Professur für Architektur
und Konstruktion Annette Gigon
ETH Zürich Mike Guyer

HIL E 15
Stefano-Franscini-Platz 5
CH 8093 Zürich
Tel. +41 44 633 20 09

BEIJING-SHANGHAI

Seminarwoche **HS16**

EIN EINBLICK IN DIE TRADITIONELLE UND ZEITGENÖSSISCHE ARCHITEKTUR VON CHINA

Umschlag: The Long Museum, Atelier Deshaus

INHALT

4 Organisation / Teilnehmer

6 Wichtige Informationen

14 Programm

Beijing
17 Karten
27 Stadtentwicklung
33 Projekte

Hangzhou
115 Karten
119 Stadtentwicklung
123 Projekte

Shanghai
147 Karten
155 Stadtentwicklung
163 Projekte

202 Kurzbiografien

209 Textsammlung

ORGANISATION

Begleitet von
Mike Guyer

Assistenten

Kathrin Sindelar	**(Organisation)**	**+41 79 779 39 22**
Martin Zimmerli	**(Organisation)**	**+41 79 675 20 48**
Barbara Schlauri		
Ulrike Traut		

Reisebegleitung

Mulan Sun Buschor	**+41 78 878 16 99**
(Kontakte Besichtigungen)	

Gäste
Harald F. Müller
Seraina Lötscher
Christian Renfer
Marjana Sigrist

Departement Architektur
Professur Annette Gigon / Mike Guyer
Architektur und Konstruktion
ETH Hönggerberg
HIL E 15
Stefano-Franscini-Platz 5
CH 8093 Zürich
+41 44 633 06 14

Teilnehmende

Karin Bienz	**+41 79 209 50 59**
Christoph Bieri	**+41 79 518 81 93**
Mikael Blomfelt	**+41 79 304 44 40**
Grégoire Bridel	**+41 77 404 31 32**
Tania Carl	**+41 79 820 10 09**
Marco Derendinger	**+41 79 719 61 71**
Sven Fawer	**+41 79 283 82 16**
Cynthia Gilli	**+41 792 27 08 89**
Ann-Cathrin Gysin	**+41 76 475 79 41**
Christine Kaufmann	**+41 79 764 84 25**
Adrian Kocher	**+41 79 535 10 46**
Melissa Lätsch	**+41 79 850 77 14**
Luca Meister	**+41 76 565 84 42**
Giorgia Mini	**+41 79 413 65 29**
Fanni Rea Müller	**+41 79 762 66 58**
Annemarie Nagy	**+41 78 638 39 00**
Lukas Nussbaum	**+41 79 833 36 98**
Paula Reinhard	**+41 76 422 34 93**
Dunja Richter	**+41 76 733 12 76**
Michele Roncoroni	**+41 79 907 43 69**
Benjamin Sjöberg	**+41 77 973 68 88**
Sandro Straube	**+41 79 401 29 46**
Martin Wey	**+41 774 42 50 34**
Luca Zehnder	**+41 797 12 46 10**

Bild: Micro Yuan‘er, ZAO/Standardarchitecture



WICHTIGE INFORMATIONEN

Hotel Beijing
Beijing Traditional View Hotel
33 Ju'er Hutong, Dongcheng
100009 Beijing
+86 10 6400 5656

Hotel Hangzhou
Westlake Youth Hostel
Manjuelong Branch
No.184 Xiamanjuelong, Xihu,
310008 Hangzhou,
+86 57 1899 88987

Hotel Shanghai
JI Hotel Xintiandi Shanghai
No.283 South Chongqin Road,
Huangpu,
200025 Shanghai
+86 21 6093 2229

Bargeld:
Nicht überall kann mit Kreditkarte Geld abgehoben oder gezahlt werden. Um Engpässe zu vermeiden, sollten genügend RMB bereits in der Schweiz gewechselt werden.
RMB kann man online bei der Bank bestellen und nach Hause schicken lassen.

Cisco AnyConnect:
Verschiedene Internetdienste in China sind blockiert. Um trotzdem z.B auf google und exchange zu greifen zu können, wird empfohlen vor der Reise Cisco Any Connect (wird von der ETH zur Verfügung gestellt) auf dem Smartphone zu installieren.
Information dazu:
https://www1.ethz.ch/id/servicedesk/guide/vpn/index

Taxis:
Da es z.T. schwierig sein kann, ein Taxi zu bekommen, wird empfohlen die Uber App zu installieren.

Notfall Nummern China
Police (Calling) 110
Police (Text message) 12110
First-aid Ambulance 120
Fire 119
Traffic Accidents 122
SOS in Water 12395

Telefon Vorwahl
China +86
Beijing +86 10
Shanghai +86 21
Hangzhou +86 571

Schweizer Botschaft Peking
Sanlitun Dongwujie 3
Beijing 100600
Phone
+86 10 8532 8888
Visa +86 10 8532 8755

Schweizerischer Generalkonsulat Shanghai
22F, Building A
Far East International Plaza 319
Xianxia Road Shanghai 200051
China
Tel.: +86 21 6270 0519
Email: sha.vertretung@eda.admin.ch

NÜTZLICHE SÄTZE

Hallo	你好 ni hao
Danke	谢谢 xie xie
Bitte	不用谢 bu yong xie
(You're welcome)	
Bitte	请 qing
(please)	
Entschuldigung	对不起 dui bu qi
Tchüss	再见 zai jian
Wie komme ich dorthin?	qing-wen zhe-li zen me zou? (und dann die Karte zeigen) 请问这里怎么走?
Wie komme ich zu __?	qing-wen qu ___ zen me zou? 请问去___怎么走?
Im Taxi:	
Bitte fahren Sie dorthin.	ma-fan kai-dao zhe-li. (und dann dem Fahrer die Karte zeigen) 请开到这里。
Auf der Strasse:	
Entschuldigung, gibt es ein/e ___ in der Nähe?	qing-wen zhe-li fu-jin you _____ ma? 请问这附近有___吗?
Metro Station	地铁站 di-tie zhan
Laden	便利店 bian-li dian
Bank	银行 yin-hang
Spital	医院 yi-yuan

ESSEN UND TRINKEN

Das Essen hat in China einen sehr hohen Stellenwert: Es ist ein zentraler Teil der chinesischen Kultur. Dabei geht es nicht nur um Nahrungsaufnahme und Gaumenkitzel, auch diätetische Gesichtspunkte spielen traditionell eine große Rolle: Was isst man bei warmem, was bei kaltem Wetter, was bei welcher Unpässlichkeit usw.

Essen als Ereignis

Dreimal täglich wird warm gegessen, und seit dem Ende der sozialistischen Askese fließt ein Gutteil des Einkommens in kulinarische Genüsse. Auch der **soziale Aspekt** ist stärker ausgeprägt als in Europa: Essen schafft und bestärkt soziale Bindungen. Es bekommt nicht jeder seine eigene Portion, sondern alle teilen sich alles, und dem Ehrengast wird das Beste vorgesetzt. Mit dem Auffahren von teuren Spezialitäten beeindruckt man den häuslichen Gast oder den Geschäftspartner im teuren Restaurant. Dabei kommt generell deutlich mehr auf den Tisch, als überhaupt verzehrt werden kann.

CHINESISCHE KÜCHE

Peking und Nordchina

Die Unterschiede zwischen den Regionalküchen Chinas sind so erheblich wie das Land groß ist. Die Küche Pekings und Nordchinas ist stark mongolisch beeinflusst. Am Offensichtlichsten ist das beim **Lamm-Feuertopf**, einem vor allem im kalten Winter beliebten geselligen Mahl. Traditionell wird auch kein oder kaum Reis verwendet; seinen Platz nimmt Weizenmehl ein – in Form von Nudeln (handgezogen oder geschnitten), von Dampfbroten oder von Teigtaschen verschiedener Füllung und Bezeichnung. Jiaozi, Baozi und Guotie z. B., typische Speisen der Volksküche, sind ein wunderbarer Genuss für sehr wenig Geld. Das im Ausland bekannteste Gericht, die **Pekingente**, wird bei festlichen Anlässen im Restaurant verspeist.

Palast- oder Kaiserliche Küche

Die Palastküche bekommt man mit wenigen Ausnahmen nur in Peking. Etliche hundert Rezepte haben das Ende der Monarchie überdauert. Typisch für diese Küche ist, dass eine **Fülle kleiner Portionen** auf den Tisch kommt. Die Zubereitung ist handwerklich oft sehr aufwendig, vor allem auch im Hinblick auf ästhetische Präsentation.

Kanton und Chaozhou

Die Kochkunst der südchinesischen Provinz Guangdong und Hongkongs gilt als Königin unter den Regionalküchen des Landes und ist vor allem für die **Vielfalt der Zutaten** – darunter viele Meeresfrüchte – berühmt. Einige der teuersten Spezialitäten gehören dazu: Haifischflossen, Schwalbennester und Abalone. Sie werden mild zubereitet, der natürliche Geschmack soll zur Geltung kommen. Berühmt ist die kantonesische Teekultur bzw. der essbare Teil davon, die so genannten **Dimsum** (sprich »dimßam«). Das kantonesische Wort bedeutet »das Herz berühren« und bezeichnet zum Tee servierte Leckereien, die – herzhaft und süß – in großer Vielfalt angeboten werden: Teigtäschchen mit Garnelenfüllung, Rippchen in Schwarze-Bohnen-Sauce, Hühnerfüße, Hefeteigbällchen mit geröstetem Schweinefleisch, mit Lotoskernpaste gefüllte Sesambällchen und noch viele mehr. Dimsum isst man von morgens früh bis zum Nachmittag – in Hongkong und Kanton auch als Mittagessen, dann ergänzt um einen Teller Bratnudeln oder Bratreis –, jedoch nicht am Abend. Kantonesen essen auch **Schlange und Hund**, beides vorzugsweise (Hund ausschließlich) in der kalten Jahreszeit.

Preiskategorien

Preis für ein Mittag- oder Abendessen ohne teure Spezialitäten:
€€€€ über 22 €
€€€ 15 – 22 €
€€ 7,50 – 15 €
€ unter 7,50 €

Sichuan

Im mittleren Westen Chinas liebt man es feurig. Mit reichlich Chili und Sichuanpfeffer sind wirklich authentische Speisen für Nicht-Sichuaner oft kaum genießbar. Aber keine Bange: Erstens haben sich die Sichuanrestaurants außerhalb Sichuans überall an die empfindlicheren Gaumen ihrer Kundschaft angepasst, und zweitens gibt es auch bei den Originalgerichten milde und weniger stark gewürzte Speisen. Berühmt ist die milde **Sichuanente**: Sie wird über Kampferholz geräuchert.

Shanghai und Hangzhou

Gekochtes und Geschmortes ist typisch für die Küche von Shanghai und Hangzhou. Dazu eine süßliche Geschmacksnote – das beliebte Süßsauer, sei es als Fisch- oder als Schweinefleischgericht. Zur Shanghaiküche zählt die Spezialität im Herbst: Wollhandkrabben.

Yunnan

»Yunnanküche« ist nur ein Oberbegriff, denn diese einerseits ans tibetische Hochland, andererseits ans subtropische Südostasien grenzende Provinz mit ihren verschiedenen Volksgruppen bietet auch eine große kulinarische Vielfalt. Auch außerhalb der Provinz bekannt ist vor allem die **Küche der Taivölker Südyunnans** mit ihren eher thailändischen Geschmacksnoten. Typische Gerichte sind Wildpilze und Reis aus dem Bambusrohr.

Je weiter man nach Westen reist und je wüstenhafter es wird, umso stärker ist die Küche muslimisch und nomadisch geprägt: In **Zentralasien** kommt wenig Gemüse, kein Schweinefleisch, dafür viel **Lamm und Hammel** auf den Tisch. Die Schaschlikspieße sind allerdings auch in anderen Landesteilen beliebt – dann vor allem als Straßenimbiss.

Regionale Varianten

Die genannten Regionalküchen decken keineswegs ganz China ab, sondern gehen in verschiedenen Regionen unterschiedliche Kombinationen ein. Die Küche von **Fujian** ähnelt vor allem im Süden der Chaozhou- und Kantonküche. Die Küche von **Hunan** hat mit der Sichuanküche die Vorliebe für Scharfes gemein. Die Rezepte in **Shandong** sind nordchinesisch geprägt, profitieren aber vom reichen Angebot an Fisch und Meeresfrüchten. In Teilen der **Mandschurei** wiederum spürt man die Nähe zu Korea: Hundefleisch und scharf eingelegter Chinakohl als wärmende Winterspeisen sind dafür typisch.

Vegetarische Küche

Ebenso kunstfertig wie die Palastküche, bieten vegetarische Gerichte verblüffende Imitationen von Fleischspeisen. Chinas vegetarische Küche ist buddhistisch geprägt. Daher wird dazu auch kein Alkohol gereicht.

Internationale Küche

Die großen Städte bieten mittlerweile übrigens ein **reiches Spektrum an Restaurants**. Die Wandlung Pekings, Shanghais oder Kantons zu internationalen Metropolen ist nicht nur zu sehen, sondern auch zu schmecken: Dort isst man nicht mehr nur chinesisch.

Ente süß-sauer und Acht Schätze?

Mit den Klassikern der europäischen Chinarestaurants und den Reis- und Nudelboxen vom Schnellimbiss hat die chinesische Küche nicht viel zu tun. Hier eine kleine Orientierungshilfe für die Speisekarten vor Ort.

Huoguo (火锅**):** Der Name bedeutet Feuertopf (»hotpot«). Aus dem mongolischen Hammelfleischfeuertopf (chines.: »shuan yangrou«) haben sich weitere Formen entwickelt, die sich in der Art der Brühe und den Zutaten unterscheiden. Gemeinsam ist, dass man um den Topf mit der brodelnden Brühe herumsitzt und sich die kurz gegarten Fleischscheiben, Kohlblätter, Pilze oder Doufu aus der Brühe fischt und dann kurz in eine kalte Soße in der eigenen Schale taucht. Beliebt ist der Yuanyang Huoguo (鸳鸯火锅), dessen Topf eine Trennwand hat, so dass man zwei Brühen – eine scharfe, eine milde – zur Wahl hat.



Jiaohuazi Ji (叫化子鸡**):** Bettlerhuhn (»beggar's chicken«) ist ein in ein Lotosblatt gewickeltes und dann im Lehmmantel im eigenen Saft gegartes, ganzes Huhn.



Doufu (豆腐**):** Der Bohnenquark (»bean curd«) ist im Deutschen bekannter unter der japanischen Bezeichnung Tofu. Er wird aus vergorenen Sojabohnen hergestellt. Als rein pflanzliches Eiweiß sehr gesund, ist Doufu Grundlage vieler Rezepte, z. B. Mapo Doufu, »nach Art der pockennarbigen Alten«: ein scharfes Gericht der Sichuanküche.

Baozi (包子**)**: Kreisrunde Teigtaschen mit Weizenhefeteighülle (englisch meist: »bun«) gibt es mit verschiedenen Fleisch-Gemüse-Füllungen.





Lamian (拉面**):** Handgezogene Nudeln, meist als Nudelsuppe serviert, sind ein typisches Garküchengericht.

Jiaozi (饺子**):** Sichelförmige Teigtaschen (»dumplings«) mit einer Weizenteighülle und unterschiedlicher Füllung (typisch: Schweinehack und Chinakohl). Es gibt sie gekocht oder gedämpft. Man bestellt sie nach Gewicht. Gefüllte Teigtaschen ähnlich den Jiaozi, aber in der Pfanne gebraten, heißen Guotie (锅贴) und sind besonders herzhaft.

Lengpan (冷盘**):** Diese Vorspeisen sind beinahe die einzigen chinesischen Gerichte, die kalt serviert werden. Sie kommen in kleinen Portionen, so dass man ruhig mehrere bestellen kann: geröstete Erdnüsse, marinierte Lotoswurzel, marinierte grüne Gurkenstifte, fein geschnittenes kaltes Bratenfleisch, Doufuhaut oder – im Sommer sehr beliebt – Tomate mit Zucker. Inzwischen ist auch Salat nach westlicher Art in Mode gekommen.

Pidan (皮蛋**):** Hundertjährige Eier (»preserved eggs«) sind in einem speziellen Lehmmantel luftdicht umhüllte, drei Wochen gelagerte Enten- oder Hühnereier, in kleinen Scheiben als Vorspeise verzehrt, am besten mit etwas frischem Ingwer. Intensiver Ei-Geschmack.

Zhangcha Ya (樟茶鸭**):** Die Sichuanente (»smoked duck«) wird mit Tee und über Kampferholz geräuchert – eine (keineswegs scharfe) Spezialität der Sichuanküche.

Beijing kaoya (北京烤鸭**):** Bei der Pekingente kommt es auf die Haut an. Das Tier wird mit Honig mariniert und gegrillt. Am Tisch säbelt der Koch für die Gäste die Hautstücke ab. Man stippt sie in eine Sauce und wickelt sie mit frischem Lauch in kalte Weizenteigfladen (»baobing«, 包饼). Weitere Gänge (Gemüse, Suppe) runden das Mahl ab.



Ein uraltes Getränk

»Erstens: Ursprung. Das Teegewächs ist ein spezieller Baum aus dem Süden, der ein oder zwei bis mehrere zehn Fuß hoch wird.« So beginnt in nüchternem, geradezu neuzeitlich anmutendem Ton der »Teeklassiker«, eine im Tang-Reich des 8. Jh.s abgefasste Abhandlung, in der zum ersten Mal alles Wissenswerte über den Tee zusammengetragen und aufgezeichnet wurde.

China ist das Teeland schlechthin: Noch weit ins 19. Jh. hinein kam sämtlicher **Exporttee** der Welt aus China. Um diesen Teil von Chinas Kultur zu würdigen, darf also ein Besuch in einem Teeladen mit Verkostung nicht fehlen.

Gourmetgenuss

Ein bisschen ist es mit dem Tee so wie mit dem Wein: Wie der Laie bei Letzterem nicht viel mehr zu unterscheiden weiß als weißen, roten und rosé, so kennt mancher beim Tee nur den grünen, den schwarzen (Chinesen sagen: »roten«) und den halbfermentierten; und wie ein Schluck richtig guten Weins alle Geschmacksnerven im Mund anregt, so ist es auch beim Tee: Die richtig teuren Sorten, junge und frische, sorgsam verarbeitete Pflückungen, kosten zwar ein Heidengeld, bieten dafür aber auch ungeahnten Genuss. Zudem sind sie enorm ergiebig. Schon ein paar Krümel davon, in einer Tasse aufgegossen, bieten mehr Geschmackserlebnis als ein Löffel voll Teeblätter einer minderwertigen Sorte.

Anders als bei Wein kommen die verschiedenen Sorten aber nicht von verschiedenen Pflanzenvarietäten, sondern alle sind von der **Camellia sinenses**, dem Kamelienstrauch oder -baum. Der wurde übrigens nach einem Deutschen benannt: nach Georg Joseph Camell, der die Kamelie im 17. Jh. auf den Philippinen kennenlernte.

Tee-Ernte in der großen chinesischen Ebene (Provinz Hubei)



Eine kleine Teekunde

Der **schwarze bzw. rote Tee** entsteht durch Fermentierung der Blätter. Schwarzer Tee wird traditionell in China wenig getrunken. Er geht vor allem in den Export, und er ist die einzige Sorte, die Zusätze wie Milch, Zucker oder Zitrone erlaubt.

Vom **halbfermentierten Tee** gibt es zwei Sorten: den Wulong-Tee aus der Provinz Fujian und den ein wenig erdig schmeckenden Pu'er-Tee aus Yunnan. Pu'er-Tee wird besonders in Guangdong und Hongkong gern zum Essen getrunken, da er etwas kräftiger im Geschmack ist. Wulong-Tee ist feiner. Eine bekannte Wulong-Art ist Tieguanyin (sprich »tiäh-gwanjin«, »eiserne Guanyin«). Manche bereiten daraus einen stärkeren Aufguss, der nach einem Mahl quasi als Verdauungsespresso genossen und aus Minischälchen getrunken wird.

Auf natürlichem Wege beim Trocknen leicht anfermentiert ist der **weiße Tee**, der vorwiegend in der Provinz Fujian aus Blattknospen hergestellt wird. Er ist sehr fein und sehr kostbar – für nur 100 g müssen rund 3000 Knospen gepflückt werden. Die weißliche Erscheinung der frisch geernteten Knospenblättchen gab ihm den Namen; der Aufguss ähnelt dem Grüntee.

In die Kategorie des **grünen Tees** fallen die meisten Teesorten. Ihre Namen beziehen sich vor allem auf die Anbaugebiete. Der wohl berühmteste Grüntee ist der Drachenbrunnentee aus Hangzhou, aber wie auch bei den anderen Sorten gibt es ein weites Qualitäts- und Preisspektrum.

Eine seltene Varietät des grünen Tees ist der etwas anders verarbeitete **gelbe Tee**. Bekanntester Herkunftsort ist die Halbinsel Jun Shan am Dongting-See. Bei diesem so genannten Silbernadeltee recken sich die Blättchen nach dem Aufguss senkrecht in die Höhe, weshalb man ihn gern in flachen Schalen oder im Glas serviert.

Nicht zu vergessen sind **aromatisierte Grüntees**. Zwei Sorten sind beliebt und werden vor allem im Sommer gern getrunken: Jasmintee und Chrysanthementee. Ihr Aroma entsteht aus dem Zusatz getrockneter Blüten, ist also keineswegs künstlich.

Das richtige Trinkgefäß

Leider wird grüner Tee heute meist im Wasserglas serviert, eine Unsitte, da man sich leicht die Finger verbrüht und beim Trinken die noch nicht abgesunkenen Blätter in den Mund geschwemmt werden. Stilvoller und praktischer sind die traditionellen **henkellosen Deckeltassen**, die sich kelchförmig öffnen und einen innen sitzenden Deckel sowie eine Untertasse haben. Der Deckel hält nicht nur warm, sondern beim Trinken auch die Blätter von den Lippen fern, und an der Untertasse hebt man die Tasse zum Trinken samt Deckel hoch. Ständiger Beliebtheit erfreuen sich beim Teegeschirr die feinen bräunlichen **Tonwaren aus Yixing**. Die endlose Vielfalt der Kännchen löst leicht eine Sammelleidenschaft aus.

Auch für die Zubereitung gibt es ein paar Kniffe: Nur schwarzer Tee wird mit kochendem Wasser aufgebrüht. Bei den anderen Sorten sollte das Wasser nur etwa 80 °C heiß sein. Generell können die Blätter mehrfach aufgegossen werden. Manche Teekenner halten den zweiten Aufguss für den besten.

GETRÄNKE

Zum Essen Zum chinesischen Essen passt am besten das leichte chinesische **Bier**. Zu kantonesischer Küche trinkt man bevorzugt **Tee**. Inzwischen ist in vielen Restaurants auch sehr anständiger **Wein** zu haben, bei Rotwein eher einheimischer. Ansonsten – vor allem in teureren Lokalen – hat teurer Importwein die chinesischen Tropfen oft komplett verdrängt. Chinesen trinken generell wenig Weißwein.

Tee In Teeanbaugebieten wird natürlich vorwiegend Tee getrunken, woanders allerdings ist Tee nicht unbedingt so verbreitet, wie man es sich womöglich vorstellt, vor allem nicht als Getränk zum Essen – Ausnahme ist die Kantonküche. Wo dagegen der Tee zu Hause ist, beispielsweise in den Provinzen **Fujian und Zhejiang**, genießt man ihn gern bei einer Rast zwischendurch. Dazu gibt es aber allenfalls ein wenig zum Knabbern.

Kaffee Immer mehr in Mode kommt Kaffee. Eine Tradition im Kaffeetrinken hat eigentlich nur Shanghai, doch inzwischen gibt es sogar chinesische Kaffeehausketten, die mit Filialen in allen Provinzmetropolen vertreten sind und **sehr aromatische Arabicasorten** servieren. Ansonsten erhält man Kaffee auch in den guten Hotels. An kleineren und abgelegeneren Orten – auch in touristischen Zentren mit wenig Ausländern – sollte man auf Kaffee besser verzichten; sofern er überhaupt angeboten wird, ist er oft ungenießbar.

Erfrischendes Für unterwegs nimmt man sich im Sommer gern eine Plastikflasche mit Trinkwasser mit. Bei den allermeisten Sorten handelt es sich nicht um natürliches Mineralwasser, sondern um mit Mineralien angereichertes destilliertes Wasser. Es gibt zudem ein reiches Angebot an Limonaden, Cola und dergleichen. Wunderbar erfrischend in der Sommerhitze ist **Trinkjoghurt**, chinesisch »suannai« (酸奶).

Schnäpse Zur Verdauung bietet sich ein Schnäpschen an. Da im Restaurant meist nichts glasweise ausgeschenkt wird, muss man eine ganze Flasche kaufen. Manche Sorten sind sehr teuer. Nur einen Pappenstiel kostet der klare **Erguotou** (二锅头). Er kommt aus Peking, wird aber praktisch landesweit vertrieben und ist auch in praktischen Flachmännern zu haben. Man kauft ihn am besten am Tabak- oder Getränkekiosk.

Reiswein Reiswein wird gewärmt getrunken. Als gelblichen **Shaoxing-Wein** (绍兴酒) gibt es ihn in Flaschen. Anderenorts, so in Xi'an und in Yunnan (landesweit in Yunnanrestaurants), wird frisch vergorener Reiswein ausgeschenkt; er ist von milchiger Farbe und nicht lagerfähig.

SCHLÜRFEN ERLAUBT!

Tischsitten In China gelten andere Tischsitten als in Europa. Vieles, was bei uns tabu ist – sprechen mit vollem Mund, schlürfen, abgenagte Knochen aufs Tischtuch legen oder Unverdauliches gar auf den Tisch spucken –, ist gang und gäbe und sollte kein Grund zum Stirnrunzeln sein. Auch wenn bei einer privaten Einladung der Fernseher läuft, gilt dies nicht als unhöflich. Niesen und sich die Nase schneuzen sind bei Tisch allerdings unerwünscht. Dafür sollte man sich kurz vom Tisch entfernen.

Wann wird gegessen? Die Mahlzeiten werden in China eher noch früher eingenommen als bei uns. Entsprechend sind die Restaurants mittags oft schon vor 12.00 Uhr, abends ab 18.00 Uhr gut besetzt.

Essen gehen Die Hauptregel im Restaurant lautet: nicht getrennt bestellen, nicht getrennt essen, nicht getrennt zahlen! Chinesisch essen bedeutet **gesellig essen**. Dabei verzehrt nicht jeder »sein« Gericht, sondern alle teilen sich alles. Der Genuss steigert sich daher mit der Größe der Gruppe. Zwei Personen sind normalerweise zu wenig, vier wären nötig, acht oder zehn sind ideal. Eine Gruppe bestimmt eine Person, die für alle die Bestellung aufgibt und am Ende für alle zahlt. Auseinanderdividieren kann man das Ganze dann ja später. Auch in Restaurants mit europäischer Küche sollte man beim Bezahlen so verfahren.

Ein Essen mehr Man rechnet meist ein Gericht mehr, als Esser am Tisch sitzen, und wählt aus verschiedenen Kategorien – bei vier Essern beispielsweise eine Suppe, ein Gemüsegericht, ein Schweinefleischgericht, ein Geflügelgericht und ein Fischgericht. Als würde ein Buffet bestückt, kommen die Speisen meist nicht nacheinander, sondern mehr oder weniger gleichzeitig auf den Tisch. Man nimmt sich dann jeweils von einem Gericht, ehe man sich dem nächsten zuwendet, um die Geschmäcker auseinanderzuhalten, kehrt aber auch gern wieder zu einem bereits probierten Gericht zurück. Reis wird extra bestellt. Wer Chinesen einladen und seine Gäste beeindrucken will, bestellt den Reis erst später oder verzichtet ganz darauf und ordert stattdessen mehr verschiedene und teils auch teurere Spezialitäten. Ob billig oder teuer: Zuerst bestellt man zusätzlich ein paar kalte Vorspeisen, um die Wartezeit zu überbrücken.

Trinkgeld Trinkgeld geben ist in China bei den meisten Dienstleistungen unüblich. Insbesondere Kellner erhalten kein Trinkgeld, sofern sie nicht, wie bei feinen Banketten der Fall, den Gästen die Speisen einzeln vorlegen – in diesem Fall sollte der Einladende den Kellnern einen Obolus zustecken.



PROGRAMM

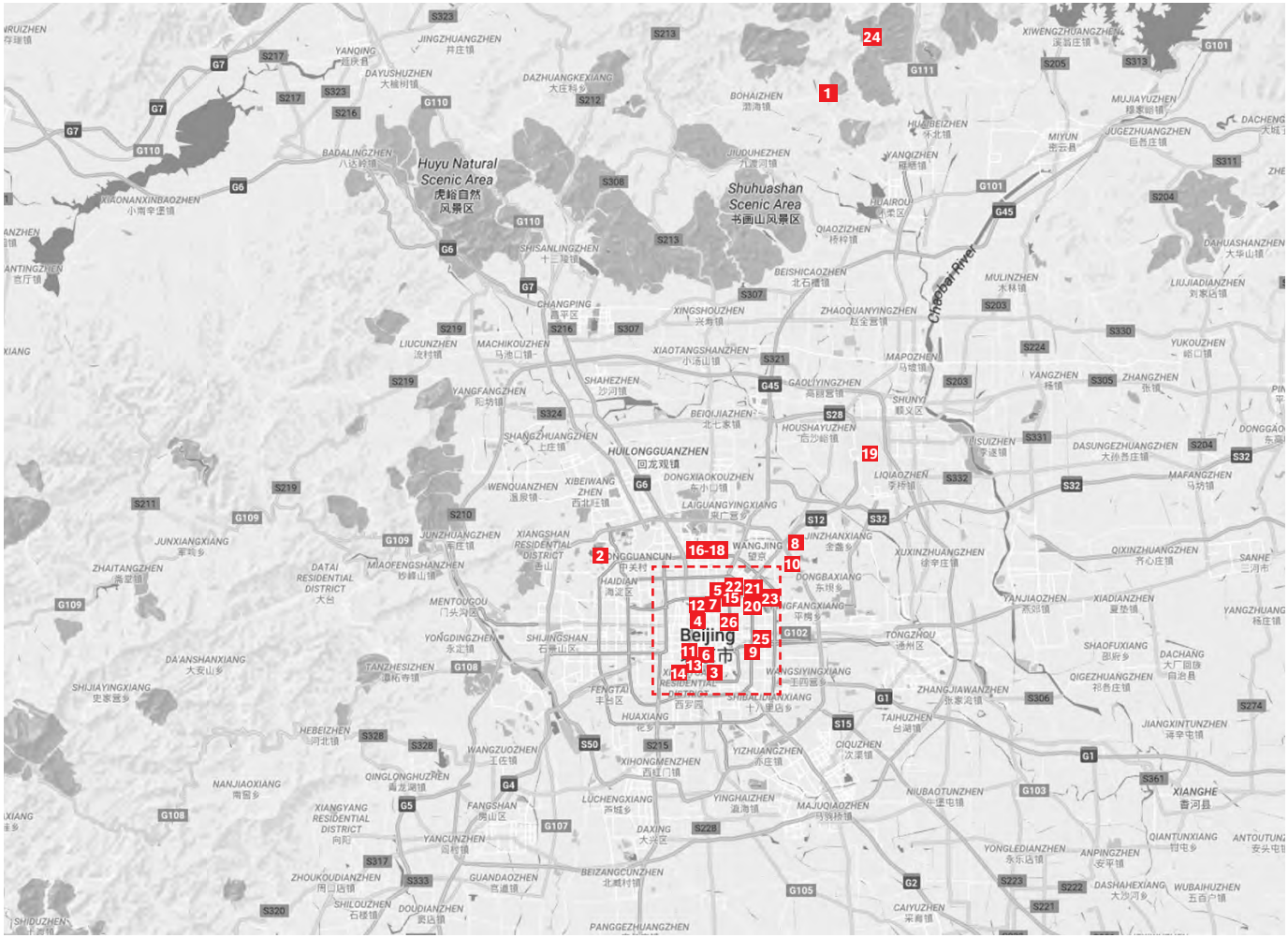
	21. Okt FR	22. Okt SA	23. Okt SO	24. Okt MO	25. Okt DI	26. Okt MI	27. Okt DO	28. Okt FR	29. Okt SA	30. Okt SO
	ZÜRICH	BEIJING	BEIJING	BEIJING	BEIJING	BEIJING / HANGZHOU	HANGZHOU	HANGZHOU / SHANGHAI	SHANGHAI	SHANGHAI / ZÜRICH
08:00		**08:15 +1 Ankunft Beijing, Capital International Airport** Metro	Frühstück 8.00 Besammlung im Hotel	Frühstück 8.00 Besammlung im Hotel	Frühstück 8.00 Besammlung im Hotel	Frühstück + Check out 6.30 Besammlung im Hotel, Abfahrt	Frühstück 8.00 Besammlung im Hotel	Frühstück und Check- out 8.30 Besammlung im Hotel	Frühstück 8.30 Besammlung im Hotel	**6:30 Besammlung im Hotel** **Abfahrt zu Pudong International Airport**
08:30		8:30 Check-In Hostel	Metro	**Lama Temple 雍和宫** **or Temple of Earth 地坛公园**	Metro	**8:30 Schnellzug Beijing South Railway Station - Hangzhou East Railway Station 6h**	Abfahrt Bus nach Xixi Westland	Metro nach Pudong	Metro nach Westbound	
09:00		Metro	**9:00 - 10:30 Vortrag Prof. ZHANG Li** National Tsing Hua University		**TAO (Trace Architecture Office)** Treffen HUA Li		**Xixi Wetlands Artists' Club** Xixi National Wetland Park Village			
09:30		**Micro - Hutong**		**Metro or Bus**				**Shanghai Tower** Group Visit	West Bund Artistic Center	
10:00		**Micro Yuan'er**		Linked Hybrid 当代MOMA	**Galleries at Caochangdi** 草场地美术馆		Abfahrt Bus nach Wencun 2.5h		**Atelier Deshaus** **Vortrag LIU Yichun**	**9:50 Abflug Shanghai - Zurich (LX198)**
10:30		(Führung Standardarchitecture)	Metro		**Courtyard 104 - 105**					
11:00	**11:00 Besammlung Flughafen ZRH** **Treffpunkt: Zürich Flughafen** **Check-In 9 / Bhf**	11:00 Mittagessen	**Summer Palace 颐和园**	Abfahrt nach Huai Rou District, Reisebus 2h	**Three Shadows Photography Center** 三影堂摄影中心 (10:00 - 18:00, Tue-Sun)				transfer to Museum	
11:30					**Gallery Urs Meile** (11:00-18:30, Tue-Sun)				**Long Museum (West Bund)** 龙美术馆 (Sa 10:00-21:00)	
12:00		**Tian'anmen Square 天安门广场**			Option: Red Brick Art Galleries 红砖美术馆 (10:00 - 18:00, Tue-Sun)			**12.00 Mittagessen in Jinmao Tower 金茂大厦**	evtl.Führung: LIU Yichun	
12:30			12.30 Mittagessen in Summer Palace	(Lunchbox)	12.30 Mittagessen in 798 Arts District	(Lunchbox)	**Wencun 文村**		12:30 Mittagessen in Long Museum or in SPSA	
13:00		**Forbidden City 紫禁城** Führung Professor Luke Li, National Tsing Hua University		**Li Yuan Library 梨苑书屋** Reservation			Mittagessen in Wencun		zu Fuss entlang Fluss oder Metro	
13:30	**13:20 Abflug Zürich - Beijing (SWISS LX196)**	13:00 Treffpunkt: Meridian Gate 午门			**Vector Architects** Treffen DONG Gong	Abfahrt Bus				
14:00				Abfahrt nach Mutianyu Reisebus 1h				Metro	**Shanghai Power Station of Art** **上海当代艺术博物馆**	
14:30			Metro		**Galaxy SOHO 银河SOHO**	**Ev. Vertical Courtyard Appartements**	Abfahrt nach Fuyang 富阳 1.5h	**IDOH DESIGN** Erich Diserens und Zhang Xi		
15:00			**Olympic Park**	**Great Wall Mutianyu 慕田峪长城** bis 17:00		Check- In Hostel			Metro	
15:30			**Beijing National Stadium (Bird's Nest)** 北京国家体育场 15. National Stadium Road		**Jian Wai SOHO 建外SOHO**	Abfahrt Bus nach CAA		zu Fuss		**16:40 Ankunft Zurich (Swiss time)**
16:00			**National Swimming Center** 北京国家游泳中心 Beijing Olympic Park			**China Academy of Art, Xiangshan Campus** 中国美术学院象山校区	**Fuyang Historisches Museum** **Fuyang Kunstmuseum** **Fuyang Archive**	**Swatch Art Peace Hotel** **Mr.** René Lorenceau and Team	**Former French Concession** Führung: Yiping Dong	
16:30		16:30 Treffpunkt: Gate of Divine Might 神武门	**Digital Beijing** 数字北京 12 Beichen West Road, Chaoyang		**CCTV** 中国中央电视台 32 East third Ring road, Chaoyang (ev. Führung)	(Führung mit Wang Shu / Lu Wenyu oder Lehrstuhl)		Public Exhibition «Grain God's Narrative»		
17:00								**The Bund** 外滩 Führung: Christian Renfer		
17:30		Option: Houhai / Nanluoguxiang / Drum & Bell Tower 后海 / 南锣鼓巷 / 钟鼓楼	Metro	Abfahrt nach Beijing Center Reisebus 2h					**Cité Bourgogne** 步高里 287 S.Shaanxi Rd., Huangpu	
18:00						**Vortrag Mike Guyer** an der China Academy of Art, Architektur Department	Abendessen in Fuyang		**The Bridge 8** 八号桥 10 Middle Jianguo Rd., Huangpu 31.2124, 121.4663	
18:30		Gemeinsames Abendessen	Sanlitun Village 三里屯village			Gigon Guyer Architekten - Work Biography			**Taikang Terrace** 泰康露台 169-171 Middle Jianguo Rd., Huangpu	
19:00		ev. Beijing Ghost Street 北京鬼街			**National Grand Theater** 国家大剧院 (ev.19:30: Beijing Modern Dance Company, 12 Stories of Flowers)	Gemeinsames Abendessen	19:00 Abfahrt Reisebus nach Shanghai 3.5h Check-In Hostel in Shanghai 22:30		**Tianzifang** 田子坊 Taikang Road Arts District 210Taikang Rd., Huangpu	
		Beijing Traditional View Hotel 北京古韵坊怡景酒店	Beijing Traditional View Hotel 北京古韵坊怡景酒店	Beijing Traditional View Hotel 北京古韵坊怡景酒店	Beijing Traditional View Hotel 北京古韵坊怡景酒店	Westlake Youth Hostel Manjuelong 杭州过客青年旅舍满觉陇分店	JI Hotel Xintiandi Shanghai 全季酒店上海新天地店	JI Hotel Xintiandi Shanghai 全季酒店上海新天地店	JI Hotel Xintiandi Shanghai 全季酒店上海新天地店	

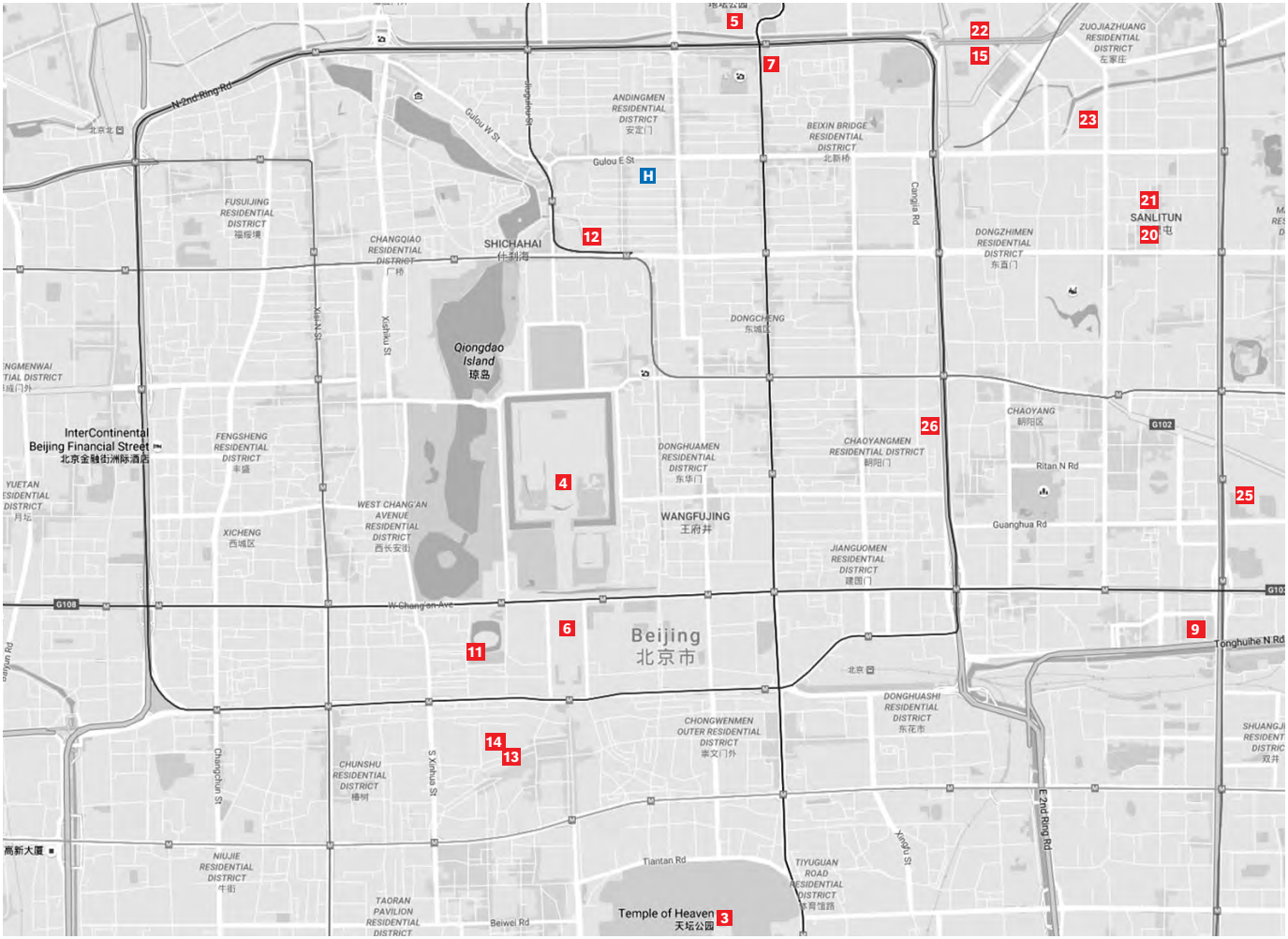
Vortrag	Führung	Atelier Besuchen	Gemeinsames Essen	Individuelles Essen	Transport

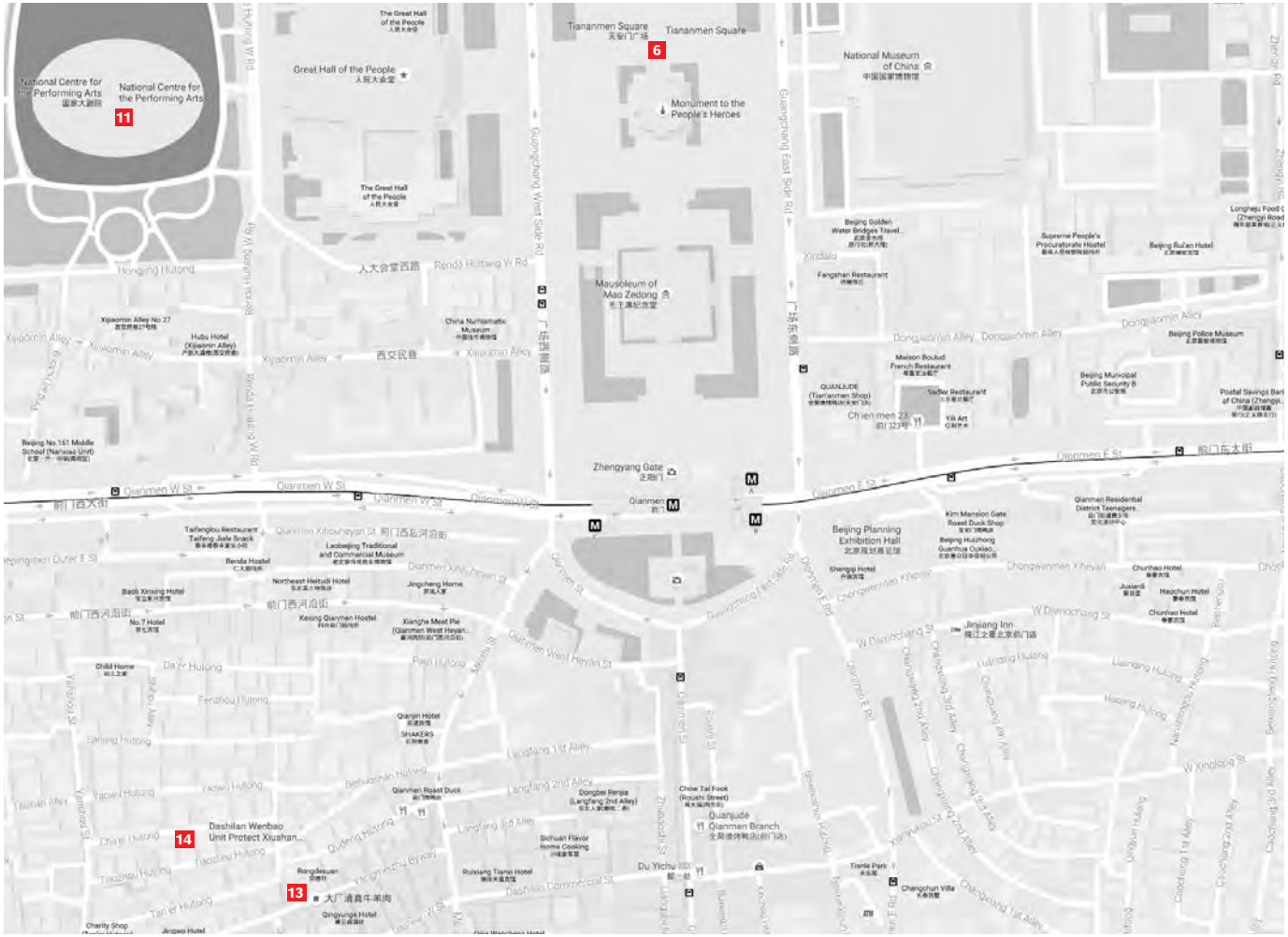

Peter the Great Bay
NORTH KOREA
Beijing
Bohai Sea
Korea Bay
Laizhou Bay
SOUTH KOREA
Yellow Sea
Korea Strait
CHINA
Shanghai
Hangzhou
Wencun
Formosa Strait
TAIWAN

BEIJING

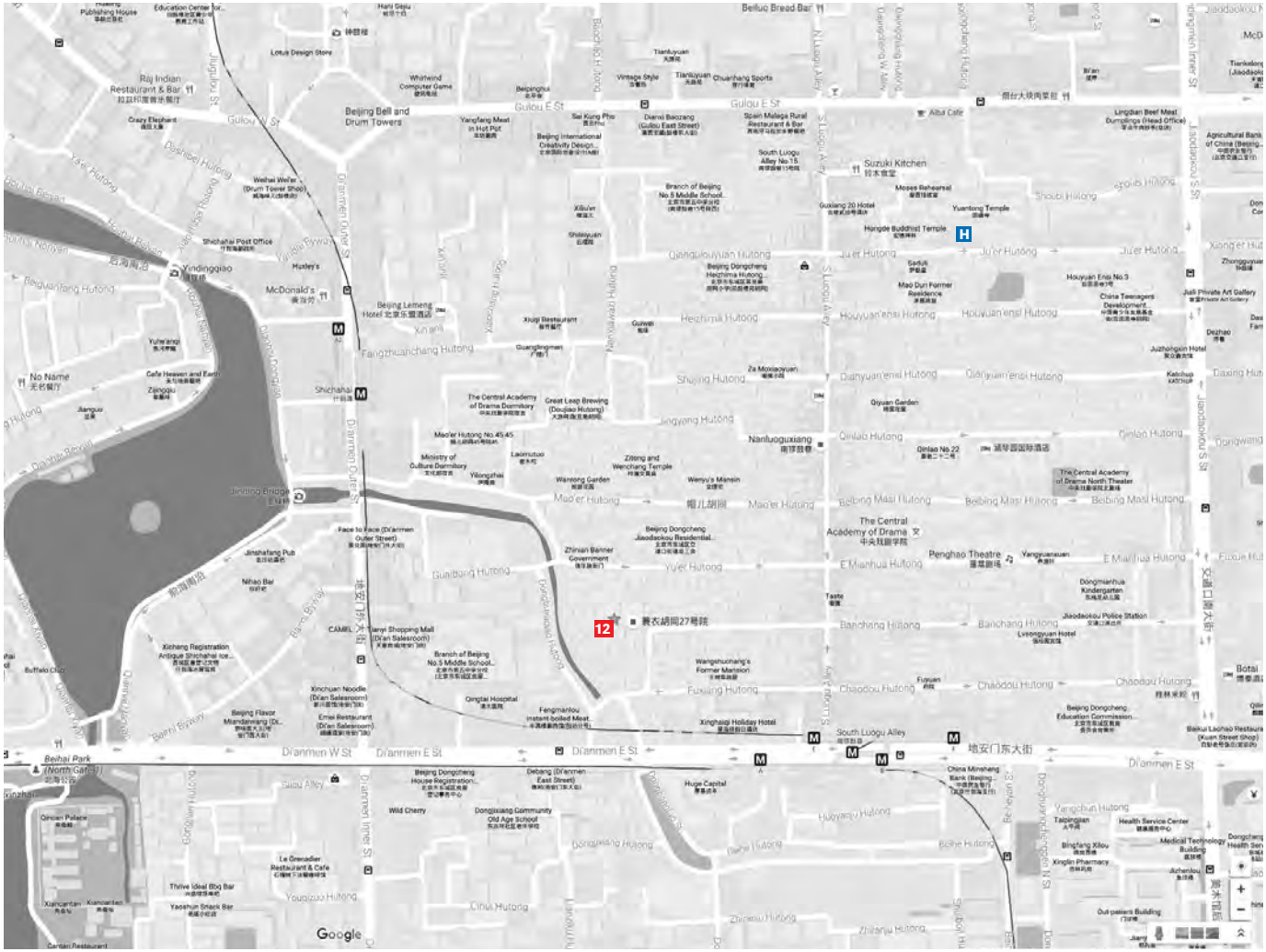
KARTEN


Huyu Natural Scenic Area
虎峪自然风景区
Shuhuashan Scenic Area
书画山风景区
Chaobai River
Beijing
北京市
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16-18
19
20
21
22
23
24
25
26

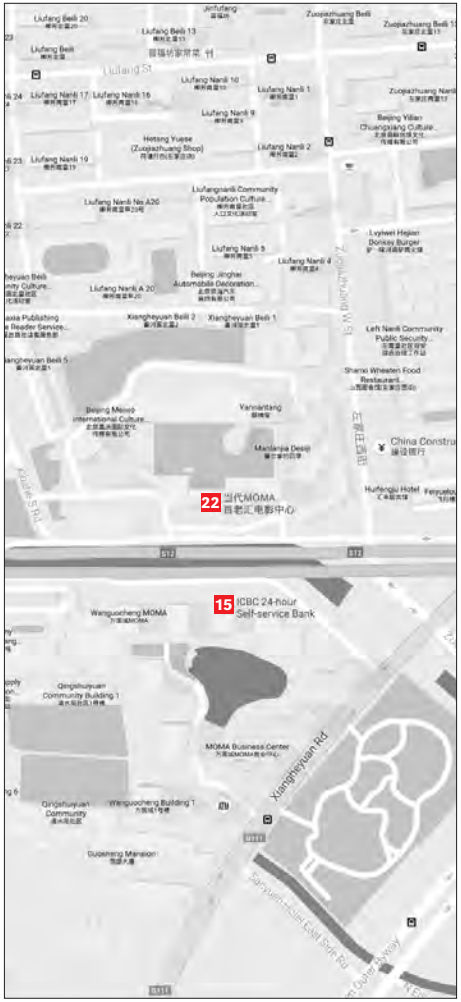

5
22
15
7
23
21
SANLITUN
20
12
SHICHAHAI
什刹海
Qiongdao
Island
琼岛
InterContinental
Beijing Financial Street
北京金融街洲际酒店
4
WANGFUJING
王府井
26
25
9
6
11
Beijing
北京市
14
13
3
Temple of Heaven
天坛公园
N 2nd Ring Rd
Gulou W St
Gulou E St
Dongsi St
Cangjia Rd
Ritan N Rd
Guanghua Rd
W Chang'an Ave
Tonghuihe N Rd
Chongchun St
S Xinhua St
Tiantan Rd
Beiwei Rd
E 2nd Ring Rd
Xinglu St
G102
G108
ANDINGMEN RESIDENTIAL DISTRICT
安定门
BEIXIN BRIDGE RESIDENTIAL DISTRICT
北新桥
ZUOJIAZHUANG RESIDENTIAL DISTRICT
左家庄
FUSUJING RESIDENTIAL DISTRICT
福绥境
CHANGQIAO RESIDENTIAL DISTRICT
厂桥
DONGZHIMEN RESIDENTIAL DISTRICT
东直门
DONGCHENG
东城区
CHAOYANG
朝阳区
CHAOYANGMEN RESIDENTIAL DISTRICT
朝阳门
DONGHUAMEN RESIDENTIAL DISTRICT
东华门
FENGSHENG RESIDENTIAL DISTRICT
丰盛
XICHENG
西城区
WEST CHANG'AN AVENUE RESIDENTIAL DISTRICT
西长安街
JIANGUOMEN RESIDENTIAL DISTRICT
建国门
DONGHUASHI RESIDENTIAL DISTRICT
东花市
CHONGWENMEN OUTER RESIDENTIAL DISTRICT
崇文门外
CHUNSHU RESIDENTIAL DISTRICT
椿树
NIUJIE RESIDENTIAL DISTRICT
牛街
TAORAN PAVILION RESIDENTIAL DISTRICT
TIYUGUAN ROAD RESIDENTIAL DISTRICT
体育馆路
北京北
北京
高新大厦

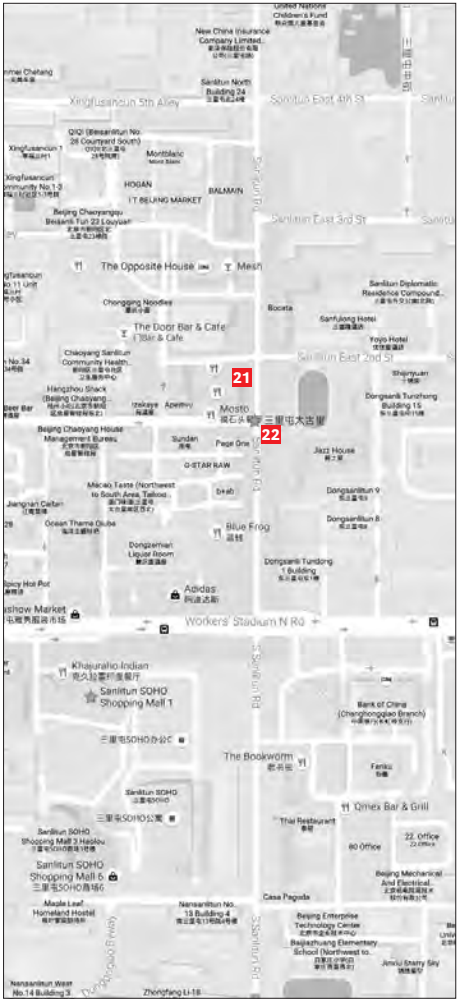

National Centre for the Performing Arts
国家大剧院
11
National Centre for the Performing Arts
The Great Hall of the People
人民大会堂
Great Hall of the People
人民大会堂
Tiananmen Square
天安门广场
6
Tiananmen Square
Monument to the People's Heroes
Mausoleum of Mao Zedong
毛主席纪念堂
National Museum of China
中国国家博物馆
Renda Huitang W Rd
人大会堂西路
Guangchang West Side Rd
Guangchang East Side Rd
Hongqing Hutong
Xiyaomin Alley
西交民巷
Xiaoxinmin Alley
Xinjiaomin Alley
Dongjiaomin Alley
Beijing No.161 Middle School (Nanxiao Unit)
Hubu Hotel (Xiyaomin Alley)
China Numismatic Museum
Zhengyang Gate
正阳门
Qianmen
前门
Qianmen W St
前门西大街
Qianmen E St
前门东大街
Qianmen Xihouheyan St
前门西后河沿街
Qianmen Xinhuiheyan St
Qianmen West Heyan St
Qianmen East Heyan St
Beijing Planning Exhibition Hall
北京规划展览馆
Chien men 23
Meison Boulud French Restaurant
Sadler Restaurant
Yik Art
Beijing Municipal Public Security B
Beijing Police Museum
Postal Savings Bank of China (Zhengy...
Supreme People's Procuratorate Hostel
Beijing Ruizan Hotel
Fangshan Restaurant
Beijing Golden Water Bridges Travel...
Longheju Food (Zhengyi Road
Kim Mansion Gate Roast Duck Shop
Beijing Huizhong Guanhua Cuxiao...
Qianmen Residential District Teenagers...
Shengs Hotel
Chunhao Hotel
Haochun Hotel
Jinjiang Inn
锦江之星北京前门店
Chongwenmen Xiheyan
W Dawucheng St
Dawucheng East Side Rd
Dawucheng Rd
Dashilan Wenbao Unit Protect Xiushan...
14
Dashilan Commercial St
Du Yichu
Quanjude
Qianmen Branch
全聚德烤鸭店(前门店)
Tianle Park
Changchun Villa
Laoberjing Traditional and Commercial Museum
Renda Hostel
Northeast Heitudi Hotel
Jingcheng Home
Keqing Qianmen Hostel
Xiangha Meat Pie (Qianmen West Heyan...
No.7 Hotel
Baoli Xinxing Hotel
Child Home
Da'er Hutong
Fenzhou Hutong
Sanjing Hutong
Yaowu Hutong
Taoran Alley
Taoran Hutong
Taoziwu Hutong
Tanzi Hutong
Qianqin Hotel
SHAKERS
Langfang 1st Alley
Langfang 2nd Alley
Langfang 3rd Alley
Qianmen Roast Duck
Dongbei Renjia (Langfang 2nd Alley)
Sichuan Flavor Home Cooking
Ruixiang Tianxi Hotel
Rongdexuan
13
大厂清真牛羊肉
Qingyunge Hotel
Jingwo Hotel
Charity Shop
Taifenglou Restaurant Taifeng Jiale Snack
Zhengyi Rd
Zhengyi 1st Alley
Zhengyi 2nd Alley
Zhengyi 3rd Alley
Chongwen 1st Alley
Chongwen 2nd Alley
Chongwen 3rd Alley
Chongwen Rd
Chongwen Men Dajie
Chongwen Men Outer E St
Maoshi St
Zhubaoshi St
Yangmeizhu Byway
Qianmen Commercial St
Qianmen Hotel
Beijing Xuanwu Hotel
Beijing Xuanwu Hotel Annex
Beijing Xuanwu Hotel Annex 2
Beijing Xuanwu Hotel Annex 3
Beijing Xuanwu Hotel Annex 4
Beijing Xuanwu Hotel Annex 5
Beijing Xuanwu Hotel Annex 6
Beijing Xuanwu Hotel Annex 7
Beijing Xuanwu Hotel Annex 8
Beijing Xuanwu Hotel Annex 9
Beijing Xuanwu Hotel Annex 10
Beijing Xuanwu Hotel Annex 11
Beijing Xuanwu Hotel Annex 12
Beijing Xuanwu Hotel Annex 13
Beijing Xuanwu Hotel Annex 14
Beijing Xuanwu Hotel Annex 15
Beijing Xuanwu Hotel Annex 16
Beijing Xuanwu Hotel Annex 17
Beijing Xuanwu Hotel Annex 18
Beijing Xuanwu Hotel Annex 19
Beijing Xuanwu Hotel Annex 20
Beijing Xuanwu Hotel Annex 21
Beijing Xuanwu Hotel Annex 22
Beijing Xuanwu Hotel Annex 23
Beijing Xuanwu Hotel Annex 24
Beijing Xuanwu Hotel Annex 25
Beijing Xuanwu Hotel Annex 26
Beijing Xuanwu Hotel Annex 27
Beijing Xuanwu Hotel Annex 28
Beijing Xuanwu Hotel Annex 29
Beijing Xuanwu Hotel Annex 30
Beijing Xuanwu Hotel Annex 31
Beijing Xuanwu Hotel Annex 32
Beijing Xuanwu Hotel Annex 33
Beijing Xuanwu Hotel Annex 34
Beijing Xuanwu Hotel Annex 35
Beijing Xuanwu Hotel Annex 36
Beijing Xuanwu Hotel Annex 37
Beijing Xuanwu Hotel Annex 38
Beijing Xuanwu Hotel Annex 39
Beijing Xuanwu Hotel Annex 40
Beijing Xuanwu Hotel Annex 41
Beijing Xuanwu Hotel Annex 42
Beijing Xuanwu Hotel Annex 43
Beijing Xuanwu Hotel Annex 44
Beijing Xuanwu Hotel Annex 45
Beijing Xuanwu Hotel Annex 46
Beijing Xuanwu Hotel Annex 47
Beijing Xuanwu Hotel Annex 48
Beijing Xuanwu Hotel Annex 49
Beijing Xuanwu Hotel Annex 50


Jingshan Front St
Jingshan Front St
Jingshan Front St
Jingshan Front St
Jingshan Park
景山公园
Jifang Pavilion
Fulin Pavilion
Guanmiao Pavilion
Taihai Publishing House
Peking University
Honglou
北大红楼
Wusi St
Yipin Snack
Huaxia Xinxing Investment Co., Ltd
China Commerce and Industry Journal...
Beijing Industry and Commerce Hotel
Jiaolou Tower (South to Beijing Shatan Hotel)
Xuanren Temple
Yinzhe Unit Building 1
Yinzhe No.20
The Palace Museum
Jiaolou Tower (Dashizigu Hutong)
Yuqing Pavilion
Yucui Pavilion
Fuxi Pavilion
Juanqinghai
Mourning Hall of Concubine Zhen
Fuwang Pavilion
Yinghuadian
Zhonghua Gate
Qin'andian
Wanchunting
Jianfu Palace
Liangyuan
Qiongyuan East Gate
Xuangong Baodian
Leshoutang
Kunning Gate
Fuchen Temple
Yunxi Shenhe
Changgongmen
Qing Dynasty Palace Drama Exhibition Hall
Kunning Palace
Jihuamen
Ming and Qing Dynasties Arts & Crafts Gallery
Guhuaxuan
Changyin Pavilion
Baohuadian
Chongxi Gate
Jiaotai Palace
Yangdimen
Culture & Sports Literati And Technology...
Beijing Obstetrics Gynecology Hospital...
Beijing Dashanqing Culture Development...
Jingren Palace
Ningshou Gate
Yuhuage
Changkang Right Gate
Longguang Gate
Yanxidmen
Zhaohua Gate
The Emperor
Back Yard Shop
Yuhua Pavilion
Ruyimen
Tishun Hall
Clock Museum
Lishun Gate
Qihelou St
Qihelou Street No.16
The Palace Museum Back Palace
Yuqing Palace
Ningshou Gate
Shoukang Palace
Palace Museum Bookstore
Tongtze Vat
Fuji Alley
Donghuamen Hotel
Beiheyan Street No.A145
Neiyou Gate
Renxiang Gate
Fengxian Gate
Tangzi River
Ciningqong
Jingyun Gate
Xiqing Gate
Longzongmen
Cining Gate
Back Right Gate
Baohedian
Backzuomen
Nine Dragon Screen
Zhaoxian Temple
Qian Building
Full Art And Craft Zhipinfang
Zhide Fu Alley
Zhide Community Activity Center
Zhonghedian
Nanxanduo
China No.1 History Dangguan
Hall of Supreme Harmony
太和殿
Middlezuomen
中左门
Ministry of Civil Affairs
Donghuamen Kindergarten
Danfenglou Home Cooking
Renren
Hongyige
The Palace Museum
Qing Dynasty History West Museum
Qing Dynasty History Museum
Donghuamen Subdistrict Office Environmental...
Beijing No.161 Middle School Jr Middle...
Yuduteng
Zhuang Palace
Chuanxin Temple
Jingqi Palace
Wenhuadian
Taihemen
太和门
Zhaodemen
昭德门
Wenhuamen
Donghuamen
东华门
Donghuamen St
Xiangba Fulizhu Shop
Beijing Donghua Yiyuan Gallery
Hotel Kapok Beijing
Beijing Forbidden City
Xihemen
协和门
Xihemen
Beichang St
Beichizi St
Beichizi St
Beichizi


12
Google


Temple of Earth Park
5
Fangzetan
Beijing Dongcheng Gate Ball Sports Association
Huangnishi
Jin Ding Xuan
Tangguo
Harmony Space
Dongheyan No.1
Yonghegong Lama Temple
N 2nd Ring Rd
Vanguard Live
Guanxue College
Westpeidian
Lama Temple
7
Lama Temple Management Office
Tibet Buddhist Art Museum of...
Beet Pharmacist Shop (Yonghegong Street)
Beijing Songtang Museum
Xuxiangzhai Vegetarian Restaurant
Yingbi
Self-service Bank
Hepingli W St
Huajiadi St
Andingmen E St
Wudaoying Hutong
Guozijian St
Yonghegong Hutong
Yonghegong Lama Temple
Xiaonanjie Hutong
Xiaoxinkai Hutong
Guozijian Hutong
Xiaoxinkai Alley


Liufang Beili 20
Liufang Beili 13
Liufang Beili
Liufang St
Liufang Nanli 10
Liufang Nanli 16
Liufang Nanli 1
Liufang Nanli 9
Liufang Nanli 19
Liufang Nanli 2
Hetang Yuese (Zuojiazhuang Shop)
Liufangnanli Community Population Culture...
Liufang Nanli A26
Liufang Nanli 3
Liufang Nanli 4
Beijing Jinghai Automobile Decoration...
Liufang Nanli A 20
Xiangheyuan Beili 2
Xiangheyuan Beili 1
Xiangheyuan Beili 5
Left Nanli Community Public Security...
Sharxi Wheaten Food Restaurant...
Beijing Meixvo International Culture...
Yanxiantang
Mantanpa Design
China Construc
Hufengqu Hotel
22
当代MOMA
首都汇电影中心
15
ICBC 24-hour Self-service Bank
Wangjuecheng MOMA
Qingshuiyuan Community Building 1
MOMA Business Center
Qingshuiyuan
Wangjuecheng Building 1
Guoxinmao Mansion
Xiangheyuan Rd
Jianguomen East Dajie
Jianguomen East Dajie Rd
Zuojiazhuang Beili
Zuojiazhuang Nanli
Beijing Yilian (Chuangxiang Culture...
Lvyiwei Hejian Donkey Burger
Chaoyang W St
Chaoyang Rd
Dongdaqiao Rd
Jintufang

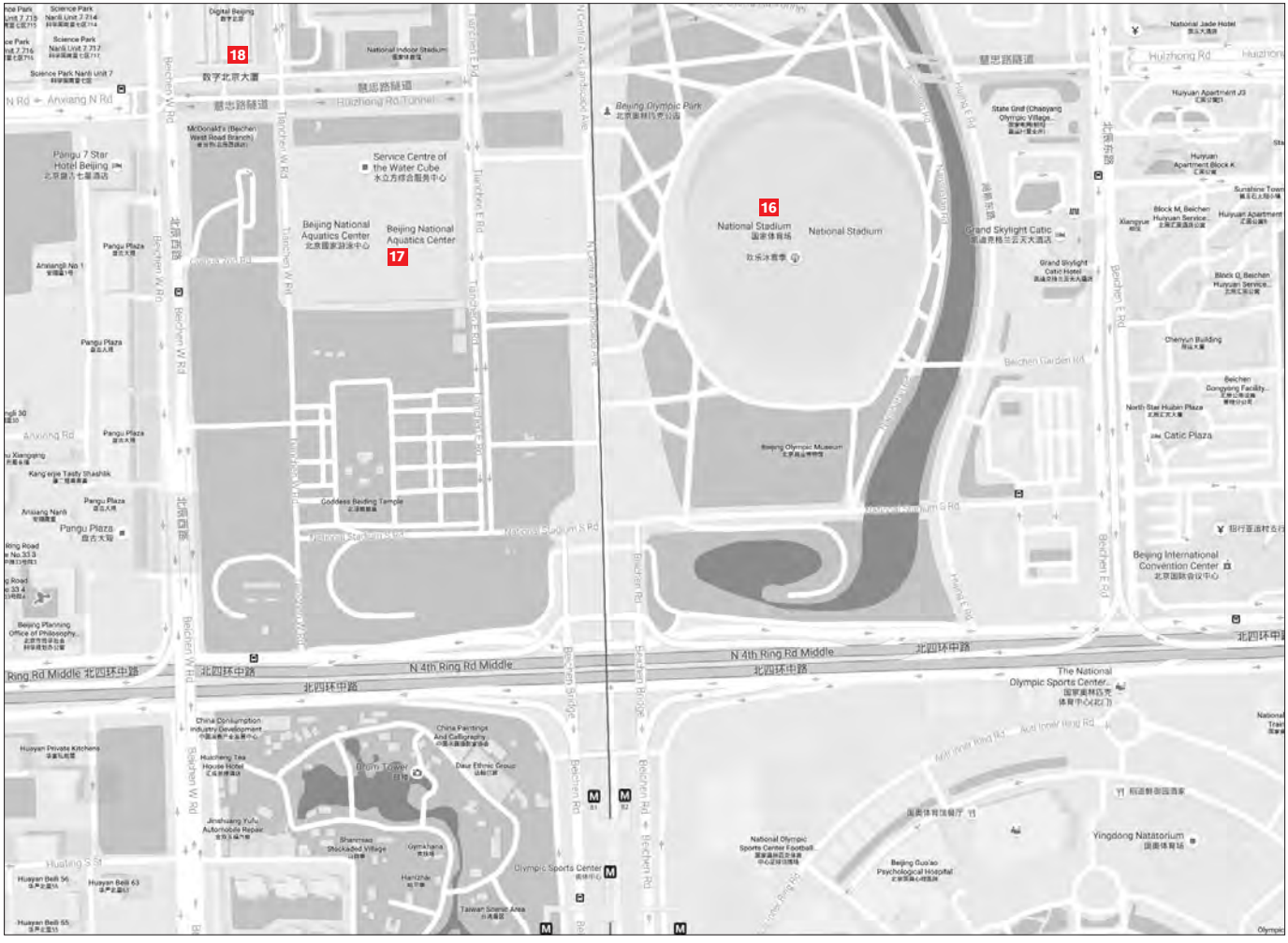

Xinghuisancun 5th Alley
Sanlitun East 4th St
Sanlitun East 3rd St
Sanlitun East 2nd St
Xinghuisancun
HOGAN
BALMAIN
IT BEIJING MARKET
The Opposite House
Mesh
The Door Bar & Cafe
Bocata
Sanfulong Hotel
Yoyo Hotel
Sanlitun Diplomatic Residence Compound...
Chaoyang Sanlitun Community Health...
Hangzhou Shack (Beijing Chaoyang...
Beijing Chaoyang House Management Bureau
Mosto
三里屯大吉里
21
22
Jazz House
Page One
G-STAR RAW
Macao Taste (Northwest to South Area, Tailoss...
Ocean Theme Online
Blue Frog
Dongzemen Liquor Room
Adidas
Workers' Stadium N Rd
Sanlitun Rd
Dongsanhuan N Rd
Khazurho Indian
Sanlitun SOHO Shopping Mall 1
Bank of China (Chaoyangqiao Branch)
The Bookworm
Qmes Bar & Grill
Thai Restaurant
Sanlitun SOHO Shopping Mall 3 Haidilao
Sanlitun SOHO Shopping Mall 6
Maple Leaf Homeland Hostel
Casa Pagoda
Beijing Enterprise Technology Center
Beijiazhuang Elementary School (Northwest to...
Zhongfang Li-18

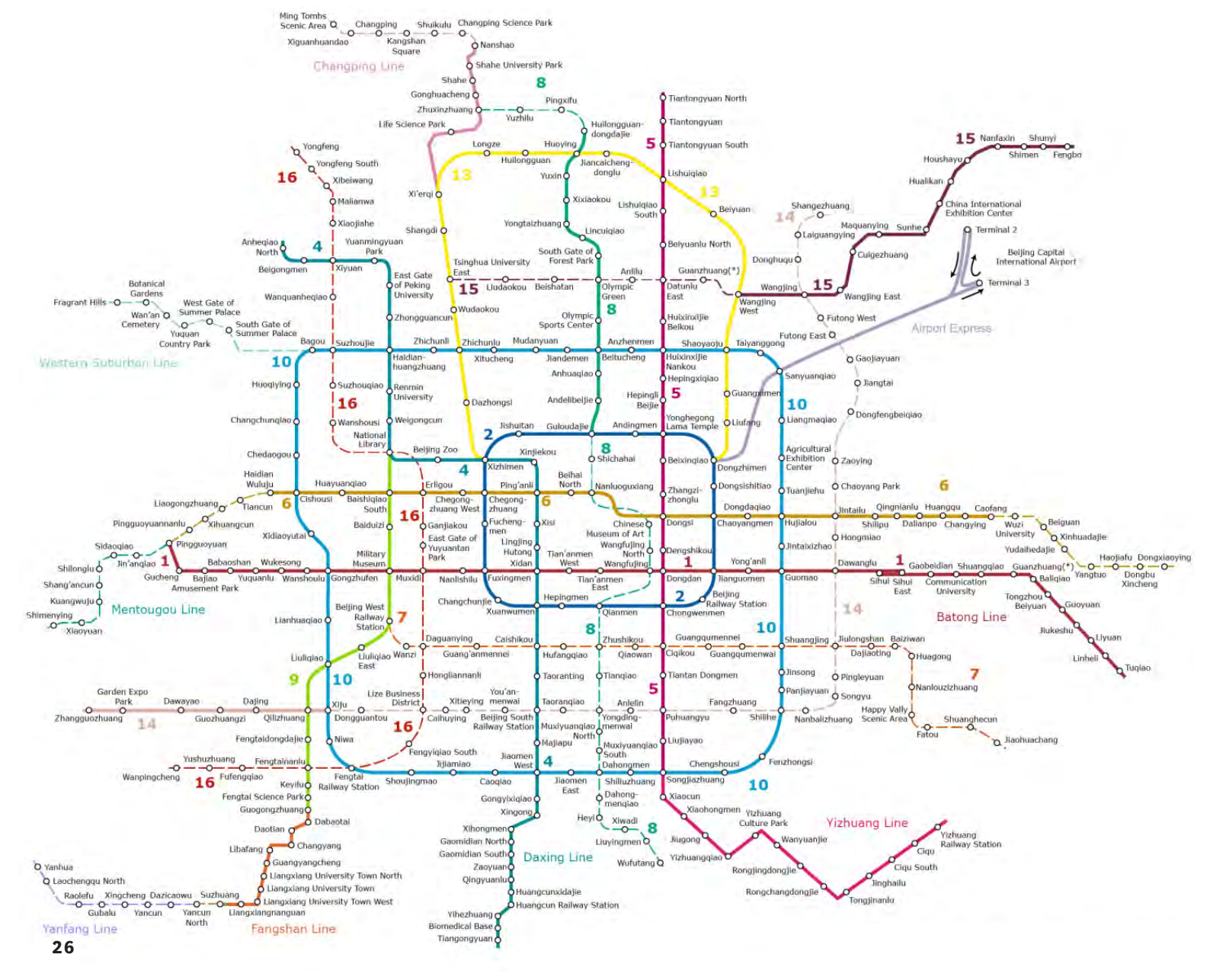

Dangnan Hutong
Yuanhang Mansion
Office Building of PICC
Chaowai N St
China Renbao Shouxian Mansion
China Telecom Building
Industrial Bank Mansion
CNOOC Office Building
Sinopec
E 2nd Ring Rd
Chaoyangmen
Chaoyangmen Outer St
Bank of China
Ministry of Foreign Affairs
Chaoyangmen SOHO
Galaxy SOHO (Block A)
Galaxy SOHO
Ministry of Foreign Affairs Consular...
Galaxy SOHO (Block B)
Ministry of Justice
Sushifer
26
Sanfang Hutong
Galaxy SOHO (Block D-1)
Dongcheng Community Health Service Station
Beijing Jintai International Travel
Foreign Enterprise Group


Fortune Plaza
Middle
Ximyuan 3
Mandarin Oriental Beijing
Jinbaozhijie
Jinghua St
Citic Bank
CCTV Headquarters
25
Fuli Tower
Jinghua S St
Beijing Kerry Centre North Tower
Guanghua Rd
E 3rd Ring Rd Middle
China Zun
China World Trade Center Phase 3
Zhongji New Oriental Office Building
Little Sheep
China Garments Mansion
Guomao
Block B, Zhong
Beijing Yintai Centre


Starbucks Coffee
China World Trade Center
Zhongji New Oriental Office Building
China World Hotel
Conference Hall
China World Exhibition Hall
Little Sheep
China Garments Mansion
Guomao
SK大厦
Beijing Yintai Centre
Jingheng St
The Exchange Beijing
Southern Sky Pearl Express Hotel
Yanke Metropolis
Ruisai Mansion Conference Center
Avic Building
9
Jianwai SOHO
Block B, East Area, Jianwai SOHO
Tonghuihe N Rd
Tonghui River
Dongfeng Park
E 3rd Ring Rd Middle


Beijing Minsheng Art Museum
Universal Creative Park
Yitel Beijing Jiuxian Bridge
Universal Creative Park
Jiuxianqiao N Rd
Jiuxianqiao Rd
Jiuxianqiao N Rd
Jiuxianqiao N Rd
Jiuxianqiao Rd
Jiuxianqiao Rd
Jiuxianqiao


18
数字北京大厦
Digital Beijing
慧忠路隧道
Huizhong Rd Tunnel
National Indoor Stadium
Service Centre of the Water Cube
水立方综合服务中心
Beijing National Aquatics Center
北京国家游泳中心
17
Beijing National Aquatics Center
Pangu 7 Star Hotel Beijing
北京盘古七星酒店
Pangu Plaza
盘古大厦
Beichen W Rd
Tianchen W Rd
Tianchen E Rd
Beichen E Rd
Anxiang N Rd
Anxiangli No 1
Anxiang Rd
Kang erjie Tasty Shashlik
Anxiang Nanli
Ring Road No.33 3
Ring Road No.33 4
Beijing Planning Office of Philosophy
Ring Rd Middle 北四环中路
N 4th Ring Rd Middle
北四环中路
Goddess Baoding Temple
Yuhuan Station S Rd
Yuhuan Station N Rd
China Consumption Industry Development
Huaneng Tea House Hotel
Jinshuang Yufu Automobile Repair
Drum Tower
China Paintings And Calligraphy
Daur Ethnic Group
Shanxiwan Stockaded Village
Gymkhana
Hanzhai
Taiwan Scenic Area
Olympic Sports Center
Huayan Private Kitchens
Huaying S St
Huayan Beili 56
Huayan Beili 63
Huayan Beili 65
Beijing Olympic Park
北京奥林匹克公园
16
National Stadium
国家体育场
National Stadium
Grand Skylight Catic Hotel
Beichen Garden Rd
Beijing Olympic Museum
Beichen Bridge
Beichen Rd
Beijing International Convention Center
北京国际会议中心
The National Olympic Sports Center
国家奥林匹克体育中心
Anli Inner Ring Rd
National Olympic Sports Center Football
Beijing Guo'ao Psychological Hospital
Yingdong Natatorium
国奥体育场
Huizhong Rd
National Jade Hotel
Huayuan Apartment J3
Huayuan Apartment Block K
Block M, Beichen Huayuan Service
Huayuan Apartment
Block Q, Beichen Huayuan Service
Chenyun Building
Beichen Dongyong Facility
North Star Huabin Plaza
Catic Plaza
Beijing Olympic Park
Olympic

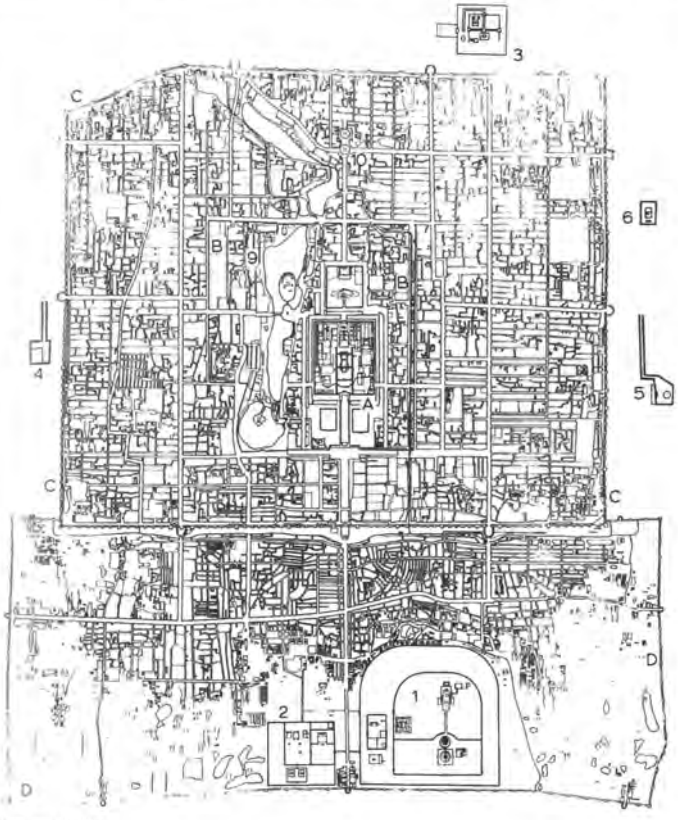

Changping Line
Western Suburban Line
Mentougou Line
Batong Line
Airport Express
Yizhuang Line
Daxing Line
Fangshan Line
Yanfang Line
Ming Tombs Scenic Area
Changping
Shuikulu
Changping Science Park
Xiguanhuandao
Kangshan Square
Nanshao
Shahe University Park
Shahe
Gonghuacheng
Zhuxinzhuang
Pingxifu
Yuzhilu
Life Science Park
Huilongguan-dongdajie
Longze
Huoying
Huilongguan
Jiancaicheng-donglu
Yuxin
Xi'erqi
Xixiaokou
Lishuiqiao South
Yongtaizhuang
Lincuiqiao
Shangdi
Tsinghua University East
South Gate of Forest Park
Anlilu
Liudaokou
Beishatan
Olympic Green
Wudaokou
Olympic Sports Center
Zhongguancun
Anheqiao North
Yuanmingyuan Park
Beigongmen
Xiyuan
East Gate of Peking University
Wanquanheqiao
Botanical Gardens
Fragrant Hills
Wan'an Cemetery
West Gate of Summer Palace
Yuquan Country Park
South Gate of Summer Palace
Bagou
Suzhoujie
Zhichunli
Zhichunlu
Mudanyuan
Anzhenmen
Haidian-huangzhuang
Xitucheng
Jiandemen
Beitucheng
Anhuaqiao
Huoqiying
Suzhouqiao
Renmin University
Dazhongsi
Andelibeijie
Changchunqiao
Wanshousi
Weigongcun
National Library
Jishuitan
Guloudajie
Andingmen
Yonghegong Lama Temple
Chedaogou
Beijing Zoo
Xinjiekou
Shichahai
Haidian Wuluju
Huayuanqiao
Erligou
Ping'anli
Beihai North
Nanluoguxiang
Liaogongzhuang
Tiancun
Cishousi
Baishiqiao South
Chegong-zhuang West
Chegong-zhuang
Pingguoyuannanlu
Xihuangcun
Xidiaoyutai
Baiduizi
Ganjiakou
Fucheng-men
Xisi
Chinese Museum of Art
Sidaoqiao
Jin'anqiao
Pingguoyuan
East Gate of Yuyuantan Park
Lingjing
Hutong
Wangfujing North
Wangfujing
Shilonglu
Gucheng
Bajiao Amusement Park
Babaoshan
Yuquanlu
Wukesong
Wanshoulu
Military Museum
Gongzhufen
Muxidi
Nanlishilu
Fuxingmen
Xidan
Tian'anmen West
Tian'anmen East
Dongdan
Jianguomen
Yong'anli
Guomao
Dawanglu
Sihui
Sihui East
Gaobeidian
Communication University
Shuangqiao
Guanzhuang(*)
Yangtuo
Haojiafu
Dongxiaoying
Donghu
Xincheng
Baliqiao
Shang'ancun
Kuangwuju
Shimenying
Xiaoyuan
Beijing West Railway Station
Changchunjie
Hepingmen
Qianmen
Chongwenmen
Beijing Railway Station
Xuanwumen
Lianhuaqiao
Liuliqiao
Liuliqiao East
Wanzi
Daguanying
Caishikou
Zhushikou
Qiaowan
Guangqumennei
Guangqumenwai
Cuikou
Shuangjing
Jiulongshan
Baiziwan
Dajiaoting
Huagong
Nanlouzhuang
Shuanghecun
Jiaohuachang
Fatou
Happy Vally Scenic Area
Nanbalizhuang
Pingleyuan
Songyu
Jinsong
Panjiayuan
Tiantan Dongmen
Hongliannanli
Taoranting
Tianqiao
Garden Expo Park
Dawayao
Dajing
Zhangguozhuang
Guozhuangzi
Qilizhuang
Xiju
Dongguantou
Lize Business District
Xitieying
You'an-menwai
Caihuying
Beijing South Railway Station
Taoranqiao
Anlelin
Yongding-menwai
Fangzhuang
Shilihe
Puhuangyu
Fengtaidongdajie
Niwa
Muxiyuanqiao North
Majiapu
Liujiayao
Yushuzhuang
Fengtainanlu
Wanpingcheng
Fufengqiao
Fengtai Railway Station
Fengyiqiao South
Jiaomen West
Jiaomen East
Shilliuzhuang
Dahongmen
Songjiazhuang
Fenzhongsi
Keyilu
Fengtai Science Park
Shoujingmao
Caoqiao
Guogongzhuang
Gongyixiqiao
Dahong-menqiao
Xiaocun
Daotian
Dabaotai
Heyi
Xiwadi
Xiaohongmen
Yizhuang Culture Park
Xihongmen
Liuyingmen
Jiugong
Libafang
Changyang
Guangyangcheng
Gaomidian North
Gaomidian South
Wufutang
Yizhuangqiao
Wanyuanjie
Yizhuang Railway Station
Ciqu
Ciqu South
Zaoyuan
Qingyuanlu
Rongjingdongjie
Jinghailu
Rongchangdongjie
Tongjinanlu
Huangcunxidajie
Huangcun Railway Station
Yihezhuang
Biomedical Base
Tiangongyuan
Yanhua
Laochengqu North
Raolefu
Xingcheng
Dazicaowu
Suzhuang
Gubalu
Yancun
Yancun North
Liangxiang University Town North
Liangxiang University Town
Liangxiang University Town West
Liangxiangnanguan
Tiantongyuan North
Tiantongyuan
Tiantongyuan South
Lishuiqiao
Beiyuan
Beiyuanlu North
Datunlu East
Guanzhuang(*)
Huixinxijie Beikou
Huixinxijie Nankou
Hepingxiqiao
Hepingli Beijie
Guangximen
Shaoyaoju
Taiyanggong
Liufang
Dongzhimen
Beixinqiao
Dongsishitiao
Zhangzi-zhonglu
Dongsi
Dongdaqiao
Chaoyangmen
Dengshikou
Agricultural Exhibition Center
Liangmaqiao
Zaoying
Tuanjiehu
Chaoyang Park
Hujialou
Jintailu
Shilipu
Qingnianlu
Dallanpo
Huangqu
Changying
Caofang
Wuzi University
Beiguan
Xinhuadajie
Hongmiao
Jintaixizhao
Yudaihedajie
Tongzhou Beiyuan
Guoyuan
Jiukeshu
Liyuan
Linheli
Tuqiao
Yong'anli
Dongdan
Jianguomen
Guomao
Chongwenmen
Beijing Railway Station
Qianmen
Hepingmen
Changchunjie
Xuanwumen
Fuxingmen
Nanlishilu
Muxidi
Gongzhufen
Military Museum
Wangfujing
Wangfujing North
Tian'anmen West
Tian'anmen East
Xidan
Lingjing
Hutong
Chegong-zhuang
Chegong-zhuang West
Ping'anli
Beihai North
Nanluoguxiang
Zhangzi-zhonglu
Dongsi
Dongsishitiao
Dongdaqiao
Chaoyangmen
Dengshikou
Zhushikou
Qiaowan
Guangqumennei
Guangqumenwai
Cuikou
Shuangjing
Jiulongshan
Baiziwan
Dajiaoting
Huagong
Nanlouzhuang
Shuanghecun
Jiaohuachang
Fatou
Happy Vally Scenic Area
Nanbalizhuang
Pingleyuan
Songyu
Jinsong
Panjiayuan
Tiantan Dongmen
Taoranqiao
Anlelin
Yongding-menwai
Fangzhuang
Shilihe
Puhuangyu
Taoranting
Tianqiao
Hufangqiao
Zhushikou
Qiaowan
Guangqumennei
Guangqumenwai
Cuikou
Shuangjing
Jiulongshan
Baiziwan
Dajiaoting
Huagong
Nanlouzhuang
Shuanghecun
Jiaohuachang
Fatou
Happy Vally Scenic Area
Nanbalizhuang
Pingleyuan
Songyu
Jinsong
Panjiayuan
Tiantan Dongmen
Majiapu
Muxiyuanqiao North
Muxiyuanqiao South
Liujiayao
Dahongmen
Songjiazhuang
Fenzhongsi
Shilliuzhuang
Jiaomen East
Jiaomen West
Fengyiqiao South
Jiamiao
Shoujingmao
Caoqiao
Fengtai Railway Station
Fengtainanlu
Fufengqiao
Yushuzhuang
Wanpingcheng
Fengtaidongdajie
Niwa
Xitieying
You'an-menwai
Caihuying
Beijing South Railway Station
Lize Business District
Xiju
Dongguantou
Garden Expo Park
Dawayao
Dajing
Zhangguozhuang
Guozhuangzi
Qilizhuang
Liuliqiao
Liuliqiao East
Wanzi
Daguanying
Caishikou
Beijing West Railway Station
Lianhuaqiao
Changchunjie
Hepingmen
Qianmen
Chongwenmen
Beijing Railway Station
Xuanwumen
Fuxingmen
Nanlishilu
Muxidi
Gongzhufen
Military Museum
Wangfujing
Wangfujing North
Tian'anmen West
Tian'anmen East
Xidan
Lingjing
Hutong
Chegong-zhuang
Chegong-zhuang West
Ping'anli
Beihai North
Nanluoguxiang
Zhangzi-zhonglu
Dongsi
Dongsishitiao
Dongdaqiao
Chaoyangmen
Dengshikou

Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „Beijing“, in: *Architectural Guide. China*, 2015, S. 64-71.

Beijing (formerly Peking) is the capital of the People‘s Republic of China. With a few interruptions, it was also the capital of Imperial China from 1279 to 1912, and of the Republic of China from 1912 to 1928. In short, it has been at the centre of one of the great world civilizations for millennia. It has accumulated tremendous historical and cultural significance, even as its physical fabric has undergone several major changes - most recently, a wave of demolitions and new construction which has transformed the majority of the city from one-storey courtyard dwellings on narrow alleys into something entirely different. Almost simultaneously, Beijing became one of the first cities in China to conspicuously embrace the construction of major projects by foreign architects. The largest of these commissions were awarded in the period leading up to the 2008 Olympics, as China used architecture to assert its self-image as a hold, prosperous, forward-looking country. To understand how this came about, it‘s necessary to see the city both as a top-down planning project, and a bottom-up manifestation of social forces.

Beijing wasn‘t always a bustling powerhouse, but it was almost always important. As far back as the eleventh century BCE, this area was home to a series of trading towns, owing to the intersection of the north-going road through the mountains and the north-eastern road to Manchuria. Much later, connection to the Grand Canal plugged the region more directly into the heartland‘s economy. While these towns sometimes became regional capitals, they were really border outposts at the northern fringe of the empire, not far from the ongoing Great Wall project.

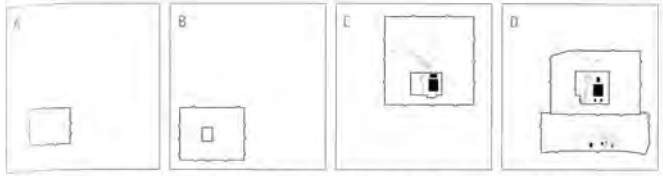
While later Beijing might appear to be a „copy“ of these earlier cities, at slight geographic remove, in actuality all of the cities on this site were designed according to principles which can be observed in countless ancient Chinese walled cities. Generally speaking, traditional Chinese urban planning reflects a fusion of Confucian



Ming-era Beijing



Yu Ji Tu (the„Map ofthe Tracks of Yu“) and detail. Stone Carving, 1137 CE. Grid lines every 100 li (today, 1 li equals 500 metres, though historically the measurement varied).



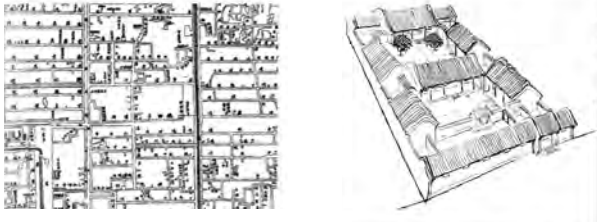
Urban succession, with previous iterations in dashed Lines. A. Southern capital of the Mongolian/Khitan Liao dynasty, established 938 CE. B. Zhongdu, capital ofthe Jin dynasty, established 1153. C. Dadu, capital of the Yuan dynasty, established by Kublai Khan in 1271. D. Ming/Ging dynasty Beijing, established 1403; shown after the completion of the Outer City Wall in 1553 enclosed the Temples of Heaven and Agriculture.

social hierarchy, imperial political symbolism, and considerably older traditions concerning the fortunesetting roles played by geometry, geomancy and numerology. According to these traditions, the ideal capital is a nine-square grid, with its main entry from the south and the seat of government in the centre. A grid of major streets links up the sub-modules of the squares, and a square perimeter (however difficult to secure) reflects the clear order of the universe: the king is at the centre of his palace, the palace is at the centre of the city, and the city is at the centre of the world. Old maps show this concentric square diagram extending to encompass the empire, reflecting the Chinese name for China itself: „Middle Kingdom“.

A new ruler hoping to govern this vast territory would naturally want to tap into such powerful symbolism. Indeed, this seems to have influenced Kublai Khan‘s choice, in 1271, to build a new capital based on the same principles. Since his conquering grandfather Genghis had invaded China from the north, this Mongolian empire’s approximate north-south centre fell close to the former trade and defense outpost. Many of Beijing‘s essential features (the street grid‘s major axes, the rough position of the central palace city, and the series of artificial lakes) date back to the Khan‘s city of Dadu, founded in 1267. The lakes, unfortunately, threw off the number of north-south streets, and put Dadu‘s palace considerably south of the geographic centre. It could be argued this inauspicious siting doomed the Khan’s dynasty, which was overthrown by the founding Ming in 1386. Shortly run out of Nanjing („southern capital“) by scandal and slaughter, the Ming re-established their court at Dadu, renaming it Beijing, or „northern capital.“

Under the Ming Emperor Yongle (1360-1424), several changes were made to the city‘s layout. The palace city was completely rebuilt (on the same spot), the northern third of Kublai Khan‘s grid was abandoned, and major new temple complexes (eventually including the Temple of Heaven and Temple of Earth) were established to the south. These changes shifted the city south to surround the palace, returning to the ideal nine-square diagram, with the Emperor’s seat at the true centre. This may have paid off, as the following centuries of Ming rule are considered a high point of chinese civilization. The succeeding Qing retained this basic order, simply adding some temples, refreshing the imperial gardens, and building a southern wall to enclose the Outer City, which had grown up around the temple complexes. When the Last Emperor abdicated in 1912, the city would not have been unrecognisable to Marco Polo.

That‘s the story of old Beijing from the perspective of top-down rulers and master planners. But the gridded, concentric Chinese city can also be read from the bottom up, as the macro-scale multiplication of the city‘s fundamental tissue: the narrow residential lane, or hutong. Until the late twentieth century, most of Beijing was a network of thousands of these lanes, fronted by single-storey courtyard houses or siheyuan. This typology, which solidified by the Ming period, formed a low-rise, moderately dense „carpet“ of a city that was easy to navigate (if sometimes repetitious), due to the differentiated grain of the hutong: the residential alleys run east to west, while the Larger streets (parallel to the city’s fundamental north-south axis), contained shopping and artisan workshops.



(left) Detail from a 1930s' map, showing Beijing's east-west „grain". (right) Perspective view, two-courtyard siheyuan.

The hierarchy of city and dwelling directly reflected cultural norms. The extended family, living together, was sorted out in a Confucian hierarchy: the elders got the best-appointed northern rooms, younger members got the east and west, and servants and support programme went to the south. A wall screened views from the street, making the courtyard into a private, discrete world. The arrangement suited northern China's climate, with the south-facing halls catching the southern sun, while the blank northern walls provided shelter from winter winds. The siheyuan thus corresponded with feng shui principles, which labelled certain orientations, functions and numbers as auspicious.

Indeed, the courtyard dwelling was seen as a microcosm of the square planet, with the open earth in the centre, reflecting the open heavens above. The courtyard house not only symbolized the rigid social structure; it also helped realise it. The closed world of the siheyuan is a machine for domination by the family patriarch (a sort of miniature emperor) and both the family's business and its women can be kept hidden from the larger world. None of this was Limited to the dwellings of ordinary people; there were upscale siheyuan with more courts, more rooms and finer ornament. Social class was reinscribed by material and details - commoners could use only grey tile and black doors, while in the imperial palace one finds glazed tile and red doors. Indeed, the Forbidden City palace complex can be seen as a kind of massively scaled-up siheyuan, thus corroborating the essentially pyramidal organisation of premodern Chinese society.

The finely grained yet tightly structured order of hutongs and siheyuan has been under pressure for decades. In 1949, following the Republic of China's brief use of Nanjing as the capital, the new Communist government once again restored Beijing's administrative centrality, and almost immediately a debate broke out about where the new government should be housed . Certainly the people's party could not be based in the old imperial palace, but it would need offices, meeting halls, even national monuments. One faction argued for preservation of the old city on the grounds of its historical significance, but this was a time of revolution, and exuberant hope of great social transformation. Chairman MAO was happy to capitalise on the historical symbolism of taking over the old capital, but he was fundamentally suspicious of history as a thing of value in itself. Mao chose to build within the city, by demolition if necessary, and the preservationists never really had much hope. Still, the Mao-era demolitions were confined to certain specific sites. The largest was Tian'anmen Square, where space was demanded for an enormous public assembly grounds along with new museums and the „Great Hall of the People," cranked out in 1959 as one of the „Ten Great Buildings" celebrating the Republic's decennial. Communist urban planners, working with Soviet advisors, also knocked down the old city walls, filled in moats, and planned for the concentric expansion of the city with successive ring roads, ultimately saddling the city with today's desperate traffic jams and awkward subway routes. A few remnants of the walls survive, for example at the City Wall Relics Park, just south of Beijing Railway Station.

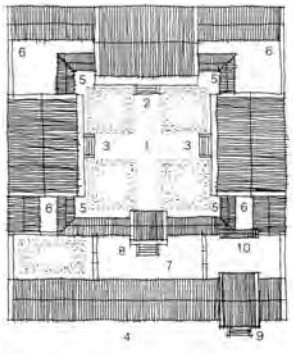
Despite these substantial changes to the historic centre, most government-directed development in this period was focused on new industrial towns, another Soviet-inspired idea. These were easier to construct on new peripheral sites than through demolition, so Beijing remained largely intact. In the same era, large tracts of low-rise, unornamented Modernist housing (often associated with danwei work units) began to appear beyond the Second Ring Road, which traced the path of the old city wall. Interestingly, some of contemporary Beijing's most animated street life can be found in these places. They're not much to look at (though their trees have grown in well), but they were built quite densely, with space for retail and services. Beijing's pedestrian-scale, low-rise urban fabric first came under serious pressure during the Cultural Revolution period of the 1960s and ,70s. In a policy aimed at creating a new urban proletariat, the government increased the population of Beijing beyond what the available siheyuan could practically support (even as a parallel movement forced city dwellers back to the farm to be „re-educated"). Residents filled in

their courtyards to create more rooms; while the street network remained the same, the lifestyle it supported was pushed to the breaking point. Given the ambitions of the Cultural Revolution, such erosion and de stabilisation of traditional culture were probably by design. Meanwhile, the overpopulated siheyuan became a kind of urbanistic time bomb - a bit like American tenements during the Depression and war decades they were storing up a huge, unresolved demand for housing. When Deng Xiaoping's capitalist-oriented economic reforms finally came to Beijing in the 1990s, it became possible to meet this demand through new construction. The value of hutong land would rise far above what could possibly be made off one-storey courtyard dwellings. Those who held control of property began a wave of demolition and construction virtually unmatched in human history. As an array of tall object-buildings, standing free on their lots and seemingly indifferent to the surrounding streets, Beijing has finally become the „modern" city its zoning anticipated sixty years ago. Comparisons could of course be made to other Chinese cities in this period, most famously Shenzhen. But Shenzhen was not a capital with centuries worth of historic fabric and millions of pre-established inhabitants; Beijing thus raises distinct questions about preservation, urban fabric, and the appropriate role of the state in shepherding a city's transformation. A single major project can involve relocating thousands or tens of thousands of people, and by the turn of the millennium, two thirds of the hutongs had been demolished - even before Olympic preparations prompted another round of demolition and construction.

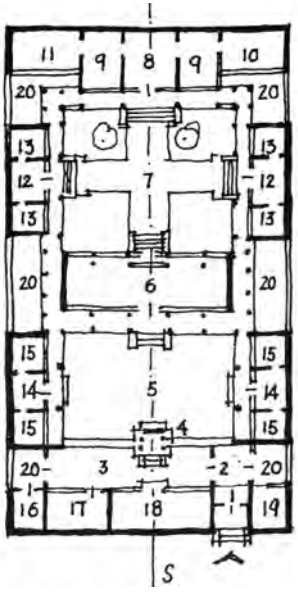
A 1999 master plan finally established twenty-five historic neighbourhoods to be preserved, and in fact the most recent trend has been to build enormous high-rise tracts on greenfield sites, especially to the city's east. This in turn intensifies traffic and pollution, among other problems, and subway planners struggle to keep pace with the geographic spread of the city. For the siheyuan, however, the damage has been done, and it's not clear how strict the new limitations are in practice. Same large hutong blocks still remain (mainly around the Forbidden City and Tian'anmen Square, where code limits building height), and the surviving clusters do give some sense of the animated, multi- programmed street life that must have once been universal in Beijing. Yet the mere fact that they are clusters robs them of their strength. A city's economy works through aggregations and multiplications. One is reminded of the strips of weedy landscape preserved as highway medians;



Growth of Beijing's built-up area in the Communist era



Roof plan of a typical siheyuan



Floor plan of a typical multi-yard siheyuan





Looking into the first courtyard of a siheyuan. Hutong fabric, including a temple, competes with mid-rise slabs and towers.

technically, they may add up to a large open green space, but being discontinuous, they hardly constitute a park, let alone an ecosystem.

Beijing is more populous than ever, but if the hutong blocks are surrounded by wide automobile roads, how can the shops hope to have customers? How can residents hope to walk to their places of business? The demolition may indeed be a self-accelerating cycle: once the city is damaged enough for life within the hutong to become affected, the incentives to cash in and move out become more convincing. As more people do so, more of the city is wiped out, and more of what remains is unable to function. Of course, there are efforts to preserve and restore small sections, either as tourist attractions or specialised shopping districts. Some of the extant hutong zones have found a kind of salvation in expatriate bohemians and hipster entrepreneurs, who predictably find these places quite charming. In this way, the terms for a city's survival seem similar to those found in many places: some quantity of old fabric will persist, put to different uses, by different people, in smaller numbers. To be fair, Beijing's demand for new construction was also driven by the perceived obsolescence of siheyuan housing. High rise developments may not make possible the dose-knit communities of the old neighbourhoods, but they do offer modern conveniences that many Westerners would consider essentials. Life along a hutong involves dealing with unreliable utilities, failing infrastructure, and shared latrines. It's understandable that many Chinese might see the change as an unmitigated improvement, even while it's tempting for outsiders to read the fate of Beijing as a retread of the errors of Western urban renewal. Similarly, it's worth noting that Beijing's historical Layout (the squares, the grid) is still largely legible in plan. This is not always true of western cities which carried out reconstruction schemes in the twentieth century.

Today we can observe ways of redeveloping former hutong sites that go beyond the free-standing object model. In the 1980s, concerned Chinese designers and educators attempted to intervene with schemes (most famously the Ju'er Hutong) that retained the basic grid-and-courtyard Layout, while upping the density with multistory arrangements. Not architecturally flashy (indeed, deliberately „back grounded"), these schemes prefigure more commercially-driven „new old" developments which now pop up here and there in the city. More broadly, architects building in Beijing at various scales have in many cases attempted to recreate the lively urbanism which their clients' projects would replace, sometimes picking up the „courtyard" as social organizer or formal motif. The meteoric rise of the developer SOHO China (Small Office / Home Office) is noteworthy here; their desire to associate mixed-use developments and Live-work units with stylish design has led them to hire a number of „name" architects for their projects in Beijing. Most of these eschew traditional details and materials, but are concerned in some way with producing a pedestrian, „urban" experience, even when stuck with twenty-first century mega-sites. Of course, a city composed only of high-end retail and cocktail options presents its own considerable problems.

Hutongs aren't the only form of Beijing fabric undergoing transformation. Many of the suburban, Mao-era factory districts mentioned above have since been engulfed by the sprawling city, even as they've been rendered obsolete or redundant by the shift of industrial production to more remote and larger-scale complexes elsewhere in China. Beijing's cosmopolitan class, and its steady flow of international travellers, have encouraged the transformation of many former factories and warehouses into galleries, theatres, and whole „art villages" as in 798, Caochangdi, the Red Brick Art Museum, and the more remote Songzhuang. While these places vary in their success (and their levels of government management), they tend to function surprisingly well as little pedestrian worlds, since they were originally planned as self-contained complexes of closely-spaced buildings. The popularity of these places, Like the SOHO developments, suggests a way out of the era of super-block „icon" buildings, though of course plenty of those are in progress as of this writing. Without overstating architects' fantasies of a re-pedestrianised twenty-first century defined by „street Life" and face-to-face interaction, it would appear that Beijing may still be a vibrant Laboratory for urban alternatives.

Great Wall Mutianyu 慕田峪长城
verschiedene Architekten
221 v. Chr. - Ming Dynast (1368–1644)

In c. 220 B.C., under Qin Shi Huang (first Emperor of China), sections of earlier fortifications were joined together to form a united defence system against invasions from the north. Constructions continued up to the Ming dynasty (1368–1644), when the Great Wall became the world's largest military structure. The series of fortifications made of stone, brick, tamped earth, wood, and other materials have been on and off rebuilt, maintained, and enhanced; the majority of the existing wall is from the Ming Dynasty (1368–1644). The Great Wall also served as border control, allowing the imposition of duties on goods transported along the Silk Road, regulation or encouragement of trade and the control of immigration and emigration. Furthermore, the defensive characteristics of the Great Wall were enhanced by the construction of watch towers, troop barracks, garrison stations, signalling capabilities through the means of smoke or fire, and the fact that the path of the Great Wall also served as a transportation corridor.

The Great Wall stretches from Dandong in the east to Lop Lake in the west, along an arc that roughly delineates the southern edge of Inner Mongolia. An archaeological survey has concluded that the Ming walls measure 8,850 km. This is made up of 6,259 km sections of actual wall, 359 km of trenches and 2,232 km of natural defensive barriers such as hills and rivers.

The wall section in Mutianyu is famed for its 26 Ming-era guard towers and views, the 3km-long section of wall in Huairou County, is largely a recently restored Ming dynasty structure that was built upon an earlier Northern Qi dynasty edifice.



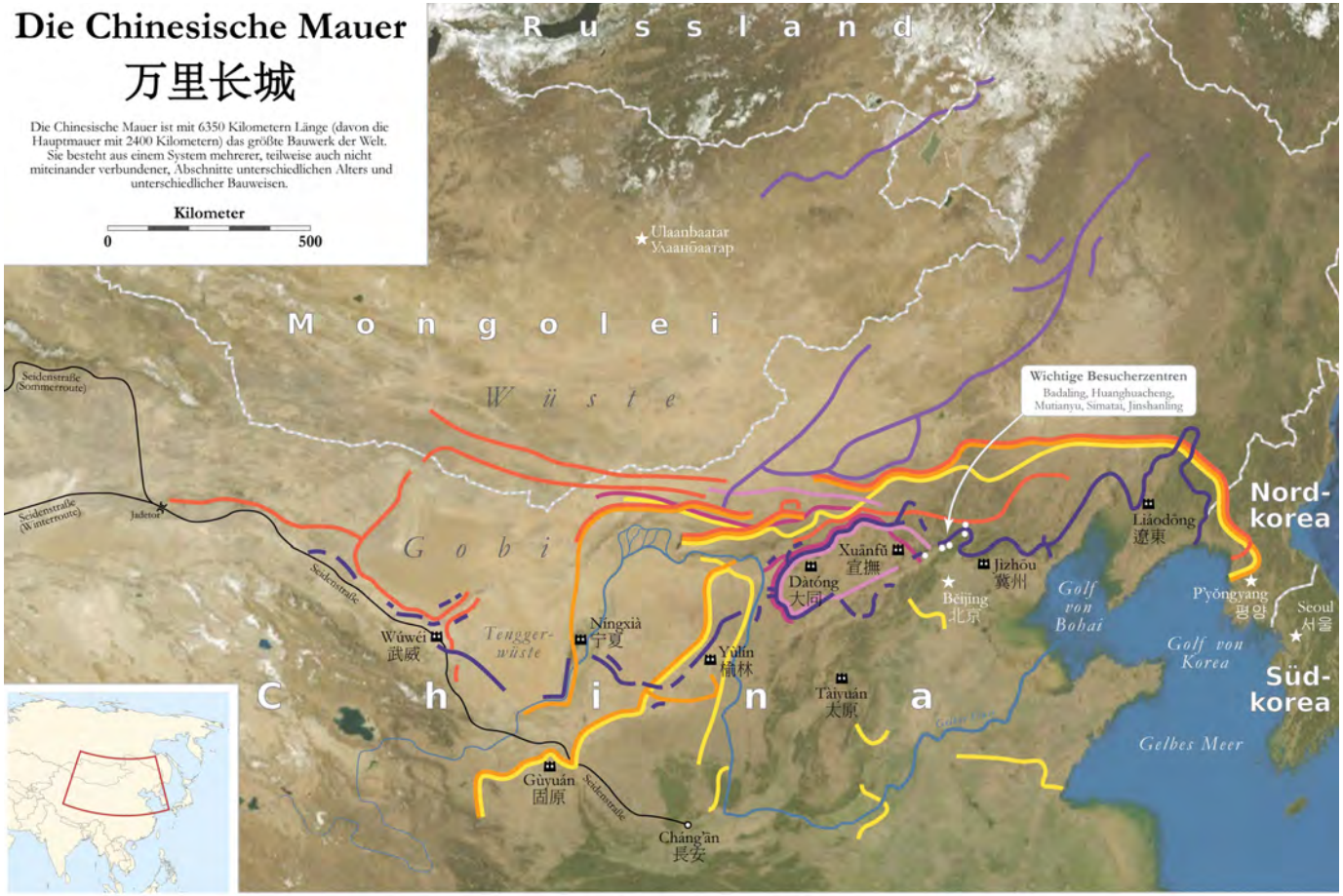


http://whc.unesco.org/en/list/438/, https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Wall_of_China

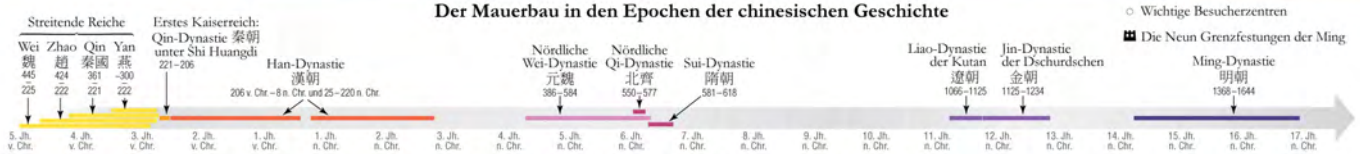
Die Chinesische Mauer
万里长城

Die Chinesische Mauer ist mit 6350 Kilometern Länge (davon die Hauptmauer mit 2400 Kilometern) das größte Bauwerk der Welt. Sie besteht aus einem System mehrerer, teilweise auch nicht miteinander verbundener, Abschnitte unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher Bauweisen.

Kilometer
0 500



Der Mauerbau in den Epochen der chinesischen Geschichte



Summer Palace 颐和园
Yuan Dynastie - Qin Dynastie
ab 12.Jhd.

The Summer Palace in Beijing integrates numerous traditional halls and pavilions into the Imperial Garden conceived by the Qing emperor Qianlong between 1750 and 1764 as the Garden of Clear Ripples. Using Kunming Lake, the former reservoir of the Yuan dynasty's capital and Longevity Hill as the basic framework, the Summer Palace combined political and administrative, residential, spiritual, and recreational functions within a landscape of lakes and mountains, in accordance with the Chinese philosophy of balancing the works of man with nature. Destroyed during the Second Opium War of the 1850s, it was reconstructed by Emperor Guangxu for use by Empress Dowager Cixi and renamed the Summer Palace. Although damaged again during the Boxer Rebellion in 1900 it was restored and has been a public park since 1924. The central feature of the Administrative area, the Hall of Benevolence and Longevity is approached through the monumental East Palace Gate. The connecting Residential area comprises three building complexes: the Halls of Happiness in Longevity, Jade Ripples and Yiyun, all built up against the Hill of Longevity, with fine views over the lake. These are linked by roofed corridors which connect to the Great Stage to the east and the Long Corridor to the West. In front of the Hall of Happiness in Longevity a wooden quay gave access by water for the Imperial family to their quarters.

The remaining 90% of the garden provides areas for enjoying views and spiritual contemplation and is embellished with garden buildings. Kunming Lake contains three large islands, corresponding to the traditional Chinese symbolic mountain garden element, the southern of which is linked to the East Dike by the Seventeen Arch Bridge. An essential feature is the West Dike with six bridges in different styles along its length. Other important features include temples and monasteries in Han and Tibetan style located on the north side of the Hill of Longevity and the Garden of Harmonious Pleasure to the north-east.

As the culmination of several hundred years of Imperial garden design, the Summer Palace has had a major influence on subsequent oriental garden art and culture.



***http://whc.unesco.org/en/list/880*, 30.08.2016**





1 Osttor
2 Nordtor
3 Berg des Zehntausendfachen Langen Lebens (Wanshoushan)
4 Kunming-See
5 Turm des Buddhaduftes (Foxiangge)
6 Halle des Zerteilens der Wolken (Paiyundian)
7 Der Drehbare Speicher (Zhuanlunzang)
8 Bronzepavillon
9 Garten der Harmonischen Stimmung (Xiequyuan)
10 Langer Gang (Changlang)
11 Großer pailou
12 Pagode der Zahlreichen Kostbarkeiten (Duobaota)
13 17-Bogen-Brücke (Shiqikongqiao)
14 Insel des Drachenkönig-Tempels (Longwangmiao)



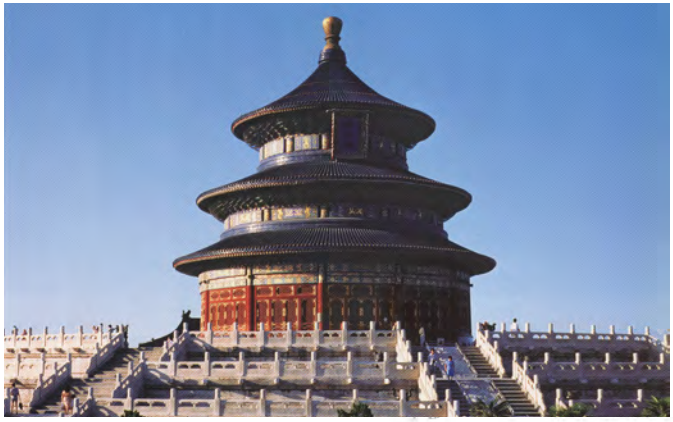
Plan des Sommerpalastes und Parks Yiheyuan (Park der Pflege der Harmonie) bei Peking, Neubau 19.–20. Jahrhundert

Temple of Heaven Tian Tian 天坛
Ming Dynastie
1406 - 1420

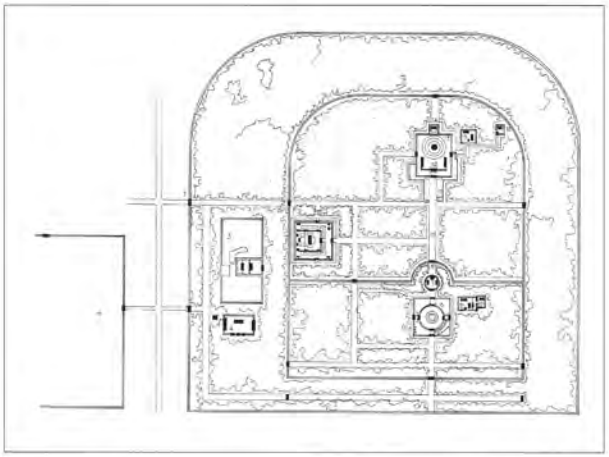
Justifiably one of Beijing's most famous (and sacred) sites, the Temple of Heaven is a master-work of traditional Chinese architecture, though it's an exception in terms of temple typology; it eschews the hall-courtyard-hall diagram for a more concentric, centralised plan and form. While the Temple dates back to the 1400s, the structure we see today was built sometime in the 1700s under the Qianlong Emperor, and restored several times in the twentieth century. The temple complex sits to the east of the city's central axis, balanced (asymmetrically) by the Temple of Agriculture to the west; together they mark the southern extent of Beijing's old city wall. The design of the famous tiered Qinian Dian („Hall of Prayer for Good Harvests," towards the north end) is cosmologically significant, reflecting the traditional belief that the heavens are round and the Earth square. Here the two meeting the architecture of the circular temple atop its rectangular base. Today, the extensive temple grounds make one of Beijing's largest and most pleasant parks, indeed one of its best-used public spaces, enthusiastically occupied by local exercise groups, plus players of cards and Mahjong.



Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „Temple of Heaven (Tiantan)", in: *„Architectural Guide. China"*, 2015, S.80

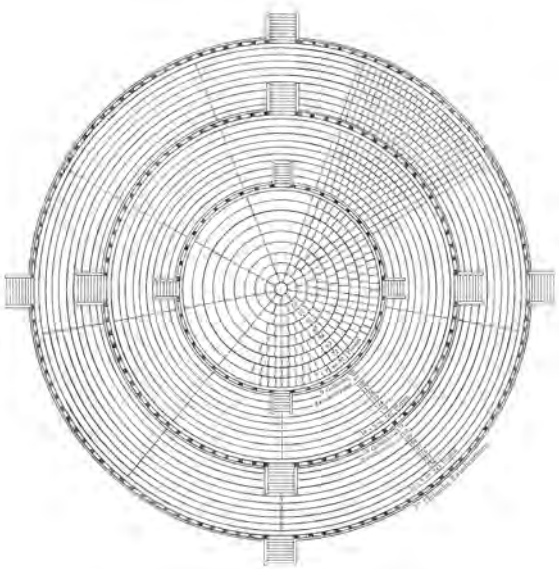






1. Western gate to the altars
2. Western Heavenly Gate
3. Ritual Instruments Office
4. Sacrificial Animals Stable
5. Abstinence Palace
6. Circular Mound
7. Imperial Vault of Heaven
8. Complete Virtue Gate
9. Imperial kitchen and storage
10. Slaughter Pavilion
11. Precious Clothing Platform
12. Gate of Prayer for a Prosperous Year
13. Hall for Prayer for a Prosperous Year
14. Hall of the Imperial Heavens
15. Vaulted Bridge

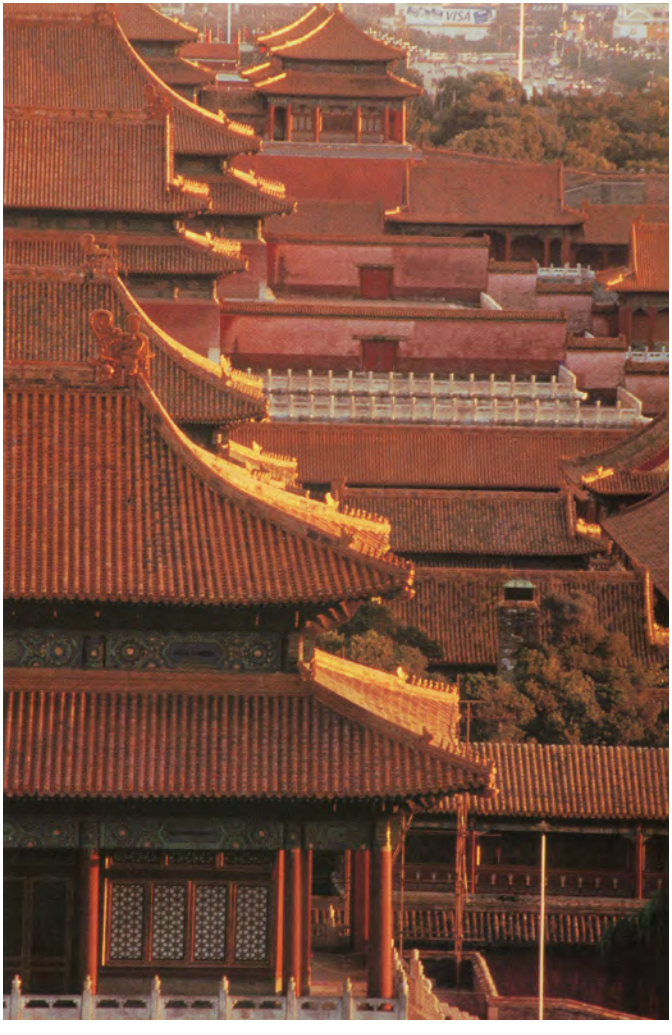
Figure 8.15. Plan of the Temple of Heaven complex



Forbidden City 紫禁城
Nguyen An, Cai Xin
1420

4

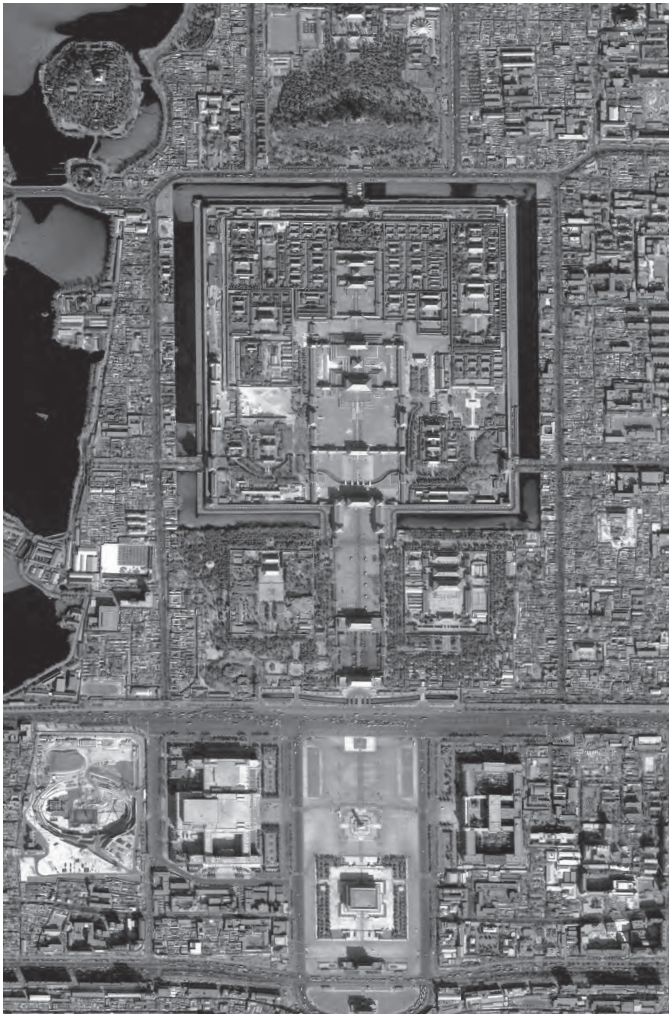
Die Verbotene Stadt (Kaiserpalast, Palaststadt) befindet sich im Zentrum Pekings. Dort lebten und regierten bis zur Revolution 1911 die chinesischen Kaiser der Dynastien Ming und Qing. Der einfachen Bevölkerung war der Zutritt verwehrt – was den Namen Verbotene Stadt erklärt. Die Verbotene Stadt liegt am nördlichen Ende des Tian'anmen-Platzes.
Die Verbotene Stadt stellt ein Meisterwerk der chinesischen Architektur dar. Ihre Anlage entsprach der Weltsicht der kaiserlichen Herrscher: ein annähernd rechtwinkliger Grundriss – ausgerichtet entsprechend dem Prinzip von Yin und Yang an der Nord-Süd-Achse – und die Verbotene Stadt als Machtsymbol des Kaisers in der Mitte. Der Kaiserpalast ist die Verkörperung des Prinzips der Mitte: Er liegt mitten in der Hauptstadt des Reichs der Mitte.
In ihr befanden sich unter anderem die Paläste der Herrscher. Die Dächer der meisten Hauptgebäude waren teilvergoldet und mit in Gelb, der Symbolfarbe des chinesischen Kaisers, glasierten Ziegeln gedeckt. Kein Gebäude in Peking durfte die Verbotene Stadt in der Höhe überragen.
Mit 961 m Länge und 753 m Breite bedeckt der rechteckige Komplex 723 633 qm². Eine Palastmauer mit einem Turm auf jeder Ecke und vier überbauten Eingangstoren umgibt ihn, die wiederum von einem 52 m breiten Wassergraben gesäumt wird. Die Mauer ist 7,90 m hoch, zinnenbewehrt und an der Basis 8,62 m, an der Krone 6,66 m dick. Innen und aussen sind drei Lagen Ziegelsteine gemauert, während der Innenraum durch Stampferde ausgefüllt ist.



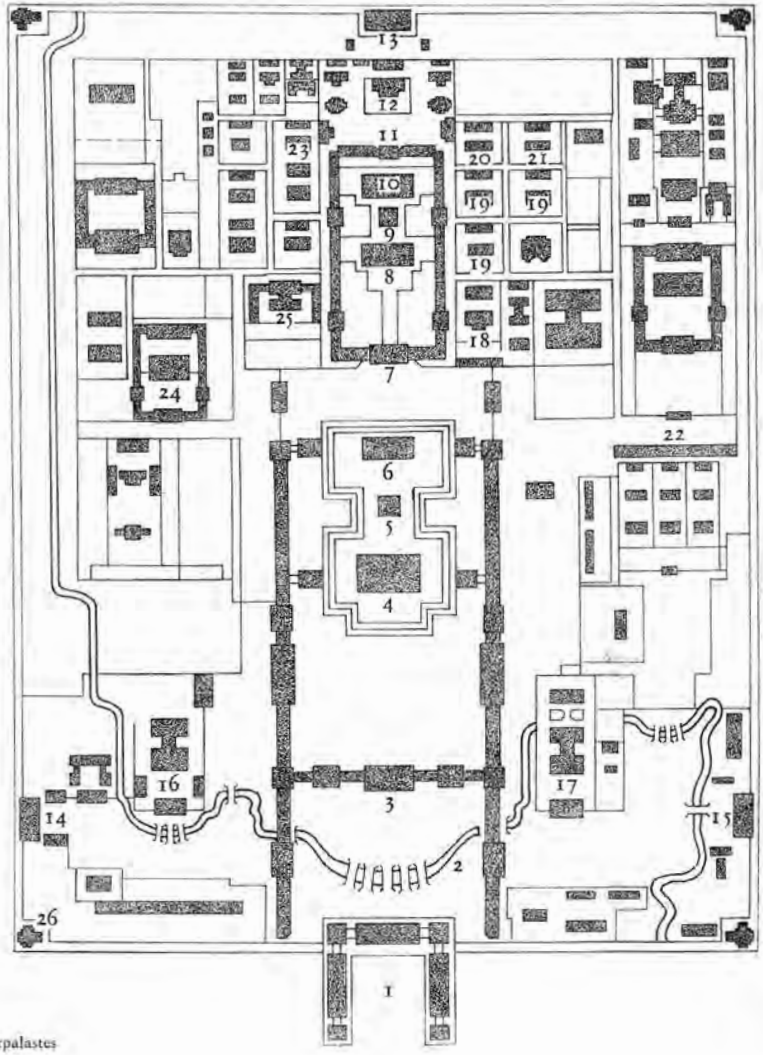
https://de.wikipedia.org/wiki/Verbotene_Stadt und Franz-Josef Krücker, „Der Kaiserpalast", in: *Peking. Nordchina*, 1993, S. 93.







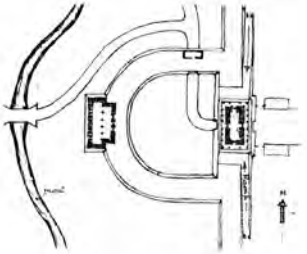
1 Tor des Mittags (Wumen)
2 Goldwasser (Jinshui)
3 Tor der Höchsten Harmonie (Taihemen)
4 Halle der Höchsten Harmonie (Taihedian)
5 Halle der Mittleren Harmonie (Zhonghedian)
6 Halle des Bewahrens der Harmonie (Baohedian)
7 Tor der Himmlischen Klarheit (Qianqingmen)
8 Palast der Himmlischen Klarheit (Qianqinggong)
9 Halle der Verbindung und Durchdringung (Jiaotaidian)
10 Palast der Irdischen Ruhe (Kunninggong)
11 Tor der Irdischen Ruhe (Kunningmen)
12 Halle der Kaiserlichen Ruhe (Qin'andian)
13 Tor der Geisterkrieger (Shenwumen)
14 Westliches Tor des Blühens (Xihuamen)
15 Östliches Tor des Blühens (Donghuamen)
16 Kaiserliche Druckerei (Wuyingdian)
17 Halle des Blühens der Literatur (Wenhuadian)
18 Fastenhalle (Zhaigong)
19 Wohnungen der Kaiserinnen und Nebenfrauen
20 Wohnung des Kronprinzen (Zhongcuigong)
21 Kaiserliche Bibliothek (Jingyanggong)
22 Mauer der Neun Drachen (Jiulongbi)
23 Wohnung der Kaiserin
24 Palast der Barmherzigen Ruhe (Cininggong)
25 Halle der Pflege des Herzens (Yangxindian)
26 Eckbauten der Mauer



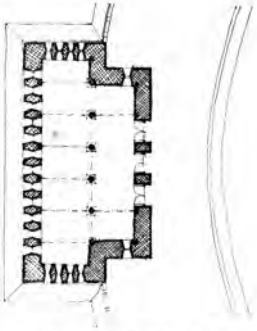
Plan des Pekinger Kaiserpalastes





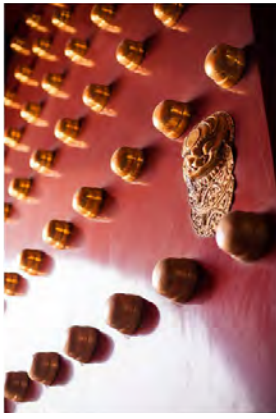


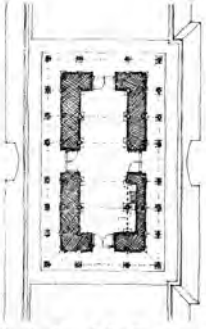
21. Plan of the Fu-ch'eng Gate, in the west wall of the Inner City, Peking



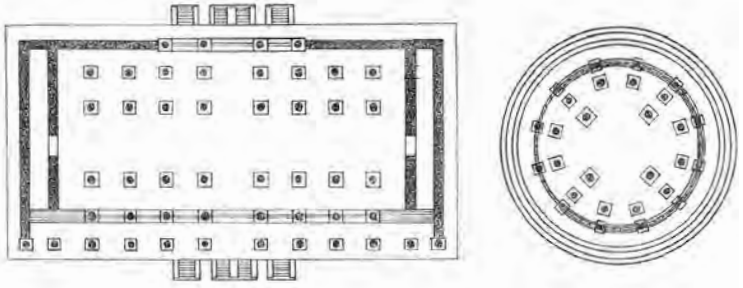
22. Sketch plan of the Fu-ch'eng Gate, outer gate building, Peking



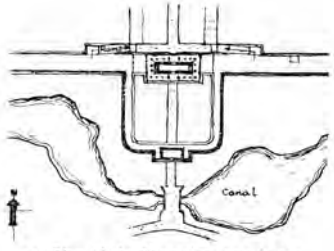




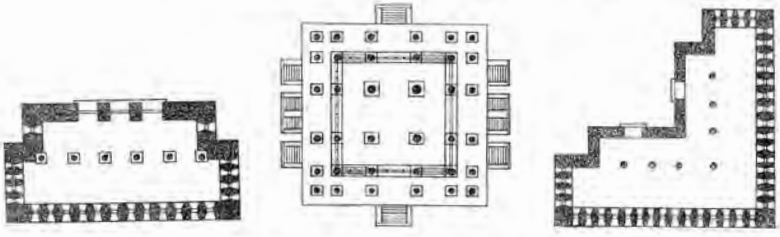
23. Sketch plan of the Fu-ch'eng Gate, inner gate building, Peking



Grundriß und Säulenstellung verschiedener Gebäude. Links: Halle der Höchsten Harmonie (Taihedian) im Pekinger Kaiserpalast. Rechts: Halle des Erntegebets (Qiniandian) im Himmelsaltar in Peking



24. Plan of the Yung-ting Gate in the smaller south wall of the Outer City, Peking



Grundriß und Säulenstellung verschiedener Gebäude. Links: Torgebäude eines Pekinger Stadttores. Mitte: Halle der Mittleren Harmonie (Zhonghedian) des Pekinger Kaiserpalastes. Rechts: Eckgebäude auf der Pekinger Stadtmauer

Temple of Earth 安定门外大街 (Di Tan)
1530

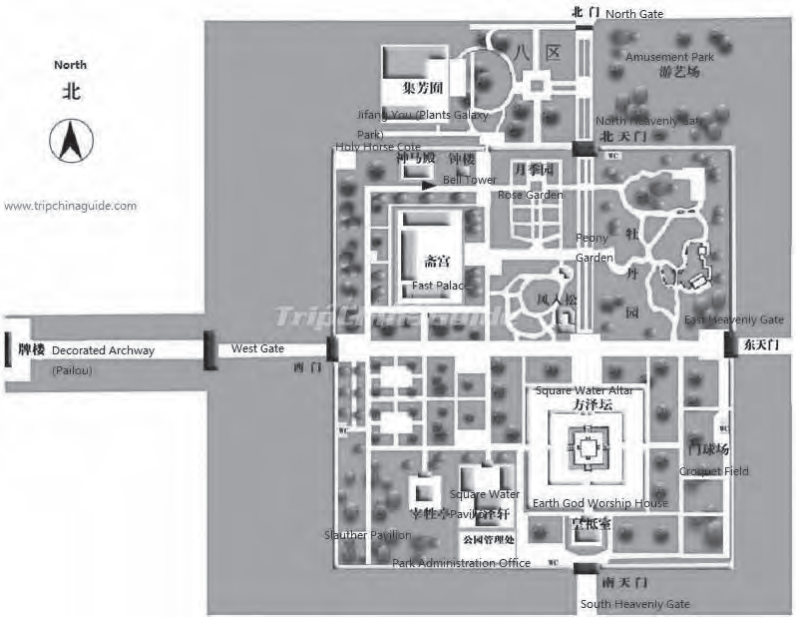
Nördlich der Kreuzung von Yonghegong Dajie und der Ringstraße Andingmendong Dajie liegt das Gegenstück zum südlich gelegenen Himmelsaltar (Himmelstempel , Tiantan): der Erdaltar, dessen Anlage, einschliesslich der ehemaligen Zeremonialhallen, heute ein öffentlicher Park ist.

Am Erdaltar versammeln sich die dem Himmelsaltar entgegengesetzten Kräfte. Die Erde korrespondiert mit dem weiblichen Element, dem yin, zu dem auch der Norden (daher die Lage), die Dunkelheit, die rechteckige Form und die geraden Ziffern gehören. Der Kaiser opferte der Erde also am Tag der Sommersonnenwende, ab dem die Tage kürzer wurden, das Dunkle über das Helle dominierte. Der Altar, der im Park noch zu sehen ist, war quadratisch mit einer quadratischen Einfassungsmauer. Gerade Zahlen herrschen vor, von denen die 8 als höhste gilt.
Der Altar ist 2stufig, 4 Treppen führen hinauf, jede mit 8 Stufen. 36 Bodenplatten bilden den innersten Ring auf dem Altar, bei jedem Ring kommen 8 Platten hinzu , bis außen die Zahl 156 errecht ist. Südlich des Altars liegt die Kammer der Kaiserlichen Verehrung (Huangzhishi), in der die Geistertafeln der Erde und der hier ebenfalls angebeteten, mit der Erde verbundenen Geister der Vier Flüsse, der Vier Meere, der Fünf Gebirgszüge und der Fünf Gipfel aufbewahrt wurden (nicht zugänglich). Was man in der Anlage zu keiner Zeit finden konnte, waren die sonst immer vorhandenen Brennöfen für Opfergaben, denn die Opfer an die Erde wurden vergraben.



Franz-Josef Krücker, „Der Lamatempel“, in: *Peking. Nordchina*, 1993, S. 152.




North
北
www.tripchinaguide.com
北门 North Gate
八 区
Amusement Park
游艺场
集芳园
Jifang You (Plants Galaxy Park)
北天门
North Heavenly Gate
Holy Horse Gate
神马殿
钟楼
Bell Tower
月季园
Rose Garden
Peony Garden
牡丹园
斋宫
Fast Palace
凤人松
东天门
East Heavenly Gate
牌楼 Decorated Archway (Pailou)
West Gate
西门
Square Water Altar
方泽坛
门球场
Croquet Field
Square Water Pavilion
Earth God Worship House
Slaughter Pavilion
公园管理处
Park Administration Office
南天门
South Heavenly Gate





Tian‘anmen Square 天安门广场

6

1651, 1958

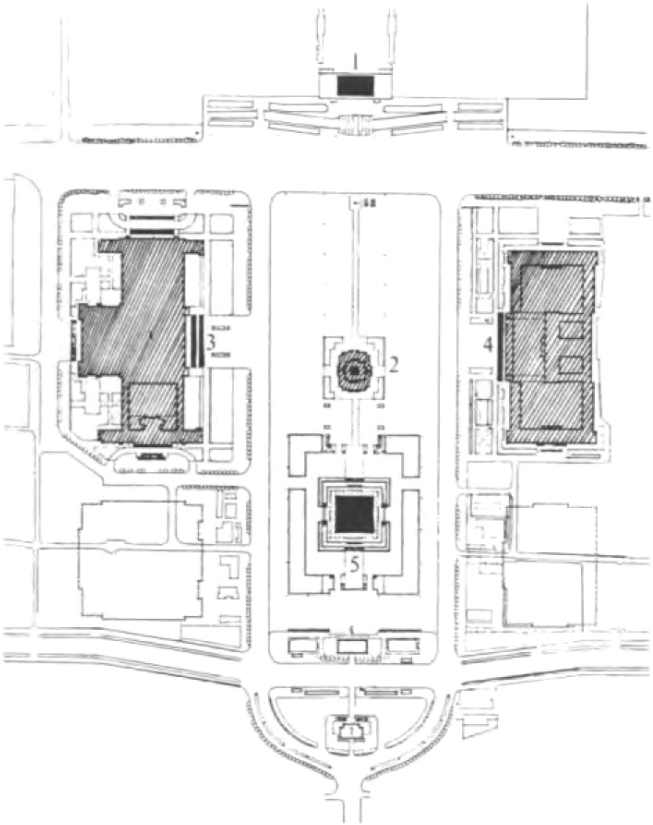
Literally the „Gate of Heavenly Peace“ Square, is named after the eponymous gate that sits at the square‘s north end. At present, the square covers about 40.5 hectares (100 acres), making it one of the largest open-air squares in the world.
Although Tiananmen gate was first built in the 1420’s during the early Ming Dynasty, the original plans did not call for any sort of square to the south of it. Instead, Tiananmen gate served as the first point of access to the various gates leading into the Forbidden City to the north. When the Qing army unseated the Ming Dynasty in the 1650s, a detachment of Qing soldiers damaged or destroyed the original gate. When it was reconstructed in 1651, the new plans called for a square to the south of it about 1/4th the size of the present Tiananmen Square.
The square provided a convenient point of assembly for British and French troops who invaded Beijing in 1860. They considered burning down the gate and the adjacent Forbidden City, but instead decided to march on the Summer Palace and ravage it instead. The ruins of the Summer Palace and the destruction they wrought there can still be seen today. Forty years later, the square again became a focal point of military action during the Boxer‘s Rebellion, where foreign troops once again gathered their forces.
The square was not officially named until 1949 when the PRC took power. Mao Zedong used the site to announce the birth of the People‘s Republic of China. Nine years later, in 1958, the square was enlarged to its present size and paved over. The present site is flanked to the east by the National Museum of China, and to the west by the Great Hall of the People. The south side extends to the Qianmen (Front Gate), a traditional structure that lies along the route to the Forbidden City. The north side of the square is divided from Tiananmen Gate by Chang‘an Avenue, a wide east-west boulevard.
Inside the square are two important monuments of note. First is the Monument to the People‘s Heroes completed in 1958, and the Mausoleum of Mao Zedong finished in 1977.



***http://www.orientalarchitecture.com/sid/65/china/beijing/tiananmen-square,* 30.08.2016**







Present
(Tiananmen)

Present
(Great Hall of the People)

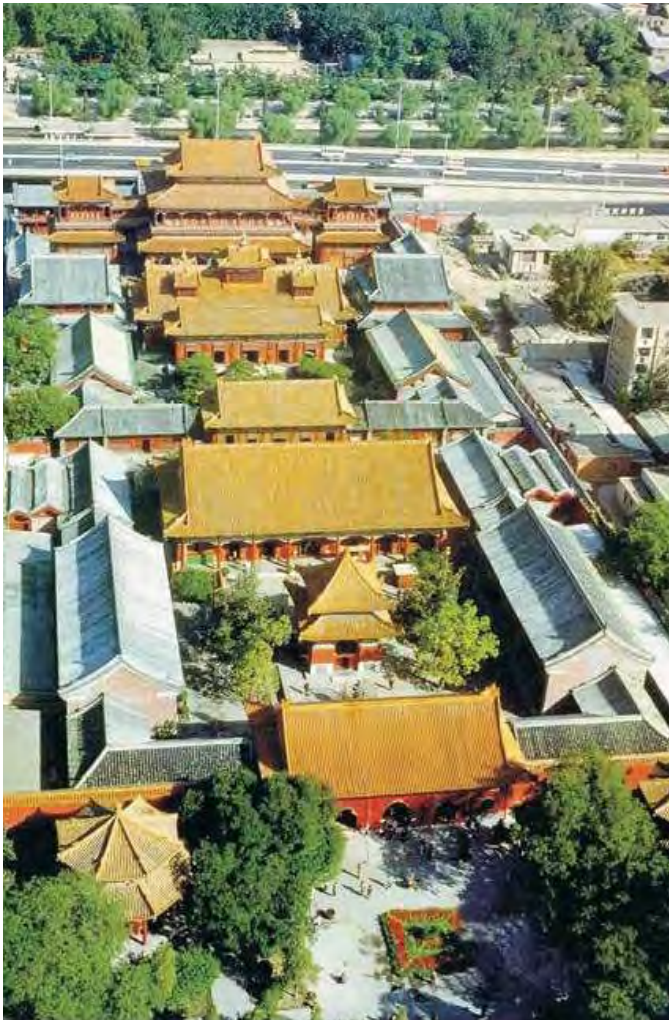
Public
(the Square centered on the Monument)

Past
(Museum of History)

Past
(the Mausoleum)

Lama Temple Yonghe Gong 雍和宫
Qing Dynastie
1694+

Der Yonghe-Tempel ist die ehemalige Residenz des Prinzen Yinzhen, welche 1744 unter Kaiser Qianlong zu Ehren seines Vaters in einen lamaistischen Tempel umgebaut wurde, ist dieser ugs. daher auch als der Lamatempel bekannt.
Er ist einer der größten lamaistischen Tempel außerhalb Tibets und gilt als die am besten restaurierte Tempelanlage Beijings. Die Anlage besteht aus einem Ziergarten, mehreren Innenhöfen und verschiedenen Hallen. Als Höhepunkt gilt die Halle des Unendlichen Glücks, in welcher eine 18 Meter hohe, aus einem einzigen Sandelholzbaum geschnitzte Statue des Buddha Maitreya steht. Der Stamm des Ursprungsbaums ist 26 m hoch, 8 m davon in die Tiefe gesetzt. Die Quersumme der Höhe beträgt 8 (eine Glückszahl in China). Diese Statue war ein Geschenk von Kelsang Gyatsho, dem 7. Dalai Lama, an Kaiser Qianlong.
Von der Architektur her unterscheidet den Lamatempel nicht viel von einem normalen buddhistischen Tempel in China, lediglich die Dekoration und die Figuren folgen der unterschiedlichen Entwicklung des Buddhismus in Tibet. So ist auch diese Gebäudegruppe in der Kombination aus Palast und Tempel streng symmetrisch an einer zentralen Nord-Süd-Achse ausgerichtet.

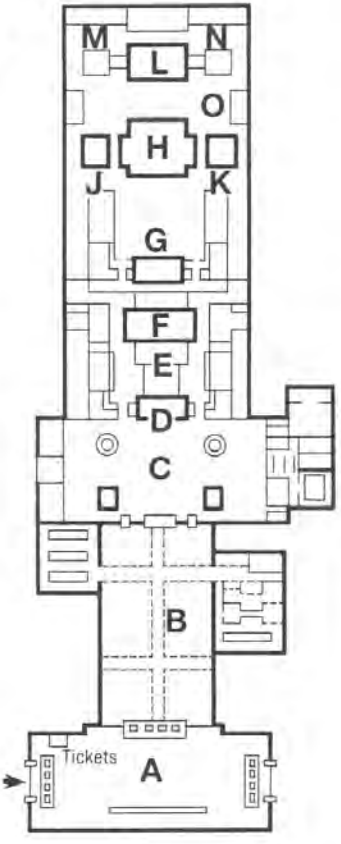


https://de.wikipedia.org/wiki/Yonghe-Tempel und Franz-Josef Krücker, „Der Lamatempel“, in: *Peking. Nordchina*, 1993, S. 143.



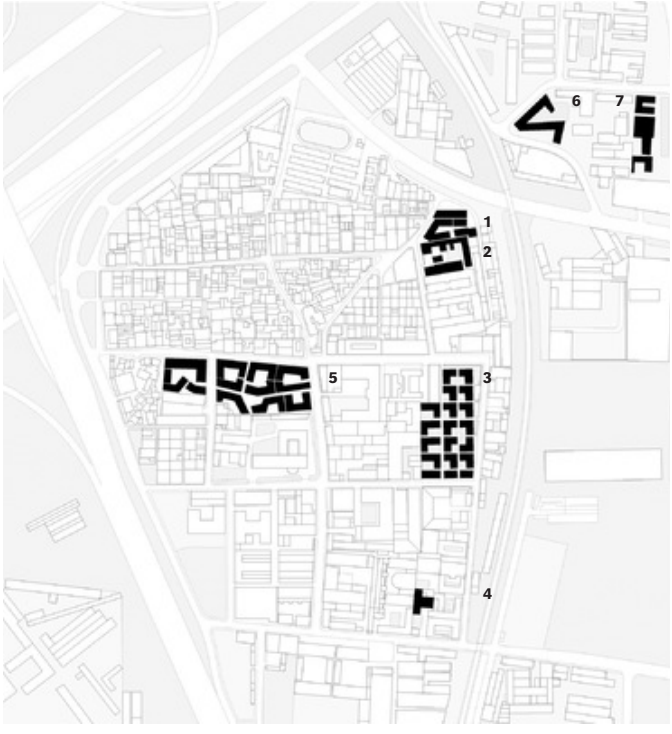
Lama-Tempel: Grundriß

- A Vorhof
- B bepflanzter Vorhof
- C Innenhof
- D Halle der Himmelskönige (Tianwangdian)
- E Innenhof
- F Palast des Friedens und der Harmonie (Yonghegong)
- G Halle des Ewigen Schutzes (Yongyoudian)
- H Halle des Buddhistischen Rades (Falundian)
- J Halle des Altars der Abstinenz (Jitaidian)
- K Halle des Pantschen Lama
- L Pagode des Unendlichen Glücks (Wanfuge)
- M Pavillon des Ewigen Friedens
- N Pavillon des Ewigen Glücks
- O Kammer des Widergespiegelten Buddhas (Zhaofolou)



Galleries at Caochangdi 草场地美术馆
FAKE Design (AI Weiwei)
2000

Im Gegensatz zu dem mittlerweile international wohlbekannten Kunstquartier 798, das sich auf dem Gelände eines aufgelassenen Industriekomplexes in einer einst von Bauingenieuren aus der DDR errichteten ehemaligen Maschinenfabrik am Stadtrand von Beijing eingerichtet hat, kennen nur Eingeweihte das Künstlerdorf Caochangdi. Dabei liegt es nur drei Kilometer entfernt, an der Kreuzung von Airport Expressway und fünftem Stadtring. Während 798 mit seinen Galerien, Cafés und Restaurants unter dem Zeichen von Tourismus und Spektakel immer kommerzieller wird, hat mancher Künstler das kleine Dorf nebenan entdeckt, wo es ruhiger und billiger ist und wo die Distanz zur Großstadt spürbar bleibt.
1999 errichtete Ai Weiwei hier sein erstes Bauwerk- das eigene Wohnhaus mit angeschlossenem Atelier. Danach begann er in Caochangdi mit Architekturexperimenten. Bislang hat er hier sechs weitere Bauten geschaffen - die Fotogalerie Three Shadows, CAAW (China Art Archives and Warehouse), die Red Brick Art Galleries (das größte Cluster und das einzige aus roten Ziegeln) und die Höfe Nummer 241, 105 und 104.



1 Courtyard 104 (Galerie Urs Meile)
2 Courtyard 105
3 Courtyard 241 (19 Studios)
4 Ai Weiweis Studio
5 Galerie „The Red Brick“
6 Museum für Fotografie „Three Shadows“
7 CAAW

Zheng Shanshan, „Eine Galerie und 19 Mietateliers in Caochangdi, Beijing“, in: *Bauwelt 9, 2010, Einfach China*, S. 14.



Courtyard 104



„Three Shadows“



Courtyard 104



Courtyard 105

Courtyard 104 (Gallery Urs Meile)
FAKE Design (AI Weiwei)
2000

8a

Direkt neben Courtyard 105 liegt Courtyard 104. Die Galerie „Urs Meile Luzern-Beijing“ betreibt von hier aus seit 2006 ihre Aktivitäten in China. Der unregelmäßige Zuschnitt des Grundstücks ist Ausgangspunkt für den Entwurf. Das Galeriehaus ist so weit wie möglich in die Blockecke eingepasst, um die bebaubare Grundstücksfläche optimal auszunutzen und zugleich noch einen Eingangs- und Innenhof zu schaffen. Unglücklicherweise blieb auf der Südseite wegen unpräziser Vermessung am Ende ein Restraum zwischen Haus und Grenzmauer übrig, ein unabsichtlicher Hinterhof sozusagen. Der langgestreckte Neubaukörper besteht aus vier zweigeschossigen Galerieräumen im Erdgeschoss, die im Obergeschoss teilweise untereinander verbunden sind. Der so entstandene kompliziert verschachtelte Innenraum will sich bereits im Eingangsbereich dem Besucher mit einer exaltierten Auskragung deutlich machen. Wie bei seinen meisten Bauten hat Ai Weiwei auch bei der Urs Meile Galerie großzügig graue Ziegel für die Fassaden und für den Bodenbelag verwendet. Bemerkenswert sind auch die schwachroten Spuren auf der Außenwand: 30 Prozent rote Ziegel wurden aus Kostengründen unter die grauen Ziegel gemischt und sichtbar in der Außenschale vermauert. Dieser Effekt weckt Assoziationen - junge Kletterpflanze auf alter Ziegelwand? Die Innenraumgestaltung der Galerie Urs Meile ist nicht luxuriöser als die Fassade. Alle Wandflächen in den Ausstellungsräumen sind eher ruppiger Ortbeton, manche davon sind weiß gestrichen. Ein ungewöhnliches Detail fällt auf: die kreuzförmigen Öffnungen in der Fassade und einigen Brüstungen im zweiten Geschoss, wohl eine Referenz an die kompositorische Phantasie und Raffinesse der Baumeister im alten China.

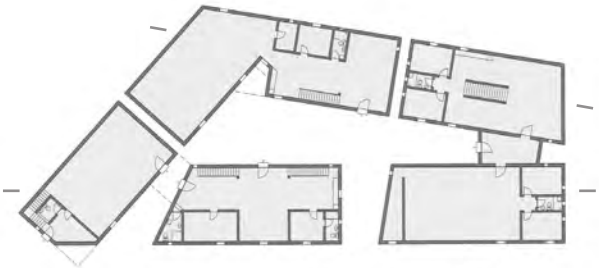


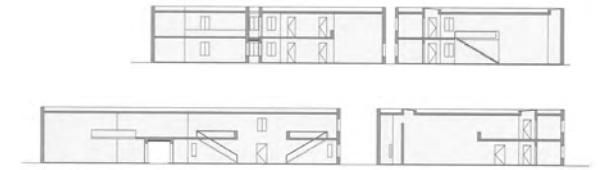
Zheng Shanshan, „Eine Galerie und 19 Mietateliers in Caochangdi, Beijing“, in: *Bauwelt 9, 2010, Einfach China*, S. 14.











Courtyard 105
FAKE Design (AI Weiwei)
2000

8b

Fast an der nordöstlichen Ecke von Caochangdi liegt Courtyard 105. Das Grundstück von 4400 Quadratmeter Grundfläche war zum größten Teil mit äußerst einfachen eingeschossigen Ziegelhäusern bebaut, das Baumaterial war billig, die Architektur anspruchslos. Nach Wunsch des Bauherrn sollten mehrere Designstudios mit angeschlossenen Büro- und Wohnräumen, eine Tanzschule und eine Kantine in dem neuen Hof 105 untergebracht werden. Die Eingriffe in den Bestand waren minimal, tatsächlich wurden nur 281 Quadratmeter Nutzfläche gewonnen. Fast die komplette Konstruktion der Altbauten wurde erhalten. Der Satteldachbau im Süden bekam eine Dachdämmung und neue Fenster, Nord- und Ostfassade des Hofes erhielten eine Verkleidung aus grauen Ziegeln, ebenso wie die zur Ergänzung eingefügten Bauteile, sie schreiben so der Anlage eine neue räumliche Harmonie ganz eigener Prägung ein.
Die Ergänzungsbauten sind vier Kuben unterschiedlicher Abmessung und Proportion, deren nur scheinbar beliebige Positionierung den neuen Raumcharakter bestimmt. Sie untergliedern den einst banalen rechteckigen Hof in kleine und kleinste Teilhöfe mit unterschiedlichen Funktionen, die sich durch die Bedürfnisse der Nutzer der zugeordneten Ateliers oder zum Teil auch autonom definieren. Einzig das zweigeschossige Empfangsgebäude präsentiert sich als Solitär. Es erheischt Aufmerksamkeit, weil es direkt hinter dem Eingangstor wie ein Obstakel im geometrischen Schwerpunkt des Hofs steht und gezielt die Sichtachse unterbricht. Zusätzlich unterstreicht es seine prominente Sonderrolle durch eine Variation der Fassadentektonik: Ai Weiwei wählt hier einen Ziegel mit scharfkantig zerklüfteter Oberfläche.



Zheng Shanshan, „Eine Galerie und 19 Mietateliers in Caochangdi, Beijing“, in: *Bauwelt 9, 2010, Einfach China*, S. 14.







Courtyard 241 (19 Studios)
FAKE Design (Al Weiwei)
2000

Das L-förmige Grundstück wurde in zwölf quadratische und sieben rechteckige Parzellen aufgeteilt und rundum mit der beschriebenen Einfriedung umschlossen. Geschickt hat man die schmalen Restflächen entlang der Straße für Parkplätze und Pförtnerhäuser genutzt. Alle Parzellen funktionieren als unabhängige Einheiten. Jede der quadratischen Parzellen wurde mit einem zweigeschossigen, L-förmigen Haus bebaut, das einen intimen Hof einschließt. Dieser wird durch einen inneren Zaun, der dem äußeren Zaun zur Straße gleicht, vor Einblicken geschützt.

Das urbane Muster erinnert an die alte Innenstadt von Beijing, die mit kompakten Hofhäusern dicht bebaut war. Der einfache Materialkanon - Holz in warmen Tönen und hellgraue Ziegel - prägt die Gesamtanlage. Um trotz der minimalistischen Komposition eine gewisse Vielfalt zu erreichen, wurden für die Ateliers drei verschiedene Grundrisstypen konzipiert. Außerdem wurden die Hofhäuser um 90 Grad gedreht oder gespiegelt, wodurch das Raumerlebnis zwischen den Einheiten eher spürbar als sichtbar variiert. Während die Ziegelfassaden der Häuser in ihrem einheitlichen Grau reichlich streng wirken, sind die Gartenhöfe fast schon ein formales Potpourri: Manche sind, auf den ersten Blick kaum entschlüsselbar, schräg geschnitten, um vieleckige Pflanzflächen zu schaffen; manche öffnen sich mit einem diagonalen Fußweg über Eck. Die Fassaden der Studios haben wenige Öffnungen zu den Gassen, meistens sogar nur Fensterschlitze, ein von Anfang an prägendes Motiv der Architektursprache von Ai Weiwei.

Das architektonische Detail und das konstruktive Detail fallen in eins, sie sind gewissermaßen archaisch einfach, leicht herzustellen und auf Anhieb lesbar, wie zum Beispiel die Fensterstürze aus knapp fugenbreiten Stahlplattenstreifen. Die perforierte Aluminiumfolie, die als Sonnenschutz für die Fenster nach Süden fungiert, verleiht dem Studiokomplex im Courtyard 241 fast schon metaphorisch eine quasi-industrielle Aura.

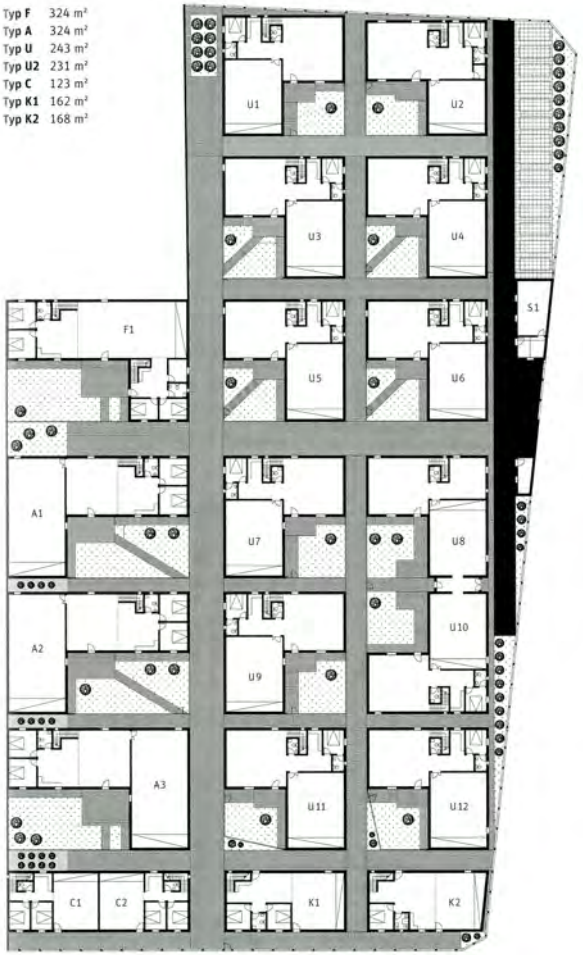


Zheng Shanshan, „Eine Galerie und 19 Mietateliers in Caochangdi, Beijing“, in: *Bauwelt 9, 2010, Einfach China*, S. 14.





Typ **F** 324 m²
Typ **A** 324 m²
Typ **U** 243 m²
Typ **U2** 231 m²
Typ **C** 123 m²
Typ **K1** 162 m²
Typ **K2** 168 m²



Red Brick Art Galleries
FAKE Design (AI Weiwei)
2000

The complex (twenty-five galleries and studios and twelve residential apartments), which is colloquially known as the Red Brick Galleries, is organized along a bent central spine that feeds a dendritic network of narrow paths. Punctuated by five courtyards, the system of alleyways echoes the spatial fluctuations of the village and conditions different experiences as occupants navigate its interior passages. Interstitial spaces between buildings condense to less than two metres, intensifying personal exchanges. Blind corners build suspense and reveal surprises. The alleyways extend to the edge of the site and amplify visual connections to the village through open crevices that reveal glimpses of the activity beyond. The juxtaposition of the village's frenetic motion with the Red Brick's austerity and stillness is significant, but not alarming. From a large courtyard at the centre of the complex, the main entry lane frames a view of the village's smokestack. The connection to the village is one that A Weiwei readily acknowledges:

„Personally, I take my inspiration from common places like villages or from the local, mostly poor people, or people who do not think about architecture. They might not think about it, but they know how to build their house. They have no money for an architect, so they have to find their own way. I think their solutions are often as good as those of so-called architects because it's cheap, because it's necessary, because it's done with limited means."

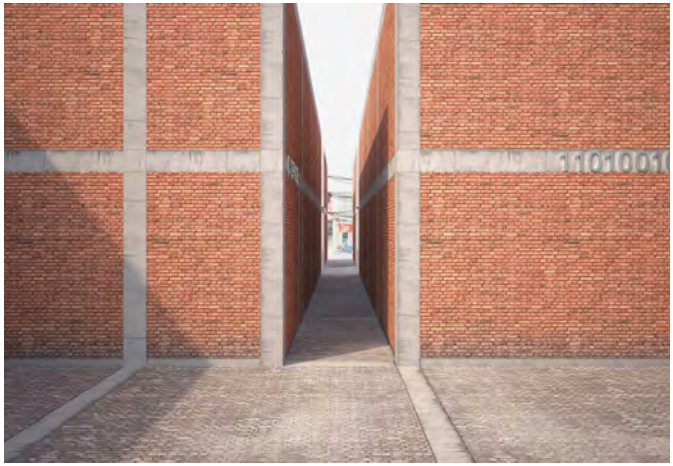
The transparent display of structure produces a legible registration of the building's construction. Repeating concrete post-and-beam structural members, with brick infill for lateral stability, reaffirm Ai's notions of ‚essentiality' by reducing the building's materiality to the minimum required for its enclosure.



Ai Weiwei and Anthony Pins, „Red No.1 Art Galleries", in: *Ai Weiwei. Spatial matters. Art, Architecture and Activism*, 2014, S. 219.









Three Shadows Photography Center
FAKE Design (AI Weiwei)
2000

8e

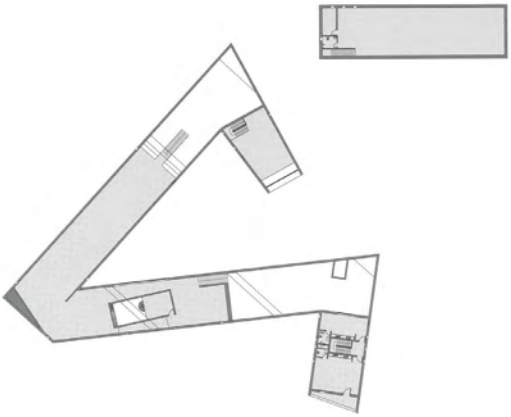
Designed for the photographers Rong Rong & inri, Three Shadows is a multifaceted cultural institution. Equal parts gallery, studio, and educational centre, it is, at least by Ai's usually restrained standards, a formally expressive statement of public architecture. Abandoning his typically laissez-faire disposition toward specificity and control over the execution of his work - a deference reflective of his appreciation for vernacular trade craft and the limitations of his own technical proficiency - Ai concluded that the complex bas-relief along the exterior of the gallery could only be completed if he exerted a more forceful hand in its realization.
At Three Shadows, the placement of each brick was anticipated in the design process, an arduous task of precision that required each module be appropriately staggered while preserving the integrity of the wall's intentionally de stabilized appearance.
The bas-relief on the facade is comprised of three layers, each protruding or receding six centimetres relative to the previous - a pattern Ai communicated to his masons through a single drawing.

Ai Weiwei's design underscores the degree to which manual, low-skill labour comprises an effective mode of achieving the complexity of a modern digital aesthetic while demystifying the paradigm of technological enhancement as a governing ethos of contemporary design.

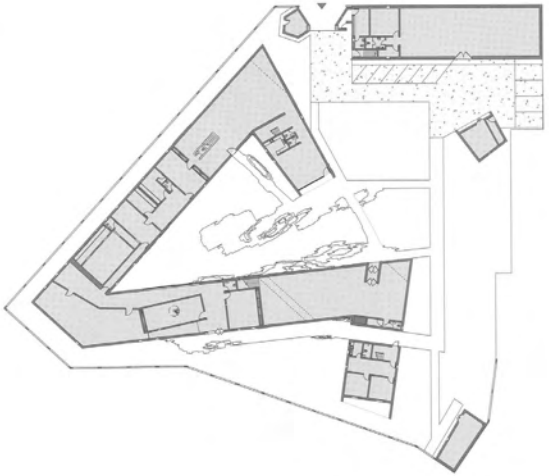


Ai Weiwei and Anthony Pins, „Three Shadows Photography Art Centre", in: *Ai Weiwei. Spatial matters. Art, Architecture and Activism*, 2014, S. 197.









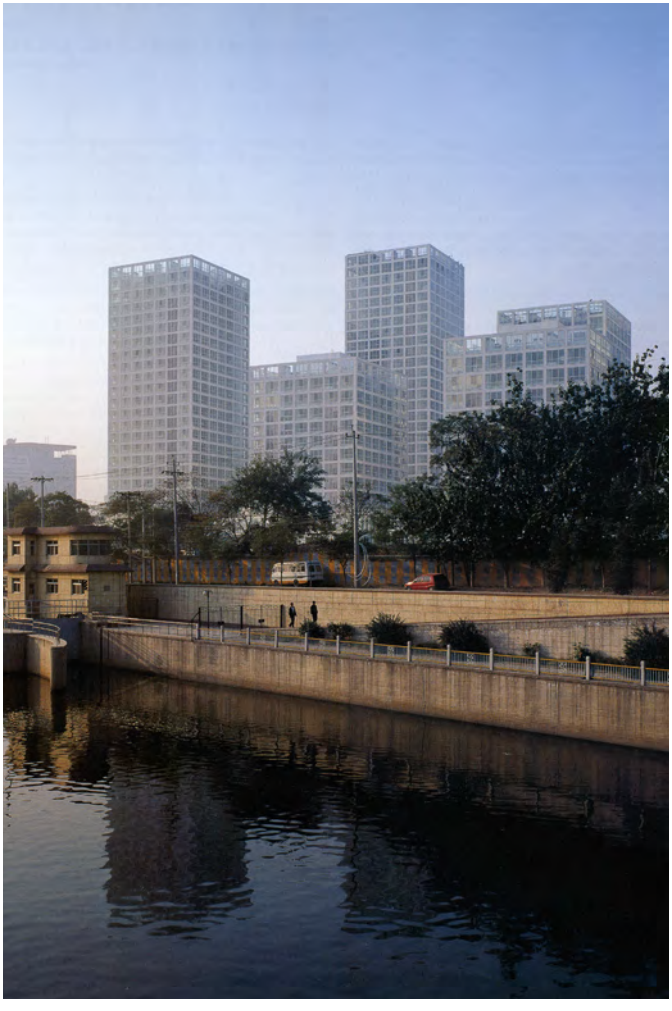
Jian Wai SOHO 建外SOHO
Riken Yamamoto
2004

This area (700,000 square meter complex), which is part of the first phase of the SOHO project, houses eleven out of the twenty towers planned and four small five-story buildings, conceived as ‚villas'. Instead of aligning with the street grid, the square floor plan of all the buildings rotates 25° with respect to the north-south axis, maintaining an ideal angle to bring sunlight to each tower. This diagonal layout, together with variations in height of the apartment towers and their slender profile, defines a spectacular skyline which varies depending on the point of view and makes the complex easily recognizable from a distance.

The circulation of vehicles and parking areas are confined to below ground, leaving at street level a peaceful landscaped passageway - including low-scale commercial buildings, roof gardens and undulating paths - for pedestrian use only. A sequence of perforations traverse the two floors of the parking area, drawing in light and ventilation and generating a second level of gardens and spaces for sports activities which can be seen from above.

In spite of the intricate appearance of the floor plan, the complex addresses a simple system which, once defined, allows to generate multiple variations. Each tower, apart from its height and with the exception of the one which emerges from the inferior, has a commercial plinth of three heights which adapts to the block's perimeter.

Each apartment tower is designed for a different use. There are units that have a small and easily accessible workspace at the entrance. Others are configured around a multipurpose distribution space called ‚atelier' and, finally, there are units in which the entire space is reduced to one single room, which can be further divided with mobile partition walls. Each floor is a perfect square that accommodates from three to six apartments, depending on the surface available.



„Riken Yamamoto. Jian Wai Soho, Beijing", in: *AV Monografias 109-110*, 2004, S. 116.





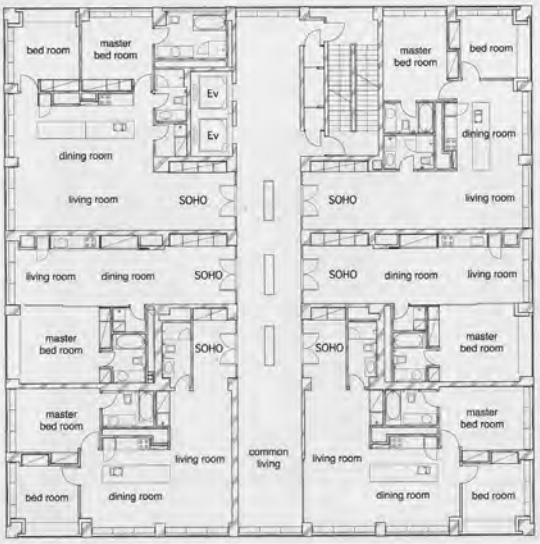




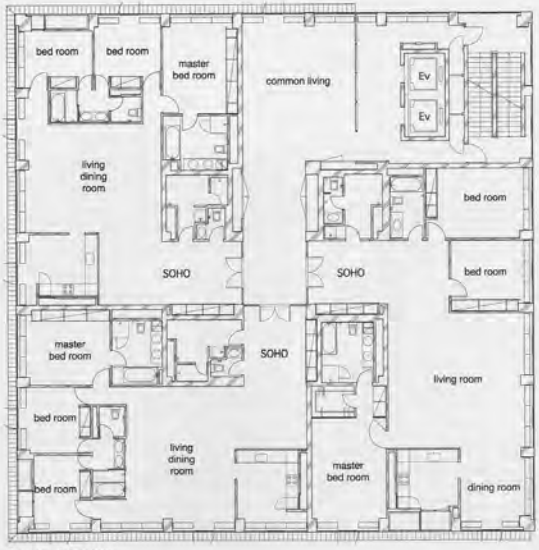




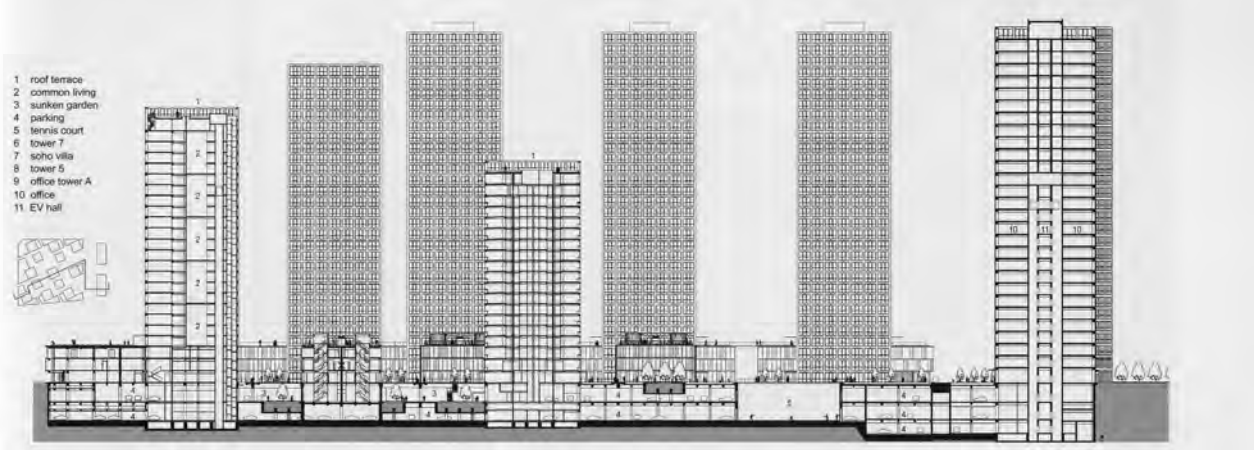
Planta de acceso *Ground floor*



6 apartments type floor



4 apartments type floor



798 Arts District 798 艺术区

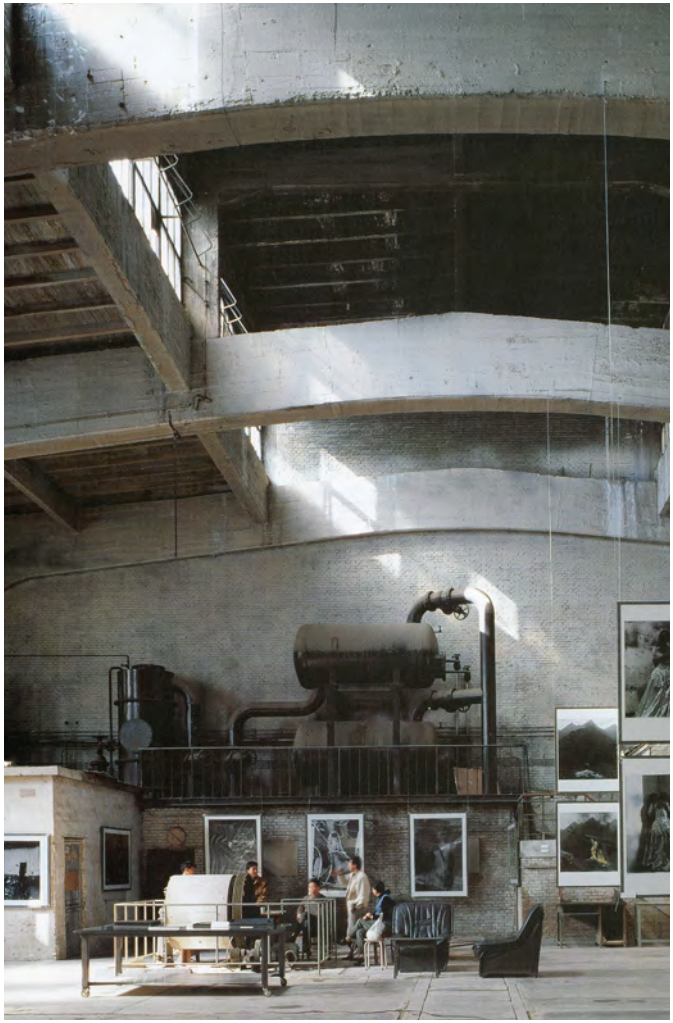
Masterplan: Sasaki Associates, Galleries by various architects

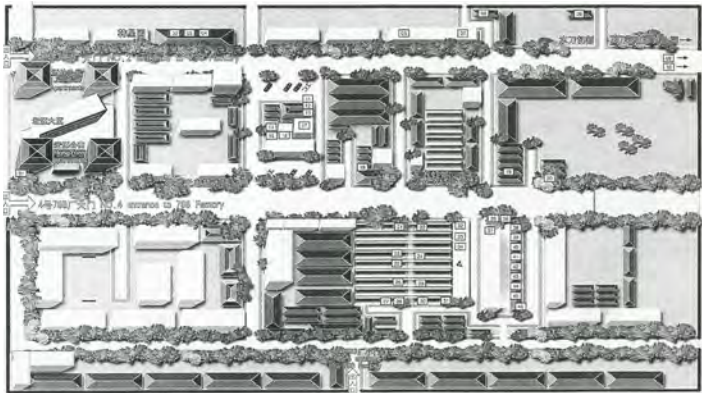
Original buildings 1956, master-plan 2006

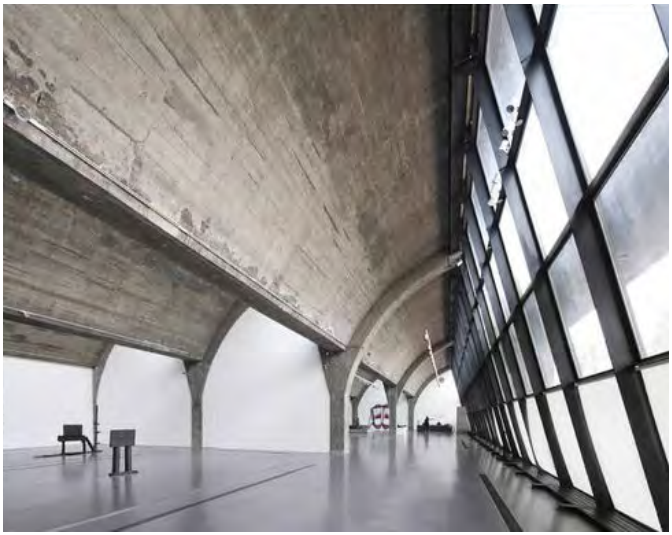
If it were not for the remodeling of the former factory 798, which was designed by architects from former East Germany and constructed under the support of former Soviet Union in the 1950s, this group of building with amazing architectural quality would have gone with the memory of a particular era.
Since 2002, some artists and companies have transformed it into DaShanzi Art District, an area full of art studios, galleries, design companies, restaurants and cafés. More or less in a sense of political pop art, all the red Chinese slogans on the wall are meticulously retained and juxtaposed with all kinds of contemporary art pieces. Reuse or even creative abuse of not only the cultural and political resources but also the building itself helps this factory reenter the scope of culture and fashion.



Li Xiangning, „New 798 Art Area. Beijing China“, in: *Architecture and Urbanism, 03:12*, 399, S. 142.

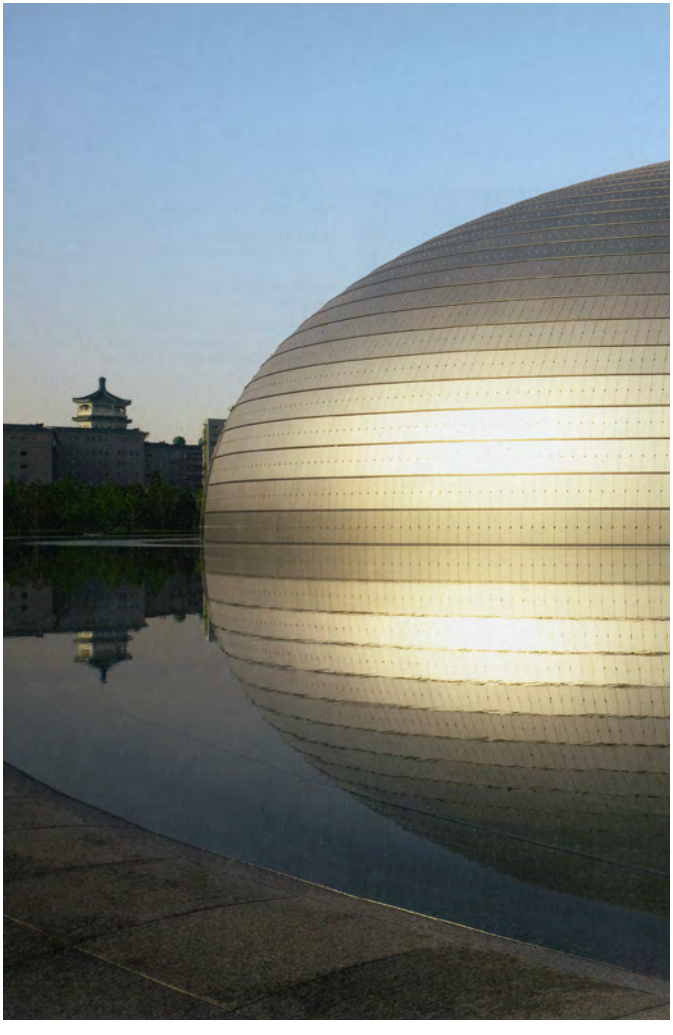




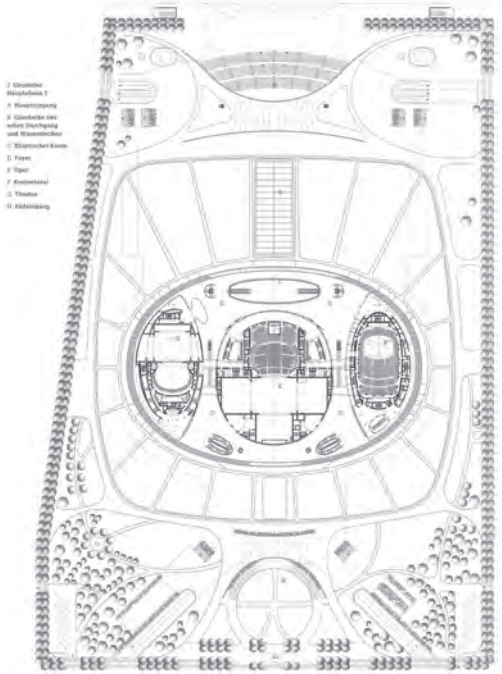


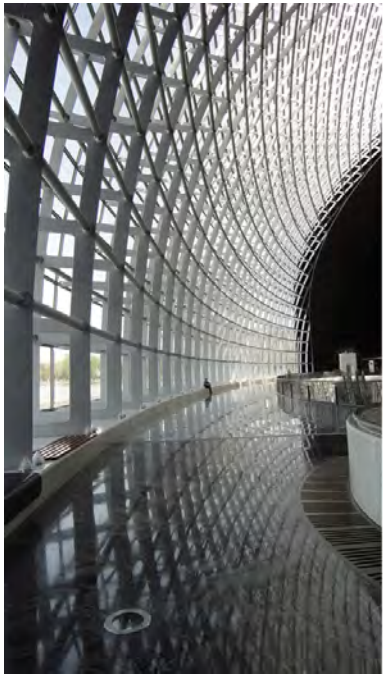
National Grand Theatre 国家大剧院
Paul Andreu
1999 - 2007

In the centre of Beijing, only five hundred meters from the Forbidden City and Tiananmen Square, the National Grand Theatre building emerges as an island in the middle of a large artificial lake. A titanium shell in the shape of an elliptical dome forms at once roof and facade and clads a radial metallic triangular structure with spans ranging from a minimum 144 to a maximum 213 meters. Its surface is split up into two by a translucent part which allows the building to take in natural light during the daytime and reveal the activities taking place inside at night. The new complex comprises three performance auditoriums - a 2,416-seat opera house, a 2,017-seat concert hall and a 1,040-seat theatre -, as well as art and exhibition spaces open to a wide variety of public. A sixty-meter long transparent underpass connects the theatre to the lake shore, leaving the exterior of the building intact, without any openings above the water level that may obscure the mysterious and technological appearance of the volume while providing the visitors with an interesting transition from their everyday world to the world of opera and theatre.

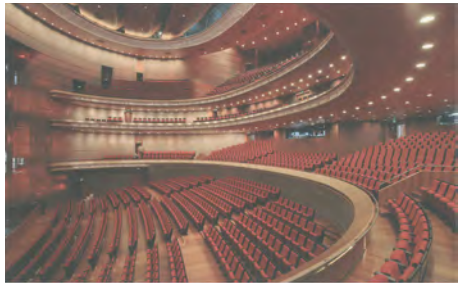


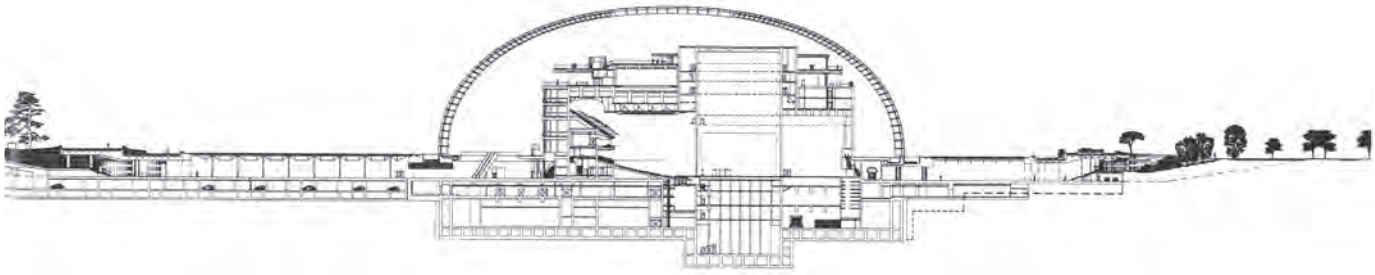
„Paul Andreu. Grand National Theater, Beijing“, in: *AV Monografias 109-110*, 2004, S.34.











Hutong

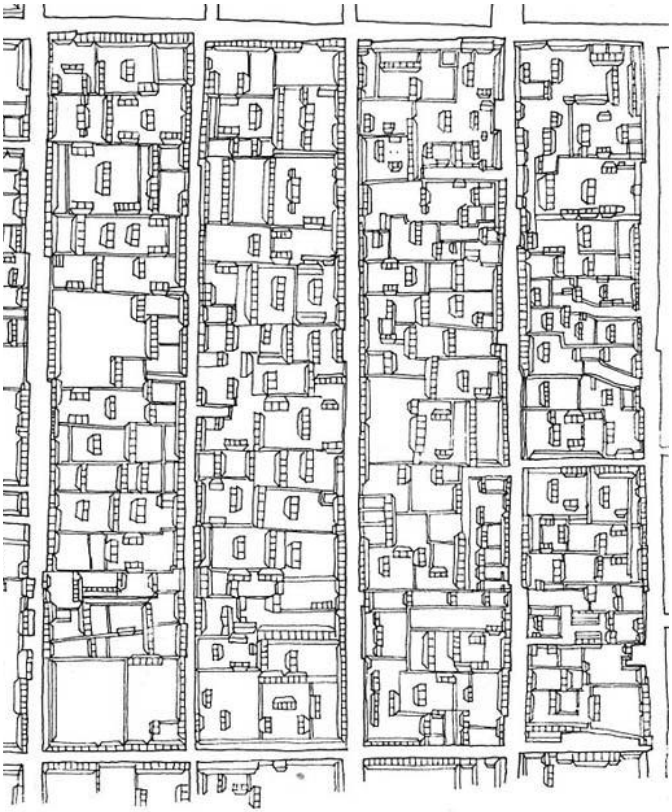
Hutongs are a type of narrow streets or alleys, commonly associated with northern Chinese cities, most prominently Beijing. The term hutong is believed to be Mongolian in origin, since it first appears in Beijing's Yuan dynasty records. There are several theories about the original meaning of the word, the most popular being that it means 'water well'. Yuan dynasty city plans show 3 types of street, big streets (around 37.2m wide), small streets (18.6m wide) and Hutongs (9.3m wide). Big streets and Small streets mostly ran North-South, whilst the Hutong lanes, mostly ran West-East.

In Beijing, hutongs are alleys formed by lines of siheyuan, traditional courtyard residences. Many neighbourhoods were formed by joining one siheyuan to another to form a hutong, and then joining one hutong to another. The word hutong is also used to refer to such neighbourhoods.

Since the mid-20th century, a large number of Beijing hutongs were demolished to make way for new roads and buildings. More recently, many hutongs have been designated as protected, in an attempt to preserve this aspect of Chinese cultural history.

The remaining historic Hutongs are grouped in two main areas, with a total size of 62km^2.

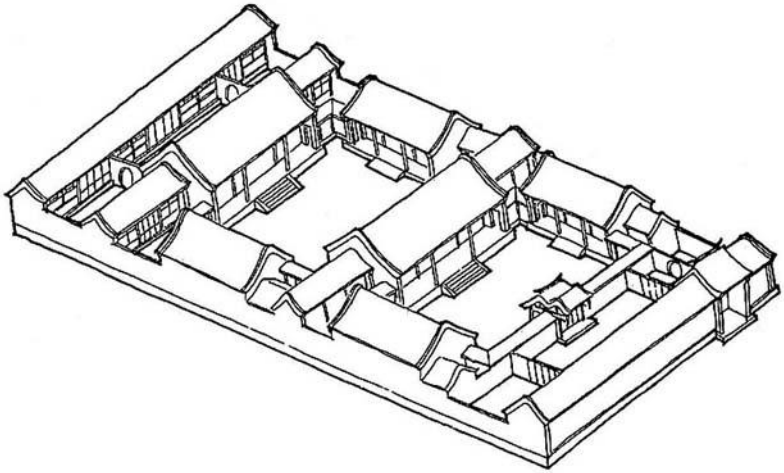
The more important of the two is the 38 km^2 area originally contained by the old city walls. These walls were replaced by the second ring road in the 1960s (the first ring-road refers to the walls of the former Imperial City, of which only some fragments remain). The second historic location is the area known as the 'outer city'. This 24km^2 area, located south of Qian Men gate, was originally also a walled city.

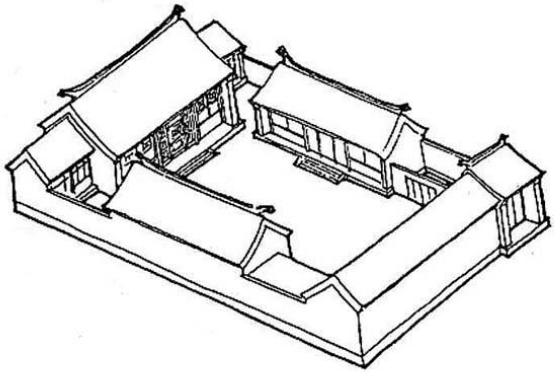


Andre Alexander, Pimpim de Azevedo, Hirako Yutaka, Lundrup Dorje, *Beijing Hutong Concervation Plan*, 2002 and *Wikipedia*









Siheyuan

Siheyuan is a traditional courtyard residence. In the siheyuan house, the main building (Zheng Fang) is preferably located on the northern side of the courtyard facing south, with two sub rooms to either side (Er Fang). On the Western and Eastern sides are the Xiang Fang. The south side comprises a building facing the street (Dao Zuo Fang) and a shadow wall (Yin Bi). The courtyard is accessed through a main gate at the southern end, and often there is a back door on the northern side. Generally, the main residential buildings are south-facing, designed to block the fierce northern winds but allowing sunlight to shine into the main rooms.

Siheyuan buildings are timber framed, with brick walls and tiled roofs. The reddish colours of the painted timber beams pillars and pillars contrast with the grey bricks and tiles, creating the distinct Beijing Hutong combination.

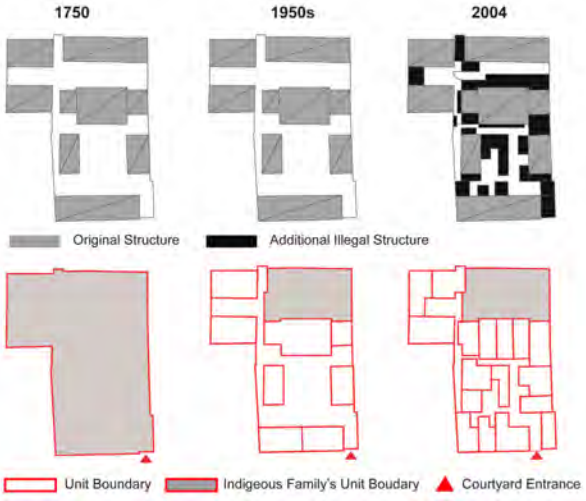
Siheyuan were subject to strict restrictions on height, design, colour and decoration in imperial times. The restrictions were graded according to the status of the owner. The limitations included rules on the colour and style of roof tiles, the colour of the outside walls and the decoration of the main gate.

Within the inner city walls, before 1911, no residential building of more than one storey was permitted. It was considered unthinkable that ordinary beings should have houses taller than the walls of the Forbidden City.

The siheyuan were originally designed and built to house one family, but since the 1950s many were converted to house several families as tenants.



Andre Alexander, Pimpim de Azevedo, Hirako Yutaka, Lundrup Dorje, *Beijing Hutong Concervation Plan*, 2002

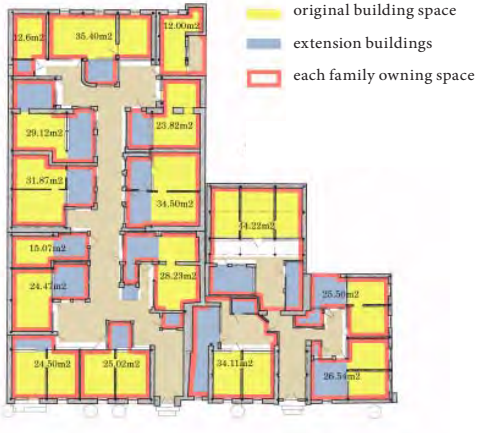


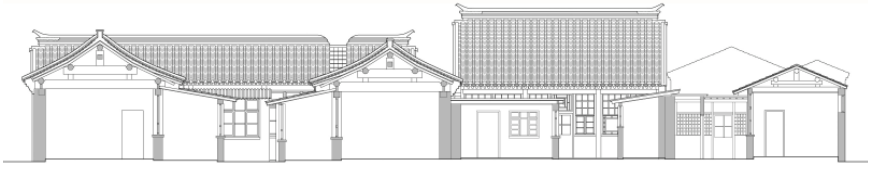


A kitchen set up in extention building



Children make homework at courtyard





Hutong Bubble 32
MAD (MA Yansong)
2008 - 2009

MAD's proposal for a future Beijing was first revealed at its exhibition MAD IN CHINA, shown during the 2006 Venice Architecture Biennale. Beijing 2050 imagined three scenarios for the future of Beijing a green Public Park in Tiananmen Square, a series of floating islands above the city's CBD, and the "Future of hutongs," which featured metallic bubbles scattered throughout Beijing's oldest neighborhoods. Three years later, the first hutong bubble appears in a small courtyard in Beijing.

China's rapid development has altered the city's landscape on a massive scale, continually eroding the delicate urban tissue of old Beijing, particularly the traditional alleyway neighborhoods known as hutongs. Such dramatic changes have forced an aging architecture to rely on the right opportunity, spontaneous renovations to keep pace with the ever-changing neighborhood. In addition, poor standards of hygiene have turned unique living spaces and potentially thriving communities into derelict districts. Hutongs are increasingly disregarded by their own residents, and turned into quaint theme parks for tourists.

Progress does not necessarily call for large scale construction – it can occur as interventions at a small scale. The hutong bubbles it is plugged into the urban tissue, it is an attractor, attracting new people, activities, and resources to bring together a neighborhood. They exist in symbiosis with the old. It is fueled by urban residue, the bubbles and it transforms to support the community's needs. It allows the local residents to continue living in the old neighborhoods. In time, these interventions will become part of Beijing's extending history, newly formed membranes within the city's urban tissue.

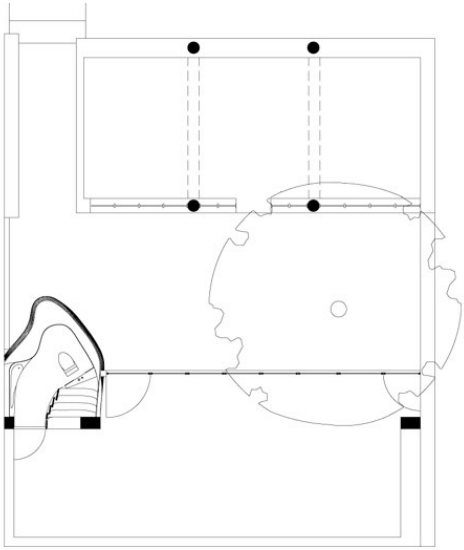
Hutong Bubble 32 provides a toilet and a staircase that extends onto a roof terrace for a newly renovated courtyard house. Its shiny exterior renders it an alien creature, and yet at the same time, it morphs into the surrounding wood, brick, and greenery. The past and the future can thus coexist in a finite, yet dream-like world.

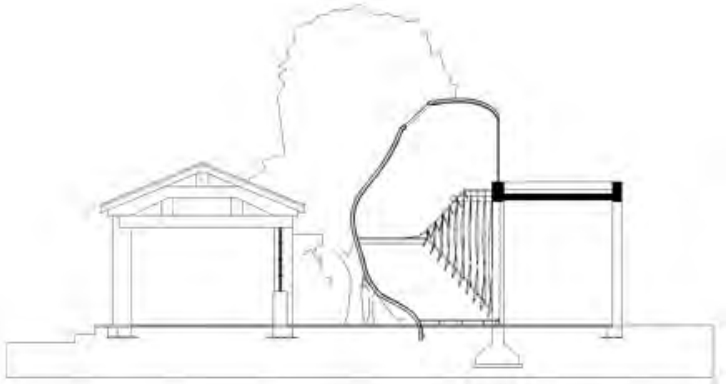
The real ambition is for the hutong bubble to connect to the culturally rich urban environment, to connect to each individual's vision of a better Beijing. The bubble is not a singular object, but an architecture that will initiate a renewed and energetic community.



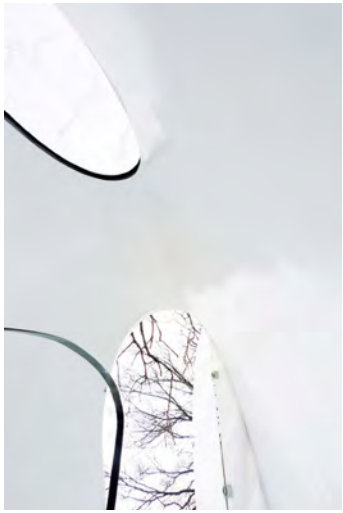
http://www.i-mad.com/work/hutong-bubble-32/?cid=4











Micro - Hutong
ZAO / Standararchitecture
2013

Micro-Hutong is a building experiment by Zhang Ke's ZAO/standardarchitecture team on the Yang-Mei-Zhu street of the Dashilar area. The goal of the project is to search for possibilities of creating ultra-small-scale social housing within the limitations of super-tight traditional Hutong spaces of Beijing.

Located in the Dashilar District, a historical area within walking distance of Tiananmen Square, ZAO/standardarchitecture has designed a 30-m2 Micro-Hutong that offers a new alternative to Hutong preservation and actualization.

A critical look into the dynamics of the Hutong reveals that even with the menacing grip of unscrupulous real estate development, the most critical problem of the Hutong consists of the relentless exodus of its occupants. Concerned with the lack of facilities and the absence of quality communal space, they decide to sell and move out to bigger apartments outside of the city centre. This constant desertion of the traditional dweller of the Hutong from the heart of Beijing prompted the generation of a strategy able to challenge the growing disinterest of the Hutong tenant in order to keep alive valuable living traditions.

The result is an architectural operation that brings back the courtyard as a generator of program, as it activates the building by creating a direct relationship with its urban context, drawing to its interior social activities. Apart from enhancing the flow of air and light, the courtyard creates a direct relationship between the living space contained in the dynamic volumes and an urban vestibule in the front part of the building. This flexible urban living room acts as a transition zone from the private rooms to the street, while serving as a semi -public space to be used by both the inhabitants of the Micro-Hutong and the neighbors of the community.

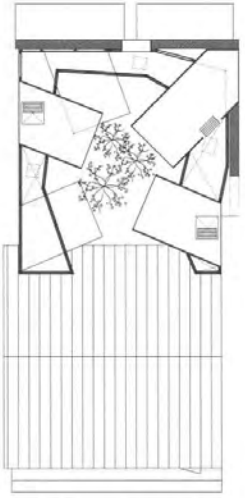
The Micro-Hutong inherits the intimate scale of the traditional Hutong, revitalizing its social condensing capabilities, while enhancing it with spatial improvements. It's light-steel structure and plywood panel cladding allows for low-cost construction, while creating new possible re configurations for the future of the Hutong in Beijing.



„ZAO/standardarchitecture. Micro-Hutong" in: *A+U 546, 16:03, Architecture in China*, 2016, S. 80.









Micro Yuan‘er
ZAO / Standararchitecture
2012 - 2015

The site is located in Hutong district in Beijing, where many old alleys remain. This project is an intervention to the courtyard of a Dazayuan, which is a Siheyuan (traditional Chinese courtyard residence) that is occupied by many families.

Cha‘er Hutong (Hutong of tea) is a quiet spot in the busy Dashilar area, situated 1 km from Tiananmen Square in the city center.
No. 8 Cha‘er Hutong is a typical „Da-Za-Yuan“ (big-messy- courtyard) once occupied by over a dozen families. Over the past five decades each family built a small add-on kitchen in the courtyard. These add-on structures form a special density that is usually considered urban scrap and almost all of them have been automatically wiped out with the renovation practices of the past years.
In this project the architects intended to recognize the add-on structures as an important historical layer and as a critical embodiment of Beijing‘s contemporary civil life in Hutongs that has so often been overlooked.

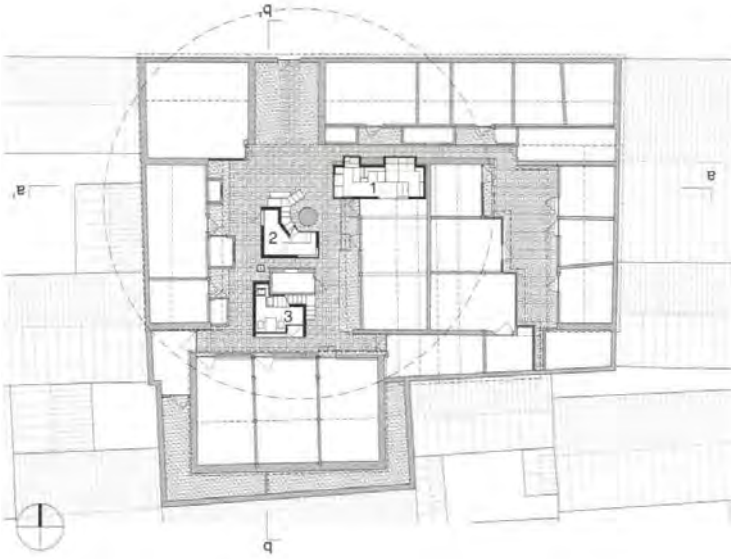
In symbiosis with the families who still live in the courtyard, a 9-m² children‘ library built of concrete mixed with Chinese ink was inserted underneath the pitched roof of an existing building. Under a big ash tree, one of the former kitchens was redesigned into a 6-m² mini art space made from traditional bluish grey brick. On its exterior, a trail of brick stairs leads up to the roof, where one may delve into the branches and foliage of the ash tree.

With the small-scale intervention in the Cha‘er Hutong courtyard, the architects try to strengthen bonds between communities, as well as to enrich the Hutong life of local residents. A child may stop by after school, pick out a favourite book, and read in his little niche before getting picked up by the parent . Or the kids may climb up onto the roof, sit in the shade, and engage in a cosy conversation with the elderly in a familiar but new space.

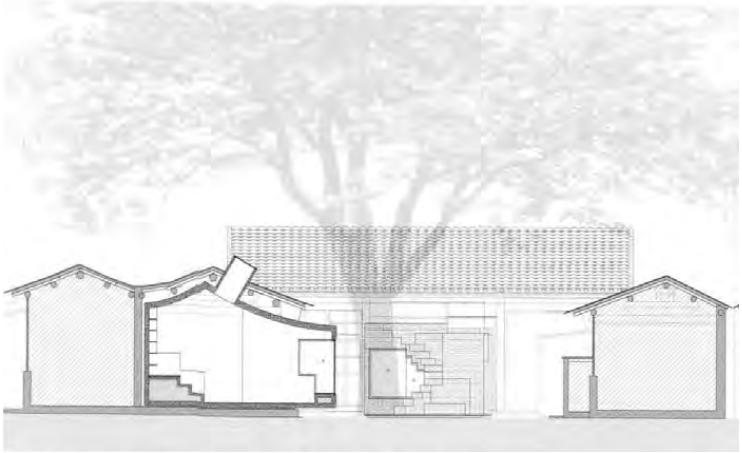


„ZAO/standardarchitecture. Micro-Yuan‘er“ in: *A+U 546, 16:03, Architecture in China*, 2016, S. 76.




b
a
a
1
2
3
b





MOMA
Baumschlager Eberle
2002 - 2005

Die beiden Wohntürme, bei deren Anlage die aktuellsten Technologien zur Anwendung kamen, befinden sich auf einem Areal östlich des zweiten Straßenrings, auf halbem Weg zwischen Innenstadt und Flughafen. Höhe und räumliche Disposition der Bauvolumen entspringen einem bestehenden Masterplan und mussten übernommen werden. Die Auftragsvergabe an Baumschlager Eberle erfolgte nicht zuletzt aufgrund der Erfahrungen, die das Büro auf dem Gebiet des energieoptimierten Bauens vorzuweisen hat.

Dank einer Aktivdecke zu Heiz- und Kühlzwecken sowie der kontrollierten Lüftung ist in den Gebäuden eine kontinuierliche Frischluftzufuhr bei gleich bleibenden Raumtemperaturen und ebensolchem Feuchtigkeitsgrad gewährt. Je nach Fassadenorientierung sorgen unterschiedlich abgeschrägte Fensterlaibungen für eine Verbesserung der natürlichen Belichtungsverhältnisse in den Appartements und helfen ebenfalls, Energie zu sparen.

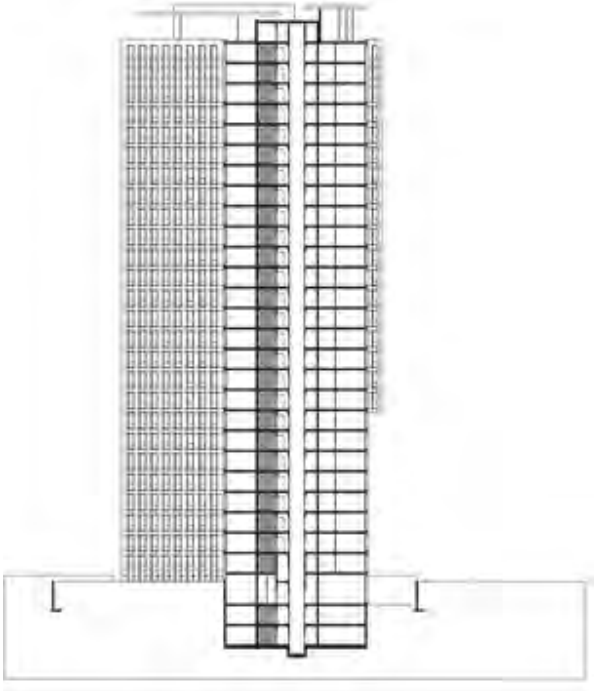
In der Überzeugung, dass sich Nachhaltigkeit nicht allein auf technischer Ebene entscheidet sondern vor allem eine Frage der kulturellen Akzeptanz ist, haben regionale Einflüsse Eingang in die Fassadengestaltung gefunden. So erweist sich das schachbrettartige Muster der mit schwarzer und weißer Farbe unterlegten Glaspaneele als eine Reminiszenz an das chinesische Ying und Yang-Prinzip. Daneben setzen rote Kupfereinfassungen der Fenster einen weiteren, farblichen Akzent. Hinter der Materialwahl steht auch ein pragmatischer Grund: Glas wie Kupfer sind in China vergleichsweise preiswerte Rohstoffe.

Insgesamt beinhalten die Gebäude 208 weitläufige 4 bis 5 1/2 Zimmer-Wohnungen, bei deren Ausstattung größter Wert auf Material und Detaillierungsgrad gelegt wurde. Eine ausgeklügelte Grundrissanlage sorgt dabei für hohe Nutzungsflexibilität und ausreichend Spielraum bei der Möblierung.



http://www.baumschlager-eberle.com









Popmoma 当代MOMA百老老汇电影中心
Baumschlager Eberle
2004 - 2007

Vorgabe des Masterplans: drei Hochhäuser von großer städtischer Dichte, die an einem neuen Verkehrsknotenpunkt, am Rand der Innenstadt von Peking errichtet werden. Die nach Süden ausgerichtete Gebäudeanlage besetzt den nördlichen Rand eines Areals, das eine ganze Reihe von Neubauten umfasst. Sie bildet parallel zur zukünftigen Verkehrshauptschlagader eine harte Raumkante aus. Oberhalb der viergeschossigen Sockelzone mit Shopping- Dienstleistungs- und Bürofunktion schrauben sich imposante 31 respektive 24 Stockwerke mit jeweils 6 Wohnungen pro Etage in den Himmel.

Mit dem Anspruch an ein zukunftsweisendes Gebäudekonzept ist die Nachhaltigkeit des Gebäudes und damit dessen energetische Optimierung das vordergründigste Thema. Der Einsatz von Aktivdecken zu Heiz- und Kühlzwecken sowie die kontrollierte Gebäudelüftung greifen auf aktuellste Technologien zurück. In Verbindung mit einem speziellen Fassadendesign zur Verbesserung des Tageslichteinfalls werden insgesamt 388 Wohnungen und 7855 m² an Bürofläche realisiert, die – äußerst energieeffizient sind und über einen hohen Komfort verfügen.

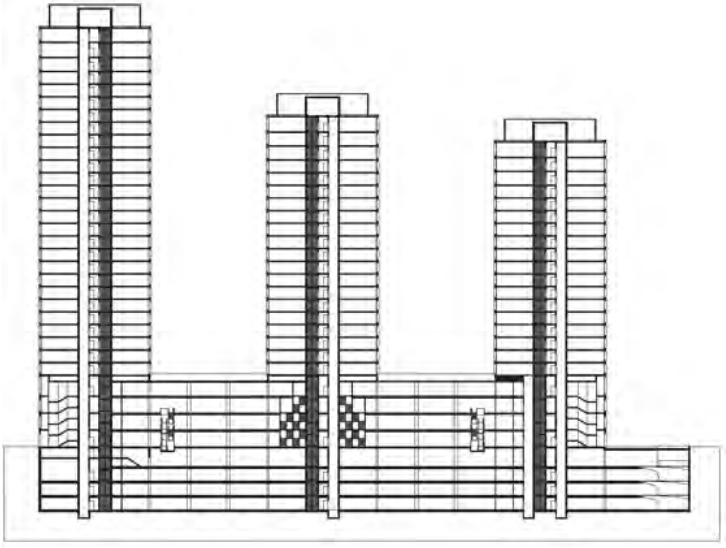
Die Fassade setzt sich dabei in ihrer schlichten und unaufdringlichen Rasterstruktur wohltuend von den mehr oder minder geglückten Patchworkbauten der Umgebung ab. Die Materialisierung der je nach Himmelsrichtung unterschiedlich abgewinkelten Fensterleibungen fällt in warmem Kupfer aus. Zusammen mit der Glaspaneelen-Verkleidung, durch die ein ähnlicher, etwas dunkler gehaltener Farbton schimmert, verleiht dies dem Gebäude eine ruhige Eleganz und noble Erscheinung. Sie bietet der grünen Enklave, die dem Stadtraum im Zusammenspiel mit den anderen Neubauten abgetrotzt wird, eine attraktive Kulisse.

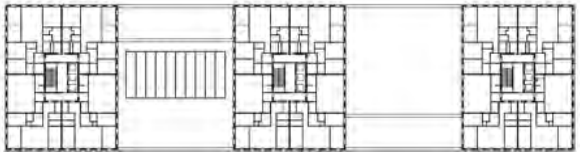


http://www.baumschlager-eberle.com









Beijing National Stadium (Bird's Nest) 北京国家体育场
Herzog & de Meuron, Arup, FAKE Design (AI Weiwei)
2002 - 2008

The National Stadium, a new kind of public space for Beijing

The National Stadium is situated on a gentle rise in the centre of the Olympic complex to the north of Beijing. Its location is predefined by the master plan. All other urban and architectural decisions were initiated by our competition project and subsequently implemented in our construction project. Our most important principle throughout has been to develop an architecture that will continue to be functional following the Games in 2008, in other words, to create a new kind of urban site that will attract and generate public life in this part of Beijing.

From the distance, the stadium looks like a gigantic collective shape, like a vessel whose undulating rim echoes the rising and falling ramps for spectators inside the stadium. From this distant perspective, one can clearly distinguish not only the rounded shape of the building but also the grid of the load-bearing structure, which encases the building, but also appears to penetrate it. What is seen from afar as a geometrically clear-cut and rational overall configuration of lines, evaporates the closer one comes, finally separating into huge separate components. The components look like a chaotic thicket of supports, beams and stairs, almost like an artificial forest.

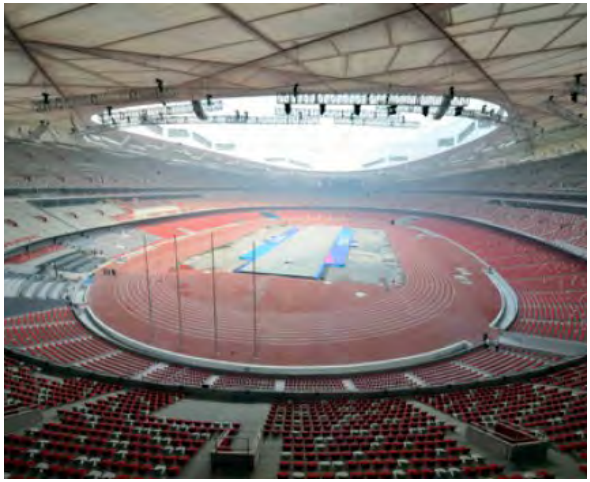
In this Piranesian space, people get together in restaurants, bars, hotels and shops, or on the platforms and the crisscrossing horizontal, diagonal and vertical paths of access. This space, surrounding the interior of the stadium, is façade, structure, decoration and public space all in one. It is the link between the city outside and the interior of the stadium and is, at the same time, an autonomous, urban site. Herein lays the real potential of the project; it aims to be more than an Olympic sports arena for one single, admittedly unique occasion. This area between inside and outside affords the opportunity to create a new kind of urban and public place – even more so in view of the fact that people in Beijing love public life and are experienced users of public space. [...]

Herzog & de Meuron, 2007



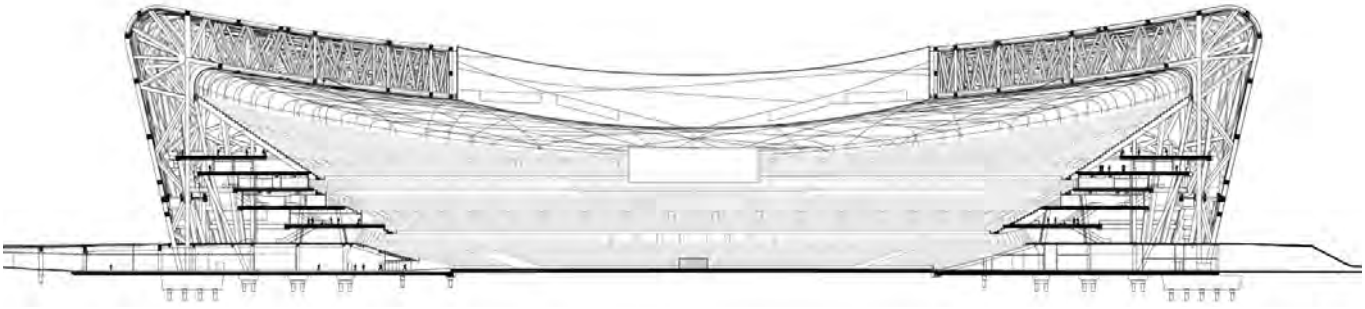
https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/226-250/226-national-stadium.html

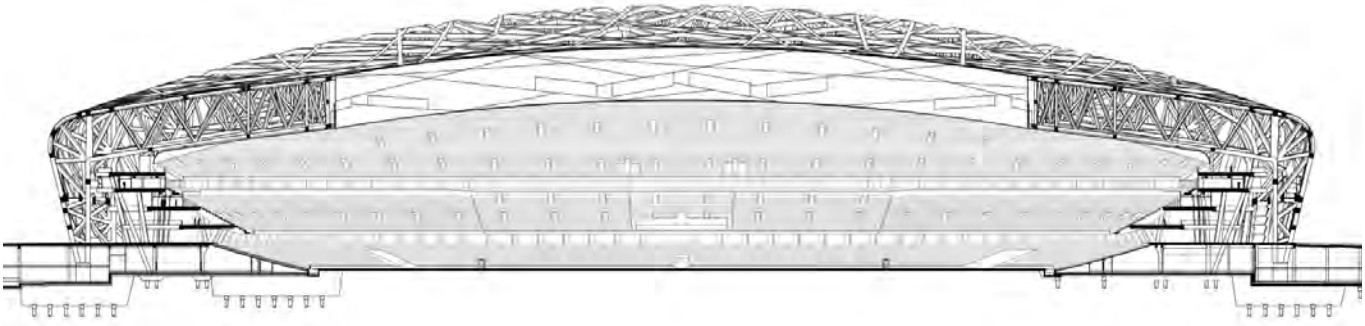


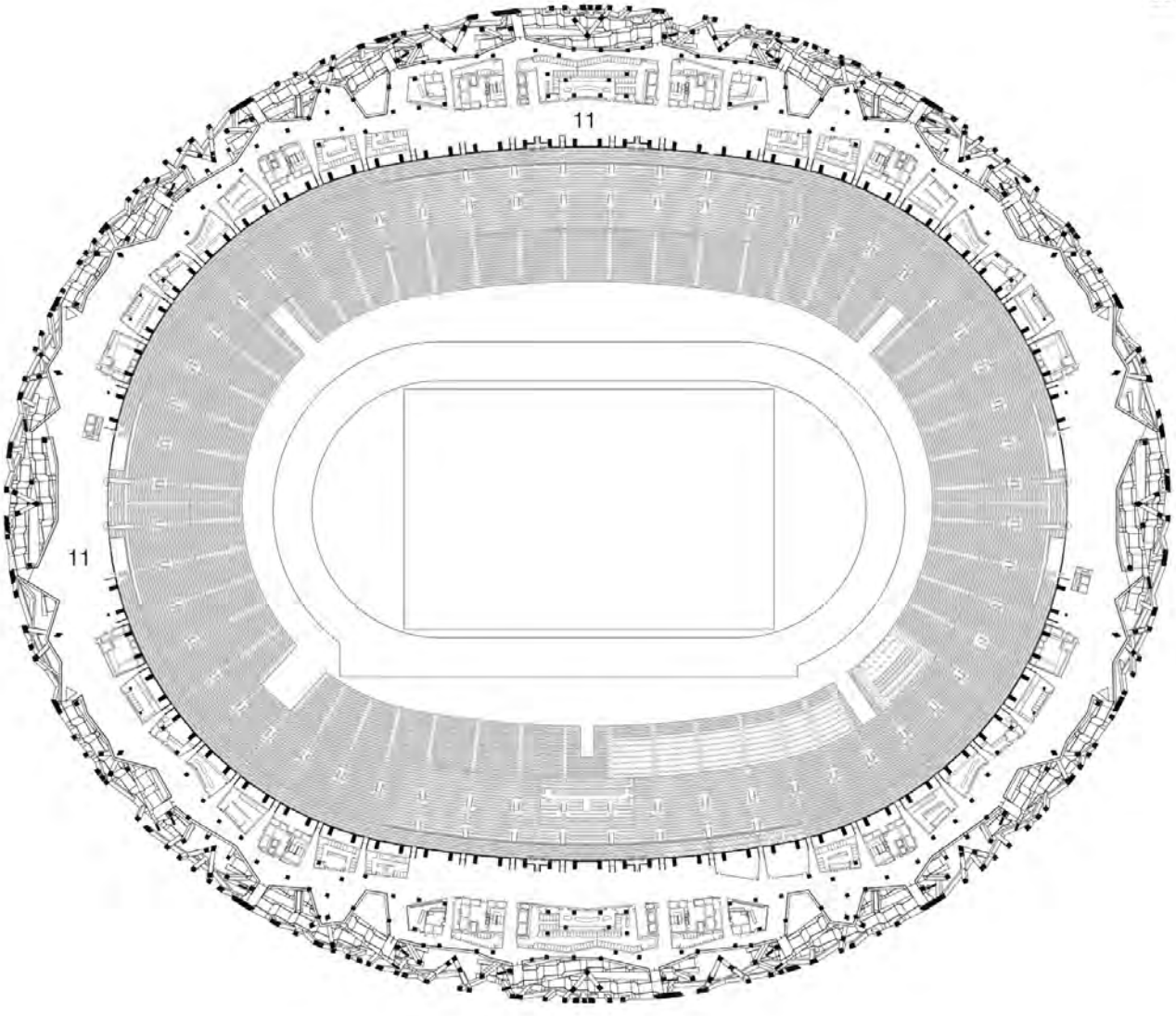











11
11

National Swimming Center 北京国家游泳中心
CSCEC, PTW, CCDI, Arup
2003 - 2008

[...] Wie der Name sagt, besteht das Gebäude nicht nur aus einer Schwimmhalle, sondern aus einem komplexen Organismus mit insgesamt 80 000 Quadratmetern, der auch nach den Olympischen Spielen ein sportlicher Anziehungspunkt sein soll. Das Programm setzt sich zusammen aus Wettkampfbecken, Sprungturmanlage, Aufwärmbecken, einer geplanten Eislauffläche und einem Freizeitbad mit den unvermeidlichen röhrenartigen Wasserrutschen sowie allen notwendigen Nebenräumen und Erschliessungsflächen. Ausserdem sollten sich die Wege der Sportler nicht mit denen des Publikums überschneiden.

Als städtebauliche Komponente für die Orientierung der Innenräume war schliesslich ein überzeugender Blickbezug zum benachbarten Nationalstadion erwünscht, eine bestehende Tempelanlage im Süden des Grundstücks musste in die Freiraumplanung miteinbezogen werden.

Die komplexen Anforderungen sind dem Gebäude heute nicht mehr anzusehen. Mit stoischer Ruhe steht der Kubus mit einer Seitenlänge von 177 Metern und einer Höhe von 31 Metern in der heterogenen Umgebung aus Stadtautobahn, Stadion, Hochhausfassaden und Olympiahalle und verhüllt mit einer einzigen Struktur für Dach und Fassaden sein Innenleben. Die Botschaft ist eindeutig: Das Element Wasser wird im Aggregatzustand als Schaumwürfel präsentiert, der, in einem Wasserbecken stehend, nur als abstraktes Bild sein Inneres nach aussen wendet. Symbolhaftigkeit ist eine der wichtigsten Vorraussetzungen für erfolgreiche Bauten in China. [...]

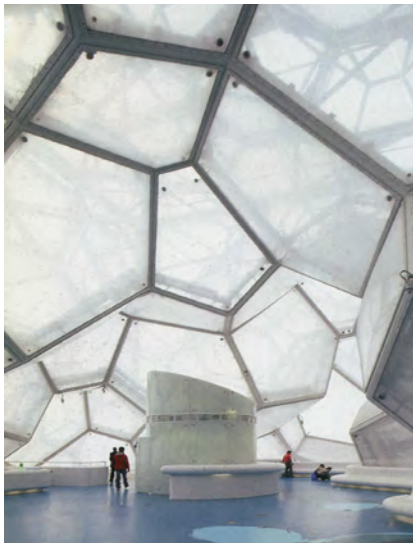
Was also macht diesen Bau so einzigartig? Es ist die Spannung zwischen der dreidimensionalen, schaumartigen Gitterstruktur der Stahlkonstruktion, die Tragwerk und raumbildende Hülle zugleich ist, und der orthogonalen Funktionalität der Grundrisse und Schnitte. [...] In einem aufwendigen mathematischen Optimierungsprozess hat Arup der Tragwerksgeometrie die sogenannte Weaire -Phelan-Kristallstruktur zugrunde gelegt, eine Gitterstruktur, die zu einem äusserst effizienten Verhältnis zwischen Oberfläche und Volumen und einer beträchtlichen Einsparung an Stahl führt. Die Konsequenzen sind 20 000 unterschiedliche Stahlstäbe und 12 000 individuelle Knoten, die nicht vorgefertigt, sondern auf der

Baustelle über GPS in 3D eingemessen und von Hunderten Schweissern - monatelang vor Ort verschweisst wurden: trotz der Vergröberung einiger Details eine logistische Meisterleistung der ausländischen und chinesischen Ingenieure und Firmen. Ein weiteres Novum ist die Gebäudehülle aus pneumatisch vorgespannten ETFEFolienkissen. [...]

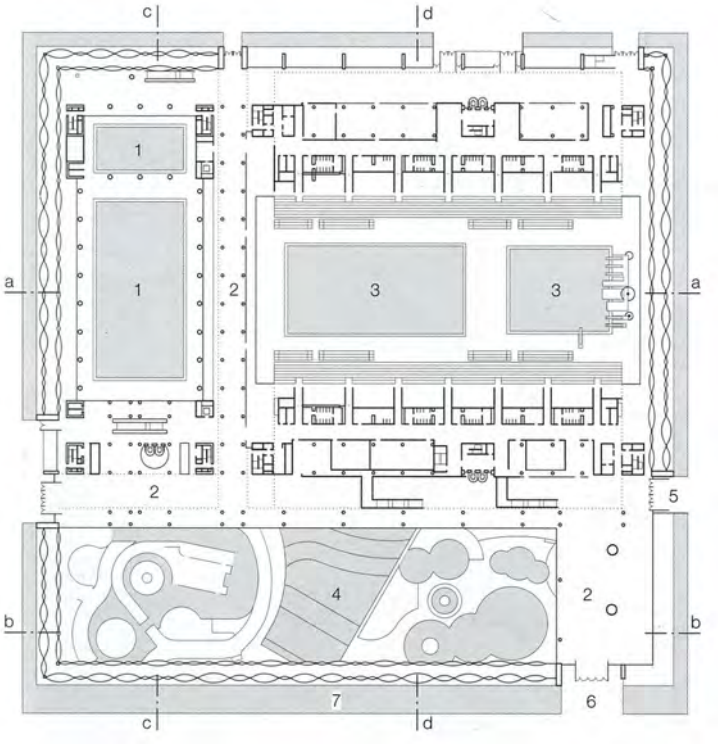
Albert Lohr, „Viel Schaum um nichts?“, in: *Archithese 4*, 2008, S. 36.











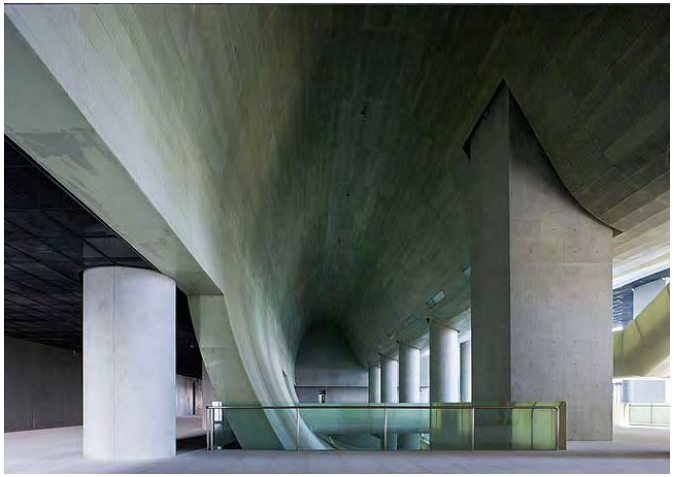
1 Aufwärmbecken
2 Publikumsbereich
3 Wettkampfbecken
4 Freizeitbad
5 Seiteneingang
6 Haupteingang
7 Wassergraben

Digital Beijing 数字北京
Urbanus / Studio Pei-Zhu
2004 - 2008

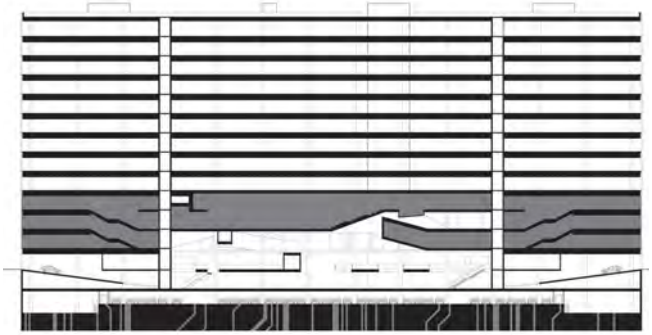
Located opposite Herzog & de Meuron's Olympic Stadium on the Olympic Green, Digital Beijing was designed by Pei Zhu and his former firm, URBANUS, as the control and data center for the 2008 Games. Subsequently, the building is due to be used as a „virtual museum and exhibit ion center for digital products." The architect describes this large and imposing reinforced concrete and steel frame building as being an exploration of the impact of electronics on architecture. More specifically, he writes, „The concept for Digital Beijing was developed through reconsideration and reflection on the role of contemporary architecture in the information era. Resembling that omnipresent symbol, the bar code, the building emerges from a serene water surface. The facade itself is detailed to resemble an integrated circuit board. The abstracted mass of the building, reflecting the simple repetition of 0 and 1 in its alternation between void and solid, recreates on a monumental scale the microscopic underpinnings of life in the digital age to form a potent symbol of the Digital Olympics and the Digital Era."



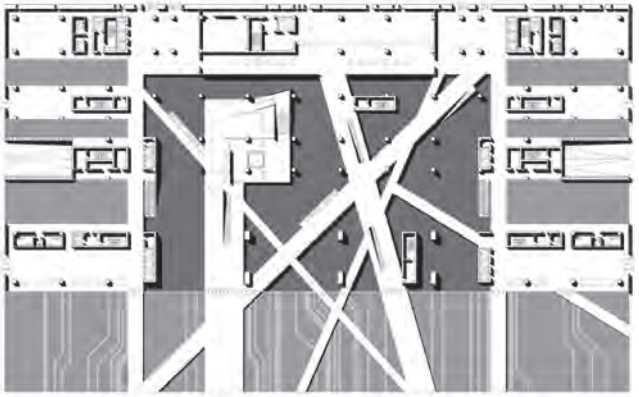
Philip Jodidio, „Pei Zhu. Digital Beijing. Beijing 2005-07", in: *CN. Architecture in China*, 2007, S. 136.











Beijing Airport
Foster + Partners, BIAD, Arup
2008

Completed as the gateway to the city for the twenty-ninth Olympiad in 2008, Beijing's international terminal is the world's largest and most advanced airport building – not only technologically, but also in terms of passenger experience, operational efficiency and sustainability.

Located between the existing eastern runway and a planned third runway, the terminal building and Ground Transportation Centre (GTC) together enclose a floor area of 1.3 million square metres and were designed to accommodate 50 million passengers per annum by 2020. Although conceived on an unprecedented scale, the terminal's design expands on the new airport paradigm created by Stansted and Chek Lap Kok. Designed for maximum flexibility to cope with the unpredictable nature of the aviation industry, like its predecessors, it aims to resolve the complexities of modern air travel, combining spatial clarity with high service standards. Transport connections are fully integrated, walking distances for passengers are short, with few level changes, and transfer times between flights are minimised. Like Chek Lap Kok, the terminal is open to views to the outside and planned beneath a unifying roof canopy, whose skylights are both an aid to orientation and sources of daylight – the colour cast changing from red to yellow as passengers progress through the building.

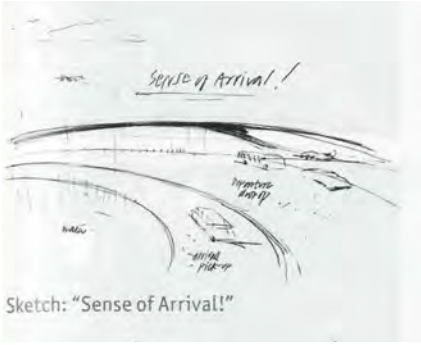
The terminal building is one of the world's most sustainable, incorporating a range of passive environmental design concepts, such as the south-east orientated skylights, which maximise heat gain from the early morning sun, and an integrated environment-control system that minimises energy consumption. In construction terms, its design optimised the performance of materials selected on the basis of local availability, functionality, application of local skills, and low cost procurement. Remarkably, it was designed and built in just four years.



http://www.fosterandpartners.com/projects/beijing-airport/

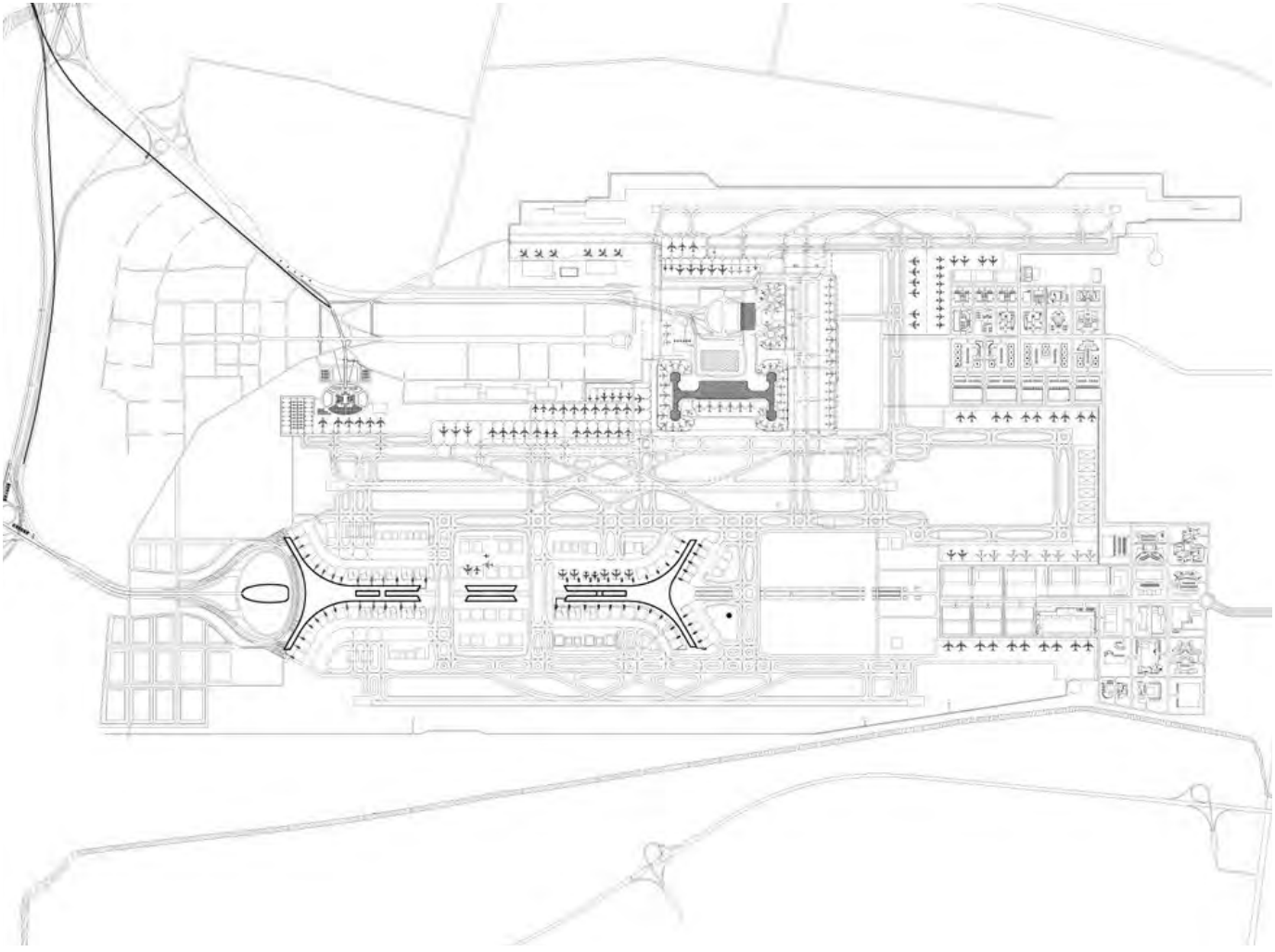


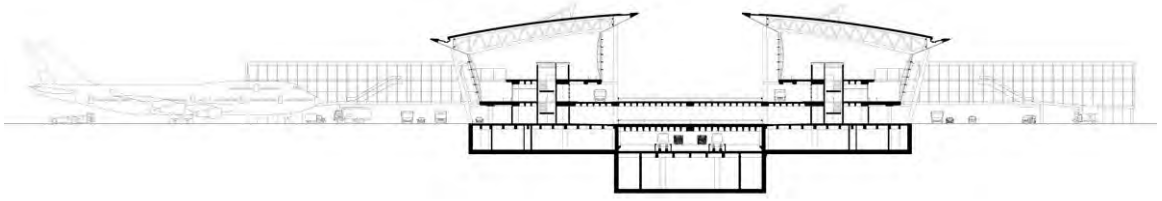


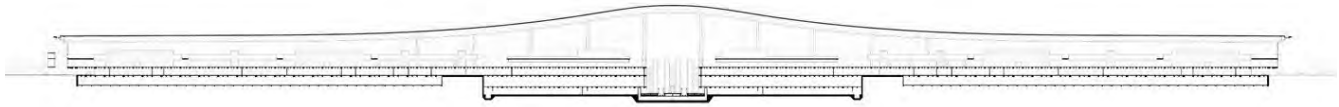


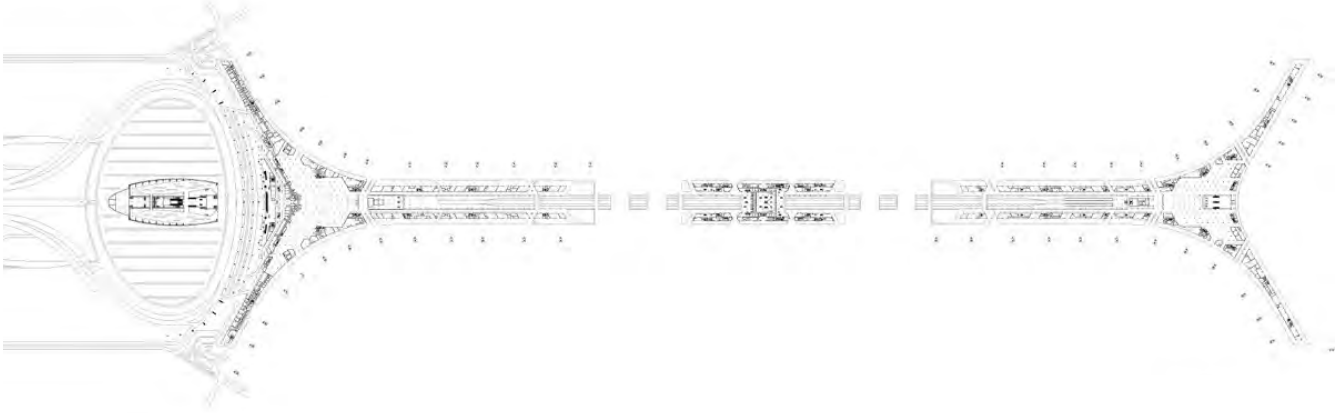
Sketch: "Sense of Arrival!"











Sanlitun Village & Sanlitun SOHO
Kengo Kuma and Associates
2008, 2010

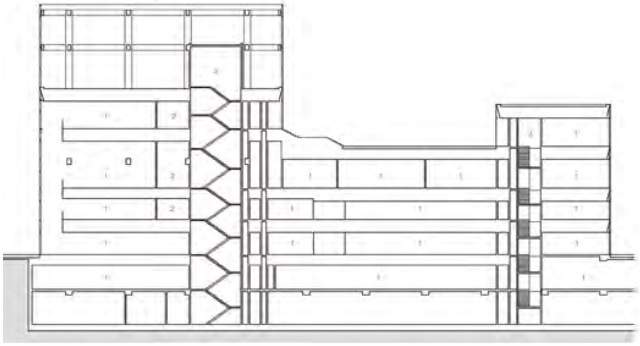
Kuma's masterplan for the „Village" reaches for an older, denser urbanism and breaks the buildings into small volumes, separated by narrow lanes and a few larger plazas, shielded from the roadway. There are actually two sites, a few blocks apart; this helps the project feel slightly more integrated into its surroundings.
More important is the selection of several different firms to design the buildings, with most contributing both to the „north" and „south" schemes.
For the South District, a Chinese street style called Hutongs was referred to. The street is slightly curved and twisted to produce the maze-like characteristic. For the North district, a courtyard house called Siheyuan was referred to. Two enclosures were created, the exterior and inner enclosure, and at the center of the two enclosures, a sunken garden with dense plants was designed.
To realize human-scale spaces that existed in the Hutongs and the Siheyuan, large and plain surfaces were avoided for the skin of the architecture. The skin was divided into smaller mosaic panels. For the details of each individual panel, we tried to create an expression which would change depending on the condition of the light, similar to the skin of a creature, by using acrylic bars with multiple colors and ceramic printing technique with patterns modified from Chinese traditional lattice screen.

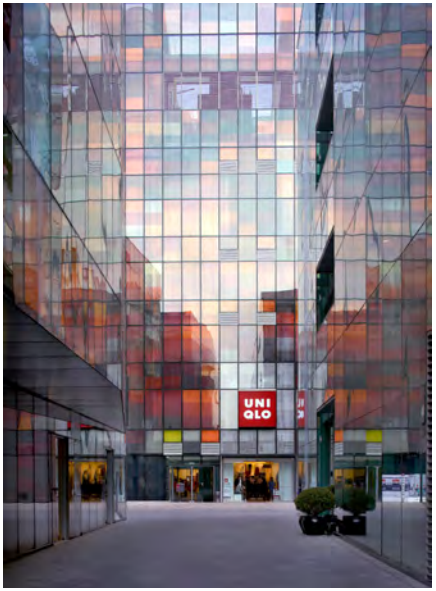
The mixed-use commercial development across the street, Sanlitun SOHO, strives to create pedestrian-friendly outdoor space. The curvaceous plan forms are meant to soften the scheme's monumentality and produce an „urban Grand Canyon", or a „compact city" within a single complex.

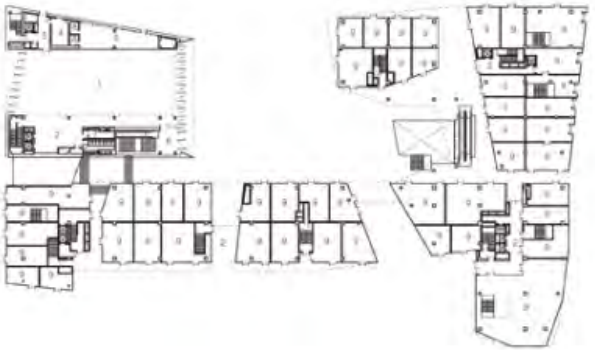


Evan Chakroff, Addison Godel and Jacqueline Gargus, „Sanlitum Village" in *Architectural Guide China*, 2015, S. 82 and http://kkaa.co.jp/works/architecture/sanlitun-village-south/

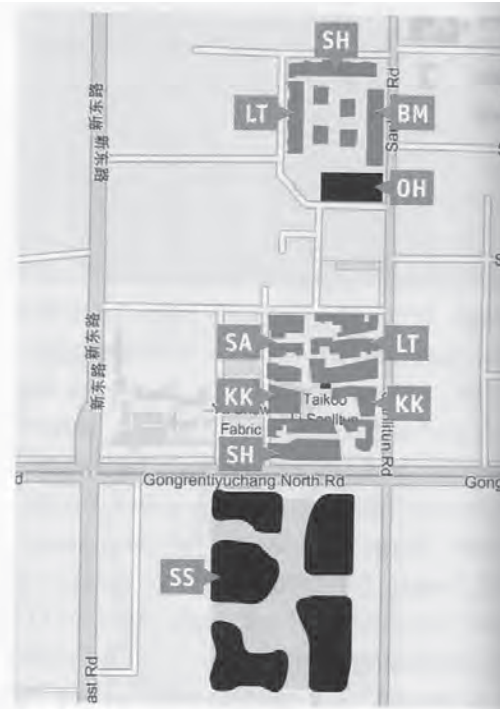





UNI
QLO

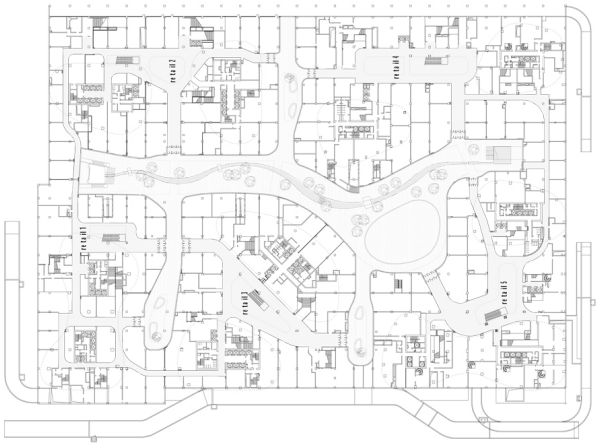


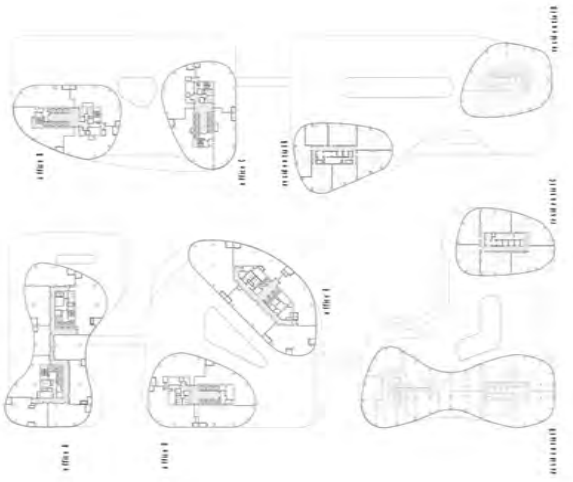




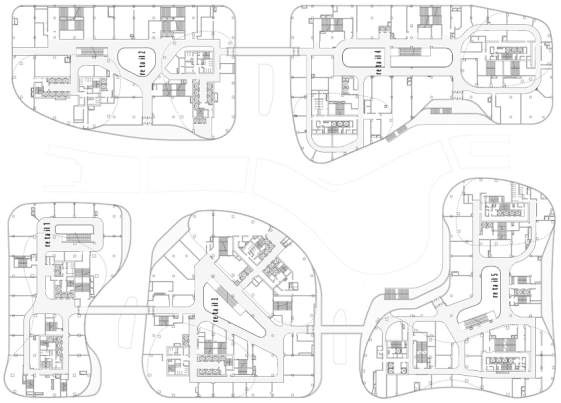
Area map

BM Beijing Matsubara & Architects
KK KUMA Kengo and Associates
LT LOT-EK
OH Opposite House (KUMA Kengo, opposite)
SA Sako
SH SHoP
SS Sanlitun SOHO (KUMA Kengo, opposite)









The Opposite House
Kengo Kuma and Associates
2008

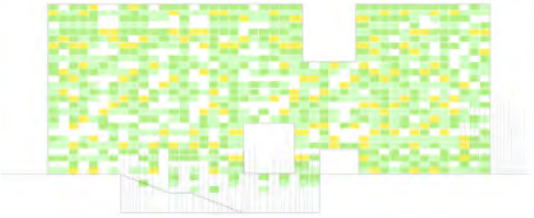
The Opposite House is a hotel somewhat like the English translation of a traditional Chinese courtyard house. We designed the entire Village North area along Sanlitum Road, including The Opposite House, as a courtyard house. In the past, people had a lifestyle in which the courtyard facilitated a rich close relationship with the outside space. However, this has been lost in the Beijing of today, and the only outside space that is left is the bleak space at the foot of high-rise buildings. Therefore, we proposed a low-rise courtyard type hotel as a critique of the current conditions in Beijing. In addition to creating a layout for the entire area that is like a "courtyard house", the hotel itself was designed like a courtyard house that has four groups of guestrooms positioned around the atrium. In order to create a special ambiance in the atrium, stainless steel mesh is suspended in such a manner that it appears like radial rays creating rich feeling space, and a traditional Chinese geometric pattern was printed on the entire glass façade. Wood was used as much as possible for the interior of the guestrooms, reproducing the gentleness and softness of "courtyard house" residences of yesteryear.



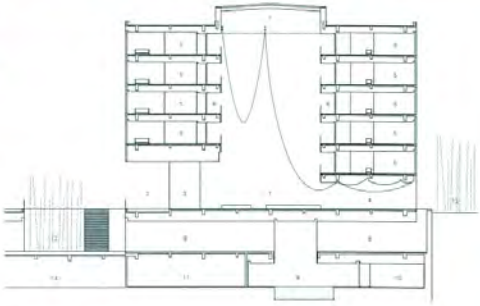
http://kkaa.co.jp/works/architecture/the-opposite-house/









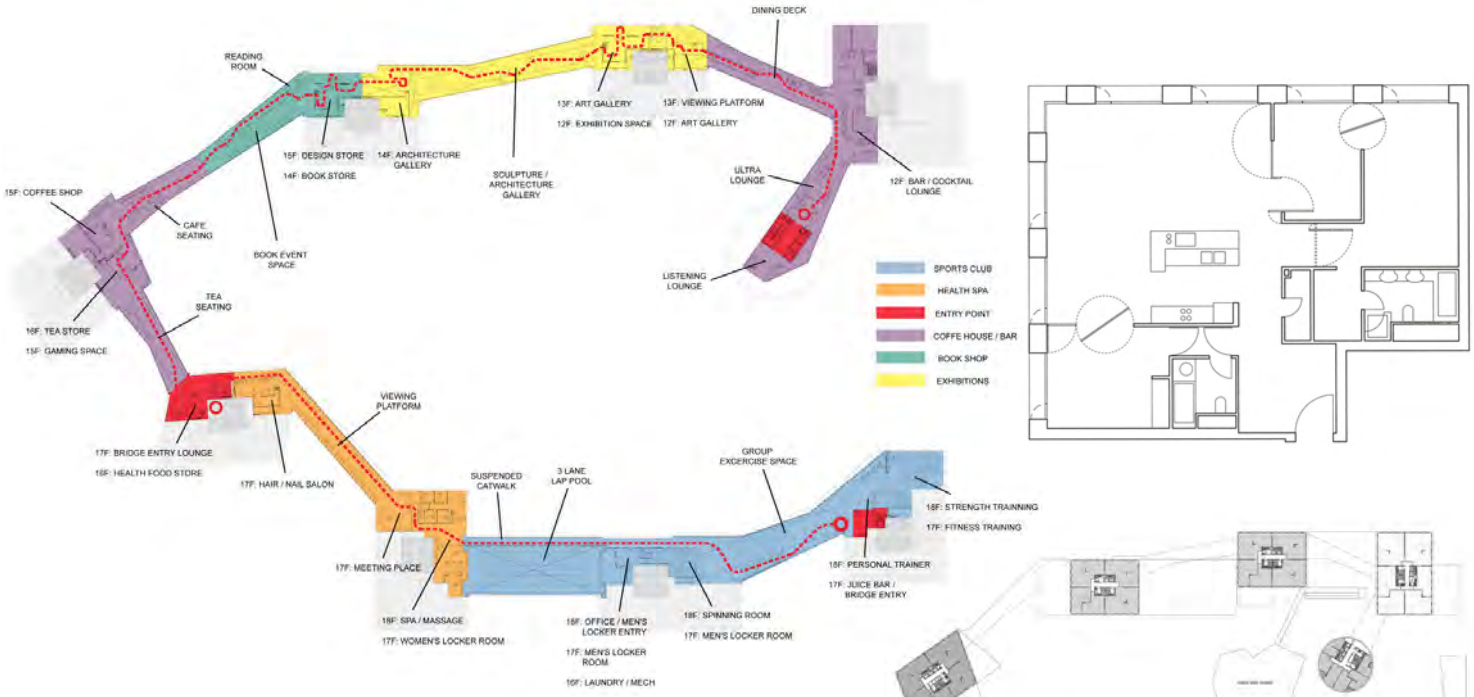


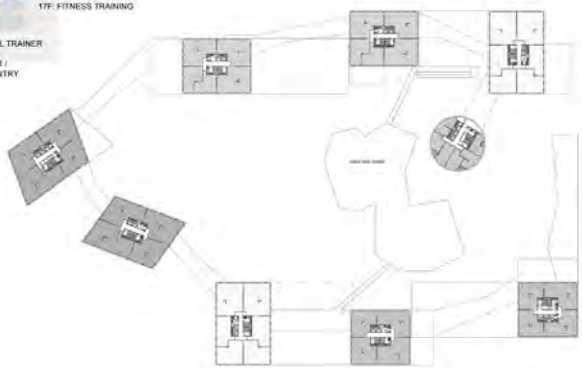
Linked Hybrid 当代MOMA
Steven Holl Architects
2003 - 2009

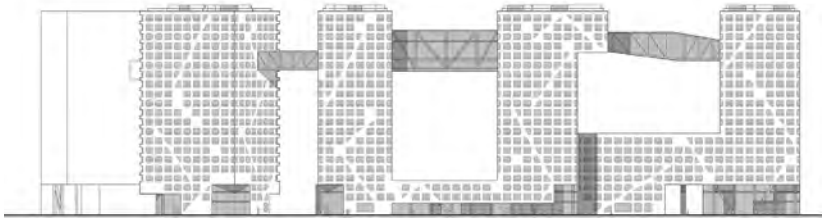
Wohnungsbau in China beschränkt sich im Allgemeinen auf die Errichtung monofunktionaler Schlafquartiere in Form nahe aneinander gerückter Hochhäuser. Das von Steven Holl für die Modern Hongyun Real Estate Development Co. konzipierte Projekt Beijing Looped Hybrid ist ein Versuch, mit dieser Entwicklung zu brechen - eine Siedlung für 2500 Bewohner ist als kleine Stadt konzipiert. Die gut sechs Hektar grosse Fläche befindet sich am zweiten Ring, nordöstlich des Stadtzentrums von Peking. Acht Hochhäuser, in der Höhe zwischen 12 und 22 Geschossen variierend, stehen um einen Öffentlichen Park, bei dessen Layout sich die Architekten von den klassischen Gärten von Suzhou ebenso inspirieren liessen wie vom chinesischen Go-Brett. Inmitten eines als Retentionsbecken dienenden Sees befindet sich ein aus zwei Volumina bestehendes Kinocenter, und ausserhalb des Hochhausrings entsteht ein Kindergarten. Als markanter Zylinder ausgebildet ist ein Hotel, von dessen Dach aus man den sky loop betritt, eine aus Brücken und Öffentlichen Räumen bestehende Passage, die alle Gebäude miteinander verbindet und das spektakulärste Element des Entwurfs darstellt. Beginnend mit dem Jazz Club auf dem Dach des Hotels, passieren die Besucher nacheinander ein Restaurant, eine Galerie, eine Architekturbuchhandlung, einen Performance Space, einen Coffeeshop, ein zwischen zwei Türmen eingehängtes Schwimmbad auf Ebene 16, ein Gym und schliesslich eine Saft-Bar. Die Erdgeschosszonen der Bauten dienen als Ladenflächen.



„Steven Holl: Beijing Hybrid Housing“, in: *Architheses 6,* 2004, S.64.


DINING DECK
READING ROOM
13F: ART GALLERY
13F: VIEWING PLATFORM
12F: EXHIBITION SPACE
12F: ART GALLERY
15F: DESIGN STORE
14F: BOOK STORE
14F: ARCHITECTURE GALLERY
SCULPTURE / ARCHITECTURE GALLERY
ULTRA LOUNGE
12F: BAR / COCKTAIL LOUNGE
15F: COFFEE SHOP
CAFE SEATING
BOOK EVENT SPACE
LISTENING LOUNGE
SPORTS CLUB
HEALTH SPA
ENTRY POINT
COFFE HOUSE / BAR
BOOK SHOP
EXHIBITIONS
TEA SEATING
16F: TEA STORE
15F: GAMING SPACE
VIEWING PLATFORM
17F: BRIDGE ENTRY LOUNGE
16F: HEALTH FOOD STORE
17F: HAIR / NAIL SALON
SUSPENDED CATWALK
3 LANE LAP POOL
GROUP EXCERCISE SPACE
18F: STRENGTH TRAINNING
17F: FITNESS TRAINING
17F: MEETING PLACE
18F: PERSONAL TRAINER
17F: JUICE BAR / BRIDGE ENTRY
18F: SPA / MASSAGE
17F: WOMEN'S LOCKER ROOM
18F: OFFICE / MEN'S LOCKER ENTRY
17F: MEN'S LOCKER ROOM
16F: LAUNDRY / MECH
18F: SPINNING ROOM
17F: MEN'S LOCKER ROOM







Visa section of Swiss Embassy
EXH Design
2009

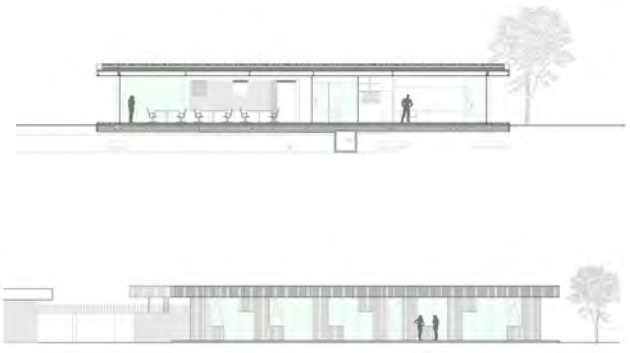
The concept is to „see the history through the decade“. We convinced the client to keep the old brick building, which witnessed the accelerated pace of change in China; and extended it with a lightweight glass facade, through which the inside bricks still can be seen.

The existing building contents as today the waiting area for visitors, the counters and the offices of the Visa section. The extension contents additiional offices, a small meeting room, a server room and toilets. An air lock and a canopy will be added to the visitors' entrance. The roof of the extension will be planted (extensive lawn system). For energy saving reasons floor and roof will be well insulated. Low-e glazing will be used in facade. A floor heating, ceiling cooling system with ventilation for fresh air meet a high quality of comfort. The existing pavilion and his extension will be fully supplied by the existing technical installations in the basement of the chancellery.

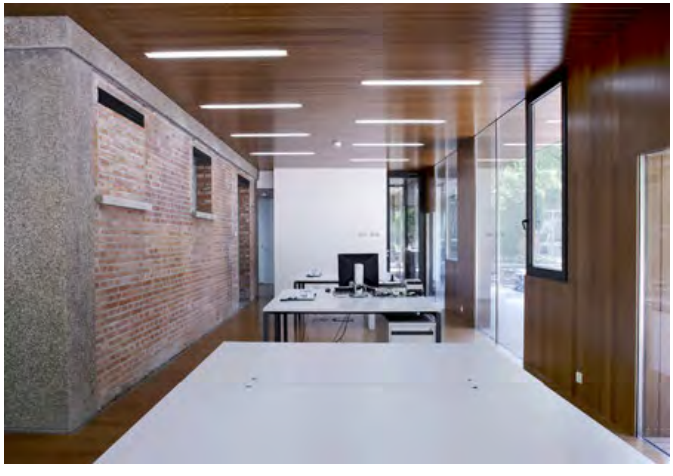
The existing pavilion and his extension will be fully supplied by the existing technical installations in the basement of the chancellery. Two kinds of architecture are overlapped in across time.Bamboo is used as exterior and interior material to indicate the context -China. Both Chinese and Swiss visitors, will sense a familiar impression.



http://www.exhdesign.com/en/projects_detail.php?id=31









LiYuan Library 梨园图书馆
Li Xiaodong Atelier
2011

This project is a modest addition to the small village of Huairou on the outskirts of Beijig, just under a two-hour drive from busy Beijing urban life.

On the one hand it forms a modern programmatic complement to the village by adding a small library and reading space within a setting of quiet contemplation. On the other hand we wanted to use architecture to enhance the appreciation of the natural landscaping qualities. So instead of adding a new building inside the village center, we chose this particular site in the nearby mountains, a pleasant five minute walk from the village center. In doing so we could provide a setting of clear thoughts when one consciously takes the effort to head for the reading room.

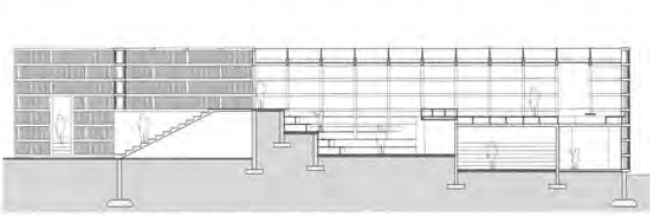
Because of the overwhelming beauty of the surrounding nature our intervention is modest in its outward expression. We can't compete with nature's splendor. The building blends into the landscape through the delicate choice of materials and the careful placement of the building volume. Especially the choice of material is crucial in blending with the regional characteristics. After analyzing the local material characteristics in the village we found large amounts of locally sourced wooden sticks piled around each house. The villagers gather these sticks all year round to fuel their cooking stoves. Thus we decided to use this ordinary material in an extraordinary way, cladding the building in familiar textures in a way that is strikingly sensitive.

The inside of the building has a very expressive character though; its interior is spatially diverse by using steps and small level changes to create distinct places. It frames views towards the surrounding landscape and acts as an embracing shelter. The building is fully glazed to allow for a fully daylight space. The wooden sticks temper the bright light and spread it evenly throughout the space to provide for a perfect reading ambience.

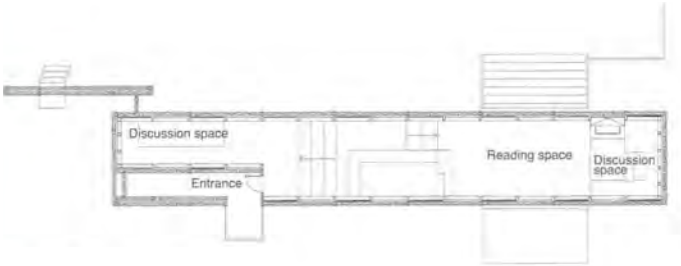


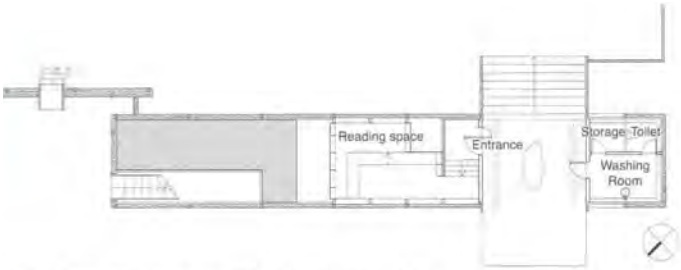
Li Xiaodong Atelier, „LiYuan Library", in: *A+U 546, 16:03 Feature: Architects in China*, 2013, S. 116.








Discussion space
Entrance
Reading space
Discussion space


Reading space
Entrance
Storage
Toilet
Washing Room

CCTV 中国中央电视台
OMA / Ole Scheeren, Ecadi
2002 - 2013

With the CCTV Headquarters in Beijing OMA and Rem Koolhaas have taken a radically different approach than other designers might have employed. As they write, „Instead of competing in the hopeless race for ultimate height-dominance of the skyline can only be achieved for a short period of time, and soon another, even taller building will emerge - the project proposes an iconographic constellation of two high-rise structures that actively engage the city space: CCTV and TVCC.“ A common production platform is the base for the two linked towers, and they are joined at the top, creating a „cantilevered penthouse for the management.“
„A new icon is formed ... „, say the designers, „not the predictable two-dimensional lower ‚soaring‘ skyward, but a truly three-dimensional experience, a canopy that symbolically embraces the entire population. The consolidation of the TV program in a single building allows each worker to be permanently aware of the nature of the work of his co-workers - a chain of interdependence that promotes solidarity rather than isolation, collaboration instead of opposition. The building itself contributes to the coherence of the organization.“ The CCTV tower will be partially visible to the public admitted to a dedicated „loop“ allowing views of the production process and the city itself. The Television Cultural Cente (TVCC) will be entirely open to the public and includes a 1500-seat theater, a ballroom, cinemas, recording studios and exhibition areas. The international broadcasting center for the 2008 Olympic Games and five-star hotel will also be accommodated in the building. Much as they did in the case of the Seattle Central Library, the architects have taken on not only the specific functions requested in this instance, but also the very idea of the building typology involved.

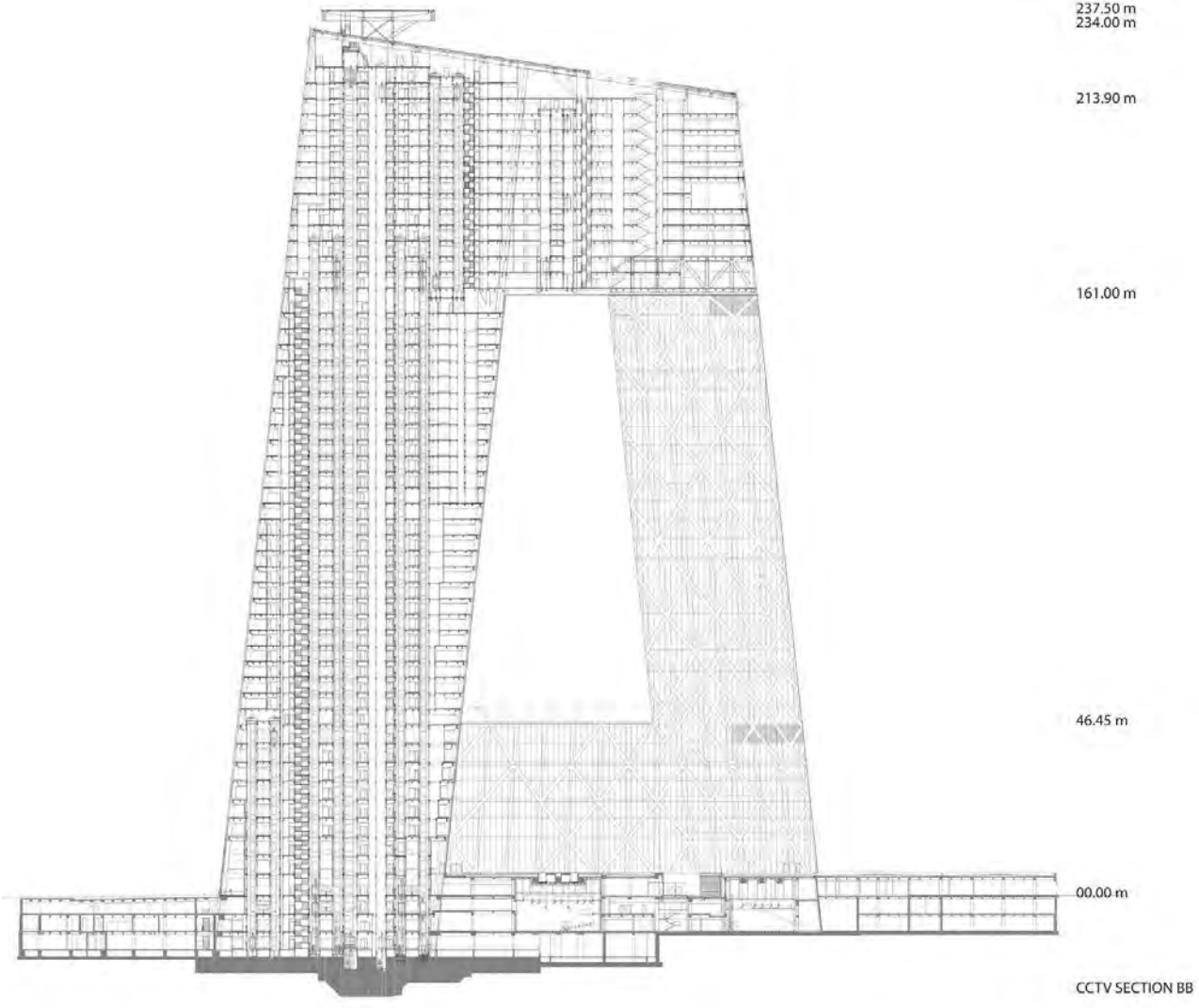


Philip Jodidio, „OMA / Rem Koolhaas. CCTV headquarters, TVCC cultural center. Beijing 2005-08“, in: *CN. Architecture in China*, 2007, S. 130.



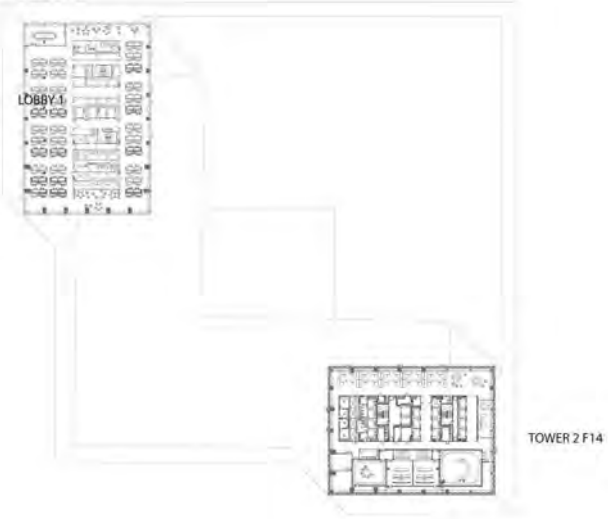




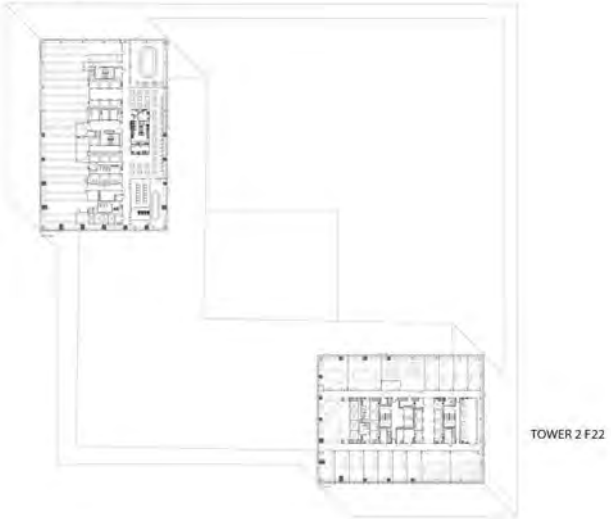


CCTV SECTION BB

TOWER 1 F15



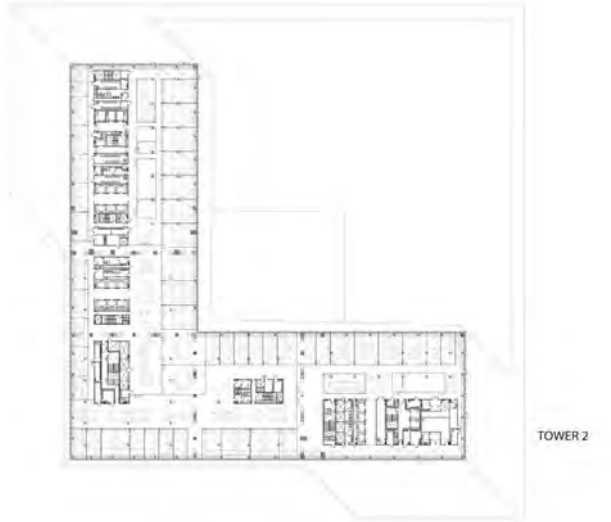
TOWER 1 F25



TOWER 1



TOWER 1



Galaxy SOHO 银河SOHO
Zaha Hadid Architects
2008 - 2013

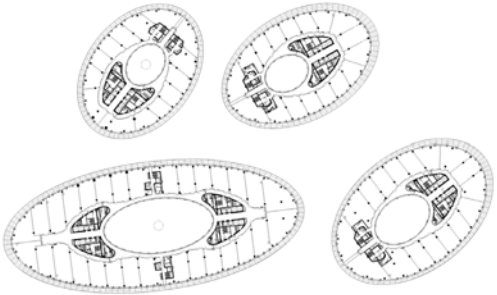
The Galaxy SOHO project in central Beijing for SOHO China is a 330 000 m² office, retail and entertainment complex that will become an integral part of the living city, inspired by the grand scale of Beijing. The building comprises four main domed structures, fused together by bridges and platforms between curving floor plates to create a fluid environment that surrounds a series of public courtyards and a larger central „canyon". The great interior courts of the project are a reflection of traditional Chinese architecture where courtyards create an internal world of continuous open spaces. Here, the architecture is no longer composed of rigid blocks, but instead comprised of volumes which coalesce to create a world of continuous mutual adaptation and fluid movement between each building. Shifting plateaus within the design impact upon each other to generate a deep sense of immersion and envelopment. As users enter deeper into the building, they discover intimate spaces that follow the same coherent formal logic of continuous curvilinearity.

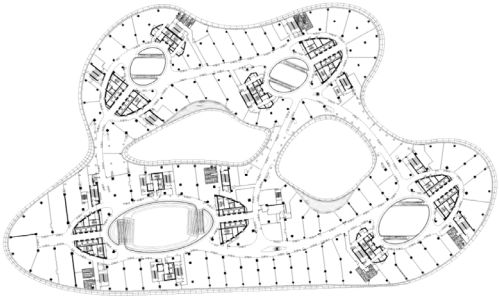
There are 18 floors in total, including three below ground, with retail units surrounding the courtyards on the lower levels, offices from floors four to 15, and restaurants and bars at the upper reaches. The exterior of the building is clad in aluminium and stone while the interior features glass, terrazzo, stainless steel and glass reinforced gypsum.



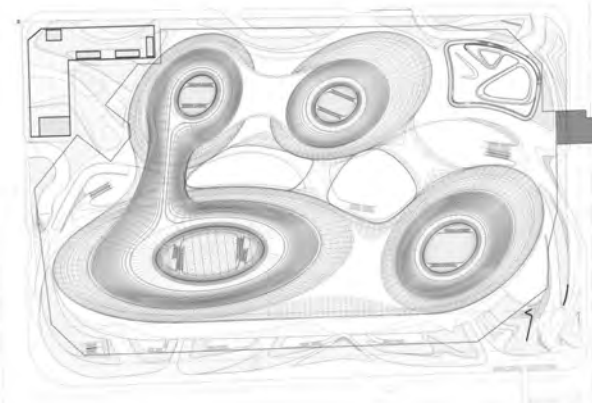
http://www.zaha-hadid.com/architecture/galaxy-soho/
http://www.dezeen.com/2012/10/29/galaxy-soho-by-zaha-hadid-architects/





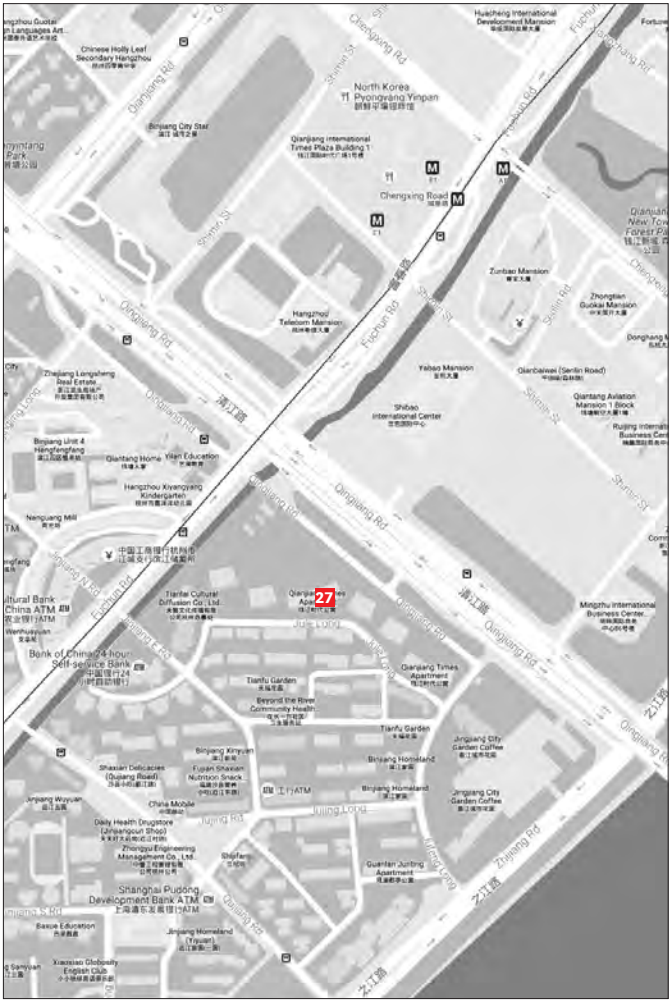


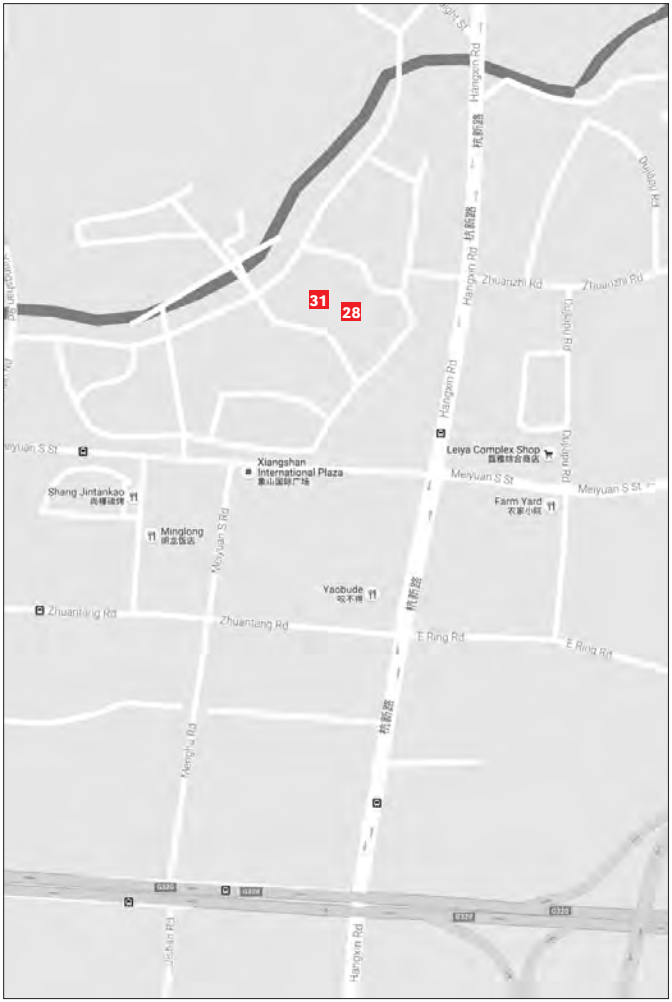




HANGZHOU

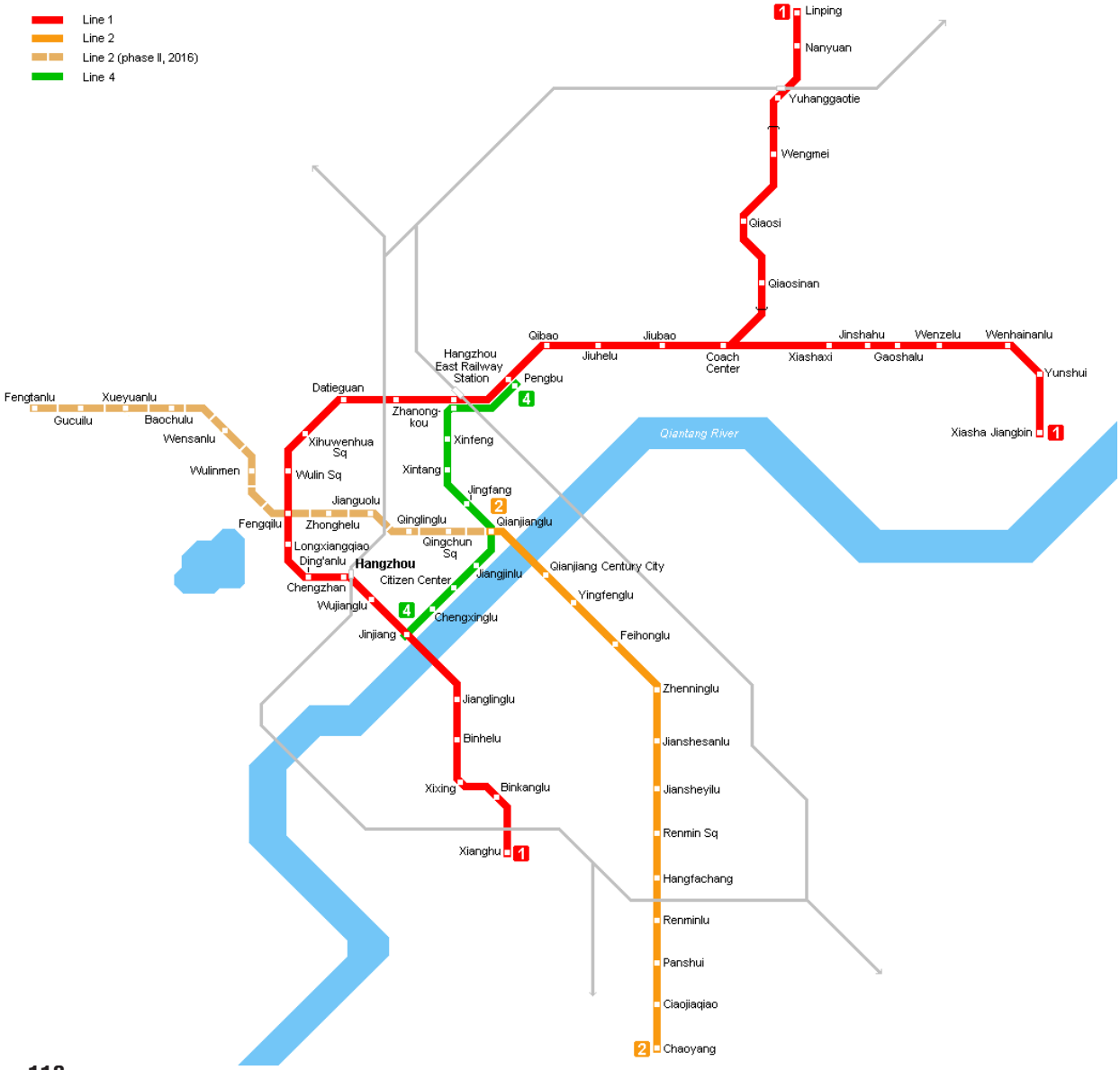

Hangzhou
杭州市
West Lake
Scenery Spot
西湖风景
名胜区
Xihu Lake
西里湖
Wuchaoshan
National
Forest Park
午潮山国家
森林公园
Song Dynasty Town
宋城
Hangzhou Paradise
杭州乐园
Hangzhou Qianjiang
Xincheng Citizen's Center
钱江新城市民中心
Xianfeng
River
先锋河
57 Henghe
五七橫河
5th Section
River
五段河
Xiaoshao
Yunhe
萧绍运河
Xingfu River
幸福河
Nanmen River
南门江
Qiantang River
Paotai Bay
炮台湾
Xianghu Lake
湘湖
GONGSHU
拱墅区
JIANGGAN
江干区
SHANGCHENG
上城区
BINJIANG
滨江区
XIAOSHAN
萧山区
XIHU
西湖区
LIANGZHUZHEN
良渚镇
PINGYAOZHEN
瓶窑镇
CANGQIANZHEN
仓前镇
YUHANGZHEN
余杭镇
XIANLINZHEN
闲林镇
LONGWUZHEN
龙坞镇
ZHUANTANG
三塘镇
SANDUNZHEN
三墩镇
CHONGXIANZHEN
崇贤镇
KANGQIAOZHEN
康桥镇
BANSHANZHEN
半山镇
SHIQIAO
RESIDENTIAL
DISTRICT
石桥
DINGQIAOZHEN
丁桥镇
JIAOSIZHEN
乔司镇
JIANQIAOZHEN
笕桥镇
JIUPUZHEN
九堡镇
PENGBUZHEN
彭埠镇
XIASHA
下沙
Qiaosigang
乔司港
XINGQIAO
RESIDENTIAL
DISTRICT
星桥
HEMU
RESIDENTIAL
DISTRICT
和睦
DAGUAN
RESIDENTIAL
DISTRICT
大关
HUSHU
RESIDENTIAL
DISTRICT
湖墅
WENHUI
RESIDENTIAL
DISTRICT
文晖
JIANGGUN
RESIDENTIAL
DISTRICT
建设
WENXIN
RESIDENTIAL
DISTRICT
文新
WUCHANG
RESIDENTIAL
DISTRICT
五常
LIUXIA
RESIDENTIAL
DISTRICT
留下
XIHU
RESIDENTIAL
DISTRICT
西湖
HUBIN
RESIDENTIAL
DISTRICT
湖滨
KAIXUAN
RESIDENTIAL
DISTRICT
凯旋
WANGJIANG
RESIDENTIAL
DISTRICT
望江
ZIYANG
RESIDENTIAL
DISTRICT
紫阳
NANSHAN
RESIDENTIAL
DISTRICT
南山
NANXING
RESIDENTIAL
DISTRICT
南星
XIXING
RESIDENTIAL
DISTRICT
西兴
CHANGHE
RESIDENTIAL
DISTRICT
长河
PUYAN
RESIDENTIAL
DISTRICT
浦沿
CHENGXIANG
RESIDENTIAL
DISTRICT
城厢
XINTANG
RESIDENTIAL
DISTRICT
新塘
NINGWEIZHEN
宁围镇
XINJIEZHEN
新街镇
YANGXUNQIAO
杨汛桥
Shuguang Hwy
Gouyun Rd
Liuhang Rd
Shangrang Elevated Bridge
Qiushi Expy
Shida Expy
Liushi Expy
Desheng Expy
Qiantang River
Haishu Rd
Gaojiao Rd
Xixi Rd
Liuhe Rd
Lidong Rd
Fuxian Rd
Jiulong Ave
Rainbow Expy
Binjiang Ave
Hongning Rd
Jianshe 4th Rd
Jincheng Rd
Nanxiu Rd
Century W Ave
No.11 St
Tangdong Line
G104
G25
G2501
G320
S2
S4
S14
S15
S16
S30
S101
S103
S207
S09
30
29
27
31
28
H


27
Qiangjiang
Chengxing Road
Fuchun Rd
Qiantang Aviation Mansion 1 Block
Bank of China 24-hour Self-service Bank
Tianfu Garden
Shanghai Pudong Development Bank ATM

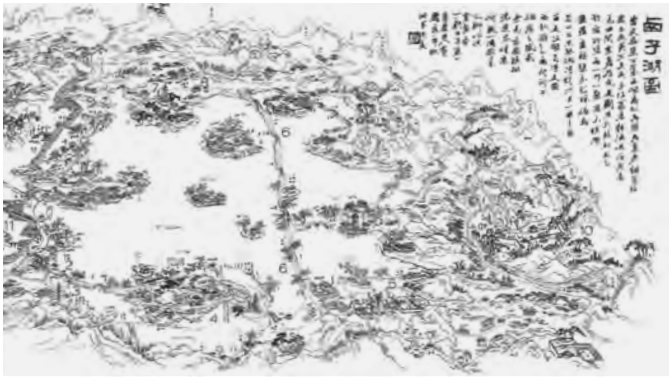

31
28
Hangpin Rd
Zhuanzhi Rd
Leiya Complex Shop
Xiangshan International Plaza
Meiyuan S St
Shang Jintankao
Minglong
Farm Yard
Meiyuan S Rd
Yaobude
Zhuantang Rd
E Ring Rd
Mengfu Rd
Hangxin Rd


G25 Changshen Expy
G25长深高速
G2501
G25
Shile Yueshe
29


Zhuantang Rd
Hangzhou Xixi Sheraton Hotels & Resorts
Xixi Paradise Boutique Commercial Street
Natasha
30
Hangzhou Xixi Yuechun Holiday Hotel
Hangzhou Xixuan Spa Hotel
Hangzhou Longjing China Tea King
West Brook
Sherma Garden Restaurant Coffee
National Wetland Museum of China
Zhuangpu Rd
Tianmushan Rd
天目山路
Hongchen
Guandu Alcohol Xiantang
Huaxia Bank 24-hour Self-service Bank
Huangshan Hotel
Google My Maps


Line 1
Line 2
Line 2 (phase II, 2016)
Line 4
Linping
Nanyuan
Yuhanggaotie
Wengmei
Qiaosi
Qiaosinan
Qibao
Jiubao
Jinshahu
Wenzelu
Wenhainanlu
Jiuhelu
Coach Center
Xiashaxi
Gaoshalu
Yunshui
Hangzhou East Railway Station
Pengbu
Xiasha Jiangbin
Fengtanlu
Xueyuanlu
Guculu
Baochulu
Wensanlu
Datieguan
Zhanong-kou
Xihuwenhua Sq
Xinfeng
Qiantang River
Wulinmen
Wulin Sq
Xintang
Jingfang
Jianguolu
Fengqilu
Zhonghelu
Qinglinglu
Qianjianglu
Longxiangqiao
Qingchun Sq
Ding'anlu
Hangzhou
Citizen Center
Jiangjinlu
Qianjiang Century City
Chengzhan
Wujianglu
Yingfenglu
Chengxinglu
Jinjiang
Feihonglu
Zhenninglu
Jianglinglu
Jianshesanlu
Binhelu
Xixing
Binkanglu
Jiansheyilu
Renmin Sq
Xianghu
Hangfachang
Renminlu
Panshui
Ciaojiaqiao
Chaoyang

Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „Hangzhou“, in: *Architectural Guide. China*, 2015, S. 252-255.



West Lake, 1911 rendering. North is down, and the city is beyond the walls to the east/left.

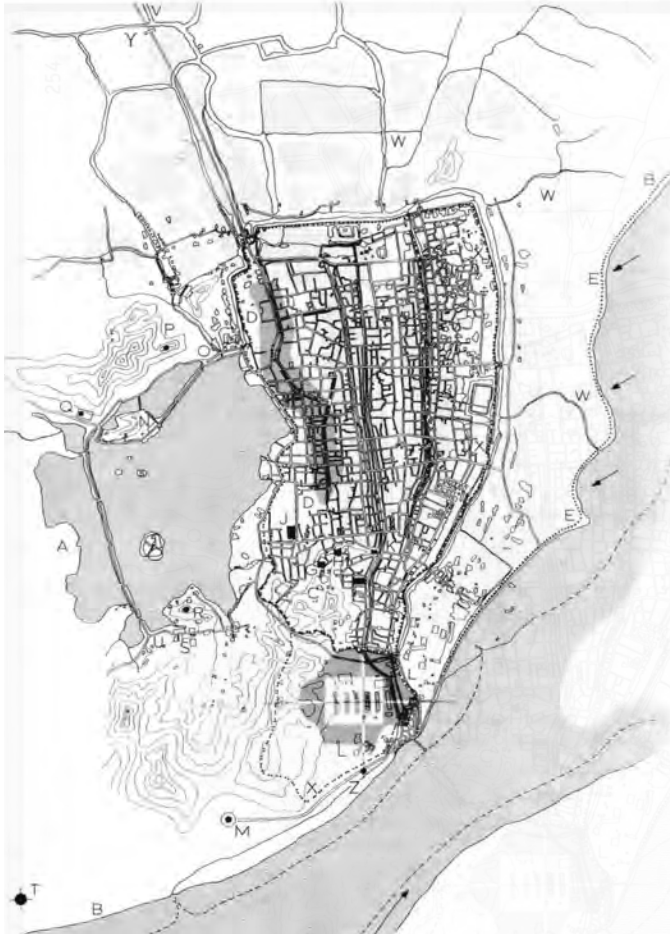
Hangzhou, which means „River-Ferrying Prefecture,” is the capital city of Zhejiang province, the twelfth most populous metropolis in China. As home to the elegant West Lake, a host of temples, and the National Fine Arts Academy, it’s also a cultural centre dating back centuries. One of China’s key garden cities, Hangzhou has also become a very popular getaway destination, particularly for residents of Shanghai. Despite its own size and economic heft, Hangzhou is often seen as the restorative counterpart to the frenzied financial capital.

Hangzhou is located amid fertile agricultural land, just around a bend in the Qiantang River from a vast ocean bay, and protected by hills and marshlands from attackers on horseback. This area has been inhabited at least as far back as the Neolithic period, but did not become a centre for Han Chinese culture until much later. The city was founded during the Chin dynasty and given the name Hangzhou only in 589 CE. It was the southernmost sea-access port on the Grand Canal, and thus a contact point for foreign merchants from as far away as the Middle East. Silk and tea made Hangzhou one of China’s richest medieval cities. Capital of the Wuyue Kingdom, Hangzhou built new walls; princely sponsorship established a string of major Buddhist monasteries in the hills. As the street pattern was already well developed along organic and mercantile lines, there is little trace here of the kind of rigorous, gridded planning seen in Beijing. But royal patrons, with access to expert engineers and huge pools of labour, still left their mark in the expansion and refinement of West Lake, just beyond the walls to the west, into a vast garden landscape.

A Chinese saying asserts that “In the sky there is heaven, and on Earth there are Suzhou and Hangzhou,” a pairing of “garden cities” which recognises that the two are actually quite different. Suzhou’s gardens, built by private individuals, are contained within walled urban lots, and many of their design innovations are attempts to create the impression of a vast, free-form natural landscape. West Lake actually is vast and free-form (though hardly natural), with an ambiguous perimeter. In imperial times, however, the lake was beyond the city walls - accessible through a few gates, but not exactly a “Central Park.“

As a cultural, economic, and administrative capital, medieval Hangzhou was one of the most populous cities in the world. Even when the Mongol Khans moved to present-day Beijing (letting the Hangzhou palace crumble without a trace), the city didn’t lose its economic or artistic importance entirely. In the 1300s, Marco Polo and Ibn Battuta both found it among the finest cities they claimed to have visited. Built of wood, it caught fire several times, and the harbour began silting up in the fourteenth century. The real death blow was the Taiping Rebellion (1850-1864), when much of the surviving imperial splendor was destroyed, along with many lives. Hangzhou remained a site of religious and economic pilgrimage; the area around City-God Hill, where pilgrims arriving from the south would do business on the way to the temples, was the major economic centre. Qinghefang Old Street is a survivor of this district, and gives some sense of the pre-modern city’s texture.

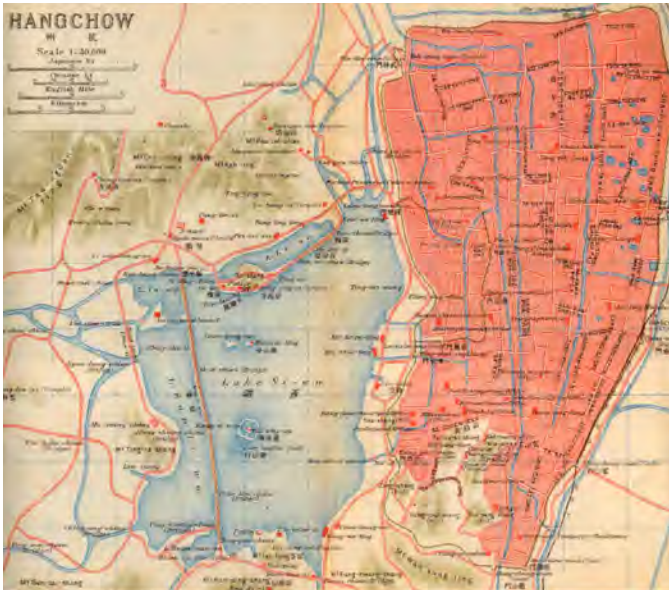
In the late nineteenth century, as coastal Shanghai became increasingly important, Hangzhou found itself cut out of the economic loop. Railway connection to Shanghai in 1909 cemented the shift: instead of serving as a commercial hub, Hangzhou became



Hangzhou in the Southern Song dynasty (1127-1279). Note that the city and its walls step back from the river's floodplain, but back directly up to West Lake. The shaded zone at the southern end indicates the palace (now destroyed); City-God Hill is just northwest ofthat complex.

a convenient recreational spot for the urban office worker, especially after the Republic ushered in the seven-day calendar (and thus the weekend getaway). Equally important, the new government tore down the wall between city and lake, establishing on its footprint a new boulevard (Hubin Road) and a string of lakeside parks. The Qing dynasty's garrison town, formerly a walled-off enclave at the old city's northwest corner, was also demolished. The Republican leadership replaced it with a gridded "New Business District" full of Western-influenced buildings for commerce and government. In turn the victim of later urban renewal schemes and highway construction, the business district is now almost illegible, even in maps. Still, these infrastructural interventions effectively reoriented the city. As in Berlin after 1989, the former "edge" was now "centre," and the lake was part of the city for the first time. The incorporation of this vast park supported wider modernising impulses to provide cities with open green space, and reinforced Hangzhou's tourist-destination status. The city's image-makers began talking up the "ancient" lake, notwithstanding its many transformations over time.

In the Communist era, Hangzhou continued to expand, particularly to the north, but it suffered from something of an identity crisis; the Party celebrated its cultural significance while deriding it as a "parasitic consumer city" and promoting industrial development. More recently, with Deng Xiaoping's economic liberalization (extended to Hangzhou in 1992), the Yangtze River Delta region as a whole embarked on a meteoric growth spurt. The Hangzhou area now includes several dedicated zones for high-tech and export-processing, and, as elsewhere, this growth has fuelled a boom in demolition and construction which can be measured in millions of square meters per year. Hangzhou considered some historic preservation regulations, for example a rule that no building could be taller than the landmark Baoshu Mountain. But even in the early 1980s, Hangzhou was building mid- and high-rise hotels for tourists exploring the newly "open" China; preservation of the skyline was a lost cause. Since the turn of the millennium, the gridded, axial Qianjiang New Town district has tried to concentrate business and entertainment on the river-front, far from the old centres. More interesting are smaller interventions like Zhongshan Road and Xihu Tiandi - two projects different in style and ambitions, but both committed in some way to making an urbanistic „fit", unlike most master-planned developments in China.



"Hangchow" in 1915, with walls intact, occupying essentially the same footprint

All these developments remind us that, while Hangzhou is indeed a "garden city," it is also simply a city. The powers that created its restful attractions were first drawn to Hangzhou because it was already a commercial hub. Today, those expecting a fairy kingdom may be surprised to find a sprawling metropolis, complete with traffic, air pollution, garish signage and the other familiar woes of contemporary Chinese cities. Hangzhou does, however, consistently Lead its peers in Chinese quality-of-Life surveys, and visitors should still be more than satisfied with the experience.



Vertical Courtyard Appartements
Amateur Architecture (Wang Shu & Lu Wenyu)
2006

South of the centre of the provincial capital of Hangzhou, a bridge spans the Qiantang River. In the immediate vicinity a group of high-rise buildings is lined up along the Qingjian Road. The four tower blocks with one-story apartments and two high-rise slab blocks, mainly with maisonette apartments, remotely recall the proportions, the concave façade lines and horizontal layering of Chinese pagodas. Pairs of storeys are slightly rotated relative to each other. The projecting enclosures and recessed parts form a spatial façade, creating bay-like protrusions and loggias as well as two-storey terrace insets that are open to all residents. The floor plans behind the various façade layers are identical.

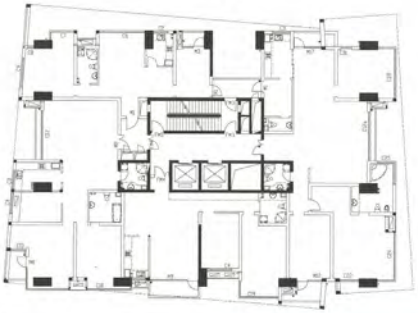
Construction: In the slab blocks, the reinforced concrete load-bearing structure consists entirely of cross walls, while in the tower blocks massive pillars behind the façade are used. Bracing is provided by the access cores. The materials used for the façades are steel, glass, concrete and dark brick. Building height: 97m (tower blocks), 87m (slab blocks).

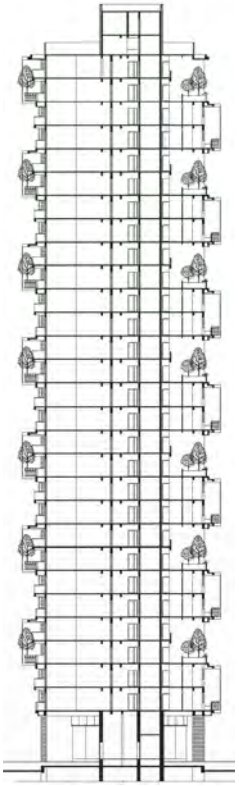
Storeys: 29 (tower blocks), 26 (slab blocks). Total storey areas: 120,000 m2. Access: the tower blocks have a central access core with two intersecting single-flight stairs and two lifts, leading to three to six apts. per storey; the slab blocks have two access cores. Apartments: 800; tower blocks with apts. (from one- to four-room apts.); every second story in the tower blocks features a two-storey loggia that is open to all of the residents; slab blocks with maisonette apts. and one-storey apts.



Annete Gigon, Mike Guyer, Felix Jerusalem, „Vertical Courtyard Apartments“, in: *Residential Towers*, 2016, S. 145.











China Academy of fine Arts, Xiangshan Campus
中国美术学院象山校区
Amateur Architecture (Wang Shu & Lu Wenyu)
2002 - 2007

The new campus of Xiangshan accommodates several faculties of the Academy of Fine Arts, such as the School of Architecture or that of Design. When it was time to determine its location, instead of choosing the district preferred by the government, the site assigned was one east of the Hangzhou mountains, chosen because of its peculiar Landscape and topographic features, the most prominent of which is a hill around which the whole complex is articulated. This decision links up with Chinese tradition, in which the landscape is even more important than architecture when its comes to building educational spaces.

During two phases developed since the year 2001, more than twenty buildings have been built, paying much attention to the open space. The interior spaces of these buildings, as well as those that surround them and generate interrelation spaces for students, have tried to respect the existing environmental conditions. This care for details and for the integration of the complex is transferred to the choice of materials, that often come from demolitions. More than 7 million salvaged bricks and tiles have been used, giving the project more symbolic and tactile density.



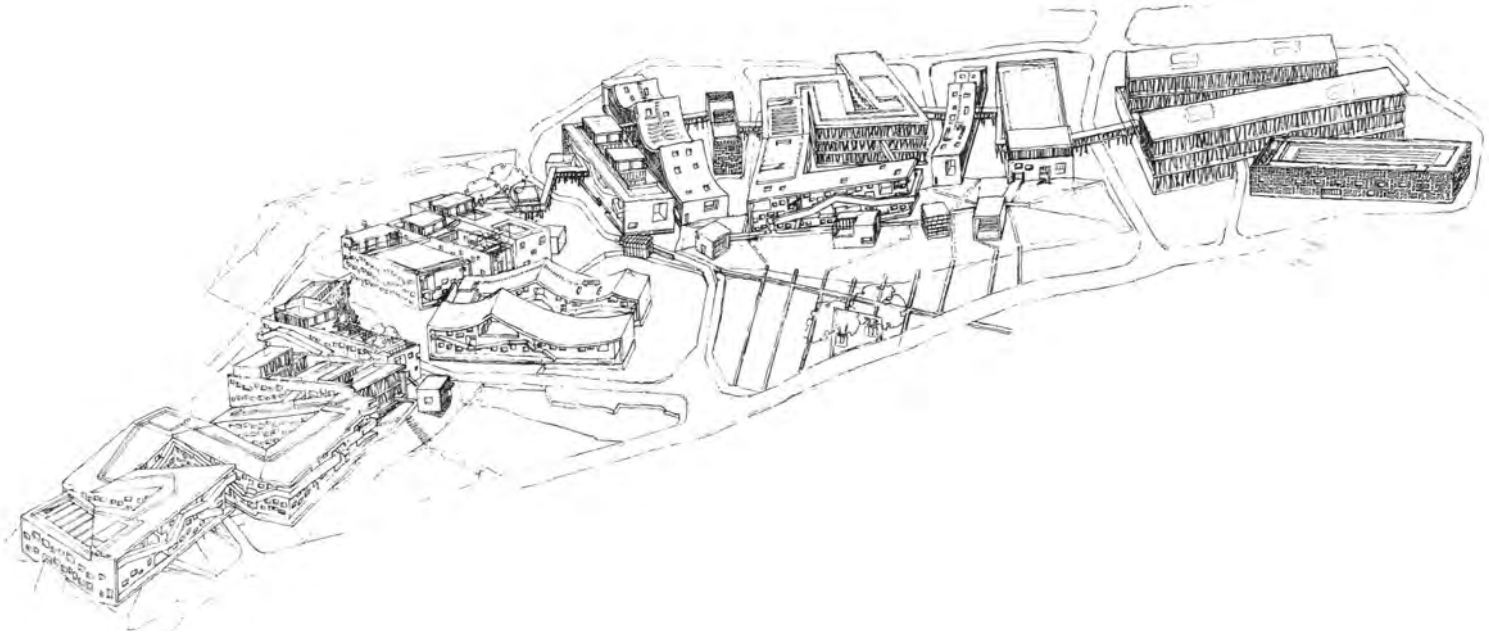
„Amateur Architecture Studio. Xiangshan Campus, Hangzhou (Zhejiang).“, in: *AV Monografias 150*, 2011, S. 92.



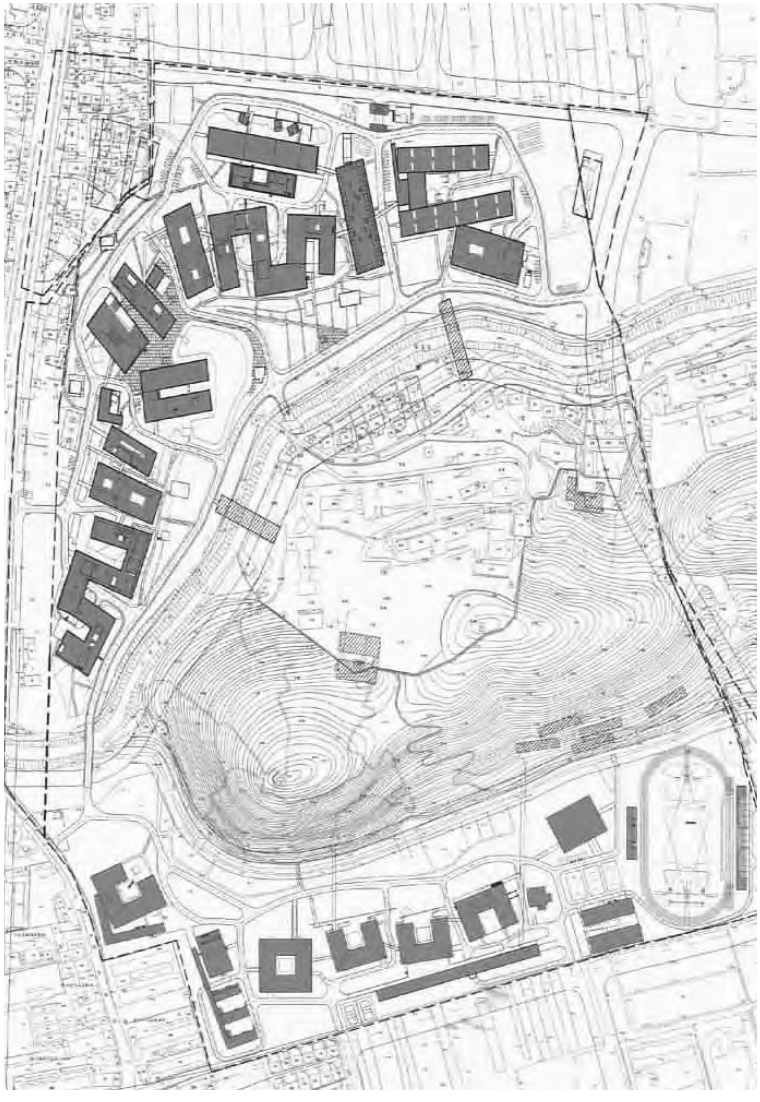




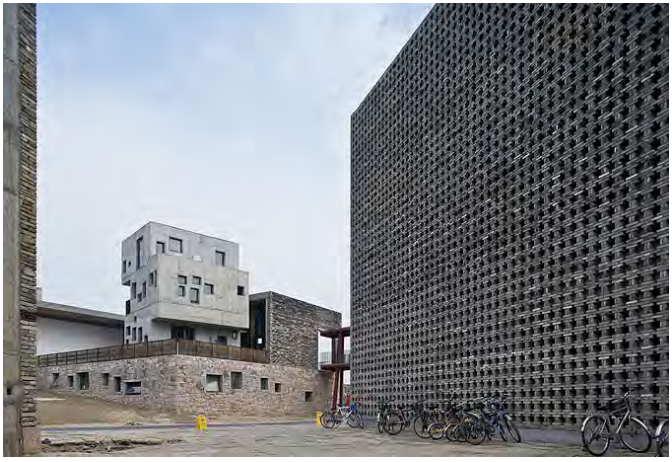


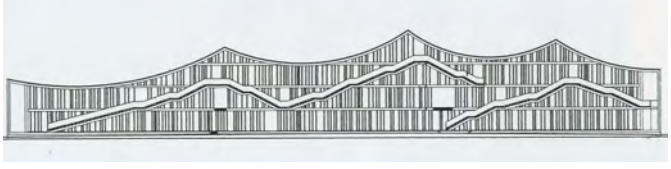








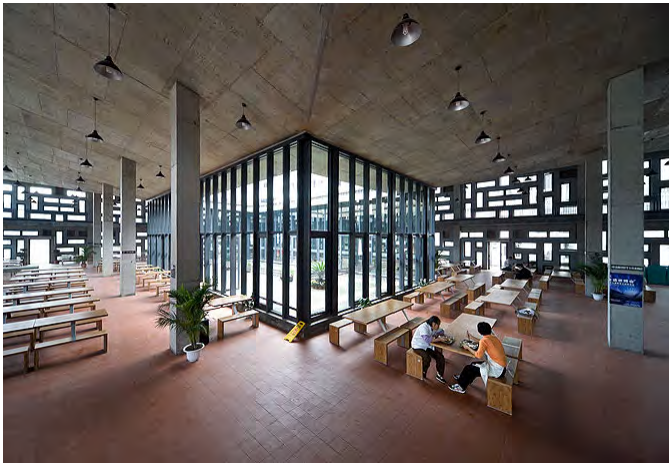


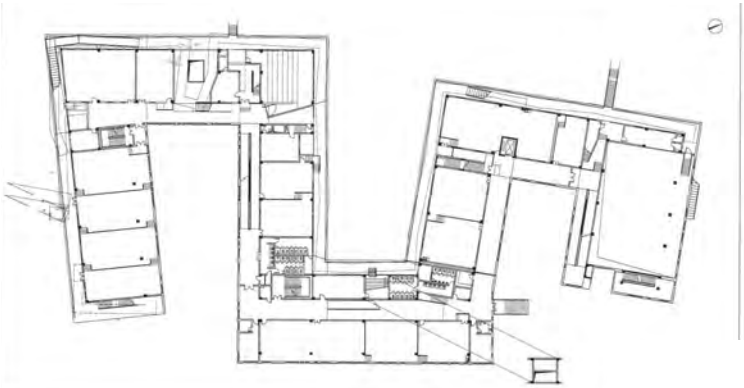


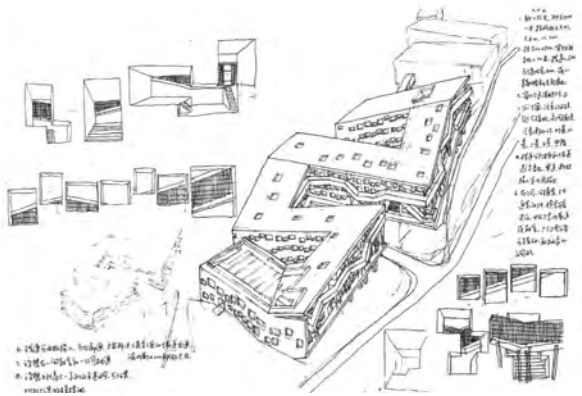












Xixi Wetlands Artists‘ Club
AZL (Atelier ZHANG Lei)
2008 - 2011

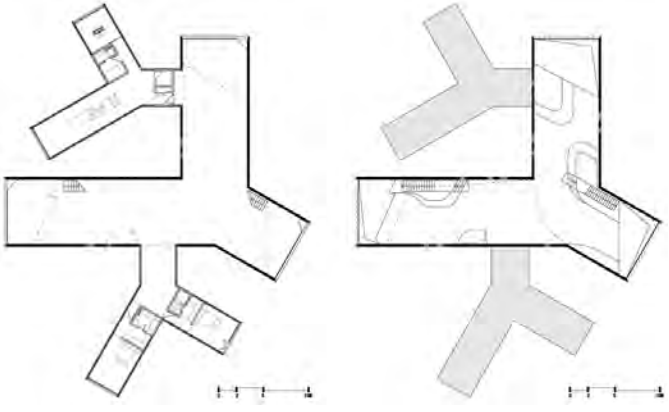
These wetlands, one of China‘s major ecological parks, are also now home to several noteworthy arts-related buildings. This one is a „village“ of five studio „clusters,“ each composed of two scales of Y-shaped pavilions. The ends of the branches are glazed to create varied, full-frame views of the surrounding landscape, or sometimes of the interesting pockets of space formed between the buildings. The large-scale Y‘s are concrete, while the smaller are steel-framed and clad with translucent plastic to let in diffuse Light, and make the buildings into „lanterns floating on the water‘‘ by night. „Twisting fibreglass installations“ on the interiors are meant to contrast with the rectilinear geometry of the building volume. It‘s a nice study in scale and materials, and the aggregation of individual artists into a community as „clusters“ is a contemporary refresher of late-Modernist formal and social preoccupations of the 1960s-70s (Team 10, etc.).



Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „Xixi Wetlands Artists‘ Club“, in: *„Architectural Guide. China“*, 2015, S.262




刘家琨
王路



Xixi Wetland Estate 西溪湿地村
David Chipperfield Architects
2007 - 2015

Xixi, a national wetland park located on the outskirts of Hangzhou, is a built landscape and an area of nature, which has been shaped by man for over a thousand years. The omnipresent relationship between landscape, architecture, and water is key to the atmosphere in Xixi. This atmosphere has been integrated into a new development of apartment buildings.

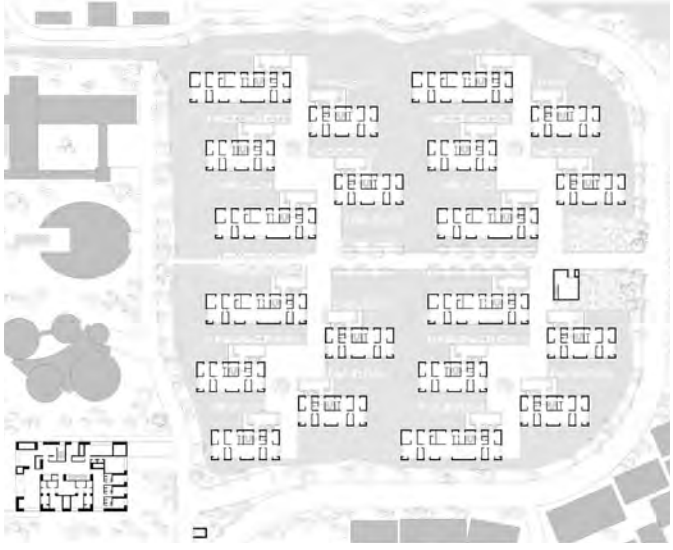
The apartment buildings are surrounded by a water garden, which, as a reference to the wetland park, is a mostly wild landscape. In contrast to these green surroundings, the buildings appear as dark stone volumes embedded in the water garden. They are, as is typical for villages in Xixi, placed on a stone plinth that sits in the water. This plinth forms the base of a village group with various levels, walls, and balustrades creating a sequence of exterior spaces, which enable access to the buildings. The interiors are characterised by floating spaces. Room height windows allow for natural light and views over the water garden.



http://www.davidchipperfield.co.uk/project/xixi_wetland_estate







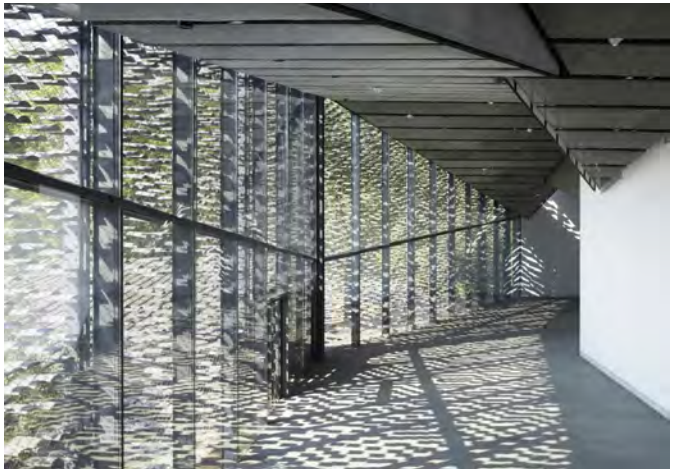
Folk Art Museum
Kengo Kuma and Associates
2015

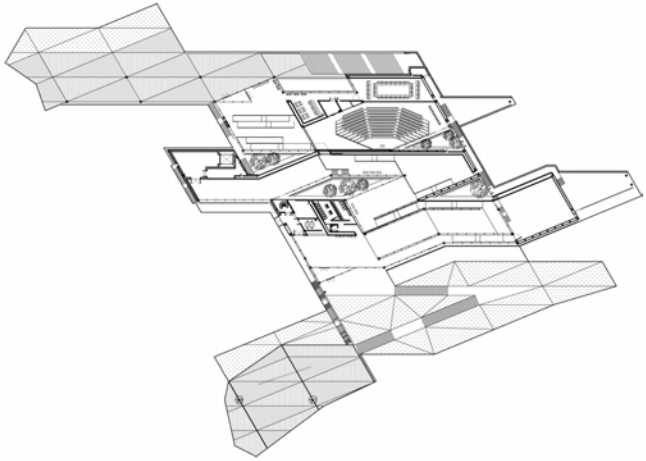
The Central Academy of Fine Arts (CAFA) in Beijing and China Academy of Art in Hangzhou serve a central role in the field of art education in China. This museum which was planned for the China Academy of Art in the outskirts of Hangzhou was designed with the objectives of being in harmony with the environment and proposing a new relationship between people and art by creating seamless and highly diverse display spaces. The structures were designed with cross-sections that blend in with the mountain slope to instead of grading it, with the respective display spaces seamlessly being revealed as you go through the museum.

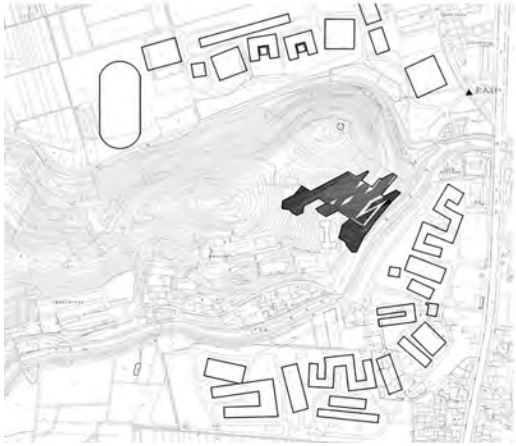
Roof tiles used to cover old homes in the area were gathered, and these and various other locally available materials with rich textures such as cedar were used inside. The group of small roofs that were made using these tiles give the museum the appearance of a village. The tiles are held in place with stainless steel wire to create a screen which controls the light and view, and a façade that has a rich variation of shadows. This methodology proposes the idea that rather than the gardens being in contrast with the architecture, the soil from the tea gardens is gradually transformed into the man-made architecture.



http://kkaa.co.jp/works/architecture/china-academy-of-arts-folk-art-museum/









Wencun Village
Amateur Architecture (Wang Shu & Lu Wenyu)
2012 - 2014

One of the most lamentable consequences of Chinese development policies has been the abandonment of the medium that not so long ago was the country's economic base: the rural world. To counter this abandonment and the parallel phenomenon of exodus to the cities, for some years now the authorities have been carrying out regeneration interventions, among them this ambitious project in Wencun (in China's southernmost province), which has resulted in the construction of fourteen houses, a bridge, and some public facilities, and the refurbishment of several traditional buildings.
The ideology behind the operation is the old premise that the rural world still corresponds with a way of life synonymous with social harmony and respect for nature. Belief in this idea has led to research which, inspired in tradition, has yielded several models that can be applied in future rural developments. Attention to the vernacular also determines the urban scheme followed by the project – a dense and labyrinthian fabric similar to that of any other Chinese town – and the construction systems and local materials used: pitched roofs, braces and cantilevers, interior courtyards, wood, brick, basalt stone... All this filtered by the sieve of a language that comes across as contemporary because it is stripped and abstract.



„Return to Arcadia. Wencun Village Project, Guangdong", in: *Arquitectura Viva 180, Timeless China*, 2015, S. 20.



1 new village (new houses marked black)
2 dam
3 bridge
4 pavilion
5 bamboo frame
6 family temple
7 school









old parts of the village







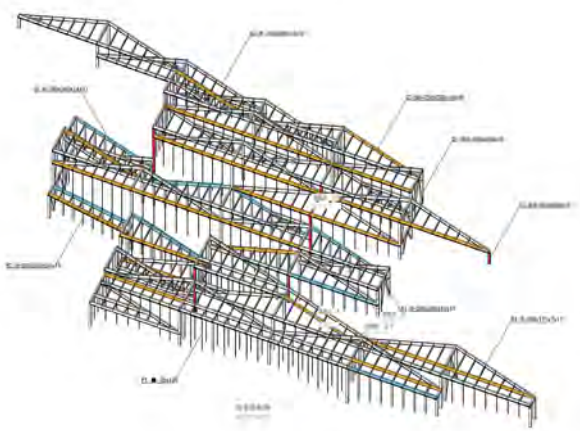






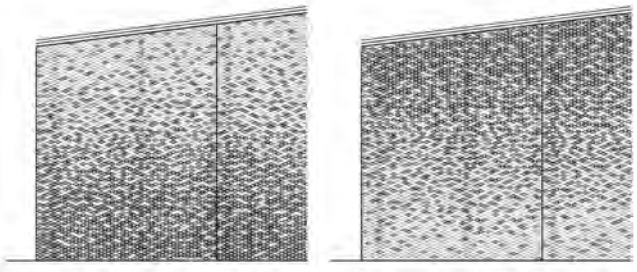
new parts of the village

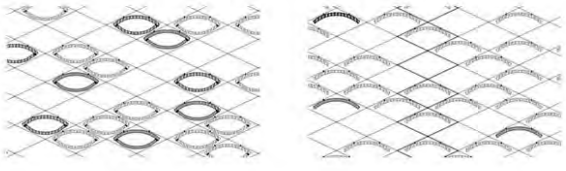


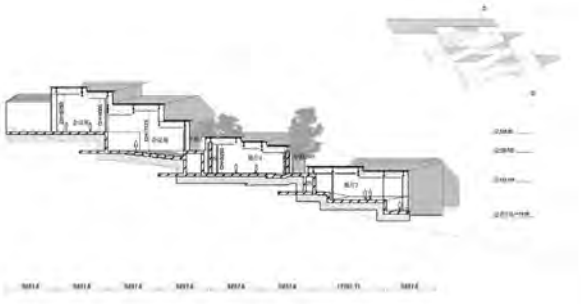


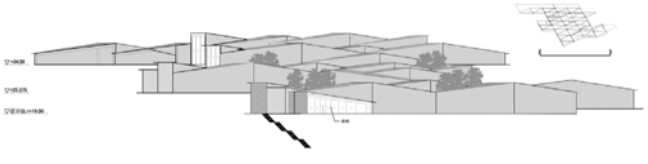




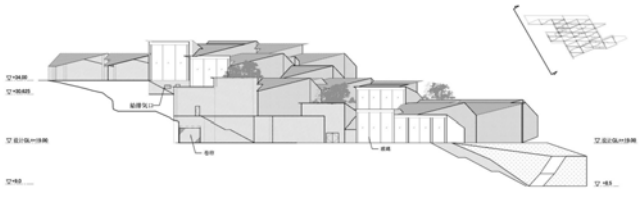












Fuyang Museum
Amateur Architecture Studio
2016

The project began back in 2012, the city commissioned Amateur Architecture Studio to realize the Fuyang national museum. They did not accept the project immediately, and instead they proposed an alternative proposition: to be able to preserve the existing villages on site.
As urbanization continues to affect traditional villages, with replicas of suburban commercial villas replacing the historic home and culture Amateur architecture studio was particularly interested in learning about the history, materials, craft and construction techniques of these villages.

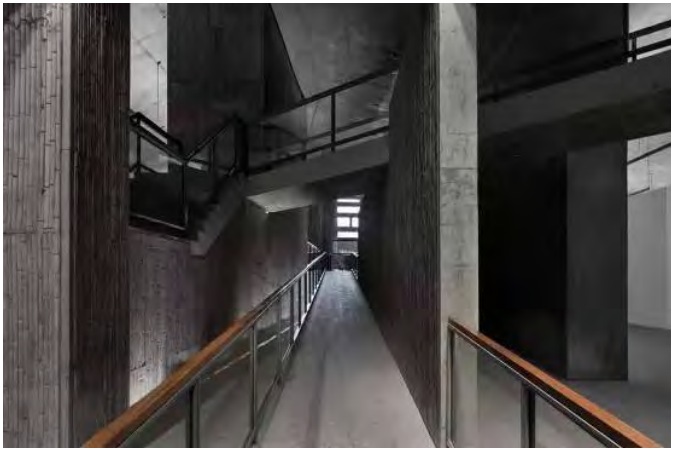
„The experiment results are shared everywhere in the villages in order to preserve them. we would like to have the citizens experience the value of the country in turn, the villages regain confidence in the disappearing culture. in fact, we think chinese villages represent the most important value in modern chinese cities with their more natural and traditional way of living and working." – Wang Shu, architect



http://www.designboom.com/architecture/venice-architecture-biennale-wang-shu-amateur-fuyang-museum-china-05-30-2016/

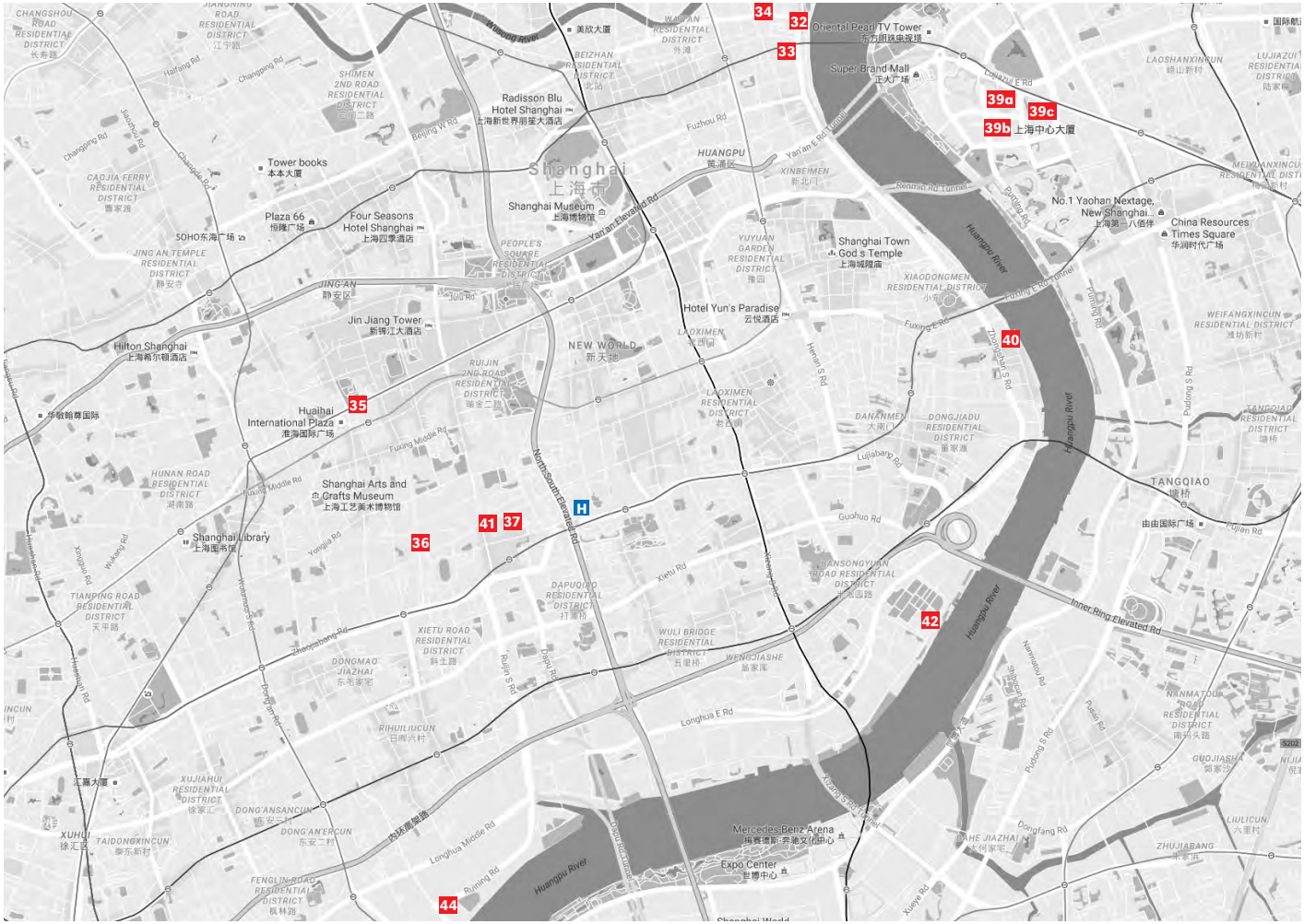




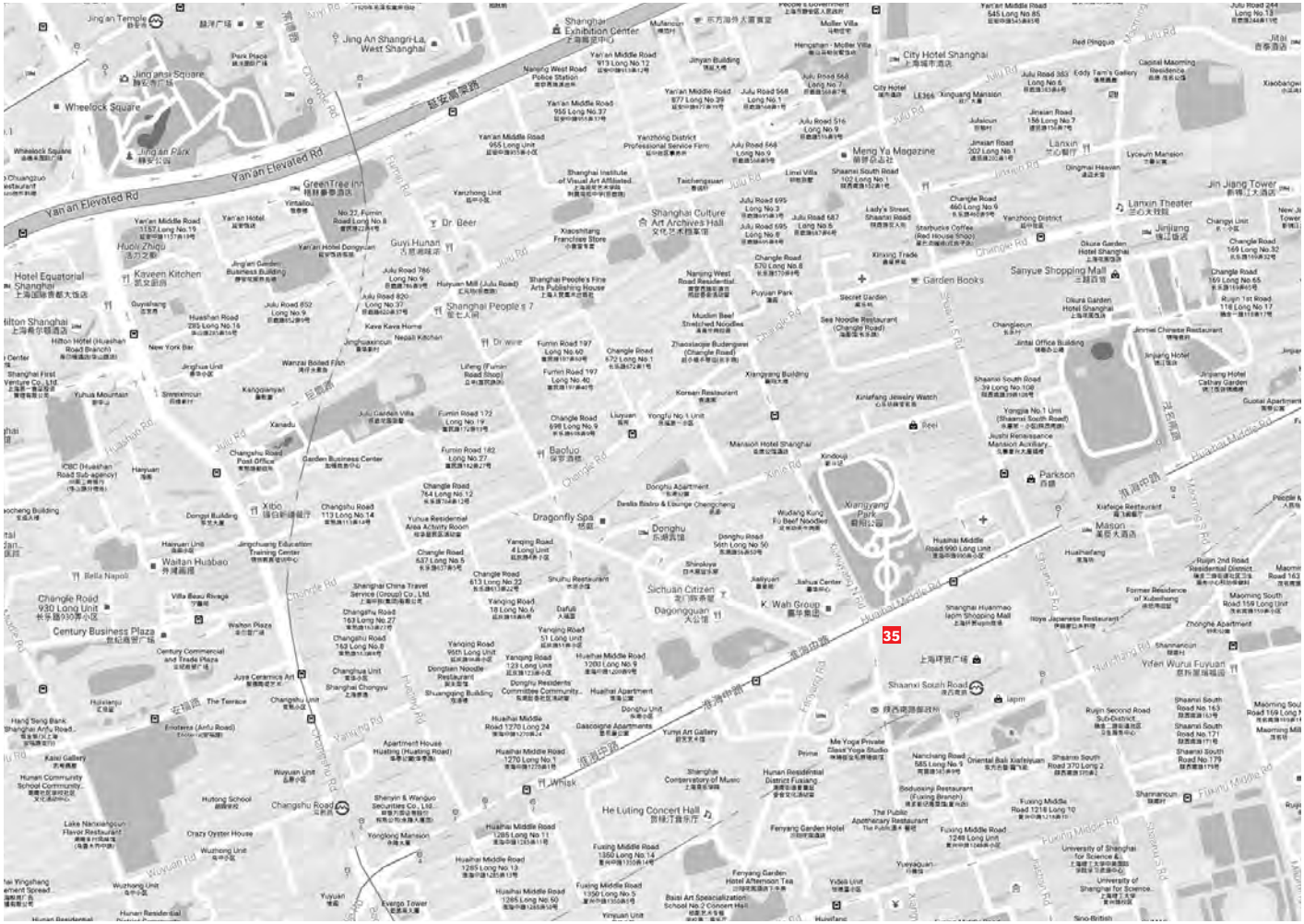


SHANGHAI


38
32
34
33
39
35
41
37
36
40
42
44
43
Shanghai
上海市
JIADING
嘉定区
Poplar Minggang
杨树港港
Huayuan Harbor
花园港
Maqiaogang
马桥港
Yaodenggang
姚登港
Shuangyang Port
双洋港
Diaotanggang
吊馆港
Yangshuwan
杨树湾
Beichaogang
北朝港
Beipanlong Gang
北蟠龙港
Niuqiaogang
牛桥港
Yinjinggang
印泾港
Xinjinggang
新泾港
Beisha Harbour
北沙港
Zhugang
竹港
Da Niujinggang
大牛泾港
Dongda Harbour
东大港
Hengpang Port
恒港
PUTUO
普陀区
CHANGNING
长宁区
HONGKOU
虹口区
Poplar Pugang
杨树浦港
Yanjiagang
严家港
Huangjiangang
黄浦港
Gaoqiao Port
高桥港
Wuzhou Ave
Qinjiagang
秦家港
Xigou Port
西沟港
Sanzao Port
三灶港
Nanda Pugang
南大浦港
Yaocaogang
姚漕港
Xiantaoggang
咸塘港
Qizaogang
七灶港
Dushugang
独树港
North Sanzao Harbour
北三灶港
Tangsigang
杨思港
Tangzhonggang
塘中港
Caojia Harbour
曹家港
Center Hegang
中心河港
Xipu Port
西新港
Middle Ring Rd
Yangpu
杨浦区
Minhang
闵行区
QINGPU
青浦区
Huangpu River
Yuanqing River
Changjiang River
Yangtze River
Dongjing Harbour
东大港
Waigangzhen
Maluzhen
Yangchangzhen
Songnanzhen
Gaojingzhen
Dachangzhen
Jiangwanzhen
Wujiaochangzhen
Gaohangzhen
Caoluzhen
Jinqiaozhen
Huaqiaozhen
Tangzhen
Beicaizhen
Zhoujia Ferry
Jiuting
Xinzhuang
Shesanzhen
Dongjingzhen
Xinqiaozhen
Anting
Chongguzhen
Zhaoxiangzhen
Qibaozhen
Huanxiangzhen
Yinhang Residential District
Sitangxincun Residential District
Liangchengxincun Residential District
Changshou Road Residential District
Yichuan Road Residential District
Changzhou Residential District
Changzhen
Xinzhen
Chengjiaojiao Residential District
Hongqiaozhu
Tianlin
Kangjianxincun Residential District
Yunyun Road Residential District
Binhaixincun Residential District
Lujiazui Residential District
Qudong
Huajiaozhen
Zhoujia Ferry Residential District
Jiuting
Xinzhuang
Minhang
Xinzhuang
Jiuting
Xinzhuang


34
32
Oriental Pearl TV Tower
东方明珠电视塔
33
Super Brand Mall
正大广场
39a
39c
39b 上海中心大厦
Radisson Blu
Hotel Shanghai
上海新世界丽笙大酒店
Tower books
本本大厦
Shanghai
上海市
HUANGPU
黄浦区
Shanghai Museum
上海博物馆
Plaza 66
恒隆广场
Four Seasons
Hotel Shanghai
上海四季酒店
SOHO东海广场
JING'AN
静安区
Yan'an Elevated Rd
Fuzhou Rd
Renmin Rd Tunnel
Dongjing Rd Tunnel
Huangpu River
No.1 Yaohan Nextage,
New Shanghai...
China Resources
Times Square
华润时代广场
Shanghai Town
God's Temple
上海城隍庙
Hotel Yun's Paradise
云悦酒店
Jin Jiang Tower
新锦江大酒店
Hilton Shanghai
上海希尔顿酒店
NEW WORLD
新天地
40
Huaihai
International Plaza
淮海国际广场
35
Shanghai Arts and
Crafts Museum
上海工艺美术博物馆
Shanghai Library
上海图书馆
36
41
37
H
North-South Elevated Rd
Fuxing Middle Rd
Huaihai Middle Rd
Yongjia Rd
Xietu Rd
Zhaojiabang Rd
Guohuo Rd
Lujiabang Rd
Henan S Rd
Zhonghuan S Rd
Pudong S Rd
TANGQIAO
塘桥
由由国际广场
42
Inner Ring Elevated Rd
Nanmatou Rd
Pusan Rd
Dongfang Rd
Longhua E Rd
Longhua Middle Rd
Ruijin S Rd
Dapu Rd
Dongan Rd
Wukang Rd
Huashan Rd
Mercedes-Benz Arena
梅赛德斯-奔驰文化中心
Expo Center
世博中心
Huangpu River
Xuexu Rd
Running Rd
44
CHANGSHOU ROAD RESIDENTIAL DISTRICT
JIANGNING ROAD RESIDENTIAL DISTRICT
SHIMEN 2ND ROAD RESIDENTIAL DISTRICT
BEIZHAN RESIDENTIAL DISTRICT
CAOJIA FERRY RESIDENTIAL DISTRICT
JING'AN TEMPLE RESIDENTIAL DISTRICT
PEOPLE'S SQUARE RESIDENTIAL DISTRICT
YUYUAN GARDEN RESIDENTIAL DISTRICT
XIAODONGMEN RESIDENTIAL DISTRICT
RUIJIN 2ND ROAD RESIDENTIAL DISTRICT
LAOXIMEN RESIDENTIAL DISTRICT
DANANMEN
DONGJIADU RESIDENTIAL DISTRICT
HUNAN ROAD RESIDENTIAL DISTRICT
TIANPING ROAD RESIDENTIAL DISTRICT
DAPUQIAO RESIDENTIAL DISTRICT
XIETU ROAD RESIDENTIAL DISTRICT
DONGMAO JIAZHAI
RIHUILIUCUN
WULI BRIDGE RESIDENTIAL DISTRICT
WENGJIASHE
BANSONGYUAN ROAD RESIDENTIAL DISTRICT
NANMATOU ROAD RESIDENTIAL DISTRICT
GUOJIASHA
XUJIAHUI RESIDENTIAL DISTRICT
DONG'ANSANCUN
DONG'ANERCUN
TAIDONGXINCUN
FENGLIN ROAD RESIDENTIAL DISTRICT
HE JIAZHAI
ZHUJIABANG
LIULICUN
XUHUI
LAOSHANXINCUN
LUJIAZUI RESIDENTIAL DISTRICT
MEIYUANXINCUN RESIDENTIAL DISTRICT
WEIFANGXINCUN RESIDENTIAL DISTRICT
TANGQIAO RESIDENTIAL DISTRICT
XINBEIMEN
LAOXIMEN
Changping Rd
Jiaozhou Rd
Changde Rd
Beijing W Rd
Huashan Rd
Changning Rd
Haifang Rd
Wuxing Rd
Xiangyin Rd
Wuhuamen Rd
Dongan Rd
Zhaojiabang Rd
Ruijin S Rd
Dapu Rd
Longhua E Rd
Longhua Middle Rd
Running Rd
Xuexu Rd
Dongfang Rd
Pudong S Rd
Pusan Rd
Nanmatou Rd
Shangnan Rd
Lujiazui E Rd
Fuxing E Rd
Zhonghuan S Rd
Henan S Rd
Pudong S Rd
Dongjing Rd
Renmin Rd Tunnel
Dongjing Rd Tunnel
Yan'an E Rd Tunnel
Xiangyin Rd
Wuhuamen Rd
Yongjia Rd
Xietu Rd
Guohuo Rd
Lujiabang Rd
Fuxing Middle Rd
Huaihai Middle Rd
Zhaojiabang Rd
Inner Ring Elevated Rd
North-South Elevated Rd
Huangpu River
Yan'an Elevated Rd
Fuzhou Rd
Jiaozhou Rd
Changde Rd
Changping Rd
Haifang Rd
Changning Rd
Beijing W Rd
Huashan Rd
Wuxing Rd
Xiangyin Rd
Wuhuamen Rd
Dongan Rd
Zhaojiabang Rd
Ruijin S Rd
Dapu Rd
Longhua E Rd
Longhua Middle Rd
Running Rd
Xuexu Rd
Dongfang Rd
Pudong S Rd
Pusan Rd
Nanmatou Rd
Shangnan Rd
Lujiazui E Rd
Fuxing E Rd
Zhonghuan S Rd
Henan S Rd
Pudong S Rd
Dongjing Rd
Renmin Rd Tunnel
Dongjing Rd Tunnel
Yan'an E Rd Tunnel
Xiangyin Rd
Wuhuamen Rd
Yongjia Rd
Xietu Rd
Guohuo Rd
Lujiabang Rd
Fuxing Middle Rd
Huaihai Middle Rd
Zhaojiabang Rd
Inner Ring Elevated Rd
North-South Elevated Rd
Huangpu River
Yan'an Elevated Rd
Fuzhou Rd


34
32
33
The Peninsula Shanghai
Bar Rouge
Jiu Jiang Building Management Office
Pudong Development Bank
M on the Bund
Three on the Bund
Elegance Bund
Costa Coffee
Chenyi Square
Pudong Shangri-La
Huangpu River
Waitan Tunnel
Yangpu Bridge
Nanjing E Rd
Beijing E Rd
Dianchi Rd
Zhongshan East 1st Rd
Fuzhou Rd
Jiangxi Middle Rd
Sichuan Middle Rd
Henan Middle Rd
Yuanmingyuan Rd
Guangdong Rd
Yan'an E Rd
Shanghai Ocean Aquarium
Oriental Pearl Theatre
DBS Bank
Lujiazui Central Green Space
Lujiazui Century Park
Century Ave
Lujiazui E Rd
Lujiazui Ring Rd
Yincheng Middle Rd
Dongtai Rd
Shanghai Wuchangchuo Memorial Hall
HSBC Building
Shanghai IFC
IFC Residence
Mirae Asset Tower
Jin Mao Tower
Shanghai World Financial Center
Din Tai Fung
Citigroup Tower
Bank of East Asia Finance Tower
China Telecom Pudong Telecommunication
Taipang Financial Mansion
Dongfang Huijing
Tomson Riviera
CP Johnson
Fraser Suites Shanghai
Dongtai Road 200 Long No.7
Shengda Jinpan
39a
39b
39c


Jing'an Temple
Jing An Shangri-La, West Shanghai
Shanghai Exhibition Center
Jing'an Square
Wheelock Square
Jing'an Park
Yan'an Elevated Rd
GreenTree Inn
Yintailou
Yan'an Hotel
Dr. Beer
Guyi Hunan
Kaveen Kitchen
Hotel Equatorial Shanghai
Shanghai People's Fine Arts Publishing House
Shanghai People's Square
Nanjing West Road Residential...
Puyuan Park
Shanghai Culture & Art Archives Hall
Xiaoshitang Franchise Store
Garden Books
Sanyue Shopping Mall
Secret Garden
Sea Noodle Restaurant (Changle Road)
Changle Road 460 Long No.9
Changle Road 570 Long No.8
Changle Road 695 Long No.3
Julu Road 687 Long No.5
Julu Road 695 Long No.9
Julu Road 668 Long No.9
Julu Road 568 Long No.7
Julu Road 516 Long No.9
Julu Road 383 Long No.5
Yan'an Middle Road 877 Long No.39
Yan'an Middle Road 913 Long No.12
Yan'an Middle Road 955 Long No.37
Yan'an Middle Road 1157 Long No.19
Yan'an Middle Road 955 Long Unit
Nanjing West Road Police Station
Jinyan Building
Yanzhong District Professional Service Firm
Shanghai Institute of Visual Art Affiliated...
Taichengsuan
Linxi Villa
Shaanxi South Road 102 Long No.1
Meng Ya Magazine
City Hotel Shanghai
Xinguang Mansion
Julusuo
Jinxian Road 202 Long No.1
Jinxian Road 156 Long No.7
Lanxin
Lyceum Mansion
Dingmei Heaven
Lanxin Theater
Jin Jiang Tower
Jinjiang
Changle Road 169 Long No.32
Changle Road 169 Long No.65
Changle Road 118 Long No.17
Ruijin 1st Road
Okura Garden Hotel Shanghai
Jinmei Chinese Restaurant
Jinjiang Hotel
Jinjiang Hotel Cathay Garden
Jintai Office Building
Changleyun
Changle Unit
Yanzhong District
Starbucks Coffee (Red House Shop)
Lady's Street, Shaanxi Road
Xinxing Trade
Changle Road
Changle Unit
Yan'an Middle Road 1157 Long No.19
Yan'an Hotel Dongyuan
Jing'an Garden Business Building
Julu Road 786 Long No.9
Julu Road 820 Long No.37
Julu Road 852 Long No.9
Huashan Road 285 Long No.16
Hilton Hotel (Huashan Road Branch)
New York Bar
Keva Keva Home
Nepali Kitchen
Jinghuaxincun
Jinghua Unit
Kangqiaoyayi
Shengxincun
Yuhua Mountain
Wanrui Boiled Fish
Dr Wine
Furnin Road 197 Long No.60
Furnin Road 197 Long No.40
Furnin Road 172 Long No.19
Furnin Road 182 Long No.27
Changle Road 672 Long No.1
Changle Road 698 Long No.9
Changle Road 744 Long No.12
Changle Road 613 Long No.22
Changle Road 637 Long No.5
Changle Road 673 Long No.24
Changle Road 18 Long No.6
Changle Road 163 Long No.27
Changhua Road 163 Long No.8
Changhua Unit
Changshu Road 113 Long No.14
Changshu Road Post Office
Changshu Unit
Changshu Road
Changle Road 930 Long Unit
Century Business Plaza
Century Commercial and Trade Plaza
Jiuye Ceramics Art
Changshu Unit
Huashan Unit
Huashan Middle Road 990 Long Unit
Huashan Middle Road 1270 Long No.24
Huashan Middle Road 1270 Long No.1
Huashan Middle Road 1285 Long No.11
Huashan Middle Road 1285 Long No.13
Huashan Middle Road 1285 Long No.60
Huashan Middle Road 1203 Long No.9
Huashan Middle Road 1285 Long No.5
Huashan Apartment
Donghu Unit
Donghu Apartment
Donghu Road 56th Long No.50
Donghu Residents Committee Community...
Dongsheng Building
Dongtian Noodle Restaurant
Shuangqing Building
Yanqing Road 4 Long Unit
Yanqing Road 18 Long No.6
Yanqing Road 123 Long Unit
Yanqing Road 95th Long Unit
Yanqing Road 51 Long Unit
Yanqing Road 1203 Long No.9
Dragonfly Spa
Donghu
Dagongguan
Sichuan Citizen
Shuihu Restaurant
Dafuli
Jiaoyuan
Joshua Center
K. Wah Group
Shinokoya
Yangtze Residential Area Activity Room
Shanghai China Travel Service (Group) Co., Ltd.
Shanghai Chongyu
Shanghai Unit
Donghu Residential
Gascoigne Apartments
Yunyi Art Gallery
Whisk
He Luting Concert Hall
Shanghai Conservatory of Music
Hunan Residential District Fusang
Fenyang Garden Hotel
Fenyang Garden Hotel Afternoon Tea
Baisi Art Specialization School No.2 Concert Hall
Fuxing Middle Road 1360 Long No.14
Fuxing Middle Road 1350 Long No.5
Fuxing Middle Road 1218 Long No.10
Fuxing Middle Road 1248 Long Unit
Yinyuan Unit
Yuyuan
Everge Tower
Yuyuan Unit
Yuyaquan
Yidai Unit
Huxiang Unit
Huxiangyang Building
Xinlefang Jewelry Watch
Reel
Parkson
Kuanyuyang Park
Mason
Xiafeiye Restaurant
Huaihaifang
Ruijin 2nd Road Residential District
Former Residence of Xubeiteng
Zhonghe Apartment
Shannancun
Yifan Wuhui Fuyuan
Shaanxi South Road
Shaanxi South Road 163 Long No.1
Shaanxi South Road 171 Long No.1
Shaanxi South Road No.179
Ruijin Second Road Sub-District
Shaanxi South Road 370 Long 2
Shaanxi South Unit
Shannancun
Fuxing Middle Road
Fuxing Middle Road 1218 Long No.10
Fuxing Middle Road 1248 Long Unit
Maoming Middle Road
Maoming Road 159 Long Unit
Maoming Road 163
Maoming Mid
Maoming Road 159 Long No.1
Maoming South Road 159 Long Unit
Ruijin 1st Road
Ruijin 2nd Road
Ruijin Unit
Ruijin Hotel
Ruijin Guesthouse
Ruijin Mansion
Ruijin Building
Ruijin Guesthouse Annex
Ruijin Guesthouse Unit
Ruijin Hospital
Ruijin Hospital Unit
Ruijin Hospital Affiliated Maternity and Infant Health Hospital
Ruijin Hospital Affiliated Maternity and Infant Health Hospital Unit
Ruijin Hospital Affiliated Maternity and Infant Health Hospital Apartment
Ruijin Hospital Affiliated Maternity and Infant Health Hospital Apartment Unit

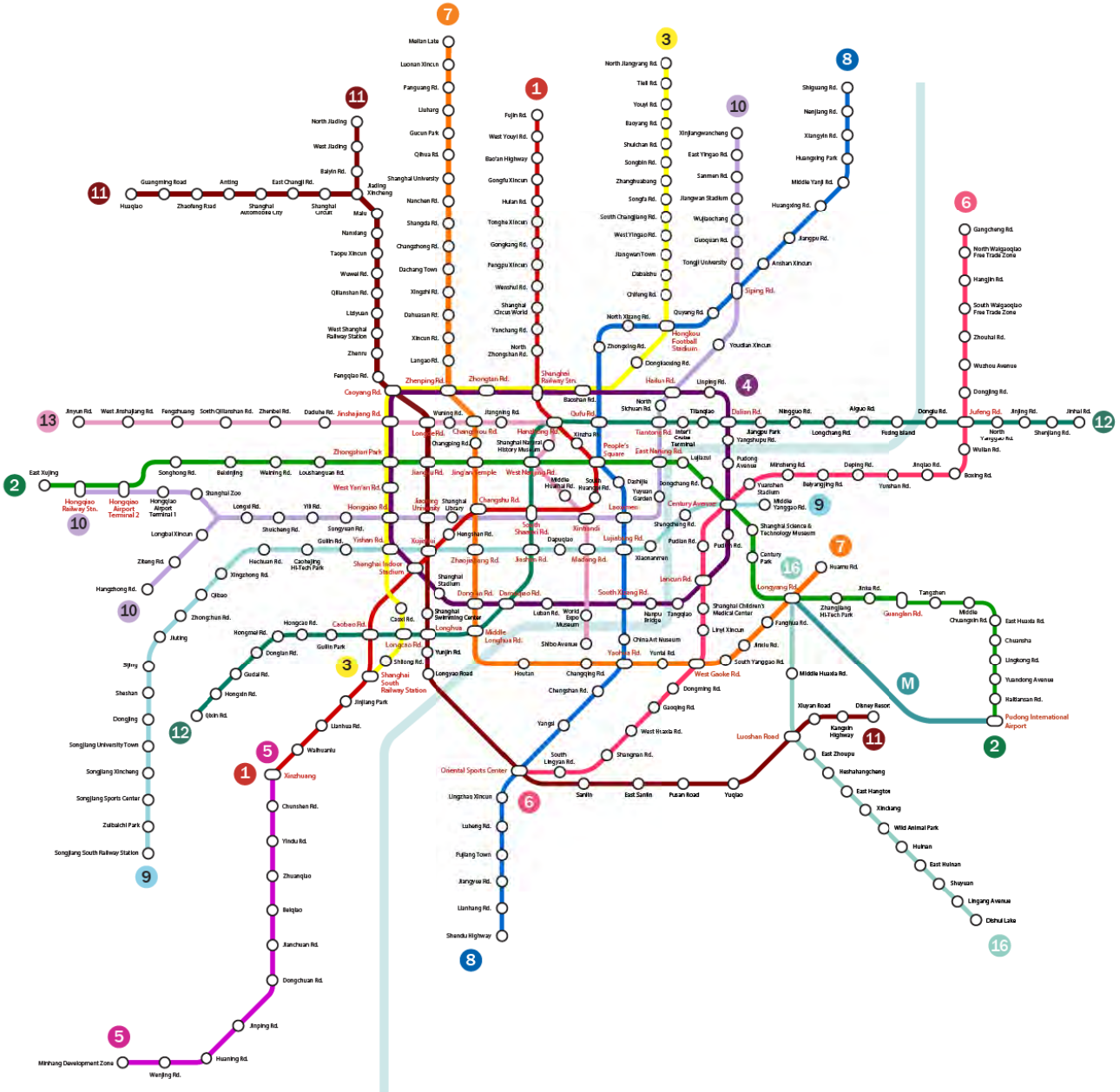

Shanghai Culture Square
上海文化广场
Jinyixuan
锦怡轩
Yongjia Rd
Shaanxi S Rd
Ruijin 2nd Rd
Le Creme Milano
Shanghai Chengtou
上海城投
Jingpin Beef Noodles (Yongjia Road Shop)
Yongjia Road 1 Long 8
永嘉路1弄8
Shanghai Burn Emergency Center
上海市烧伤急救中心
Mitierra
Yongjia Road 21 Long 9
永嘉路21弄9
Ruiyong Unit
瑞永小区
Jingucun
金谷村
Maoming Building
茂名大厦
Yongjia Road 19 Long 6
永嘉路19弄6
Tianfu Restaurant (Shaanxi South Road)
Double Rainbow Massage House
双彩虹保健按摩
Yongjia Road 39 Long 2
永嘉路39弄2
Yongjia Road 39 Long 6
永嘉路39弄6
Yongjia Road 39 Long 8
永嘉路39弄8
Shaoxing Road 36 Long 5
绍兴路36弄5
Shaoxing Road 56 Long 7
绍兴路56弄7
Shaoxing Road 52 Long Unit
绍兴路52弄小区
Shaoxing Road 96th Long 11
绍兴路96弄11
Shaoxing Park
绍兴公园
Shaoxing Rd
Shanghai Yongchang Private School
上海永昌实验学校
Shanghai Traditional Chinese Medicine...
上海市中医文献馆
Wenyuan Mill (Aimaixincun East)
文元坊(爱麦新村东)
Old China Hand Reading Room
汉源书店
Vienna Cafe
Shaoxing Road 25 Long 3
绍兴路25弄3
BBH
Ruijin Residential District Ruixue Community...
瑞金业道瑞雪社区公益站
Ruixue Building Building 1
瑞雪大楼1号楼
Ruixue Building 2 Building
瑞雪大楼2号楼
Anxincun
安和家村
Jianguo West Road 56 Long 23
建国西路56弄23
Jianguo West Road 56 Long 15
建国西路56弄15
Jianguo West Road 56 Long 1
建国西路56弄1
Jianguo West Road 78 Long 8
建国西路78弄8
Anningcun
安宁村
Shaanxi South Road No. 271-23...
陕西南路271号23支弄3号
Yangdeli 1
杨德里1
Shaanxi South Road 271 Long No.32
陕西南路271弄32号
Shaanxi South Road 271 Long 22
陕西南路271弄22
Yongjia 51 Neighbour Unit
永嘉51号邻小区
Shanghai Luwan Community College
上海市卢湾区社区学院
Shaanxi South Road 287 Long 20
陕西南路287弄20
Bugaoli
布高里
36
Shanghai Master Training Center Youjiaobu
上海教师培训中心幼教部
Shaanxi South Road 287 Long 58
陕西南路287弄58
Star Gym
星之健身
Luwan Sport Center Complex Building
卢湾区体育中心综合楼
Lanzhou Beef Stretched Noodles...
兰州牛肉拉面(陕西南路)
Bugao City
步高苑
Jianguo West Road 211 Long Unit
建国西路211弄小区
ANTIQUE WAREHOUSE
Springdale Garden
汇春苑
Luwan Stadium
卢湾体育场
International Karate Alliance Jizhen...
国际空手道联盟总会吉信
Ruijin Garden
瑞金花园
Ruijin Garden Commercial Center
瑞金花园商务中心
Jianguo West Road 91 Long 2
建国西路91弄2
Shanghai Pengdiancheng
上海蓬电厂
Yongjia Rd
Shaoxing Rd
Jianguo W Rd
Taikang Rd
Ruijin Hospital outpatient department
瑞金医院门诊部
Ruide Apartment
瑞德公寓
Jiadeli Supermarket Ruijin Branch
家得利超市(瑞金路)
Jiande District
建德社区
Jiande Rd
Jianguo Middle Rd
Shuangliu Rd
Ruijin Hospital Hostel
瑞金医院招待所
Guangci Restaurant
广慈餐厅
Shanghai Endocrine Daixiebing Institute
上海市内分泌代谢病研究所
Ruijin Red Cross Hospital, Shanghai...
上海市瑞金红十字医院感染科环境科病房楼
Laohonglou
老红楼
Shanghai Jiaotong University School of...
上海交通大学医学院西区5号楼
Shanghai Jiaotong University Library
上海交通大学图书馆(陕西区图书馆)
KAKADU
Shanghai No. 1 Art Museum
上海第一美术馆
South Area, No.8 Bridge
8号桥南区
Mao Live House Shanghai
MAO LIVEHOUSE
Xindian Mansion
新电大厦
Hemeifang
和美坊
Yongli'er Unit (Western District)
永利二小区(西区)
Shanghai Airlines Tours (Sinan Road...
上航旅游(思南路营业部)
Motel 268 Inn (Shanghai Sinan Road Branch)
88th Long, Sinan Road No.6
思南路88弄6号
China Culture Media Group
中国文化传媒集团
Zhenyingyuan
振颖苑
Jianguo Middle Road 137 Long Unit
建国中路137弄小区
Jianguo Middle Road 103 Long 51
建国中路103弄51
Tianzifang
田子坊
37
Harbin Home (Jianguo Middle Road)
哈尔滨人家(建国中路)
41
New York Style Steak & Burger
Castilla
Illy
Yuanshui Unit (Taikang Road)
原水小区(泰康路)
HAY
泰康路
Chen Yifei Art Studio Former Site
陈逸飞工作室旧址
Yuanshui Unit
原水小区
Dapuqiao Community
打浦桥社区
Dao Shenghe
稻盛和
Ruijin 2nd Road 225 Long 30
瑞金二路225弄30
Taikang Road Vegetable Market
泰康路菜市场
Mingdecun
明德村
Qinlecun (Taikang Road)
勤乐村(泰康路)
Yongli'er Unit
永利二小区
Tiantian Garden
天天花园
Xujiahui Road 536 Long 11
徐家汇路536弄11
Shanghai Taikun Traditional Chine...
上海太昆中医医...
Shenpu Pet Hospital
申普宠物医院
Shuangqian Apartment
双钱公寓
Ruijin Hospital (Branch) Affiliated to Shanghai...
上海交通大学医学院附属瑞金医院(分部)
Starbucks Coffe
星巴克大同
Jinli Mansion
金丽大厦
Xinxin Noodle Restaurant
辛辛面馆
Hualun Mansion
华伦大厦
Xujiahui Rd
Liyuan Rd
Tiancheng Hotel Shanghai
上海天诚大酒店
Longchang Mingqing Antique Furniture
隆昌明清古典家具
Huangpu Education System Logistic...
黄浦区教育系统后勤服务管理中心
Oriental Vision (Ruijindian)
东方视觉(瑞金店)
Ruijin 2nd Road 410 Long No.5
瑞金二路410弄5号
Shanghai Huangpu Citizen Qiuzhu Center
上海市黄浦区市民求助中心
SML Center
巨月光中心
Subway
赛百味
Dapuqiao
打浦桥
Shanghai People's Procuratorate Counter...
上海市人民检察院长宁分院检察
Shanghai Dingrong Real Estate...
上海鼎荣房地产开发有限公司
Dapu Building
打浦大楼
Wufangzhai Zongzi (Shanghai...
SML Center
Ruijin 2nd Rd
North-South Elevated Rd


Huangpu River
Zhongshan S Rd
Wanna Rd
Fuxing E Rd
Baidu Rd
Laoxin St
Dashi St
Liuyin St
Maoyuan Rd
Shachang St
Zixia Rd
Beishui Long
Wanjia Matou Rd
Dongjiadu Rd
Dongjiadu Road 450
Nancang Street 40 Long Unit
Dongjiadu Catholic Church
Bank of Shanghai (Puxi Branch)
Liping Mansion
Hualian Supermarket (Liangwang Branch)
Modern Mart (Baoshi Street)
No.1 Central Primary School
Northeast Sili King Dumplings Home
Shanghai Tongxin Administration Bureau
China Culture Media Group Zhongchuan...
Shanghai Shangwen Middle School
Shanghai Zhonghua Road No.3 Elementary...
Xiaohanmen
Shanghai Wankang Machinery...
Rosewood Dust Store
40


Inner Ring Elevated Rd
Zhongshan South Road 1497 Long No.3
Jinzhongyuan Post & Comprehensive Service...
Motel 168
Yaolong Garden
Binjiang Greenland
Broad Pavilion
China Aviation Pavilion
Power Station of Art
42


Zhongnan Building
KAKO (Zhongshan South 2nd Road)
China Academy of Engineering Physics...
Shanghai Diaersi Installation...
Lvdi Center
UNIQLO
Lotus (Shipyard Branch)
Shanghai Auto Shaft Plant
Shanghai Motor Vehicles Wuxun...
Longhua Middle Rd
Fenglin Rd
Ruining Rd
Dong'an Rd
Chuanchang Rd
Longteng Ave
Chuanchang Road 238 Long No.3
Shanghai Long Museum (Xi'an Guan)
Yingyuan
44


North-South Elevated Rd
Jiangguo E Rd
Jiangguo Middle Rd
Jiande Rd
Sinan Rd
Danshui Rd
Madang Rd
Huangpi S Rd
Yongnian Rd
Xujiahui Rd
Mengzi W Rd
Mengzi E Rd
Liyuan Rd
Taikang Rd
Xietu Rd
Jumen Rd
Dapu Rd
Ruijin 2nd Rd
Shanghai Jiaotong University School of...
Shanghai Jiaoda Medical College...
Shanghai Luwan General Labour Union
Danshui Road Post Office
Huangpu Social Security Card Service...
Bus Mansion
Danshuiwan Garden
Shanghai No. 1 Art Museum
Mao Live House Shanghai
MAO LIVEHOUSE
Xindian Mansion
Shanghai Bus Xinxin Automobile...
Fudi Hotel (Xujiahui Road)
Dahan Education Training School...
Hanting Seasons
Madang Road
Alexander Health Club
Tianzifang
China Culture Media Group
Shanghai New Pole Medical Beauty...
Yongye Apartment
Huilong New Town
Chen Yifei Art Studio Former Site
HAY
Guangdong Development Bank
Bank of China (Luban Road Branch)
San-wa
Johnson & Johnson Automobile Service
Shenpu Pet Hospital
Shanghai Taikuntang Traditional Chinese...
Shanghai Lansheng Non-staple Food Co...
Jinjiang Chef (Mengzi Road)
Liyuan Park
Me & Joe
Leyunsheng (Liyuan Road)
Starbucks Coffee
Yingxun Telecom
Hualian Supermarket (Kaicheng Branch)
Xiaoweilu Hotpot
Top Chef
Honghui Mengzhiyuan Building 7
Honghui Mengzhiyuan Building A
SML Center
Tiancheng Hotel Shanghai
Industrial Bank
Liyuan Road 842 Long No.28
Beimeng San Unit
Taoyuan Xingcheng Yuan (Northern District)
Yinxing Homeland (Northern District)
KFC
Pullman Shanghai Skyway
Luban Road 277 Long No.16
Nantangbang Road 93rd Long Unit
Daxin Building
Shuangqian Apartment
Ximxin Noodle Restaurant
Huailin Mansion
Dapuqiao
Dongdu Apartment
Shunchang Road 550 Long No.14
Xujiahui Road 76 Long 35
Xujiahui Road 76 Long 11
Yongnian Road 149 Long No.41
Yongli No.3 Unit
Kuaiyiming Shang (Shunchang Road)
Xujiahui Road 515 Long No.14
Xujiahui Road 515 Long No.10
Xujiahui Road 536 Long 11
Liyuan Road 1032 Long 13
Dapu Road 38 Long No.3
Liyuan Road 710 Long No.1
Xietu Road 257 Long No.4
Jumen Road 88 Long No.6
Yongli er Unit (Western District)
88th Long, Sinan Road No.6
Laohonglou
Guangci Restaurant
Shanghai Endocrine Daixieheng Institute
KAKADU
Building 8, West Area, Shanghai...
Chaozuofang
Shanghai East Road 328 Long No.9


7
Meilan Lake
Luonan Xincun
Panguang Rd.
Liuhang
Gucun Park
Qihua Rd.
Shanghai University
Nanchen Rd.
Shangda Rd.
Changhong Rd.
Dachang Town
Xingzhi Rd.
Dahuasan Rd.
Xincun Rd.
Langao Rd.
11
North Jiading
West Jiading
Baiyin Rd.
Jiading Xincheng
Jiading
Main
Nanxiang
Taopu Xincun
Wuwei Rd.
Qilianshan Rd.
Lidyuan
West Shanghai Railway Station
Zhennu
Fengqiao Rd.
Caoyang Rd.
Zhenping Rd.
Jinsha Jiang Rd.
Jinyun Rd.
West Jinshajiang Rd.
Fengzhuang
South Qilianshan Rd.
Zhenbei Rd.
Daduhe Rd.
13
Guangming Road
Anting
East Changli Rd.
Huqiao
Zhaofeng Road
Shanghai Automobile City
Shanghai LinGang
1
Fujin Rd.
West Youyi Rd.
Bao'an Highway
Gongfu Xincun
Hulan Rd.
Tonghe Xincun
Gongkang Rd.
Pangpu Xincun
Wenshui Rd.
Shanghai Circus World
Yanchang Rd.
North Zhongshan Rd.
Zhongtan Rd.
Shanghai Railway Stn.
Baochun Rd.
Changshou Rd.
Changping Rd.
Wuning Rd.
Jiangning Rd.
Longde Rd.
Hanzhong Rd.
Shanghai Natural History Museum
Xinzha Rd.
People's Square
Zhongshan Park
Jiangsu Rd.
Jing'an Temple
West Nanjing Rd.
West Yan'an Rd.
Jiaotong University
Shanghai Library
Changshu Rd.
Hongqiao Rd.
Longxi Rd.
Yili Rd.
Songyuan Rd.
Yishan Rd.
Guilin Rd.
Xujiahui
Hongshan Rd.
South Shaanxi Rd.
Dapuqiao
Lujiabang Rd.
Xintiandi
Shanghai Indoor Stadium
Zhaojiabang Rd.
Jiashan Rd.
Madang Rd.
Shanghai Stadium
Dongan Rd.
Dongping Rd.
Caoxi Rd.
Shanghai Swimming Center
Longhua
Middle Longhua Rd.
Longcao Rd.
Caobao Rd.
Guilin Park
Yunjin Rd.
Shilong Rd.
Longcao Road
Shanghai South Railway Station
Jinjiang Park
Lianhua Rd.
Wuhuanlu
5
Xinzhuang
1
Chunshen Rd.
Yindu Rd.
Zhuanglao
Beiqiao
Jianchuan Rd.
Dongchuan Rd.
Jinping Rd.
Huaning Rd.
Minhang Development Zone
Wanjing Rd.
5
East Xujing
Hongqiao Railway Stn.
Hongqiao Airport Terminal 2
Hongqiao Airport Terminal 1
10
Shanghai Zoo
Longxi Rd.
Shuicheng Rd.
Songhong Rd.
Beidajing
Wuning Rd.
Loushanguan Rd.
Longxinzhuang
Zitong Rd.
Hangzhong Rd.
Hectaxun Rd.
Caohejing Hi-Tech Park
Xingzhong Rd.
Qibao
Zhongchun Rd.
Jiuting
Sijing
Shashan
Dongjing
Songjiang University Town
Songjiang Xincheng
Songjiang Sports Center
Zuibaichi Park
Songjiang South Railway Station
9
Hongmei Rd.
Dongtan Rd.
Gudai Rd.
Hongxin Rd.
Qixin Rd.
12
Caobao Rd.
Hongcao Rd.
3
Shilong Rd.
Yunjin Rd.
Longcao Road
Shanghai South Railway Station
Jinjiang Park
Lianhua Rd.
Wuhuanlu
Xinzhuang
Chunshen Rd.
Yindu Rd.
Zhuanglao
Beiqiao
Jianchuan Rd.
Dongchuan Rd.
Jinping Rd.
Huaning Rd.
Minhang Development Zone
Wanjing Rd.
3
North Jiangyang Rd.
Tiedi Rd.
Youyi Rd.
Baoyang Rd.
Shuichan Rd.
Songbin Rd.
Zhanghuabang
Songfa Rd.
South Changjiang Rd.
West Yingao Rd.
Jiangwan Town
Dabaishu
Chifeng Rd.
North Xizang Rd.
Hongkou Football Stadium
Zhongxing Rd.
Dongbaoxing Rd.
Hailun Rd.
Linping Rd.
North Sichuan Rd.
Quyang Rd.
Tiantong Rd.
Qufu Rd.
Tianjin Rd.
Dalian Rd.
Jiangpu Park
Yangshupu Rd.
Pudong Avenue
Lujiazui
East Nanjing Rd.
Dongchang Rd.
Dashijie
Yuyuan Garden
Middle Huaihai Rd.
South Huangpi Rd.
Laoximen
Century Avenue
Shanghai Science & Technology Museum
Shangcheng Rd.
Pudian Rd.
Century Park
Xiaonanmen
Lancun Rd.
South Xizang Rd.
Luban Rd.
World Expo Museum
Nanpu Bridge
Tangjiao
Shanghai Children's Medical Center
Linyi Xincun
China Art Museum
Yaohua Rd.
Yuntai Rd.
Houtan
Changqing Rd.
Changshan Rd.
West Gaoke Rd.
Dongming Rd.
Gaoqing Rd.
Yangsi
West Huaxia Rd.
South Lingyan Rd.
Shungren Rd.
Oriental Sports Center
Lingzhou Xincun
Luhong Rd.
Pujiang Town
Jiangyue Rd.
Lianhang Rd.
Shendu Highway
8
Sanlin
East Sanlin
Pucun Road
Yuqiao
8
Shiguang Rd.
Nanjing Rd.
Xiangyin Rd.
Huangxing Park
Middle Yanji Rd.
Huangxing Rd.
Jiangpu Rd.
Anshan Xincun
Siping Rd.
Youdian Xincun
10
Xinjiangwancheng
East Yingao Rd.
Sanmen Rd.
Jiangwan Stadium
Wujiaochang
Guoqian Rd.
Tongji University
9
Yuanshen Stadium
Middle Yangpu Rd.
Minsheng Rd.
Baiyangjing Rd.
Daping Rd.
Yunshan Rd.
Jingao Rd.
Boxing Rd.
7
Huamu Rd.
16
Longyang Rd.
Zhangjiang Hi-Tech Park
Jinke Rd.
Tangzhen
Guangfen Rd.
Middle Chuangxin Rd.
East Huaxia Rd.
Chuansha
Lingkong Rd.
Yuandong Avenue
Hailiansan Rd.
Pudong International Airport
2
M
Fangxia Rd.
Jinxiu Rd.
Middle Huaxia Rd.
South Yangpu Rd.
Xiayan Road
Disney Resort
Kangxin Highway
11
Luoshan Road
East Zhoupu
Heshangchang
East Hangtou
Xinchang
Wild Animal Park
Huinan
East Huinan
Shuyuan
Lingang Avenue
Dishui Lake
16
6
Gangcheng Rd.
North Waigaoqiao Free Trade Zone
Hanglin Rd.
South Waigaoqiao Free Trade Zone
Zhouhai Rd.
Wuzhou Avenue
Dongjing Rd.
Jufeng Rd.
North Yangsidu Rd.
Wulian Rd.
Jinjing Rd.
Jinhai Rd.
12
Shanjiang Rd.
Ningguo Rd.
Longchang Rd.
Algiao Rd.
Fuxing Island
Dongliu Rd.

Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „Shanghai“, in: *Architectural Guide. China*, 2015, S. 144-153.

Shanghai occupies a position of critical importance at the mouth of the Yangtze, Asia's langest river and one of China's fundamental spines of development since ancient times. It may then come as a surprise that Shanghai's history can be traced back "only" about a thousand years. River deltas expand with the alluvial deposit of silt washed down from the interior, so when China was first united (mid-200s BCE), the area now occupied by Shanghai was in the Pacific Ocean , and during the early dynasties it was not much more than a tidal mud flat. While it's grown up from the mud to become the world's most populous city proper (over 17 million people) and its fifth largest financial centre, Shanghai is not an "instant city" in the Shenzhen mode. It has gone through several distinct phases of growth, and several evolutions in the politics of control. These have all left visible traces in the urban fabric, and opened unique discussions on the state of historic preservation in contemporary China. The result is an incredibly complex, heterogeneous city that defies easy characterisation. Shanghai is a testing ground, an alluvial sandbox whose history contains few periods of stasis.

Shanghai's rise starts, roughly, in 1074 CE, when the village was upgraded to „market town" status by the ruling Song dynasty (960-1279 CE) . The centre was not directly on the Yangtze (where it would have been flooded regularly), but rather on a tributary, the Huangpu river, which takes a bend shortly before emptying into the Yangtze. The west side of this bend enjoys easier currents than the east, and thus was the site of the first landings. The Huangpu opens a route to Suzhou, the regional political and economic power centre at the time. Shanghai thus enjoyed a natural economic advantage: large ocean-going vessels could exchange goods with shallow-hulled riverboats, with the defensive support of the regional administrative capital. Through Suzhou's Grand Canal connection, Shanghai and the Yangtze were connected to the wider national economy - which in imperial times hinged on internal region-to-region trade, not international trade through seaports.



Shanghai during the southern Song dynasty

Late in the Song era, a sea wall was built to hold back the tides of the Huangpu, and the city entered a long, slow period of development. This culminated in 1554 CE, when a defensive, inner city wall was built, indicating the strategic value of the city at the time (or just the growing threat of marauding Japanese pirates). The walls enclosed the area which already contained most of the temples and bureaucratic offices; the dockside landings and market streets, which drove the city's economy, had become a kind of suburb, as in Guangzhou. It was at this point that Shanghai temporarily fell victim to wider Chinese trade policy, as the Ming Emperor Jiajing cut off foreign trade in 1525. Aside from curtailing China's "Age of Exploration ," such realignment of trade priorities put seaport cities like Shanghai at a great disadvantage relative to Grand Canal cities like Suzhou, which enjoyed its golden age at this point. This embargo was lifted in 1684, and in 1732 the emperor gave Shanghai exclusive control over customs for Jiangsu province; these two events propelled Shanghai to a position of prominence (or confirmed its on going rise), and it soon overtook Suzhou as the economic centre of the region, despite a lower political rank.

As it developed into a major port, Shanghai grew into a dense network of narrow Lanes and inward-focused courtyard houses, punctuated by temple complexes, all contained within the city walls. Lacking open public spaces and the clear, centrally planned geometry of China's political capitals (see Beijing), this district would seem an impenetrable, chaotic warren to later foreign observers, who were content to write "Chinese City" on the map, with little consideration of the streets (or people, or conditions) within. "Old Town" (in today's Huangpu district) still retains this footprint, and it's easy to lose oneself in the narrow alleyways,

appreciating the mix of private and public space. The life of the neighbourhood spills out into the lanes, and the sense of community is palpable. The old city walls came down in the 1920s, in a classic gesture of „modernisation," but their urban form is still evident in the ring road that surrounds the „old town" south of Fuxing Lu near the river.

With China continuing to develop and re-connect with the outside world in the sixteenth and seventeenth centuries, Shanghai became more and more appealing to foreigners seeking fame and fortune in "the Orient." By the nineteenth century, the empire was having increasing difficulty fending off European incursions. The British found Shanghai attractive for its established mercantile economy and its proximity to the Yangtze, and the city was located a comfortable distance from the more fully fortified and monitored town of Jingjiang. British China policy in this period was complex, but one of their basic strategies was to keep the Qing weak, but not antagonise them so much that they would put up stiff resistance (or fall to rebels who would). This was ultimately not a sustainable strategy, and it gave way to the First Opium War (1839 - 1842), during which the British Navy briefly occupied the city. Afterwards the effectively colonial invaders gained long-term unrestricted trade access to Shanghai in the Treaty of Nanking (and several subsequent "unequal treaties"), which established international enclaves to the north and west of the sovereign Chinese walled city. Following the establishment of the foreign concessions, the city entered a tremendous period of sustained growth on European terms - and rose to international prominence as a major world centre of trade and finance. The concessions were initially populated sparsely by the foreigners, but beginning with the chaos of the Taiping Rebellion (1850-1864), Chinese refugees began fleeing into the concessions, which began admitting them formally in 1854.

The "old city" acted primarily as a collection point for imports and their associated tariffs or "tribute." Proceeding north along the Huangpu, the colonial settlements of France, Britain, and the United States each claimed a linear stretch of waterfront, anticipating the huge economic value of Shanghai as a major international port, and ensuring their own access. The embankment of the British concession became known as the Bund, after a Hindi word for quay or levee; even place names reveal the global extent of Britain 's colonial project.



Shanghai in 1884 (Chinese map by QING Guangxu). The color-code at the top indicates foreign concession territory.



Shanghai in 1855 (map of 1910 by the American customs agent Hosea MORSE). Note that the walled city, despite numbered points of foreign interest (like the missionary chapel), is rendered as an un-mappable blank.

This linear waterfront grew organically out of a Western desire to maximise the profitability of Chinese concessions: with more land along the river, the colonialists could construct more docks, and carry on a greater volume of trade. The city's primary economic focus remained this littoral space along the Huangpu, even as the concessions spread inland, west and north of the river. Each concession was maintained by its respective colonial government, with differences in planning strategies still evident in today's street layout, architectural styles, and landscaping. It's revealing to compare the major thoroughfares of the French and British Concessions, which both draw on Western urban planning strategies of the era. The axial design of the French Concession's Avenue Joffrey (now Huaihai Lu) could have been taken directly from Haussmann's plan of Paris (1853 - 1870), while British Bubbling Welt Road (now Nanjing Lu) takes a meandering path towards an ideal of picturesque Romanticism. The borders of the former concessions are still evident today: in the late twentieth century, they provided conveniently open right-of-ways for Shanghai's elevated highways.

Architecturally, while we can identify obvious foreign influence in the villas of the French Concession and the Neoclassical edifices of the Bund, it is in the shikumen ("stone gate") blocks - the housing typology that once comprised much of the urban fabric-that foreign and local influences found true synthesis. The shikumen combined aspects of traditional Chinese courtyard houses with a European row-house typology, as if a Beijing siheyuan had been compressed in plan and stacked vertically to fit a narrow British terrace hause plot, with the vestigial courtyard transformed into a small, open-air vestibule. The shikumen form developed both from the clash of cultures after the opening of the foreign concessions, and from the accelerated residential construction necessitated by rapid population growth in an increasingly industrial city. Foreign



A typical lilong lane and Shikumen rowhouse plans (one-bay and three-bay units).

and local developers alike embraced this dense typology, and constructed entire unified mega-blocks as profit-driven, speculative developments. At the urban scale, their form, evolving from the 1850s to the 1930s, was that of the dense lilong or "neighbourhood lane." In the lilong, a city block is defined by major streets; at ground level, it's ringed by small shops and restaurants, a visual and auditory buffer punctured by entry gates which mark the ends of the primary axes of the housing block. The street is wide enough to accommodate automobiles, but narrow enough to discourage through-traffic. Narrow lanes branch off of the primary axes, only wide enough for pedestrians, scooters, and the informal congregation of neighbours. Off these secondary lanes are the eponymous stone gates, behind which lie the small entry courtyards of individual houses.

This progression - from boulevard to Lane, to alley, to courtyard - establishes a hierarchy of space with a "public" gradient considerably more layered than that of the hutong (see Beijing). This ensures a high level of security and fosters a strong sense of social cohesion despite an enormous population of new arrivals to the city. Any strangers to a particular block become more and more visible the deeper they venture into the complex.

The formal markers of precinct, boundary, and threshold are clearly evident in Shanghai's surviving lilong blocks, where the sense of a thriving, vital community is strong. There are still numerous existing shikumen blocks, in various states of repair. Cite Bourgogne is finely restored, but perhaps more exciting for visitors is Tianzifang, where the houses have been subdivided, converted into shops and restaurants, and capped with precarious additions, among other transformations. The thriving arts-district-turned-tourist-hot-spot provides a unique opportunity to size up the altered state in which most of Shanghai's shikumen now exist, without infringing on residents' personal space.



The growing city in 1904 (British map, in apparent collaboration with city engineers). Colour coding distrnguishes Chinese neighbourhoods from foreign settlements. Note-expansion to the east and west. Again, the "Chinese City" is posited visually as an ineffable mystery.



Shanghai in 1913 (Chinese maps); colour coding again distinguishes concessions, but Chinese and foreign cities are rendered with the same detail

Shanghai's capitalist boom continued through the fall of the Qing dynasty and the rise of the Republic of China. By 1936, it was one of the world 's largest cities, and perhaps China's most modern, cosmopolitan locale, home to industry, cinema, the Chinese pop music industry, and a local version of Art Deco architecture (with „oriental" motifs). In 1929, plans were drawn up for a new city centre in the Beaux Arts and/or City Beautiful tradition. Featuring grand, radiating boulevards while acknowledging the surrounding street grain, the proposal could have stitched together the Old City and the Concessions.

However, all efforts to plan Shanghai in this period would be trumped by larger events. Removed from the warlord power struggles that undermined the authority and power of the Republic, prosperous Shanghai ("Paris of the East, New York of the West") was nonetheless beset by tremendous inequality between the landlord comprador class (a mix of the foreign and Chinese bourgeoisie) and the masses of industrial and shipping workers. It was thus a heady place, where foreign ideas found fertile soil: the Communist Party of China was founded in Shanghai in 1921. The Communists were violently suppressed in 1927 by an alliance between the Guomindang and the comprador authorities, an incident that would crystallise the new Chinese political situation, with the increasingly rightist stance of Chiang Kai-Shek's new government in Nanjing inspiring opposition (soon to spark civil war) from Communist cells nationwide. Shanghai's "glory days" came to a close with the onset of the Second Sino-Japanese War, when Japan's imperial ambitions led it beyond its puppet state in Manchuria to the heart of China.

This period was disastrous for Republican China, not least for Shanghai, which the Japanese army invaded in autumn of 1937. The Battle of Shanghai (the first major battle of the war) involved nearly a million troops fighting street-by-street for three months, as well as Japanese aerial bombardment. The city suffered greatly, and many surviving factories were dismantled and evacuated to the Chinese interior. Under Japanese control, the foreign concessions were disbanded, and the city briefly became a haven for refugees fleeing the wider world war. Later, the Japanese, under German pressure, began ghettoizing foreigners, particularly Jews and those from Allied countries. Concentration camps were established in 1943.

While the war ended in 1945, the Civil War, which had effectively been put on hold out of mutual desperation, broke out again. Shanghai fell to the Communists in May 1949, after which the city's development mirrored that of China as a whole. The capitalist excesses of earlier years had no place in Mao Zedong's China. While the state built factories, China's new number-one trading partner was the Soviet Union, closer by rail than by ship. The closing of China to the West put Shanghai in the same awkward role it had occupied in the sixteenth century: a shipping powerhouse with nowhere to ship anything.



Shanghai in 1937



Shanghai in 1983; detail showing Pudong before its redevelopment. Note presence of port facilities and factories producing cars, textiles, paper, tobacco, etc. Across the river, the old Bund buildings, having lost their significance in the Communist era, largely go unmarked.

With the end of the Mao era, and following the runaway success of Deng Xiaoping's "Special Economic Zones" in the south, Shanghai was poised to regain some of its former glory. In 1992, the "Pudong New Area" (across the river from the Bund) was granted SEZ status, and opened to foreign investment. Since then, the area has exploded into the vertical business hub seen today. Punctuated by structurally ambitious and eccentrically shaped towers, such as the Oriental Pearl, the Jin Mao, and the World Financial Centre, the Pudong skyline became the public face of Shanghai, a calling-card establishing that this mainland city was every bit as modern and global as Hong Kong. Built at colossal scale and embracing functional zoning, sectional stratification of circulation, and a typology of towers in a park, Pudong's urbanism recalls such visions of the future as Le Corbusier's unnerving Plan Vaisin of 1925 or Sant'Elia's Citta Nuova of 1914. Yet the paucity of Life on the streets of the financial district suggests that Pudong is a failed experiment, an exemplar of Modernist planning principles long discarded in the West.

But if Pudong represents the failures of Modernism, similarly Modern and drastic interventions across the river, in Shanghai's historic centre, have proven more successful. Elevated highways, now a largely abandoned concept in the United States and Europe, seem to work fairly well here. They alleviate congestion and provide quick links across the city, while the multi-level stack interchanges, illuminated at night, become massive, infrastructural sculptures. Though these flyovers surely required a substantial amount of demolition, they largely follow previously existing boundary lines and thus are less destructive to historic fabric than one might expect. Meanwhile, in the run-up to Expo 2010, the Shanghai Metro expanded to become the langest system in the world, an indicator of the city's commitment to public transit. As well, the Bund was reworked as a pedestrian promenade, a welcome addition to the city. Perhaps the Bund may yet re-emerge as the face of Shanghai.

Until recently, "preservation" was quite literally a foreign concept. In traditional Chinese architecture, building materials were short-lived: wooden temples would naturally decay in a shorter time than the stone monuments of European antiquity, and the philosophical underpinnings of classical Chinese society stressed repetition and renewal. The physical makeup of a historic building was less important than its cultural position. Yet with China's

culture itself having undergone tumultuous change, what is the role of traditional architecture? During the World Expo, and continuing today, Shanghai's self-congratulatory propaganda and advertisements have re-engaged history to a surprising extent. The stone gateways of shikumen adorn liquor bottles, souvenirs, and construction fencing; they even appear as topiary in public parks. Xintiandi, a quasi-restoration that Leaves few original shikumen standing, still almost single-handedly raised awareness of Shanghai's rich architectural heritage. By showing that the shikumen can be as profitable in its re-created, representational form as it was in its original speculative heyday, Xintiandi has proven (in economic terms) that the past is not always something to be discarded, and numerous restoration projects can now be found around the city, often citing the "Xintiandi effect" as a guarantee of economic success.

In spite of the tremendous growth and transformation of the city proper, Shanghai's most prominent recent developments have taken place in outlying areas. Wide-ranging regional plans can be traced back at least to the turn of the twentieth century, when city planners (influenced by Ebeneezer Howard) suggested a ring of satellite cities around Shanghai. Over the years, various plans have been proposed and approved, but none was implemented until 2001's „One City, Nine Towns" plan. This plan followed a multi-nodal approach to urban development that owes a great deal to Howard's strategy of concentrating growth into urban cores, linked by transit and surrounded by unspoiled farms or parks. Oddly enough, such an approach may have seemed a perfect fit for late twentieth-century China. As in turn-of-the-century Britain, expanding cities threaten to consume the agricultural land that sustains them, but unlike Britain, twenty-first-century China has an autocratic government with deep pockets and the authority to implement giant-scale urban schemes. "One City, Nine Towns" was itself part of Shanghai's „1-9-6-6" regional plan, which called for one central metropolis, nine new cities, 60 new towns, as well as 600 new villages. The "nine new cities" were all to be newly constructed, most in "European style" according to the best practices of the new towns' selected nations.

Of course, the eclectic strategy of assembling varied townscapes from abroad risks an "EPCOT Centre" approach to world architecture, and the vacant, faux half-timbered store-fronts of Thames Town have received their share of criticism. Even so, several of the new towns have become vibrant urban centres. Qingpu/"Chinese Town" was planned from inception to be well integrated with the established nearby town of Zhujiajiao, and the local administration 's willingness to engage architects has given rise to a lively and prosperous urban core. Pujiang/"Italian Town" was designed as a hybrid of ancient Chinese and Roman town planning, with a rigid grid and street hierarchy softened by canals and augmented by International-Style villas. Though there is no sure-fire way to generate the kind of city that grows organically over centuries, copying European historic urbanism may be as valid an approach as any. The "nine towns" project was officially discontinued in 2006. Often purposefully lacking public transit links back to the city (intended to "self-select" a certain class of buyers), most of the satellite cities suffer from a high degree of vacancy. Many units were purchased solely as investments, in the absence of safer investment vehicles in China's financial markets. As these satellite cities become knitted more closely together with the historical centre (via the ever expanding Shanghai metro), observers will get a better sense of their successes and failures.

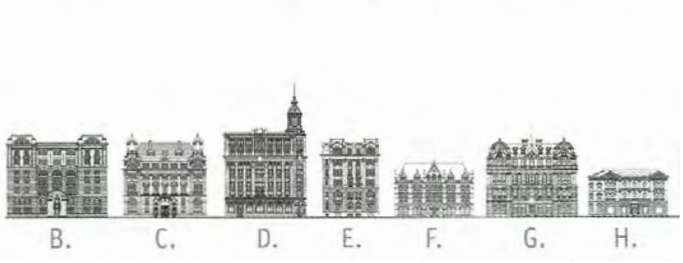
Today's enthusiasm for unbridled economic growth and ever-taller skyscrapers has numerous parallels in Shanghai's modern history, from the birth of a socialist utopia in 1949, to the 1911 revolution that toppled the Qing dynasty, to the influx of foreign entrepreneurs following the establishment in 1842 of a treaty port on the Huangpu. All of these, including the present developments, were significant events suffused with excitement for the future. By naively ignoring or consciously suppressing the past (in favour of an unrestrained future), Shanghai planners have often considered the city a tabula rasa, and thereby given themselves free rein to construct as they wished - whether their aim was to recreate the streets of Paris, or to build a skyline to rival Hong Kong. This attitude has defined the city we see today: a multi-layered, hybrid metropolis that serves as a living museum of urban planning - a laboratory for experimental urbanism.

The Bund 外滩 (Wàitān)
1842 - 1930s

Shanghai's famous Concession-era waterfront skyline was constructed first as a series of simple trading houses and docks in the years after the 1842 Treaty of Nanking „opened" China to wider foreign trade through a number of port cities. The trading houses were eventually replaced by ever-grander structures, and by Shanghai's 1930s heyday, this quay along the Huangpu River had been transformed into the banking centre of East Asia, the impressive Neo-Classical and Art Deco facades representing the flow of international capital through Shanghai. The China Merchants' Building (H) is a remnant of the Bund's first incarnation, with a recessed upper portico typical of trading halls ofthetime, and a restrained material palette of stone and brick. The Hong Kong & Shanghai Bank (I) and the Customs House (J) represent a second phase of development, with a more elaborate ornamental program me. In the late 1930s, the style of structures on the Bund started to shift towards a monolithic Art Deco style, with emphasis on clean vertical lines and minimal yet deeply symbolic ornamentation, as at the Bank of China (R) . When the foreign institutions were removed from their offices (and the country) following the communist revolution of 1949, many of the Bund's buildings became home to government offices, and were thus spared demolition. Meanwhile, in the century-plus since the Bund was first developed, Shanghai has been literally sinking due to aquifer depletion, and today the street level can in fact be lower than the river level, depending on the season. This is the reason for the raised waterfront promenade, completed in 2010 to coincide with the World Expo. This raised platform not only provides great views of Shanghai's other, newer skyline across the river in Pudong's Lujiazui district, but acts as a retaining wall holding back the river.

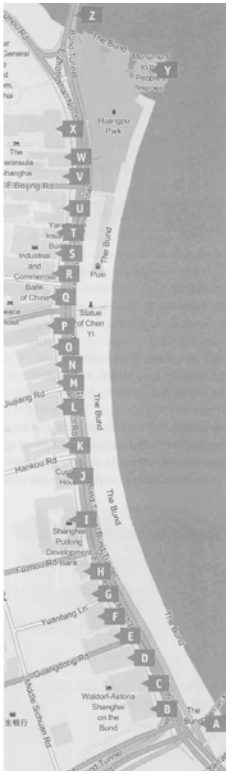
The latest landscape and urban revitalization project was led by Chan Krieger Sieniewicz (now NBBJ Boston).





Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „The Bund / Wai Tan", in: ***„Architectural Guide. China"***, 2015, S.167

A. Meteorological Signal Tower (now Bund Museum), 1908
B. McBain Building (No. 1) (now Asia Building), 1916
C. Shanghai Club (No. 2) (now Waldorf Astoria), 1910
D.UnionBuilding (No.3), Palmer& Turner, 1922
E. Nissin Building (No. 5), 1925
F. Russel & Co. (No. 6) (now China Merchants' Bank), 1897
G. Great Northern Telegraph Corporation (No. 7) (now Bangkok Bank), Atki nson & Dallas, 1908
H. China Merchants' Company Building (No. 9) (now China Merchants' Bank), 1901
I. Hong Kong & Shanghai Banking Corporation (No. 12) (now Shanghai Pudong Development Bank), Palmer & Turner, 1921-1923
J. Jianghai Custom House (No. 13) (now Shanghai Customs Hause), 1927 K. China Bank of Communications (No. 14) (now Shanghai Council of Trade Unions), C. H. Gonda, 1948
L. Russo-Chinese Bank (No. 15) (now Shanghai Gold Exchange), Heinrich Bake, 1901
M. Bank of Taiwan (No. 16) (now China Merchants' Bank) 1924
N. North China Daily News (No. 17) (now AIA Insurance), 1921
O. Chartered Bank of India, Australia, & China (No. 18) (now Standard Chartered Bank), Tug Wilson of Palmer & Turner, 1923
P. Palace Hotel (No. 19) (now Peace Hotel south building), 1906
Q. Sassoon House & Cathay Hotel (No. 20) (now Peace Hotel), Palmer & Turner, 1929
R. Bank of China, 1937 (No. 23)
S. Yokohama Specie Bank (No. 24) (now Industrial & Commercial Bank of China), Tug Wilson and Frank Collard of Palmer & Turner, 1924
T. Yangtze Insurance Association (No. 26) (now Agricultural Bank of China), Palmer & Turner, 1920
U. Jardine Matheson & Co. (No. 27) (now Foreign Trade Mansion / EWO), 1920-1922
V. Gien Line Eastern Agencies (No. 28) (now Shanghai Broadcasting Board), Tug Wilson of Palmer & Turner, 1922
W. Banque de l'Indochine (No.29) (now China Everbright Bank), Atkinson & Dallas, 1914 X. Consulate General of the UK (No. 33) (now Peninsula Hotel), 1871-1873





Peace Hotel and Swatch Art Peace Hotel
1908, 1926-1929

The Peace Hotel is a hotel on The Bund in Shanghai, China, which overlooks the Huangpu River. The hotel today operates as two separate businesses. The North Building, built as Sassoon House, originally housed the Cathay Hotel and is today the Fairmont Peace Hotel run by Fairmont Hotels and Resorts of Canada. The South Building was built as the Palace Hotel and is today the Swatch Art Peace Hotel. The two buildings both face the Bund, but are divided by Nanjing Road.

The larger North Building, located at Number 20, The Bund, is called Sassoon House. It was built by Sir Victor Sassoon, of the Sassoon family, which built a Shanghai business and real estate empire in the early 20th century. Designed by architects Palmer and Turner, with a reinforced concrete structure, it was one of the first skyscrapers in the Eastern Hemisphere. Construction began in 1926, and was completed in 1929. The builders followed a consistent art deco scheme, from exterior design to interior decor. Most of the building features granite facing, while the ninth floor and the roof are surfaced with terracotta. The eastern facade (facing the Huangpu River and the Bund) features a pyramidal roof with steep sides, and a height of about 10 meters.

Separated from the North Building by Nanjing Road, the South Building dates back to the 1850s, when it was known as the Central Hotel. In 1903, the hotel was restructured and renamed the Palace Hotel. The building that stands today was completed in 1908, and offered two elevators, the first building in Shanghai to do so. The exterior is in a Renaissance style.
Similar to its counterpart to the north, the South Building was renovated in preparation for the 2010 World Expo. It emerged as the Swatch Art Peace Hotel. It hosts artists from around the world who live and work for a limited time in apartments/workshops. The heritage facade and public rooms of the building have been restored.



https://en.wikipedia.org/wiki/Peace_Hotel

North Building



South Building (Swatch Art Peace Hotel)







The Rockbund Art Museum
Palmer and Turner, David Chipperfield Architects
original building 1933, renovation 2007

The Rockbund Art Museum is a contemporary art museum in central Shanghai, China. The museum is on Huqiu Road, in the former Royal Asiatic Society building completed in 1933 near The Bund waterfront.

In 2005, the Shanghai Bund de Rockefeller Group Master Development Co. Ltd. obtained the right to develop the area. With consideration for its historical and cultural heritage, and as a form of contribution to the community, the developer decided to restore the RAS building, and to renovate it into a public museum for contemporary art.

David Chipperfield Architects were in charge of the task of restoration and design planning of the building in 2007, maintaining a minimalist style. The building was originally designed by the British design firm Palmer and Turner. In highlighting a blend of Western architectural elements with Shanghai's cityscape, the firm incorporated traditional Chinese decorative elements in the building and created a unique hybrid architectural style. In an effort to retain the original flavour of the historical building, David Chipperfield chose to stay consistent to the original 1932 design in the building's main exterior facade in the restoration.

To facilitate the functions of a modern art museum, the restoration, extended the building eastward, creating an open plaza on the ground floor, and a rooftop outdoor terrace on the eastern façade, the new parts echoing the old. At the same time, to meet the periodic changes necessary for modern art exhibitions, the designer made modifications to the existing space. The biggest renovation is in the skylight design that connects the upper three floors. For the interior colour scheme, the building's original precedent was followed, with light colours in the exhibition spaces with black steel and wooden furniture, providing a clean backdrop for exhibitions.

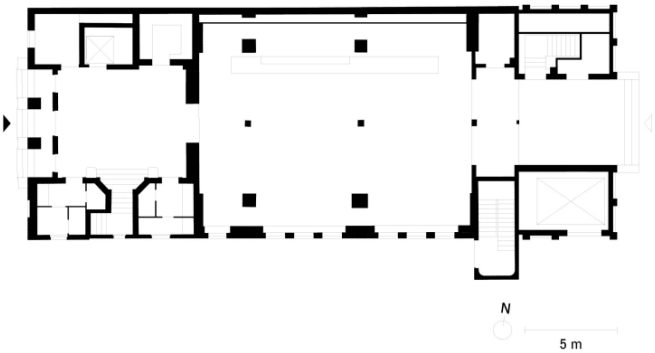


https://en.wikipedia.org/wiki/Rockbund_Art_Museum








N
5 m

Former French Concession
1849 - 1943

The Shanghai French Concession was a foreign concession in Shanghai, China from 1849 until 1943, which progressively expanded in the late 19th and early 20th centuries. French Concession was built on April 6 in 1849 after China's loss in the Opium Wars in 1842. Shanghai, among other cities, was forced to open themselves as an international "ports of call." In 1849, the government of Shanghai conceded a large of segment of land to the French consulate.

The land was expanded a few times in 1936 and consisted of today's Xuhui and Luwan districts. Within the concession area, it had its own laws and enforcement. Entrance by local Chinese was strictly limited. During that period, many Chinese artists and intellectuals took the French concession as their home. American and British settlers also flooded into this area in 1920's. In the wake of the Russian Revolution, a number of Russian's also moved into this area. In such land allotment, opium and gambling were main businesses in 1930's.

The concession came to an end in 1943 when the Vichy French government signed it over to the pro-Japanese puppet government in Nanking. For much of the 20th century, the area covered by the former French Concession remained the premier residential and retail district of Shanghai, and was also one of the centres of Catholicism in China. Despite re-development over the last few decades, the area retains a distinct character, and is a popular tourist destination.



http://www.medicographia.com/2010/04/paris-of-the-orient-the-shanghai-french-concession-1849-1946/
https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai_French_Concession






PLAN OF SHANGHAI



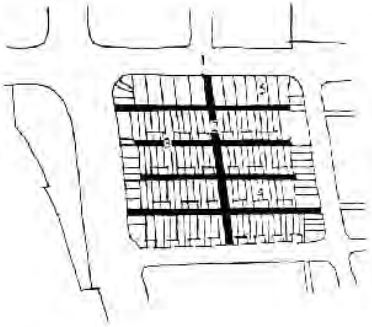
Cité Bourgogne 步高里
China Jianye Real Estate Company
1930

Of all of Shanghai's remaining shikumen blocks (lil ong), this is paradoxically the most typical, and the most exceptional. Recently restored, and bereft of the commercialism that characterises Tianzifang and Xintiandi, thislong tang neighbourhood represents the shikumen urban form in a relatively pure state, showing European influence in details and Chinese planning in organization.
The block is defined by arterial roads at the perimeter, cut north-south by a major internal lane, and further divided east west by narrow alleys that lead to small entry courtyards behind stone gates. All this creates a fine social gradient from public to private - one that visitors would do well to respect.

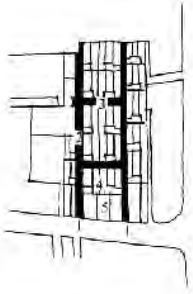


Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „Cité Bourgogne", in: *„Architectural Guide. China"*, 2015, S.167

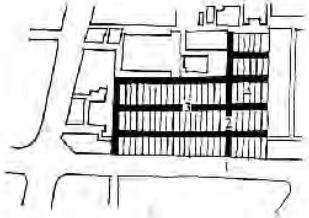




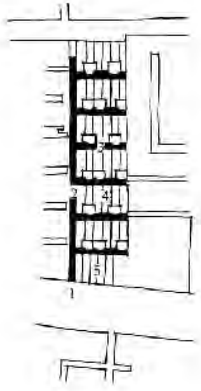
(a)



(c)



(b)



(d)

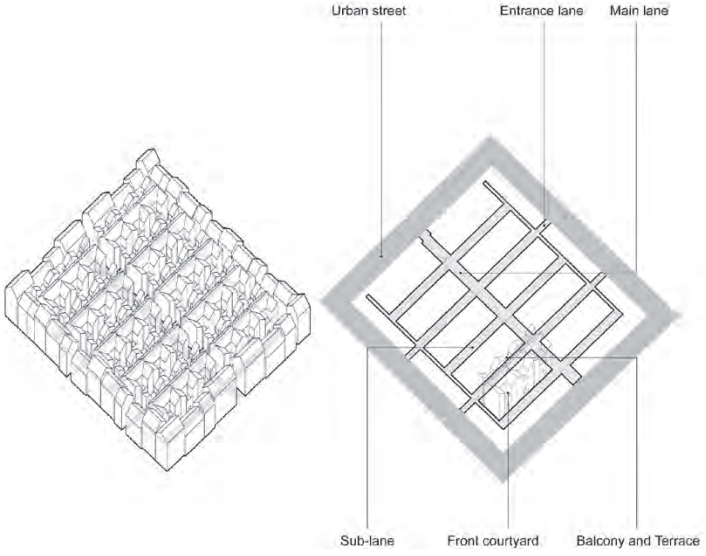


Fig. 2.3a Site Plans of a Few Lilong Settlements Showing Circulation Framework & Land-use

Source: Sheng, Hua, *Shanghai Lilong Housing*, p. 25, 1987.

1. Entrance
2. Main lane
3. Side lane
4. Residential units
5. Commercial units

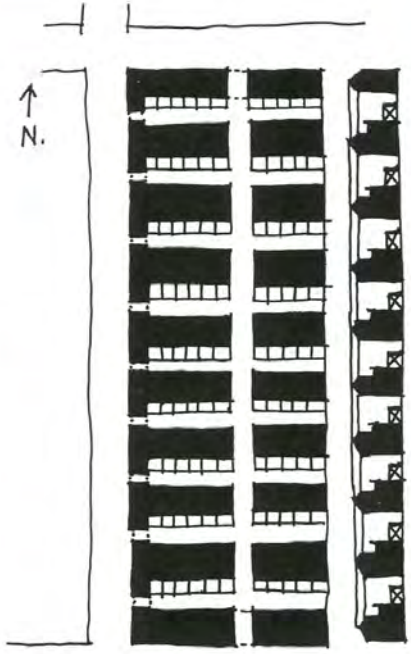
Tianzifang 田子坊 /Taikang
1930‘s / 2005

One of Shanghai‘s major attractions over the past two decades, this shikumen block (li long) gradually transformed from a quiet residential neighbourhood to a hub for Shanghai‘s nascent arts scene, then to a bustling commercial district, full of boutique shops, restaurants, and (inevitably) tourists. The appeal is hard to deny, as this is one of the few places in town where outsiders have unfettered access to a traditional lane-house residential block, albeit one that has been radically transformed over the years. Many original structures remain, and dining here can offer a taste of life in a traditional shikumen lane hause. Formally, like all longtang (the local term used by Shanghai people for „li long“) **neighbourhoods, the large block is surrounded on the perimeter by large arterial streets, cut north-south through the centre by several smaller lanes, which in turn feed narrow alleyways that lead to entry courtyards (behind stone gates) for the houses beyond. The longtang / shikumen typology was a commercial development in the modern sense of the ward, established by shrewd businessmen to accommodate rapidly increasing population. The high-density, low-rise structures could become quite crowded, and the hierarchical network of streets, Lanes, and alleyways served to break down a large community into smaller segments, and increase the security of the neighborhood through the filter of thresholds at each interior intersection. Here at Tianzifang, this planning strategy is not quite as clear as at restored shikumen blocks Like Cite Bourgogne or Jianyeli, but it is perhaps more instructive, as visitors can see clearly the changes and modifications the residents (and later, business owners) made to the structures over 70+ years of existence.**
The shikumen form was once the dominant typology in the city, and has proven quite resilient, even in the face of rapid development, in part due to the success of Tianzifang and Xintiandi.





Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „Tianzifang/Taikang Road Arts District“, in: *„Architectural Guide. China“*, 2015, S.167

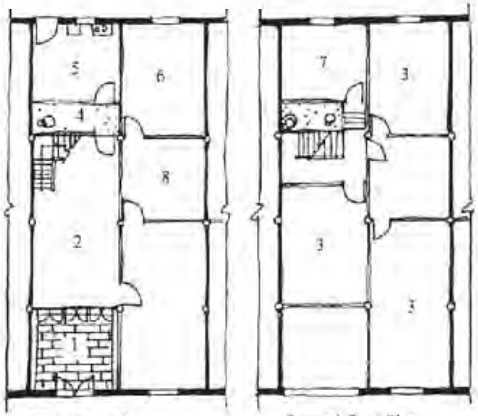


A *lilong* neighbourhood plan. Note entry courtyards and "blocked" perimeter.

1. Courtyard
2. Central Hall
3. Bedroom
4. Light-well
5. Kitchen
6. Storage
7. Bathroom
8. Auxiliary Room

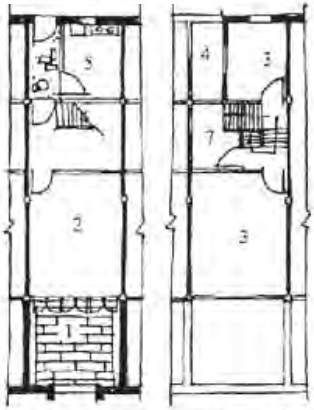


(b). One-jian and One-shang



First-floor Plan Second-floor Plan

(a). One-jian Unit



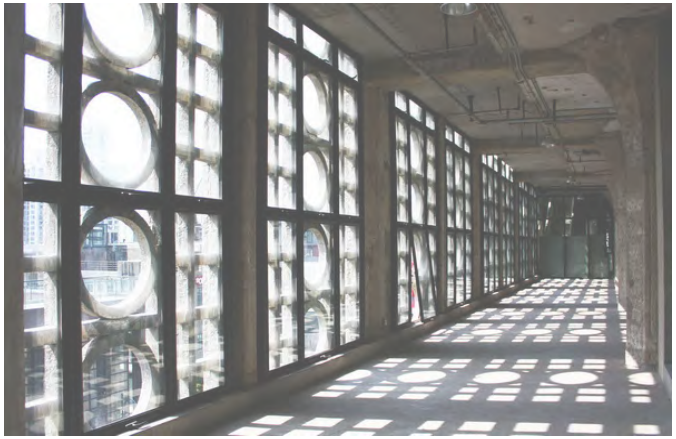
First-floor Plan Second-floor Plan

Shanghai Municipal Council
C.H.Stableford, 1933
Renew (ZHAO Chongxin), 2010

A fascinating remnant of Shanghai's colonial past, this slaughterhouse, built to British designs by Chinese labour, is essentially a machine for killing. Animals were led up a system of ramps in the perimeter block, then crossed bridges to the central, cylindrical tower (automatically sorted, thanks to the bridges' varying widths). From the top of the tower, the animals were systematically eviscerated, moving downward step by step, culminating in the loading of raw meat into trucks at the ground floor. With hindsight, these logistically-derived forms take on a gestural energy, not dissimilar from the work of architects self-consciously celebrating the expressive potential of concrete for its own sake. A recent, tasteful renovation has transformed this Piranesian, proto-Brutalist space into a mixed-use development with restaurants, boutique shops, and an event space atop the central core. While its retail success seems questionable, the „Old Millfun" remains popular with architectural tourists and wedding photographers.



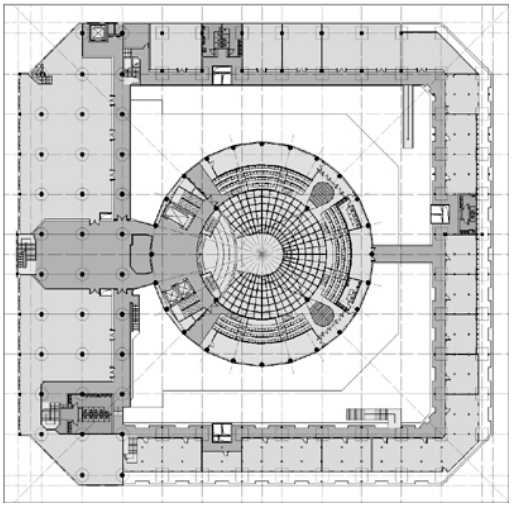
Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „Schanghai Municipal Council, Abattoir (Old Millfun/1933)", in: *„Architectural Guide. China"*, 2015, S.167

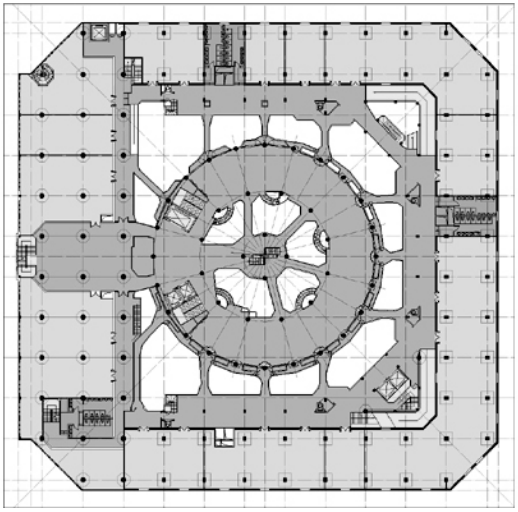


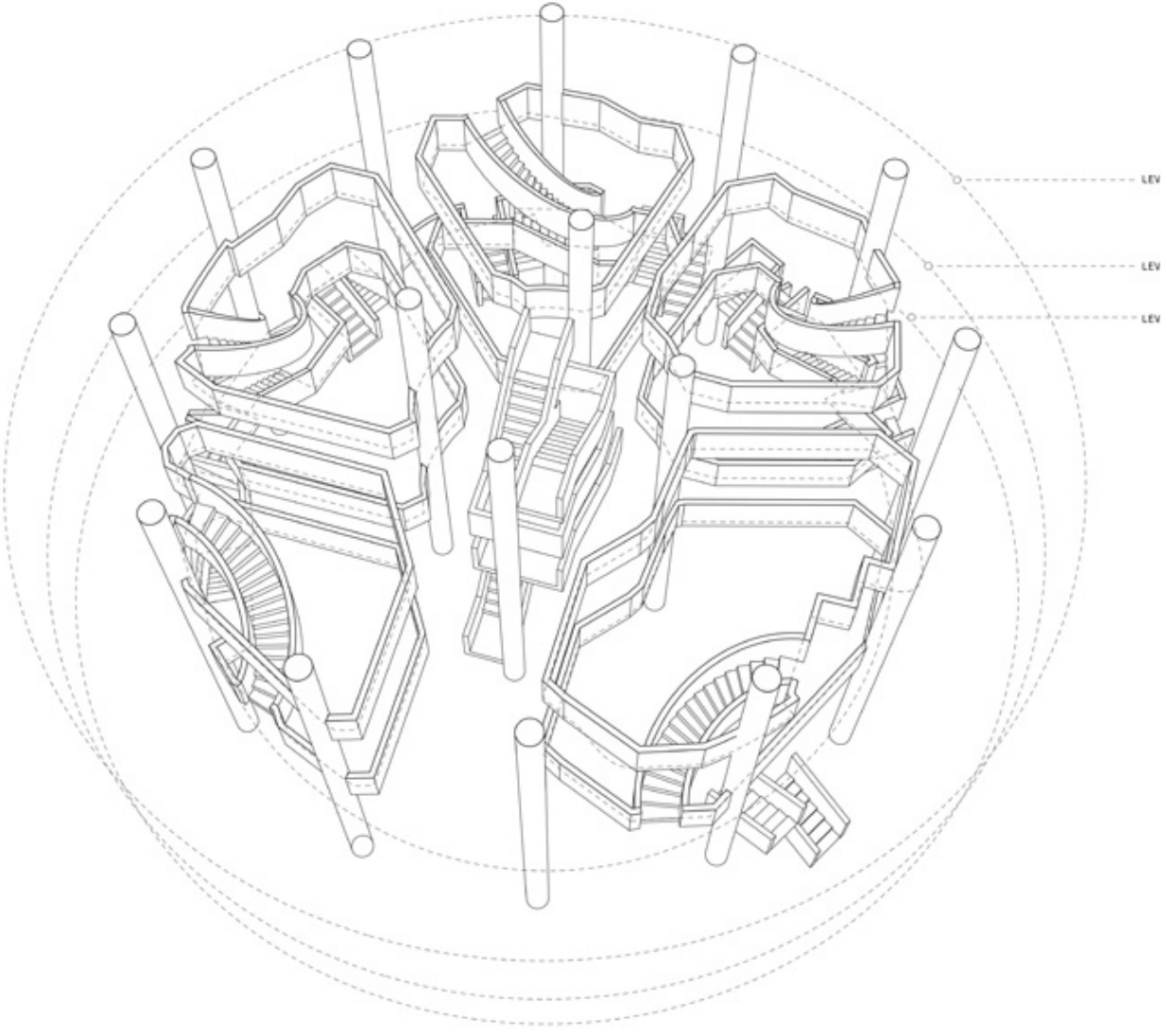











LEV
LEV
LEV

In 1992, the „Pudong New Area“ (across the river from the Bund) was granted SEZ („Special Economic Zone“) status, and opened to foreign investment. Since then, the area has exploded into the vertical business hub seen today, though, as always, the Party-Line hype (that the city was no more than a fishing village before Deng) should not be believed. The rapid development of Pudong is not primarily an urban or architectural experiment, but rather an exercise in branding. Since the mid-1990s, China has positioned itself as a major player in the world market and a successful exemplar of capitalism (or, rather, of „Socialism with Chinese Characteristics“) and it needs an appropriate postcard skyline. As Jeffrey Wasserstrom suggests, in his „fragmented“ history, Shanghai is a city of facades, of appearances, and above all of exhibition.

Punctuated by structurally ambitious and eccentrically shaped towers, such as the Oriental Pearl, the Jin Mao, and the World Financial centre, the Pudong skyline became the public face of Shanghai, a calling-card establishing that this mainland city was every bit as modern and global as Hong Kong. Built at colossal scale and embracing functional zoning, sectional stratification of circulation, and a typology of towers in a park, Pudong‘s urbanism recalls such visions of the future as Le Corbusier‘s unnerving *Plan Voisin* of 1925 or Sant‘Elia‘s *Citta Nuova* of 1914. Yet the paucity of Life on the streets of the financial district suggests that Pudong is a failed experiment, an exemplar of Modernist planning principles long discarded in the West.





Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „Shanghai“, in: *„Architectural Guide. China“*, 2015, S.150


NEC

Jinmao Tower 金金茂大大厦
SOM, SIADR
1994 - 1998

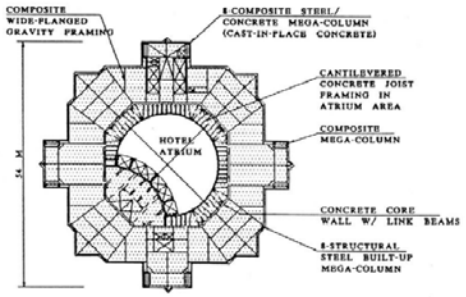
Located in the Pudong District of the city's Lujiazui Finance and Trade Zone in Shanghai, the Jin Mao Tower is a 278,800 square-metre, 88-storey, multi-use development, incorporating offices, a hotel, retail, service amenities and parking.
Situated in the top 38 storeys is the 555-room Grand Hyatt Hotel, affording impressive views of the city and the surrounding region. Office spaces, in the lower 50 storeys, are easily accessed. The six-storey podium houses hotel function areas, a conference and exhibition centre, a cinema auditorium, and a 21,000 square-metre retail galleria. The tower base is surrounded by a landscaped courtyard with a reflecting pool and seating.
In addition to the tower and podium, Jin Mao incorporates three below-grade levels with a total area of 57,000 square metres. These levels accommodate parking for 993 cars and 1,000 bicycles; hotel service facilities;additional retail space; a food court; an observatory elevator lobby; and building systems equipment areas including electrical transformers and switch gear, a sewage treatment plant, a domestic water plant, a boiler room and a chiller plant.
Advanced structural engineering concepts employed in the design of the tower protect it from the typhoon winds and earthquakes typical of the area.
The tower recalls historic Chinese pagoda forms, with setbacks that create a rhythmic pattern. It's metal and glass curtain wall reflects the constantly changing skies, while at night the tower shaft and crown are illuminated.



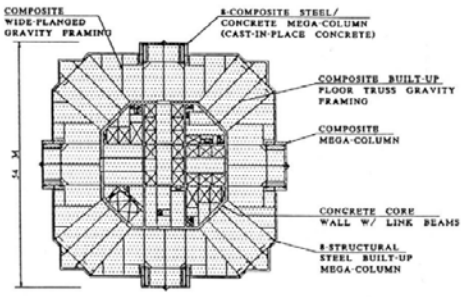
Alan Balfour and Zheng Shiling, „Skidmore, Owings & Merrill. Jin Mao Tower, 1998“, in: *World Cities. Shanghai*, 2002, S. 232.



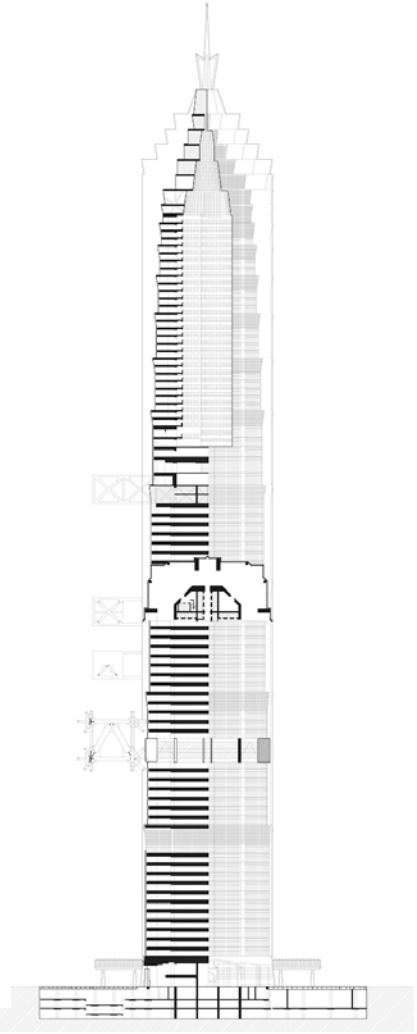




TYPICAL HOTEL FRAMING PLAN



TYPICAL OFFICE FRAMING PLAN



World Financial Centre 上海环球金金融中心
Kohn Pedersen Fox (KPF)
1997 - 2008

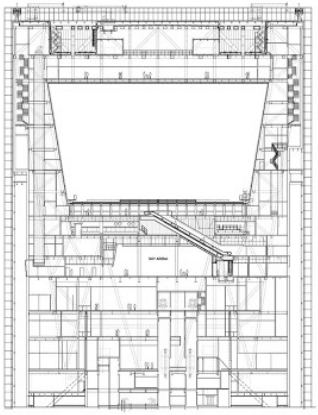
The Chinese government has designated this area as an Asian centre for international banking and trading. The design of the building synthesises characteristics that are meaningful to traditional Chinese architecture but with a view to the future. Two primary geometric forms, a square prism and a cylinder, intersect the building's physical form resulting in a transition from a square base to a line at its top. A 50 metre cylindrical void, or ‚moon gate' is carved through the top of the tower to relieve wind pressure. This void, equal in diameter to the sphere of the adjacent Oriental Pearl Television Tower, provides a link for the two structures across the urban landscape.

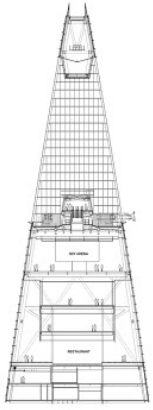
The programme of this 94-storey project is contained within its two distinctly formal elements: a sculptured tower and a podium. Retail space is contained within the podium. Ground level parking is connected to a series of retail walkways and terraces which overlook a garden planned for the adjacent site. Wall, wing and conical forms penetrate the massive stone base of the tower. The varied geometries of these smaller elements lend human scale and organise the complexities of pedestrian movement at the point of entry, complementing the elemental form of the tower.

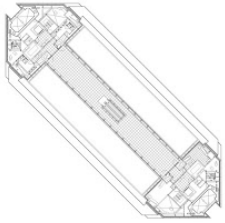
Internally, the building transforms its shape to accommodate the space requirements of the entry lobbies and retail functions of its lower levels with office space being located on its intermediate floors. A 300-room luxury hotel occupies the upper levels of the tower, grandly capped by an observation deck.

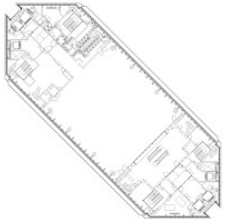


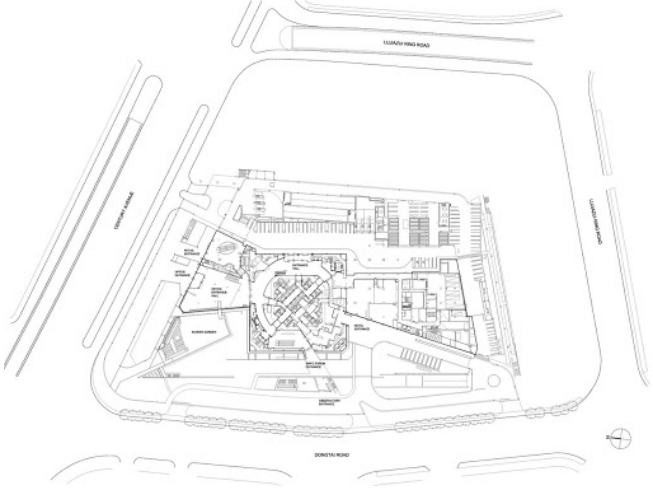
Alan Balfour and Zheng Shiling, „Kohn Pedersen Fox Associates. Shanghai World Financial Centre", in: *World Cities. Shanghai*, 2002, S. 282.



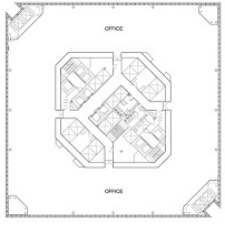







LUJIAZUI RING ROAD
CENTURY AVENUE
LUJIAZUI RING ROAD
DONGTAI ROAD


OFFICE
OFFICE


OFFICE
OFFICE

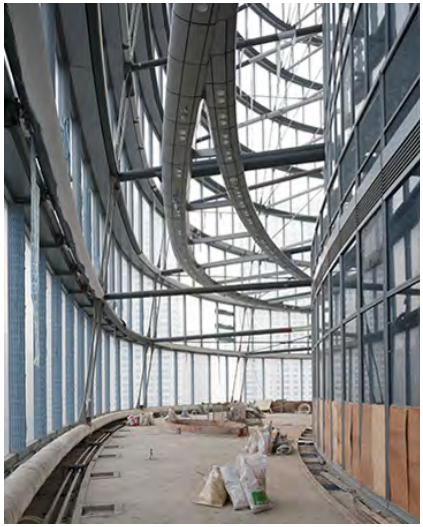


Shanghai Tower 上海中心大厦
Gensler Thornton Tomsetti (engineer), TJAD, Shanghai Construction Group, 2010 - 2015

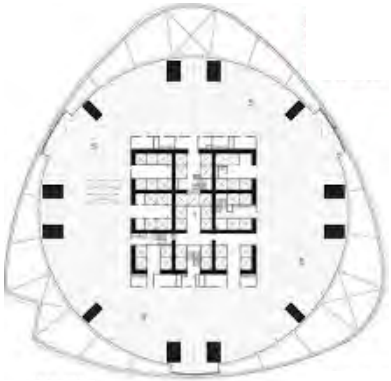
China's tallest building, and the world's second-tallest, the Shanghai Tower is the third and final piece of Pudong's „supertall" cluster, an urban composition in the works since the early 1990s.
The tower features the now-familiar mix of office space and hotel suites, anchored by a retail podium. In addition to height, the tower competes with its neighbours Jin Mao and WFC in green technology *bona fides*: the tower is wrapped in sky-gardens, which act as an expanded double-skin, reducing interior heat gain. These serve a social function as well, housing observation decks, restaurants, and other public spaces, in a stated attempt to reconstitute Shanghai's vernacular courtyards and neighbourhood parks.
The twisted, asymmetrical form, rotating 120 degrees through its height, was chosen based on wind-tunnel studies; it's meant to reduce wind loading by nearly one quarter, permitting a massive savings in structure with the aid of parametric design tools to implement the requisite 7,000+ unique shapes of curtain wall panels. Seismic design also plays a role: the stiffened and weighted central „trunk" supports „branches" every 12 to 15 Levels. These thickened refuge and mechanical areas extend to the outer surface and divide the building into nine structural and functional zones. To our eyes, this gives the super-tall building a visually comprehensible scale, and enhances the illusion that the building not only twists, but spirals upward.

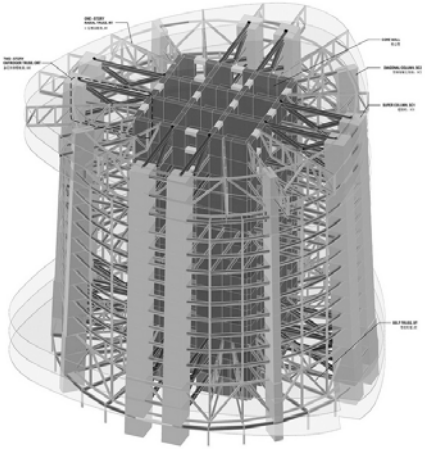


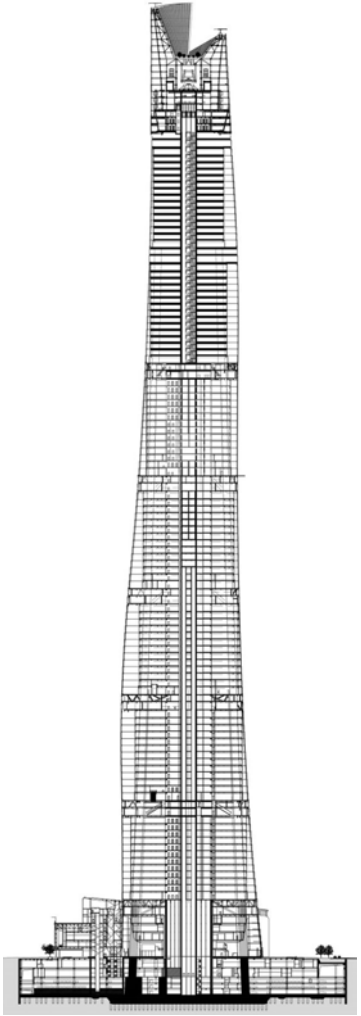
Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „Shanghai Tower", in: *„Architectural Guide. China"*, 2015, S.181











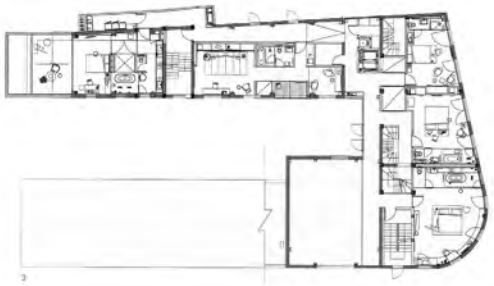
Waterhouse Hotel 水舍
Neri&Hu Design and Research Office
2010

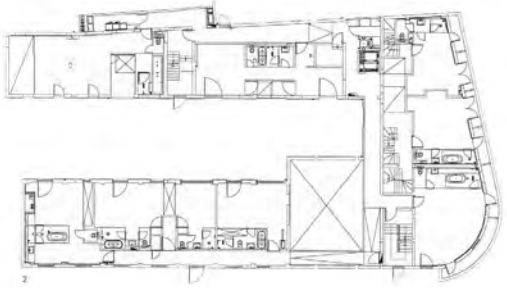
Located by Cool Docks, a new development on the South Bund District of Shanghai, the Waterhouse is a four-story, 19-room boutique hotel built into an existing Japanese Army building from the 1930s. The concept behind the renovation rests on a clear contrast between what is old and new. The original concrete building, of three floors, has been restored adding one floor over the existing structure. The structural addition on the fourth floor is made of cor-ten steel and resonates with the industrial nature of the ships which pass through the Huangpu River, thus establishing a link with local history and culture. The design of the hotel ,s inferior is expressed through both a blurring and inversion of the inferior and exterior, as well as between the public and private realms creating a disorienting yet refreshing spatial experience for hotel guests. The large vertical window above the reception desk and the corridor windows overlooking the dining room are some of the unexpected visual connections that not only bring an element of surprise, but also show the hotel guests the urban condition of Shanghai, characterized by the longtang, the tight fabric that defines the unique spatial character of the city.



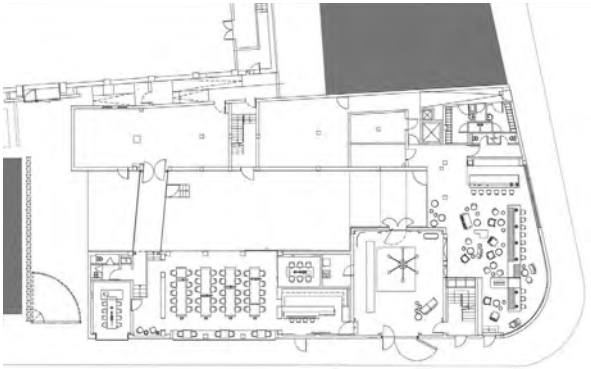
Neri & Hu, „Hotel The Waterhouse at South Bund, Shanghi. The Waterhouse at South Bund Hotel, Shanghai“, in: *AV Monografias 150*, 2011, S. 116.











Taikang Terrace 泰康露台
A00 Architecture
2009 - 2012

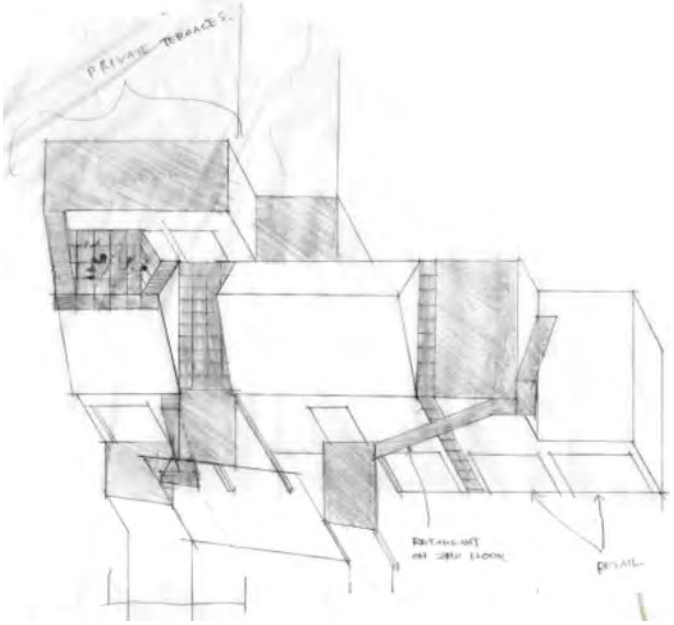
Modelled as an extension of the wildly successful Tianzifang redevelopment, this small retail, restaurant, and entertainment complex is woven into the fabric of an historic shikumen block. Several renovated structures with crisply-detailed brick, steel and glass storefronts are linked by open-air corridors.
Upper-level spaces are accessible only via exterior staircases, where one can gain views over the surrounding blocks of the former French Concession.

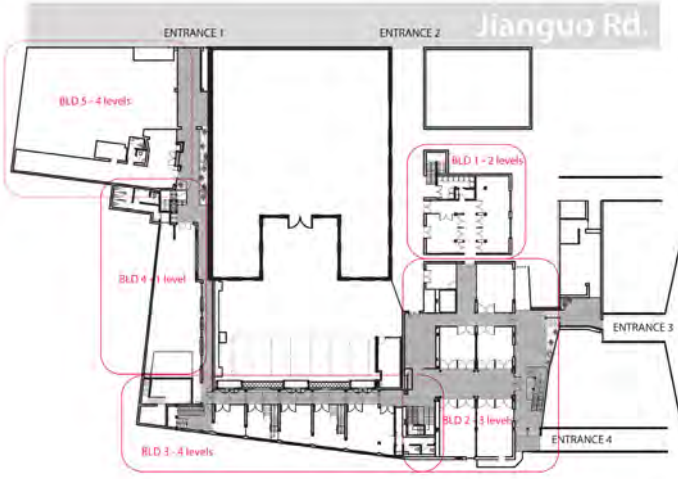


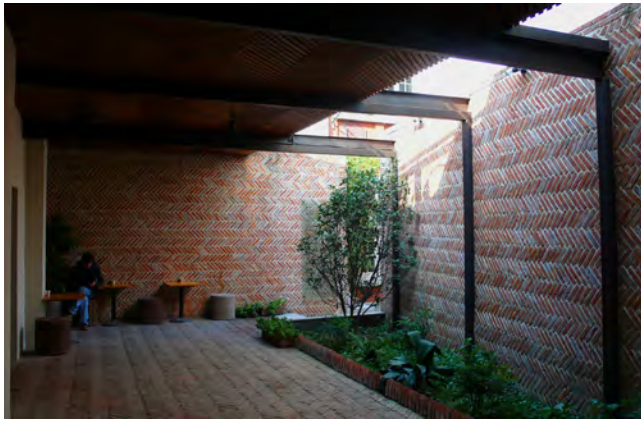
Evan Chakroff, Addison Godel und Jacqueline Godel, „Taikang Terrace“, in: *„Architectural Guide. China“*, 2015, S.169

(right) before reconstruction
(left) after









Power Station of Art
Original Design Studio (Zhang Ming & Zhang Zi)
2006-2012, original power station 1985

Following-up the 2010 Shanghai Expo, the Power Station of Art is a renovation and expansion project based on the Pavilion of Future which previously was the Nanshi power station built in 1985. Nowadays, the building has become a well-functioning and artistic public platform.

The project ceases the station's magnificent industrial mission in a historically narrative way. The design process lasting for six years has witnessed the building's transformation from a giant electric machine to a powerful engine promoting culture and art. The accomplishment of this project would greatly change the inherent structure of Shanghai's art field and even China's. The Power station of Art (for contemporary art), China Art Palace (for modern traditional art), and Shanghai Museum (for ancient art) will complement each other and create a more integral structure in exhibition field for Shanghai.

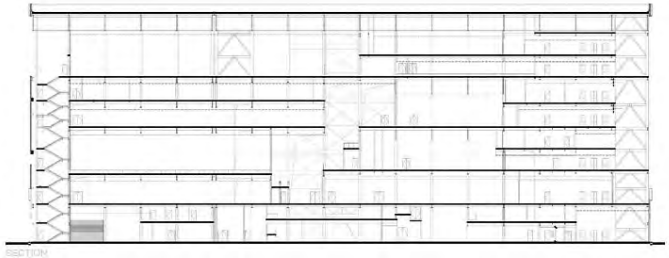
Through a controlled intervention, the project aims to keep the building's existing spatial order as well as industrial characteristics. It also attempts to show the temporal span by placing the new and the old together. It shows hospitable attitude to the city and it also blurs the boundary of leisure space and exhibition space, changing the traditional relationship between the visitors and the exhibits. The strategy successfully transforms visiting behaviors to a part of daily lives. The project interprets the deep relationship between human and art through diverse and complex cultural expression. It also decomposes the traditional single-visiting-path system, and opens multiple-paths system for visitors, creating many possibilities for art exploration.



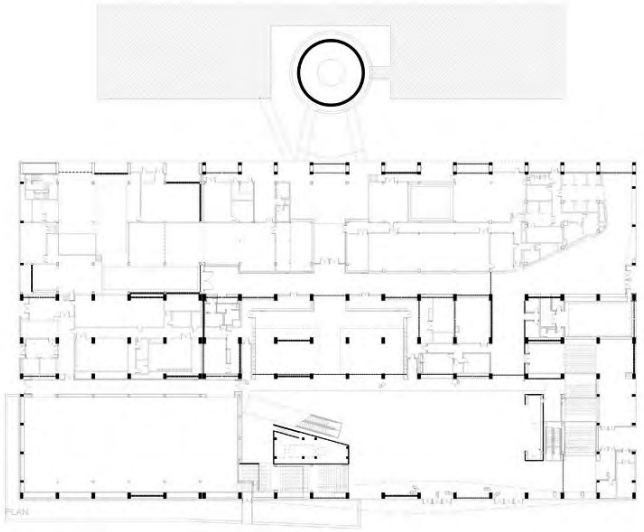
http://www.archdaily.com/293515/power-station-of-art-original-design-studio

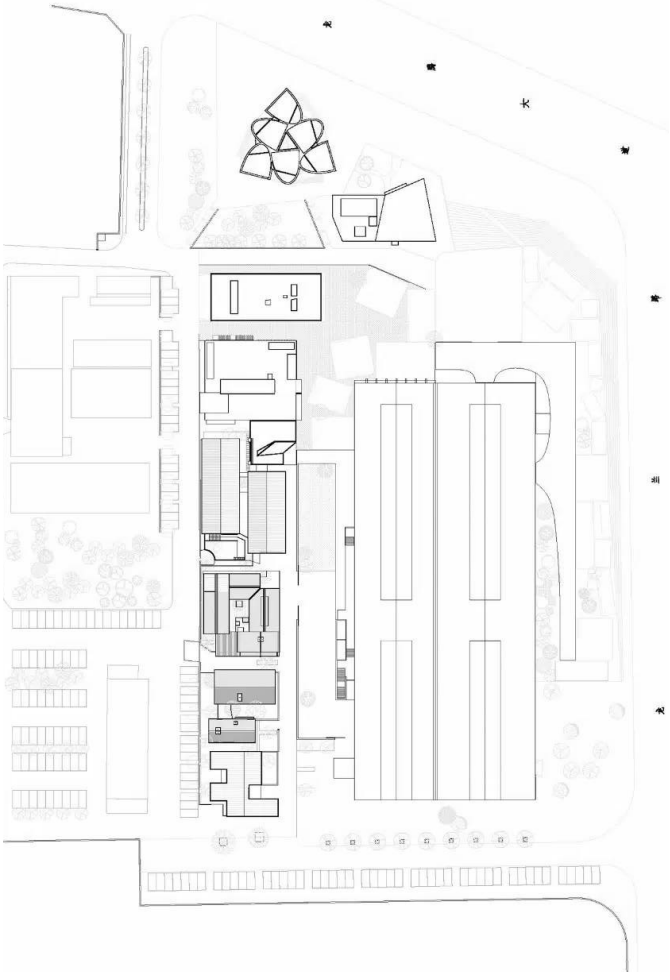















Tickets
寄包
Cloakroom





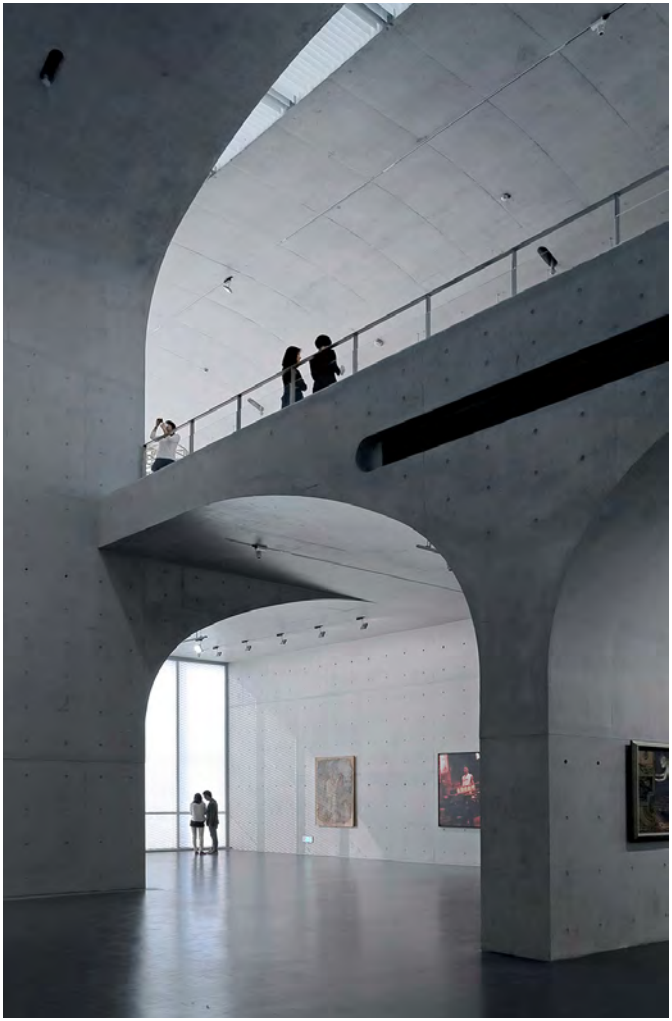


Long Museum (West Bund) 龙美术馆
Atelier Deshaus
2011 - 2014

Long Museum West Bund is located on the banks of the Huangpu River, Xuhui District, Shanghai Municipality, on a site which was used as a wharf for coal transportation. Before the commencement of the design, there remained a coal hopper unloading bridge of about 110m in length, 10m in width and 8m in height, which was constructed in the 1950's, with a two-story underground parking area.

The new design adopts a cantilever structure featuring a „vault umbrella" with independent walls, while the shear walls with free layout are embedded into the original basement so as to be built with the original framework structure. With the shear walls, the first underground floor of the original parking has been transformed into an exhibition space, with the above ground space highlighting multiple orientations because of the relative connection of the „vault-umbrella" at different directions. Also, the electrical and mechanical system has been integrated in the „vault-umbrella" structure. For the above ground space covered by the „vault-umbrella", the walls and ceiling are as-cast-finish concrete surface so that their geometrical dividing line seems faint. Such a structure not only shields the human body but also visually echoes the coal hopper unloading bridge at the wharf.

The flowing exhibition space under the above ground as-cast-finish concrete „vault-umbrella" and the „white box" exhibition space on the first underground floor are connected with spiral ladders downward. The parallel tensility highlighting the space, primordial but realistic, and the art exhibitions from the ancient, modern and contemporary periods, display an exhibition space featuring temporality.

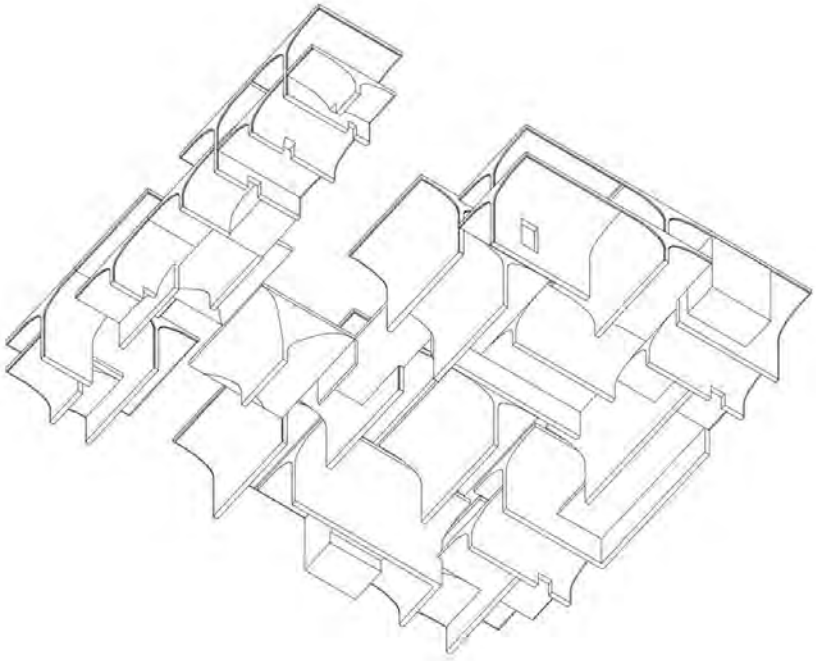


„Atelier Deshaus. Long Museum West Bund", in: *Architecture and Urbanism 16:03, No.546, Architects in China*, 2016, S. 21.

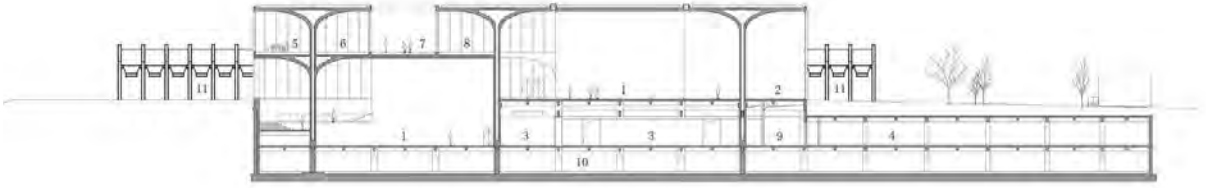


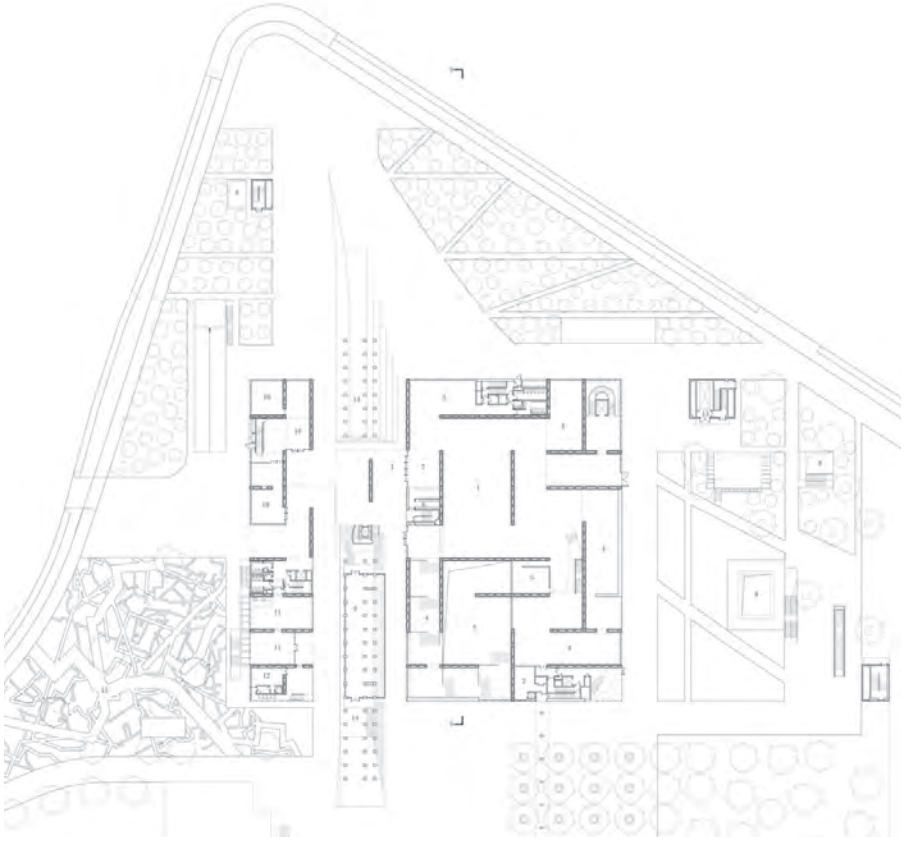



RUSKIN ROAD
LINCOLN ROAD
DENMAN ROAD



1. contemporary art gallery
2. shop
3. modern art gallery
4. warehouse
5. riverview restaurant
6. cafe
7. courtyard
8. guest reception room
9. car parking
10. coal-hopper-uploading-bridge





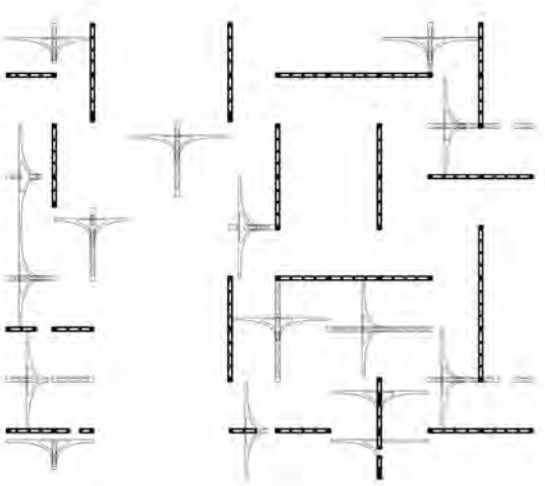


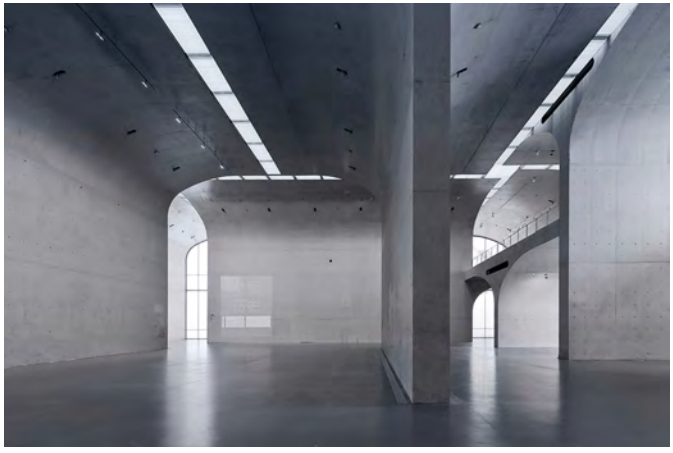
1. contemporary art gallery
2. corridor
3. ancient art gallery
4. auditorium
5. restaurant
6. kitchen
7. courtyard
8. office
9. storage
10. car parking
11. bicycle parking
12. coal-hopper-uploading-bridge













BIOGRAFIEN CHINESISCHER ARCHITEKTEN

AMATEUR ARCHITECTURE STUDIO

Wang Shu, *1963 in Ürümqi, China
Lu Wenyu

Wang Shu studied architecture at Nanjing Institute of Technology, where he received his diploma in 1988; he then worked in the academic field and for various architecture offices. Together with his wife Lu Wenyu, he founded the Amateur Architecture Studio in Hangzhou in 1997. He has been teaching architecture in Hangzhou's China Academy of Art since 2000. He was a visiting professor at Harvard University and other American universities in 2011. The special attraction of the studio's buildings lies in the interest in traditional architectural styles, recycled materials and ways of combining them with modern construction technology.



Ningbo History Museum

ATELIER DESHAUS

Liu Yichun, *1969
Chen Yifeng, *1972

Atelier Deshaus was founded in Shanghai in 2001. The principal, Liu Yichun was born in 1969, obtained Master Degree from Tongji University, Department of Architecture in 1997. The principal, Chen Yifeng was born in 1972, obtained Master Degree from Tongji University, Department of Architecture in 1998.
While winning the architecture awards such as Business Weeks/ Architectural Record China Awards (2006&2009), WA Chinese Architecture Awards (2006&2010), FAR EAST Architecture Awards (2010), Atelier Deshaus has been involved recently in major international exhibitions on contemporary Chinese Architecture in Shanghai, Beijing, Hong Kong, London, Paris, Tokyo, Vienna, Barcelona, Brussels, Prague, Venice, Milan, Rotterdam, Bordeaux, Cincinnati and Dusseldorf etc.
In 2011, Atelier Deshaus was selected by the international Journal Architectural Record to be one of the 10 firms in year's Design Vanguard.



Youth Center of Qingpu

AZL ARCHITECTS

Zhang Lei, *1964

Zhang Lei graduated from Southeast University in Nanjing and finished his postgraduate study in the Swiss Federal Institute of Technology (ETH) Zurich. He started his architecture practice AZL architects in 2001 in Nanjing. He is now teaching as professor in School of Architecture and Urban Planning in Nanjing University. He was invited as guest lecturer & critic in ETH-Zurich, Hong Kong University, Chinese University of Hong Kong, Chiba Institute of Technology in Tokyo & GSD-Harvard, etc.
Zhang Lei was recently named as candidates for the 2012 BSI Swiss Architectural Award On May 2009, Icon Magazine named Zhang Lei as one of the 20 architects who are transforming the future and changing the way we work.



Nanjing Wanjing Garden Chapel

VECTOR ARCHITECTS

Dong Gong

Dong Gong received Bachelor's and Master's of Architecture degrees from Tsinghua University and Master of Architecture degree from University of Illinois. He worked for Solomon Cord weil Buenz (SCB) in Chicago, Richard Meier & Partners Architects, and Steven HoU Architects in New York.
In 2008, Dong Gong founded Vector Architects and has become one of the most active young architects in China.
Dong Gong has been invi ted as guest speaker by Tsinghua University, TianJin University and Southeast University, etc„ He is also teaching architecture studios at Tsinghua University. His firm and projects have won awards including China Architecture Media awards, WA Chinese Architecture Awards, Chinese Excellent Exploration and Design Industry Awards, Architecture and Design Trophy Awards, Blueprint Award, and Architectural Record „Design Vanguard''.



Seashore Library

MAD ARCHITECTS

Ma Yansong, *1975, in Beijing, China
Dang Qun, in Shanghai, China
Yosuke Hayano, in Nagoya, Japan

Founded by Ma Yansong in 2004, is a global architecture firm committed to developing futuristic, organic, technologically advanced designs that embody a contemporary interpretation of the Eastern affinity for nature. With its core design philosophy of Shanshui City - a vision for the city of the future based in the spiritual and emotional needs of residents - MAD endeavours to create a balance between humanity, the city, and the environment. Founding principal Ma Yansong is a central figure in the worldwide dialogue on the future of architecture, and has been named one of the „10 Most Creative People in Architecture" by Fast Company in 2009, and selected as a „Young Global Leader (YGL)" by World Economic Forum (Davos Forum) in 2014. MAD is expanding its global presence with projects across the globe including Chicago's Lucas Museum of Narrative Art.



Conrad Hotel

STUDIO PEI-ZHU

Zhu Pei, *1962, in Beijing, China

Zhu Pei received his Master's degree in Architecture both from Tsinghua University and the University of California at Berkeley. He founded Studio Pei-Zhu in Beijing in 2005. Zhu Pei was named one of „the 5 greatest architects under 50" by the Huffington Post in 2011, won the Courvoisier Design Award by Wallpaper 2009, „Design Vanguard" by Archilectural Record in 2007, „China Award" from Architectural Record in 2005 and Design for Asia Awards for Grand and Culture Award, Hong Kong, in 2008, Special Merit Award by International Union of Architects (UIA) and UNESCO in 1989. His works have been exhibited at world important museums such as Venice Bienniale, Sao Paulo Bienniale, Centre Pompidou, Victoria and Albert Museum.



Publishing House

ZAO/STANDARDARCHITECTURE

Zhang Ke, *1970, in Fenyang, China

Zhang Ke, who completed Master's degree in Architecture at the Harvard Guraduate School of Design (1998) and Master's degree of Architecture and Urban Design at Tsinghua University, School of Architecture (1996), founded ZAO/standardarchitecture in 2001 , a leading new generation design firm engaged in practices of planning, architecture, landscape, and product design.
Based on a wide range of realized buildings and landscapes in the past ten years, the studio's work has emerged as the most critical and realistic practice among the youngest generation of Chinese architects and designers. Although ZAO/standardarchitecture's works often take exceptionally provocative visual results, their buildings and landscapes are always rooted in the historic and cultural settings with a degree of intellectual debate.



Niyang River Visitor Center

NERI&HU DESIGN AND RESEARCH OFFICE

Lyndon Neri, *1965
Rossana Hu, *1968

Founded in 2004 by partners Lyndon Neri and Rossana Hu, Neri&Hu Design and Research Office is an inter-disciplinary architectural design practice based in Shanghai, China with an additional office in London, UK. Neri&Hu works internationally providing architecture, interior, master planning, graphic, and product design services. Currently working on projects in many countries, Neri&Hu is composed of multi-cultural staff who speak over 30 different languages. The diversity of the team reinforces a core vision for the practice: to respond to a global world-view incorporating overlapping design disciplines for a new paradigm in architecture.



Sulwhasoo Flagship Store

LI XIAODONG ATELIER

Li Xiaodong, *1963, in China

Li Xiaodong is a practicing architect, educator and researcher on architecture. He established Li Xiaodong Atelier in 1997, and his work ranges from interiors to architecture and urban spaces. Currently, he is chair/professor at the School of Architecture, Tsinghua University, in Beijing. Li graduated from the School of Architecture at Tsinghua University in 1984. He completed his Ph.D. at the School of Architecture, Eindhoven University of Technology in the Netherlands in 1993.
His work has won national and international design awards, including a 2010 Aga Khan Award for Architecture for Bridge School in Fujian Province, a World Architecture Festival award in 2012 for Liyuan Library, and the Architecture of Necessity Award, Sweden in 2013. Li has also received the UNESCO Jury Award for Innovation for Yuhu Elementary School. In 2011, he was named Man of the Year in China by GQ Magazine. His publication in articles and books in both English and Chinese covers cultural studies, history and theory of architecture, and urban studies.



The Waterhouse

FAKE DESIGN / AI WEIWEI

Ai Weiwei, *1957, in Beijing, China

Ai Weiwei is a Chinese contemporary artist, active in sculpture, installation, architecture, curating, photography, film, and social, political and cultural criticism.
Ai collaborated with Swiss architects Herzog & de Meuron as the artistic consultant on the Beijing National Stadium for the 2008 Olympics. As a political activist, he has been highly and openly critical of the Chinese Government's stance on democracy and human rights. He has investigated government corruption and cover-ups, in particular the Szechuan schools corruption scandal following the collapse of so-called „tofu-dreg schools" in the 2008 Szechuan earthquake. In 2011, following his arrest at Beijing Capital International Airport on 3 April, he was held for 81 days without any official charges being filed; officials alluded to their allegations of „economic crimes".



Estanzuela Sanctuary

EXH

Erich Diserens
Zhang Xi

EXH design is a quality driven design practice, based in Shanghai, founded by Erich Diserens and Zhang Xi in 2006. EXH design stands on architecture design, and is expending its scope to urban design, landscape design, interior design, furniture design, and product design.

Erich Dieserens studied Architecture in Biel and was associate at Herzog & de Meuron Architects Basel.
Zhang Xi studied at Tongji University, Shanghai and ETH in Zurich and worked for Herzog & de Meuron.



Roche Canteen

TAO (TRACE ARCHITECTURE OFFICE)

Hua Li

Born in 1972 in China, HUA Li received his B. Arch. from Tsinghua University in 1994. He then studied at Yale University and received his M. Arch. in 1999. He practiced in New York and Beijing before founding his own firm TAO (Trace Architecture Office) In 2009.
Being critical at contemporary architecture as an obsession to fashionable forms in media driven globalized consumerism, HUA Li visions architecture as an evolving organism, being an inseparable whole with its environment, rather than just a formal object.
HUA Li's key works include: Museum of Handcraft Paper (2010, shortlisted in Aga Kahn Award 2013), XiaoQuan Elementary School (2010), Wuyishan Bamboo Raft Factory (2013), Forest Building (2014), and Split Courtyard House (2015). TAO's works have been exhibited internationally in Venice, Vienna and New York.



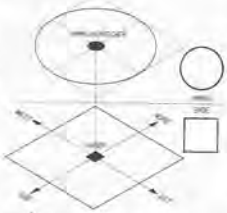
Museum of Handcraft Paper

Jörg Kurt Grütter, „Chinesische Architektur als Abbild des Universums“, in: *Schweizer Ingenieur und Architekt* 8, 1997, S. 140-11.

Jörg Kurt Grütter, Bern

Chinesische Architektur als Abbild des Universums

Durch Geschichte und Tradition geprägte Muster bestimmen unser Denken und Handeln, sie dienen uns auch als Massstab für Fremdes. Die chinesische Architektur fasziniert uns, verstehen können wir sie jedoch nur schwer. Wir versuchen, sie durch unsere Optik zu sehen, wir messen sie mit unseren Massstäben: Der strenge Stützenraster erinnert uns vielleicht an einen klassischen Tempel und die Ornamente an ein barockes Interieur. Uns, die wir gewohnt sind, rational mit «Ja» oder «Nein» zu entscheiden, ist die chinesische, auf Harmonie bedachte Denkweise des «sowohl als auch» fremd.



1
Schematische Darstellung der chinesischen Ordnung: der Himmelsherrscher im Himmel, symbolisiert durch die Form des Kreises, der Kaiser als sein Sohn auf der durch das Quadrat symbolisierten Erde

Die alte chinesische Ordnung

Die moderne europäische Architektur sollte vor allem funktional sein. Der Denkansatz der Chinesen war ganz anders: In der traditionellen Architektur ging es um die bauliche Darstellung eines Weltbildes. Dieses ist nach genauen Regeln aufgebaut und stellt eine strenge Ordnung dar, welche in der Architektur sichtbar werden soll.

Ordnung ist einer der Kernpunkte des chinesischen Denkens. Das Zentrum dieser Ordnung war der Himmel mit dem Himmelsherrscher, dem auf Erden der Kaiser als sein Sohn entsprach. Er war der Mittler zwischen Gesellschaft und Himmel, und er musste dafür Sorge tragen, dass sich Veränderungen der Gesellschaft in Einklang mit dem «Dao», das heisst mit dem Weg oder dem Ablauf des Himmels, vollziehen. Die vier Himmelsrichtungen entsprechen den vier Jahreszeiten, und die Zeit dreht sich im Uhrzeigersinn um eine Mitte. Diese Mitte ist auch das Zentrum der Macht, das Zentrum des Reiches mit der Hauptstadt und schliesslich dem Kaiserpalast wiederum in deren Mitte (Bild 1).

Im Altertum (vor ca. 2500 Jahren) fand diese Ordnung ihr bauliches Abbild in einer «Halle des Lichtes», eine quadratische Anlage inmitten einer runden Plattform diente als universale Kultstätte (Bild 2). Der runde Himmel und die vier Regionen der Erde, die vier Jahreszeiten etc. waren bildlich dargestellt. Hier fanden jahreszeitliche Rituale, Sternbeobachtungen und feierliche Audienzen des Kaisers statt. Dieser Bau geriet nach seiner Zerstörung in Vergessenheit. Erst im 15. Jahrhundert wurde mit der Anlage des Himmelsaltars in Peking erneut eine ähnliche Anlage geschaffen.

In der alten chinesischen Kosmologie ist der Himmel rund, die Erde quadratisch. Dementsprechend besteht der irdische Raum aus Rechtecken, hierarchisch um ein Zentrum geordnet, nämlich um den Kaiserpalast. Der Kreis ist eine ungerichtete Form, er hat weder Anfang noch Ende, kann so also für Unendlichkeit oder Ewigkeit stehen. Im Gegensatz dazu das Quadrat: eine Form mit vier Seiten, vier Richtungen. Beide Formen haben etwas gemeinsam: das Zentrum, die Mitte. Kreis und Rechteck sind die beiden Grundformen der chinesischen Architektur (Bild 2).

Das chinesische Wort für China auf deutsch übersetzt heisst «Das Land der Mitte». Für die Chinesen war ihr Land, und insbesondere die Hauptstadt Peking, der Mittelpunkt der Welt. Der Raum – angefangen beim chinesischen Reich über die Stadt bis zum privaten Wohnhaus – definiert eine Reihe hierarchisch gegliederter und in sich abgeschlossener, unabhängiger Einheiten. Das einzelne Haus hat deshalb einen ähnlichen Aufbau wie die Stadt, oder umgekehrt.

Architektur war nicht eine dem Individuum überlassene Kunst. Sie war einerseits der Rahmen oder das Gefäss für ein bis ins Detail organisiertes Gesellschaftssystem, andererseits musste sie ein symbolisches Abbild des Universums sein. Ausgehend von diesen Tatsachen, war die Anordnung der Gebäude, ihre Form und Farbe, genau festgelegt, entsprechend ihrer Funktion.

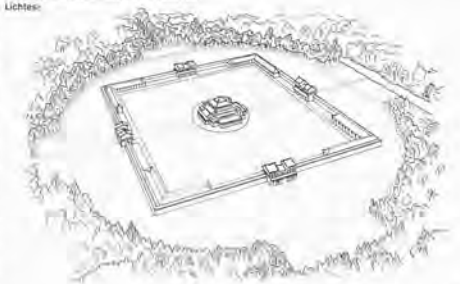
Um die traditionelle Architektur in ihren Ansätzen verstehen zu können, ist ein Einblick in die chinesische Denkart nötig, welche am stärksten durch die beiden Lehren des Daoismus und des Konfuzianismus geprägt ist.

Der Daoismus wurde von Laozi im 6. Jahrhundert vor Christus begründet. «Dao» bedeutet «Weg». Daoismus ist die Lehre des Weges. Nach dieser Lehre gibt es Prosperität und Wohlstand nur dann, wenn der Mensch dem ordnungsgemässen Gang der Dinge entspricht. Die oberste Instanz des Dao ist der Himmel, dem sich die Gestirne, die Jahreszeiten, das Wetter usw. unterordnen.

Der Ablauf der Geschehnisse ist nur dank der Gegensätzlichkeit der Dinge möglich. Von allem existieren immer zwei gegensätzliche und komplementäre Elemente, welche sich ergänzen, ein Yin und ein Yang. Das Dao äussert sich in verschiedensten Formen, immer ist es aber auf das Wechselspiel von Yin und Yang angewiesen. Yin steht für passiv, dunkel, weiblich, für die schattigen Nordhänge der Berge, für Regen und Kälte, für Herbst und Winter. Yang für aktiv, hell, männlich, für die besonnten Südhänge, für Sonne und Wärme, für Frühling und Sommer. Einerseits sind diese Paare Gegensätze, andererseits müssen sie harmonieren, und keines darf allein wirken, ja keines kann existieren ohne das andere. Nur so ist die Welt im Gleichgewicht und der Gang der Dinge in Ordnung (Bild 3).



3
Das Gegensatzpaar Yin-Yang und seine Bedeutungen



2
Rekonstruktionszeichnung einer «Halle des Lichtes»

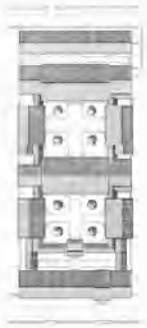
Anlage des Himmelsaltars

Als Ersatz für die «Halle des Lichtes» aus dem Altertum wurde 1420 im Süden von Peking die Anlage des Himmelsaltars gebaut (Bild 4). Auch hier wurde der altchinesischen Vorstellung, dass der Himmel rund und die Erde viereckig sei, Rechnung getragen.

Die Anlage besteht aus einem von einer Mauer abgegrenzten rechteckigen Feld, welches Nord-Süd ausgerichtet ist und dessen beide Ecken im Norden abgerundet sind. Innerhalb dieses Rechteckes wird ein weiteres, kleineres, aber formal ähnliches Feld von einer zweiten Mauer abgegrenzt. Auch hier sind die beiden nördlichen Ecken abgerundet. Das zweite, kleinere Feld liegt nicht in der Mitte des grossen, es ist leicht gegen Osten verschoben. Innerhalb dieses zweiten Feldes sind die Gebäude der Tempelanlage, auf einer Nord-Süd ausgerichteten Hauptachse angeordnet. Auch diese Achse ist innerhalb des zweiten Feldes leicht nach Osten verschoben. Die Form wie auch die Anordnung symbolisieren ein Weltbild. Der Mensch schreitet entlang der Achse von Süd nach Nord. Er kommt aus dem Irdischen, rechteckig dargestellt, und geht zum Himmlischen im Norden, rund dargestellt. Warum ist nun die Hauptachse nicht in der Mitte, sondern mehr im Osten der Anlage?

Am besten ist die Frage mit dem Yin-Yang-Symbol zu erklären. Es zeigt zwei Gegensätze: oben, oder im Norden, das dunkle, passive Yin, unten, oder südlich, das helle, aktive Yang. Beide greifen ineinander über. Das aktive Yang liegt rechts oder im Osten, dort, wo die Sonne aufgeht, wo der Tag beginnt. Der Osten ist deshalb auch die Seite des Wachsens. Der Kreislauf ist mit den Jahreszeiten verbunden: Das Yin dominiert den Norden, also den Winter. Im Osten, oder im Frühling, nimmt Yin ab und Yang zu, bis zum Sommer, wo das Yang dominiert. Im Herbst, oder Westen, nimmt dann Yin wieder zu, bis es im Winter, oder im Norden, wieder dominiert. In der Anlage des Himmelsaltars liegt die Hauptachse nicht in der Mitte, sondern im östlichen Bereich des Feldes, also auf der Seite des Wachstums.

Die Form des Kreises ist überall dort anzutreffen, wo der Himmel oder das Jenseits, das für den Menschen nicht Erreichbare, dargestellt wird. Das Rechteck, als die Form des Irdischen, findet in der chinesischen Baukunst eine vielseitige Anwendung, ja es kann als die geometrische Grundform schlechthin bezeichnet werden. Die profanste Anwendung ist sicher im typischen Hofhaus zu finden (Bild 5).

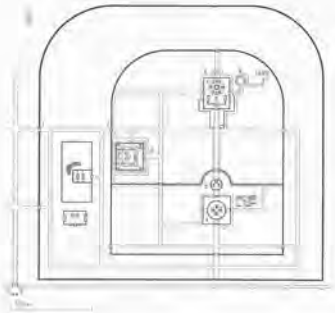


5
Grundriss eines Hofhauses mit zwei Höfen in Peking (Zeichnung von W. Blaser)

Die ersten Spuren einer geordneten Anlage und somit einer Baugruppe sind über 3000 Jahre alt. Die Keimzelle dieser Bauform ist der landwirtschaftliche Betrieb. Der Typ des traditionellen Hofhauses wurde bereits vor rund 2000 Jahren endgültig ausgebildet.

Ein weiterer Ursprung des Hofhauses ist das soziale System der Familiensippe. Die Familie war zugleich eine Eigentumseinheit, ihr gehörte der Besitz gemeinsam.

4
Grundriss der Anlage des Himmelsaltars in Peking, 1420



ihr gemeinsam waren auch die Ahnen, welche gemeinsam verehrt werden mussten. Unter den Familienmitgliedern bestanden genau festgelegte hierarchische Beziehungen, welche durch die Lehre des Konfuzianismus geregelt sind.

Konfuzius ist der im 17. Jahrhundert von den Jesuiten latinisierte Name für Kong Fuzi, was soviel wie ›Meister Kong‹ heisst. Er lebte von 551 bis 479 vor Christus und war Lehrer von Söhnen wohlhabender Eltern. Ob er selber je etwas geschrieben hat, ist unklar, seine Lehre, das was gemeinhin als Konfuzianismus bezeichnet wird, entstand aus Kommentaren verschiedener Gelehrter zu den wichtigsten Aussagen des Meisters Kong nach dessen Tod. Im Mittelpunkt seiner Lehre stehen die Beziehungen der Menschen untereinander: Die Menschen sind nur dann in der Lage richtig zu handeln, wenn sie sich an ein System von Über- und Unterordnung halten. Der Untertan unterstehe dem Kaiser, der Sohn dem Vater, der Schüler dem Lehrer usw. Seit über 2000 Jahren bildet dieses System die ethische Grundlage der chinesischen Gesellschaft. Die einzelnen Gebäude wurden dieser Hierarchie entsprechend von verschiedenen Familienmitgliedern bewohnt. So wurden zum Beispiel verheiratete Söhne oft im Osten untergebracht. Die Seite des wachsenden Yangs liess auf zahlreiche Nachkommenschaft hoffen.

Konstruktion

Das Aussehen eines typisch chinesischen Hauses wird geprägt durch die horizontale Unterteilung in Sockel, Mittelteil und Dach. Diese Unterteilung wurde schon in einer Schrift des 11. Jahrhunderts festgehalten (›Pinselgespräche am Traumbach‹, von Shen Gua, 1031–1095). Diese Einteilung betrifft sowohl die äussere Erscheinung als auch den konstruktiven Aufbau. Die Spannung zwischen horizontal und vertikal ist ein ästhetisches Grundprinzip der chinesischen Architektur. Während im Sockel- und im Dachbereich eher die Waagrechte dominiert, betonen die Stützen des Mittelbereiches eher die Senkrechte. Diese offene Bauweise konnte am ehesten mit einem Skelettbau verwirklicht werden.

Aus zwei Gründen war Holz das gegenetste Baumaterial: Erstens ist Holz elastisch genug, um den häufigen Erdbeben standzuhalten, und zweitens entsprach das Material Holz der chinesischen Auffassung über die Zeit. Der Mensch wusste, dass er den Gewalten der Natur ausgesetzt war, gegen die er sich nur schlecht schützen konnte. Der einzelne Mensch, die Persönlichkeit, galt nur wenig, und nichts war von längerer Dauer.

Die monumentalen Steinbauten des alten Ägyptens verkörperten die Zeitlosigkeit und Unsterblichkeit der Pharaonen. In der chinesischen Architektur sind es nicht die Bauwerke als solche, die die Ewigkeit verkörpern, sondern die Idee, die hinter ihrer Planung steht. Bauten waren nie Darstellungen eines geschichtlichen Ereignisses, sie wurden nie als Zeichen irgendwelcher zeitlicher Abläufe verstanden.

In zwei wichtigen Punkten unterscheidet sich die chinesische Zimmermannsarbeit von der traditionellen europäischen: Erstens wird weitgehend auf Schräg- oder Dreiecksverbindungen verzichtet, und zweitens sind die Sparren nicht Teil des Primärsystems, sie sind keine Bestandteile des Tragsystems (Bild 6). Die grossen Lasten des Daches werden wohl von sparrenartigen Balken aufgenommen, dann aber in kurzen Abständen an das Primärtragsystem weitergegeben. Da die Schrägen, welche bei uns oft als Diagonalverbände für die Stabilität des Gebäudes sorgen, fehlen, muss der Bau anders ausgesteift werden. Dies geschieht vorwiegend durch das Konsolensystem, welches auch für ein besseres Abtragen der Lasten in die Stützen sorgt. Zusätzlich sind die grossen Balken, welche die Stützen miteinander verbinden und die bei grossen Bauten oft doppelt verwendet werden, für eine gewisse Aussteifung verantwortlich.

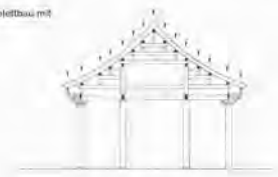
Wohl das auffallendste Element der Holzkonstruktion ist das Konsolensystem. Dieses entstand aus der Absicht, die vorstehende Traufe von der Wandzone her abzustützen und die Lasten möglichst breit abzufangen, um sie dann konzentriert in die Stützen abzuleiten. Das Konsolensystem diktierte die Grösse aller anderen Bauteile. Als Grundmass oder Modul gilt die Breite des Konsolenarms. Je nach Grösse und Rang eines Gebäudes wurde ein geeignetes Grundmodul ausgewählt, alle andern Masse ergaben sich dann auf Grund festgelegter Proportionen. Diese Festlegung entsprach einer Standardisierung, welche wiederum ein sehr rationales Bauen erlaubte. Die wesentlichen Elemente konnten vorfabriziert werden, und das Auswechseln defekter Teile war einfach. Diese Typisierung geht mindestens bis ins 11. Jahrhundert zurück, wahrscheinlich ist sie aber noch um einiges älter.

Der chinesische Baustil

Für die Chinesen war ihr Land, und insbesondere die Hauptstadt Peking, bekanntlich der Mittelpunkt der Welt. Von diesem Zentrum ging alles aus, hier wurde alles bestimmt. Tradition wurde grossgeschrieben, und es bestand kein Grund, sich zu verändern oder sich gar jemandem anzupassen. Dies galt auch für den Architekturstil. Dieser ist im Verlauf der Jahrhunderte praktisch gleich geblieben. Während in Europa ein Bauwerk entsprechend seinem Aussehen und seiner Konstruktion relativ einfach einem Stil und somit einer Zeitepoche zugeordnet werden kann, sind die Neuerungen in der chinesischen Architektur so gering, dass sie oft nur von einem Fachmann erkannt werden können.

Diese Konstanz im Stil ist auch mit der Konstanz in der chinesischen Sozialstruktur zu erklären. Während in Europa immer verschiedene Machtblöcke, wie Bürgertum, weltliche und kirchliche Führer, miteinander oder gegeneinander in einem Wettstreit standen, verkörperte in China der Kaiser, als Sohn des Himmelsherrschers, die absolute Macht. Gerade weil die traditionelle chinesische Architektur vor allem ein Abbild des Universums ist und somit auch der Herrschaftsstruktur, war auch sie auf Kontinuität angewiesen. Das Weiterbestehen der chinesischen Kaiserdynasten spiegelte sich im gleichbleibenden Ausdruck der gebauten Umwelt. Vor ca. 2000 Jahren, zur Zeit der Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.), wurden die einzelnen Elemente der chinesischen Architektur zu einem Ganzen zusammengefügt. Seit jener Zeit blieb die Bauweise in ihren Grundzügen unverändert, auch wenn sie regionale Wandlungen durchlaufen hat.

6
Schemaschnitt durch einen Holzskelettbau mit der typischen Dachkonstruktion



Bei privaten Bauten war die Symmetrie nicht zwingend. Bei öffentlichen oder öffentlichen Gebäuden, wie Amtssitzen von Würdenträgern, Tempelanlagen oder Palästen, sind die einzelnen Räume oder Gebäudeteile immer symmetrisch angeordnet, wobei die Mittelachse betont wird. Entlang dieser Achse sind die wichtigsten Gebäude wie Perlen an einer Schnur angereiht.

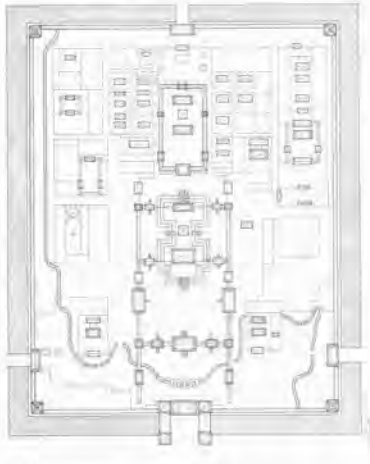
Verglichen mit ähnlichen Anlagen in der abendländischen Architektur sind zwei wesentliche Unterschiede festzustellen: Die Gebäude gruppieren sich entlang einer Symmetrieachse. In Europa, so etwa beim Schloss von Versailles, bleibt die Achse weitgehend frei. In China, zum Beispiel im Kaiserpalast in Peking, ist die Achse durch die wichtigsten Gebäude der Anlage verstellt. Im weiteren wird in der chinesischen Architektur die Hierarchie der Gebäude nicht wie im Westen in erster Linie durch ihre Grösse, sondern eher durch ihre Lage und durch die Wahl der Materialien und des Dekors ausgedrückt.

Der Kaiserpalast in Peking

Bevor wir uns dem wohl besten Beispiel einer achsialen Anordnung, dem Kaiserpalast in Peking, zuwenden, gelten wir auf eine weitere Lehre ein, die für das Verständnis der traditionellen chinesischen Architektur wichtig ist, die Geomantik oder ›Feng-Shui‹.

Die alten Chinesen versuchten, den Zufall so weit wie möglich aus ihrem Leben auszuschalten. Diese Einstellung galt für alle Bereiche des Lebens, auch für die Architektur. Eine der wichtigsten Eigenschaften, die es bei einem Neubau zu berücksichtigen galt, war seine Übereinstimmung mit dem ›Feng-Shui‹, wörtlich übersetzt ›mit Wind und Wasser‹. Damit ein Bau seinen Benutzern Glück und Wohlstand bringen konnte, musste er in die Umgebung eingepasst sein. Es galt die Topologie zu beachten, die Bepflanzung, ebenso vorhandene Gewässer. Die genauen Ursprünge von ›Feng-Shui‹ sind nicht bekannt, sie wurzeln aber in Erfahrungen mit den Naturgesetzen und in religiösen Überlegungen. Sie bestehen in der heutigen Form wohl seit etwa 2500 Jahren. Schriftlich wurden ›Feng-Shui‹ Ende des 3. Jahrhunderts zum erstenmal erwähnt.

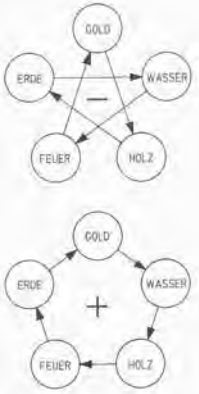
Wie schon gesagt, ist der Kaiserpalast das beste Beispiel für die Anwendung der achsialen Symmetrie (Bild 7). Der Grundstein für diese Anlage wurde im 15. Jahrhundert gelegt, ihr heutiges Aussehen erlangte sie im 15. Jahrhundert während der Ming-Dynastie. Der Kaiserpalast, oder die verbotene Stadt, bildet ein Nord-Süd ausgerichtetes Rechteck mit einer Grösse von 1000 mal 780 Metern. Eine zentrale Achse, flankiert von zwei mehr oder weniger geraden Nebenachsen, durchzieht die Anlage in Nord-Süd-Richtung. Das Rechteck ist von einem Wassergraben und einer Mauer umgeben, die durch vier Tore, je eines in jeder Himmelsrichtung, durchbrochen wird. Durch das Tor auf der Südseite kann der erste Hof betreten werden, welcher von einem Bach durchzogen ist, über den fünf Marmorbrücken führen. Die Brücken symbolisieren das Yang, das Feste, Männliche. Der Fluss steht für das Yin, das Weiche, Bewegte, Weibliche.



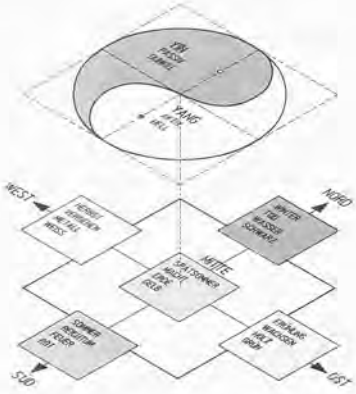
7
Grundriss des Kaiserpalastes, auch verbotene Stadt genannt, in Peking, 1420

Die fünf Brücken stehen für die fünf Elemente: Holz, Feuer, Erde, Metall und Wasser. Diese Elemente können sowohl eine produktive als auch eine destruktive Beziehung zueinander haben (Bild 8). Dementsprechend müssen sie auch in der Architektur eingesetzt werden. Die Lehre der fünf Elemente wurde vor rund 2600 Jahren mit der Lehre des Yin-Yang verbunden. Daraus ergab sich ein ganzes Beziehungsnetz. Den fünf Elementen Holz, Feuer, Erde, Metall und Wasser wurden in der gleichen Reihenfolge folgende Farben zugewiesen: Grün, Rot, Gelb, Weiss und Schwarz und folgende Himmelsrichtungen: Ost, Süd, Mitte, West, Nord. Der Mensch als Teil der Natur ist dem ständigen Wechsel dieser Natur ausgesetzt. Mit diesem Beziehungsnetz war das ganze Universum, mit den Menschen als Teil dieses Universums, harmonisch geordnet (Bild 9). Das Neue, vom Mensch Gebaute, musste sich dieser hierarchischen Struktur unterordnen.

Zurück zum Kaiserpalast: Entlang der Hauptachse betritt man durch das nächste Tor, das Tor der Höchsten Harmonie, den Kern des Palastkomplexes, das Areal der drei Hallen. Hinter dieser Zone befindet sich, wieder streng entlang der Hauptachse angeordnet, der Innere Hof. In seinen Hauptteilen ist er gleich wie der Äussere Hof ausgebildet, etwas kleiner als jener, proportional aber ähnlich. Auch hier befinden sich drei hintereinanderliegende Bauten auf einer Terrasse. Hinter dem Inneren Hof ist der kaiserliche Park, auch dieser symmetrisch angeordnet. Der Weg durch die Anlage ist etappenweise gegliedert. Der Besucher betritt einen Hof, ein Gebäude und wieder einen Hof.



8
Die fünf Elemente mit ihren produktiven Beziehungen (links) und ihren destruktiven Beziehungen (rechts)



9
Schema des Beziehungsnetzes, in dem der Mensch lebt und das ihm auch als Richtlinie für die Gestaltung seiner Umwelt dient

Der Kaiserpalast ist eine Stadt in der Stadt (Bild 7). Wiederum ist jede Einheit mit einer Mauer umgeben, mehrere Einheiten bilden zusammen eine grössere Einheit. Damit kommt einerseits die strenge konfuzianische Hierarchie zum Ausdruck, anderseits wird dem Bedürfnis nach Schutz und Abgegrenztheit Rechnung getragen.

Gartenarchitektur

Zum Schluss möchte ich auf ein Element der traditionellen chinesischen Architektur zu sprechen kommen, das in vielem eine Ausnahme bildet: der Garten (Bild 10). Seine Ursprünge liegen 3000 Jahre zurück. Natürliche Landschaften und die darin lebenden Tiere dienten den Menschen als Erholungsraum.

Auch für die Planung der Gärten liefern Konfuzianismus und Daoismus die theoretischen Grundlagen. Die konfuzianische Auffassung legte sowohl Wert auf die Schönheit der Natur als auch auf die vom Mensch geschaffenen Gegenstände. Der Daoismus vertrat die Meinung, dass die Schönheit der Natur nicht vom Mensch übertroffen werden könne. Aus diesen beiden Auffassungen entwickelte sich die Grundlage der chinesischen Gartenbaukunst: Ausgehend von der natürlichen Schönheit einer Umgebung musste diese durch menschliche Eingriffe unterstützt und betont werden. Selbst augenfällige Eingriffe mussten natürlich wirken und durften nie gegen das Natürliche opponieren. Ein alter chinesischer Spruch besagt, dass das Wunderbare an einem Garten im Gebrauch der natürlichen Landschaft liegt und nicht im Kreieren einer solchen.

Überlegungen über Schönheit basierten bei Konfuzius auf ethischen und moralischen Prinzipien. So entwickelte Konfuzius zum Beispiel eine Theorie mit dem Titel «Berge und Flüsse gleichen Wohlwollen und Weisheit». Der Berg verkörperte Wohlwollen, der Fluss, dessen Wasser immer seinen Gang findet, versinnbildlichte Weisheit. Dementsprechend war Konfuzius der Meinung, dass natürliche Erscheinungen zu besserem moralischem Verhalten führen können. Das Gute und das Schöne waren aufs engste miteinander verbunden. So werden zum Beispiel in der chinesischen Dichtung oft Charaktereigenschaften von Menschen mit Steinen oder Pflanzen verglichen.

Für anderer Eckpfeiler der chinesischen Gartenbaukunst ist das Yin-Yang-Prinzip. Jede Erscheinung ist nur richtig erlebbar durch einen Gegensatz. Ein Kontrast zwischen zwei Dingen bringt beide besser zur Geltung. Zum Beispiel kann die Härte und Unbeweglichkeit eines Felsens besser erlebt werden, wenn sie im Kontrast zum weichen und fliessenden Wasser steht. Ein altes chinesisches Sprichwort sagt, dass der Gesang eines Vogels die Erscheinung eines Hügels aufheitert. Passivität und Bewegung, Licht und Schatten, Ruhe und Klang sind Gegensatzpaare, die das Erleben der einzelnen Aspekte erst richtig ermöglichen. Auch Harmonie ist dementsprechend auf Gegensätzlichkeit angewiesen. Dies gilt nicht nur für Gartenbaukunst, sondern für viele Bereiche des Lebens, von den menschlichen Beziehungen bis zur chinesischen Küche, denken wir zum Beispiel nur an die süss-sauren Gerichte. Die Gegensätze müssen allerdings in einem Gleichgewicht zueinander stehen. Gleichgewicht besteht dann, wenn alle Elemente, auch die gegensätzlichen, im richtigen Masse verwendet werden.

Während in der westlichen Denkart Leere nichts vorhanden ist, ist die chinesische Leere «gefüllt» durch Gedanken, wie mit den unbegrenzten Möglichkeiten dieser Leere umgegangen werden könnte. Leere in einem Garten, sei es ein leerer Platz oder die Oberfläche eines stehenden Wassers, lässt Spielraum für Phantasie beim Betrachter offen.

Blumen spielen im chinesischen Garten eine weniger wichtige Rolle als im westlichen Garten. Oft werden Blumen oder andere Pflanzen vor allem wegen ihrer symbolischen Bedeutung verwendet. So wird der Bambus, seiner Verbindung von Stärke und Geschmeidigkeit wegen, als Symbol für langes Leben und Freundschaft gesehen oder als Vorbild für den Menschen, der sich bei Sturm beugt, um sich danach wieder aufzurichten. Im Daoismus ist auch die Grösse aller Dinge relativ. Ein kleines schwimmendes Blatt kann in der Phantasie des Betrachters zu einem Schiff werden. Eine einzige Aprikosenblüte genügt, um das Herannahmen des Frühlings zu erahnen, dazu ist nicht ein ganzer Baum voller Blüten notwendig. Die Grösse und Kraft eines Berges kann auch in einem kleinen Stein erlebt werden. Aus dieser Einsicht wurde ein spezieller Aspekt des chinesischen Gärtens entwickelt, eine Methode, die «Klein enthält Gross» genannt wurde.

In den Gebäuden wohnten oft mehrere Generationen, und die Familienangehörigen waren einem strikten konfuzianischen Etikettesystem unterworfen, das alle menschlichen Beziehungen genauestens regelte und das keine individuellen Ausschweifungen erlaubte. Der Garten bildete dazu einen Gegenpol, hier konnten sich der Hausherr und die anderen Familienmitglieder ausruhen, ihren Hobbys oder anderen Vergnügungen nachgehen. Der chinesische Garten ist ein Werk der Phantasie. Ähnlich wie bei der Komposition mehrerer Gebäude zu einem Ganzen, ist auch hier die Komposition wichtiger als die einzelnen Elemente. Wie bei der Gebäudekomposition kann auch der Garten nie von einem Punkt aus überschaut werden. Der Weg, die Bewegung und somit der Faktor Zeit ist ein Hauptthema des Gartenbaus. Erst durch das Begehen kann allmählich der ganze Garten erlebt werden.

Das Wasser, der Lauf des Baches oder der kleine Wasserfall, der Rhythmus von fliessendem und stehendem Wasser, von Licht und Schatten unterstützen die Dynamik der Bewegung. Der Garten soll eine kleine vollkommene Welt darstellen. Ordnungsprinzipien wie Symmetrie oder Reihung werden bewusst nicht verwendet, um jeden Eindruck von künstlicher Ordnung zu vermeiden. Hier steht die Gartenbaukunst im Gegensatz zur Auffassung über die Komposition einer Gebäudegruppe.

Die Komposition des Gartens hat viele Ähnlichkeiten mit der traditionellen Landschaftsmalerei. Die einzelnen Elemente der Natur werden sowohl im Garten als auch im Gemälde nachgeahmt. In einer Komposition werden sie in eine ausgewogenere Beziehung zueinander gebracht, als dies in der freien Natur der Fall ist. Der Garten kann als dreidimensionales Landschaftsbild bezeichnet werden. Während hier der Zeitfaktor durch die Fortbewegung des Betrachters auf dem Wege durch den Garten gegeben ist, findet bei der Malerei die Bewegung mit dem Abrollen der Bildrolle statt. Der Betrachter erlebt das Bild sukzessive mit dem Ausrollen des Bildes vor ihm.

Die traditionelle chinesische Architektur ist nicht in erster Linie funktional wie die unsrige. Sie will auch nicht Ausdruck einer individuellen Interpretation sein. Die Baukunst ist eingebettet in ein grösseres Beziehungsnetz, das alle Bereiche des Lebens umfasst.

Adresse des Verfassers:
Jürg Kurt Grütter, dipl. Architekt ETH/SIA, Dozent für Entwurf und Konstruktion, Ingenieurschule Bern HTL, Morgartenstrasse 2a, 3014 Bern



10
Garten des Meisters der Netze in Suzhou. 1140 (18. Jh.)

Literatur

[1]
Richard M. Barnhardt: Mandat des Himmels, Zürich 1996

[2]
Werner Blaser: Chinesische Pavillon Architektur, Niederteufen 1974

[3]
Werner Blaser: Hofhaus in China, Basel 1979

[4]
Walter Böttger: Kohlen im alten China, Leipzig 1982

[5]
Helmut Brinker (Hrsg.): Kostbarkeiten aus China, Zürich 1980

[6]
Chinesische Architekturakademie. (Hrsg.): Klassische chinesische Architektur, Stuttgart 1990

[7]
Chen-Kang Chang und *Werner Blaser*: China-Tao in der Architektur, Basel 1980

[8]
Ho Dongbin: The Way of the Virtuos, Beijing 1991

[9]
Roger Goepper: Das alte China, Zürich 1996

[10]
Feehu Lip: Feng Shui, London 1995

[11]
Laurence G. Liu: Chinese Architecture, London 1989

[12]
Serstevens Piazzoli-Li: China zur Zeit der Han-Dynastie, Stuttgart 1982

[13]
Serstevens Piazzoli-Li: China, Lausanne

[14]
Frank Rainer Schock (Hrsg.): China, Köln 1987

[15]
Werner Speiser: China-Geist und Gesellschaft, Baden-Baden 1989

[16]
Thomas Thilo: Klassische chinesische Baukunst, Zürich 1978

[17]
Tsinghua University: Historic Chinese Architecture, Beijing 1990

Bilder

1–5, 6, 8, 9, 11, Titelbild: J. K. Grütter, Bern; 7: aus Thomas Thilo: Klassische chinesische Baukunst, Zürich 1978; 10: aus Hans Stierlin (Hrsg.): China, Architektur der Welt, Lausanne; 12: aus Werner Blaser: Hofhaus in China. Tradition und Gegenwart, Basel 1979

Zhu Jianfai, „Imperiales Peking und Hypermoderne“, in: *Urbanisierung Architektur,* S.124-S.133

Imperiales Peking und Hypermoderne

Zhu Jianfei

Wie groß ist der Einfluss des Westens auf Pekings Stadtentwicklung, wie groß dagegen die Widerstandskraft der chinesischen Kaiserstadt? Fest steht, dass Hypermoderne und chinesischer Städtebau sich in ihrer Neigung zum Denken im großen Maßstab treffen, wobei die Großmaßstäblichkeit der Hypermoderne sich im einzelnen Objekt erfüllt, während der große Maßstab der chinesischen Tradition sich zum noch Größeren und viel Kleineren hin relativiert: Ist der kaiserliche Palast groß, wenn gleichzeitig an der Großen Mauer weitergebaut wird, birgt er nicht ein Geflecht von Höfen, das außerhalb seiner Mauern als städtisches Gewebe wiederkehrt? *Dazhuang* und *Shixing*, das maßstäblich Große und Kleine müssen sich die Waage halten, nicht anders als, nach den Gesetzen des *Fengshui*, die übergeordneten Gegebenheiten und die lokale Eigenart. Den sich selbst isolierenden Objekten der Hypermoderne fehlen eben diese Bezüge. Kann es China gelingen, ihr dieses Gefühl für Balance beizugeben, das der chinesischen Tradition seit Jahrhunderten eigen ist?

Die Situation, in der sich China gerade befindet, lässt sich selbst während eines Aufenthalts von nur wenigen Tagen erkennen: Elemente aus vielen fremden Kulturen vermengen sich mit den überlieferten chinesischen Traditionen. Der Reisende begegnet lauter chinesisch-westlichen Zwittern, angefangen vom System des chinesischen Marxismus bis zum amerikanischen *Ballroom Dancing* auf Pekings öffentlichen Plätzen. Dieser weit verbreitete Eklektizismus kann keinen überraschen, der mit der Geschichte des modernen China vertraut ist. Schon im späten 19. Jahrhundert, als die Industrienationen China für sich entdeckten und es mit ihren Errungenschaften konfrontierten, war China gezwungen, sich zu öffnen und zu verändern. Der Versuch, das Land mit Hilfe westlicher Einflüsse zu modernisieren, dauert bis heute an. Die Idee dabei war, das Positive der chinesischen wie der westlichen Kultur herauszufiltern, um das eine zu bewahren und von dem anderen zu lernen. Die altehrwürdige Zivilisation sollte ohne allzu große Opfer verjüngt werden. Diese Idee blieb über mehr als hundert Jahre die gleiche, trotz der heftigen Erschütterungen, die China während des 20. Jahrhunderts durchlebt hat. Seit der Wende zum 21. Jahrhundert allerdings beobachten wir eine neue Art der Interaktion zwischen der alten chinesischen und der so viel jüngeren westlichen Kultur. Meiner Meinung nach ist Peking der Ort, an dem sich diese neue Interaktion am deutlichsten abzeichnet, deshalb habe ich mir die Aufgabe gestellt, die traditionellen chinesischen wie die importierten westlichen Komponenten zu beschreiben, die das moderne Peking ausmachen. Genauer gesagt geht es mir um zwei Strömungen: zum einen um die westliche Tradition der Moderne und, daraus abgeleitet, die Hypermoderne und zum anderen um die überlieferten städtebaulichen Traditionen, wie sie sich im imperialen Peking schon Jahrhunderte vor dem Einbruch der Moderne manifestierten. Moderne und Hypermoderne, nennen wir als Vertreter Le Corbusier und Rem Koolhaas, basieren auf der Industriellen Revolution einerseits und der globalen Ökonomie andererseits. Sie äußern sich in großmaßstäblichen Entwürfen, während der typische chinesische Städtebau die flächige Anlage 'unter dem Himmel' favorisiert, wie das imperiale Peking sie vorgab und wie sie bis heute im Herzen des modernen Peking zu finden ist. Diese beiden machtvollen Strömungen haben während des gesamten 20. Jahrhunderts in China als konstituierende Kräfte gewirkt, auch wenn über Jahrzehnte die Architektur der Moderne in China nicht geduldet wurde. Jetzt aber beschleunigt sich dieser Prozess der Interaktion, dessen Dynamik sich gleichermaßen aus dem wirtschaftlichen Wachstum wie aus dem Herannahen der Olympischen Spiele speist, die im Jahr 2008 in Peking stattfinden werden. Wir sehen eine gewaltige Stadtsilhouette aus lauter *Grands Projets* heranwachsen, Zeichen für diese beschleunigte Interaktion. Zeit also, sich damit kritisch auseinander zu setzen und anhand von Maßstab und Größe ein theoretisches Feld zu eröffnen, auf dem sich das Kräfteverhältnis der beiden mächtigen Traditionen abbilden lässt.

Das moderne Peking:
Eine kurze Geschichte der Interaktion

Seit 1911, seit dem Ende der Kaiserlichen Dynastie, hat Peking große Veränderungen über sich ergehen lassen. Von da an bis zum Ende der zwanziger Jahre haben die Kräfte der republikanischen Revolution und ein gewisses Maß an technischem Fortschritt bewirkt, dass die Stadtmauern im Herzen von Peking zuerst durchbrochen wurden und später ganz fielen. Öffentliche Plätze und direkte Verbindungen zwischen bis dahin getrennten Teilen der Stadt entstanden. Durch das Verschwinden der Mauern um die alte Kaiserstadt entstand Raum für Gleise und Bahnhöfe, Bus- und Straßenbahnverbindungen, für durchgehende Straßenachsen und einen zentraler Platz, mit anderen Worten, Peking wurde zu einer sich nach allen Seiten öffnenden Stadt. Krankenhäuser, Büchereien, Schulen und einige Ministerien wurden gebaut, manche nach europäischen Vorbildern, andere mit chinesischen Dächern. Sie waren viel größer als die historischen Holzkonstruktionen, und sie waren, anders als diese, Einzelobjekte, die einen gewissen Raum um sich beanspruchten und dadurch die Stadt noch weiter durchlüfteten.

Unter Mao Zedong und der Kommunistischen Partei Chinas wurde die Transformation Pekings immer mehr zum Programm. Die marxistische Vision einer städtebaulichen Emanzipation von der Vergangenheit, bis etwa 1959/1960 von der Sowjetunion propagiert, bestärkte Mao Zedong darin, die alte 'feudalistische Stadt' auszuradieren. Das geschah in zwei Schritten: Während der fünfziger Jahre ließ er die äußeren Stadtmauern abreißen und die inneren Mauern perforieren, danach, während der sechziger Jahre, wurden alle noch vorhandenen Reste innerstädtischer Abgrenzungen beseitigt. Breite Straßen wurden angelegt, um die Oststadt und die Weststadt zu verbinden, die öffentlichen Verkehrsmittel erweitert und modernisiert, die Plätze dem Volk zurückgegeben. Moderne Gebäude entstanden, die signalisierten, was das Programm vorgab: Peking öffnet sich und Peking wächst. Damit verbunden war das Konzept, diesem neuen Peking auch ein neues zeremonielles Zentrum anstelle des alten imperialen Zentrums zukommen zu lassen. Ein größeres, ein mächtigeres.

Zehn *Grand Projets* mit insgesamt 640.000 Quadratmetern Nutzfläche wurden der Stadt verordnet, an verschiedene Architekten in ganz China vergeben und in kürzester Zeit, zwischen 1958 und 1959, gebaut. Sie mussten für die Feier zum zehnten Jahrestag der Gründung der Volksrepublik am 1. Oktober 1959 fertig sein. Nun erhielt Peking ein neues städtebauliches Grundmuster: Den Chang-An-Boulevard, eine breite Avenue von West nach Ost, die sich mit einer Nord-Südachse kreuzt. Im Schnittpunkt der beiden Achsen wurde der berühmte Tiananmenplatz angelegt und Richtung Süden gestreckt. Zwei der zehn Großbauten, das *Museum für Revolution* und *Geschichte* und die *Große Halle des Volkes*, jeweils mit einer Grundfläche von 200 mal 300 Meter, belegen die Längsseiten des großen offenen Platzes auf der Ost- und auf der Westseite. Die restlichen Großbauten entstanden entlang des Chang-An-Boulevards und anderer großer Straßen. Diese Plätze, Avenuen und Monumentalbauten definierten von nun an die sozialistische Kapitale. Sie sollten das Vertrauen in die Partei festigen, aber auch eine gewisse Grandeur ausstrahlen.

Innerhalb dieses Musters wuchs Peking. Riesige Hauszeilen, monumentale Kulturbauten, Sportstadien, Regierungsbauten und Hotels säumen seit den siebziger Jahren die großen Achsen. Doch erst gegen Ende des letzten Jahrhunderts nahm das Wachstum Pekings wirklich dramatische Dimensionen an. Nach 1976 bzw. nach 1978 – Mao war gestorben und Deng Xiaoping hatte die Führung von Land und Partei übernommen – verlief die Entwicklung vorübergehend eher pragmatisch. Die extreme Linke befand sich auf dem Rückzug. Nach den turbulenten achtziger Jahren, die von politischen Richtungsdebatten und sozialen Unruhen geprägt waren, sahen die neunziger Jahre den Beginn einer sozialistischen Marktwirtschaft: Neben der sozialistischen Zentralverwaltung (oder besser: in sie eingebettet) existiert seither ein dynamischer freier Markt. Nie zuvor gab es eine städtebauliche Expansion, die dem glich, was nun folgte: Plötzlich erweiterte sich Peking über den zweiten Stadtring hinaus, der jahrhundertelang die Stadtgrenze definiert hatte. In den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts erobert die Bebauung den dritten, den vierten, den fünften äußeren Ring. Hotels, Bürotürme, Einkaufszentren, öffentliche Bauten, Kulturforen und vielfältige Wohnbauten entstehen als Zeilen, Blocks und Türme, vornehmlich natürlich entlang der Achsen, der Ringstraßen und rund um deren gigantische Kreuzungen. Als Bauherren agieren sowohl die Regierung als auch private Investoren, manchmal auch multinationale Investorengruppen. Auch bei den Architekten ist die Szene vielfältiger und undurchsichtiger geworden: Es gibt Architekten, die zu einem der großen staatlichen Entwurfsbüros gehören, es gibt private Büros (seit 1994), es gibt ausländische Architekten, die hier bauen, und es gibt bei vielen Projekten auch eine Vermengung der verschiedenen Auftragnehmer.

Morphologisch gesehen wächst Peking noch immer nach dem Grundmuster von 1911: Seit dem Verschwinden der alten Stadtmauern, der engen Gassen und winzigen Gehöfte gibt sich die Stadt immer mehr Raum: zum einen für den Verkehr, zum anderen für Bauten, die sich aus dem Stadtgefüge herauslösen und die in jüngster Zeit immer größer und immer höher werden. Die vom Staat im Rahmen der Olympischen Spiele 2008 in Auftrag gegebenen Großprojekte wie das *Nationalstadion*, das *Nationale Schwimmzentrum*, das große *Nationaltheater* oder das Hauptquartier für die *China Central Television* (CCTV), die fast alle von ausländischen Architekten in Zusammenarbeit mit chinesischen Büros gebaut werden, belegen besonders prominente Plätze in der neuen Stadtlandschaft.

Wenn wir die Situation genauer unter die Lupe nehmen, lassen sich noch immer zwei Richtungen identifizieren. Auf der einen Seite gibt es die progressive, modernisti-



Sze Tsung Leong, *Chunshu, Xuanwu District, Beijing / Tiantong Xiyuan Third District South, Changping District, Beijing / New Street, Shijicheng, Landianchang, Haidian District, Beijing*, 2004, C-Print

sche Richtung, die einst das alte Gewebe rigoros zerstörte, um für breite Achsen und großmaßstäbliche Bauten Platz zu schaffen. Sie hat sich über die Jahre in drei verschiedenen Kostümen manifestiert: zuerst als frühe republikanische Initiative, dann als sowjetisch-sozialistische Strömung und zuletzt als Vehikel der modernen Marktwirtschaft. In globalen Zusammenhängen gesehen erkennen wir darin das westliche Gedankengut, das Europa am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägte und das am Ende des 20. Jahrhunderts an Bedeutung zurückgewonnen hat. Es ist die soziale, wirtschaftliche und technologische Seite der Moderne, die China zu unterschiedlichen Zeiten auf unterschiedliche Weise zu integrieren hoffte. Sie geht weit über das architektonische Vokabular hinaus und betrifft Stadtplanung und Städtebau, Verkehrsplanung und vor allem die sozio-ökonomischen Leitideen. In diesem Sinn sind die Bauten, die mit Anklängen an die Tradition der Beaux-Arts während der dreißiger und fünfziger Jahre in Peking errichtet wurden, durchaus als Ausdruck der Moderne zu sehen, obwohl es eine architektonische Moderne in Peking nie wirklich gegeben hat. Erst 1990 und in den Jahren danach kam die Moderne als Formrepertoire in Peking erneut zum Zug, sei es in den kleinmaßstäblichen Entwürfen chinesischer Architekten, sei es, viel spektakulärer, in den modernistischen und hypermodernistischen Entwürfen wie dem Entwurf von Herzog & de Meuron für das *Nationalstadion*, dem von Rem Koolhaas für die *CCTV*-Station oder dem von Paul Andreu für das *Große Nationaltheater*.

Und doch gibt es auf der anderen Seite eine zweite mächtige Kraft, die in Peking wirkt, und das ist die Struktur des imperialen Peking, das zwischen 1420 und 1553 entstand und zum Zeitpunkt der republikanischen Revolution schon fünf Jahrhunderte überdauert hatte. Obwohl die Einfriedungen zerstört wurden und das bauliche Gefüge nicht mehr überall vorhanden ist, hat sich die städtebauliche Struktur als Rahmenwerk auch nach 1911 erhalten. Dadurch, dass man den Kaiserpalast während der zwanziger Jahre als Regierungssitz nutzte und ihn in den fünfziger Jahren noch weitaus demonstrativer zu einem Zentrum der Volksrepublik erklärte, blieben sowohl dessen Maßstab lebendig wie die Vision, mit der sich die Kaiserliche Macht repräsentierte. Was auch immer die Gründe gewesen sein mögen, die einst vorgelebte Ordnung blieb im Bewusstsein des Volkes und lebte im 20. Jahrhundert wieder auf, was bedeutet, dass bestimmte, aufeinander bezogene Gestaltungselemente wieder ins Spiel kamen: die zentrale Achse und ein artikuliertes Zentrum, mit anderen Worten Zentralität und Symmetrie.

Die Nordsüdachse, das Rückgrat und die spirituelle Lebenslinie hat man schon 1950 und erneut 1976/1977 im Zusammenhang mit dem Tiananmenplatz und dessen Erweiterung nach Süden sorgfältig weitergesponnen, jetzt sehen wir dieselbe Struktur sich in Richtung Norden entwickeln und die Standorte der Bauten für die Asiatischen und für die Olympischen Spiele 2008 bestimmen. Das Zentrum des imperialen Peking war die Verbotene Stadt. Bis heute bildet sie die geometrische Mitte, denn alle Ringstraßen sind auf sie bezogen. Symmetrie und Zentralität sind inzwischen allerdings zu abstrakten Kategorien geworden. Ein zeremonielles Zentrum im Westen zum Beispiel bildet quasi eine Balance zu dem *Central Business District* (CBD) im Osten. Vor allem auf dem Tiananmenplatz werden Zentralität und Symmetrie deutlich artikuliert. Als er 1959 angelegt wurde, mit einem Monument in der Mitte und den beiden flankierenden *Grand Projets* auf der Ost- und auf der Westseite, verlängerte er die kaiserliche Achse und vollendete sie, wenn auch unter dem Dogma des Marxismus und in der Sprache einer Beaux-Arts-Architektur, die chinesische Architekten aus Europa und Amerika mitgebracht hatten. Mit dem neuen Platz wollte man das alte Zentrum hinter sich lassen. Die monumentalen Objekte am Rand und in der Mitte dieser immensen Leere sollten dem Volk signalisieren, 'Hier bist du bei dir'. Was aber von dem imperialen Peking übernommen wurde, war ein Gespür für Größe und Bedeutsamkeit. Überall in der Stadt, ob bewusst oder unbewusst, wird mit Größe und Bedeutsamkeit gebuhlt. Und wieder ist der Tiananmenplatz das beste Beispiel, dessen Dimensionen (man denke nur an seine 500 Meter Breite) direkt von dem kaiserlichen Palast im Norden übernommen wurden, weil dieser jahrhundertelang das 'Reich des Himmlischen Friedens' symbolisierte.

Problematisch ist weder das eine Vorbild noch das andere. Weder die moderne westliche noch die imperiale östliche Struktur sind als solche falsch, problematisch aber ist ihre Interaktion im modernen Peking, wo die unterschiedlichen räumlichen Vorstellungen aufeinander prallen und ihrer beider Tendenz zum großen Maßstab sich treffen. Während aber die westliche Strömung nach offenen Räumen, einem effizienten Verkehrsverbund und monumentalen Bauten verlangt, arbeitet die chinesische Tradition mit geschichteten Wänden, mit Abgrenzungen, mit Häusern, die Teil eines organischen Gefüges bilden, das aus schmalen Gassen und engen Höfen besteht. Das moderne Peking ist ohne Zweifel das Resultat einer westlichen Transformation der östlichen Kaiserstadt. Die Maßstäbe sind sowohl chinesisch als auch westlich. Das symmetri-

sche Grundmuster ist ganz eindeutig der chinesischen Tradition zuzuordnen, wird aber durch modernes Design überformt.
Die Gebäude für die von Rem Koolhaas entworfene *Central China Television Station* zum Beispiel liegen auf der Ostseite, in dem neuen CBD-Quartier. Sie spiegeln durch ihre Lage und Orientierung die Bedeutung von Achse und Zentrum. Ihre Architektur orientiert sich zwar an der Härte Pekings und seinen gigantischen Dimensionen, doch zitiert sie zugleich auch die westlichen Megastrukturen der sechziger Jahre, weil es ihr um einen Neo- oder Hypermodernismus geht. Das *Große Nationaltheater* wiederum hängt sich quasi an die *Große Halle des Volkes* an, die aber einst nur die kaiserliche Achse von Norden nach Süden verlängerte, andererseits versucht es aber, einen futuristischen Neo-Modernismus im überzogenen Maßstab einzuläuten. Das Stadion, das Schwimmzentrum, das *Wukesong* Kultur- und Sportzentrum und viele andere dieser Großbauten werden lauter neue modernistische Wahrzeichen in eine Stadt einschreiben, die jedoch weiterhin von der großen Stadtvision der kaiserlichen Dynastie aus dem frühen 15. Jahrhundert geprägt ist.

Der kritische Dialog:
Über Maßstab und Subjektivität

Fest steht, dass die Interaktion der beiden Traditionen seit langem stattfindet und sich in dem günstigen ökonomischen Klima, das derzeit herrscht, nur intensiviert hat. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass beide Strömungen weiterhin in Peking agieren werden, wahrscheinlich sogar in vielen anderen großen Städten Chinas. Zeit also für eine kritische Bilanz, Zeit für die Auswertung des bisherigen Dialogs, Zeit auch für Spekulationen in die Zukunft.
Betrachten wir die gegenseitige Beeinflussung genauer: Einerseits gibt es die unbestreitbare Einflussnahme des Westens, andererseits gibt es aber auch die Veränderung durch Implantation, sagen wir, die Regionalisierung der westlichen Ideen und Vorstellungen. Mit anderen Worten, die westlichen Ideen durchlaufen eine Art Filter, der aus östlichem Gedankengut, aus hier entstandenen Wünschen, Vorstellungen und Sehnsüchten besteht. Die Orientierung Richtung Westen ist unverkennbar, doch mich interessiert vor allem eines: Ist es denkbar, dass China in den kommenden Jahren den westlichen Modernismus und Hypermodernismus nicht nur verdaut, sondern in Zukunft für sich zu nutzen weiß? Wo genau sind die Kräfte, die aus der chinesischen Tradition heraus die westlichen Strömungen in Architektur und Städtebau für sich umschreiben können? Es geht hier nicht um einen gleichberechtigten horizontalen Austausch, sondern um eine Transformation der westlichen Instrumentalität durch die Erkenntnis, dass überlieferte Traditionen und der Geist des Ortes kulturelle Güter sind, über die wir verfügen können.
Diese Frage ist Wahrhaftig nicht neu, ich verweise nur auf die *Six Points for an Architecture of Resistance* von Kenneth Frampton oder auf Paul Ricoeurs Definitionen in, *La mémoire, l'histoire, l'oublie*. Viele Architekten, ob hier in China oder in Europa, beschäftigen sich mit dieser Frage. Auch Albert Speer mit seinem städtebaulichen Entwurf für eine zentrale Achse in Peking sucht nach entsprechenden Antworten, das Gleiche gilt für Rem Koolhaas mit seiner Idee für einen *Courtyard Carpet* im CBD-Quartier. Ich begebe mich hier speziell auf die Suche nach einer chinesischen Tradition, die in der Lage sein könnte, die hypermoderne Großmaßstäblichkeit und das Entwerfen in Fragmenten in sich zu betten.
Die allerersten Visionen von einer durchgrünten, offenen Stadt und großen, heroisch wirkenden, frei stehenden Gebäuden hatte dem Westen Le Corbusier beschert, ob in seinem Plan für eine *Ville Contemporaine* 1922, seinem *Plan Voisin* 1925, in der *Ville Radieuse* 1930, oder in seinen Megastrukturen, die er während der frühen dreißiger Jahre für Algier und Rio de Janeiro entwarf. In den achtziger und neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts überschwemmte eine Welle von Modernisierung und Urbanisierung nicht nur China und die asiatischen Länder, sondern auch viele andere Regionen der Welt. Was daraus folgte, war eine in vielerlei Hinsicht materialistische Lektüre und Analyse von Stadt. Manuel de Landa vertrat in seinem 1997 veröffentlichten Buch *A Thousand Years of Nonlinear History* eine bio-materialistische Sicht auf die Geschichte, und, indem er sich auf Henri Bergson berief, eine Interpretation der Geschichte jenseits von Ideologien. Manuel Castells, zuvor ein marxistischer Intellektueller, veröffentlichte zwischen 1996 und 1998 drei Bände unter dem Titel *Information Network*, die eine positivistische oder doch zumindest objektive Beschreibung des globalen Netzwerks versuchen. Für die Architektur war es Rem Koolhaas, der 1995 in *Small, Medium, Large, Extra-large*, 2001 in *Mutations* und *Great Leap Forward* und 2004 in *Content* nach neuen Definitionen suchte. Seit 1994 verfolgt er Konzepte wie *Bigness* oder *The City of Exacerbated Difference*, sei es, um einen sublimen und komplexen Modernismus zu propagieren, sei es, um die Realität des Urbanen besser zu verstehen. Er versucht in seinen Überlegungen, realistisch und unideologisch zu sein, deshalb konnte er unsere Aufmerksamkeit auf das Reale hin- und von den alten Werturteilen weglenken, ob sie nun Demokratie oder Humanismus heißen. Er propagierte nicht nur einen Sinn für die Realität, sondern verordnete uns geradezu eine Absage an alle ideologischen und moralischen Hintergründe, damit sie uns den Blick auf die kommende Wirklichkeit nicht verstellen. Obwohl die von ihm vorgeschlagenen Strategien sicher richtig und nützlich sind, um kritische Positionen neu zu formulieren, habe ich doch Probleme mit seiner Art zu denken. Meine Einwände liegen auf drei Ebenen: Zunächst beklage ich die ethische und ideologische Ungewissheit oder zumindest die bewusste Auslassung jeglicher moralischen oder ideologischen Urteile, außerdem vermisse ich eine Aussage zu der neuen Subjektivität und den Formen des Humanismus, die nach dem postmodernen Dekonstruktivismus Gültigkeit beanspruchen könnten, und zum Dritten fehlt mir bei der Diskussion um Architektur und Städtebau jegliche Stellungnahme zum menschlichen Maßstab und überhaupt alles, was den Menschen in den Mittelpunkt der Überlegungen stellt, seien es kulturelle Überlieferungen oder seien es Stadtformen, die das Zusammenleben abbilden.
Nichts ist, wie wir wissen, eindeutig schwarz oder weiß. Auch im Westen ist der Diskurs längst nicht abgeschlossen. Sprechen wir noch einmal von Koolhaas: Seit 1994 verfolgt er die Idee, das 'Kollektiv' als eine moralische Instanz zu setzen (die auch in seinem *CCTV*-Projekt wieder aufscheint), zudem hat er sich mit dem Erhalt der historischen Struktur von Peking befasst und, darauf aufbauend, für das CBD-Quartier das Muster eines *Courtyard Carpet* (Teppich aus Höfen) entwickelt, bei dem er eine im historischen Peking gefundene Typologie verarbeitet. Mit anderen Worten, es gibt auch andere Versuche, sich dem Problem, das ich mir gestellt habe, zu nähern.
Ich frage: Gibt es überhaupt eine chinesische Tradition des Bauens im großen Maßstab, die auch in der heutigen Welt Gültigkeit beanspruchen könnte? Natürlich haben sich andere Theoretiker die gleiche Frage gestellt. Wang Guixiang zum Beispiel, Historiker der Tsinghua Universität, hat in einer 1998 veröffentlichten Untersuchung nachgewiesen, dass es in der chinesischen Tradition von jeher ein Gespür für das Ausbalancieren zwischen dem Großen und dem Kleinen gegeben hat, zwischen dem *Dazhuang* und dem *Shixing*. Jedes Projekt erfordert ein Gleichgewicht zwischen 'erhabener Größe' und 'angemessener (menschlicher) Maßstäblichkeit'. Wang Ojheng, ein Gelehrter an der Tianjin Universität, hat sich um die Geschichte und Theorie des *Fengshui* bemüht, denn eine der Leitideen des *Fengshui* ist die Korrelation zwischen *xing* und *shi*, zwischen den örtlichen Gegebenheiten und den großen Zusammenhängen. Beim Entwurf eines komplexen Gebäudes rät das *Fengshui*, die großen dynamischen Kräfte der umliegenden Berge und Flüsse genauso zu beachten wie die kleinen Zusammenhänge, Formen und Strukturen. Beides muss mitwirken und zum Ausgleich kommen, das heißt, viele verschiedene Maßstäbe sind zu beachten, die ihr Recht einfordern.
Wenn wir den großmaßstäblichen Entwurf für das imperiale Peking analysieren, wie er zwischen 1420 und 1553 realisiert wurde, lassen sich vier Schlüsselelemente herausfiltern, von denen jedes einzelne, als lebendiges Potential, eine mögliche Strategie für die Umformung der westlichen Moderne und Hypermoderne enthält. Die erste Kategorie: Wann und wo auch immer Chinesen große städtebauliche Projekte in Angriff genommen haben, sind sie von einem ganzheitlichen Konzept ausgegangen. Der Ansatz war immer sozio-politisch, oder sagen wir gesellschaftlich, nie nur architektonisch. So etwas wie 'Autonomie' oder 'Widerstand' hat es hier nie gegeben, weder hat die Architektenschaft je die Macht des Staates in Frage gestellt, noch die des Marktes angezweifelt. Alles, was die Gesellschaft betraf, auch das Bauen, war mit allen anderen sozialen Äußerungen verflochten. Die Anlage von Peking war eine ganzheitliche Aufgabe, auf geografischer wie auf politischer wie auf gesellschaftlicher Ebene. Die Intention damals war ganz eindeutig eine imperialistische. Das Projekt war nicht minder 'kollektiv' wie 'ethisch' und hatte sowohl symbolische wie kosmologische Bezüge, es war in gleichem Maße artifiziell wie zukunftsweisend. Außerdem ist der Bau von Peking nicht zu trennen von der Wiedereröffnung des Großen Kanals von Südchina nach Peking, genauso wenig wie von der Verlängerung der Großen Mauer Richtung Norden und Nordwesten. Falls Elemente aus dieser Tradition überlebt haben und sich weiterhin als brauchbar erweisen sollten, könnten sie uns nicht helfen, eine neue Art von Hypermoderne zu definieren, die ethische wie sozialistische wie kollektive wie ganzheitliche Züge trägt?
Das imperiale Peking liefert uns eine zweite Kategorie, die des Nachdenkens bedarf: Es geht um die Versöhnung des großen Maßstabs mit dem kleinen, um den großen Rahmen und die kleinen Räume. In dem großen hierarchischen Layout der Stadt, in dem die imperiale Macht ihren symbolischen Ausdruck fand, gab es eine zweite, horizontale Ebene, auf der das Leben normaler Bürger zwischen Tempel, Teehaus, Restaurant und Hofhaus angesiedelt war. Formal ging es darum, innerhalb des großen Raumes eine große Anzahl von Mikroräumen unter-

zubringen, eingeteilt durch gerade Gassen, woraus geschützte Höfe entstanden. In der Gleichzeitigkeit des großräumigen Konzepts mit kosmischen Bezügen und des Mikro-Organismus aus kleinen Häusern, Wänden, Höfen und engen Straßen bewahrheitete sich das Prinzip des *xing* und *shi*. Können wir diese Spannweite aufrechterhalten? Lässt sich damit die Hypermoderne im Sinne eines organischen, von innen heraus logischen, auf den Menschen zugeschnittenen und bis ins Einzelne artikulierten Konzepts zähmen?

Die dritte Kategorie: Das imperiale Peking zeigt sich bis heute als ein Geflecht aus Höfen, engen Gassen und Straßen, aus dem die Gebäude nicht herausragen, sondern worin sie sich einbetten. Ganz anders als in Europa nach der Renaissance, wo Architektur mehr und mehr zum Objekt wurde, hat sich in China die Neigung erhalten, jedes einzelne Objekt als Teil eines größeren Arrangements zu sehen, als Brücke oder als Zwischenstück in einem horizontalen Netzwerk. Wenn es gelingt, daran wieder anzuknüpfen, ließen sich die Auswüchse des Hypermodernismus in Peking vielleicht mildern, der jedes neue Gebäude ermutigt, sich auf die 'Hinterbeine' zu stellen. Halten wir fest, es gibt die Kategorien: landschaftlich, gegründet, organisch, bleibend und entschlüsselbar, warum sollen sie nicht auch im Hypermodernismus gültig sein?

Der vierte Aspekt, abgeleitet aus dem imperialen Peking, betrifft die Position des menschlichen Subjekts, die Kategorie der Subjektivität. Während viele europäische Städte über ein für alle Bürger offenes und weithin sichtbares Zentrum verfügen, war das imperiale Zentrum Pekings weder offen noch sichtbar. Es war bewohnt und es war verschlossen. Das bürgerliche Zentrum hingegen war in ein Netzwerk von Hunderten lokaler Zentren zerlegt, die häufig durch einen kleinen Tempel oder durch eine Pilgerstätte markiert wurden. Wenn wir in symmetrischen Kategorien denken, dann fand das Fehlen eines sichtbaren 'Objekts' im Zentrum von Peking seine Entsprechung in dem Fehlen eines zentrierenden sichtbaren Ortes für das absolute 'Subjekt'. Das Zentrum war organisch, verstreut, relativ. Das geistige Auge verstrickte sich in einer horizontalen Schriftrolle von Blicken, in einem dichten Feld sozialer und ökologischer Relationen. Wenn diese Tradition überleben und neu artikuliert werden könnte, würde sie uns dann zu einer neuen Theorie von Subjektivität nach der Postmoderne führen? Kann sie zu einer Grundlage für die Wiederbestätigung einer humanistischen Subjektivität werden, die ohne ein absolutes zentrales Subjekt auskommt (also über Descartes hinausführt)? Kann sie dazu beitragen, eine organische Hypermoderne zu entwickeln, in die sich Subjektivität einbetten lässt?

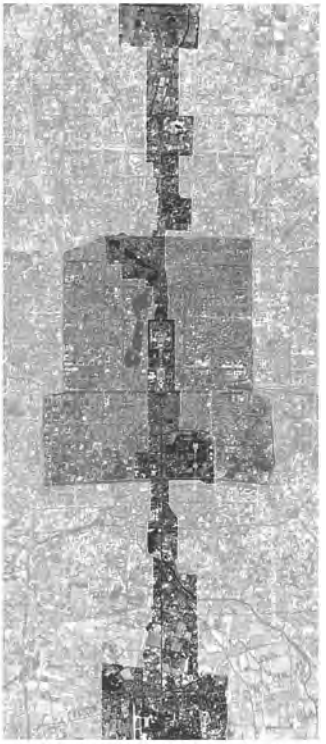
Nach einem Jahrhundert der Zerstörung durch Industrialisierung und soziale Revolution ist es nicht mehr möglich, die alte Stadtstruktur Pekings aus der Zeit vor 1911 wieder herzustellen. Dennoch muss es einen Weg geben, die instrumentelle Moderne mit lokalen Traditionen anzureichern und zu transformieren. Wenn man bedenkt, wie schwer die lange Geschichte Chinas wiegt, scheint das nicht nur möglich, sondern notwendig. Es geht darum, die intelligenten und ethischen Bestandteile der Tradition zu bewahren und zu betonen, um mit deren Hilfe eine neue, eine humanistische Umwelt zu konstruieren. Wir müssen die Kulturen miteinander kreuzen, wollen wir eine neue Vision für Architektur und Städtebau gewinnen.

—

Bibliografische Angaben: Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, The Information Age: Economy, Society and Culture, Volume 1, Blackwell, Oxford 1996. / Chang Yung Ho, 'City of objects aka city of desire', in: *A+U*, no. 399, issue 12 (special issue: architecture in China), 2003. pp. 70-73. / Chung Chuihua Judy, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, Sze Tsung Leong (eds), *Great Leap Forward*, Harvard Project on the City 1, Harvard Design School, Cambridge, MA / Taschen, Köln 2001. / Manuel De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, Swerve Editions, New York 2000, p. 9. / Kenneth Frampton, 'Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance', in: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), Bay Press, Seattle 1983, pp. 16-30. / Rem Koolhaas, *Content*, Taschen, Köln 2004. / Rem Koolhaas, *Mutations*, ACTAR, Barcelona 2001. / Rem Koolhaas, Bruce Mau, *Small, Medium, Large, Extra-Large*, Monacelli Press, New York 1995. / Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, (Vers une architecture, Übersetzung: Frederick Etchells), Butterworth Architecture, London 1989 (Crès, Paris 1923). / Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oublie*, Editions du Seuil, Paris 2000. / Guixiang Wang, *Dongxifang de jianzhu Kongjian: Wenhua Kongjian Tuxi ji Lishi Jianzhu Kongjian Lun* (architectural space in the East and West: a theory of cultural space and historical architectural space), Zhongguo Jianzhu Gongye Chubanshe, Beijing 1998. / Wang Jun, *Cheng Ji* (a history of the city-walls of Beijing), Sanlian Shudian, Beijing 2003. / Wang Qiheng (ed), *Fengshui Lilun Yanjiu* (inquires into the theories of fengshui), Tianjin Daxue Chubanshe, Tianjin 1992. / Wang Shiren, Zhang Fuhe, 'Beijing jindai jianzhu gaishuo' (an introduction to early modern architecture in Beijing), in: *Zhongguo Jindai Jianzhu Zonglan: Beijing* (the architectural heritage of modern China: Beijing), Wang Tan (ed.), Zhongguo Jianzhu Gongye Chubanshe, Beijing 1993. / Zhu Jianfei, 'Beyond Revolution: notes on contemporary Chinese architecture', in: *AA files*, no. 35, 1998, pp. 3-14. / Zhu Jianfei, *Chinese Spatial Strategies: Imperial Beijing 1420-1911*, Routledge Curzon, London/New York 2004. Aus: Stadtbauwelt 12/2005 'Peking', 24. März 2005



Nationaltheater. *National Theater.* (Paul Andreu)



Zentrale Achse in Peking. *Design of the Central Axis in Beijing.* © AS&P Albert Speer & Partner

Eduard Kögel, „Der Maoanzug“, in: *Arch+, Nr.168: Chinesischer Hochgeschwindigkeiturbanismus*, Feb. 2004, S.24-25

In Fragen der Kleiderordnung entschied sich der erste Präsident der Republik (1911), SUN Yatsen, für eine Kombination unterschiedlicher Vorbilder. Er beauftragte den Schneider HUANG Longsheng mit der Schaffung einer Synthese aus japanischer Schuluniform, traditioneller bäuerlicher Kleidung und deutscher Militäruniform. Das Ergebnis war der *Zhongshan-Anzug* (genannt nach SUN Yatsen, der im Chinesischen ausschließlich als SUN Yixian oder SUN Zhongshan bekannt ist).

Vor allem die formalen Elemente der Jacke blieben trotz aller Änderungen erhalten: Zwei symmetrisch aufgenähte Brust- und Seitentaschen, die mit einer Klappe und einem Knopf verschließbar sind. Der Kragen, ein kurzer umgeklappter Falz, liegt eng am Hals an. Die Jacke wird mit fünf Knöpfen bis zum Kragen hoch geschlossen. Balance und Symmetrie gelten als adäquater nationaler Ausdruck. Die Verschmelzung unterschiedlicher Einflüsse führte zu einer hybriden Form, die das Fremde benutzt – aber nicht kopiert. Nachdem SUN Yatsen diesen Anzug bei wichtigen Anlässen in der Öffentlichkeit trug, wurde er schnell zu einem Symbol des neuen China. In den 1920er Jahren war der *Zhongshan-Anzug* die Arbeitskleidung der Beamten. Bis heute ist er unter diesem Namen in China geläufig.

Mit (chinesischen) Kleidern ist es dasselbe wie mit den Häusern: Es gab keine Veränderung über Tausende von Jahren.[1]
A.F. Legendre, Paris 1926

Im ausgehenden 19. Jahrhundert meinten westliche Gelehrte und Forscher in der Entwicklung der chinesischen Kultur einen Stillstand zu erkennen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wandelte sich die Wahrnehmung, die traditionelle Kultur wurde jetzt unter dem Aspekt der Kontinuität interpretiert. In den Publikationen jener Zeit leiden Mode wie auch Architektur unter dieser verkürzten Sichtweise. Die Reformen in den letzten Jahren des chinesischen Kaiserreichs fanden auch in der Kleidung ihren Niederschlag. Dazu gehörte eine neue Uniform des Militärs, da die alten Gewänder für die neuen Waffensysteme schlicht unpraktisch geworden waren. Mit Hilfe deutscher Militärberater wurde die sogenannte *New Army* nach preußischem Vorbild ausgestattet. Gleichzeitig wurde die klassische Gelehrtenausbildung durch ein westliches Bildungsmodell ersetzt – die Gewänder der Gelehrten verschwanden, Schuluniformen und militärischer Drill hielten Einzug in die Ausbildungsstätten. Japan, das sich seit dem 19. Jahrhundert durch die westlichen Einflüsse stark verändert hatte, war das große Vorbild dieser Reformen.

SUN Yatsen wurde im Westen ausgebildet und lebte vor 1911 lange Zeit im Ausland. Seine Reformansätze lassen sich verkürzt mit den drei Prinzipien 'Nationale Eigenständigkeit', 'Republikanische Verfassung' und 'Soziale Gerechtigkeit' benennen. In Abgrenzung zum Kaiserreich, aber ebenso in Abgrenzung zu den kolonialen Mächten, suchte er einen eigenen Weg.

Der Ablösungsprozeß von der heruntergewirtschafteten feudalen Struktur hin zu einer neuen Definition der eigenen Kultur wurde in den Kreisen der Führung intensiv diskutiert. Die 'neue Kulturbewegung' von 1917 und die '4. Mai Bewegung'[2] von 1919 kann als Ausgangspunkt der Modernisierung der chinesischen Gesellschaft gelten. MAO Zedong sah die Gründung der kommunistischen Partei 1921 als logische Folge dieser Entwicklungen.

In Intellektuellenkreisen war die Frage der Essenz (*ti*) und der Form (*yong*) die treibende Kraft dieser Auseinandersetzungen. Dieser Diskurs über modernen Inhalt und chinesische Form ist bis heute nicht abgeschlossen und flammt in regelmäßigen Intervallen neu auf.
Seit 1927 trug MAO Zedong den *Zhongshan-Anzug*, der im Westen später als *Mao-Anzug* bekannt wurde. Mit ihm konnte er zweierlei verknüpfen: zum einen die Abgrenzung gegen die überkommene Kleiderordnung, zum anderen die Vernebelung des Übergangs zwischen Reform und Revolution. In diesem Anzug verkündete er 1949 auf dem Platz des Himmlischen Friedens in Peking den Sieg der Kommunisten und wurde damit Vorbild für die gesamte Nation. Als nationales und revolutionäres Symbol transportierte der Anzug die politische Gesinnung der Partei, die ihn nun für sich vereinnahmte.

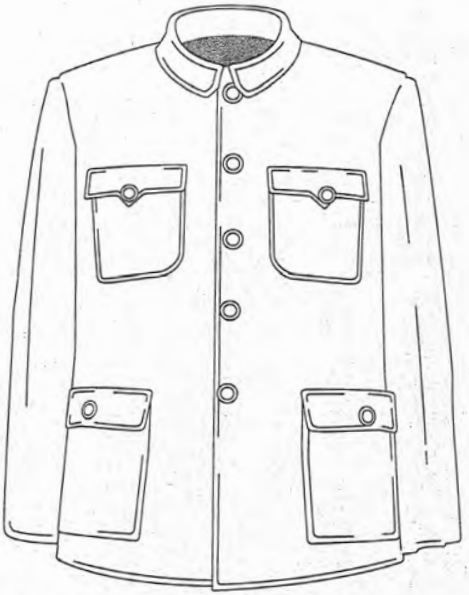
Der sowjetische Einfluß zu Anfang der 1950er Jahre brachte ein kurzes Intermezzo des sogenannten *Lenin-Anzugs*, der schnell wieder verschwand. Mao selbst hat sich nie zu einer offiziellen Kleiderordnung geäußert. Die Neuordnung der Gesellschaft in Arbeitseinheiten, die Auflösung der Individualität im Kollektiv wurde jedoch durch den *Mao-Anzug* formal unterstützt. Er ist das Symbol für die Gleichschaltung der Bevölkerung und die Aufhebung der Geschlechtsunterschiede.

Das Material des *Mao-Anzugs* war Baumwolle oder ein Mix aus Baumwolle und Synthetik, die Farbe mode blau, seltener grau oder braun. Die kollektive Identität der 'blauen Massen' stärkte nach 1949 ein neues Nationalgefühl und den Aufbruch nach dem Niedergang des Kaiserreiches und den Wirren von Krieg und Bürgerkrieg. In den 1950er Jahren entstand eine kurze Diskussion über Mode im Sozialismus; vor allem Frauen versuchten durch kleine Änderungen am Kragen oder am Schnitt der Uniformität zu entkommen. In einem Akt der Solidarität unterstützten Schneider aus der DDR die chinesischen Kollegen bei der Anpassung an die Modetrends der Zeit.

Die Kulturrevolution, in der Mao die Jugend gegen seine innerparteilichen Kritiker zur permanenten Revolution aufrief, richtete sich offiziell gegen die vier alten Werte (alte Kultur, alte Gewohnheiten, alte Sitten und das alte Denken). Bei der ersten großen Demonstration 1966 in Peking trug Mao eine grüne Militäruniform. Die *Roten Garden* kopierten in Eigenregie die grüne Uniform und entwickelten daraus ihr Bekleidungsideal für die nächsten Jahre. Kleidung wurde in dieser Zeit ideologisch überhöht: Westliche Anzüge, Krawatten und modische Frauenkleider wurden konfisziert, die Besitzer für ihre "bürgerliche" Ausdrucksform bestraft. Die *Roten Garden* trugen stets ein rotes Armband sowie die *Mao-Bibel* in der Brusttasche mit sich.

In den 1970er Jahren setzte sich der *Mao-Anzug* bei den Intellektuellen durch. Offiziell endete die *Kulturrevolution* 1976. Fünf Jahre später bezeichnet die Kommunistische Partei diese Periode als großen Fehler. Seitdem verschwindet der *Mao-Anzug* langsam aus dem öffentlichen Leben in den großen Städten, ersetzt durch schlecht sitzende westliche Anzüge. Auf dem Lande ist er weiterhin populär und wird von den Bauern als alltägliches Kleidungsstück getragen.

Eduard Kögel



Postscriptum: Zur Militärparade beim 50. Jahrestag der Revolution (1999) trug der damalige Präsident JIANG Zemin als einziges Mitglied des Politbüros den *Mao-Anzug*.

Anmerkungen
1 Zitiert nach: Steele, Valerie; John S. Mayor: Introduction and Acknowledgement, S.1 in: Steele, Valerie; John S. Major (ed): China Chic. East Meets West; Yale University Press. New Haven and London 1999
2 Die '4. Mai Bewegung' begann mit Studentenunruhen in Peking. Inhaltlich richteten sich die Proteste gegen die Verträge von Versailles nach dem ersten Weltkrieg. In ihnen wurde Japan die ehemals deutsche Kolonie Tsingtao und Teile der Provinz Shantung zugesprochen.

Barbara Münch, „Verborgene Kontinuität des chinesischen Urbanismus“, in: *Arch+, Nr.168: Chinesischer Hochgeschwindigkeiturbanismus*, Feb. 2004, S.44-48

Verborgene Kontinuitäten des chinesischen Urbanismus

Barbara Münch

Mit Schrecken und Faszination beobachtet der Westen den ungeheuren Bauboom in China. Ganze Altstädte werden abgerissen und durch gesichtslose Hochhaussiedlungen und Autoschnellstraßen ersetzt. Wie sind diese Phänomene zu erklären: als Globalisierung, blindes Kopieren des Westens oder endgültiger Verlust der eigenen Identität? Handelt es sich dabei um einen völligen Bruch mit der eigenen Geschichte? Ereignet sich hier etwas gänzlich Neues, Unverständliches, wie uns einige Vertreter der Fachwelt, wie z.B. Rem Koolhaas, glauben machen wollen, der in China die “truely generic condition of the contemporary city” entstehen sieht und denkt, “these emergent cities teach us about what is in the midst of happening, even though we may not be able to extract a theory from it.”[1] Dies mag auf den ersten Blick so sein. Auf den zweiten Blick läßt sich jedoch erkennen, daß das den Westen schockierende und faszinierende Stadtwachstum in China weder völlig unerklärbar *generic* ist, noch ein schlecht kopierter Westimport, sondern “urchinesischen” Regeln folgt. Phänomene wie die Zerteilung des Stadtraums in *gated communities*, seine Zerschneidung durch Autoschneisen und die scheinbar endgültige Verwirklichung der Stadt der Moderne à la Corbusiers *Plan Voisin* sind aus der chinesischen Tradition heraus entstanden und erklärbar; sie stimmen durchaus mit der chinesischen Vorstellung von “richtiger” Raum- und Gesellschaftsstruktur überein.

Das letzte Jahrhundert war für China eine Epoche des turbulenten Wandels, vom Kaiserreich über die frühe chinesische Republik und den maoistisch-kommunistischen Staat hin zu einer asiatisch-pazifischen Supermacht. Ohne grundlegende Veränderungen der chinesischen Gesellschaft in diesen turbulenten Zeiten negieren zu wollen, soll hier die der chinesischen Stadtstruktur zugrundeliegenden Kontinuität der Gesellschafts- und Raumordnung beschrieben werden, um so einen neuen Blickwinkel auf das chinesische Stadtwachstum zu eröffnen.

Entwicklung der Stadtstruktur: Vom Familienklan zur modernen Wohnanlage

Im Gegensatz zu europäischen Städten waren die chinesischen Städte der Kaiserzeit nicht mit besonderen Privilegien für ihre “Stadtbürger” ausgestattet. Sie unterschieden sich rechtlich nicht von Dörfern und kannten keine einheitliche Verwaltung unter der Führung eines Bürgermeisters. “Auch die physische Identität der Städte im Sinne dauerhafter Monumente, wie sie in vielen europäischen Städten zu sehen ist, war nur gering entwickelt. Man erinnerte sich der Städte der Vergangenheit nicht aufgrund der Größe der sie überdauernden Monumente, sondern (...) über ihre Trümmer schreitend, [aufgrund überlieferter] literarische[r] Betrachtungen.”[2] Sie waren Wirtschaftszentren, Militärstützpunkte oder rituelle Zentren für die Verehrung der kaiserlichen Ahnen, aber zu ihnen “gehörte” man nicht. “Heimat” blieb immer das Dorf oder der Landstrich, wo die Familie herkam. Dieser stark territoriale Bezug prägte das ganze gesellschaftliche Leben. Familienklans, Handwerksgilden, Kaufleute und bis 1949 ganze Firmenbelegschaften definierten ihre Zusammengehörigkeit über den Herkunftsort (*tongxiang*). Entsprechend war auch die Stadt organisiert: Sie bestand aus einzelnen, von Familienklans bewohnten Zellen, d.h. ummauerten Hofhausanlagen in Vierteln, die

ihrerseits wieder von Mauern umgeben waren. Nur der Raum innerhalb dieser Anlagen wurde als solcher wahrgenommen, außerhalb war 'Nicht-Raum'.[3] Die Klans bildeten die Basisstruktur der Gesellschaft und übernahmen sowohl soziale Kontroll- als auch Versorgungsfunktionen. Staat und Gesellschaft verlangten, an modernen Verhältnissen gemessen, nicht viel voneinander. Es wurde vielmehr versucht, die Balance bzw. Spannung zwischen staatlicher Kontrolle und lokaler Autonomie zu halten.[4] Denn die weitgehende Selbstverwaltung der Städte schmälerte die Machtbasis des Staates nicht. Im Gegenteil, der hochzentralisierte Staat war sogar darauf angewiesen, sich nicht um alles selbst kümmern zu müssen. So konnte er mit relativ wenigen Beamten – die üblicherweise nicht aus der gleichen Region kamen, um lokale Machtkonzentrationen zu verhindern – Steuern eintreiben und das große Reich verwalten. Seine wichtigste Einflußressource war die Ideologie, der konfuzianische Moralkodex, der alle Gesellschaftsschichten prägte.[5]

Als die Kommunisten 1949 die Macht übernahmen, bauten sie auf diesen vorhandenen Grundstrukturen auf: Die Handlungsalternativen für die neue Herrschaft waren trotz des Vorbildcharakters des sowjetischen Modells aufgrund wirtschaftlicher Knappheit und äußerer Bedrohung gering. Außerdem stammten nach Gründung der VR China etwa neunzig Prozent der gesamten Parteikader aus Bauernfamilien, die besonders durch die Klankultur geprägt und daher mit ihrem Herkunftsort fest verwurzelt waren.[6] Das gleiche galt für die städtische Arbeiterklasse, die sich im Zuge der Industrialisierungsbestrebungen der KPCh nach 1949 aus ländlichen Migranten bildete. Der britische Soziologe Raymond Lau argumentiert, daß als Ergebnis der ländlichen Herkunft der neuen Arbeiter- und Regierungsklasse "altbewährte Kontrollmechanismen, die gegenseitige Hilfs- und Sozialfunktionen einer engverflochtenen Gemeinschaft mit repräsentativ-ideologischen Funktionen kombinierten (...), in der sog. Arbeitseinheit (*danwei*) reproduziert wurden. Diese fungierte als Ersatzgemeinschaft in städtischen Gebieten"[7]. Dies bestätigt auch der chinesische Soziologe LI Hanlin, der die "selektive und kreative Übernahme der Klankultur als Herrschaftsideologie und die *danwei*-Bildung nach dem Klanmuster [als] eine kulturelle Selbstverständlichkeit"[8] ansieht.

Die *danweis* waren Einheiten, die ihre Mitglieder nach sowjetischem Muster – angefangen von der Wohnung über den Arbeitsplatz bis hin zu Freizeit-, Bildungs- und sozialen Einrichtungen – lebenslang versorgten. Dabei ging das chinesische *danwei*-Modell in der Integration von Arbeit und Wohnen viel weiter als sein sowjetisches Vorbild. Dessen städtische Einheit, der *Microrayon*, beruhte auf Wohnanlagen, die häufig räumlich vom Arbeitsplatz getrennt waren. Arbeitswege bis zu vierzig Minuten galten bei sowjetischen Planern als akzeptabel.[9] Das chinesische Konzept hingegen sah vor, daß die Bewohner sich innerhalb ihres *dayuan*, der städtebaulichen Gebietseinheit der *danwei*, komplett versorgen konnten, so daß sie diese eigentlich nicht verlassen mußten. Laut LI Hanlin wurden soziale Funktionen in der *danwei*, und im Klan integriert, weil in beiden Fällen die hochzentralisierte staatliche Herrschaft einfach nicht in der Lage war, alle sozialen Funktionen zu übernehmen. "Fehlende Institutionen zwischen Staat und Klan [bzw. *danwei*], eine vernachlässigte Infrastrukturentwicklung im neuen China, eine durch Knappheit bedingte Situation sowie eine bewußte ideologische Bemühung um gruppenhafte Integration durch unabhängige und selbständige Einheiten – all diese Faktoren führen zwangsläufig dazu, daß die Gesellschaft in ihrer Basisstruktur auf den Klan und die *danwei* angewiesen ist."[10]

Das bedeutete, daß die Städte weiter additiv in ummauerten Einheiten wuchsen, die für ihre Mitglieder nicht nur Ersatz-Kollektiv waren, sondern ihnen auch neue territoriale Zusammengehörigkeiten anboten. "Liebe deine *danwei* wie deine Familie" oder "Behandle deine Kollegen wie deine Brüder" waren integrale Bestandteile des ethischen Kodex dieser neuen Einheiten, die auch als "Dörfer innerhalb einer Stadt" bezeichnet wurden. So entstanden zwischen 1950 und 1978 in ganz China funktional wenig differenzierte, standardisierte Stadtlandschaften aus ummauerten Arbeits-, Wohn- und Versorgungseinheiten. Diese wiederum setzten sich aus standardisierten, meist mehrgeschossigen Backstein- oder Betonblöcken zusammen. Die Gebäude erfüllten unterschiedlichste Funktionen, von Wohnen über Produktion und Verwaltung bis hin zu Kulturklubs und Kindertagesstätten. Durch diese Mischnutzung innerhalb der *danweis* blieben die Städte trotz ihrer Größe fußläufig und kamen mit wenig Infrastruktur aus.[11] Wohnungen waren nicht auf dem freien Markt erhältlich, sondern wurden von den *danweis* ihren Mitgliedern zugeteilt. Oft war den Angestellten die Zuteilung von Wohnraum wichtiger als Gehälter, denn Wohnraum war extrem knapp. Aufgrund von MAO Zedongs Maxime "Konsumerstädte in produzierende Städte zu konvertieren" und der Tatsache, daß der Wohnungssektor nicht als produktiv galt, wurde verhältnismäßig wenig in Wohnungsbau investiert. Zu Beginn der wirtschaftlichen Umstrukturierung 1978 standen in den Städten jeder Person im Durchschnitt 3,6 qm Wohnraum zur Verfügung.[12]

Seitdem sind viele Elemente der sozialen Versorgung, darunter auch Wohnen, kommerzialisiert worden. 1980 nahm DENG Xiaoping die Reform des Wohnungsmarktes offiziell in Angriff. Deren Ziel war es, durch die Privatisierung der staatlichen Wohnungsversorgung den Staat von der Verantwortung zu befreien, seine Bürger mit Wohnraum zu versorgen. Seit 1997 ist die Verteilung von Wohnungen über die *danweis* offiziell endgültig abgeschafft.[13] Der große Boom im Wohnungsbau begann aber bereits in den 1990er Jahren, und mit ihm entwickelte sich eine profitträchtige Immobilienbranche.

Die Auflösung der *danweis* hat zur Folge, daß Arbeitsplatz und Wohnort nicht mehr notwendigerweise zusammenliegen. Dies führt langsam zu einer funktionalen Ausdifferenzierung der Städte. Statt einer additiv-homogenen Stadtstruktur aus danwei-Zellen bilden sich funktional spezialisierte Gebiete, wie der neue *Central Business District* in Peking. (Zugleich ist die aufgrund der früheren Planungspraxis unzureichende Verkehrsinfrastruktur durch die zunehmende individuelle Mobilität mehr und mehr überlastet.) Heute lassen sich alle Mischformen von der klassichen *danwei* bis hin zur modernen, durch Management-Firmen verwalteten Wohnanlage mit angegliedertem Golfplatz finden. Gemeinsam ist all diesen, als *xiaoqus* bzw. *Micro Residential Districts* (*MRDs*) bezeichneten Anlagen, daß sie nach wie vor von Mauern bzw. Zäunen umgeben sind und ähnlichen gesellschaftlichen und räumlichen Regeln folgen. Sie bilden mit 7.000-15.000 Bewohnern die mittlere Ebene einer in den 1950er Jahren eingeführten und seitdem mehrmals modifizierten planerischen und administrativen Einteilung der Stadt in drei Ebenen, die u.a. durch ihre Größe und die Ausstattung mit öffentlichen Einrichtungen bestimmt sind.[14]

Räumliche Struktur der MRDs

Räumlich sind *MRDs* genau definierte Gebiete, die nicht nur durch Mauern, Zäune oder Gebäude begrenzt werden, sondern auch durch Straßen und Grünflächen bewußt einen insulären Charakter bekommen. Wie schon die Hofhäuser und die alten *danweis*, zeichnen auch die modernen Wohngebiete nicht nur genaue Grenzen, sondern auch die klare Trennung von *Innen* und *Außen* aus. Folglich ist ihr inneres Erschließungssystem nicht Teil des städtischen Verkehrssystems. Außerdem gibt es immer einen Kern, sei es eine Schule, ein Kul-

turzentrum oder nur eine große Rasenfläche, welcher symbolisch Innen von Außen unterscheidet. Auch ein moderner *MRD* versteht sich im doppelten Sinn nicht als Stadtraum: Zum einen versucht er nicht selbst Teil des öffentlichen Raums zu sein, zum anderen intendiert er auch nicht dessen Nutzung.[15] So sind die riesigen Autoschneisen, die viele chinesische Städte aus westlicher Sicht zerstückeln, für das chinesische Empfinden kein Problem: Sie sind Teil der klaren Gliederung der Stadt und liegen "außerhalb der Mauer", d.h. im klassischen 'Nicht-Raum' (abgesehen davon, daß sie technischen Fortschritt symbolisieren). Wie in den traditionellen Hofanlagen betritt man sein Haus nie direkt von der Straße aus, sondern geht immer erst durch ein Tor in den Hof und von dort aus in die Einzelgebäude. Zwar hat sich deren typologische Form vom eingeschossigen Hofhaus zum Hochhaus radikal verändert, doch besteht eine gewisse Kontinuität in der architektonischen Bedeutung des Einzelbaus: Heute wie zu kaiserlichen und maoistischen Zeiten sind sie keine architektonischen Einzelentwürfe, sondern Baukörper, die innerhalb eines *MRD* häufig als exakte Kopien vielfach nebeneinander gestellt werden.

Während zu *danwei*-Zeiten die *MDRs* komplett autonome Einheiten bildeten, einschließlich Arbeitsstätten und Krankenversorgung, sind ihre Funktionen heute reduziert, wenngleich sie vom Grundgedanken her noch immer komplette städtische Einheiten für sich bilden. Das bedeutet, daß sie nicht nur eine Mischfunktion aus Wohn-, Bildungs-, Freizeit- und Versorgungseinrichtungen anbieten, sondern auch eine Vielfalt von Räumen, einschließlich Straßen, Plätzen, Grünflächen, künstlichen Wasser- und Gartenlandschaften etc. In neueren *MRDs* kann beobachtet werden, daß Architekten sogar die Idee von städtischem Raum integriert haben, in Form von Imitationen europäischer 'piazzas' und Fußgängerzonen. Die hierarchische Raumabfolge vom quasi privaten Wohnhof über den halböffentlichen Parkbereich innerhalb des *MRD* bis hin zum Raum außerhalb gilt als vorbildliche Differenzierung eines begrenzten Raumes, die auch zur sozialen Gliederung des *MRD* beitragen soll.

Dabei spielen Bildungs-, Kultur-, Freizeit-, Einkaufs- und Verwaltungseinrichtungen eine große Rolle. Durch sie sollen Gemeinschaft und Austausch unter den Bewohnern gefördert werden. Das Ergebnis ist, daß die Bewohner sich nicht in den urbanen Raum integrieren müssen, sondern sich bewußt davon abtrennen. Obwohl viele der öffentlichen Einrichtungen innerhalb der *MRDs* nicht ausgelastet sind, werden sie den-

noch von Planern, Architekten und Bewohnern als unerläßlich angesehen, um soziale Interaktion zu fördern und dem Gebiet eine eigene Identität zu geben: "Ohne kulturelle Einrichtungen [in *MRDs*], verliert das Sozialleben der Menschen an Vitalität, (...) und letztendlich führt das zu einer Depression der gesamten Gesellschaft."[16] Die Kritik, daß die Wohnsiedlungen weniger soziale Kontakte bieten als traditionelle Hofhäuser, ist daher laut dem chinesischen Architekten und Stadtwissenschaftler LIN Lin unbegründet.[17] Im Gegensatz zu den erzwungenen Kontakten in den überbelegten Hofhäusern handelt es sich dabei allerdings um freiwillige Kontakte mit gleichzeitiger Rückzugsmöglichkeit. Das Zusammenleben und die Nutzung derselben Einrichtungen vermittelt den Bewohnern das Gefühl der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gebiet und zu einer Gemeinschaft von Menschen. Wie wichtig dies in China ist, kann daran abgelesen werden, daß diese Gemeinschaftseinrichtungen heute eines der wichtigsten Instrumente der Immobilienentwickler sind, um Käufer anzuwerben. Tennisplätze, Swimmingpools, Sondernutzungsrecht für benachbarte Golfplätze, aufwendige Außenanlagen, Kulturzentren etc. werden zu wichtigen Verkaufsargumenten und Imagegebern im Konkurrenzkampf um Kunden.

Politisch-administrative Struktur der MRDs

Für die Organisation des Lebens innerhalb der *MRDs* sind sogenannte Straßen- und Einwohnerkomitees zuständig. Diese Institutionen sind integraler Bestandteil einer hierarchischen, administrativen Ordnung und wichtiges Instrument, um die Bevölkerung zu kontrollieren und zu organisieren. Straßenkomitees kümmern sich nicht nur um politische und soziale Aufgaben, sondern auch um wirtschaftliche Probleme in ihrem Gebiet, wie die Eingliederung von Arbeitslosen, indem sie z.B. eigene kollektive Unternehmen betreiben oder Gewerbeflächen vermieten. Einwohnerkomitees sind offiziell autonome Basisorganisationen, die mit Freiwilligen besetzt sind, meist älteren pensionierten Frauen aus der Nachbarschaft. Allerdings haben sie in der Realität auch politische Aufgaben. Unter anderem dienen sie als Sprachrohr zwischen Bewohnern und Regierung, helfen bei der Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung und Sicherheit, sind für Familienplanung und Einwohnerregistrierung uvm. zuständig.[18]

Aber der Wirkungskreis der ehrenamtlichen 'alten Frauen' ist beschränkt. Die durch die Einführung der Marktwirtschaft bedingten gesellschaftlichen Veränderungen, wie wachsende Arbeitslosigkeit und eine steigende Anzahl von Migranten, machen die Arbeit der Einwohnerkomitees immer schwieriger und überfordern die ehrenamtlichen Strukturen. Trotz guten Willens fehlen häufig die notwendigen Fähigkeiten und finanziellen Mittel für eine professionelle Verwaltung.

Dies hat verschiedene Konsequenzen: Seit der sozialistische Parteistaat durch die Marktwirtschaft in seinen Grundfesten erschüttert wird, brechen *danwei*- und mit ihm Sozial- und Personenregistrierungssystem zusammen. Die ursprünglichen Einwohner- und Straßenkomitees bewältigen durch diesen Zusammenbruch die auf ihnen lastenden, wachsenden Aufgaben nicht mehr. Daher sucht zum einen der Staat nach Möglichkeiten, diese alte kollektive Ebene zu ersetzen. Zum anderen werden viele der früher von *danweis* und Komitees erbrachten Leistungen kommerzialisiert und von einer neuen privaten "kollektiven Ebene", z.B. von Management-Firmen, die die *MRDs* verwalten (im folgenden *MRD*-Management), übernommen.

Stadtregierungen und das Ministerium für zivile Angelegenheiten (MoCA) experimentieren seit den 1980ern mit verschiedenen Formen der Nachbarschaftsverwaltung. Einerseits sollen die Einwohnerkomitees neu strukturiert und gestärkt werden, andererseits wurde die Gründung von sogenannten *shequs* (Gemeinschaften) beschlossen.[19] Noch sind diese neuen Gebietsorganisationen in verschiedenen Städten im Experimentierstadium, sollen aber langfristig die Einwohnerkomitees ersetzen und deren traditionelle soziale und administrative Funktionen übernehmen. Allerdings hat sich gezeigt, daß die Bewohner sich mit diesen *shequs* nicht identifizieren und nicht bereit sind, sich darin zu engagieren. Die meisten scheinen lieber ihr *MRD*-Management dafür zu bezahlen, Probleme zu lösen.[20]

In vielerlei Hinsicht haben die neuen Management-Firmen die Aufgaben der *danweis* und Einwohnerkomitees übernommen: Gerade weil eine umfassende Bedürfnisdeckung nicht mehr selbstverständlich ist, wird das Angebot der *MRDs* an Dienstleistungen zum entscheidenden Faktor im Konkurrenzkampf um Kunden. So ist ein 24-Stunden-Sicherheitsservice, einschließlich Wachschutz an den Eingangstoren und Patrouillenstreife, heute schon Standard, aber auch Kinderabhol- und -bringdienste sowie Haushalts- und Einkaufsservice werden nicht selten angeboten.[21] So zählt für Chinesen heute weniger die zentrale Lage des Wohnorts, als die Ausstattung ihres *MRD* mit öffentlichen Einrichtungen und Privilegien, wobei der Zugang zu guten Schulen eine besonders wichtige Rolle spielt. Häufig werden Stadtrandlagen aufgrund niedrigerer Wohnungspreise und eines besseren Freiraum-

angebots vorgezogen, nur der Arbeitsplatz sollte wegen der noch immer unzureichenden Verkehrsinfrastruktur gut erreichbar sein.

Zusammenhang zwischen politischer und räumlicher Gesellschaftsstruktur

Der Mangel an staatlicher Organisation auf kollektiver Ebene, der durch die wirtschaftlichen Reformen entstanden ist, wird vom Markt behoben. Was sich verändert hat, ist die Beziehung zwischen Staat und Markt. Während die Einführung der Marktwirtschaft einerseits die Kontrolle der Regierung mindert, ermöglicht sie dem Staat andererseits, kapitalintensive Aufgaben, wie soziale Fürsorge, zu privatisieren und gleichzeitig selbst unternehmerisch tätig zu werden.[22] Die Kontrolle behält die Regierung durch einen uralten Mechanismus: Wie schon zu Klanzeiten ist die politische Macht vertikal aufgebaut. Die Regierung kontrolliert und beeinflußt die kollektive Ebene, die wiederum für die Kontrolle und Versorgung ihrer Mitglieder zuständig ist. Zwischen den einzelnen Kollektiven, die auch territorial klar voneinander getrennt sind, besteht wenig horizontale Verbindung.[23] Die Regierung versteht es, Konkurrenz zwischen den einzelnen Akteuren zu schüren, statt Kooperation zu fördern. Dabei setzt sie ihre ideologischen Vorstellungen von 'gut' und 'schlecht' durch. Dazu benutzt sie die Strategie des zur 'Nachahmung empfohlenen Modells'. Dieses Konzept wird und wurde auf allen möglichen Gebieten angewandt, von der Musterstadt über die Musterfamilie bis hin zur Musterperson. Alljährlich werden *MRDs* mit Preisen ausgezeichnet und zu Mustersiedlungen ernannt, die dann im ganzen Land 'nachgebaut' werden sollen. Es gibt Musterstädtebau, Mustergebäude, Mustergrundrisse usw., weshalb viele der *MRDs* über das ganze Land hinweg ähnlich aussehen. Gerade das marktwirtschaftlichen Mechanismen inhärente Wettbewerbsprinzip ermöglicht eine sehr effiziente Anwendung der alten Methode von 'Teilen und Herrschen'. So wetteifern neue *MRDs* und ihre Verwaltungen um Auszeichnungen der Regierung und Besuche durch Regierungspersönlichkeiten, weil diese das bestmögliche Marketing für sie selbst darstellen. Wie früher sichert die Erhaltung der vertikalen Herrschaftsstruktur durch Anfachen von Konkurrenz und die Durchsetzung der eigenen Konzepte durch Auszeichnung der 'Wettkampfsbesten' die zentralistische Führung des großen Landes.

Die Kontrolle der kollektiven Zwischenebene ermöglicht der Regierung sogar, sich gegenüber den Bürgern positiv zu profilieren, indem sie im Konfliktfall zwischen Individuen und Kollektiv regulierend eingreift. Dies hat Tradition in China. Schon bei einem Aufstand in Hangzhou im 16. Jahrhundert wandten sich die gegen ungerechte Abgaben protestierenden Bürger an die Regierung um Beistand gegen die korrupte lokale Elite.[24] Eine ähnliche Rolle kommt der Regierung heute bei der Eindämmung der Profitmaximierung der *MRD*-Managements zu. Indem sie Kosten begrenzt und Mindeststandards für die Dienstleistungen der *MRD*-Managements vorschreibt, legitimiert sie auf positive Weise ihre Existenz gegenüber den Bürgern.

Die kollektive Ebene erleichtert aber nicht nur der Regierung die Führung des Landes, sondern ermöglicht auch den Bürgern, Ziele zu erreichen, die sie einzeln nicht durchsetzen können. Denn obwohl viele Dienstleistungen und eine gewisse soziale Absicherung heute über Verträge auf dem freien Markt erworben werden können, sind die Systeme der privaten Fürsorge, der privaten Vertragskultur und des zivilen Rechts in China noch nicht so ausgebildet, daß man auf die Vorteile einer kollektiven Organisationsebene verzichten zu können glaubt. Da eine zivile Rechtskultur nur im Ansatz existiert, werden Nachbarschaftsbeziehungen als 'Gesetze' benutzt. Deren Fassung und Implementierung wird von den Bewohnern selbst

übernommen, die sich ihnen freiwillig zum Wohle der Gemeinschaft unterwerfen. Der Lenkmechanismus des Kollektivs beruht also primär nicht auf Druck von oben, sondern auf der Selbstkontrolle und -regulierung durch seine Mitglieder. Das Konzept geht über die Aufrechterhaltung guter nachbarschaftlicher Beziehungen hinaus und wird zu einem Verwaltungsinstrument, das die Regierung von der Verantwortung befreit, sich um ihre Bürger individuell kümmern zu müssen, ohne dabei ihre Macht zu schmälern.[25]

Dieses System funktioniert, weil es nicht nur Herrschaftsinstrument ist, sondern auf einer in allen Bevölkerungsschichten bis in Regierungskreise hinein tief verwurzelten paternalistischen Kultur aus Kontrolle, Verantwortung und Fürsorge beruht, wie sie der konfuzianischen Lehre zugrunde liegt. Die gleiche Kultur kann auch in Japan im Verhältnis von Unternehmern zu ihren Mitarbeitern beobachtet werden.[26]

Die räumliche Teilung der Städte in einzelne, durch Straßen und Grünflächen getrennte, ummauerte oder umzäunte, selbstverwaltete Zellen spiegelt die oben aufgezeigten politischen und gesellschaftlichen Strukturen nicht nur, sondern ist deren integraler Bestandteil. Denn noch immer ist die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv räumlich definiert, und das Gefühl, Mitglied eines 'Dorfes', einer örtlich lokalisierten, auch physisch abgegrenzten Gemeinschaft zu sein, ist nach wie vor wichtig. So wie die Kommunisten auf dem Klansystem aufgebaut haben, ohne im Geringsten vor dessen feudalistisch-bürgerlichen Konnotation zurückzuschrecken, genauso unbeschwert übernimmt der Markt das Erbe der Planwirtschaft.

Auswirkungen der Marktwirtschaft auf Raum- und Gesellschaftsstruktur: MRD vs gated community

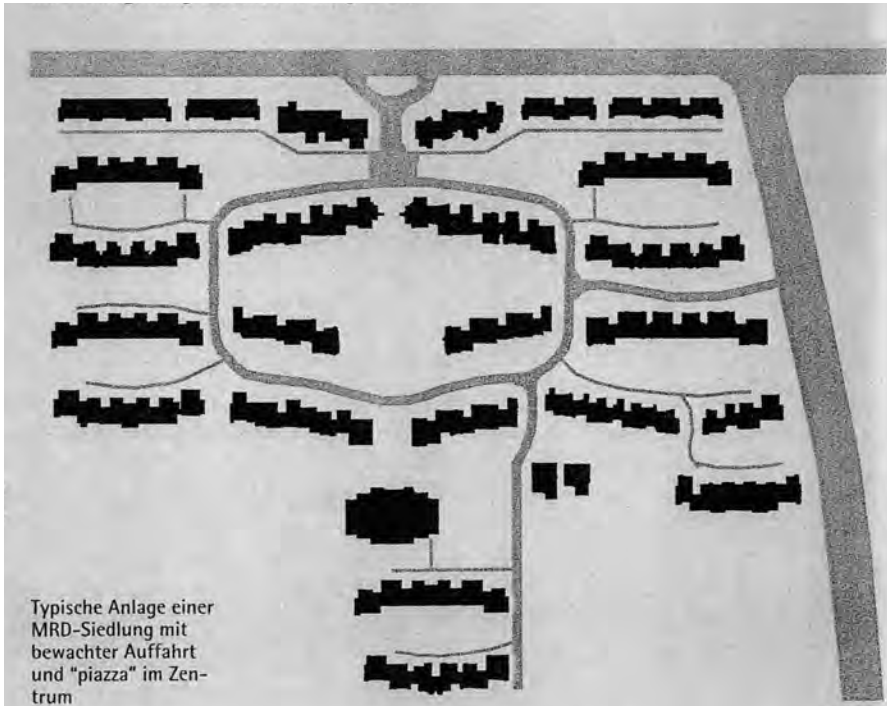
Dennoch bringt die Marktwirtschaft einschneidende Veränderungen der chinesischen Gesellschaft mit sich. So hat die Wahl der eigenen Wohnung zwar nicht die Ablösung der ummauerten, umzäunten Wohnanlagen durch offenere, individuellere städtebauliche Formen zur Folge. Dennoch führt sie dazu, daß sich die wachsende Ausdifferenzierung der Einkommen auch in eine räumlich ablesbare, soziale Schichtung der Bevölkerung übersetzt. Denn durch Preise, Wohnlage und das Angebot von Dienstleistungen, die auf eine bestimmte Klientel zugeschnitten sind, ziehen neue *MRDs* jeweils bestimmte Bevölkerungsschichten an. Dies ist sowohl im Sinne der Immobilienfirmen und der *MRD*-Managements, die mit einem bestimmten Lebensstil werben, der sich häufig am 'Goldenen Westen' orientiert, als auch im Sinne der Bewohner. Deshalb ist die in westlichen Augen als negativ betrachtete soziale Segregation in chinesischen Augen ein wichtiges Kriterium für gute, erfolgreiche *MRDs* mit funktionierenden, konfliktfreien Gemeinschaften.

Eine weitere Auswirkung der zunehmenden Ausbreitung der Marktwirtschaft ist, daß zum einen immer mehr Dienstleistungen, wie Schulausbildung, Krankheitsfürsorge oder Kinderbetreuung, auch außerhalb des Kollektivs käuflich erworben werden können. Zum anderen werden auch einfache Dienstleistungsbetriebe wie Friseure oder größere Geschäfte aus den *MRDs* ausgelagert, um wirtschaftlich zu funktionieren. Dies hat zur Folge, daß sich die *MRDs* immer mehr zu reinen Wohngebieten mit luxuriösen Zusatzangeboten entwickeln. In diesem Sinne nähern sie sich den westlichen *gated communities* an. Während letztere jedoch eine relativ junge Wohnform vorwiegend der oberen Mittelklasse darstellen, sind die *MRDs* in China eine historisch gewachsene Basiseinheit der Organisation städtischen Lebens, die von der gesamten Bevölkerung über alle sozialen Schichten hinweg genutzt und geschätzt wird. Ein weiterer Unterschied ist, daß die westlichen *gated communities* die soziale Segregation einer ehemals offenen

Stadtstruktur und die Privatisierung von öffentlichem Raum befördern, weshalb sie auch nicht umsonst kritisiert werden. Hingegen zeigt sich in der Entwicklung der neuen chinesischen *MRDs* genau der umgekehrte Trend: nämlich die Auslagerung ehemals semi-privater Einrichtungen in den öffentlichen Raum und die tendenzielle Beschränkung der ehemals völlig abgeschlossenen, autonomen Welt dieser Zellen auf die Wohnfunktion.

Als einen der Hauptfaktoren für die Reproduktion der 'Unit-form' – im soziopolitischen und räumlichen Sinn – nennt Lau die "non-market nature of the PRC's [VR Chinas] industrialization". Er argumentiert, daß das entscheidende Kriterium für den Übergang "from Status to Contract" (Maine 1861)[27], von "Gemeinschaft zu Gesellschaft" (Toennies 1887)[28] oder von "mechanischer zu organischer Solidarität" (Durkheim)[29] weniger der Wechsel von einer vorindustriellen zu ei-ner industrialisierten Gesellschaft ist, sondern die Tatsache, ob ein Gesellschaftssystem auf marktwirtschaftlichen Beziehungen basiert oder nicht. Tatsächlich weisen die in der soziologischen Literatur als vormodern geltenden Systeme ähnliche Charakteristika auf wie die vormarktwirtschaftliche VR China: "Betonung von Status und Kollektivismus sowie persönliche Abhängigkeit von Kollektiv und sozial Höhergestellten. Wenn markt-wirtschaftliche Beziehungen nicht-marktwirtschaftliche ersetzen, werden diese sozialen Beziehungen ersetzt durch solche, die Vertrag über Status stellen".[30]

sche Stadtgestalt in Zukunft ganz wesentlich davon abhängen, in welchem Maße die wirtschaftlichen Veränderungen zur Entstehung einer solchen Indi-



Typische Anlage einer MRD-Siedlung mit bewachter Auffahrt und "piazza" im Zentrum

47

vidualgesellschaft führen. Der Bruch der chinesischen Stadt mit selbstverwalteten Einheiten und räumlicher Zellenstruktur hängt direkt mit dem Bruch der Individuen mit dem Kollektiv zusammen. Zwar ist heute in den Städten Chinas in vielen Lebensbereichen der Individualismus auf dem Vormarsch, gerade was die Vielfalt von Lebensstilen, die individuelle Wahl des Arbeitsplatzes, Freizeitgestaltung, individuelle Mobilität usw. angeht, aber dennoch hat die neue Komplexität und Offenheit des Stadtlebens noch keine öffentliche Sphäre im Habermas'schen Sinne geschaffen. Eine Öffentlichkeit, die sich begreift "als die Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute [...] um sich mit [...] (der öffentlichen Gewalt) über die allgemeinen Regeln des Verkehrs in der grundsätzlich privatisierten, aber öffentlich relevanten Sphäre des Warenverkehrs und der gesellschaftlichen Arbeit auseinanderzusetzen."[31]

Wie wenig sich die "allgemeinen Regeln der öffentlichen Gewalt" und damit die Bedeutung der örtlich abgegrenzten Gemeinschaften verändert haben, hat sich gerade wieder in der SARS-Epidemie sehr gut gezeigt, wo sowohl Regierung als auch Einwohner dankbar auf die Kontroll- und Schutzfunktion der abriegelbaren *MRDs* zurückgriffen. Man lebte wieder in der völlig 'autonomen' Welt der eigenen Kommune, und die Straßen waren plötzlich wie leergefegt.

Anmerkungen

1 Rem Koolhaas in: Rem Koolhaas, Sanford Kwinter, Daniela Fabricius (Hrsg.): Mutations, Actar 2001, S. 309

2 Rudolf Wagner in: K. Vöckler, D. Luckow (Hrsg.): Peking, Shanghai, Shenzhen, S. 33-45, Campus Edition Bauhaus, Frankfurt a.M. 2000, S. 35-36

3 Raum, der außerhalb der ummauerten Wohn- oder Tempelkomplexe lag, wurde nicht als solcher wahrgenommen: Ein Grund, warum das westliche Konzept von öffentlichem Raum auf China so schwer anzuwenden ist.

4 Philip A. Kuhn: Local Self-Government Under the Republic. Problems of Control, Autonomy, and Mobilization, in: F. Wakeman and C. Grant (Hrsg.): Conflict and Control in Late Imperial China, University of California Press, Berkeley 1975, zitiert nach D. Strand, S. 398

5 LI Hanlin: Die Grundstruktur der chinesischen Gesellschaft. Vom traditionellen Klansystem zur modernen Danwei-Organisation, Westdeutscher Verlag, Opladen 1991, S. 209

6 ibid. S. 200

7 Raymond Lau: Socio-political control in urban China. Changes and crisis, S. 605-620. British Journal Of Sociology 52, 2001, S. 606

8 LI Hanlin (1991), S. 200

9 James Bater (1980): The Soviet City. Ideal and Reality, Beverly Hills, Sage Publications, S. 28-29

10 LI Hanlin (1991) S. 201

11 P. Gaubatz: Urban transformation in post-Mao China, in D. Davis, R. Kraus, B. Naughton, E. Perry: Urban Spaces in Contemporary China, University of Cambridge, Melbourne 1995. S. 32-33

12 LÜ Junhua, P. G. Rowe, and ZHANG J.: Modern Urban Housing in China 1840-2000, Prestel Verlag, München 2000, S. 196

13 ibid. S. 259

14 Die oberste Ebene bilden die juzhuqus (residential districts) mit jeweils 30.000-50.000 Bewohnern. Diese sind unterteilt in *xiaoqus* (*micro-residential districts*) mit 7.000-15.000 Bewohnern, die aus mehreren *jutuans* (*neighbourhood clusters*) mit jeweils 1.000-3.000 Bewohnern bestehen (Zhongguo gongheguo jianzhu bu. Code of Urban Residential Areas Planning & Design GB 50180-93. Zhongguo jianzhu gongye chubanshe. Beijing. 2002. S.1ff.)

15 LIN Lin (2001): Parochial Autonomy & Chinese Urban Landscape, unveröffentlichtes Manuskript

16 ZHAO Dongri: Guanyu Beijing diqu zhuzhai fanmian de jige wenti (Einige Probleme des Pekinger Wohnungsbaus), Architects. Vol. 44,1992

17 LIN Lin (2001), S. 8

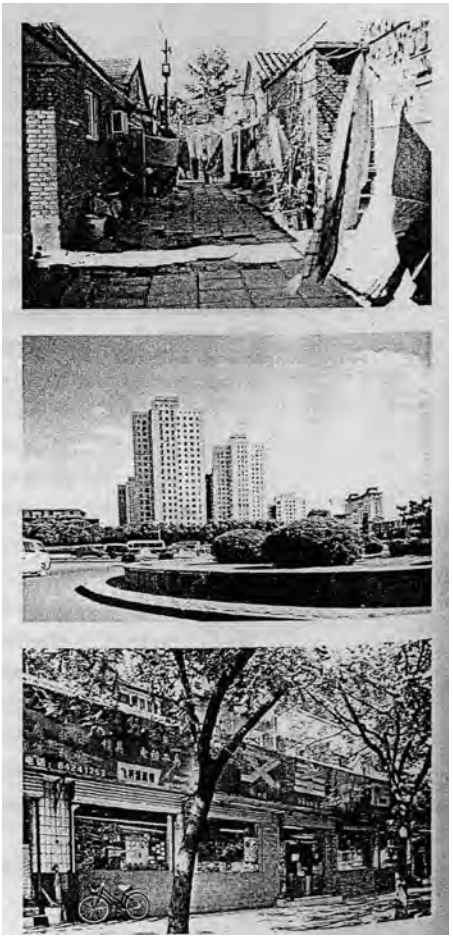
18 Organic Law of the Urban Neighbourhood Committees, Beijing 1990, http://www.mca.gov.cn

19 Das Kommune-Konzept stammt ursprünglich aus dem Westen. Es kam zuerst in den 1920ern-1930ern nach China, mit der ersten Welle von Chinesen, die von ihrem Auslandsstudium zurückkehrten. So wurde z.B. Robert Park, Kopf der Chicagoer Soziologieschule, deren Schwerpunkt u.a. Stadtsoziologie war, bereits 1933 von FEI Xiaotang ins Chinesische übersetzt. FEI Xiaotang organisierte damals auch erste Kommune-Projekte auf dem Land. Nach 1949 wurde der Kommune-Gedanke erst einmal durch den Kommunismus MAO Zedongs abgelöst und erst in den 1980er Jahren wiederaufgenommen, um das durch die wirtschaftlichen Reformen entstandenen Kontroll- und soziale Fürsorgevakuum zu füllen.

20 LEI Jieqiong: Zhuang xing zhong de cheng shi jiceng shequ jiezhi (Städtische Basis-Gemeinschaftsorganisationen im Wandel) Beijing Daxue Chubanshe. Beijing 2001.

21 ZHANG Jinjing: Beijing guihua jianshe zonghe tan (Pekinger Planungs- und Entwicklungsdiskussion). Beijing yanshan chubanshe, 1997
22 WU Fulong (2002) S. 1090
23 CAO Jingqing, Chen Zhongya: Walk out the 'Ideal Castle' – the Research about the Phenomena 'Chinese Living in Units', Haitian Chubanshe. 1997
24 Fuma: Late Ming Urban Reform and the Popular Uprising in Hangzhou, in: Johnson: Cities of Jiangnan, zitiert nach David Strand, in: D. S. Davis, R. Kraus, B. Naughton, E. Perry: Urban Spaces in Contemporary China, University of Cambridge, Melbourne 1995, S. 401
25 CAO Jingqing, CHEN Zhongya: Walk out the 'Ideal Castle' – the Research about the Phenomena 'Chinese Living in Units', Haitian Chubanshe, 1997
26 LI Hanlin (1991), S. 206 f.
27 Henry Maine: Ancient Law, Thoemmes Press 1996 (zum ersten Mal veröffentlicht London John Murray 1861)
28 Ferdinand Tönnies: Community and Association, übersetzt von C.P. Loomis, London 1955 (dt. Titel: Gemeinschaft und Gesellschaft, zum ersten Mal veröffentlicht in Deutschland 1887)
29 E. Durkheim (1933)
30 Zitate und Argument von R. Lau (2001), S. 605-614
31 J. Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Luchterhand, Neuwied 1965, S. 38





Rem Koolhaas, „The Generic City", in: *SMLXL*, New York 1997, S.1980-1994

1. Introduction

1.1 Is the contemporary city like the contemporary airport—"all the same"? Is it possible to theorize this convergence? And if so, to what ultimate configuration is it aspiring? Convergence is possible only at the price of shedding identity. That is usually seen as a loss. But at the scale at which it occurs, it *must* mean something. What are the disadvantages of identity, and conversely, what are the advantages of blankness? What if this seemingly accidental—and usually regretted—homogenization were an intentional process, a conscious movement away from difference toward similarity? What if we are witnessing a global liberation movement: "down with character!" What is left after identity is stripped? The Generic? **1.2** To the extent that identity is derived from physical substance, from the historical, from context, from the real, we somehow cannot imagine that anything contemporary—made by us—contributes to it. But the fact that human growth is exponential implies that the past will at some point become too "small" to be inhabited and shared by those alive. We ourselves exhaust it. To the extent that history finds its deposit in architecture, present human quantities will inevitably burst and deplete previous substance. Identity conceived as this form of sharing the past is a losing proposition: not only is there—in a stable model of continuous population expansion—proportionally less and less to share, but history also has an invidious half-life—as it is more abused, it becomes less significant—to the point where its diminishing handouts become insulting. This thinning is exacerbated by the constantly increasing mass of tourists, an avalanche that, in a perpetual quest for "character," grinds successful identities down to meaningless dust. **1.3** Identity is like a mousetrap in which more and more mice have to share the original bait, and which, on closer inspection, may have been empty for centuries. The stronger identity, the more it imprisons, the more it resists expansion, interpretation, renewal, contradiction. Identity becomes like a lighthouse—fixed, overdetermined: it can change its position or the pattern it emits only at the cost of destabilizing navigation. (Paris can only become more Parisian—it is already on its way to becoming hyper-Paris, a polished caricature. There are exceptions: London—its only identity a lack of clear identity—is perpetually becoming even less London, more open, less static.) **1.4** Identity centralizes; it insists on an essence, a point. Its tragedy is given in simple geometric terms. As the sphere of influence expands, the area characterized by the center becomes larger and larger, hopelessly diluting both the strength and the authority of the core; inevitably the distance between center and circumference increases to the breaking point. In this perspective, the recent, belated discovery of the periphery as a zone of potential value—a kind of pre-historical condition that might finally be worthy of architectural attention—is only a disguised insistence on the priority of and dependency on the center: without center, no periphery; the interest of the first presumably compensates for the emptiness of the latter. Conceptually orphaned, the condition of the periphery is made worse by the fact that its mother is still alive, stealing the show, emphasizing its offspring's inadequacies. The last vibes emanating from the exhausted center preclude the reading of the periphery as a critical mass. Not only is the center by definition too small to perform its assigned obligations, it is also no longer the real center but an overblown mirage on its way to implosion; yet its illusory presence denies the rest of the city its legitimacy. (Manhattan denigrates as "bridge-and-tunnel people" those who need infrastructural support to enter the city, and makes them pay for it.) The persistence of the present concentric obsession makes us *all* bridge-and-tunnel people, second-class citizens in our own civilization, disenfranchised by the dumb coincidence of our collective exile from the center. **1.5** In our concentric programming (author spent part of his youth in Amsterdam, city of ultimate centrality) the insistence on the center as the core of value and meaning, font of all significance, is doubly destructive—not only is the ever-increasing volume of dependencies an ultimately intolerable strain, it also means that the center has to be constantly *maintained*, i.e., modernized. As "the most important place," it paradoxically has to be, at the same time, the most old and the most new, the most fixed and the most dynamic; it undergoes the most intense and constant adaptation, which is then compromised and complicated by the fact that it has to be an unacknowledged transformation, invisible to the naked eye. (The city of Zurich has found the most radical, expensive solution in reverting to a kind of reverse archaeology: layer after layer of new modernities—shopping centers, parking, banks, vaults, laboratories—are constructed underneath the center. The center no longer expands outward or skyward, but inward toward the center of the earth itself.) From the grafting of more or less discreet traffic arteries, bypasses, underground tunnels, the construction of ever more *tangentiales*, to the routine transformation of housing into offices, warehouses into lofts, abandoned churches into nightclubs, from the serial bankruptcies and subsequent reopenings of specific units in more and more expensive shopping precincts to the relentless conversion of utilitarian space into "public" space, pedestrianization, the creation of new parks, planting, bridging, exposing, the systematic restoring of historic mediocrity, all authenticity is relentlessly evacuated. **1.6** The Generic City is the city liberated from the

captivity of center, from the straitjacket of identity. The Generic City breaks with this destructive cycle of dependency: it is nothing but a reflection of present need and present ability. It is the city without history. It is big enough for everybody. It is easy. It does not need maintenance. If it gets too small it just expands. If it gets old it just self-destructs and renews. It is equally exciting—or unexciting—everywhere. It is "superficial"—like a Hollywood studio lot, it can produce a new identity every Monday morning. **2. Statistics** **2.1** The Generic City has grown dramatically over the past few decades. Not only has its size increased, its numbers have too. In the early seventies it was inhabited by an average of 2.5 million official (and ±500,000 unofficial) residents; now it hovers around the 15 million mark. **2.2** Did the Generic City start in America? Is it so profoundly unoriginal that it can only be imported? In any case, the Generic City now also exists in Asia, Europe, Australia, Africa. The definitive move away from the countryside, from agriculture, to the city is not a move to the city as we knew it: it is a move to the Generic City, the city so pervasive that it has come to the country. **2.3** Some continents, like Asia, aspire to the Generic City; others are ashamed by it. Because it tends toward the tropical—converging around the equator—a large proportion of Generic Cities is Asian—seemingly a contradiction in terms: the over-familiar inhabited by the inscrutable. One day it will be absolutely exotic again, this discarded product of Western civilization, through the resemanticization that its very dissemination brings in its wake... **2.4** Sometimes an old, singular city, like Barcelona, by oversimplifying its identity, turns Generic. It becomes transparent, like a logo. The reverse never happens... at least not yet. **3. General** **3.1** The Generic City is what is left after large sections of urban life crossed over to cyberspace. It is a place of weak and distended sensations, few and far between emotions, discreet and mysterious like a large space lit by a bed lamp. Compared to the classical city, the Generic City is *sedated*, usually perceived from a sedentary position. Instead of concentration – simultaneous presence – in the Generic City individual "moments" are spaced far apart to create a trance of almost unnoticeable aesthetic experiences: the color variations in the fluorescent lighting of an office building just before sunset, the subtleties of the slightly different whites of an illuminated sign at night. Like Japanese food, the sensations can be reconstituted and intensified in the mind, or not—they may simply be ignored. (There's a choice.) This pervasive lack of urgency and insistence acts like a potent drug; it induces a *hallucination of the normal*. **3.2** In a drastic reversal of what is supposedly the major characteristic of the city—"business"—the dominant sensation of the Generic City is an eerie calm: the calmer it is, the more it approximates the pure state. The Generic City addresses the "evils" that were ascribed to the traditional city before our love for it became unconditional. The serenity of the Generic City is achieved by the *evacuation* of the public realm, as in an emergency fire drill. The urban plane now only accommodates necessary movement, fundamentally the car; highways are a superior version of boulevards and plazas, taking more and more space; their design, seemingly aiming for automotive efficiency, is in fact surprisingly sensual, a utilitarian pretense entering the domain of *smooth* space. What is new about this locomotive public realm is that it cannot be measured in dimensions. The same (let's say ten-mile) stretch yields a vast number of utterly different experiences: it can last five minutes or forty; it can be shared with almost nobody, or with the entire population; it can yield the absolute pleasure of pure, unadulterated speed—at which point the sensation of the Generic City may even become intense or at least acquire density—or utterly claustrophobic moments of stoppage—at which point the thinness of the Generic City is at its most noticeable. **3.3** The Generic City is fractal, an endless repetition of the same simple structural module; it is possible to reconstruct it from its smallest entity, a desktop computer, maybe even a diskette. **3.4** Golf courses are all that is left of otherness. **3.5** The Generic City has easy phone numbers, not the resistant ten-figure frontal-lobe crunchers of the traditional city but smoother versions, their middle numbers identical, for instance. **3.6** Its main attraction is its anomie. **4. Airport** **4.1** Once manifestations of ultimate neutrality, airports now are among the most singular, characteristic elements of the Generic City, its strongest vehicle of differentiation. They have to be, being all the average person tends to experience of a particular city. Like a drastic perfume demonstration, photomurals, vegetation, local costumes give a first concentrated blast of the local identity (sometimes it is also the last). Far away, comfortable, exotic, polar, regional, Eastern, rustic, new, even "undiscovered": those are the emotional registers invoked. Thus conceptually charged, airports become emblematic signs imprinted on the global collective unconscious in savage manipulations of their non-aviatic attractors—tax-free shopping, spectacular spatial qualities, the frequency and reliability of their connections to other airports. In terms of its iconography/performance, the airport is a concentrate of both the hyper-local and hyper-global—hyper-global in the sense you can get goods there that are not available even in the city, hyper-local in the sense you can get things there that you get nowhere else. **4.2** The tendency in airport gestalt is toward ever-greater autonomy: sometimes

they're even practically unrelated to a specific Generic City. Becoming bigger and bigger, equipped with more and more facilities unconnected to travel, they are on the way to replacing the city. The in-transit condition is becoming universal. Together, airports contain populations of millions—plus the largest daily workforce. In the completeness of their facilities, they are like quarters of the Generic City, sometimes even its reason for being (its center?), with the added attraction of being hermetic systems from which there is no escape—except to another airport. **4.3** The date/age of the Generic City can be reconstructed from a close reading of its airport's geometry. Hexagonal plan (in unique cases penta- or heptagonal): sixties. Orthogonal plan and section: seventies. Collage City: eighties. A single curved section, endlessly extruded in a linear plan: probably nineties. (Its structure branching out like an oak tree: Germany.) **4.4** Airports come in two sizes: too big and too small. Yet their size has no influence on their performance. This suggests that the most intriguing aspect of all infrastructures is their essential elasticity. Calculated by the exact for the numbered—passengers per year—they are invaded by the countless and survive, stretched toward ultimate indeterminacy. **5. Population** **5.1** The Generic City is seriously multiracial, on average 8% black, 12% white, 27% Hispanic, 37% Chinese/Asian, 6% indeterminate, 10% other. Not only multiracial, also multicultural. That's why it comes as no surprise to see temples between the slabs, dragons on the main boulevards, Buddhas in the CBD (central business district). **5.2** The Generic City is always founded by people on the move, poised to move on. This explains the insubstantiality of their foundations. Like the flakes that are suddenly formed in a clear liquid by joining two chemical substances, eventually to accumulate in an uncertain heap on the bottom, the collision or confluence of two migrations—Cuban emigrés going north and Jewish retirees going south, for instance, both ultimately on their way someplace else—establishes, out of the blue, a settlement. A Generic City is born. **6. Urbanism** **6.1** The great originality of the Generic City is simply to abandon what doesn't work—what has outlived its use—to break up the blacktop of idealism with the jackhammers of realism and to accept whatever grows in its place. In that sense, the Generic City accommodates both the primordial and the futuristic—in fact, *only* these two. The Generic City is all that remains of what used to be the city. The Generic City is the post-city being prepared on the site of the ex-city. **6.2** The Generic City is held together, not by an over-demanding public realm—progressively debased in a surprisingly long sequence in which the Roman Forum is to the Greek agora what the shopping mall is to the high street—but by the *residual*. In the original model of the moderns, the residual was merely green, its controlled neatness a moralistic assertion of good intentions, discouraging association, use. In the Generic City, because the crust of its civilization is so thin, and through its immanent tropicality, the vegetal is transformed into *Edenic* Residue, the main carrier of its identity: a hybrid of politics and landscape. At the same time refuge of the illegal, the uncontrollable, and subject of endless manipulation, it represents a simultaneous triumph of the manicured and the primeval. Its immoral lushness compensates for the Generic City's other poverties. Supremely inorganic, the organic is the Generic City's strongest myth. **6.3** The street is dead. That discovery has coincided with frantic attempts at its resuscitation. Public art is everywhere—as if two deaths make a life. Pedestrianization—intended to preserve—merely channels the flow of those doomed to destroy the object of their intended reverence with their feet. **6.4** The Generic City is on its way from horizontality to verticality. The skyscraper looks as if it will be the final, definitive typology. It has swallowed everything else. It can exist anywhere: in a rice field, or downtown—it makes no difference anymore. The towers no longer stand together; they are spaced so that they don't interact. Density in isolation is the ideal. **6.5** Housing is not a problem. It has either been completely solved or totally left to chance; in the first case it is legal, in the second "illegal"; in the first case, towers or, usually, slabs (at the most, 15 meters deep), in the second (in perfect complementarity) a crust of improvised hovels. One solution consumes the sky, the other the ground. It is strange that those with the least money inhabit the most expensive commodity—earth; those who pay, what is free—air. In either case, housing proves to be surprisingly accommodating—not only does the population double every so many years, but also, with the loosening grip of the various religions, the average number of occupants per unit halves—through divorce and other family-dividing phenomena—with the same frequency that the city's population doubles; as its numbers swell, the Generic City's density is perpetually on the decrease. **6.6** All Generic Cities issue from the tabula rasa; if there was nothing, now they are there; if there was something, they have replaced it. They must, otherwise they would be historic. **6.7** The Generic Cityscape is usually an amalgam of overly ordered sections—dating from near the beginning of its development, when "the power" was still undiluted—and increasingly free arrangements everywhere else. **6.8** The Generic City is the apotheosis of the multiple-choice concept: all boxes crossed, an anthology of *all* the options. Usually the Generic City has been "planned," not in the usual sense of some bureaucratic organization

controlling its development, but as if various echoes, spores, tropes, seeds fell on the ground randomly as in nature, took hold—exploiting the natural fertility of the terrain—and now form an ensemble: an arbitrary gene pool that sometimes produces amazing results. **6.9** The writing of the city may be indecipherable, flawed, but that does not mean that there *is* no writing; it may simply be that *we* developed a new illiteracy, a new blindness. Patient detection reveals the themes, particles, strands that can be isolated from the seeming murkiness of this Wagnerian *ur*-soup: notes left on a blackboard by a visiting genius 50 years ago, stenciled UN reports disintegrating in their Manhattan glass silo, discoveries by former colonial thinkers with a keen eye for the climate, unpredictable ricochets of design education gathering strength as a global laundering process. **6.10** The best definition of the aesthetic of the Generic City is "free style." How to describe it? Imagine an open space, a clearing in the forest, a leveled city. There are three elements: roads, buildings, and nature; they coexist in flexible relationships, seemingly without reason, in spectacular organizational diversity. Any one of the three may dominate: sometimes the "road" is lost—to be found meandering on an incomprehensible detour; sometimes *you see no building*, only nature; then, equally unpredictably, you are surrounded only by building. In certain frightening spots, all three are simultaneously absent. On these "sites" (actually, what is the opposite of a site? They are like holes bored through the concept of city) public art emerges like the Loch Ness Monster, equal parts figurative and abstract, usually self-cleaning. **6.11** Specific cities still seriously debate the mistakes of architects—for instance, their proposals to create raised pedestrian networks with tentacles leading from one block to the next as a solution to congestion—but the Generic City simply enjoys the benefits of their inventions: *decks, bridges, tunnels, motorways*—a huge proliferation of the paraphernalia of connection—frequently draped with ferns and flowers as if to ward off original sin, creating a vegetal congestion more severe than a fifties science-fiction movie. **6.12** The roads are only for cars. People (pedestrians) are led on rides (as in an amusement park), on "promenades" that lift them off the ground, then subject them to a catalog of exaggerated conditions—wind, heat, steepness, cold, interior, exterior, smells, fumes—in a sequence that is a grotesque caricature of life in the historic city. **6.13** There *is* horizontality in the Generic City, but it is on the way out. It consists either of history that is not yet erased or of Tudor-like enclaves that multiply around the center as newly minted emblems of preservation. **6.14** Ironically, though itself new, the Generic City is encircled by a constellation of New Towns: New Towns are like year-rings. Somehow, New Towns age very quickly, the way a five-year-old child develops wrinkles and arthritis through the disease called progeria. **6.15** The Generic City presents the final death of planning. Why? Not because it is not planned—in fact, huge complementary universes of bureaucrats and developers funnel unimaginable flows of energy and money into its completion; for the same money, its plains can be fertilized by diamonds, its mud fields paved in gold bricks... But its most dangerous *and* most exhilarating discovery is that planning makes no difference whatsoever. Buildings may be placed well (a tower near a metro station) or badly (whole centers miles away from any road). They flourish/perish unpredictably. Networks become overstretched, age, rot, become obsolescent; populations double, triple, quadruple, suddenly disappear. The surface of the city explodes, the economy accelerates, slows down, bursts, collapses. Like ancient mothers that still nourish titanic embryos, whole cities are built on colonial infrastructures of which the oppressors took the blueprints back home. Nobody knows where, how, since when the sewers run, the exact location of the telephone lines, what the reason was for the position of the center, where monumental axes end. All it proves is that there are infinite hidden margins, colossal reservoirs of slack, a perpetual, organic process of adjustment, standards, behavior; expectations change with the biological intelligence of the most alert animal. In this apotheosis of multiple choice it will never be possible again to reconstruct cause and effect. They work—that is all. **6.16** The Generic City's aspiration toward tropicality automatically implies the rejection of any lingering reference to the city as fortress, as citadel; it is open and accommodating like a mangrove forest. **7. Politics** **7.1** The Generic City has a (sometimes distant) relationship with a more or less authoritarian regime—local or national. Usually the cronies of the "leader"—whoever that was—decided to develop a piece of "downtown" or the periphery, or even to start a new city in the middle of nowhere, and so triggered the boom that put the city on the map. **7.2** Very often, the regime has evolved to a surprising degree of invisibility, as if, through its very permissiveness, the Generic City resists the dictatorial. **8. Sociology** **8.1** It is very surprising that the triumph of the Generic City has not coincided with the triumph of sociology—a discipline whose "field" has been extended by the Generic City beyond its wildest imagination. The Generic City *is* sociology, happening. Each Generic City is a petri dish—or an infinitely patient blackboard on which almost any hypothesis can be "proven" and then erased, never again to reverberate in the minds of its authors or its audience. **8.2** Clearly, there is a proliferation

of communities—a sociological zapping—that resists a single overriding interpretation. The Generic City is loosening every structure that made anything coalesce in the past. **8.3** While infinitely patient, the Generic City is also persistently resistant to speculation: it proves that sociology may be the worst system to capture sociology in the making. It outwits each established critique. It contributes huge amounts of evidence for and—in even more impressive quantities—against each hypothesis. In *A* tower blocks lead to suicide, in *B* to happiness ever after. In *C* they are seen as a first stepping stone toward emancipation (presumably under some kind of invisible "duress," however), in *D* simply as passé. Constructed in unimaginable numbers in *K*, they are being exploded in *L*. Creativity is inexplicably high in *E*, nonexistent in *F*. *G* is a seamless ethnic mosaic, *H* perpetually at the mercy of separatism, if not on the verge of civil war. Model *Y* will never last because of its tampering with family structure, but *Z* flourishes—a word no academic would ever apply to any activity in the Generic City—because of it. Religion is eroded in *V*, surviving in *W*, transmuted in *X*. **8.4** Strangely, nobody has thought that cumulatively the endless contradictions of these interpretations prove the richness of the Generic City; that is the one hypothesis that has been eliminated in advance.

9. Quarters

9.1 There is always a quarter called Lipservice, where a minimum of the past is preserved: usually it has an old train/tramway or double-decker bus driving through it, ringing ominous bells—domesticated versions of the Flying Dutchman's phantom vessel. Its phone booths are either red and transplanted from London, or equipped with small Chinese roofs. Lipservice—also called Afterthought, Waterfront, Too Late, 42nd Street, simply the Village, or even Underground—is an elaborate mythic operation: it celebrates the past as only the recently conceived can. It is a machine. **9.2** The Generic City had a past, once. In its drive for prominence, large sections of it somehow disappeared, first unlamented—the past apparently was surprisingly unsanitary, even dangerous—then, without warning, relief turned into regret. Certain prophets—long white hair, gray socks, sandals—had always been warning that the past was necessary—a resource. Slowly, the destruction machine grinds to a halt; some random hovels on the laundered Euclidean plane are saved, restored to a splendor they never had... **9.3** In spite of its absence, history is the major preoccupation, even industry, of the Generic City. On the liberated grounds, around the restored hovels, still more hotels are constructed to receive additional tourists in direct proportion to the erasure of the past. Its disappearance has no influence on their numbers, or maybe it is just a last-minute rush. Tourism is now independent of destination... **9.4** Instead of specific memories, the associations the Generic City mobilizes are general memories, memories of memories: if not all memories at the same time, then at least an abstract, token memory, a déjà vu that never ends, generic memory. **9.5** In spite of its modest physical presence (Lipservice is never more than three stories high: homage to/revenge of Jane Jacobs?) it condenses the entire past in a single complex. History returns not as farce here, but as *service*: costumed merchants (funny hats, bare midriffs, veils) voluntarily enact the conditions (slavery, tyranny, disease, poverty, colony)—that their nation once went to war to abolish. Like a replicating virus, worldwide, the colonial seems the only inexhaustible source of the authentic. **9.6** 42nd Street: ostensibly the places where the past is preserved, they are actually the places where the past has changed the most, is the most distant—as if seen through the wrong end of a telescope—or even completely eliminated. **9.7** Only the memory of former excess is strong enough to charge the bland. As if they try to warm themselves at the heat of an extinguished volcano, the most popular sites (with tourists, and in the Generic City that includes everyone) are the ones once most intensely associated with sex and misconduct. Innocents invade the former haunts of pimps, prostitutes, hustlers, transvestites, and to a lesser degree, artists. Paradoxically, at the same moment that the information highway is about to deliver pornography by the truckload to their living rooms, it is as if the experience of walking on these warmed-over embers of transgression and sin makes them feel special, alive. In an age that does not generate new aura, the value of established aura skyrockets. Is walking on these ashes the nearest they will get to guilt? Existentialism diluted to the intensity of a Perrier? **9.8** Each Generic City has a waterfront, not necessarily with water—it can also be with desert, for instance—but at least an edge where it meets another condition, as if a position of near escape is the best guarantee for its enjoyment. Here tourists congregate in droves around a cluster of stalls. Hordes of "hawkers" try to sell them the "unique" aspects of the city. The unique parts of all Generic Cities together have created a universal souvenir, scientific cross between Eiffel Tower, Sacre Coeur, and Statue of Liberty: a tall building (usually between 200 and 300 meters) drowned in a small ball of water with snow or, if close to the equator, gold flakes; diaries with pockmarked leather covers; hippie sandals—even if real hippies are quickly repatriated. Tourists fondle these—nobody has ever witnessed a sale—and then sit down in exotic eateries that line the waterfront: they run the full gamut of food today: *spicy*: first and ultimately maybe most reliable indication of being elsewhere; *patty*: beef or

synthetic; *raw*: atavistic practice that will be very popular in the third millennium. **9.9** Shrimp is the ultimate appetizer. Through the simplification of the food chain—and the vicissitudes of preparation—they taste like english muffins, i.e., nothingness.

10. Program

10.1 Offices are still there, in ever greater numbers, in fact. People say they are no longer necessary. In five to ten years we will all work at home. But then we will need bigger homes, big enough to use for meetings. Offices will have to be converted to homes. **10.2** The only activity is shopping. But why not consider shopping as temporary, provisional? It awaits better times. It is our own fault—we didn't think of anything better to do. The same spaces inundated with other programs—libraries, baths, universities—would be terrific; we would be awed by their grandeur. **10.3** Hotels are becoming the generic accommodation of the Generic City, its most common building block. That used to be the office—which at least implied a coming and a going, assumed the presence of other important accommodations *elsewhere*. Hotels are now containers that, in the expansion and completeness of their facilities, make almost all other buildings redundant. Even doubling as shopping malls, they are the closest we have to urban *existence*, 21st-century style. **10.4** The hotel now implies imprisonment, voluntary house arrest; there is no competing place left to go; you come and stay. Cumulatively, it describes a city of ten million all locked in their rooms, a kind of reverse animation—density imploded.

11. Architecture

11.1 Close your eyes and imagine an explosion of beige. At its epicenter splashes the color of vaginal folds (unaroused), metallic-matte aubergine, khaki-tobacco, dusty pumpkin; all cars on their way to bridal whiteness... **11.2** There are interesting and boring buildings in the Generic City, as in all cities. Both trace their ancestry back to Mies van der Rohe: the first category to his irregular Friedrichstadt tower (1921), the second to the boxes he conceived not long afterward. This sequence is important: obviously, after initial experimentation, Mies made up his mind once and for all against interest, for boredom. At best, his later buildings capture the spirit of the earlier work—sublimated, repressed?—as a more or less noticeable absence, but he never proposed "interesting" projects as possible buildings again. The Generic City proves him wrong: its more daring architects have taken up the challenge Mies abandoned, to the point where it is now hard to find a box. Ironically, this exuberant homage to the interesting Mies shows that "the" Mies was wrong. **11.3** The architecture of the Generic City is by definition beautiful. Built at incredible speed, and conceived at even more incredible pace, there is an average of 27 aborted versions for every realized—but that is not quite the term—structure. They are prepared in the 10,000 architectural offices nobody has ever heard of, each vibrant with fresh inspiration. Presumably more modest than their well-known colleagues, these offices are bonded by a collective awareness that something is wrong with architecture that can only be rectified through *their* efforts. The power of numbers gives them a splendid, shining arrogance. They are the ones who design without any hesitation. They assemble, from 1,001 sources, with savage precision, more riches than any genius ever could. On average, their education has cost 30,000 dollars, excluding travel and housing. 23% have been laundered at American Ivy League universities, where they have been exposed—admittedly for very short periods—to the well-paid elite of the other, "official" profession. It follows that a combined total investment of 300 billion dollars ($300,000,000,000) worth of architectural education ($30,000 [average cost] x 100 [average number of workers per office] x 100,000 [number of worldwide offices]) is working in and producing Generic Cities at any moment. **11.4** Buildings that are complex in form depend on the curtain-wall industry, on ever more effective adhesives and sealants that turn each building into a mixture of straitjacket and oxygen tent. The use of silicone—"we are stretching the facade as far as it will go"—has flattened all facades, glued glass to stone to steel to concrete in a space-age impurity. These connections give the appearance of intellectual rigor through the liberal application of a transparent spermy compound that keeps everything together by intention rather than design—a triumph of glue over the integrity of materials. Like everything else in the Generic City, its architecture is the resistant made malleable, an epidemic of yielding no longer through the application of principle but through the *systematic* application of the unprincipled. **11.5** Because the Generic City is largely Asian, its architecture is generally air-conditioned; this is where the paradox of the recent paradigm shift—the city no longer represents maximum development but borderline underdevelopment—becomes acute: the brutal means by which universal conditioning is achieved mimic inside the building the climatic conditions that once "happened" outside—sudden storms, mini-tornadoes, freezing spells in the cafeteria, heat waves, even mist; a provincialism of the mechanical, deserted by gray matter in pursuit of the electronic. Incompetence or imagination? **11.6** The irony is that in this way the Generic City is at its most subversive, its most ideological; it elevates mediocrity to a higher level; it is like Kurt Schwitter's *Merzbau* at the scale of the city: the Generic City is a *Merzcity*. **11.7** The angle of the facades is the only reliable index of architectural genius: 3 points for sloping backward, 12 points for sloping forward,

2-point penalty for setbacks (too nostalgic). **11.8** The apparently solid substance of the Generic City is misleading. 51% of its volume consists of atrium. The atrium is a diabolical device in its ability to substantiate the insubstantial. Its Roman name is an eternal guarantor of architectural class—its historic origins make the theme inexhaustible. It accommodates the cave-dweller in its relentless provision of metropolitan comfort. **11.9** The atrium is void space: voids are the essential building block of the Generic City. Paradoxically, its hollowness insures its very physicality, the pumping up of the volume the only pretext for its physical manifestation. The more complete and repetitive its interiors, the less their essential repetition is noticed. **11.10** The style of choice is postmodern, *and will always remain so*. Postmodernism is the only movement that has succeeded in connecting the practice of architecture with the practice of panic. Postmodernism is not a doctrine based on a highly civilized reading of architectural history but a method, a mutation in professional architecture that produces results fast enough to keep pace with the Generic City's development. Instead of consciousness, as its original inventors may have hoped, it creates a new unconscious. It is modernization's little helper. Anyone can do it—a skyscraper based on the Chinese pagoda *and/or* a Tuscan hill town. **11.11** All resistance to postmodernism is anti-democratic. It creates a "stealth" wrapping around architecture that makes it irresistible, like a Christmas present from a charity. **11.12** Is there a connection between the predominance of mirror in the Generic City—is it to celebrate nothingness through its multiplication or a desperate effort to capture essences on their way to evaporation?—and the "gifts" that, for centuries, were supposed to be the most popular, efficient present for savages? **11.13** Maxim Gorky speaks in relation to Coney Island of "varied boredom." He clearly intends the term as an oxymoron. Variety cannot be boring. Boredom cannot be varied. But the infinite variety of the Generic City comes close, at least, to making variety normal: banalized, in a reversal of expectation, it is repetition that has become unusual, therefore, potentially, daring, exhilarating. But that is for the 21st century. **12. Geography** **12.1** The Generic City is in a warmer than usual climate; it is on its way to the south—toward the equator—away from the mess that the north made of the second millennium. It is a concept in a state of migration. Its ultimate destiny is to be tropical—better climate, more beautiful people. It is inhabited by those who do not like it elsewhere. **12.2** In the Generic City, people are not only more beautiful than their peers, they are also reputed to be more even-tempered, less anxious about work, less hostile, more pleasant—proof, in other words, that there *is* a connection between architecture and behavior, that the city can make better people through as yet unidentified methods. **12.3** One of the most potent characteristics of the Generic City is the stability of its weather—no seasons, outlook sunny—yet all forecasts are presented in terms of imminent change and future deterioration: clouds in Karachi. From the ethical and the religious, the issue of doom has shifted to the inescapable domain of the meteorological. Bad weather is about the only anxiety that hovers over the Generic City. **13. Identity** **13.1** There is a calculated (?) redundancy in the iconography that the Generic City adopts. If it is water-facing, then water-based symbols are distributed over its entire territory. If it is a port, then ships and cranes will appear far inland. (However, showing the containers themselves would make no sense: you can't particularize the generic through the Generic.) If it is Asian, then "delicate" (sensual, inscrutable) women appear in elastic poses, suggesting (religious, sexual) submission everywhere. If it has a mountain, each brochure, menu, ticket, billboard will insist on the hill, as if nothing less than a seamless tautology will convince. Its identity is like a mantra. **14. History** **14.1** Regret about history's absence is a tiresome reflex. It exposes an unspoken consensus that history's presence is desirable. But who says that is the case? A city is a plane inhabited in the most efficient way by people and processes, and in most cases, the presence of history only drags down its performance... **14.2** History present obstructs the pure exploitation of its theoretical value as absence. **14.3** Throughout the history of humankind—to start a paragraph the American way—cities have grown through a process of consolidation. Changes are made on the spot. Things are improved. Cultures flourish, decay, revive, disappear, are sacked, invaded, humiliated, raped, triumph, are reborn, have golden ages, fall suddenly silent—all on the same site. That is why archaeology is a profession of *digging*: it exposes layer after layer of civilization (i.e., city). The Generic City, like a sketch which is never elaborated, is not improved but abandoned. The idea of layering, intensification, completion are alien to it: it *has* no layers. Its next layer takes place somewhere else, either next door—that can be the size of a country—or even elsewhere altogether. The archaeologue (= archaeology with more interpretation) of the 20th century needs unlimited plane tickets, not a shovel. **14.4** In exporting/ejecting its improvements, the Generic City perpetuates its own amnesia (its only link with eternity?). Its archaeology will therefore be the evidence of its progressive forgetting, the documentation of its evaporation. Its genius will be empty-handed—not an emperor without clothes but an archaeologist without finds, or a site even.

15. Infrastructure **15.1** Infrastructures, which were mutually reinforcing and totalizing, are becoming more and more competitive and local; they no longer pretend to create functioning wholes but now spin off functional entities. Instead of network and organism, the new infrastructure creates enclave and impasse: no longer the *grand récit* but the parasitic swerve. (The city of Bangkok has approved plans for three competing airborne metro systems to get from A to B—may the strongest one win.) **15.2** Infrastructure is no longer a more or less delayed response to a more or less urgent need but a strategic weapon, a prediction: Harbor *X* is not enlarged to serve a hinterland of frantic consumers but to kill/reduce the chances that harbor *Y* will survive the 21st century. On a single island, southern metropolis *Z*, still in its infancy, is "given" a new subway system to make established metropolis *W* in the north look clumsy, congested, and ancient. Life in *V* is smoothed to make life in *U* eventually unbearable. **16. Culture** **16.1** Only the redundant counts. **16.2** In each time zone, there are at least three performances of *Cats*. The world is surrounded by a Saturn's ring of meowing. **16.3** The city used to be the great sexual hunting ground. The Generic City is like a dating agency: it efficiently matches supply and demand. Orgasm instead of agony: there *is* progress. The most obscene possibilities are announced in the cleanest typography; Helvetica has become pornographic. **17. End** **17.1** Imagine a Hollywood movie about the Bible. A city somewhere in the Holy Land. Market scene: from left and right extras cloaked in colorful rags, furs, silken robes walk into the frame yelling, gesticulating, rolling their eyes, starting fights, laughing, scratching their beards, hairpieces dripping with glue, thronging toward the center of the image waving sticks, fists, overturning stalls, trampling animals... People shout. Selling wares? Proclaiming futures? Invoking Gods? Purses are snatched, criminals pursued (or is it helped?) by the crowds. Priests pray for calm. Children run amok in an undergrowth of legs and robes. Animals bark. Statues topple. Women shriek—threatened? Ecstatic? The churning mass becomes oceanic. Waves break. Now switch off the sound—silence, a welcome relief—and reverse the film. The now mute but still visibly agitated men and women stumble backward; the viewer no longer registers only humans but begins to note spaces between them. The center empties; the last shadows evacuate the rectangle of the picture frame, probably complaining, but fortunately we don't hear them. Silence is now reinforced by emptiness: the image shows empty stalls, some debris that was trampled underfoot. Relief... it's over. That is the story of the city. The city is no longer. We can leave the theater now... **1994**

Eduard Kögel, „Informeller Urbanismus“, in: *Arch+, Nr. 168: Chinesischer Hochgeschwindigkeiturbanismus*, Feb. 2004, S.52-55

Informeller Urbanismus

Die Produktion urbaner Struktur

Eduard Kögel

Von der Masse zum Individuum

In der vorindustriellen chinesischen Stadt lebten vier Generationen unter einem Dach. Die weit verzweigten Familien hatten bis zu 1.000 Mitglieder.[1] In komplex verwobenen Hofhausanlagen erschloß sich ein hierarchisches System innenliegender Höfe, die über Gänge miteinander verbunden waren. Zur Straße war der Komplex bis auf das Eingangstor mit einer geschlossenen Mauer abgegrenzt. Die Dekoration der Häuser und die Verwendung bestimmter Farben richtete sich nach dem sozialen Status und nicht dem persönlichen Geschmack der Bewohner. Das Verhältnis zum Kaiser einerseits und anderseits die Verbindung zu den eigenen Vorfahren, die in Ahnenhallen verehrt wurden, waren die Richtwerte der sozialen Ordnung der Gesellschaft und damit auch der Stadt. Die Familie war das Zentrum für das Individuum und die wichtigste Bezugsgröße innerhalb der Gesellschaft.

Mit der Auflösung der feudalen Struktur zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde dieses Prinzip in Frage gestellt. Nach 1949 hat die kommunistische Partei, die in den 50er Jahren damit begann, die Bevölkerung in Arbeitseinheiten (*danwei*) zu organisieren, die Veränderungen vorangetrieben. So wie vormals das Verhältnis des Einzelnen zu seiner Familie sollte nun die Integration in die Arbeitseinheit eine sinnstiftende Funktion übernehmen.[2] Die Zugehörigkeit zu ihr regelte alle Belange des persönlichen Lebens von der Geburt bis zum Tod. Über die Arbeitseinheit wurde die Wohnraumzuteilung organisiert, genauso wie die Rationierung der Lebensmittel, der Zugang zu Bildung oder die Arbeitsstelle. Die Entwicklung einer eigenverantwortlich auf sich selbst gestellten Persönlichkeit wurde erst in Folge der wirtschaftlichen Liberalisierung ab den 1980er Jahren möglich. Gleichzeitig begann die Auflösung der Arbeitseinheiten. Neben der Arbeitseinheit wurde der Einzelne durch ein Registrierungssystem (*hokou*) der Stadt- oder Landbevölkerung zugeordnet. Da die Registrierung in der Stadt eine bessere materielle und soziale Versorgung bot und der Staat in der Entwicklung des Hinterlandes seine wichtigste Aufgabe sah, wurde die Freizügigkeit drastisch eingeschränkt. Das Registrierungssystem war zusammen mit der Arbeitseinheit eine der Grundlagen der geplanten Entwicklung aller Lebensbereiche.

Mit den wirtschaftlichen Reformen in den 80er Jahren forderte der Staat den Einzelnen auf, sich aktiv am Umbau der ökonomischen Strukturen zu beteiligen. Zwar blieb das Registrierungssystem uneingeschränkt bestehen, aber durch die Einführung einer persönlichen *ID-Card* wurde ab 1985 die Voraussetzung für eine gewisse Form der Arbeitsmigration geschaffen.[3] Diese Maßnahme ermöglichte es, sich aus der Sicherheit der Arbeitseinheit zu lösen. Mit der *ID-Card* kann sich jeder persönlich ausweisen und wird als Individuum innerhalb der Gesellschaft anerkannt. Gleichwohl bleibt die Freizügigkeit sehr eingeschränkt. Der neue Arbeitskräftemangel, verursacht durch den Aufschwung vor allem der Küstenstädte, und die Suche nach billigen ungelernten Kräften konnten durch den Zuzug von Wanderarbeitern aus ländlichen Regionen kompensiert werden.

Floating Population

Seit den 1980er Jahren hat sich das Phänomen der sogenannten *Floating Population* entwickelt. Gemeint sind mit diesem Begriff die Wanderarbeiter, die in die großen Städte kommen und sich als Tagelöhner in angelernten, schlecht bezahlten Berufen verdingen. Die wirtschaftliche Not auf dem Lande erzwingt diese Migration. Die Illusion von der Rückkehr in die Heimat nach ein paar Jahren in der Stadt wird von der politischen Führung unterstützt, da sonst aktive Maßnahmen zur Integration dieser Bevölkerungsgruppen ergriffen werden müßten.

In Peking hat sich seit Mitte der 1980er bis Anfang der 1990er Jahre der Prozentsatz der Arbeitsmigranten von 3% auf 10% der Gesamtbevölkerung erhöht. Ab Mitte der 90er Jahre nimmt die Zahl dramatisch zu. Die beiden Zählungen von 1994 und 1998 ergeben jeweils knapp 30% der Gesamtbevölkerung, was in absoluten Zahlen 3,2 Millionen Menschen entspricht. Wie GU Chaolin und LIU Haiyong[4] in einer Studie festgestellt haben, kommen die neuen Wanderarbeiter über informelle Netzwerke in die Stadt, die von ihrem Heimatort aus gesteuert werden. In Peking und anderen großen Städten haben sich spezifische Organisationen entwickelt, die eine Infrastruktur für Neuankömmlinge bereitstellen. So entstehen innerstädtisch dörfliche Strukturen, die neben dem Arbeitsplatz auch die Versorgung mit Wohnraum organisieren. Diese Migrantendörfer in der Stadt bilden eigene soziale Kerne, die ohne die formelle Hilfe der Stadtverwaltung entstehen. In der Grauzone von legal und illegal, unter schlechten Rahmenbedingungen, auf der Basis von kleinen Familienbetrieben entwickeln sich unterschiedlichste Dienstleistungs- und Produktionsbetriebe. Kriminelle Organisationen und sogenannte *black societies* operieren hier im Schutze der undurchsichtigen Verhältnisse.[5]

Das berühmteste Dorf in Peking war sicherlich das 1996 teilweise abgerissene *Zhejiang Village*. Hier hatten sich fast 40.000 Migranten (manche Quellen sprechen von bis zu 100.000) in einer informellen Nachbarschaft im Süden der Stadt etabliert.[6] Im Laufe der Jahre bildete sich eine autonome soziale und medizinische Versorgung heraus. Die Selbstorganisation durch die oft verwandtschaftlich verbundenen Wanderarbeiter aus der Stadt Wenzhou (Provinz Zhejiang) nahm für den Staat bedrohliche Züge an. Der Übergang von Legalität zur Illegalität war fließend. Für die Sicherheitsorgane der Stadt wurde diese Situation so unübersichtlich, daß letztendlich nur noch die Zwangsräumung und der Abriß als Ausweg möglich erschien. Um die Notwendigkeit der Intervention zu legitimieren, werden im Report nach der Räumung penibel alle Verstöße gegen das Gesetz aufgelistet.[7] So wurden fast 10.000 illegal errichtete Gebäude zerstört. 190 Betriebe, 1.615 Marktstände, 53 Kliniken und 131 Arztpraxen ohne Zulassungen sowie 200 illegale Restaurants wurden geschlossen. Über 18.000 Personen waren ohne Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis und wurden in ihre Heimat zurückgeschickt.

Natürlich sind solche Aktionen, trotz ihrer Größe, eher kosmetischer Natur. Die städtisch registrierte Bevölkerung hat sich längst an die billigen Dienstleistungen und Produktionsbetriebe der Wanderarbeiter gewöhnt und kann faktisch ohne sie nicht mehr existieren. Solche Aktionen haben vor allem symbolischen Charakter und werden dem Problem in keiner Weise gerecht.

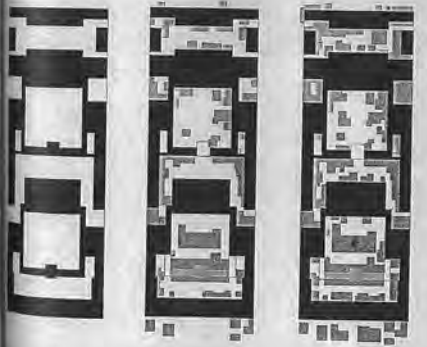
Die Zweiklassengesellschaft, – einerseits die Wanderarbeiter ohne soziale Absicherung und ohne Registrierung in der Stadt und andererseits die Stadtbevölkerung mit Zugang zu besserer Ausbildung und damit zu höherem Einkommen – ist heute die Realität der chinesischen Städte. Trotzdem verdienen die Wanderarbeiter in der Stadt weit mehr als zu Hause auf dem Land. Diese Tatsache läßt den Zustrom in die Stadt nicht abreißen und sorgt für dauernden Nachschub. Haben die Wanderarbeiter die Stadt erreicht, brauchen sie neben der Arbeit eine billige Unterkünft. Diese finden sie vor allem in den Altbauquartieren, die sie nach ihren Bedürfnissen und finanziellen Möglichkeiten überformen.

Wohnen im Transit

Die alten Quartiere der Hofhäuser waren durch die Enteignung in den 1950er Jahren an den Staat gefallen. Durch die Kulturrevolution verschärfte sich die latente Wohnungsnot der Städte in den 1960er Jahren massiv. In dieser politisch wirren Zeit wurden die Planungsabteilungen geschlossen und der Wohnungsbau fast vollständig eingestellt. Der städtische Wohnraum wurde knapp, und nur die Arbeitseinheiten oder der Staat verfügten darüber. Die Folge war eine extreme Überbelegung der alten Hofhausquartiere, die sich in den 1970er und 1980er Jahren weiter verschärfte. Beengte Wohnverhältnisse, fehlende Rückzugsmöglichkeiten innerhalb der Höfe und schlechte sanitäre Einrichtungen charakterisieren die dramatische Dichte der eingeschossigen Bebauung. Trotz der Erweiterung der minimalen Einheiten in Selbsthilfe blieben soziale Spannungen nicht aus. In diesen Zwangsgemeinschaften richtete man sich ein und arrangierte sich im Laufe der Jahre mit dem Unvermeidlichen.

Am Beispiel des traditionellen Quartiers um den *Glockenturm* und *Trommelturm* in Peking, das von ZHANG Jie[8] auf die informell entstandenen Bauten und ihre Nutzungen untersucht wurde, lassen sich einige der Phanomene aufzeigen, die das Hofhausgefüge der alten Stadt heute prägen. So ist die Freifläche innerhalb des Quartiers stark durch informell hinzugefügte Bauten verdichtet. Davon werden fast 90% zu Wohnzwecken genutzt. Kleine Anbauten in der Gasse und vor allem Umnutzungen an den Rändern der Quartiere dienen für privatwirtschaftliche, kommerzielle Aktivitäten. Für die Verwaltung der Gebiete entstand hier eine besonders problematische Situation. Die Stadtverwaltung geht davon aus, daß fast alle ökonomischen Aktivitäten im Quartier in illegalen Strukturen stattfinden. Eine Anerkennung von Seiten der Verwaltung wird mit der Begründung verweigert, daß bei einer Sanierung, oder wahrscheinlicher, bei einem Abriß für diese Fläche Kompensation durch den Eigentümer bezahlt werden müßte. Trotzdem begreift auch die Verwaltung, daß die Versorgung der Quartiere nur durch diese kleinteilige Handels- und Dienstleistungsstruktur gewährleistet werden kann. So werden die Betriebe legal in illegalen Strukturen betrieben.

Nicht nur in den Hofhäusern, sondern auch in den Zeilenbauten aus den 1950er Jahren finden sich solche informellen Nachverdichtungen.[9] Nördlich des *Himmelstempels* in Peking wurde 1950 in einem vormals sumpfigen Gelände ein Quartier mit einfachen dreigeschossigen Zeilenbauten aus Backsteinen errichtet. Im Laufe der folgenden Jahre wurde die Abstandsfläche zwischen den Zeilen getreu dem chinesischen Sprichwort – "egal wie groß die Wohnung ist, sie ist immer ein Raum zu klein" – extrem verdichtet. Der gesamte Zwischenraum ist mit einem eingeschossigen Bauteppich bedeckt. Frei blieb ein kleiner Weg zur Erschließung der Hauptbaukörper. Die informell entstandenen Bauten sind aus Backsteinen, die teils ohne Mörtel aufeinander geschichtet wurden. Genutzt werden sie für Nebenräume wie Küche, Abstellraum, kleine Werkstätten und temporäre Aufenthaltsräume für den Tag. An den Rändern zur Straße haben sich kleine Läden und lokale Restaurants angesiedelt. Die Überbauung der Freifläche als direkte Folge der Wohnraumknappheit hat seit den 60er Jahren ständig zugenommen, mit der wirtschaftlichen Liberalisierung ist die privatwirtschaftliche Nutzung dieser informellen Räume zu einem





Die traditionellen Hofhausquartiere wurden mit der Zeit immer stärker nachverdichtet. Die informell entstandenen Bauten deuten auf veränderte Wohnbedürfnisse und infrastrukturelle Mängel hin.







Bestandteil des städtischen Lebens geworden. Dienstleistungsangebote, kleine Läden und Werkstätten beleben die alten Quartiere. Die ehemals geschlossene Bausubstanz wird aufgebrochen und durch die neue Nutzung mit ihrem Umfeld vernetzt.

Am Stadtrand sind die Zeilenbauten aus den 70er Jahren in ähnlicher Weise von den Bewohnern mit informellen Nutzungen belegt. An einem Beispiel aus Tangshan[10] läßt sich zeigen, wie hier im Laufe der Jahre die Aneignung der Außenräume durch die Bewohner erfolgte. Vor den Zeilenbauten, die vom Erdgeschoß aus keinen direkten Zugang zu den Freiflächen haben, liegen kleine Gärten, die von den Bewohnern mit einfachen Materialien abgegrenzt und für unterschiedliche Zwecke genutzt werden. Manche der älteren Bewohner bessern durch den Anbau von Gemüse und Nutzpflanzen ihre karge Rente auf, andere nutzen die Fläche zwischen den Zeilen für eine kleine Datscha und züchten Blumen. Die behelfsmäßigen Bauten bestehen aus gefundenen Materialien: Backsteine, Pappe, Metallstücke und Holz.

Die schlecht versorgten, relativ billigen Altbauquartiere, ob Hofhaus oder Zeilenbau aus den 50er bis 70er Jahren, sind potentielle Wohnorte für die Neuankömmlinge in der Stadt. Die organisatorische und bauliche Selbsthilfe bringt einen 'organischen' Urbanismus hervor, der den sozialen und kulturellen Charakter der Stadt verändert. Die vom Staat (oft unausgesprochen) angestrebte funktionale Trennung wird hier aufgehoben und durch kleinteilige Überlagerungen zu einem lebendigen System mit vielen Folgeproblemen. Hygienische und infrastrukturell notwendige Investitionen bleiben aus, da die Verantwortlichen mit der Tabula rasa Methode und privaten Investoren die Probleme in großem Stil bereinigen wollen.

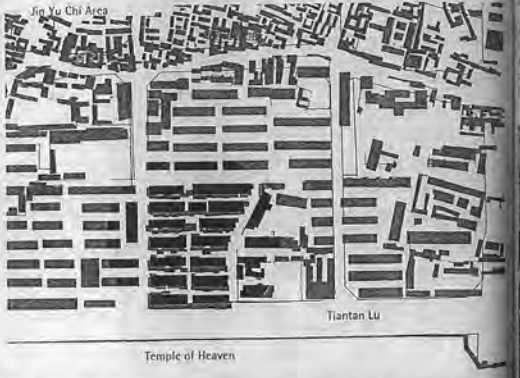
Die früheren Bewohner dieser Quartiere sind – sobald es ihre finanzielle Situation erlaubte – in die Neubausiedlungen umgezogen. Die Mischung von Wanderarbeitern und in den Altbauten zurückgebliebenen Rentnern führt zu einer neuen Zwangssituation, in der unterschiedliche Zielsetzungen aufeinander treffen. Während die verbliebenen Bewohner trotz aller Veränderungen ihre angestammten Quartiere nicht verlassen möchten, suchen die Neuen lediglich eine billige Unterkunft. Ein Bezug zur lokalen Bautradition und Lebenskultur ist ihnen fremd, leben sie doch in der Illusion, nach einigen Jahren in der großen Stadt wieder in ihre Heimatregion zurückzukehren.

Der Neubau als Rohling – Plug In und Add On als Prinzip

Der Wohnungsbau wird heute von privaten Investoren betrieben, während Grund und Boden weiterhin dem Staat oder der Kommune gehören. Die Entlastung der Arbeitseinheiten bei der Bereitstellung von Wohnraum ging seit den 80er Jahren Hand in Hand mit der Kommerzialisierung des Wohnungsbaus. Da die privaten Investoren in erster Linie den Markt für die Mittel- oder Luxusklasse im Auge haben, bleibt für die sozial Schwachen nur der Weg in die überbelegten Bestandsquartiere mit schlechter Infrastruktur. In den Neubausiedlungen sind alle Wohnungen zum Verkauf vorgesehen. Dafür werden auf der Baustelle spezielle *Appartement Sales Offices* errichtet. Diese Pavillons, die enorm wichtig für den Erfolg einer Vermarktung sind, werden teilweise von jungen innovativen Architekten gebaut. Integriert in diese temporären Bauten sind zwei bis vier komplett eingerichtete Wohnungen. Die Ausstattung dieser Vorführwohnungen ist den unterschiedlichen Geschmacksrichtungen angepaßt. Von *IKEA* über *Euro-Stil* und *Klassisch Chinesisch* sind alle denkbaren Dekorationen vorstellbar. Neben dem kommerziellen Ziel dient das *Appartement Sales Office* der Schulung des Geschmackes der neuen Mittelklasse. Hier wird die Eleganz der Inneneinrichtung vorgeführt, die in krassem Gegensatz zu ihren bisherigen Wohnverhältnissen steht.

Die Wohnungen werden als Rohbau verkauft, die Ausstattung wird dem Käufer überlassen. Dafür geben die Besitzer mindestens noch einmal soviel Geld aus wie für die Wohnung selbst.

Nicht nur die Hofhaus-Anlagen, auch die Zeilenbauten aus den 1950er – 1970er Jahren wurden nachverdichtet.



Die bauliche Selbsthilfe findet auf verschiedenen Ebenen statt; vom Ausbau von Balkonen bis hin zu ganzen Teppichen von eingeschossigen Baracken.



Von außen erscheinen die großen neuen Appartementblocks monoton und gleichförmig. Von innen jedoch explodieren sie förmlich in ihrer Unterschiedlichkeit. In dem Mixtum von Werbebildern und traditioneller Raumnutzung werden die vielfältigen Strategien zur individuellen Abgrenzung deutlich. So ist in der einen Wohnung die Wandverfliesung einer bayrischen Bierstube nachempfunden, während in der anderen ein Springbrunnen mehrere Quadratmeter für sich beansprucht oder die Fenster durch eine zweite bleiverglaste Schicht die Vorliebe der Bewohner für den spanischen Künstler Miró dokumentieren. Allen gemeinsam ist, daß die Türe in fast allen Landesteilen übliche Dimensionierung der Räume von jedem selbst zu bewerkstelligen ist. Dabei wird die thermische Haut des Gebäudes durchstoßen und vor jedem Zimmer an der Fassade ein kleines Kühlaggregat montiert. Innerhalb kurzer Zeit zieht sich so eine Schicht von Kleingeräten über die Fassade. Das Erscheinungsbild des Gebäudes beginnt sich bereits zu wandern, bevor der letzte Käufer seinen Vertrag unterzeichnet hat. Im Laufe der Jahre wird hier ein bizarres Installationswirrwarr die Fassade überwuchern. Die Konsequenz der dezentralen Klimatechnik ist ein überhöhter Energieverbrauch im Betrieb der Bauten.

Neben den Kühlgeräten werden an den Fenstern und Balkonen Gitterstrukturen angebracht, die der Sicherheit dienen sollen. Als zweiter Grund läßt sich allerdings, wie in den älteren Zeilenbauten, eine Erweiterung der Wohnfläche erkennen. Wenn man nach Hongkong schaut, sieht man die Vorbilder im dortigen Hochhausbau.[11] Aus den Gitterstrukturen an den Balkonen entwickeln sich langsam Loggien und angedockte Raumeinheiten. Mit leichten Materialien wird dieser informelle Ausbau im Laufe mehrerer Jahre vollzogen. Die Architektur selbst wird zum Gerüst für eine anarchisch anmutende Fortschreibung. Mit Hilfe der auch in China immer beliebteren Baumärkte werden haustechnisch problematische Lösungen produziert. Die Lust am 'Selbermachen' und das aus den alten Wohnverhältnissen mitgebrachte *Know-how* ermöglichen individuelle Lösungen sowohl im Innenausbau als auch im äußeren Erscheinungsbild der Wohnblöcke. Der von Architekten gelieferte Entwurf ist dabei die Folie für weitere technische Notwendigkeiten und gleichzeitig Basiseinheit der Erweiterung. Als Faustformel kann gelten: Je enger die Wohnverhältnisse innen, um so schneller verändert sich die Außenhaut.

Deregulierung und Micro-urbanismus

Die gesellschaftlichen Umschichtungsprozesse und die staatlichen Vorgaben erzeugen zusammen eine Situation, in der alle Beteiligten mit großer Energie den für sie notwendigen Freiraum abstecken und besetzen. Alle, auch der Staat, loten in diesem Prozeß die Grenzen ihrer Kompetenzen aus. Ist eine bestimmte Situation nicht mehr zu kontrollieren oder hat sich so etabliert, daß sie nicht mehr rückgängig gemacht werden kann, wird sie entweder akzeptiert oder durch die staatlichen Organe unterbunden.

Die Verwaltung unterstützt die informellen Aktivitäten der Bewohner nicht und verhält sich passiv. Das Potential der Selbsthilfe, das durch eine geplante Koordination zu einem Bestandteil der städtebaulichen Entwicklung werden könnte, wird notgedrungen akzeptiert, aber nicht aktiv gefördert. Micro-urbanistische Ideen, wie sie der Architekt Yung Ho CHANG[12] formuliert hat, verhallen so ungehört. Dabei läge gerade hier sowohl für die Beständsquartiere als auch für die Neubaugebiete ein großes Potential für eine lebendige Stadtstruktur, die sich kleinteilig und flexibel den Bedürfnissen der Bewohner anpassen kann.

Das Potential der informellen Stadt kann auch dem westlichen Urbanismusdiskurs neue Impulse geben. Das Lernen von dynamischen Prozessen und ihre Integration zur Deregulierung unserer erstarrten Strukturen könnte helfen, neue urbane Leitbilder zu entwickeln, die jenseits des bisher Bekannten liegen.



Anmerkungen

1 ZHAO Dongri: Traditional Chinese Architecture and Hierarchy; in Michael Dutton: Streetlife China; Cambridge University Press, Cambridge UK, New York USA, Oakleigth Australia 1998, S. 196

2 HE Xinghan: People of the Work Unit; in Michael Dutton: Streetlife China; Cambridge University Press, Cambridge UK, New York USA, Oakleigth Australia 1998, S. 42-53

3 ZHANG Qingwu: The Resident Identity Card and the Household Register; in Michael Dutton: Streetlife China; Cambridge University Press, Cambridge UK, New York USA, Oakleigth Australia 1998, S. 94-97

4 GU Chaolin; LIU Haiyong: New Urban Poverty and Peasant Enclaves in Beijing; Paper presented at ISA RC21 international Conference on The Future of Chinese Cities: A Research Agenda for the 21st Century, July 28-31, 1999 in Shanghai

5 Michael Dutton: Zhejiang Village, Beijing: A Visit; in Michael Dutton: Streetlife China; Cambridge University Press, Cambridge UK, New York USA, Oakleigth Australia 1998, S. 147-152

6 LIU Xiaoli; LIANG Wei: Zhejiangcun: Social and spatial implications of informal urbanisation on the periphery of Beijing; in Cities, Vol. 14, No. 2, S. 95-108

7 Beijing Public Security Bureau: Zhejiang Village: A Goverment Tale; in Michael Dutton: Streetlife China; Cambridge University Press, Cambridge UK, New York USA, Oakleigth Australia 1998, S. 152-159

8 ZHANG Jie: Informal construction in Beijing's old neighborhoods; Cities, Vol. 14, No. 2,1997, S. 85-94

9 Bestandsaufnahme durch den Autor 2000

10 Fotodokumentation durch den Autor 2002

11 Jerzy Wojtowicz: Illegal Structures on High-Rise Tenaments in Hong Kong, in Arnold Körte: The Development Potential of Traditional Housing and Settlement Patterns for today's Habitat in Southeast Asia, Darmstadt 1986

12 HOU Hanrou: Micro-Urbanismus. Ein Interview mit Yung Ho CHANG, Beijing 1999, Quelle: www.tao.ca/writing/archives/nettime/0065. html

Christian Renfer, „Denkmalpflege in China - Tabula Rasa oder Rückbesinnung? Die gefährdete Baukultur eines ganzen Kontinents“, in: *NIKE-Bulletin* 3, 2013, S. 8-11.

Betrachtet man den Umgang der Chinesen mit ihrer Baukultur mit westlichen Augen und glaubt all den Medienberichten, kommt man voreilig zum Schluss China hätte überhaupt kein Interesse an der Erhaltung und opferte gegenwärtig alles dem Wirtschafts- und Bauboom: Häuser, Dörfer, Stadtquartiere und Landschaften. Man vergegenwärtigt sich jedoch kaum, dass China auf 9,6 Millionen Quadratkilometern die geographische, geschichtliche und kulturelle Vielfalt eines ganzen Kontinents umfasst.

China war nie ein Einheitsstaat und ist es, trotz ideologischer Verklärung, auch heute nicht. Das Land war und ist geprägt vom ständig wechselnden Spannungsfeld zwischen dem politischem Zentrum und den Provinzen. Wir haben deshalb nur wenig Ahnung, wie es sich mit dem immobilen Kulturgüterbestand dort verhält. Wenn wir von den Baudenkmälern in China sprechen, betrifft das fast immer die nationalen Kulturgüter. Eine Liste mit 180 historischen Stätten und Kulturgütern von nationaler Bedeutung wurde erstmals im Jahre 1961 vom Staatsrat der Volksrepublik China festgesetzt. Im Jahre 2006 umfasste diese Liste bereits 2351 nationale Einzelbaudenkmäler. In ganz China, so schätzt man, sind über 400 000 historische Bauten rechtlich geschützt. Als geschützte Ortsbilder gelten 101 Städte auf nationaler und 80 auf provinzieller Ebene, dazu 44 geschützte Kleinstädte und 36 Dörfer von nationaler Bedeutung.



Karte von China mit der Bevölkerungsverteilung.

Wenn man mittels einer virtuellen Linie das chinesische Festland in zwei ungefähr gleiche Hälften teilt (Aihui-Tengchong Linie), dann ist statistisch festzustellen, dass 95% der Bevölkerung in der stark urbanisierten Osthälfte leben und bloss 5% in der wirtschaftliche rückständigen westlichen. Das bedeutet aber auch, dass beim Entwicklungsboom der letzten 20 Jahre die bevölkerungsreiche Osthälfte Chinas grundlegend «umgepflügt» worden ist. Der bauliche Aderlass dabei war immens und der kulturelle Verlust irreparabel. Für den Asiaten hat die «Aura» oder der geistige Erinnerungswert eines Ortes einen höheren Stellenwert, als seine materielle geschichtliche Bausubstanz. Die Rekonstruktion eines Baudenkmals ist gleichwertig mit dem Original. Es besteht darin ein grundsätzlicher Unterschied zur modernen westlichen Auffassung von Baudenkmälern. In Verbindung mit anderen Faktoren hat diese Haltung in China zu einem verhängnisvollen Trend geführt: Abbruch und Wiederaufbau als Möglichkeit der «Denkmal-Pflege».[1]

Fehlen einer strukturellen Stadterhaltung

Die städtischen Territorien der Megacities im Osten Chinas sind heute hauptsächlich urbane, futuristisch anmutende Planungslaboratorien ohne irgendeinen (wenn nicht herbeigeredeten) historischen Bezug. Denkmalpflegerische Aspekte kommen darin kaum zum Zug, es sei denn, man lasse die Reste einer Altstadt, wie in Fuzhou (Fujian) oder Yangzhou (Jiangsu), als romantische Shopping-Meile wieder erstehen, statt sie zu überbauen. Die grossen zusammenhängenden Altstadtareale, wie in Shanghai oder Beijing, sind längst verschwunden. Meistens werden in einer Grossstadt nur die historischen Wahrzeichen gepflegt, wie Stadttore, Tempel, Pagoden etc. Es gibt aber auch lobenswerte Gegenbeispiele, wie das denkmalpflegerisch restaurierte Viertel mit stattlichen Privatresidenzen der Ming-Zeit (17. Jh.) in Taining City (Fujian). Auch die denkmalpflegerischen Bemühungen der Stadtbehörden von Shanghai sind für eine chinesische Grossstadt geradezu vorbildlich: Nicht nur hat die Stadt seit Langem ein Denkmalpflegeamt und eine Liste der geschützten Baudenkmäler, sie

[1] Hierzu auch: Bianca Bosker. Original copies: Architectural Mimicry in contemporary China. Honolulu 2013. Sowie: Kai Strittmatter. China baut sich die Welt. Tagesanzeiger 27.3.2013, S. 23.



Gassendurchgang zwischen zwei restaurierten Residenzen in der Altstadt von Taining (Provinz Fujian), Ming-Zeit/17. Jh.

realisiert auch bemerkenswerte Revitalisierungsprojekte, wie der sog. «Alte Bund» (d.h. die bescheidenere Häuserzeile unmittelbar hinter den Prachtbauten an der berühmten Flusspromenade des «Bunds» [chinesisch Weitan]) oder Quartiere in der «Französischen Konzession». Die Konzessionen waren Quartiere, die China gemäss den sog. Konzessionsverträgen im 19.Jahrhundert in mehreren Hafenstädten der Ostküste zur Selbstverwaltung an die Kolonialmächte Frankreich und Grossbritannien übergeben hatte und welche von diesen als Geschäftsviertel in westlichem Stil neu überbaut wurden. Shanghai fördert auch Projekte wie die Umnutzung des historischen Werftgeländes im ehemaligen Expo-Areal, der Textil Factory Shanghai oder des alten städtischen Schlachthofes (sog. Millfun 1933) durch private Investoren.

Eine kaum genutzte Chance für die Erhaltung intakter Landschaften

Richtet man seinen Blick auf die Ebene der regionalen und lokalen Baukultur, so fallen vor allem die regionalen Besonderheiten der «rückständigen» ländlichen Provinzen im Süden ins Auge. Die 56 Minderheitenvölker Chinas, die hauptsächlich in der Südwesthälfte des Landes leben, sind noch stark in ihrer ethnischen Tradition und lokalen Kultur verhaftet. Dazu gehören die Besonderheiten einer eigenen Baukultur, wie die Trommeltürme und Wind-und Regen-Brücken der Dong-Minorität in den Provinzen Guizhou und Guangxi (Südchina). Gerade die noch intakten Gebiete der Minoritäten weisen aufgrund eines enormen sozialen und wirtschaftlichen Nachholbedarfs eine hohe Zerstörungsrate in ihren traditionellen Siedlungen auf. Diese Zerstörung wird nicht in Grossbauten augenfällig, sondern in kleinen Ausbauten der Häuser oder bei Wohnneubauten, die ohne Rücksichtnahme in die Siedlungen gesetzt werden. In dem grossen Land, wo die Landwirtschaft noch eine wichtige wirtschaftliche Stellung einnimmt, lohnte es sich, diesen Sektor mit geeigneten Mitteln der Raumplanung fortzuentwickeln. Anders als in den boomenden Städten Chinas (Kunming gehört dazu), in denen die Entwicklung schon bald aus den Fugen zu geraten droht, könnte hier noch eine planerische Basis gelegt werden, die nachhaltig über die nächsten Generationen hinaus wirksam sein könnte und eine geregelte und sinnvoll angelegte Ortsbilderhaltung mit einschliesst. Ziel müsste die Etablierung einer umfassenden Kulturlandschaftspflege sein, welche die sozio-ökonomische Weiterentwicklung einer Region in sinnvolle Bahnen zu lenken vermag. Allerdings ist gleichzeitig zu bemerken, dass diese traditionellen Siedlungen nur so lange authentisch bleiben, solange die bestehende traditionelle Infrastruktur, beispielsweise die Felder und deren Bewirtschaftung (Reisterrassen), die Wegsysteme und deren Textur (Steinplatten), die Gemüsegärten und ihre Einfriedungen (Holzgeflechte), die Wasserrinnsale (Bäche und Teiche) und ihr freier Verlauf intakt erhalten werden.

Noch sind diese Dörfer weit abgelegen von den grossen Bevölkerungszentren und deshalb ohne grosse Veränderungen geblieben. Doch bereits erscheinen die ersten Beeinträchtigungen durch willkürliche und rücksichtslose Modernisierungen.

Chinesische Fachleute haben Probleme und Chancen der umfas-

senden Kulturlandschaftserhaltung erkannt. So hat im Frühjahr 2011 eine Gruppe von Wissenschaftern unter dem Vorsitz von Prof. Zhu Guan-ya (SEU) ein Papier mit dem Titel «Research Report on the Protection and Development Plan of the Minorities' Villages» (2011) verabschiedet, in welchem die Probleme analysiert und Lösungsansätze vorgestellt werden. Man spricht von 3000 schützenswerten Dörfern in den Gebieten der nationalen Minderheiten, welche in den nächsten 5 Jahren von der Enquête erfasst werden sollen.

Das 1997 beschlossene sino-norwegische Gemeinschaftsprojekt in Suoga, Provinz Guizhou sowie das schweizerisch-chinesische Shaxi Rehabilitation Projekt[2] in Yunnan, 2001 von der ETH initiiert, sind nützliche Testprojekte für die Entwicklung traditioneller Kulturlandschaften im ländlichen China.

Die Ausbildung zum Denkmalpfleger in China

Chinas wissenschaftliche Beschäftigung mit dem überlieferten Kulturgut zeigt eine ähnliche Entwicklungsgeschichte, wie in Europa. Die Suche nach den Wurzeln einer chinesischen Zivilisation nimmt im 19.Jahrhundert ihren Anfang, als sich in der geistigen Kultur des ausgehenden Kaiserreichs ausgesprochen nationalistische Tendenzen bemerkbar machten. Sie setzte sich fort an den Universitäten der neu gegründeten Republik (1911) und gipfelte an den bedeutenden Architekturschulen wie jene der Tsinghua Universität in Beijing und der South East University SEU in Nanjing, wo in den 20er-Jahren bedeutende akademische Erneuerer der traditionellen chinesischen Baukunst wie Liang Sicheng (1901–1972) lehrten. Ihr Ruf nach einer nationalen Architektur, die nicht historische Stile kopieren, sondern ihren Formenkanon aus der intensiven Beschäftigung mit der traditionellen chinesischen (d.h. kaiserlichen) Architekturtradition schöpfen sollte, trug Früchte. Dies führte dazu, dass führende Architekturlehrer mit ihren Schülern intensive Forschungen an historischen Baumonumenten betrieben, zu denen vornehmlich die exakte Bauaufnahme und Beschreibung des Objekts gehörten. Diese Ausbildungstradition hat sich an den chinesischen Architekturschulen bis heute erhalten. So haben zwei



Der Architekten Liang Sicheng (1901–1972).

[2] Christian Renfer. Considerations of a Swiss Monument Preservationist during a Visit to Traditional Villages in China – The Shaxi Rehabilitation Project as an Opportunity. In: Erich Lehner, Alexandra Harrer, Hildegard Sint (Hrsg.). Along the Great Wall: Architecture and Identity in China and Mongolia. Wien 2010. Sowie: Derselbe in: NIKE-Bulletin 4/2003, S. 19–22.



Restaurierte Häuser des 19. Jahrhunderts am «Alten Bund» in Shanghai.



Dorf mit Holzhäusern in intakter landwirtschaftlicher Umgebung nahe der Kreisstadt Congjiang (Provinz Guizhou).

unterschiedliche Phänomene ihren gemeinsamen Ursprung in den 20er-Jahren: Zum einen die Ausbildung eines Nationalstils im Architekturentwurf, ähnlich dem europäischen Heimatstil (beispielsweise das aus einem Wettbewerb hervorgegangene Sun-Ya-tsen-Mausoleum in Nanjing von 1926–29). Zum andern die wissenschaftliche und methodische Auseinandersetzung mit dem historischen Architekturerbe und seiner Erhaltung. In China gibt es erst ein einziges Masterstudium in Denkmalpflege, nämlich seit dem Herbst 2012 an der Tongji Universität in Shanghai. Doch die anderen wichtigen Universitäten im Osten Chinas (SEU, Tsinghua-University) bieten ebenso intensive Ausbildungskurse in Architekturgeschichte und denkmalpflegerischer Methodik an. So hat die SEU ein Forschungsinstitut, das sich «Architectural Heritage Conservation Department» nennt, welches seit 2012 das denkmalpflegerische Fachjournal «Frontiers of Architectural Research» in englischer Sprache herausgibt. Die Tongji-Universität in Shanghai bereitet zurzeit ein ähnliches Periodikum mit dem Titel «Heritage – Architecture» in Englisch und Chinesisch vor. Damit soll ein internationales Fachpublikum mit chinesischen Forschungsergebnissen in Architekturgeschichte und Kulturgütererhaltung bedient werden.

Dilemma für die aktuelle Kulturgüter-Erhaltung

Es ist nicht zu verkennen, dass in China der unheimliche Drang nach Geldgewinn gegenwärtig alles dominiert, auch die Kulturpflege. Jedes der fachlich durchdachten Denkmalpflegeprojekte droht deshalb dem Gewinndenken von Investoren und Politikern zum Opfer zu fallen. Unsere chinesischen Kollegen befinden sich dementsprechend in einem täglichen Dilemma: Drängen Sie jetzt auf Realisierung ihrer Lösungen, steht die Erhaltungsidee jedes Mal auf der Kippe, warten sie ab, geht der Kulturverlust rasant weiter und vielleicht fehlt in einigen Jahrzehnten nach einer Rezession gerade das Geld für die Denkmalpflege. Es ist uns nicht vergönnt, die Entwicklung Chinas vorauszusehen und es ist dem Land selbst überlassen, für eine echte Erhaltung seines reichen Kulturerbes zu sorgen.

Christian Renfer

Lecture by Rem Koolhaas, „Preservation Is Overtaking Us“, in: *Columbia GSAPP*, 2004.

“We are living in an incredibly exciting and slightly absurd moment, namely that preservation is overtaking us.”



Rem Koolhaas at Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. September 17, 2004. Courtesy of Columbia University GSAPP.

I want to start with a project in China because the current context there is paradoxically both one inviting gross financial abuse and a potential laboratory for other investigations.

If you chart the distribution of architects per thousand people in the world, you will find that European countries have many architects, America has about two-thirds the number of Europe, and China has very few. Yet if you look at how much these architects are building, European architects are building very little, American architects a lot, and Chinese architects exceed all of us extensively.

In addition, by comparing various rates of urbanization from different regions of the world, you see that urbanization in America and Europe slowed down in the 1970s while in East Asia, and China in particular, the rate began to substantially increase. Coinciding with urbanization, if you plot architectural publications, you will see a timeline that suggests Europeans and Americans were incredibly active in terms of producing architectural manifestos and architectural thinking, but that our thinking stopped in the 1970s when we stopped urbanizing. Books like *Learning from Las Vegas*, published in 1972, is one of the books near the end. And if you look carefully at what we’ve produced since then, it’s mostly reactionary tracts against the city and against modern architecture.

This is an interesting situation because it means that China, at the moment of its greatest need, cannot in any way benefit from any thinking or Western doctrine for the creation of the city. It means that almost anything that is architecturally important in China is entering both an absolute ideological void and a completely defenseless situation.

The projects we are working on are an attempt to think about the Chinese situation and see what its potentials are. It is very clear that it’s a politically fraught situation because it imposes and raises the inevitable question, to what extent one can collaborate or not with a regime such as the Chinese. And clearly all of our work at the moment is based on a certain assumption about what is happening in China and where China is going under its new president and leadership.

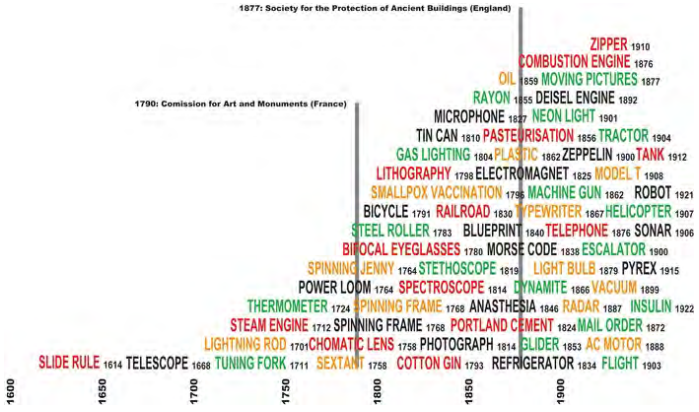
By comparing aerial images of Beijing from 1976 and the early 1990s, you can see an incredible explosion in the scale of construction. The Central Square, with the Forbidden City more or less in the middle, is in the center of Beijing. In the 1990s you can still recognize the Forbidden City and its system of lakes, and around it, more or less intact, is traditional Beijing, the “hutongs,” that have become a very critical issue in terms of the perception of China’s development and the destructiveness of China’s modernization, both inside and outside the country.

It is undeniably true that the hutong is an unbelievably beautiful and seductive way of inhabiting the metropolis in a way that is still delicate, intimate, and, I would say, old-fashioned. It is also true that in the past Beijing has not always been treated kindly by the Chinese. But it's also true that through UNESCO and other political pressures, the "destruction" of Beijing has become a very political issue. Just like human rights, preservation is now becoming a hot-button issue that enables different political sides to either sound the alarm of preservation or not.

What we found interesting in the hutongs is that there is not only interest in preserving them from the outside—from America and Europe (which is perhaps rather hypocritical because we destroyed our cities with impunity before anyone could warn us against it)—but also an enormous interest inside China for the specific qualities, the specific urban conditions, that are still present in such enormous numbers in the cores of its cities.

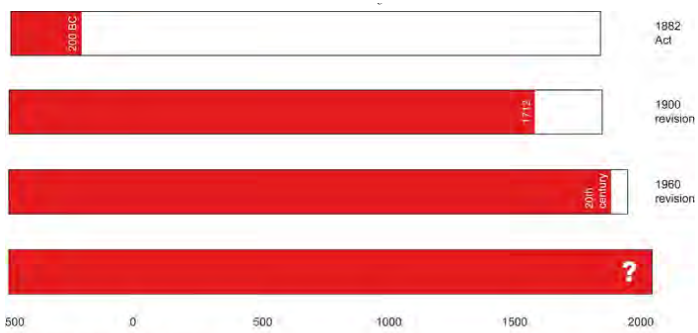
We were lucky in 2002 to receive a commission from the Beijing government that enabled us to investigate and define for China a specific form of preservation. This is one of those unique moments in which we come closer—and maybe I should say in this case that I come closer—to one of my most intimate utopian dreams, which is to find an architecture that does nothing. I've always been appalled that abstinence is the one part of the architectural repertoire that is never considered. Perhaps in architecture, a profession that fundamentally is supposed to change things it encounters (usually before reflection), there ought to be an equally important arm of it that is concerned with not doing anything.

What we started to do was look at preservation in general and look a little bit at the history of preservation. Now, the first law of preservation ever defined was in 1790, just a few years after the French Revolution. That is already an interesting idea, that at the moment in France when the past was basically being prepared for the rubbish dump, the issue of preserving monuments was raised for the first time. Another equally important moment was in 1877, when, in Victorian England, in the most intense moment of civilization, there was the second preservation proposition. If you look at inventions that were taking place between these two moments—cement, the spinning frame, the stethoscope, anesthesia, photography, blueprints, etc.—you suddenly realize that preservation is not the enemy of modernity but actually one of its inventions. That makes perfect sense because clearly the whole idea of modernization raises, whether latently or overtly, the issue of what to keep.



Historic preservation as a modern technological innovation. Courtesy of OMA.

We then looked at the history of preservation in terms of what was being preserved, and it started logically enough with ancient monuments, then religious buildings, etc. Later, structures with more and more (and also less and less) sacred substance and more and more sociological substance were preserved, to the point that we now preserve concentration camps, department stores, factories, and amusement rides. In other words, everything we inhabit is potentially susceptible to preservation. That was another important discovery: The scale of preservation escalates relentlessly to include entire landscapes, and there is now even a campaign to preserve part of the moon as an important site.



Source: G.J. Ashworth, *Heritage Planning*

Historically, each new preservation law has moved the date for considering preservation-worthy architecture closer to the present. Courtesy of OMA.

Then we started looking at the interval or the distance between the present and what was preserved. In 1818, it was 2,000 years. In 1900, it was only 200 years. And near the 1960s, it became 20 years. We are living in an incredibly exciting and slightly absurd moment, namely that preservation is overtaking us. Maybe we can be the first to actually experience the moment that preservation is no longer a retroactive activity but becomes a prospective activity. This makes perfect sense because it is clear that we built so much mediocrity that it is literally threatening our lives. Therefore, we will have to decide in advance what we are going to build for posterity sooner or later. Actually, this seems an absurd hypothesis, but it has happened, for instance, in the cases of some houses that were preserved at the moment they were finished, putting the inhabitants in a very complex conundrum.



"Barcode" preservation scheme for Beijing where different preservation scenarios can be implemented in horizontal bands. Courtesy of OMA.

We then started to look at how to apply this thinking to the issue of preservation. Of course, preservation is also dominated by the lobby of authenticity, ancientness, and beauty, but that is, of course, a very limited conception of preservation. We started to conceive and imagine that you could perhaps impose upon the entire center of Beijing a kind of barcode and declare that the bands in the barcode could either be preserved forever or systematically scraped. In such a case, you would have the certainty that you preserved everything in a very democratic, dispassionate way—highways, Chinese monuments, bad things, good things, ugly things, mediocre things—and therefore really maintained an authentic condition. Also you could begin to plan the city in terms of phasing. In all the cities that now are almost suffocatingly stable in the center and alarmingly unstable at the periphery, you could introduce a new condition of phasing in which, sooner or later, any part of the city would be eliminated to be replaced by other

development. You could project and plan over almost millennia to generate a situation in which each part of the city would always confront its opposite in a kind of complementary condition.

3

PAUL S. BYARD MEMORIAL LECTURE

Rem Koolhaas

"I think that architecture is gone. It's a very interesting question whether it is gone forever or whether under certain circumstances we can imagine that it will come back. In any case, it is gone for now."



Rem Koolhaas at Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. February 20, 2009. Courtesy of Columbia University GSAPP.

What I'm trying to do tonight is give you a context of why we became as interested in preservation as we are at the moment. I have to start with the situation of the architect. And I want to very briefly suggest in what ways the economy, for quite a long period, at least 20 or 30 years, has been eroding some of the important potentials of architecture and has been reducing what architecture can do.

Maybe no image is clearer in terms of what happened to architecture than the Parthenon. It is a representation of architecture in a way that we all can recognize, and presumably, one that we all like and respect. The regime of the last 20 to 25 years, the ¥€$ Regime, the regime of the market economy, which has infiltrated every single pocket of autonomy, has turned architecture into a different art. Thirty years ago architecture was a very serious effort, using workers and presumably producing buildings that were not luxury items, but necessary. And therefore, not necessarily committed to immediate or obvious beauty but, in a genuine way, much more interested in doing what was necessary. I think that architecture

is gone. It's a very interesting question whether it is gone forever or whether under certain circumstances, we can imagine that it will come back. In any case, it is gone for now.

To be considered a genius for producing a serene order is also over. I think Frank Gehry, whether he wants to or not, is perhaps the most obvious emblem of what happened to architecture or, what we have made happen to architecture.

Starchitecture is dead. →

Bilbao remains a very beautiful building in itself, but its consequences are still with us. I think that this is perhaps a dramatic or exaggerated version of what has happened to the architect. There is a photo of Peter Eisenman in the center of his monument, and he is being pursued by a horde, not of people, not of people who want to remember, but simply the press. You can imagine that they want a quote from him. And so he's there as a kind of involuntary Minotaur with the press in hot pursuit.

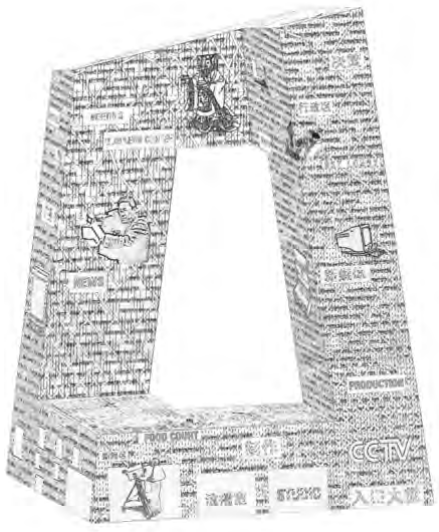


Eisenman talks to the media at the Memorial to the Murdered Jews of Europe in Berlin. July 04. © REUTERS / Tobias Schwarz.

I think architecture and the role architects play in what has happened to architecture is embodied by all of us, whether we want it or not. Therefore, all of us are becoming people who have to propose things in situations that are becoming increasingly undignified. And what we harvest is a very strange and a very ambiguous good, because we receive an unlimited amount of attention yet fewer and fewer people take us seriously. And within that contradiction there's a really wrenching feeling, of sensing the lifeblood of the discipline draining away.

At some point, I don't know who was responsible, the word, "starchitect" was invented. And we all know what it is: a term of derision. And at some point, it becomes very hard to avoid. I would say that preservation is, for us, a type of refuge from this term. What we are hoping to do is propose a number of strategies in which we are working to undo, or escape, from this label.

Preservation is architecture's saving retreat. →



Drawing of the CCTV Tower in Beijing with depictions of Chinese state media and program notes. Courtesy of OMA.

For instance, CCTV, which started so innocently, was certainly not intended to be an exaggerated or dramatic building, just a beautiful building with a certain intelligence that worked in a particular way, that attempts to offer Chinese society a moment to enter the inner workings of Chinese media. And therefore, it was in fact more or less a political statement. Yet somehow it became easy to subsume that intention into the overall label of "starchitecture," with its detested glamour and oversimplifications, even though the building, as made, has a rather astonishing ability to engage with the most historic part of the city, the imperfect part of the city, as if it has a secret sympathy for exactly those dimensions, and is not necessarily part of a grotesque, exaggerated form of involuntary newness.

But it is true that if you look at the total effect of it all together, there is a certain grotesque quality to it. Perhaps the city is doomed, or was doomed, and maybe in that sense, a crisis offers some reason for optimism. If you were to compile buildings from some of the major architects of the last ten years, whatever the individual qualities may be, it is very clear that together they don't have a cumulative impact and somehow they are mysteriously self-canceling and therefore not really productive. But maybe this moment, at least, spells the end of the ¥€$ Regime, maybe these events will spell not only the end of capitalism but the end of "bling." Maybe if you reverse this tendency, there will be more planning, more thinking, and more feeling, even in architecture.

In that sense, I think we are potentially living through a very creative moment. As I mentioned, I think the label, or the status, of starchitect has been a very unpleasant by-product of the current moment for us, and for me personally. For that reason, I want to share with you a number of private strategies and reflections on how to come out of it. These reflections are inevitably connected with my own experience. I was born in Rotterdam, and that simply meant that I was surrounded, from the age of ten or twelve, by these very inert and now perhaps not very inspiring blocks. For me, they never had the slightest quality of gloom; they were always the pure and full expression of optimism, and to some extent, even pleasure. Maybe it's incomprehensible now to view this architecture in those terms, but I am still susceptible to those kinds of emotions when I see them. And I'm absolutely jealous of how only forty years ago the architect could establish, maybe not earnestness or solemnity but seriousness, which in itself can be a very cheerful and joyful practice.

One of the directions that we have been trying to exploit, or pursue, in the search for an alternative to the unique, and the obligation for uniqueness, is the generic. And what we have been trying to do is see whether we could gain some initiative, not by being radically simple but radically pure.

New forms are no longer relevant. →

The first experiment in that direction was around 2005, when we conceive a building that had to be the center of a complex called Business Bay in the Dubai Desert. The absolute essence of the moment, both in terms of the city and the economy, meant we could experiment with a degree of radicalism, so we proposed a huge slab of a building, made out of monolithic white concrete and nothing else, that would rise from the desert.



Dubai as a collection of notable architectural forms rising from the desert. Courtesy of OMA.

The building was conceptualized as a piece of city put on its edge—with more or less the same program and all the kind of facilities of the city—and then it was interrupted by four major public zones. It was a slab, 200 by 300 meters. It was built as an extrusion, as an elevator shaft, out of white concrete, very quickly, so that the moment the shaft was finished, the building would be finished. We didn't have cladding or anything else.

We worked on layers of culture, some accommodation for business, some accommodation for urban life, etc. We also worked on aesthetic hybrids in order, again, to lose ourselves in the potential collaborations and coexistences with other cultures. I counted on the strangeness and eccentricity of the surrounding buildings to make our building look extremely pure and new. There was only one device that we developed with the engineers from Arup, where, with minimal effort, the building was able to rotate so its long side would never be exposed to the sun. Over twenty-four hours, the building would appear and disappear. My contribution, or my intervention, in this type of skyline was perhaps a radical form of erasure.



Proposed design for the Taipei Performing Arts Center and night market. Courtesy of OMA.

There's a second tendency that I think could be a hopeful way to overcome the current excess, and that is again, an extreme engagement with program, with how things work, and with the urban condition. We worked on a competition for a theater in Taipei. Taipei is a very energetic Asian city with incredible street life. There is a huge night market, and interestingly enough, the theater is planned on the same site. We proposed that the two would be superimposed so that there is a second circle of nightlife: a night market on which the theater rests.

The typical contemporary theater—and this is where the icon and the star architects are really having a terrible effect on the world—is exemplified by Paul Andreu's theater complex in Beijing. It is three theaters, everywhere in the world you suddenly see cultural centers emerging with three theaters in which each theater is somehow, in and of itself, perfect: a big auditorium, a stage, side stages, backstage, other auditorium side stages. And although this is a vast investment in culture, in terms of theater or in terms of what a theater could do, there is absolutely no additional contribution, no additional effect. The content of this iconic building is deeply reactionary, and yet only its cladding is new. I think there is a profound malaise in that combination, which is becoming more and more common.

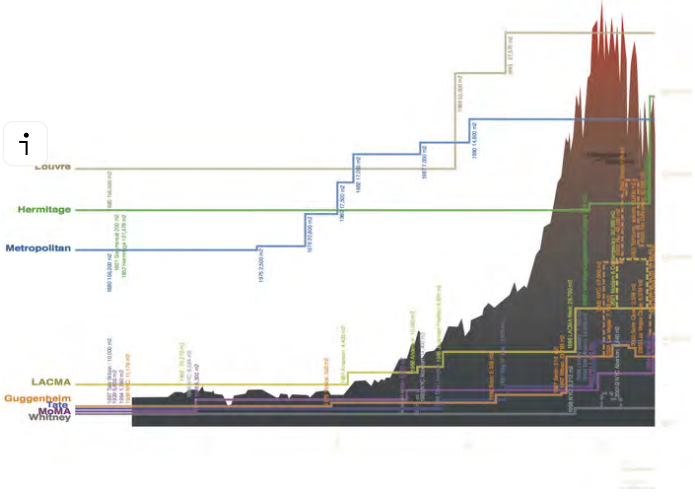


Plan drawing of the National Center for the Performing Arts in Beijing, China. Paul Andreu Architect, 2007. © Paul Andreu with ADPi and BIAD.

What we did in Taipei is different. Instead of three separate theaters, we combined the accommodations of each theater into a single tower. The addition of all the theaters vastly extended the range and potential of what could be performed so that the theaters could be coupled, giving the conventional theater an unusual depth. In certain cases, we could have about 300 meters of theatrical

space accessible so the kind of spectacle that can only be performed in industrial spaces—because typical theaters are too constrained—can now take place inside this combined theater space.

But now let me talk about the Hermitage. If you look at a graph that shows Wall Street going up and down, and overlay all the museums that we are familiar with, from the Louvre to the Metropolitan to the Guggenheim, their development more or less follows the graph. They are extending relentlessly, in pure sympathy with the market.



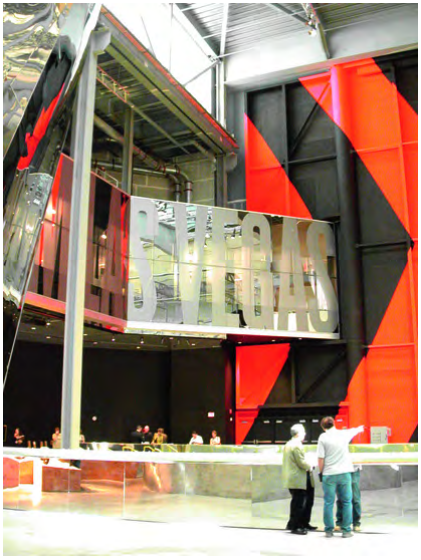
Graph depicting fifty years of Dow Jones Industrial Average growth and major museum expansions. Courtesy of OMA.

What we see now is a vast explosion in the scale of museums. We have seen museums that are expanding and expanding, reaching proportions that museums have never reached before. Therefore, the audience is colossal, and consistently increasing, and there is a demand for a particular kind of art. The museum then becomes inundated and becomes simply a circulation device. The crowds are enormous, more and more, so the particular experience that is the essence of the museum, a quiet contemplation with space, is becoming rare.

It's apparently inevitable, this process, so in that sense, I'm not saying there's anything wrong with it. But I would say that the same phenomenon also forces the art to become more large-scale, and therefore more mass-oriented. To address this experience, art has to be stretched to the limit of what it could possibly be. And in the end—and for me this is a sinister moment—art becomes purely authoritarian.

I think that for anyone who's seen this type of work at the Tate for instance, and for anyone who's seen the way in which it could be only adored by people on their knees, literally, it testifies to a radical form of aggression that art now poses, a unilateral message—almost militaristic message—in the potency of art that is a direct consequence of this endless expansion and of following the Wall Street curve.

I was not immune to the same tendency—I worked with Thomas Krens. But I also worked for Mikhail Piotrovsky, who eventually became our client for the Hermitage. Together, we made an insert into a casino in Las Vegas, a metal strongbox of COR-TEN steel with pivoting walls that could, through magnets, accommodate a very pure and beautiful kind of art: the art of the Hermitage. And in a certain way, inside this grotesque cyclone of the economy, we made a relatively protected area, dedicated in a relatively pure way, to both contain and display art.



Construction of the Hermitage Guggenheim, Las Vegas, 2001. Courtesy of OMA.

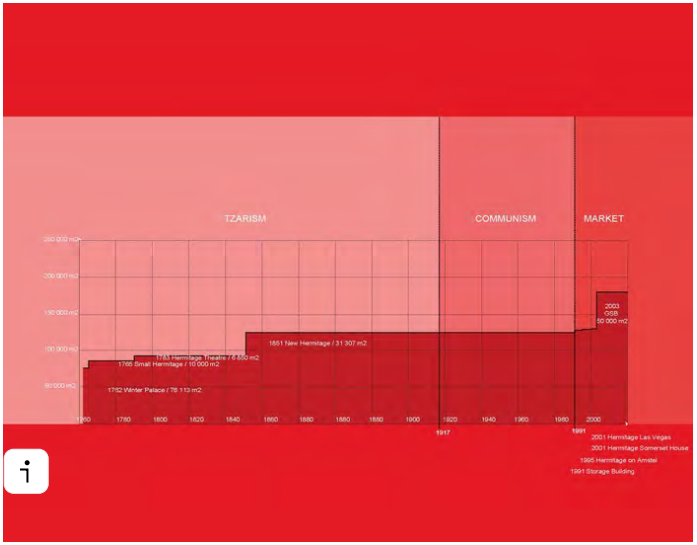


an of the State Hermitage museum, St. Petersburg, Russia. Courtesy of OMA.

This was how Piotrovsky and I got to know each other. Then, in the summer of 2000, Krens, Frank Gehry, and I went to St. Petersburg for the first time to see what we could do in the Hermitage. The Hermitage is a series of buildings on the Neva River, and in the front is Winter Square. It consists of a palace, a small Hermitage, and a museum. In 2000 a new office building, the General Staff Building, was added to the properties of the Hermitage and therefore, the plaza in front, Winter Square, would also be incorporated. From a huge complex of buildings, it became much more, an almost urban quarter.

The Hermitage had stubbornly resisted the market; tourism, through communism, showed a totally flat line. Altogether, the existing complex had twelve hundred rooms, and to those twelve hundred rooms would be added another eight hundred. So altogether, the Hermitage would have two thousand rooms. And they were not simply rooms; some are historical and therefore need to be preserved in their entirety, and others are of different historical types, therefore requiring different types of preservation.

Krens and Gehry looked at the collection and made an inventory and very soon came to the conclusion that the problem of the Hermitage, with its two thousand rooms, was that it had no spaces big enough for American art. American art had grown considerably through the fifties, sixties, and seventies, and therefore it was clear that space needed to be found to accommodate this enormous growth.



Expansion of the Hermitage over 250 years and three political regimes. Courtesy of OMA.



View from the Winter Palace overlooking Winter Square. Courtesy of OMA.

This was a moment of serious bifurcation, when I actually felt that the Hermitage itself suggested other ways of looking at art, if only these implications could be mobilized against some of the excesses. The Hermitage contained within itself prototypes for resisting the whole phenomenon that I've been talking about.

If you looked at the Hermitage, what was unique was the amount of curatorial exposure: The paint was imperfect; there was no air conditioning. You looked through the windows, to the outside; there was no shading, there was full exposure. But the experience of looking and being there was extremely powerful. Malevich's *Black Square*, perhaps one of the most important paintings of the twentieth century, is hung with minimal protection, under fluorescent light, with an overdimensioned label, and between two crazy curtains. But still, the intensity of the experience was literally breathtaking and one that's increasingly absent from the museums that were then readying themselves for the twenty-first century. This became very significant as a potential form of dialectics or perhaps polemics.

Preservation creates relevance without new forms. →



Malevich's *Black Square on* on display at the Hermitage. Courtesy of OMA.

Also, if you looked around, everywhere in the museum you saw found displays. There were seemingly random collections of artworks simply arranged on tables, sometimes with a density of five hundred objects per square meter. If you looked carefully, they were dedicated to mythology, religion, militaristic exploits, sex, and other domains confronting each other in proximity that, again, was not available in traditional curatorial regimes, but still very powerful in what it delivered in terms of emotion and insight.



from the Hermitage collection arranged on an open table. Courtesy of OMA.

My argument to Krens was that if a space for the motorcycle show was needed, then perhaps you could arrange a motorcycle in every one of the rooms without further disturbing or radicalizing the museum. And looking further into the partly dilapidated spaces of the building, I developed an idea that perhaps dilapidation itself was a very significant part of Russia's history. The military had actually occupied the building—it was occupied during World War II—therefore, rather than rehabilitate or renew such a building, it was perhaps important to preserve its rawness and dilapidation.



Rendering of a sculpture and installation art placed in an unrestored room. Courtesy of OMA.

We started to experiment with a thesis that perhaps you could shift the most important works of art to the most distressed environments so that people would go there and create an ambiguous spectacle of recent history, treasures, and old history, in ways that would enlighten each other. We committed to ourselves that our only intervention, if anything, was not an architectural contribution but at most, an elimination, with the condition that it would clarify the structure, organization, and circulation of all these buildings.

Preservation is architecture's formless substitution. →

The project became, then, the beginning of a more formal engagement with the Hermitage, in which we are making a master plan, where, based on some of these ideas and observations, we are looking at the Hermitage as a whole. Therefore, we are pursuing the extension of the Hermitage at the moment the stock market goes down, in order to find our own way to address the issues of the twenty-first century, with the advantage that we are, obviously, late. The advantages, of course, are that we are seeing the price that so many museums are paying, with their now almost uncontrollable size. So in that sense it's very exciting to be able to do this with that hindsight.



Rendering of paintings from the Hermitage collection on display in an unrestored room. Courtesy of OMA.

The Hermitage is a huge museum. It is almost unimaginably big: 200,000 square meters with each of its components comparable in size to other major museums. One of the components, the Winter Palace, is almost as big as the Metropolitan Museum of Art in New York. So it's actually more than five museums. Where typical museums are subdivided into departments, the Hermitage has so many departments that it is almost a bar code.

For that reason, it implies and enforces on its visitors, its guides, and on its system of displays, an unbelievably intricate regime in which only along a very twisted road is one able to take in the range of its treasures and departments. That gives it a ver fortunate thing where in these hallowed spaces you still feel the spirit of significant events—whether it was the revolution or incarceration or bombing—and it's now invaded by a horde that has to move in this relentless queue in order to capture everything.



All the potential rooms for display in the Hermitage. Darkened rooms are currently in use. Courtesy of OMA.

This reminded me of the film *Russian Ark*, a famous film that was very popular among intellectuals. Somehow this same journey through the Hermitage was enacted as a symbol of Russia's history in a series of episodes that were constantly moving through the entire museum. In fact, the movie's claim to fame was that it was shot in a single take, and the trajectory of this take, in fact, follows the trajectory of current museum guests.

When I realized this obligatory path, and how it is actually hostile to the authentic experience of a museum, which is a space where you are free to wander, free to engage with a number of individual treasures in a way that is not necessarily programmed, and where you can find intimacy with interfaces of your choice. Our first and most significant proposal is that where the Hermitage is a network with a continuous flow, we propose a degree of separation between the elements and therefore, a degree of autonomy, which means that each of the parts can now be interpreted for what they are rather than interpreted as part of a larger whole.

And then we recognized that the Winter Palace was actually the palace of the czars and therefore not a museum. The czars themselves made a small Hermitage, which was conceived as an exhibition building. It was a private museum. Later, the czars commissioned the German architect Leo von Klenze to build a new Hermitage, which was a public museum. So, if we reintroduced that autonomy, the different parts also regain their original status and can be interpreted as separate entities, which also clarifies the history of Russia.

The challenge then becomes both how to distribute the three and one-half million artifacts of the Hermitage collection over these two thousand rooms in five buildings in such a way that the artifacts find their ideal environment, and how the history of Russia as it is embodied in this building can find its own articulation—sometimes separately, sometimes engaged with each other.

This is the blueprint, but over the next years we will also try to develop the political history, the acquisition history of the czars, and the history of the buildings.

Each building will now acquire its own entrance, and therefore the experience will become much less exhaustive, much less eclectic, and perhaps more profound. Only the north, along the river, will have a single element that still offers a degree of connection between the buildings. It's a very beautiful space with windows facing the river, and very beautiful light that penetrates into the space. One of the intentions is that not everything is dedicated to art and that history will acquire an equivalent status to the art; it will enable us to restore, to a degree, the presence of different episodes in Russia's history such as World War I, when one of the important rooms was used as a hospital, a completely erased and forgotten moment that will be discreetly brought back.

We will also be able to restore privacy to some of the paintings that are overexposed by creating areas of relative privacy. Perhaps the remote areas will be used for the most significant art, introducing a degree of privacy.

If you look at history, and we looked at the czars themselves, Catherine the Great was a collector. She collected libraries of the Enlightenment, paintings, people, and architects. During her life she collected four thousand paintings, drawings, eighty thousand etchings, an enormous amount of books, but she's not recognized as such in the Hermitage. So that kind of collecting will be present so that in a very visual manner you will be confronted with history rather than the results of history.



Rendering of an unused Hermitage room with selections from the collection of Catherine the Great on display. Courtesy of OMA.

Perhaps the most complex question is how we can make history coexist within some of the collections. The current environment of the Islamic collection—the Hermitage has a vast collection of Islamic art, which at the moment is very rare and very important—is now displaced in an apartment from the last czars. You see in the display cases all over a vaguely historical but clean and laundered environment. We are experimenting with creating a very narrow band, or path, of Islamic art that will traverse the historical apartments, to the extent that we can restore them. It's almost based on a Roman model of trophies, or an earlier version of the Hermitage—a river of artworks going through a historical environment. In these restored spaces there is a central band that will enable you to experience the two conditions at the same time.

We have the rare privilege of not only being architects but also being invited to have a curatorial involvement in the whole Hermitage. One of the things we want to do is create exhibitions

about the displays of the Hermitage and the different periods of those displays, the over-the-top fullness, the individual objects, and the Soviet version of very didactic displays.

Our first proposal is to make an exhibition of display cases, which will enable us to create an historical overview from the sixteenth century to the twenty-first century, from meticulous gold-work cases to the current multipurpose cases, and everything in between, in a single display of displays, which as far as we know, is one element that has never really been taken seriously. We will do it at a kind of Kunsthalle that we are opening in the former stables on the ground floor of the small Hermitage.

Finally, a laboratory is introduced in a burnt-out part of the Hermitage, so in a section where there are no issues of preservation, there will be a laboratory of different display conditions as a permanent test for other parts of the Hermitage.

Another notion that we hope to launch is that in a museum with so many rooms, which wants to be a museum of the twenty-first century, each year, for instance, eight artists, or four artists and scientists (or any number of disciplines), take a room and organize something in that room. After one hundred years you have eight hundred rooms that inevitably represent a century in a more precise way than almost any form of acquisition or curatorial regime could ever do. The Hermitage simply exploits its abundance of rooms rather than its size.

The Hermitage is not only a project about buildings. The Hermitage was a perimeter with a vast complex and it will now become urban space, with a number of individual buildings. Therefore, in addition to the 2,000 rooms, there are exterior spaces that together form a network that deserves a degree of programming but also deserves, of course, to be left alone. This is the thin line that we are walking, where space will be opened but perhaps left alone. Again, some of the fragility and some of the unofficial remnants may simply be made accessible. A central, and perhaps the most crucial, part of the space is the square itself, which is unbelievably powerful and beautiful in terms of its almost permanent emptiness. It is an emptiness that we want to respect and maintain, so there will be no programming. But at the same time, as it was in Russian history, perhaps it will be occasionally used, or occasionally thought about.

And so from this position, what the Hermitage proposes to do is intervene in the part of the world where museums are relatively rare. And with its enormous collection of Islamic and Chinese art, it will create a number of ties and forms of communication that enable it to develop a political dimension that most museums can only dream of.

Hubertus Adam, „Kunst als Standortfaktor“, in: *Archithese,* 6.2004, S.78-81



2

KUNST ALS STANDORTFAKTOR

Revitalisierung bestehender Baustrukturen in China Kunst kann Öl im Getriebe der Ökonomie sein. Zumindest beginnt sie in Peking und Shanghai dazu beizutragen, neue Nutzungen für historische Bauten wie Fabrikanlagen oder traditionelle städtische Strukturen zu finden und diese zu erhalten.

Text: Hubertus Adam

798 heisst einer der Orte des neuen Pekings – ein Ort der Transformation. Das Taxi benötigt geraume Zeit, bis es vom Stadtzentrum aus das Quartier Dashanzi an der nordöstlichen Peripherie angesteuert hat. Hinter den ungeschlachten Wohntürmen der vergangenen Jahre liegt ein Industrieareal von nahezu einem Quadratkilometer Grundfläche. 718, später 798 war der tarnende Code der Fabrik für Militärelektronik, in der bis in die Neunzigerjahre hinein 10 000 Arbeiter tätig waren. Errichtet wurde die Anlage zwischen 1954 und 1957, und zwar nach Plänen eines Kollektivs von Architekten aus der DDR. Der orthogonale Raster des Grundrisses, die Ziegelbauten sowie die betonierten Shedstrukturen der Werkshallen folgen einem sachlichen Funktionalismus, wie



er im Industriebau der Zwanzigerjahre entwickelt worden war, und es war nicht zuletzt die architektonische Qualität der Bauten, welche dazu führte, dass sich 1995 die Central Academy of Fine Arts Peking für das Gelände interessierte. Sobald die ersten Werkstätten eingerichtet waren, zogen auch andere Künstler nach; mit der Eröffnung einer Filiale von Timezone 8, einem von dem US-Amerikaner Robert Bernell gegründeten, auf die Kunst und Architektur des asiatischen Raums spezialisierten Verlag mit angeschlossenen Buchhandlungen, begann die Internationalisierung von 798.

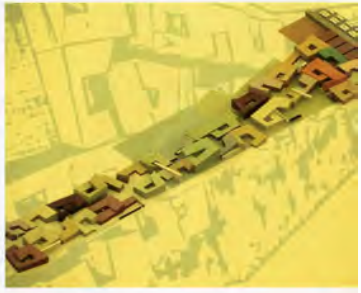
Eine grosse Anzahl ausländischer Galerien beweist inzwischen, dass sich das mit hippen Cafés, Restaurants und Bars durchsetzte Gelände trotz seiner Randlage als Hot Spot der zeitgenössischen Kulturszene in Peking hat etablieren können. Mit leichten, eleganten Einbauten aus Stahl und Glas wurden die eindrucksvollen Hallen den heutigen Bedürfnissen angepasst, ohne dass ihre industrielle Vergangenheit übertüncht wäre; an den Wänden sind die Losungen der kommunistischen Ära erhalten geblieben: «Mao ist die rote Sonne, die in unserere Herzen scheint.»







Ohne Zweifel besteht der Reiz von 798 in seinem Schwebezustand zwischen Vergangenheit und Zukunft. Noch ist hier gleichermassen Platz für billige Ateliers wie für international erfolgreiche Galerien. Dass der Zustand labil ist, dessen sind sich die heutigen Nutzer bewusst. Einerseits droht die Gentrifizierung und Yuppifizierung, wie sie in vergleichbaren Situationen anderer Weltmetropolen nahezu zwangsläufig eingetreten ist. Andererseits lässt sich kaum abschätzen, wie sich die weitgehend staatliche Seven Star Group als Eigentümerin des Geländes verhalten wird. Die megalomanen monofunktionalen Wohnquartiere in unmittelbarer Umgebung sind Antwort genug auf die Frage, was ein chinesischer Investor an so einer Stelle am liebsten sähe. Tatsächlich war der Abriss vor wenigen Jahren schon einmal beschlossene Sache, und Bernard Tschumi legte ein Gegenprojekt vor, wie sich die Struktur von 798 durch eine in die Luft gestemmte Bebauung bewahren liesse. Inzwischen, so lautet die Auskunft der derzeitigen Mieter, sei die Gefahr der Zerstörung zwar nicht gebannt, aber nicht mehr so drohend. Die explosionsartigen Zuwachsraten im Wohnungsbau Pekings lassen offenkundig neue Investitionen in diesem Sektor nicht mehr ganz so zwingend erscheinen wie noch vor kurzer Zeit. Und vielleicht, so zumindest hofft man, erkennt Seven Stars das nicht zuletzt ökonomische Potenzial, das die Fortführung der jetzigen Nutzung darstellt.



In der Tat bedarf es vermutlich nur weniger Jahre, bis sich die Strahlkraft von 798 – das überdies noch diverse Erweiterungs- und Verdichtungsmöglichkeiten birgt – als wesentlicher Standortfaktor erweist.

Dass auch von offizieller Seite aus ein Umdenken möglich ist, zeigt sich deutlicher in Shanghai als in Peking. 1997 erwarb der Architekt Teng Kunyen einige Lagerhäuser am Südufer des Suzhou River, der das Stadtzentrum nach Norden begrenzt, und baute sie in den folgenden Jahren für neue Nutzungen um. Hier entstanden das eigene Büro, eine Architekturbuchhandlung, einige Designstudios. Bemerkenswerterweise änderte die Stadtverwaltung aufgrund des Erfolgs von Teng ihre Direktive, die Ufer des Flusses von Altbausubstanz zu bereinigen und öffentliche Parks anzulegen. Teng, der nicht nur als Architekt agiert, sondern inzwischen zugleich als Developer und Investor auftritt, hat unlängst zwei weitere Lagerhausareale erworben: eines vis-à-vis am Nordufer des Suzhou River, ein anderes am Hangpu River, etwas flussabwärts vom historischen Stadtkern. Angesichts der bevorstehenden Expo 2010, welche die Aufmerksamkeit

1–3 **Dashanzi 798, Peking, 2002–2004** Blick in den Galerieraum «798 Space»; Überbauungsstudie von Bernard Tschumi; Grundriss der Gesamtanlage mit umgenutzten Gebäuden (Fotos 1+2, 4–7: Hubertus Adam)

4+5 **Teng Kunyen: Umgenutzte Lagerhäuser am Flussufer des Suzhou, Shanghai, 1998–2003**

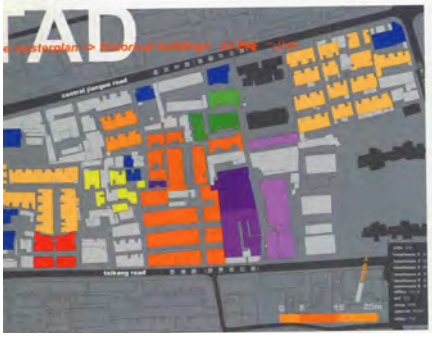
6+7 **Yung Ho Chang: Projekt Pingod, Peking** Empfangsgebäude in der Energiezentrale der ehemaligen Brauerei; Projektstudie Hofhäuser als Ladenstrasse zwischen Wohnscheiben

der Weltöffentlichkeit auf Shanghai und seine Flussufer lenken wird, ist das eine profitversprechende Aktivmasse.

Erfolgen die meisten Neubauprojekte zwar immer noch nach dem Tabula-rasa-Prinzip, so sind doch einzelne Tendenzen zu verzeichnen, die auf einen Gesinnungswandel schliessen lassen. Pingod ist ein Developer aus Peking, der auf dem 500 000 Quadrameter grossen Gelände einer früheren Brauerei etwas südlich des Central Business Districts eine gehobene Wohnsiedlung aus drei langen Zeilen realisiert. Als Sales Center stellte man nicht – wie sonst üblich – einen behelfsmässigen Infopavillon auf, sondern liess durch Yung Ho Chang, einen der prominentesten und auch im Ausland bekannten chinesischen Architekten, die frühere Energiezentrale umbauen. Eine Rampe führt in dem mit Metallgittern umkleideten Vorbau zum Eingang empor, im Inneren gibt es kleine, farbig ausgekleidete Glasboxen als Büros und Besprechungsräume, und auch dem Vorplatz wurde durch eine ambitionierte Gestaltung mit prismatischen Rasenhügeln verstärkte Aufmerksamkeit zuteil. Anders als in anderen zungsanforderungen angepasster, die Typologie fortführender Neubau, der aber ebenfalls einen völligen Austausch der Bewohner zur Voraussetzung hat.

Ein Beispiel für ein neu erstandenes historisches Quartier ist Xintiandi in Shanghai: Hier, wo ein Museum an die Gründung der Kommunistischen Partei Chinas erinnert, wurden die alten zwei-bis dreigeschossigen Ziegelhäuser von einem Investor aus Hongkong aufgekauft, abgerissen und durch Repliken ersetzt. Angesagte Clubs, edle Restaurants und westliche Brands wie Starbucks prägen die neue Geschäftsstruktur. Tatsächlich ist das meiste, was hier entstanden ist, Fassade; doch immerhin bleibt etwas von der Struktur der alten Stadt erhalten. Die Alternative zu dieser Lösung steht ringsum in Form monumentaler, das historische Layout ignorierender Wohnkomplexe.

Unweit von Xintiandi, etwa 1,5 Kilometer weiter südlich, befindet sich der Taikang Arts District, ein noch historisch geprägtes Stadtquartier mit einer Vielzahl unterschiedlicher Wohnhäuser sowie einigen Industriebauten aus dem 19. und







8–10 **Surv: Projekt Taikang Art District, Shanghai, 2004**
Bestehende Hausstrukturen; Masterplan; historische Wohngebäude

Sales Centers beschränkt man sich bei Pingod nicht auf die Vermarktung der Wohnungen, sondern nutzt das Gebäude auch für Kunstausstellungen. Im Sockelgeschoss sind Fremdfirmen untergebracht – Designateliers, aber auch ein Spezialgeschäft für Kletterbedarf.

Yung Ho Chang entwarf zudem für die Pingod Community eine zwischen zweien der drei Wohnzeilen zu realisierende Struktur aus kleinen Gebäuden, welche sich explizit auf die Tradition der chinesischen Hofhäuser beziehen: «We adopt 30 architectural cultural symbols of modern Chinese courtyard with deep natural and humane spirits, and make fully use of the modern architectural language to build this street of 22 courtyards, with natural speciality, humane value and under the modern context», heisst es in der Verkaufsbroschüre. Allerdings handelt es sich nicht um Wohnbauten, sondern um Geschäfte, Bars und Restaurants.

Bestehende Wohnarchitektur zu erhalten, ist ein schwieriges Unterfangen in China: Die hygienischen Verhältnisse der von westlichen Ausländern als pittoresk empfundenen *siheyuan* sind katastrophal, die Bauten vielfach durch Anbauten entstellt, verbaut und über Jahrzehnte vernachlässigt, die Strassen der *hutongs* für Rettungsfahrzeuge nicht befahrbar. Flächenabriss war über lange Jahre die probate Strategie zur Lösung des Problems, langsam erst werden neue Ideen diskutiert. Beispielsweise ein an heutige Nutbeginnenden 20. Jahrhundert. In den vergangenen Jahren ist durch Boutiquen, Cafés und Architekturbüros neues Leben in das Areal eingezogen. Der Abriss ist eigentlich schon festgelegt, doch vielleicht kann es gelingen, das Quartier in seinen wesentlichen Zügen zu bewahren. Die Architektengruppe Surv hat gemeinsam mit dem im Quartier lebenden, auch offiziell angesehen Künstler Chen Yifei als Zugpferd sowie mit einem interessierten Investor ein Konzept erarbeitet, wie das Quartier sich künftig entwickeln könnte. Man will die vorhandene Bebauung dabei so weit wie möglich erhalten und sanieren, hinzu kommen einige Neubauakzente: eine Mediathek, ein Hotel, ein Hochhaus mit Loftwohnungen. Es ist der erhoffte Wertzuwachs, der sich auch auf die umliegenden Quartiere auswirken soll, mit dem man das Projekt den städtischen Entscheidungsträgern schmackhaft machen will. Natürlich, konzediert Andy Hall, einer der Projektverfasser von Surv, funktioniert das Modell nur, wenn die Wohnhäuser zukünftig von einer anderen Schicht bewohnt werden; eine andere Möglichkeit sei unrealistisch.





Reto Geiser, „In The Realm Of Architecture“, in: *Ai Weiwei: Spatial Matters,* 2014, S.126-137

It seems curious to write an essay about the architectural oeuvre of someone who despite completing over sixty projects would never consider himself to be an architect and who allegedly has 'no fascination left for architecture'.[1] Perhaps, it is exactly this wavering inconsistency of activities and statements which makes the persona of Chinese all-rounder Ai Weiwei so rich and fascinating, and at the same time extremely elusive. Who is Ai Weiwei? Is he an artist, a photographer, a curator, a gallerist, a publisher, a web blogger, a political activist, a design consultant, an urbanist or maybe still an architect after all?[2] Even if we are tempted to do so, it seems hard if not impossible to nail down this versatile, chameleonesque character to a single one of these fields of activities. While the repressive Chinese authorities consider him a dissident to be kept under permanent surveillance, and whose insurgent rants needed to be silenced, Ai Weiwei himself repeatedly stresses that he operates as an artist. For Ai, art is a way of 'approaching the world',[3] that allows him to seamlessly oscillate between various disciplines, and to take diverging points of view. 'I actually never really separate those things: art, architecture, design and even curating,' he claims, 'to me they are just different angles or different ways to talk about the same things.'[4] Consequently, Ai's architectural practice cannot be considered in isolation, but has to be related to his larger artistic project, and especially his multifaceted collaborations, in order to reveal how these spheres of interest and action relate to one another and mutually inform each other.

While Ai Weiwei is predominantly known as an artist, his modus operandi does not differ much from the long-established currents of architectural practice. Collaboration is a key principle in all of his activities. The nature of many of Ai's projects and commissions – both artistic and architectural – transcends the scope and scale of the artefact crafted by an individual and consequently requires a significant level of cooperation, organization, and entrepreneurship. According to Ai, 'the most original thinking is done by individuals, whereas the most powerful object is always created by collective wisdom.'[5] Not long ago, this conviction was manifested to an extreme in Ai Weiwei's *Sunflower Seeds* installation at Tate Modern, where he piled up over 100 million handcrafted ceramic sunflower seeds to an abstract, gravel-like, greyish surface.[6] While Ai is the mastermind behind this operation that critically reflects the iconic meaning of the sunflower as a representation of the cultural and political background of the Cultural Revolution, more than a thousand people in the city of Jingdezhen were involved in the careful and fully manual production of the seeds over the course of about two and a half years.[7]

Reflecting this monumental undertaking and its impact on the common perception of the artist as an individual creator, Andy Warhol's 'Factory', which pursued a 'highly social mode of production' by means of its rudimentary assembly line, immediately comes to mind.[8] Not only Ai Weiwei's work is based on such a division of labour; the Warholian approach to art production has set a precedent for a whole series of contemporary artists, including Damien Hirst, Olafur Eliasson and Carsten Höller, all of whom engage such experts as architects, engineers, physicists, and chemists, along with producers, publicists, or economists.[9] In many ways, such perfect orchestrations of intelligence, labour, and craft culminating in an exceptional work also correspond to an ideal definition of architectural practice. A 'fuzzy amalgamation of ancient knowledge and contemporary practice', as Rem Koolhaas once put it, architecture has to negotiate the knowledge and skills of a variety of individuals and fields with the socio-political, economic, and cultural demands of the real world.[10] Comparably, Ai's architectural projects and large-scale installations alike require a meticulous organization of planning and production processes and are dependent on a smooth interplay between all individuals and entities involved. Ai therefore not only acts as an artist and an architect, but also a manager, a businessman, and the director of a medium-size company that engages with cultural

production. His position as a generator, initiator and delegator is also reflected in his indifference toward construction sites, which seems surprising from an architect's point of view: 'Most of the buildings are located within five minutes' walk of my place, although I never paid a visit to the building site during construction. The craftsmen understood the design and I know that they are doing things right.'[11]

The buzzing base of Ai Weiwei's widespread collaborations, the centre of operations and exchange, is his Studio-House located in Caochangdi, a village in proximity to the old airport expressway by the Fifth Ring Road in the north-east of Beijing. The central element of this compound is a large courtyard, which is defined by an enclosing wall, a small pavilion-like structure that serves as an office space, and the T-shaped main building that defines and encloses the back end of this space. This composition of well-proportioned solids and voids, and the monochromatic homogeneity of the exterior surfaces which are rarely punctured by apertures, as well as the central lawn which is flanked by bamboo and broad-leafed trees, form the stage for Ai's sweeping activities. From meetings with journalists, curators and clients, to social encounters with collaborators, colleagues and friends, to the assembly and at times museum-like installation of prototypes and artworks – as can be traced in a number of photographs published in catalogues – the house that was initially built as the artist's home easily adopted the character of a public space with Ai Weiwei's growing fame.

Without any architectural training, Ai supposedly designed this beautifully unpretentious brick construction in an afternoon, sketched it on a napkin without measurements, and had it built in less than 100 days.[12] The project, inspired by common vernacular architecture, is reduced to essential qualities of architecture; the main emphasis is put on proportion and materiality as the most basic ingredients. An exposed concrete frame, filled with red brick on the inside and covered with a layer of locally fired blue-grey brick on the exterior, structures the house and provides the interior spaces with an open and permeable character. The comparatively rough construction, the basic details, and the selection of affordable local materials formed the precondition for this project to become an architectural prototype, adapted and transformed not only by Ai himself for such projects as the China Art Archives and Warehouse, Courtyard 105, Galerie Urs Meile, the Three Shadows Photography Art Centre, or the Red Brick Galleries (all located within walking distance in Caochangdi), but also copied and imitated by inhabitants of the neighbourhood.

Triggered by the design of the Studio-House, and with a growing number of architectural commissions, Ai eventually established an office called FAKE Design – in his typical way juggling with the English term for imitation and 'fa-ke', which in its Mandarin pronunciation sounds like 'fuck'. A perfectionist and an excellent critic, Ai immediately teamed up a group of highly skilled and devoted architects at his studio, which allowed him to take on a number of commissions in the immediate environs of his house and increasingly also at remote places in China and abroad, working on all scales from building to city to landscape. In parallel, Ai began to intensify architectural collaborations outside of his office, most notably his work on the National Stadium in Beijing and the Jindong New District with Herzog & de Meuron, and a continuing series of projects with Basel-based HHF architects.

The collaborative nature of Ai Weiwei's practice can probably be most literally traced in an ongoing project entitled the Ai Weiwei House. With the final goal to create a 'total work of art', each component of this project is developed within the confines of a precise field of action and held together by Ai's artistic and curatorial guidance. As opposed to the typical notion of the Wagnerian *Gesamtkunstwerk* – a concept established in the nineteenth century and adopted by a whole generation of architects including Henry van de Velde, Peter Behrens, Charles Rennie Mackintosh, and Frank Lloyd Wright – it is not the aim of the project to abolish 'a firm distinction between the frame and the artefacts being framed'.[13] It is in fact an attempt to precisely arrange and select spaces, objects, and artworks, with the intention to avoid an overdetermination of the interiors, and to allow for gaps, inconsistencies and interferences that potentially open up opportunities and refer to other universes. Ai Weiwei will be therefore collaborating with various specialists in different fields, from architecture to furniture and product design, to textile design and ceramics, among others, in order to create the individual components that in their entirety will constitute the Ai Weiwei House. The starting point of this project, that will potentially merge Ai's conceptual art and architecture practices in a way and on a scale unprecedented in his oeuvre, is the design of a series of residential buildings called Five Houses, which are conceived in collaboration with HHF architects. The proposed structures are based on the sequential repetition of a well-proportioned unit, a typology that can be found in earlier conceptions of both Ai and HHF. This consistent reduction to the most basic elements including light, space and proportion allows for a maximal flexibility and variability of the proposed buildings and forms the precondition for a successful amalgamation with the other artefacts.



Neolithic Pottery Museum, 2002
Jinhua, Zhejiang Province, PRC



Guesthouse (Tsai Residence), 2009
with HHF Architects
New York, USA

As the scope and nature of this project suggests, Ai Weiwei is a creator and editor of ideas, a visionary who collaborates with artisans, craftsmen, clients, and architects alike. In contrast to the prevalent image of the architect, Ai seeks control, but is not a control freak. He provides vessels for collaborative endeavours, however without ever fully occupying them himself. 'Instead of putting a personal mark on something, as an artist,' he once claimed, 'you set up a structure, you make room for possibilities.'[14]

Ai Weiwei's rise to international fame reads like a fairytale. While the reception of his work was rather reserved until the mid-1990s, he skyrocketed in the art market over the course of the past ten years. On the one hand, this unparalleled success is certainly based on Ai's provocative ideas, his perpetual output, as well as the previously mentioned open collaborative structure that allows him to engage on all scales; on the other hand it also has to be situated in the context of a world-spanning circuit of partners, collaborators, promoters, collectors, and friends. The notion of Marshall McLuhan's 'global village', based on an increased mobility and improved communication – this development is momentarily culminating in the broad dissemination of social networks such as Facebook, Twitter, or its Chinese equivalent Fanfou – is of course not unique to the art and architecture world, but it has clearly left its traces on the two fields. This increasing presence of networks can be observed in an inflationary production of art and architecture books, which leaves behind an imprint of relationships and flows of information, and in such international venues as the Venice Biennale, *documenta* in Kassel, or Art Basel, as incisive moments, in which collectors and clients, curators and academics, dealers and manufacturers, artists and architects are (voluntarily) exposed to one another in a temporal and spatial compression. In the emergence of Ai Weiwei's wide-reaching network, Switzerland interestingly occupies a prominent spot. In 1995, not long after his return from New York, Ai first met Uli Sigg, at the time Swiss ambassador to China in Beijing. At the same time, Urs Meile, a Lucerne-based gallery owner and good friend of Sigg, set up a branch in town and began officially to represent Ai Weiwei not long after. Sigg, perhaps 'the most important pioneer in exploring the potential of contemporary China', as the architect Jacques Herzog observed, eventually introduced Ai



Sanctuary, 2010
Ruta del Peregrino
Estranzuela, Mexico

Ai's architectural projects and large-scale installations alike require a meticulous organization of planning and production processes and are dependent on a smooth interplay between all individuals and entities involved. Ai therefore not only acts as an artist and an architect, but also a manager, a businessman, and the director of a medium-size company that engages with cultural production.

to the late Harald Szeemann who then invited the artist to participate in the 1999 Venice Biennale.[15] What followed reads like a sequence of logical steps: under the directorship of Bernhard Fibicher Ai had his first solo show ever at Kunsthalle Bern in 2004, he took part at *documenta XII* in 2007, and installed a retrospective show entitled *So Sorry* at Haus der Kunst in Munich in 2009 – activities that are naturally all related to actors within Sigg's network.

Ai Weiwei's exchanges with Uli Sigg also had an impact on his architectural career. It was once again the former diplomat who arranged the first contact between the artist and Swiss architects Herzog & de Meuron, who had never travelled to China up to that point. Knowledgeable in Chinese art, architecture, and cultural history, Ai accompanied Jacques Herzog and Pierre de Meuron on a journey, which would also lead them to Beijing in 2002. In a last-minute decision they decided jointly to sign up for the competition for the National Stadium to be inaugurated on the occasion of the 2008 Olympics. Ai took on a consulting role during the competition and design phase of the structure, which was affectionately adopted by the general public as the 'Bird's Nest'. He was also strongly involved in the landscaping, as well as the strategies about how the work could be used and occupied as a 'public sculpture' also after this mega event.[16] About a year's time before the opening ceremony, Ai Weiwei officially disassociated himself from the project to protest against the abuse of art and architecture for purposes of political propaganda – after all, Ai claimed, he was initially hired by a Swiss architectural firm, not by the Chinese government.

Work on the stadium marks a first and formative architectural exchange, but it would not remain the only one. Earlier in 2002 the city of Jinhua commissioned Ai Weiwei to design the Ai Qing Cultural Park in honour of his father, a revered poet and painter, who was born in this town. Three years later, Ai was invited by the local authorities to design an architecture park not far from the riverbank and the adjacent Jindong New District, a new urban centre proposed by Herzog & de Meuron. While he himself designed the beautifully archaic Neolithic Pottery Museum and the master plan and landscaping for the park, Ai Weiwei proposed to invite a handful of architects from all over the world to design a series of follies, each of which should not exceed a footprint of 100 square metres. Upon the recommendation of Herzog & de Meuron, who were of course asked to design one of the structures, Buchner Bründler, Christ & Gantenbein and HHF architects, three emerging offices from Basel, were also invited to propose a pavilion. Looking at the Jinhua Architecture Park project retrospectively, one could probably argue that it was a formative event bringing together a core group of offices that would also be involved in other projects in China and independently collaborate elsewhere.

ORDOS 100, in its nature a related project, was to be the first commissioned after Ai Weiwei's unexpected decision to abandon the practice of architecture. The way out of this dilemma for him was to operate on a curatorial level and to initiate a master plan that would bring together a bunch of youngsters to design the requested villas for wealthy people in this newly founded city in Inner Mongolia. Tying in with the collaborative effort for the National Stadium, Ai involved Herzog & de Meuron to compile a list of emerging practices from around the world. The group of architects invited consequently reads like a map of the personal, professional, academic, and geographic complexity of the office. From interviews and reported discussions, one has the impression that Ai Weiwei was more intrigued by the gathering of 100 emerging architects rather than the cumbersome act of turning this project into built reality. While it is unclear at this moment whether this luxury village will be ever constructed, there is absolutely no doubt that Ordos had a lasting effect as a social event and act of architectural marketing, and as an opportunity to connect the world with China – many other independent initiatives involving architects of this particular group emerged in the aftermath of Jinhua and Ordos, most notably Ruta del Peregrino, a project based in Mexico and curated by Tatiana Bilbao and Derek Dellekamp.

Observing such professional gatherings and social occasions, it becomes clear that Ai Weiwei soon transcended his initial position as an individual actor within a larger network. He operates as an architect of networks, actively weaving, nurturing and orchestrating a dense mesh of individuals, offices, and institutions, rather than occupying a knot in it.[17] He understands himself as a mediator, who brings together a series of actors to accomplish a common goal. And finally, such venues as ORDOS 100 or *Fairytale*, Ai's contribution to *documenta XII* in Kassel, for which he brought 1,001 Chinese citizens as a 'socio-political readymade' to Germany, are also important opportunities to create awareness, and to broaden his platform for the dissemination of socio-critical and political concerns.

Considering the conceptual, curatorial, and political character of Ai Weiwei's activities, it seems astonishing that materiality is such a present issue in his work. In the context of widespread contemporary 'China-baroque' developments and the growing presence of an anonymous steel and glass curtain wall architecture in this country, the elegant simplicity and almost archaic appearance of Ai's projects for Caochangdi, built with ordinary materials and based on fundamental construction principles, appears to be surprisingly liberating. The series of buildings erected in the immediate environs of Ai Weiwei's home are proof of a good sense of materiality and proportion and illustrate his request for 'clarity, simplicity, straightforwardness, and accuracy when building'.[18] To realize both his architectural and artistic projects, Ai works with skilled artisans. Key to the success of these undertakings is the concurrence of Ai Weiwei's great trust in the intelligence of

his collaborators and a constant 'push of the boundaries of craftsmanship and artisanship', with the goal to 'see that they are not just mechanical skills but are actually an exploration of the very nature of the materials they employ, a challenging, a questioning of wood or stone materials'.[19]

Such experimentations within the strict confines of Ai Weiwei's highly controlled architectural vocabulary can be well traced in the Three Shadows Photography Art Centre, an institution for the exhibition and production of photography and video art, commissioned by Chinese photographer Rong Rong in 2006. Perambulating through the serpentine sequence of spaces that are all based on the same width, it is interesting to pay close attention to the building's seemingly banal concrete ceiling. Accentuated by the linear light fixtures, it appears that the supporting structure is not running regularly throughout the space. While the direction of the structure originates at the north-western facade of the building, running perpendicular to the brick wall in the northern gallery space, it joins the walls at a forty-five-degree angle in the southern exhibition space. This subtle shift of geometry with its surprising impact on the perception of the otherwise rather minimal space is typical of Ai's architectural sensibility. The previously mentioned challenge of craftsmanship can be traced in the same project, on the brick walls facing the triangular courtyard spaces. What from a distance looks like the rhizomatic structure of ivy, gradually overgrowing the wall, turns out to be a highly controlled relief composed of an impressive number of bricks that are individually positioned slightly off the wall's principle plane.

In various instances, a specific choice and particular display of materials provides Ai Weiwei with the possibility to broach the issue of historical value, to question authenticity, or to engage in interplay between original and replica. The sculpture *China Log*, for instance, is assembled from eight dismantled columns of temples from the Qing Dynasty (1644–1911) to reveal a void in the shape of China's borderlines. This over three-metre long *tieli* wood sculpture juxtaposes the still available craft of traditional wood joinery with a critical reflection of the blind destruction of cultural heritage in a time of sweeping modernization. *Fragments*, an installation assembled from remnants of historic temples and antique Chinese furniture, similarly addresses the radical social and cultural changes of this nation in a state of massive transformation. For his retrospective exhibition at Haus der Kunst in Munich – to introduce an example rooted in the European cultural context – Ai Weiwei created an artefact called *Soft Ground*, which could be regarded both as an artwork and an architectural prosthesis. Made up of almost a thousand tiles, this woollen carpet served as an identical replica of the main exhibition space's limestone floor, which was commissioned by Adolf Hitler and designed by Paul Ludwig Troost. Playing with the surprising material quality, the unexpected softness of a surface that our eye inevitably connotes as hard matter, Ai is creating awareness for an inconvenient past.

Similar to these works based on fragments of buildings or reacting to architectural conditions, a great number of Ai Weiwei's works are occupying the intersection of art and architecture, and thus allow a blurring of the boundaries between the two fields. While some of his artworks seem architectural in their expression or physical presence, some of his buildings suggest the abstraction of a well-proportioned sculpture without the pretension to control every single joint. The installation *Moon Chest*, for example, a series of three-metre tall, free-standing wooden chests, each of which is pierced with four circular holes, is ambiguous in its nature, combining aspects of minimal art and furniture design, and – dependent on the particular setting – demonstrating an impressive spatial and architectural presence. Such precise placements of well-proportioned units into a spatial progression inevitably evoke Donald Judd's



Tsai Residence, 2005–2009
with HHF Architects
New York, USA

aligned, stacked, or at times cantilevered 'specific objects', three-dimensional artefacts derived from mathematical progressions that tend to eliminate the focus on composition and spotlight the object itself. Comparably, the Tsai Residence, composed of a sequence of four abstract, equally sized boxes sitting on top of a hill and surrounded by pastoral landscape, questions the common sense of scale. Are we looking at a sculpture in the field, or at a building? The abstract character of this first commission in the United States, and designed in collaboration with HHF architects, is additionally emphasized by means of a homogenous cladding made of steel sheets as well as large structural apertures.[20] Three recesses on either side structure the sequence of volumes on the outside and support their independent character. Inside, however – quite in opposition to Louis I. Kahn's famous Esherick House in Pennsylvania, which, though similar in appearance, is organized radically differently in the interior, programmatically separating the functions along the different sections of the house – spaces are organized according to light conditions and views, and (with the exception of the living room) unfold independently of the structure defined by the rigid outer form.



Courtyard House (Ma Jia), 2006
Beijing, PRC

Shifting scales again, the Yiwu River Bank in Jinhua, with a total length of over two kilometres, is probably Ai Weiwei's largest and in its expression also most monumental work. Curiously, it can be perceived on two completely different levels: on the one hand, it is a massive infrastructural measure to protect the inhabited areas from flooding; on the other hand, these triangular, ziggurat-like bodies reaching out to the waterfront remind us of great Egyptian architectures and can be interpreted as a sculptural arrangement independent of scale. This detachedness from the human scale can be well traced in a frequently published photograph depicting two lonely people under a red umbrella sitting at the tip of one stair. Key to the abstract spatial appearance and the scalelessness of this architectural intervention is its realization in homogenous and monochromatic natural stone and without any traces of human occupation (such as handrails, garbage cans, plants, etc.).
Over the course of the past decade, the urban scale gradually took on a more prominent role in Ai Weiwei's works. A series of photographs and videos captured along the ring roads of Beijing captures the rapid urban transformation of this megalopolis. Even though Ai conceived these works with 'no documentary purpose' and without the intention to use them 'as evidence or testimony for anything, but rather to materialize our physical life', they will undoubtedly be important documents to witness the rapid and radical urban and social change in China.[21] The rapid process from existing city fabric to its demolition and the construction of new developments, for example, is recorded in a series of photographs entitled *Provisional Landscapes*, which were taken between 2002 and 2008. *Chang'an Boulevard*, to name another example, is a video project that documents a cross section through Beijing along an urban boulevard that demarcates the Sixth Ring Road in the east-west direction. Over the course of ten hours, this video captures one minute of daily life every fifty metres and in doing so documents the gradual transition from the periphery into the urban core of the city and outward again to the suburbs. Even more expansive in its character and epic in length (150 hours!), *Interval* is an attempt to map the entire city of Beijing, all the hutongs and streets, the entire network of public spaces, using video. It was produced over the course of sixteen days, without interruption, passing through different parts of the city by car, always filming through the windshield. According to Ai, the project shows 'how big, how impossible, how crazy this city is, or how meaningless at the same time, because our proportion, our sense of time, and also our visual contact with the city is really limited by where we are and which direction we go'.[22]

While reminiscent of the documentary character of Ed Ruscha's 7.6 metre long accordion fold-out entitled *Every Building on the Sunset Strip* (1966), which captures every single building along the road, the methodological approach of Ai's investigations could also be situated in the context of contemporary urban research. *Interval* clearly stands in the tradition of such urban analyses as Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's *Learning from Las Vegas* (1972), which was the outcome of a research studio conducted at Yale University. Determined to capture the 'car-oriented landscape of "urban sprawl"', the architects drove along the Las Vegas strip, and documented their findings by film and photography.[23]

Tying in with this seminal study, visual media became central tools in more recent attempts to trace urban mutations, including Rem Koolhaas's *Harvard Project on the City*, ETH Studio Basel under the direction of Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Roger Diener and Marcel Meili, or Stefano Boeri's network called *Multiplicity*. In opposition to most architectural investigations, however, Ai Weiwei's works are not the initial step toward an architectural proposal. Beyond its documentary character and independent of institutional expectations, commercial needs, and personal intentions, this cycle of works has the potential to carry a critical commentary on democracy, political power and land tenure in a rapidly changing urban environment.

Ai Weiwei's much-debated political engagement is not a recent phenomenon. As is well known, his childhood as a son of poet Ai Qing – probably one of the first politically disavowed intellectuals in China – was highly saturated with politics. From 1981 to 1993 Ai Weiwei lived as an independent artist in the United States, where he was exposed to the works of Marcel Duchamp, Jasper Johns, and Andy Warhol, artists that would strongly affect the direction of his own work. During this stay far away from the shaking events in Tiananmen Square in the early summer of 1989, he expressed his antagonism in an eight-day hunger strike.[24] More recently, Ai demonstrated his concern with civil society in China by means of a series of campaigns on his blog, which was declared to be one of the 'great social sculptures of our time' in the West and considered an inflammatory source in China – a contradiction that underlines how the artist occupies quite diverging roles in the Western and the Chinese cultural spheres.[25] After Ai's investigation of the 2008 Sichuan Province earthquake, an engagement that lead to the campaign *Citizens' Investigation*, for which he initiated a survey of 150 schools in 74 towns to recover the names and birth dates of more than five thousand children who were lost under collapsing, ill-constructed school buildings, his blog was shut down by Chinese authorities. Continually broaching issues related to democracy, and fundamental human rights – he now used multiple identities to disseminate his messages – Ai Weiwei remained on the radar of the government officials. Following a first house arrest in late 2010, Ai's Shanghai Studio was torn down earlier this year [2011], and he was arrested and detained by the authorities, as part of a crackdown on intellectuals and pro-democracy activists. Not long before this article was finished, Ai Weiwei was been released after more than two months in detainment; however, he may currently not travel nor talk to journalists, he is restricted from using the internet, and has to limit his contact with foreigners.

When Ai Weiwei began to engage with architecture, he must have envisioned the possibility of initiating social change by means of building. He soon had to realize that political activism is currently quite unusual in the field of architecture and that the possibilities have changed since the early postwar years when architects were engaging at the core of societal rifts, advocating the manifestation of democracy, or the uprisings in May of 1968, which brought up issues of participation and also left their traces on architectural education. The Olympic stadium was one of Ai's last official engagements with architecture. He finally returned to his art almost exclusively, and began to engage more intensely with social media such as Fanfou and his blog, which – as the democracy movements in North Africa have shown – are more explosive political vessels than the act of building: '[Twitter or Fanfou] is like a public square. It's like being in Tiananmen Square, talking to everybody.'[26]

Spatiality, as this quote suggests, is not only inherent to Ai Weiwei's architectural projects, but a critical component of all of his endeavours as it allows him to provide his investigations and campaigns with a graspable and easily understandable material presence. By means of his activities on the internet as well as his art, Ai is persistently trying to organize people into a community. Even if the web offers a forum as effective as a large public square, it lacks its physical existence: while there was much opposition to the demolition of Ai's Shanghai Studio in virtual space, it was the actual gathering of his supporters, which followed an invitation posted on Twitter to join him on site to celebrate the River Crab Feast, that caused a great stir. Similar to the iconic stubborn nail houses, the Shanghai Studio became a symbol of political resistance, which effectively communicated – at least to the Western world. Architecture in the broadest sense of its definition clearly occupies a prominent spot in Ai Weiwei's multifaceted oeuvre. The consideration of both artistic and architectural projects makes unmistakably clear that his way of perceiving the world is not too dissimilar from that of many architects. Nevertheless, he has claimed for years that he will eventually turn his back on architecture, which, as he once observed, 'is so much about the human and I will always love it and I will always be tempted. But dealing with temptations, maybe that is the most difficult part.'[27]

1. 'I have no fascination left for architecture. By doing about sixty projects, large and small, architectural design, urban design, interior design or even furnishing, I have a complete view of it already. I don't have to do yet another project. I have to find something else.' Interview: Mathieu Wellner with Ai Weiwei, *MonoKultur*, no.22, Autumn 2009, p.40.

2. http://www.artzinechina.com/display.php?a=180, accessed 26 May 2011.

3. http://www.economist.com/blogs/prospero/2011/04/qa_1, accessed 27 May 2011.

4. Interview: Lee Ambrozy with Ai Weiwei, *Icon*, no.93, March 2011.

5. Wellner with Ai 2009, p.22.

6. *Sunflower Seeds* was on view at Tate Modern in London from 12 October 2010 to 2 May 2011. It was featured as the eleventh commission in the Unilever Series.

7. Juliet Bingham (ed.), *Ai Weiwei: Sunflower Seeds*. Tate Publishing, 2010, p.101.

8. Caroline A. Jones, *Machine in the Studio*, University of Chicago Press, 1998.

9. See: Germano Celant, 'Art & Project', in Patsy Craig (ed.), *Making Art Work*, Trolley, 2003, p.15.

10. Rem Koolhaas and Brendan McGetrick (eds.), *Content*, Taschen, 2004, p.6.

11. Eduard Kögel, 'Conversation between Ai Weiwei and Eduard Kögel, July 2007', in Eduard Kögel (ed.), *Ai Weiwei FAKE Design in the Village*, Aedes, 2007, p.8.

12. Kögel 2007, p.4.

13. Mark Wigley, 'Whatever Happened to Total Design?', *Harvard Design Magazine*, no.5, Summer 1998, p.1.

14. Christina Bechtler (ed.), *Art and Cultural Policy in China: A Conversation between Ai Weiwei, Uli Sigg and Yung Ho Chang*, Moderated by Peter Pakesch, Springer, 2009, p.109.

15. Ai Weiwei and Jacques Herzog, 'Concept and Fake,' *Parkett*, no.81, 2007, p.129.

16. Ai and Herzog 2007, p.126.

17. Wellner with Ai 2009, p.22.

18. Ai Weiwei, 'Architecture and Space', blog entry posted on 13 January 2006, published in Lee Ambrozy (ed.), *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006–2009*, MIT Press, 2011, p.6.

19. Ai Weiwei, as quoted in Mori Art Museum (ed.), *Ai Weiwei: According to What?*, Tankosha, 2010, p.25.

20. Artfarm, Salt Point, NY (2006–2008), Tsai Studio, Ancram, NY (2009–2011), and some of the Five Houses might also be built in the United States. All these projects are collaborations between Ai Weiwei and HHF Architects (Tilo Herlach, Simon Hartmann, Simon Frommenwiler).

20. Adrian Blackwell and Pei Zhao, 'Ai Weiwei: Fragments, Voids, Sections and Rings', *Archinect* (blog), 2006, http://http://archinect.com/features/article/47035/ai-weiwei-fragments-voids-sections-and-rings, accessed 9 October 2013.

21. See also: Mori Art Museum 2010, p.139.

22. Blackwell with Ai 2006.

23. Martino Stierli, 'The Invention of the Urban Research Studio: Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour's Learning from Las Vegas (1972)', in: Reto Geiser (ed.), *Explorations: Teaching, Design, Research*, Birkhäuser, 2008, p.48. For a detailed account on *Learning from Las Vegas* see also: Martino Stierli, *Las Vegas im Rückspiegel: Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, gta Verlag, 2010.

24. Ambrozy 2011, p.xix.

25. Hans-Ulrich Obrist, quoted in Wellner with Ai 2009, p.5.

26. Wellner with Ai 2009, p.5.

27. Wellner with Ai 2009, p.40.

This article originally appeared in Yilmaz Dziewior (ed.), *Ai Weiwei: Art/Architecture*, published by Kunsthaus Bregenz in 2011.

„AI WEIWEI SPRICHT“ Auszüge aus: *INTERVIEWS MIT HANS ULRICH OBRIST*, München 2011

HANS ULRICH OBRIST:
Im Lauf der Jahre haben Sie Kunst und Architektur produziert, mehrere Ausstellungen veranstaltet und zahlreiche Publikationen vorgelegt. In Ihrem jüngsten Projekt, dem Jinhua Architecture Park, fungierten Sie als eine Art Kurator und Masterplaner. Können Sie uns ein wenig mehr darüber erzählen?

AI WEIWEI:
Vor ein paar Jahren kam die Stadtverwaltung von Jinhua auf mich zu; es ging um die Errichtung eines Parks, der dem Andenken an meinen Vater gewidmet sein sollte, einen bekannten Dichter und Intellektuellen. Er wurde von der Partei aus politischen Gründen für mehr als zwanzig Jahre in die Verbannung geschickt, fand jedoch später, nach seinem Tod, Anerkennung als jemand, der einen wichtigen Beitrag zur chinesischen Kultur geleistet hatte. Als mich die Verwaltung fragte, ob ich die Leitung über die Landschaftsgestaltung dieses Parks übernehmen wolle, lehnte ich das Angebot zunächst ab – ich hatte nie einen engen Bezug zur Heimatstadt meines Vaters, denn ich bin anderswo aufgewachsen. Doch dann meinte meine Mutter: »Wenn du es nicht machst, wird es jemand an deres tun.« Also sah ich mir das Ganze mal an. Das Gelände war ein verwilderter, zwei Kilometer langer Grünstreifen am Ufer des Yiwu-Flusses, doch mich faszinierte seine Lage in der Stadt. Also beschloss ich schlussendlich, die Aufgabe doch zu übernehmen.

Sie haben mir erzählt, im Wesentlichen sei es darum gegangen, eine Ausstellung mit verschiedenen Pavillons zu organisieren, bei der die Auswahl der Architekten einem kuratorischen Prozess ähnelte. Der Unterschied ist, dass es sich um eine Dauerausstellung handelt da die Pavillons stehen bleiben, nicht wahr?

Genau, die Pavillons sind für die dauerhafte Nutzung gedacht. Die Gespräche über dieses Projekt begannen vor gut drei Jahren. Zu dieser Zeit arbeitete ich gerade mit Herzog & de Meuron am Olympiastadion von Peking und fragte die Stadtverwaltung, ob dieses Büro sich nicht auch in Jinhua beteiligen könnte. Auf diesen Vorschlag reagierte die Planungsabteilung mit großer Begeisterung. Sie beschlossen, für das neue Stadtviertel Jindong einen Masterplan und ein Einkaufszentrum in Auftrag zu geben. Zudem bat ich Herzog & de Meuron, auch beim Parkprojekt eng mit mir zusammenzuarbeiten. Wir beschlossen, die Dinge, die der Park benötigte, wie etwa Teestuben, Buchläden und Toiletten, auf eine Reihe von Pavillons zu verteilen, die am Fluss entlang plaziert werden sollten, und ausgewählte chinesische und ausländische Architekten mit den entsprechenden Entwürfen zu beauftragen. Herzog & de Meuron wollten selbst einen Pavillon entwerfen, ich übernahm einen anderen. Zusammen wählten wir eine breite Palette an noch jungen Architekten aus der ganzen Welt aus, um eine interessante und heterogene Ansammlung von Gebäuden zu schaffen, etwas in China ziemlich Einzigartiges.
Es war also ein Gemeinschaftsprojekt?

Ja. Mir war es wichtig, bei diesem Projekt so viele talentierte Designer wie möglich zu versammeln. Im Augenblick braucht China dringend neue Ideen, Beispiele für Kreativität von innerhalb wie von außerhalb und frisches architektonisches Blut. Umgekehrt kennen sich viele westliche Architekten recht gut mit der Architekturtheorie aus, haben aber nur wenig Möglichkeiten, etwas zu bauen; insofern war das eine willkommene Gelegenheit zu experimentieren, ohne dabei allzu vielen Beschränkungen unterworfen zu sein. Letztendlich haben wir fünf chinesische und elf internationale Architekten eingeladen. In einigen Fällen gab es Probleme mit der Qualitätskontrolle, denn chinesische Bauarbeiter sind diese Art von Arbeit nicht gewohnt, aber insgesamt sorgte die Tatsache, dass die Projekte recht klein ausgelegt waren, für eine sorgfältige Qualitätskontrolle. Gleichwohl merken wir jetzt, dass das Projekt weitaus komplexer ist, als wir zunächst angenommen haben, denn als wir damit anfingen, dachten wir in unserer Naivität, das sei eine total simple Idee. Trotzdem war das, allgemein betrachtet, eine einzigartige Gelegenheit für ein kollektives architektonisches Experiment, das sich hoffentlich positiv auf die urbane Lebensqualität in Jinhua auswirken wird.

Wo haben Sie Architektur studiert? In den letzten Jahren war Ihre architektonische Produktivität insbesondere in Peking, ja durchaus beachtlich. Man hat den Eindruck, Sie würden dabei den Überschneidungsbereich von westlichen und östlichen Traditionen erkunden.

Ich habe nie wirklich Architektur studiert, konnte aber schon vorher ein wenig Erfahrung sammeln. Die Architektur kam erst später, parallel zu meiner künstlerischen Arbeit.

Wie haben Sie den verschiedenen Architekten die unterschiedlichen Aufgaben zugewiesen?

Als wir uns alle zum ersten Mal in Jinhua trafen, organisierten wir ein Losverfahren, bei dem jeder Architekt eine eigene Aufgabe zugeteilt bekam. Die Treffen waren von Anfang an sehr freundschaftlich und gesellig, fast wie Partys. Alle waren erstaunt über die Freiheit, die sie hatten – dass sie entwerfen konnten, was sie wollten –, allerdings mussten wir mit dem Budget sehr haushalten, denn die Stadtverwaltung hatte nicht besonders viel Geld. Die Tatsache, dass Herzog & de Meuron beteiligt waren, sorgte bei den Architekten in gewisser Weise für jede Menge Vertrauen und Inspiration. Jedenfalls war die Strategie der Stadtbehörde ziemlich klug, denn dadurch, dass sie diese Gemeinschaftsarbeit gestattete, hat sie der Stadt eine Menge nationaler und internationaler Aufmerksamkeit verschafft. Die Grundstückspreise in der Umgebung des Parks, die bis vor ein paar Jahren noch landwirtschaftlich genutzt worden war, sind deutlich gestiegen. Und zahlreiche Universitätsdozenten und Studenten, Journalisten und Architekten haben sich den Park bereits angeschaut.

Erzählen Sie mir von Ihrem Pavillon, davon, in welcher Beziehung er zum Konzept des Archivs steht. Er wirkt wie eine

Weiterung einiger Ihrer früheren Kunstwerke, auch der Töpferarbeiten. Sie haben eine Reihe von Kunstwerken geschaffen, bei der Sie ziemlich alte Vasen mit sehr hellen Farben anmalten. Damit haben Sie in gewisser Weise die Grenze zwischen Alt und Neu so sehr verwischt, dass man das eine nicht mehr vom anderen unterscheiden konnte, oder?

Das stimmt. Das ist ja auch das zentrale Konzept: Neu oder alt? Echt oder falsch? Diese Fragen werden einem immer wieder gestellt. Mit diesem Thema beschäftige ich mich oft. Der von mir entworfene Pavillon ist jedenfalls ein »archäologisches Archiv«. Der ursprüngliche Auftrag der Stadt war ein kleines Museum gewesen, aber mich hat das Konzept des Archivs deutlich mehr interessiert, weil ich Experte für Keramik des Frühneolithikums bin. Das Ganze ist also ein Archiv, das man besichtigen kann, aber es ist nicht einfach ein Aufbewahrungsort zur historischen Archivierung, denn einige dieser Vasen finden in meinen Kunstwerken Verwendung.

Sie bewahren die Vasen in Ihrem Museum auf, beschließen dann aber möglicherweise ganz plötzlich, sie anzumalen. Es handelt sich somit also um eine Art Museum von Kunstwerken in progress.

Eines Tages bin ich vielleicht versucht, auch das Museum anzumalen, wie die Vasen. Wenn man ein Projekt wie dieses in Angriff nimmt, wollen die Architekten natürlich alle etwas Spektakuläres und Aufregendes schaffen. Das kann ich gut verstehen, denn bei ihren anderen Projekten machen sie häufig frustrierende Erfahrungen, und das hier ist eine Gelegenheit, Konventionen in Frage zu stellen. Persönlich jedoch – und das hat vielleicht damit zu tun, dass ich nicht nur Architekt bin – fühle ich mich immer stärker zu den Formen schlichter, normaler, elementarer Architektur hingezogen. Die Formen, die das »archäologische Archiv« bestimmen, sind weitgehend der lokalen Tradition entnommen, dabei aber vielleicht sogar noch weiter vereinfacht und in zeitgemäße Materialien und Produktionstechniken übersetzt worden. Die Idee dabei ist: Die Hälfte des Gebäudes ragt aus dem Boden, und aus dieser speziellen Perspektive betrachtet sieht es wie ein ganz normales Haus mit einem Satteldach aus. Von der anderen Seite aus erkennt man jedoch, dass in Wirklichkeit die Hälfte eingegraben ist - und das Gebäude über einen sechseckigen Grundriss verfügt. Die Wege im Außenbereich sind ebenfalls sechseckig angelegt. Das Gebäude ist eine einzige lange Platte, in verstärkten Beton gegossen.

Wie der Pavillon von Herzog & de Meuron?

Ihrer trägt den Namen Reading Room, und er besteht aus einer Reihe gefalteter, verschachtelter Flächen, die sich überkreuzen und durchschneiden. Technisch war die von ihnen entworfene Form wegen der Komplexität der Gießform allerdings schwer umzusetzen. Sie profitierten dabei von der Tatsache, dass sie in China arbeiteten, wo die Arbeitskosten so gering sind, denn die Zeit, die man brauchte, um diese Form zu gießen, hätte in Europa jedes Budget gesprengt. Außerdem wissen nicht besonders viele Leute, wie man eine so komplexe und zugleich präzise Abfolge von Abgüssen herstellt: In Jinhua konnte das einzig ein älterer Handwerker, der bereits im Ruhestand war. Wir mussten ihn davon überzeugen, sich noch einmal an die Arbeit zu machen, aber letztendlich hat ihm das, glaube ich, große Freude bereitet. Er ist wahnsinnig stolz darauf, etwas so Kompliziertes ge-

schafft zu haben.

Wurden alle Pavillons realisiert, oder gab es auch welche, die Entwurf blieben?

Letztlich wurden alle Pavillons realisiert. Im Moment sind rund 95 Prozent des ganzen Parks fertig. Wir brauchen vermutlich noch einen Monat, um die Innenräume fertigzustellen. An Geld fehlt es ständig, deshalb hat es ja über eineinhalb Jahre gedauert.

Aber eineinhalb Jahre sind doch ziemlich schnell.

Für China sind eineinhalb Jahre eine Ewigkeit. Eigentlich wollten wir in vier Monaten fertig sein. Doch obwohl das ein sehr schnelles Projekt war, wird es meiner Ansicht nach große Wirkung in diesem Land haben. Ich glaube, Architektur besitzt einen hohen Bildungswert. Sie führt den Menschen Möglichkeiten vor Augen, einen Weg, wie sich Dinge verändern lassen, und darum geht es mir immer. Es ist ungeheuer wichtig, dass die Regierung, die dieses Projekt finanziert hat, etwas getan hat, um zu demonstrieren, dass Gesellschaft nicht immer gleich bleiben muss.

....

Bevor wir hier mit dem Marathon begannen, kam ein Herr aus dem Publikum auf Sie zu und zeigte sich sehr überrascht, dass Ihr Blog noch nicht gesperrt wurde. In meinen Augen ist der Blog eine der »Sozialen Plastiken« des 21. Jahrhunderts, deshalb meine Frage an Sie: Wie fing das mit dem Blog an, wie sieht die tägliche Praxis des Bloggens aus, und worin sehen Sie seine Funktion in der aktuellen Situation?

Mein Blog unterscheidet sich nicht großartig von anderen. Allenfalls widme ich bestimmten Themen dauerhaft meine Aufmerksamkeit, Themen, die mich persönlich umtreiben. Dabei geht es zumeist um die Rechte von Künstlern, sich auszudrücken, und um die Frage, wie sich persönliche Rechte zum Ausdruck bringen lassen. In einer Gesellschaft wie der chinesischen wird jede Frage, welche die Rechte und die Möglichkeiten des Ausdrucks und der freien Meinungsäußerung betrifft, automatisch zu einer politischen Frage. Insofern wurde ich quasi zwangsläufig zu einer politischen Figur. Ich glaube nicht, dass das irgendwie zu beklagen wäre, denn wir wurden nun einmal in eine solche Zeit hineingeboren und müssen uns aufrichtig unseren eigenen Problemen stellen. Warum genau mein Blog im Moment noch sicher ist, liegt jenseits dessen, was ich wissen kann. Meiner Ansicht nach geht alle Gefahr von Zeiten und Orten aus, die man nicht kennt. Deshalb will und kann ich gar nicht darüber spekulieren. Was die Frage angeht, wie das mit dem Blog begann: Da gibt es, glaube ich, nichts wirklich Berichtenswertes. Es ist immer das Gleiche, man fängt mit irgendetwas an und merkt, dass sich eine Menge Möglichkeiten eröffnen. Ich glaube, das Internet- und Informationszeitalter ist die großartigste Phase, welche die Menschheit je erlebt hat. Dank ihr haben die Menschen endlich die Chance, unabhängig zu werden, an Information zu kommen und unabhängig miteinander zu kommunizieren. Zwar sind Information und Kommunikation noch immer restringiert und unvollständig, doch im Vergleich zu früheren Zeiten haben die Menschen weitaus mehr Möglichkeiten, unabhängig zu sein.

Können Sie uns ein paar Beispiele für aktuelle Blogeinträge nennen? Ich erinnere mich, als ich letztes Mal in China war, protestierten Sie dagegen, dass die Regierung die Tür am Haus Ihrer Mutter neu gestrichen hatte, und haben die Tür dann zumindest zum Teil wieder ausgebaut. Deshalb bin ich neugierig, was im Augenblick gerade los ist.

Lassen Sie uns kurz über ein oder zwei Beispiele reden. Natürlich ist dieses Jahr ein sehr ereignisreiches für China. Zu Jahresbeginn hatten wir schwere Schneestürme, dann folgten der Aufstand in Wengan und die Unruhen in Tibet, dann das Erdbeben von Sichuan und die Olympischen Spiele. Natürlich gibt es ein weiteres Ereignis, dem ich besondere Aufmerksamkeit schenkte, nämlich der Fall Yang Jia.* Dank der Aufmerksamkeit von Blogs erhielt dieser persönliche Fall große Publizität, was es vielen Menschen in China ermöglichte, das Rechtssystem in China und die Rechtmäßigkeit des Verfahrens kritisch unter die Lupe zu nehmen. Natürlich ist das Ergebnis bedauerlich, aber das Verfahren war eindeutig. Yang Jias Asche ist seiner Mutter bis heute nicht übergeben worden, über einen Monat nach seiner Hinrichtung. Und seine Mutter wurde von der Polizei unter falschem Namen, Liu Yalin, in einer psychiatrischen Einrichtung versteckt, weil sie angeblich an einer Geisteskrankheit litt. Das geschah in Peking, während der Olympischen Spiele und danach. Es ist unglaublich, dass so etwas in China passiert. Denn wir dachten immer, die Kommunistische Partei Chinas sei redlich und gerecht; dass so etwas in China passieren könnte, schien schlicht unmöglich. Inzwischen habe ich aber von zahlreichen ähnlichen Fällen gehört, von Menschen, die sich an höhere Behörden wenden, oder von Dissidenten, die in psychiatrische Einrichtungen gesteckt werden. Ich glaube, das übersteigt meine wildesten Vorstellungen bei weitem.

(* Yang Jia, ein Mann aus Peking, wurde 2008 hingerichtet, weil er in Shanghai sechs Polizeibeamte getötet hatte; sein Fall löste in China eine landesweite Kontroverse aus.)

Um auf Ihren Blog zurückzukommen: Als wir beim letzten Mal darüber sprachen und ich fragte, ob Sie optimistisch seien, meinten Sie, Sie seien optimistisch im Hinblick auf das Internet, Sie hätten das Gefühl, das Internet sei das Wunderbarste, was passieren konnte, denn in gewisser Weise bedeute es einen Bruch mit dem alten Wertesystem und setze ein neues Wertesystem in die Welt. Die Kunstwelt hat das Internet bislang deutlich weniger genutzt als die Musikbranche, wo es integraler Bestandteil jeder Plattenveröffentlichung und der Verbreitung von Musik ist. Man könnte sogar sagen: Die Kunstwelt war, was ihr Verhältnis zum Internet angeht, bisher defensiver. Vielleicht könnten Sie uns zu diesem Thema ein wenig mehr erzählen, auch über den Blog hinaus. Wie sehen Sie die Zukunft von Kunst und Internet, und halten Sie die Vorstellung für plausibel, dass die Galerien der Zukunft online sein werden?

Es tut mir leid, dass ich bisher nur über Politik gesprochen habe. Ich fand das selbst ein wenig zynisch. Aber Sie haben mich danach gefragt, also musste ich antworten. Jetzt kommen wir endlich zu den Fragen über die Zukunft der Kunst. In meinen Augen wird die Kunst keine allzu große oder überhaupt keine Zukunft haben, wenn es ihr nicht gelingt, sich mit den heutigen Lebensstilen und Technologien zu verbinden. Und all diese Gemälde und Skulpturen aus

der Vergangenheit sind nichts weiter als ganz alte Erinnerungen; wer an der Vergangenheit hängt, kann sich immer noch dafür interessieren. Aber ich bin der Meinung, dass sich dank der Möglichkeiten, die Computertechnik und Internetkommunikation bieten, in der Kunst in diesem neuen Zeitalter große Veränderungen vollzogen haben. Und diese Veränderungen werden sich in der Zukunft noch ausweiten und verschärfen. Da uns diese neuen Kommunikations- und Produktionsmethoden größere Freude bereiten werden, wird man solche schwachsinnigen Schulen wie die Zentralakademie der bildenden Künste in Peking oder die Nationale Kunstakademie in Hangzhou nicht mehr brauchen. All die fürchterlichen Lehrer dort haben gelernt, mit ihren Pinseln in wirklich schrecklichen Farben herumzurühren und damit dann ganz grauenhafte Gemälde zu malen, für die sie dann in Auktionshäusern auch noch horrende Preise erzielt haben. Das ist in meinen Augen absolut erniedrigend, ein zentrales Kriterium des unaufgeklärten menschlichen Zeitalters. Aber diese Zeiten werden schon sehr bald vorbei sein.

Diese Vorstellung vom Blog als »Sozialer Plastik« haben wir auch im Zusammenhang Ihrer Arbeit mit Herzog & de Meuron am Olympiastadion von Peking erörtert. Kürzlich haben Sie in der Schweizer Zeitschrift Parkett (Nr. 811 mit Jacques Herzog und Bice Curiger über dieses Projekt diskutiert, und dabei sprach Herzog davon, Sie und er hätten das Stadion ursprünglich als öffentliche Skulptur geplant, als eine Art urbaner Landschaft, auf der jeder herumklettern kann, in der man sich trifft und tanzt und all diese phantastischen Dinge macht, die man in einer westlichen Stadt nie macht; er erwähnte auch, dass der Eiffelturm nach der Weltausstellung attraktiver geworden sei. Sie stimmten mit Herzog darin überein, dass man das Stadion nach den Olympischen Spielen weiter nutzen sollte, denn damit bekäme der Entwurf einen stärker demokratischen Effekt. Nun befinden wir uns in dieser postolympischen Zeit, und deshalb würde ich Sie gerne fragen: Wie sehen Sie die Nutzung des Stadions jetzt, erfüllen sich Ihre Erwartungen bisher, und sehen Sie eine Veränderung im Laufe der Zeit?

Ich glaube, es ist ein Stadion für ein sportliches Großereignis. Wir beteiligten uns zunächst am Entwurfsprozess, weil wir hofften, die Olympischen Spiele könnten Reformen in China anstoßen, sie würden es China ermöglichen, am gleichen Diskurs, am gleichen Wertesystem teilzuhaben wie der Rest der Welt. Doch was dann bei den Olympischen Spielen geschah, ließ uns erkennen, dass das nicht nur etwas ganz anderes war; als wir uns das ursprünglich vorgestellt hatten, sondern dass es sich sogar um einen Rückschlag handelte, denn China wurde während der Spiele zu einem Polizeistaat. Die Bürger von Peking waren in ihren Aktivitäten deutlichen Einschränkungen unterworfen. Aber ich will nicht zu viel darüber lamentieren, das ist Vergangenheit. Was das »Vogelnest« angeht, so handelt es sich um die Einrichtung einer Stadt, um eine Komponente der Stadtplanung; seine künftigen Funktionen sind offenkundig wichtiger als die Spiele. Seine Verbindung mit der Stadt, seine physische Funktion sowie der Geist, für den es steht, sollten mehr Gewicht haben. Natürlich dürfen wir uns nicht zu viel erhoffen, aber meine Hoffnung ist, dass es eines Tages wirklich zu einem Ort werden könnte, der für die Zivilgesellschaft steht, zu einem Ort, an dem die Bürger feiern können.

Diese Vorstellung von einem Stadion, das nicht nur Architektur, sondern auch Stadtplanung ist, führt uns zur Frage nach Peking. Die Marathons haben immer auch mit den Städten zu tun, in denen sie stattfinden, und versuchen ein Porträt der jeweiligen Stadt zu zeichnen. Wie sehen Sie Peking als Stadt im Jahr 2008? Es ist ja bekanntlich die Stadt, in der Sie arbeiten, die Sie mit Ihren außergewöhnlichen Videoarbeiten vermessen haben. Es wäre wunderbar, mehr von Ihnen über Peking zu erfahren.
Peking ist eine Riesenstadt mit einer Bevölkerung von 17 Millionen Menschen und einer großen Menge an Wanderarbeitern. Peking ist zugleich aber auch die unmenschlichste Stadt, in der ich je gelebt habe, selbst im Vergleich zu anderen chinesischen Städten. Das ist natürlich nicht wirklich verwunderlich. Da wir eine unmenschliche Gesellschaft sind, sollten wir auch eine solch unmenschliche Stadt haben. Sie entspricht unserer Gesellschaft ziemlich genau. Abgesehen davon ist meine Beziehung zu dieser Stadt nicht so kompliziert. Ich bin in diesem Jahr vermutlich keine zehnmal in der Stadt gewesen – fünfmal, wenn ich ein bisschen übertreibe. Zumindest in letzter Zeit habe ich überhaupt keine Lust mehr, in die Stadt zu fahren, insofern kann ich zu dem Thema nicht allzu viel sagen.

Stefano Boeri, Chefredakteur der in Mailand erscheinenden Zeitschrift Abitare sowie Stadtplaner und Architekt, hat immer gesagt, es sei unmöglich, sich ein Gesamtbild von einer Stadt zu machen, denn eine Stadt sei zu komplex dafür; sie entgleitet uns jedes Mal, wenn wir sie erfassen und vermessen wollen. Das entspricht dem, was der Maler Oskar Kokoschka über die Unmöglichkeit gesagt hat, eine Stadt zu porträtieren; haben wir einen Aspekt festgehalten, hat sie sich in der Zwischenzeit schon wieder verändert. Diese Vorstellung, dass Städteporträts eigentlich unmöglich sind, macht mich sehr neugierig. Sie haben diese eindrucksvollen Videoarbeiten über Peking gemacht. Erzählen Sie uns doch, wie Sie Peking mit Hilfe dieser Arbeiten kartographiert haben.

Ich habe vier Videos von der Stadt gedreht. Die Akademie für Kunst und Design an der Tsinghua-Universität in Peking hat mich eingeladen, ein Graduiertenseminar zu geben. Da ich selbst keinen Abschluss habe, habe ich an den Hochschulen immer ein gewisses Minderwertigkeitsgefühl. Ich sagte, ich würde das Seminar nur abhalten, wenn ich meine Unterrichtsmethode selbst wählen könne. Das wurde genehmigt. Ich sagte, ich würde einen Kleinbus chartern und in diesem Bus unterrichten. Also verbrachten meine Studenten und ich sechzehn Tage im Kleinbus. Wir erstellten einen Plan und unterteilten Peking in sechzehn »Bezirke«. Jeden Tag sollte der Kleinbus durch sämtliche Straßen eines dieser Teile fahren. Die Aufgabe bestand darin, etwas zu machen, das mit der Stadt und dem fahrenden Bus zu tun hatte. Ich installierte vorne im Bus eine Videokamera. Nach diesen sechzehn Tagen hatte ich dann hundertfünfzig Stunden Filmmaterial. Dabei fungiert die Kamera wie ein Monitor und bewegt sich ständig vorwärts. Das ist das Werk Beijing 2003. Es ist eine visuelle Landkarte Pekings, die jede Hutong und jede Straße verzeichnet, die man per Auto erreichen kann. Natürlich hatten sich die Stadt und ihre Straßen während und nach der Aufnahme bereits wieder verändert, einige sind auch ganz verschwunden. Daneben drehte ich noch ein anderes Video mit dem Titel Chang'an Street. Von der östlichen bis zur westlichen Chang'an-Straße beträgt die Entfernung

zwischen der östlichen und westlichen Grenze der Sechsten Ringstraße dreiundvierzig Kilometer. Auf diesen dreiundvierzig Kilometern drehte ich alle fünfzig Meter ein einminütiges Video. Zusammen ergab das dann einen Film von knapp über zehn Stunden. Er zeigt das komplette Peking, von ländlicher Gegend über die Industrie- und Gewerbegebiete bis zum politischen Zentrum am Platz des Himmlischen Friedens, dann durch Xidan bis zum Endpunkt an den Stahlwerken von Capital Steel. Unmittelbar darauf drehte ich SecondRing und ThirdRing. Auf dem Zweiten Ring gibt es mehr als dreißig Fussgängerüberwege. Bei jeder dieser Brücken drehte ich in beide Richtungen ein einminütiges Video, was Material von insgesamt sechzig Minuten ergab. Auf der Dritten Ringstraße gibt es mehr als fünfzig solcher Brücken, und auch hier nahm ich das Video auf die gleiche Art auf. Der Unterschied zwischen Second Ring und Third Ring ist: Die Aufnahmen am Zweiten Ring machte ich an bewölkten Tagen, die am Dritten Ring an sonnigen Tagen. Man weiß also, sobald das Video läuft, ob es sich um den Zweiten oder den Dritten Ring handelt. Es handelt sich also um eine ausgesprochen phänomenologische Aufnahme von der Stadt. Aber sie ist auch sehr ehrlich.

Als ich neulich mit Rem Koolhaas sprach, behauptete er: Da die Stadt immer mehr zu einem kontrollierten Raum werde, liege die Zukunft möglicherweise auf dem Land – weil es dort womöglich mehr Möglichkeiten gibt. Gehört die Zukunft der Stadt oder dem Land oder beiden?
Kann sein, dass die Zukunft für Koolhaas im ländlichen Raum liegt. Ich aber bin nach wie vor der festen Überzeugung, dass die Zukunft der Menschheit die Stadt ist. Denn sie bietet dem Menschen meiner Ansicht nach viel wirkungsvollere Möglichkeiten und Annehmlichkeiten. Natürlich kann das Informationszeitalter solche Phänomene abschwächen. Doch aus Effizienzgründen und angesichts der menschlichen Verrücktheit können die Leute nicht ohne Stadt leben.
Das bringt uns zur Frage Ihres Manifests, denn im abgelaufenen Jahr haben wir an der Serpentine Gallery einen Manifest Marathon veranstaltet; leider hatten Sie an diesem Tag anderweitige Verpflichtungen und konnten nicht nach London kommen. Seither interessiert mich brennend, wie Ihr Manifest für das 21. Jahrhundert aussehen könnte.

Das ist eine etwas ambitionierte Frage. Um ehrlich zu sein, kann ich zu dem Thema nicht viel sagen, denn wir hier haben Schwierigkeiten, so etwas wie die grundlegendsten Bedürfnisse erfüllt und die grundsätzliche Würde gewährt zu bekommen. Insofern kann ich diese Frage wirklich nicht beantworten.

Ich habe Ihr Gespräch mit Jacques Herzog gelesen, und darin war viel von Projekten in Peking und anderswo die Rede, die dann nicht zustande kamen. Könnten Sie uns etwas über ihre nicht verwirklichten Projekte erzählen: Projekte, die zu groß sind, um sie zu realisieren, die zu klein sind, Träume, Utopien?

Selbstverständlich habe ich wie jeder andere auch Sachen auf meinem Tisch liegen, die erst noch fertig werden müssen. 2009 werde ich vier Einzelausstellungen haben. Das ist ziemlich verrückt für mich, denn meine erste Einzelausstellung fand 2004 statt. Und nächstes Jahr also gleich vier große Ausstellungen mit einer Gesamtfläche von fast 10000 Quadratmetern. Das erweckt den Eindruck, ich hätte gera-

de wahnsinnig viel zu tun. In Wirklichkeit aber glaube ich, dass das Aktivitäten sind, die sich im alten »Kunstrahmen« bewegen. Natürlich habe ich noch immer Spaß an meinem Blog. Zwischen sechs und acht Uhr morgens schreibe ich meist bereits zwei Einträge, ehe meine Kollegen zur Arbeit kommen. Ich finde das interessanter. Und ich frage mich, ob sich mir je die Gelegenheit bieten wird, alles andere aufzugeben und nur noch Blogs zu verfassen. Ich habe gemerkt, dass ich mich sehr zu diesen kleinen Freuden hingezogen fühle. Sie verschaffen mir jeden Tag ein gewisses Kribbeln.

Wollen wir darüber sprechen, in welchem Verhältnis Ihre Zeichnungen zu Ihren Installationen und Ihrer Architektur stehen? Ich hielt es für aufschlussreich, eine Reihe von diesen Zeichnungen hier in diesem Katalog zu veröffentlichen, damit man sich eine Vorstellung von ihnen machen kann.

Dem ersten Entwurf oder Konzept folgt stets eine Zeichnung, doch die meisten davon bewahre ich nicht auf, sondern werfe sie einfach weg. Ein paar besitze ich noch, die im Kontext der Architekturprojekte oder der Installationen entstanden sind, und auch ein paar Modelle. Wir haben noch alle Zeichnungen für die großen Installationen, und gelegentlich verwende ich Modelle als eine Art Zeichnung. Einige wurden auch erst nach dem Projekt angefertigt. Natürlich haben wir auch schon zuvor Skizzen gemacht, einige aber auch erst danach. Für jede Installation haben wir eine Menge Computerzeichnungen erstellt. Eine Person braucht über ein Jahr für die Zeichnungen, weil der Prozess so komplex ist. Für mich sind Zeichnungen am Computer deshalb interessant, weil sie so präzise und detailliert sind. Ich habe aus den Überresten all meiner Zeichnungen ein Buch gemacht.

Es gibt also ein Buch mit Ihren Zeichnungen?

Nur von einem einzigen Projekt: Fragments (2005). Es enthält über einhundert Zeichnungen. Die Skulptur besteht aus 174 Elementen, und für jedes Element gibt es Zeichnungen seiner Fassade und seiner Einzelteile. Jeder kann sie haben, und das Objekt lässt sich exakt nachbauen.

Es lässt sich quasi als Gebrauchsanweisung benutzen?

Genau.

Es gibt zwei Arten von Zeichnungen — per Hand und am Computer. Fertigen Sie heute, da Sie einen Computer benutzen, noch immer Handzeichnungen an?

Ich zeichne nach wie vor per Hand, denn da steckt so viel Gefühl drin; es hat etwas Klassisches. Das lässt sich gar nicht wegdenken. So viele Künstler schätzen diese Eigenschaft. Jedes Mal, wenn man sich an ein Werk macht, muss man Zeichnungen anfertigen, wenn man in der Gruppe über die Idee diskutiert. Oft ist es so, dass man schon Zeichnungen anfertigt, noch bevor es überhaupt ein Konzept gibt, um es zu illustrieren. Es ließen sich sicher ein paar finden, die wir veröffentlichen könnten. Das ist eine gute Idee, denn die Menschen sind immer viel zu sehr auf das Endprodukt fixiert.

Und nicht auf den Prozess.
Genau, nicht darauf, wie alles anfing.

Also gehört das Zeichnen zu Ihrer täglichen Praxis?

Nein, ich blogge. Der Blog ist wie mein Zeichnen. Ich lese meine E-Mails, ich schreibe, ich fotografiere. Früher habe ich viel gezeichnet. Ich habe monatelang im Bahnhof gezeichnet. Es gibt tonnenweise Zeichnungen.

Alle im Bahnhof angefertigt?

Ja, im Bahnhof von Peking Ende der l970erJahre, bevor ich an die Universität ging; es war eine Art Übung oder sogar Ausbildung. Sogar im Zoo habe ich gezeichnet.

Haben Sie diese frühen Zeichnungen noch?

Einige, glaube ich, schon noch. Meine Mutter hat zwar einiges weggeworfen – säckeweise –, aber vielleicht finde ich ja noch ein paar frühe Exemplare.

Es klingt faszinierend, wenn Sie sagen, Ihre Blogeinträge seien Ihre Zeichnungen.

Der Blog ist die moderne Zeichnung. Alles, was ich dort sage, kann als Teil meines Werks gelten. Der Blog vermittelt die meiste Information: Er zeigt meine komplette Umgebung.

Ich sehe Sie nie ohne Ihre Kamera, mit der Sie ständig und jeden Tag Fotos für Ihren Blog machen. Wie hat das mit dem Blog angefangen?

Es begann durch Zufall. Das Internetuntemehmen Sina hatte die Idee, für eine Gruppe von Leuten Blogs einzurichten. Ich habe ihnen gesagt, dass ich noch nie mit Computern gearbeitet hätte und gar nicht wisse, wie man sie benutze. Aber sie sagten nur: »Das bringen wir Ihnen bei.« Also dachte ich darüber nach und merkte, dass das die beste Möglichkeit war, unmittelbaren Kontakt mit der Wirklichkeit zu haben und auch mein Privatleben ins Offene hinaus, in die Öffentlichkeit zu werfen. In meinen Augen war das etwas, was es noch nie zuvor gegeben hatte, und also beschloss ich, es einfach mal zu versuchen. Im ersten Blog verkündete ich, die Erfahrung selbst sei das Ziel – ein anderes Ziel brauchte ich nicht. Nun, da es diese Technik gibt, kann man sie unmittelbar benutzen – in gewissem Maße sogar, ohne darüber nachzudenken, ohne ihre Bedeutung zu verstehen. Das ist etwas, das wohl erst heute möglich ist. Wäre es früher passiert, hätte es nie Zeichnungen von Leonardo da Vinci oder Degas gegeben. Ich vermute, sie hätten alle Kameras gehabt. Mein Blog ist vermutlich international der Blog mit den meisten Bildern; niemand sonst stellt jeden Tag so viele Fotos ins Netz.

Wie viele Fotos machen Sie jeden Tag?

Zwischen einhundert und fünfhundert Stück.

Beachtlich.

Für den Blog habe ich Hunderttausende von Fotos gemacht.

Erinnern Sie sich noch an Ihren ersten Blogeintrag?

Der erste Blog bestand nur aus einem Satz. Ich sagte in etwa: »Man braucht einen Zweck, um sich selbst auszudrücken, aber dieser Ausdruck ist selbst schon

Zweck.« Es war ungefähr so wie die Vorstellung, dass man ins Wasser springt, um dort zu überleben.

Und es gab nur den Satz, kein Bild?

Der erste Eintrag hatte kein Bild. Ganz am Anfang ist man zögerlich, man wägt sorgfältig ab und wählt aus; man denkt darüber nach.

Der erste Satz ist wirklich wichtig, er ist wie ein Motto. Und er war in Großbuchstaben gehalten?

Ja. Am Anfang hat man wirklich zu kämpfen, warum man jetzt mit anderen Computern reden soll. Man fragt sich, wie man diese virtuelle Realität am besten mittels der Cybertechnologie öffentlich macht. Zu Beginn ist das irgendwie ein wenig bizarr. Es ist, als würde man etwas in einen Fluss werfen: Es geht sofort unter, ist aber trotzdem da drin und verändert das Volumen des Flusses, seine Füllmenge, je nachdem, wie viele Objekte man hineinwirft. Ich glaube, der 19. November war der erste Tag meines Blogs; das ist jetzt fast drei Jahre her. Inzwischen habe ich schon mehr als zweihundert Artikel, Interviews und Texte, Kommentare zu Kunst, Kultur und Politik, Zeitungsausschnitte und so weiter dort veröffentlicht. Ich finde, das ist ein höchst interessantes Geschenk für mich oder sogar für China, denn wir leben in einer Gesellschaft, in der Selbstdarstellung nicht unterstützt wird und einem sogar schaden kann, wie das zwei Generationen von Schriftstellern passiert ist. Die Menschen haben Angst, irgendetwas aufzuschreiben; denn Wörter auf Papier können als Beweis für ein Verbrechen verwendet werden. Darum sind chinesische Intellektuelle heute so vorsichtig.

Interessant ist, dass der Blog mit einer Textzeile begonnen hat. In unserem letzten Interview sprachen wir über Ihre Anfänge; es ging da um Ihr Verhältnis zu Ihrem Vater, aber mit Ihrem eigenen Schreiben haben wir uns nicht wirklich befasst, und gerade das interessiert mich sehr.

Also, ich bin auch sehr neugierig, was mein eigenes Schreiben angeht. Ich bin ja in einer Gesellschaft aufgewachsen, in der es nicht gerade gefördert wurde, ein Intellektueller zu sein oder zu lesen und zu schreiben. Meine Erfahrung mit dem Lesen war: Wenn ich ein Buch zur Hand nahm, sagte mein Vater: »Ach, leg's weg, das tut deinen Augen nicht gut.« Er war in dieser Hinsicht wie ein alter Bauer.

Das war tatsächlich seine Ansicht?

Ja. Wir lebten in diesem wirklich abgelegenen Dorf. Er ging seiner Arbeit nach und war der Meinung, seinen Kindern tue das Lesen nicht gut, denn die Zukunft in China war in seinen Augen ganz eindeutig: Wer über Wissen verfügte, würde bestraft werden. Man durfte nicht offen seine Meinung sagen, weil das tödlich enden konnte. Und eines bedauere ich zutiefst: dass ich nicht wirklich gut schreiben kann. Denn diese Fertigkeit schätze ich am meisten. Ich glaube, wenn ich gut schreiben könnte, würde ich dafür meine Kunst aufgeben. Für mich ist Schreiben die wundervollste und effektivste Art, mein Denken deutlich zu machen. Als ich mit diesem Blog anfing, hatte ich bereits im Hinterkopf, damit mein Schreiben zu üben. Am Anfang war es ziemlich schwierig, aber im Lauf der Zeit ging es immer besser, und dafür muss ich dieser Technik danken: Sie hat mir das Ganze deutlich erleichtert.

Sie hat in gewissem Sinne Ihr Schreiben befreit?

Ja, sehr sogar. Jetzt kann ich problemlos 1000 Wörter am Tag oder auch nur am Morgen schreiben.

...

Ich würde jetzt gerne von der Dichtung auf ein völlig anderes Gebiet kommen – auf die Architektur. Sie arbeiten natürlich im Kontext der zeitgenössischen Kunst, aber darüber hinaus arbeiten Sie auch noch in all diesen anderen Kontexten. Jüngst unterhielt ich mich mit dem Künstler David Hockney, und er erzählte mir, jedes Mal, wenn er seine Malerei neu erfinden müsse, wende er sich etwas anderem zu: Er schreibt dann ein kunsthistorisches Buch oder macht einen Film, und dann kehrt er mit neuen, frischen Ideen zur Kunst zurück. Deshalb interessiert mich: Halten Sie die Architektur für einen Abstecher weg von der Kunst, oder handelt es sich um eine parallele Wirklichkeit? Ich finde es faszinierend, dass Sie einer der wenigen Künstler sind, die neben ihrer künstlerischen Praxis wirklich eine architektonische Praxis entwickelt haben, also nicht nur eine flüchtige, luftige Vorstellung davon, sondern eine ganz reale Praxis. Und tatsächlich haben Sie mehr Bauten realisiert als viele europäische Architekten Ihrer Generation, die schon ihr ganzes Leben Bauwerke entwerfen, und doch scheint es nicht Ihre Haupttätigkeit zu sein.

Das war etwas, was ich absolut unbewusst gemacht habe: erst mein eigenes Atelier und dann andere Sachen zu bauen. Und dann sagten allmählich einige sehr gute Architekten: »Uns gefällt das, was du machst, wir glauben, du bist wirklich ein Architekt, wenn es danach geht, wie du die Dinge kontrollierst, wie du sie betrachtest und damit umgehst.« Ich war überrascht. Ich hatte nie das Gefühl, Architektur wäre eine große Sache. Vielleicht ist es eine Art Poesie für mich. Man benutzt seine Hände, und man hat mit ausreichend Umfang, Größe und Belastung zu tun, um das eigene Verständnis von Kunst und von der conditio humana deutlich zu machen.

Es passiert einfach?

Ich hatte nie irgendwelche Schwierigkeiten. Ich war schon immer der Meinung, die Menschheit sollte qualitativ hochwertige Architektur haben. Man stellt sich die Möglichkeiten vor und sorgt dafür, dass sie Teil der Wirklichkeit werden. Das ist das, was der Mensch kann, und das ist wunderbar: Man kann die eigene Situation, den eigenen Zustand verändern. Das ist ein ganz essentieller Akt.

Im 19. Jahrhundert sagte Whistler: »Art happens«, Kunst geschieht einfach. In Ihrem Fall könnte man also davon sprechen, dass Architektur passiert. Gab es irgendwelche architektonischen Einflüsse – Le Corbusier oder Mies van der Rohe oder Frank Lloyd Wright? Gibt es für Sie irgendwelche Helden in der Architektur?

Einen Einfluss gibt es in der Tat im Bereich der Architektur, wenn man überhaupt von einem Einfluss sprechen kann. Ich war einmal mit einer Gruppe junger chinesischer Dichter in Wisconsin. Ich begleitete sie auf einer Lesetour, und unterwegs ging ich in eine Buchhandlung, wo ich ein Buch mit dem Titel „The Wittgenstein House“ entdeckte. Sie

wissen schon, der Philosoph. Er hat in Wien ein Haus für seine Schwester gebaut. Und weil ich seine Schriften mag, war ich von dem Buch fasziniert, und der Bau war absolut großartig. Vom Grundkonzept bis hin zu den Details – etwa den Türgriffen und der Heizung – war alles von ihm selbst entworfen, und er war ausgesprochen präzise und hat die Architektur eindeutig kontrolliert. Wie ich hörte, wollte er, nachdem er das Haus gebaut hatte, das Gebäude um ein paar Zentimeter anheben, weil er glaubte, die Proportionen würden minimal nicht stimmen. Das finde ich hochinteressant. Darum geht es in meinen Augen bei der Architektur.

Wie faszinierend! Wittgenstein war für Sie also viel wichtiger als irgendein anderer Architekt?

Oh, viel wichtiger und auch viel wichtiger als viele, viele Künstler. Er ist so klar im Ausdruck. Er versuchte dabei die absolute Wahrheit zu »knacken«. Das Bemühen, das wieder holte Bemühen ließ sein gesamtes Tun eins werden – zu einem einzigen Akt. Das ist für mich das Faszinierendste. Ich glaube, dieser Aspekt der Architektur ist an Hochschulen noch nie gelehrt worden, und dabei wäre das das Wichtigste, was Studenten lernen können. Was er machte, ist unabdingbar für jede gute Architektur. Er sagte, gute Architekten würden sich von schlechten dadurch unterscheiden, dass schlechte Architekten immer versuchen, alles zu machen, was möglich ist, während die guten versuchen, die Möglichkeiten zu eliminieren.

Aber haben Sie damals viele Architekturbücher gelesen?

Nein, damals hatte ich nur dieses eine Buch. Ich habe es auch gar nicht wirklich gelesen. Ich meine, warum sollte ich ein Architekturhandbuch lesen? Aber es war ein altes, längst vergriffenes Buch, deshalb habe ich's gekauft. Das war die einzige Gabe in Sachen Architektur, die ich hatte, als ich nach China zurückkehrte. Der einzige Architekt, den ich dem Namen nach kannte, war Frank Lloyd Wright, und ich kannte ihn auch nur aufgrund des Guggenheim Museums, das ich oft besuchte. Ich hatte es immer für ein eher problematisches Museum gehalten: Man kann kein Bild gerade hinhängen, weil der Boden nicht eben ist. Aber jetzt bin ich natürlich der Ansicht, dass es sehr avantgardistisch von ihm war, zur damaligen Zeit ein solches Museum zu entwerfen.

Das Wittgensteinsche Haus war der Auslöser für alles, dann haben Sie Ihr eigenes Atelier gebaut, und dann wurde daraus recht schnell eine ganze Lawine an Gebäuden. Und das war wirklich nicht geplant? Es gab keinen Masterplan – und ist einfach so passiert?

Nein, nichts war geplant. Das Wundervollste in meinem Leben ist immer durch Zufall und nie qua Plan passiert. Es passiert oft, weil man nicht plant. Wenn man Pläne hat, hat man nur einen Versuch. Wenn man keine Pläne hat, geht das Ganze oft gut, weil man sich an der Situation orientiert hat. Darum habe ich mich immer in unvorbereitete Situationen begeben, das sind die aufregendsten Bedingungen.

Wie würden Sie Ihre Architektur beschreiben? Ich habe letzte Nacht Svetlana Boyms Manifest gelesen, und sie schreibt von der Architektur des Abenteuers, von der Architektur der Schwelle, von der Architektur der unterbewussten Räume und von Porosität, Türen, Brücken und Fenstern. Sie schreibt

über Tatlin und andere radikale Architekturexperimente der historischen Avantgarde. Haben Sie dazu einen Bezug? Ich denke da an einige Ihrer jüngsten Installationen, daran, dass sie letztlich mit Architektur zu tun haben.

Also, damit kenne ich mich gar nicht aus. Ich habe mir meine Unschuld durch Nichtwissen bewahrt. Shigeru Ban war der Erste, der mich anerkannt hat, und dafür bin ich ihm sehr dankbar. Er kam an meinen Wohnort, weil er in China zu tun hatte, und wollte herausfinden, wie die Menschen vor Ort bauten. Und dann sagten die Planer zu ihm: »Nein, nein, der Künstler hat sein Haus selbst gebaut.« Also stellte man ihn mir vor. Er kam zu mir nach Hause, und als er wieder ging, sagte er: »Ich glaube, Sie sind ein sehr guter Architekt.« Ich war ehrlich gesagt überrascht: Es war nur mein Atelier, das ich an einem Nachmittag entworfen hatte. Ich hatte die Entwürfe gezeichnet, und die Arbeiter hatten es innerhalb von sechzig Tagen gebaut. Ich hatte nie auch nur eine Sekunde an Architektur gedacht. Er sagte: »Kennen Sie die Arbeiten von Louis Kahn?« Ich hatte noch nie etwas von ihm gehört – das war 2001 oder 2002 – und sagte deshalb: »Nein, den kenne ich nicht«, und er schüttelte nur ungläubig den Kopf. Er war der Meinung, ich müsste diesen Kerl kennen. Später erst erfuhr ich, dass es sich um einen berühmten Architekten handelte. Und dann hielt er ein paar Vorträge in China, und bei einem dieser Vorträge sagte er, es gebe in China keine Architekten, er kenne nur einen einzigen, und der heiße Ai Weiwei: »Ich halte ihn für einen guten Architekten.« Er sagte das zweimal, und in der Architekturszene fragte sich jeder: »Was? Wer ist das denn?« Und viele Magazine fragten wegen Interviews bei mir an. Zudem stellte er meine Arbeiten netterweise in a+u vor, einer japanischen Architekturzeitschrift.

Nebenbei bemerkt eine sehr gute Zeitschrift.

Sie haben als Erste über mein Atelier berichtet, und das war überhaupt deren erste Veröffentlichung über chinesische Architektur. Es folgte ein ebenfalls sehr hübscher Bericht über mein Studio in der deutschen Architekturzeitschrift Detail. Sie stellten es in die Traditionslinie der Ziegelbauten vom antiken Rom bis heute und präsentierten mein Atelier als lebendiges Beispiel für die Tatsache, dass die Menschen noch immer Häuser aus Ziegeln bauten. Mein Gott, das war wirklich witzig. Ich habe so viele Projekte, an denen ich arbeiten muss. Aber ich darf sie nicht planen. Zu mir kommen viele Leute und fragen: »Können Sie uns helfen?« Und ich sage: »Warum nicht?« Man kann ein wenig daran mitwirken, die Verhältnisse zu verändern.

Ziegelsteine spielen bei den meisten Ihrer Bauten eine Rolle. Ist das so etwas wie eine »personifizierte Abstraktion«, wie Raymond Hains das Blau von Yves Klein nannte, oder nur ein Grundbestandteil von Architektur? Oder wie würden Sie die immer wiederkehrende Vorliebe für Ziegel erklären?

Ich verwende gerne die gängigsten, weithin üblichen Objekte. Selbst in meiner Kunst verwende ich Dinge wie Schuhe oder einen Tisch. Diese Objekte sind bereits kultiviert, Teil der Kultur – die Menschen haben eine Menge Wissen und Gedanken hineingesteckt. Ich glaube, ich gehe damit auf sehr effektive Weise um. Und Ziegelsteine sind zudem noch immer billig und der einfachste Teil des Gebäudes. Sie haben eine ganz natürliche Beziehung zu unseren Händen,

was ihre Größe und ihr Gewicht angeht. Man kann mit ihnen fast blind bauen, es ist so, als würde man Wörter verwenden, um etwas zu schreiben – es geht ganz leicht. Vielleicht sind sie deshalb so ökonomisch und handlich. Ich habe aber auch ein Gebäude aus Beton gebaut. Dieser Baustoff ist ebenfalls sehr essentiell.

Sie haben sich nicht nur auf das Feld der Architektur gewagt, sondern auch damit begonnen, als Kurator zu arbeiten. Wann fing das an? Hatte das mit Ihrem ersten Kunstraum zu tun?

Ja. Ich eröffnete 1997 mit der Chinese Art Archives and Warehouse den ersten Kunstraum in Peking, aus dem einfachen Grund, weil es in Peking keine Einrichtung gab, wo man zeitgenössische Kunst angemessen zeigen konnte. Die Arbeiten waren zuvor immer nur in Hotellobbys und Rahmengeschäften ausgestellt worden. Also dachte ich, es müsste doch ganz einfach sein, für einen Raum zu sorgen, wo Künstler die Möglichkeit hätten, ihre Arbeiten erstmals in einer echten Einrichtung für zeitgenössische Kunst zu erleben. Damals hatte ich bereits ein paar Bücher mit Künstlern veröffentlicht: The Black Cover Book, The White Cover Book und The Grey Cover Book.

Interessant dabei ist, dass aus Ihrer frühen Erfahrung diese Idee des verschwindenden Buches erwachsen ist: die Idee der Zerstörung von Büchern. Können Sie uns ein wenig mehr über diese drei Bücher erzählen?

Das erste, das Black Cover Book, erschien 1994, kurz nachdem ich wieder nach China zurückgekehrt war. Zuerst hatte ich nichts zu tun, und dann gab es da viele junge Künstler, die zu mir kommen und sich mit mir unterhalten wollten. Und ich dachte: »Warum machen wir nicht ein Buch?« Es gab keine Galerien, keine Museen, keine Sammler, und ein solches Buch konnte zumindest die Grundkonzepte für künftige Studien versammeln oder als Bestandsaufnahme dienen. Also sprach ich mit zwei Freunden, Xu Bing und Zeng Xiaojun, die das ebenfalls für eine gute Idee hielten, und wir beschlossen, das Buch zu machen. Die beiden lebten allerdings in den Vereinigten Staaten, so dass ich die volle Verantwortung zu tragen hatte. Ich entwarf das Konzept und fand einen Redakteur, Feng Boyi, der mich unterstützte. Und so ging alles recht schnell mit unserem ersten Buch. Ich konzentrierte mich auf das Konzept, wonach die Künstler aufschreiben sollten, was sie dachten und mit ihrer Kunst wollten, statt irgendwelche Gemälde oder Skulpturen anzufertigen. Ich erinnere mich noch, dass sie mir ihr ganzes Material schickten, lauter Fotos von Gemälden und Skulpturen. Und ich sagte: »Schick diese ganzen Fotos zurück. Wir brauchen sie nicht. Mich interessiert nicht, was ihr gemacht habt, sondern was ihr euch dabei denkt, was hinter diesen Werken steht.« Niemand verstand, warum sie das aufschreiben sollten, und keiner war dazu bereit. Also sagte ich: »Nein, nein, nein, für mich sind all diese Arbeiten gleich gut oder gleich schlecht. Keine Arbeit ist besser als die anderen; allein euer Kopf macht den Unterschied.« Daraufhin begannen sie zu schreiben. Ich sagte: »Liefert mir einen Satz, ein Wort, aber es muss von euch kommen.« Also schrieb jeder eine Art solitären Text oder ein Gedicht oder was auch immer. Es handelt sich also um ein Buch über den Kopf, den Geist. Das erste Buch erfreute sich gleich großer Popularität, wir verkauften 3000 Exemplare

davon. Es gab ja nichts anderes zu lesen. Wir versuchten es, im Untergrund in Umlauf zu bringen, und natürlich erfuhr die Behörde für öffentliche Sicherheit davon und begann Fragen zu stellen. Kurz vor der Veröffentlichung sprang Xu Bing ab; er hatte totale Angst. Er sagte: »Wir dürfen nichts in Umlauf bringen, und wir sollten es lieber nicht veröffentlichen, es ist einfach zu gefährlich.« Ich sagte zu ihm: »Tut mir leid, du kannst aussteigen, aber ich werde es veröffentlichen, denn ich habe den Künstlern mein Wort gegeben. Ich kann es nicht der Selbstzensur unterwerfen. Wenn es ein Problem gibt, kann die Polizei gerne zu mir kommen. Ich werde ihnen meine Position ausführlich erläutern und die Konsequenzen tragen. Aber die bloße Tatsache, dass es gefährlich ist, reicht nicht, um mich davon abzuhalten.« Also stieg er aus: Er hatte mit dem Endprodukt nichts mehr zu tun. Wie sich herausstellte, bekamen wir keine besonderen Probleme, und das Buch wurde damals sehr wichtig. Also veröffentlichten wir in den darauffolgenden Jahren einen zweiten und einen dritten Band, doch dann hörte ich damit auf, denn die Künstler begannen ihre eigenen Kataloge zu drucken, und die politische Situation entspannte sich deutlich. Es gab für mich keine Notwendigkeit mehr, ein weiteres Buch zu machen. Ich werde immer dann aktiv, wenn es nötig ist.

Wenn Sie agieren können und nicht nur reagieren müssen?

Genau, aus keinem anderen Grund. Also hörte ich damit auf. Dann fragte mich jemand, ob ich eine Ausstellung machen könne. Also organisierte ich diese Ausstellung mit dem Titel Fuck Off in Shanghai: Im Jahr 2000 versammelte ich diejenigen, die in den früheren Büchern vertreten waren, und dazu ein paar neue Künstler, und machte diese Ausstellung.

Und dann geriet ich in die Architektur. Zu mir kamen oft Leute und fragten, ob ich nicht dieses oder jenes machen könne, und ich begann, das in Frage zu stellen. Ich merkte: Es selbst zu machen reichte nicht. Die Projekte mussten groß sein, sie sollten viel interessanter sein und viel stärker ins öffentliche Bewusstsein dringen. Also kuratierte ich zunächst das Skulpturenprojekt der SoHo Contemporary City: dreizehn Künstler, die gemeinsam am Projekt einer öffentlichen Skulptur arbeiten.Jeder sollte ein Werk beisteuern. Das funktionierte ausgezeichnet und endete mit ganz tollen Arbeiten. Seither bin ich herumgekommen und vielen Menschen begegnet. Wenn ich sie frage, ob sie mit mir zusammen etwas machen möchten, dann reagieren sie sehr vorsichtig. Mit Herzog & de Meuron wollte ich im Jinhua Architecture Park etwas Architektonisches machen. Wir hatten die Idee, nicht nur ein Projekt zu machen, sondern viele kleine an verschiedenen Orten in der Stadt. Es ging darum, die Lebensbedingungen der Bürger zu verbessern, nicht um irgendwelche Monumentalobjekte. Also beschlossen wir, eine Gruppe von Architekten zu fragen, ob sie sich nicht beteiligen wollten. Ich organisierte das Projekt, und Jacques Herzog gab mir eine Liste mit den Namen.

Das brachte Sie also dazu, als Kurator für Architektur zu fungieren?

Ja, das war das erste Mal, und es funktionierte sehr gut, denn wir waren nicht nur Kuratoren, sondern halfen auch beim Bauen. Und das Ergebnis hat sich gelohnt. Jüngst fragte mich ein Entwickler, ob ich nicht ein großes Projekt machen wolle, doch ich sagte: »Nein, nein, wir machen keine Großprojekte mehr, aber ich werde Ihnen helfen, es zu kuratieren.« Ich halte es für eine tolle Idee, mehr internationale

Architekten einzubeziehen, und diese jungen Architekten sollen die Möglichkeit haben, nach China zu kommen, um hier ihr Wissen praktisch umzusetzen und von hier zu lernen. Ich sprach also mit Jacques und sagte, ich brauche einhundert Architekten. Er war fassungslos: »Was?« Und ich sagte: »Du hast richtig gehört, ich brauche einhundert Architekten.« Also versorgte er mich mit Namen aus ungefähr dreißig Ländern. Wir schrieben diese Architekten an und bekamen sofort eine Antwort. Sie wollen alle mitmachen, alle einhundert.

Das verspricht eines der größten Foren für Architekten in unserer Zeit zu werden.

Ja, und sie sind alle in etwa die gleiche Generation: Ihr Alter oder noch ein wenig jünger, und sie sind sozusagen die Spitzenergebnisse der Architekturausbildung der letzten zehn oder fünfzehn Jahre. Es ist also wirklich eine repräsentative Auswahl. Wir hatten ein großes Treffen samt Diskussion, und sie kamen alle mit ihren Freunden und Kollegen – am Ende waren es dreihundert Personen – und beteiligten sich an diesem Projekt. Am aufregendsten fanden sie es, dass wir uns in der Inneren Mongolei, in China, trafen und an diesem seltsamen Projekt arbeiteten, wo jeder die gleichen Bedingungen hatte, aber zugleich ganz viele verschiedene Hintergründe und Ausbildungen aufeinandertrafen. Viele hatten voneinander gehört, hatten etwas über die anderen gelesen, hätten aber wohl nie die Möglichkeit gehabt, in einem riesigen Raum beisammen zu sitzen, mongolischen Tänzern zuzuschauen und dabei auf einer großen Party Schnaps zu trinken. Es war unglaublich aufregend und verrückt. Für mich aber war es ganz natürlich, ganz leicht, genau eine ganz besondere Situation zu schaffen, eine ganz bestimmte Möglichkeit zu eröffnen. Es kostet mich nicht wirklich Mühe, und das Resultat ist hochinteressant. Ich sehe mich also eher als jemanden, der Dinge anstößt oder initiiert. Ein ganz ähnliches Projekt war Fairytale.

Können Sie uns darüber etwas erzählen?

Ich brachte 1001 Chinesen nach Kassel. Entstanden ist das Ganze aus einer recht simplen Idee: Ich war mit Uli Sigg im Engadin spazieren. Wir begegneten jeder Menge Menschen, und Uli fragte mich: »Hast du schon eine Idee, was du in Kassel zeigen willst?«

Auf der Documenta?

Ja, genau. Ich sagte: »Keine Ahnung, ich weiß nur, was ich nicht zeigen werde. Ich werde kein Gemälde, kein Objekt und keine Installation ausstellen.« »Und was dann?« Ich sah all diese Touristen aus Mailand vorbeispazieren und sagte: »Vielleicht bringe ich eine Menge Chinesen mit, damit sie sich die Ausstellung anschauen. «

Die Idee entstand also in den Schweizer Bergen?

In der dünnen Luft erkennt man die Details.

Stimmt, im Engadin auf 2000 Metern funktioniert das Gehirn besser. Nietzsche schrieb einige seiner Werke in Sils-Maria.

Ja, es ist eine Art Recycling für den Kopf; es ist wie eine Droge.

Sie haben in Kassel auch eine große Skulptur gezeigt, die dann allerdings in sich zusammenfiel. Erzählen Sie uns doch ein wenig mehr darüber.

Ich erzählte den Kuratoren in Kassel, was ich vorhatte. Allen schien die Idee zu gefallen, aber zugleich glaubten sie nicht, dass es wirklich passieren würde – dass ich 1000 Menschen mitbringen würde. Denn finanziell, diplomatisch und politisch war die Situation sehr schwierig, es gab eine Menge Hindernisse zu überwinden. Also fragten sie mich: »Und außerdem?« Also, ich glaube, sie waren der Ansicht, dass es nicht klappen würde. Sie sagten: »Wir brauchen noch eine Freiluftskulptur, nämlich Template. Wir glauben wirklich, dass sie der Einzige sind, der das machen kann.« Ich sagte zu, und sie haben sie aufgebaut. Ich hätte nie gedacht, dass es in Deutschland einen derartigen Sturm geben würde – so heftig, so gewaltig –, der Template sofort zum Einsturz brachte. Nachdem das Ganze zerstört war, habe ich es mir angeschaut und gedacht, das sieht doch wirklich hübsch aus: »Stellen wir es doch so aus«, habe ich gesagt, und wir entschieden, es nicht anzurühren. Nur die Postkarte haben wir neu gedruckt. Die Frage war nur: Würde Deutschland das erlauben? Dieses unvorhergesehene, ungeplante Ereignis. Einige meinten, die Deutschen würden das niemals zulassen. Doch sie taten es.

....

In der Architektur sind Manifeste etwas ganz anderes. Ab einem bestimmten Moment wagten Sie sich auf das Feld der Architektur. Fing das schon in Amerika an oder erst nach Ihrer Rückkehr nach China? Als ich Sie in den 1990er Jahren zum ersten Mal traf, waren Sie bereits in beiden Bereichen tätig – als Künstler und als Architekt.

Ich habe nicht bewusst damit angefangen. Ich erinnere mich an zwei Begegnungen, die ich mit der Architektur hatte. Da war zum einen die Entdeckung von Frank Lloyd Wright, und zwar nur deshalb, weil er das Guggenheim gebaut hatte, und diese Schönheit hassten wir, denn ... naja, Sie wissen es, man konnte dort kein Gemälde aufhängen. (Das war damals, in zwischen finde ich es ziemlich interessant, es erinnert mich irgendwie an ein Parkhaus.) Die zweite Begegnung fand statt, als ich mir ein Buch von Wittgenstein, dem Philosophen, kaufte, und zwar über das Haus, das er in Wien für seine Schwester gebaut hatte. Ich sah das Buch und dachte: »Mann, der Typ kann ein Haus für seine Schwester bauen«, also kaufte ich diesen wundervollen Band. Das sind die beiden einzigen Male, bei denen ich in New York mit der Architektur in Berührung kam. Nach meiner Rückkehr wohnte ich bei meiner Mutter in Peking. 1999 beschloss ich, dass ich ein eigenes Atelier haben wollte. Also fuhr ich in dieses Dorf vor den Toren Pekings und fragte den Bürgermeister, ob ich ein Grundstück pachten könne. Er sagte: »Ja, wir haben da was«, und ich fragte: »Kann ich auf dem Stück Land etwas bauen?« Er antwortete: »Klar können Sie das.« Es war zwar illegal, aber das kümmerte niemanden. Also pachtete ich das Grundstück, und eines Nachmittags machte ich ein paar Zeichnungen, ohne dabei auch nur irgendwie an Architektur zu denken. Ich nahm lediglich die echten Maße für Größe und Proportionen und fügte ein Fenster ein, eine

Tür. Sechzig Tage später war der Bau auch schon fertig, und ich konnte einziehen. Zur damaligen Zeit begann in China ein regelrechter Bauboom, aber viele der Gebäude waren ziemlich kommerziell und nach dem immergleichen Schema gebaut. Und so konnte man in einer Reihe von Zeitschriften lesen: »Wir können auch ganz anders bauen, hier ist jemand, der eigenständig, mit begrenzten Mitteln und zu einem günstigen Preis baut.« Mein Haus wurde zu einem vielbeachteten Gebäude in China. Leute fragten mich, ob ich nicht für sie arbeiten wolle, darunter waren auch große kommerzielle Projekte. Also sagte ich mir: »Eigentlich ist es ganz einfach. Du bedienst dich deines Alltagswissens und musst gar kein Architekt sein, um zu bauen«, denn meiner Ansicht nach ist es das, was im akademischen Studium gerade fehlt, nämlich »Hausverstand« und Alltagserfahrung. Für mich war das eine Chance, ich hatte sonst nichts zu tun, also machte ich mich an die Arbeit. Ich gründete eine Firma namens FAKE Design, wobei man wissen muss, dass fake in China wie fuck ausgesprochen wird. Wir haben in den letzten sieben Jahren an ungefähr fünfzig ganz verschiedenen Projekten gearbeitet, von der Stadtplanung bis zur Inneneinrichtung.

Die meisten dieser Projekte sind auch verwirklicht worden, oder?

Ja, ungefähr 90 Prozent davon wurden tatsächlich gebaut.

Sie haben in neun Jahren als Künstler mehr gebaut als so mancher Architekt in seinem ganzen Leben.

Ja, da haben Sie recht.

Eine bemerkenswerte Leistung. Aber Sie haben ja nicht nur eine Menge gebaut, sondern auch einige höchst visionäre Architekturprojekte kuratiert. Als wir uns beim letzten Mal für die Zeitschrift Domus unterhielten, kuratierten Sie gerade eine Architektursiedlung, ähnlich der Stuttgarter Weißenhofsiedlung in den 1920er Jahren, bei der moderne Architekten eine ganze Straße gestalten. Im Moment arbeiten Sie gerade an einem noch größeren Projekt, an dem einhundert Architekten beteiligt sind. Können Sie uns darüber ein wenig mehr erzählen? Die Funktion eines Architekturkurators ist ja doch eine deutlich andere als die des Kunstkurators. Als Architekturkurator produziert man Wirklichkeit.

Ja, ich mag diese Formulierung »Produktion von Wirklichkeit«. Architektur ist wichtig für eine Zeit, denn sie ist der physische Beleg dafür, wer wir sind, wie wir uns selbst sehen, wie wir uns mit unserer Zeit identifizieren wollen, sie steht sozusagen für die Menschheit zu einer bestimmten Zeit. Nach meinen ersten Ausflügen in die Architektur habe ich mich in diese Tätigkeit geradezu verliebt. Sie hat so unmittelbar mit Politik und Wirklichkeit zu tun. Dann erkannte ich, dass es für China und für die Welt ungeheuer wichtig ist, einander näher kennenzulernen. Im Westen gibt es so viele junge Architekten, aber sie haben keine Möglichkeit, ihre Sachen zu bauen, und können ihr Wissen nie anwenden. Das ist auch ein Versagen der Ausbildung, denn dort redet man nur theoretisch über Architektur, und daraus entsteht dann eine ganz andere Art von Architektur. Mir schien es das Beste zu sein, dass sie an globalen Aktivitäten teilhaben, an der Realität. Ein solches Gegengewicht zur Ausbildung ist aber auch noch in anderer Hinsicht von Bedeutung. Denn man lernt nicht nur anhand des Beispiels sogenannter Meisterwerke. Dazu gehören auch das Studium realer Örtlichkeiten,

realer Probleme sowie die nicht unbedingt erstrebenswerten Bedingungen wie hohes Tempo, Riesenprojekte oder Billigarchitektur. Das sind meiner Ansicht nach alles wichtige Faktoren und Aspekte der Architektur, die aber oft nicht bewusst deutlich gemacht werden.

Billigarchitektur – das klingt wie Billigflieger.

Ja, oder Grobarchitektur, das ist hübsch. Es ist nichts Utopisches, sondern hat mit dem Kampf der Menschen und der Realität der Verhältnisse zutun. Darum versuche ich Architekturprojekte zu kuratieren, so viele junge Leute wie möglich aus der ganzen Welt zusammenzubringen, denn sie wollen alle ihre eigenen Ideen und ihre eigenen Probleme zum Ausdruck bringen. Jedes Problem ist jedermanns Problem, man muss also nur daran partizipieren. Und wenn man nicht partizipieren kann, so ist das wirklich zutiefst bedauerlich.

Interview **Mathieu Wellner**
Artwork **Ai Weiwei**
Design **Yvonne Zmarsly**

Publisher **Kai von Rabenau**
Editors **Urs Bellermann; Elodie Evers; Renko Heuer; Ute Kühn; Magdalena Magiera; Caroline Muntendorf; Florian Rehn; Sarah Ryan; Tina Wessel**

Research Assistant **Nicole Wagenstetter**
Copy Editing **Molly MacPherson**
Printing **Druckerei Bunter Hund Berlin**
Distribution **Vice Versa Berlin / Europe; Motto / Switzerland; Modern Journal / Australia; Utrecht / Japan; Post Poetics / South Korea; Textfield / USA**
Paper
Fonts **Akkurat; Meridien**

mono.kultur
Naunynstrasse 80
D–10997 Berlin
+49.30.21809090

editorial@mono-kultur.com
www.mono-kultur.com

VISDP Kai von Rabenau
ISSN 1861-7085

All rights reserved. The copyright remains with mono.kultur and the authors and artists.
No part of this publication may be reproduced in whole or part without written permission from the publishers.

Excerpts of this interview are published in:
Ai Weiwei, Mark Siemons, *Ai Weiwei. So Sorry*, Prestel Verlag, Munich/Berlin/London/New York 2009.

***Ai Weiwei: So Sorry* at Haus der Kunst Munich from 12 October 2009 to 17 January 2010.**

Thank you Gunter Bieringer; Laurenz Brunner; Julia Buddeberg; Sam Cate-Gumpert; Carson Chan; Chris Dercon; Nigel Grimmer; Dennis Kühn; Julienne Lorz; Hans Ulrich Obrist; Matthias Ottmann; Lu Qing; Carsten Schwesig; Nadine Stenke; Tante Käthe; Ai Weiwei; Alexis Zavialoff; Esther Zumsteg.

This issue was kindly supported by Südhausbau.

Ai Weiwei grew up under horrible conditions, living literally underground in a burrow in the Chinese regions of Manchuria and Xinjiang. Born in 1957 in Beijing, Ai Weiwei was the son of Ai Qing, a renowned poet denounced by the Chinese Communist Party and during the Cultural Revolution forced into exile in a labour camp. Under strong political control, his father had to clean public toilets.

In 1976, after Mao's death, Ai Qing was rehabilitated and, two years later, Ai Weiwei enrolled in the Beijing Film Academy and became active as a member of the famous group 'Stars'. These few self-taught artists made history in 1979 by displaying provocative and subversive works of art right on the steps of the National Gallery in Beijing. Soon after, they were an international sensation.

In order to become 'another Picasso', he set out in 1981 for the United States. But once in New York City, he wasn't producing a particular body of art. He studied at the Parsons School of Design for a short period, lived next to Allen Ginsberg and was working as a card dealer besides other odd jobs. During his 12 years in the US, he documented his life there with thousands of photos.

Ai Weiwei returned to Beijing in 1993, to the bedside of his dying father. Upon his arrival, he became a vital contributor to the new art scene in China. He published a series of books about the up-and-coming generation of artists in China and even co-curated with Feng Boyi the exhibition *Fuck Off* in Shanghai in 2000, showing his and others' contemporary works of art within the country. Besides his photography, Ai Weiwei's work during this period involved experimenting with traditional objects and handcraft. One result of his experimentation with that subject matter was his famous piece *Dropping of a Han Dynasty Vase*.

In 1999, he completed his house and studio in the suburbs of Beijing without having any prior training in architecture. Weiwei could not have known then that the project would mark the starting point for almost 60 different architectural projects for his office, Fake Design, in the upcoming years, culminating in his collaboration with Swiss architects Herzog & de Meuron in designing the Olympic Stadium in Beijing. Shortly after this accomplishment, he refused all architectural work and became instrumental in curating architecture. He curated *Ordos 100*, a project of 100 villas to be built in the Mongolian desert by 100 chosen architects.

For the Documenta 12 in Kassel, Fake Design selected 1,001 Chinese citizens and invited them to come to Germany for a week. The whole process, from the selection to organization of the project, called *Fairytale*, was a huge undertaking: For almost every participant, it was the first trip outside of China, and the story behind each visitor was recorded in photos, film and interviews.

Parallel to this first social sculpture and maybe reinforced by what he had learned from it, Ai Weiwei's role as a cultural and social commentator, as a political activist and critic of the government has only intensified ever since. His blog is his platform for spreading social criticism, discussing ideas and initiating investigations. His constant criticism of the repressive system in China has put him under police observation and led to his arrest on several occasions, but these intimidation tactics seem only to amplify his importance as a spokesman for a new generation.

You described yourself as ‚a person who does different things': Sometimes it ends up being art, sometimes architecture – you can't control it, and you only realize later looking back what you did. If you think about the last few weeks, what was your dominant occupation?
Last week, my dominant preoccupation was Fan Fou, the Chinese Twitter. You write posts on events maybe every second, you make comments, talk to friends, you discuss. I'm immensely attracted by it, because you always have to be ready. It's very intense and you have to know what's happening on the outside on different levels. It can be very personal or it can be very political. It's like an individual broadcast. Last week, the officials shut off ten of my IDs on Twitter because I was receiving too much attention. The moment I got into it, I had thousands of people following me. I broke the record in terms of numbers... In the beginning, I had two IDs that they shut off, so I used another identity. After awhile they found out - they shut it off. So after ten different IDs, I'm still alive, but suddenly you realize that there are 40, 50 people named like me on Fan Fou. Like: Ai Weiweiwei or Weiwei Aiai, or Wei Aiai. They all use my image, so they make the whole system very, very confusing. Nobody knows which one is really me.

What startles me about blogs and forums is that they're usually anonymous: You don't use your own name, but choose a nickname. But a blog – and Fan Fou or Twitter are like a blog, only much faster and more immediate – is like a salon, like a living room. You invite people to your house. It's not only political but also personal; with a blog, everybody is



Ai WeiWei in front of the press in Kassel, 2007

Our Society Is Lacking Platforms, It Is Very Different From Europe: You Have Public And Private. We Have Neither A Public Nor A Private Life.

sitting at your kitchen table. What do you see in Twitter or Fan Fou?
It's a public square. It's like being in Tiananmen Square, talking to everybody. Last week we discussed the Chinese government wanting to put ‚Green Dam' on every computer, filtering the information they think is not healthy for people.

So it's censorship software.
And that generated a strong reaction against it. And as one of their leading voices, I made a one-sentence statement: ‚Let's shut down our computers on the same date, on July 1st,' which was only three days ago. We introduced an Internet holiday to demonstrate our opinion. We are not only bloggers, we have to act, so for 24 hours we went off-line.

That must have been very hard for you to not touch the computer.
It was a very difficult thing to do, because for the last four years, I've been posting two to three articles every day. But we did it, and all over the country a lot of people followed suit. We had a party nearby and almost 1,000 people came; it was a big event. We made t-shirts against ‚Green Dam' and we made our voice heard voiced our opinion. For the first time, people were really physically involved with the Internet. On the same day, the Chinese Communist Party celebrated its 88th birthday and we wanted to impose art on top of it, asking for freedom of expression.

But the next day, you continued with your blogging?
Of course. Actually right after midnight, to tell everybody, ‚We are back.'

Politics as a ready-made

You have a role as a public intellectual. Before you left for New York in 1981, there was the famous Democratic Wall in Beijing, a real wall where people posted magazines, left messages and comments on it. It was similar to today's blogs. Did you put something up there 30 years ago?
We were a small group of artists starting our exhibitions around that time and people were posting their criticism or poetry. It was called the First Democratic Wall. That was in 1979.

Today a blogger is always online; even when you travel, you continue. A blogger doesn't have holidays.
Yes, you are right. I realized that. Yesterday I announced – because people always write when they go online: ‚good morning' or ‚good afternoon' – so I wrote: for bloggers, there is no morning or afternoon; there is ‚on' or ‚off'. So it's either ‚good on' or ‚good off'. And now there are actually people who are using ‚good onnet' or ‚good offnet' as an expression. We don't have morning and night. At night we wake up to do the blog.

I contacted Hans Ulrich Obrist ›24 and asked him if he had an unrealized „unrealized" question for you. One of the two questions he had was: ‚I consider your blog as one of the great social sculptures of our time. How do you see the future of your blog?'
I think the future of my blogging activity – not necessarily my blog – will be the cause of the revolution in young people's minds. But at the same time I hope that one day it will not be so important anymore, because the situation in China will have improved and we won't need it anymore. The condition of my blog really depends on the conditions of freedom of speech and civil rights. It is so valuable at



Ai Weiwei and his father Ai Qing

the moment because we are in this shit-pot, the worst situation. That's what makes it so precious, because it is the most efficient and powerful way to express a person's situation.

Do you think there will be a moment when you will stop? Because you are so addicted to it…

Not really, but often when I am very addicted, the moment comes when I suddenly feel lost. You no longer have contact with the ground, you are lost in space, you feel terribly sad and empty and boring… So I don't really know; it could happen. But so far, I am surprised I have been doing it for such a long time.

Blogging seems in general much more popular in China than it is in Europe. In democracies, the media monitor politics. In China, the media weren't effective in doing this, so the blogs took over their role to spread information and to discuss politics. You have a powerful voice that the government is trying to shut down. You were even arrested by the police – how was the tea at the police station?

Ha! That was a funny situation. But it's also sad what is happening in China, because our society is lacking platforms. It is very different from Europe: You have public and private. We have neither a public nor a private life. We don't have a choice – we're always ignored. That's very frustrating. Only since 2000, for the first time, have we had the means to really get information and to speak up with our own voice and discuss with people. It is absolutely outrageous.

The police came to me here and tried to use the old-fashioned way to convince me of their views. But before they could open their mouths, I wanted to see their IDs. To prove you are really allowed to exercise the law, you have to show your identification. But they did not have any legal documents. So I told them, ‚You have no right to talk to me.' It's worse than driving without a driver's license. But nobody dares to check them – they are so powerful, like a secret police. So I called the police station, dialling 110, and made a complaint. I told them, ‚I have a person in my house without identification. I want him to be out, but he refuses. Can you come over?' So they came. It was very funny, because of course they knew each other. ‚It's our boss here,' they said. ‚Okay, so if this is your boss, you have to take him to the station. How about the two of you show me your identification?' The two guys acted very nervous. I asked them to show me their police badge, but they did not have one either. They said something about their jackets that were at their houses, so they would have to drive back to get them. The whole night, we went back and forth. Four hours later, I walked out of the station. This guy didn't have the chance to tell me what he wanted to tell me – that was it. I wrote on my blog: ‚Don't try to take me out for tea. I don't want to talk to you. We don't have common ground for discussion because our worldviews are really too different. If you want to see me, make sure you have the right to arrest me, make sure you bring your handcuffs, and I will go with you.' They never came back.

Do you live under police observation?

For a while I did ›16**. I mean, they have my phone number. But nobody has shown up at my door in the last ten days. One day, two guys were following me. I walked up to them and asked, ‚Why are you following me?' And they said, ‚No, we are just ordinary people. We are not following you.' So I said, ‚Okay, let me take a photo of my fellow ordinary people, so I can remember you.' And they refused to let me take a photo. So again, I called the police station and I took them down to the station. I told them, ‚I am going to call the**

newspapers.' And then they admitted that they were their people. So I try to behave in a way to set an example, to say what is working and what is not working. And other people, young people, see it and now they know: You have to first ask for their ID, because nobody can just arrest you. In this kind of society, in a totalitarian society, to intimidate people is the greatest tool: to make you feel that you are so small. But it shouldn't be like that, because you pay their salary and they cannot just do that with you. So I have become some kind of role model for others.

And the Internet has a multiplying effect.
Yes, I can post something and everybody will know it.

But this is still dangerous – the police could come anytime with legal permission.
It is dangerous, but if I don't react, it's also dangerous, because they can always bother and intimidate you. I'd rather use the tool of blogging to expose everything, to show it to all. It's like they're still hesitant on that matter. They have to find a good reason.

Your father was a famous poet loved by common people. Is this maybe also protecting you?
I don't think so, because I am consciously trying to cut myself off from my father's past, my family's past. But it could be possible, because everybody knows who my father was. They all know he was the one who influenced many people to join the revolutionary fight for the independence of this nation, for justice and fairness, for change. So that could be an underlying reason.

But maybe it's a combination: the myth about your father and the fact that you are known in the Western world?
Yes, I am very, very publicized in the West, but also in China. Not because of my art – I never really showed my work here. But a lot of magazines come to interview me; I am still one of the most interviewed people in China. They are not always asking me about political matters, but more about art, about architecture, about culture, design or fashion. This makes me a public figure, and also, being quite successful as an artist, the government is a little bit hesitant because of that. People would ask why they were doing something to me.

Still, it is a totalitarian system...
But you know, they are famous for making mistakes, so I don't take it for granted.

Could you imagine leaving the art world for politics?
I don't think I could entirely stop doing art for politics, but I can imagine using my artistic skills entirely for politics ends. When we went quiet on the Internet recently, we did it as an artistic expression. I know that in our constitution we are allowed to strike. In reality, China has not had a strike in the past 60 years. So we held a strike on the Internet, and nobody could do anything about it, because it was virtual, it was just us. So it was very personal and you couldn't see it. It really taught everybody how you can react by restraining yourself, which is a very important act. I take the constitution and the political situation in China as a ready-made. I transform it in my own way to show people the possibilities of this reality and a way to change. That, I think, is directly related to my art; it's the same thing for me.

You take it as a ready-made because you know the constitution – maybe that is the point. Others don't say anything, don't question or criticise, because they don't know.
It's all about investigating the questioning. At the same time, there is a role reversal in order to make the impossible work – to make the function disappear. That is what I always do in my art, but it is absolutely a new way for me to practise it.

Remembering

Often when you show your work, the media coverage focuses much more on your civic attitude than on your art. How do you feel about that as an artist?
I think it's fine, because as a person you have different levels. People approach you because of one aspect. For example, if you order a dish of fish just for the taste, you don't care what kind of fish it is, and about his past, which area of the ocean it came from. The public is like that: They consume what they want. But then some people, if time allows, will discover, ‚Oh, this guy also does art, architecture and curating.' But I don't really care that much about it.

Art and architecture are what you make for a living. But your civic engagement is what you do as a person?
For example, we did an investigation to find out about these dead Sichuan students. Who died, and why they died. And this investigation went into a very protected territory; it was like a national secret. We did it openly on our blog and posted the results every day. The whole nation was shocked and touched by the act.

You are talking about the victims of the Sichuan earthquake in 2008?
Yes. People knew the students had died, everybody knew something was wrong – but nobody knew any facts or looked carefully to find out the names of the children who died: which school they were in, at what level, how old they were, female, male. Whatever we found out we posted on the blog ›30. That already caused a revolution in the minds of people: you know, we found out over 5,000 names, by having 200 civil volunteers going door-to-door to talk to the parents. The volunteers got arrested over 30 times by local police, they took their fingerprints and photos. But the volunteers kept diaries of everything, which I posted on the Internet. This investigation will be remembered for generations as the first civil rights activity in China. So to me, that is art. It directly affects people's feelings and their living conditions, their freedom and how they look at the world. That's very important.

Maybe the installation about the Sichuan earthquake that you are developing for your exhibition in Munich is a good example of how you combine the different levels of your work. As so often is the case, everything is linked: your political activities, your art, your blog, everything. Could you briefly explain the Sichuan tragedy and from there, how you express this on the facade of Haus der Kunst.
The Sichuan earthquake happened in May 2008. During the earthquake, the most tragic part was that many schools collapsed with the children still inside. These dead kids reminded me of those fish you put in a can.

Sardines?
Yes, sardines. It was exactly like that – hundreds, thousands – because of mistakes in the construction of the school buildings.

Who is responsible? The state?

Yes, the state. The government made big mistakes – not intentionally, but everything is very corrupt. And on my blog I kept asking the same questions: ‚Who is dead? How many? What are the costs? Where are the bodies?' Nobody ever answered.

Not even the local press?

No, nobody. I thought: This is too much, this is not fair. These were children and they were part of us – how could we let it be? I had to ask those questions. I was vaguely thinking that I should do something for my exhibition at Haus der Kunst, but I didn't know how to include it, didn't know how to present a tragedy in an artistic way. It's kind of difficult, but that is the reality for artists like me who are so concerned with social change. So, not to touch upon that topic was impossible – it would have made my actions seem questionable separating my artwork from my struggle. So I thought about that very, very seriously, and I see the Munich show as the best answer I have to offer. The decision we made was to find out for ourselves if the government would refuse to tell us the truth. We are the ones who demand the truth, and we can do it by ourselves, to show people how it can be done. Before we started, we made 200 phone calls to different levels of government, different departments: police, public security bureaus – education bureaus, construction bureaus – always asking the same question: ‚What are the numbers?'

How many deaths?

Yes, how many, please tell us, we have the right to know. And they said. ‚No, no, no, you don't have the right. Who are you?' We would answer, ‚We are individuals,' and they said, ‚Individuals have no right to know. It is a state secret.' So we recorded those 200 phone calls and put them on my blog. I only asked for one very small act. As an artist, I'm always dealing with what I am familiar with, what we think is safe, what we consider safe ground, but things are never what they seem. After we had established that, I put a note on my blog: ‚We are starting a citizens' investigation.' We said, ‚Respect life, bear the responsibility to exercise our rights, because we can't wait for anybody else to do it.' And by doing it ourselves it became a reality. The effort to find out the number of dead was our struggle for dignity of life. We asked volunteers to sign up. Then we sent them to Sichuan, from home to home, to collect the names of the missing children. I immediately found 300 people who wanted to join. They came from very different professions, very different locations. I didn't want them to be too emotional, so I designed a questionnaire with 29 questions. Questions such as, ‚Are you afraid of the dark? Are your stomachs ready for Sichuan food? Can you live by yourself in very uncertain conditions? Are you afraid of authority? Do you know what you are doing? Do you think that truth is important?' And the last question was: ‚Are you sure this is what you want?' So we got very positive people and we made a selection, because some understood the local language and some didn't. We gave them money, just for their basic needs. Some refused it, but we initiated this and we'd rather bear the costs. The project was very successful; each day they sent back the names they found and still are doing so today. The names are very touching: You start to know who, what age, which gender, which school, and their parents, their telephone numbers… We eventually posted more than a hundred articles containing thousands of names on my blog. The whole nation is shocked, because people knew that there was something wrong, people knew that so many are dead, that it is unfair and unjust.

This Investigation Will Be Remembered For Generations As The First Civil Rights Activity In China. So To Me, That Is Art.



Ai Weiwei with rockstar Zuoxiao Zuzhou in the elevator when taken in custody by the police, Sichuan, China, August 2009

But to use our skill or craftsmanship to expose the injustice, make it visible and so clear, is an act that an artist can do well. And it educated the entire nation: Everybody started thinking, questioning their own positions, examining their means and what could be within their power. That represented the first act of the civil movement. Yes, do not just talk, do the work. We still have people down there, but we have come to the end; we have located almost all the missing people, more than 5,000 now...

5,000 kids?

Yes, kids. It's very sad, from three years old to 18, 19 years old. And they are all single case families; their parents are all powerless farmers. They all have been detained and harassed, and forced to sign some kind of an agreement to not ask about the wrongdoings related to the earthquake; otherwise they cannot get new payments and they cannot get into the new housing projects. So this is really a shame and a crime. Our volunteers send their diaries on a daily basis. They are all posted on my blog and everybody can read in detail how they were treated and which parents they can talk to, what is on the parents' minds, what problems they are having – which is completely different from the official propaganda. So, the officials they are so scared: Sichuan province sent the top officials from the educational, civil and construction sectors, the leadership so to speak, to come to talk to me for hours, trying to stop me.

Really, they came here to Beijing?

Oh yes. This is the first time in Communist history that they came to see an individual to try and negotiate. They told me their position, why this is so damaging for them. I explained to them clearly why I am doing it, the political reason for me to do it. Of course nobody could convince the other, so we still argue. Obviously, they have all the power, so they shut down my blog. We cannot post any names now, but we have other channels.

So you have found an alternative blog and use Fan Fou and Twitter. Do you still put the names online?

Yes, of course. We are still running the investigation, but at the same time we are taking the next step by investigating the technical mistakes of those buildings: We sent out architects and construction engineers to try to gather all the evidence. It is very difficult, but we are working on it.

What exactly is the link between this tragedy and your work on the facade of Munich's Haus der Kunst, where you will display a large number of backpacks?

Right after the earthquake, I went there to experience the feeling of the ruins›31‹. And then I realized that everywhere were these school bags of the children scattered around. You could see a lot of pencils, little mirrors and school books all over. And nobody picked them up, nobody cared.

They were part of the ruins...

Yes. Because the bags were so vivid and colourful, they made a really strong impression on me. They are so closely related to the physical condition of the kids. That was all they had actually, besides their names. So I wanted to design a work of art related to that. At first, I wanted to cover the whole facade of Haus der Kunst with those bags, to bring history into the current situation: the kind of life and death and the propaganda and the ignorance we are facing here. Now I am using the bags to form a sentence, which was stated by a dead

student‘s mother who wrote to me. She said: ‚Everyday they are still holding meetings with us, trying to teach us to keep quiet and behave harmoniously.‘ They also took away five Yuan from her salary, which they had awarded her before for having only one child. And that child is dead. It‘s so crazy! She writes: ‚I don‘t want to have their payment, because I don‘t think my daughter‘s life is worth taking those payments. All I want is for her to be remembered. The the sentence we will put up on the front of the building is: ‚She lived happily in this world for seven years.‘ A sentence from a victim‘s mother ›32. She is very kind, she does not have much to say about all this and she just wants her daughter to be remembered. And of course we see all kinds of tragedies in this world, but I think the worst tragedy is the disrespect for life. And the victims are always young children or women.

The weak!
Yes, the weak. The ones that don‘t even know how they got involved in all these tragedies. So it‘s a political statement, but at the same time I wanted it to be accessible - that‘s why we chose the colours of Toys‘R‘Us...

A vivid colour range.
Yes. We made it very clear and simple. We are not too artistic about it. But I think it‘s a statement, yes.

And with this exhibit, the Sichuan story will be discussed and remembered in Europe.
I hope so, and I think it should be discussed.

You spread it worldwide.
I do my best. This morning I read the sentence, ‚Because we are alive, we have to make our best effort to announce it – for them, but also for us, because we are inseparable.‘

Rosa Luxemburg said almost hundred years ago, ‚Freedom is always the freedom of the one who thinks differently.‘ I think that reflects the problem in contemporary China.
I agree.

Authority and culture

Chinese culture is probably the greatest in history. But it has sustained some extreme blows in the last century: the protest of May 4th, 1919, a second blow by Mao in 1949, and finally his Cultural Revolution 1966-76. You were twenty when, in 1978, your father was ‚rehabilitated‘, and a young student when, in the 1980s, some Western influences became important. Li Xianting, who is called the father of the Chinese avant-garde, was just starting out then, along with other artists. This was when you left for the USA. How would you describe your relationship to this part of Chinese art history?
I left in 1981. That‘s why I had no contact with this movement in the 1980s. But even in New York, the same kind of mental state prevailed. It was after the Cultural Revolution, we were fighting for new ways that would intellectually suit us, to establish a new culture and to discover individual possibilities. I am very impressed with your short summation of Chinese contemporary culture; it is very precise. May 4th, 1919, was like the birthday of a new culture in China. At that time, they had the idea to invite Mr. Science and Mr. Democracy into the culture. Ironically, even today, we still don‘t have those two guys in our country...

‘She Lived Happily In This World For Seven Years.’ A Sentence By A Victim’s Mother.

So eventually it was like old bottles with new wine. The oath is not working. The system has collapsed. The culture still functions in parts, but the structure has collapsed. And the new has never been established. First we had Marx, then Mao and now, on one hand it is very liberal – a crazy capitalist madness and liberalism – and on the other, we have a very old Communist structure here.

But this extreme commercialization is less than ten years old! Looking at your life, it seems a weird odyssey through extreme situations and extremely different ways of living. The situation today, has nothing in common with the situation you grew up in as a kid. The 1980s must have been an important phase for China.
For China, and for myself. This period prepared me mentally for all the possible struggles I'd have to face in today's contemporary world.

But then came Tiananmen in 1989…
Yes, and the results were so clear: the tanks and the bullets.

Let's get back to Chinese culture for a moment, which is largely based on two philosophies: Confucianism and Daoism. In Confucianism, you have to honour your parents.
It is seen as the highest ritual.

And you behaved accordingly when you came back from New York because of your father being ill. The other dominant philosophy in China is Daoism, which promotes a kind of laissez-faire approach – the ‚Wu Wei', meaning ‚no action'.
‚Doing nothing'.

I have the impression that this ‚Wu Wei' is much more your attitude: creating something and then letting it go. When are you more of a Confucianist and when are you more of a Daoist? And when are you an individualist?
I think I am more of a Daoist. Confucianism is about the knowledge of how to structure society. Daoism is more about the wisdom of personal accomplishments. Which means to enjoy.

It's a kind of hedonism?
Yes in a way – it promotes a kind of effortlessness. You are more detached and invest less effort in managing society's problems. There are various ways to see ‚Wu Wei': Sometimes you take action, but at the same time you step aside, you try to liberate yourself from your own mental state. I don't know if it is possible, but still, its concept of liberation is important.

But at the same time Chinese society seems to be very attracted by Confucianism and by tradition.
It's so fake.

You think it's absurd?
Yes. The Chinese government is in love with Confucianism, because it is about hierarchy and a very strong order and the beauty of order and the beauty of social structure, family and the like.

To keep people quiet…
Yes. This fake Confucianism has come back again, because our society is different now - we have no religion or any other kind of ideology. But it doesn't work. It is like trying to bring a dead body back to life. It is not possible.

It's also interesting that in China, there is no cult of genius like in the Western world, where the artist is being glorified. In China, there is a long line of old masters through the



Posted on Ai Weiwei's blog the 29th of September 2008.



Dropping a Han Dynasty Urn 1/3, 1995, b/w- Tryptich

dynasties, and you have a tradition of taking these masters and quoting and copying them. In a way, it is not the author but the tradition that counts. Is this one reason why your authorship seems less important?
I think this is true. It is like a commentary on a bygone era of human knowledge and behaviour, which makes you a literary man or a cultural man. One always makes sense by putting things in order: same, same, again and again. In order to create a maximum of possibilities – even if it is against your own point of view – you have to remain anonymous, or to not become an authority. Because in my opinion, the fixed authority is the one to be destroyed.

The work stays, even if the person disappears.
Yes, yes. The work is always treated as a mark or trace of the past. The author is not necessary, even if it is absolutely unique to me as a person.

Chinoiserie

I looked at this provocative series of you throwing down an antique Chinese vase. In the West you could go to jail for publicly destroying an object of cultural heritage.
In China, I did it while I am in jail. I always look at it that way.

Are you also making reference to the Cultural Revolution with this? A time when there was a senseless destruction of the old by the Red Guards.
Yes. You know, when we were growing up, General Mao used to tell us that we can only build a new world if we destroy the old one. That's the basic concept: destroying the old to contribute to the new. We were well-schooled in that.

Is that the reason why not only you, but a lot of Chinese artist modify things? For instance, the different symbols of the Cultural Revolution – like the star, Mao's portrait, his uniform, the red bible, etc. – they take these symbols and then put them in a different context. Is this also because of the dialectic materialism, or is it coming from a tradition of copying and changing?
I think those activities are more a form of copying, to use effective images and develop a personal interpretation by putting them into a new context. It is more a kind of Pop strategy; but one problem is that all these works, copying recognizable images are never made for the Chinese market. They are either for Hong Kong or the Western market, which clone a new look. It does not provide deeper thinking, but rather very superficial, shallow, recognizable symbols.

It is a kind of Chinoiserie, so you can immediately recognize: Oh, this must be from Asia.
It's true.

Chinese art has been immensely successful during the past decade. The artist areas of Beijing, like the 798 District, became a part of the cultural map, they are on the tourists' circuit – they're kind of a Disneyland of the art world with cafés, restaurants and fashion shows, where East and West meet. What do you think about these areas and do you participate in any of them?
No, not even in 798. I don't go there at all for openings or anything. I think you have to look at them from two perspectives: First, we have had a strictly Communist regime for more than

60 years – this year is the anniversary. Freedom of expression absolutely does not exist in the public space. If you want to open a gallery, you have to go to a public security bureau, because it's classified as propaganda. Every image has to be shown to the security administration and they will say, ‚Okay, that one,' or ‚Change it before the show.' On the other hand, we have an entirely capitalistic economy today, which is justified by ‚anything that sells'. So you have these two conflicting viewpoints coming together that make these artists' areas attractive and create the demand of the Western world, which wants to see some kind of contemporary activity there.

But it's a really weird situation. It looks like a Chinese Soho, with artists working in public and their workshops accessible for everyone. But at the same time, there is a little Mao exhibition and the police are around.
The booming art scene is not real. They're pretending the boom. It is really trying to serve a dish to the observer, rather than allowing true creativity, which can be much deeper and darker and unpredictable. The atmosphere in these places is what we would call humanized, a very peaceful environment – which is also not real. It's heavily watched, and it's very nervous under the surface, even though the police don't know what they are looking for, but still. They think to maintain a kind of order is the mission of the state.

There were other areas, like the legendary artists' place next to the summer palace, the Yuanmingyuan, which used to be a free artists' space. It was different from the situation now.
Yes, but you know, to be an artist here back then was very difficult. You had no place to show, nobody talked about it and there was no way of selling work. You couldn't even think about sales at that time. That didn't necessarily make the art any better, but at least it made it much less tempting to sell out and much less commercial.

The journalist Mark Siemons wrote that you are becoming the Duchamp of the Chinese art market – that you are trying to dismantle it by serving it. Do you have a notion of changing the system from within?
Actually, I never set a strategy for this. My strategy, if there is a strategy, is to ignore it. Because the market is saturated – almost everybody is in it, with all kinds of concepts and strategies. I think just walking in the other direction is a smart choice.

Hans Ulrich Obrist had another question he wanted me to ask you: ‚My question for Ai WeiWei is: What is his advice for young artists?'
I think my advice would be to be an artist, but to forget about art. Which means do whatever you like and enjoy. This is what is most important: to get very involved, to be passionate about it.

Get Very Involved, Be Passionate About It.

Perfection

I'd like to talk a little about the importance of craftsmanship. I found a really interesting quote of your father Ai Qing on technique: ‚...poetry is hard work first and foremost. A poet must first be a craftsman before he can call himself an artist.' All your works, be they

contemporary art or architecture, are made at a very high quality in comparison to other contemporary artists, like Thomas Hirschhorn, or others who don't care about the finishing of things. How important is good quality or craftsmanship for you?

Superior craftsmanship is always a criterion upon which to judge the value of the work. In contemporary art, of course, creation of a piece of art does not necessarily come from the hand, but rather the brain and a kind of language to suggest its possibilities. In art, the logic of the universe is transformed into a logic of the artist's interpretation, and with craftsmanship it is made accessible. So I think by having good craftsmanship, you make it understandable. Good quality is not about presenting a perfect object, but rather that one can understand the object ›››.

Like in minimal art: For Donald Judd the perfection of his sculptures was very important. He called them specific objects and not sculptures, because he wanted them to be beautifully crafted objects.

I think you are giving a good example here with so-called minimalist or conceptual art. The precision of the language itself is the work, rather than the final look. But the precision itself is shown in the process of shaping the language. So the vocabulary I use is in itself a part of the concept and it also can be the total meaning of the concept.

There is a second similarity to Judd, Flavin or Andre, who didn't produce their work themselves, but gave it to specialists, as you do. Your practice seems also very comparable to what industrial designers do nowadays. You go to craftsmen or to the industry, find out what kind of techniques they offer and then apply the techniques to your own work. Sometimes the technique even comes first and actually generates the project. Is this a new way of conceiving art, compared to your early works?

I think since the industrial revolution – and we are now in the information age – the ability of one person to create a piece of work is interpreted quite differently. An interesting idea is that the most original thinking is done by individuals, whereas the most powerful object is always created by collective wisdom, which could come from a lot of anonymous people. Simply look at all the best products in the world that we are using today. An artist functions as a mediator in society: an initiator who sets up a program rather than handling every detail on his own. So you have an open structure and invite people to join, which include the factory workers, sub-contractors, as well as the museums and the galleries and the audience. By doing that, you write new rules to the game, to involve more than merely the attention of others. You also physically implicate society. I believe that only if you think that way can blogs and social awareness be applied to a higher end.

So it's a kind of network!

Yes, I think network is the right word. But you have to design the net rather than be a knot in it. Of course, even knots need to be designed.



***Template*, Documenta XII , 2007**
Wooden doors and windows from destroyed Ming and Qing Dynasty houses, collapsed after a windstorm

Unpredictability

Your work has been presented in many different ways: Just now, you have an exhibition in Japan that is curated in a classical way and displays only sculpture. And then, on the other hand, you have shows like at Documenta in Kassel in 2007 or at Haus der Kunst in Munich in October 2009, where you were given much more freedom and independence – a kind of carte blanche to do whatever you want.

I think traditional galleries, museums or institutions that show art as such are like dead bodies of past wars. But Haus der Kunst is showing the killing field.

The what?

The killing field: The artist has to struggle, he may even hurt himself or do damage to others. The title of the exhibition is *So Sorry*. It's a beautiful title suggested by [director of Haus der Kunst] Chris Dercon ›26. It comes from how we look at the world: It's a world of rationality, a result of our logic, it's the result of results. It's everything... We are not really controlling it, even if we might think we are. It's about how we look at the world, how we look at it as humans or as artists functioning in the world – you know, your own performance and the performance of others. You want to be understood this way or that.

You worked as a curator, too. You chose to invite artists and let them do what they wanted.

Yes, I like to set up and initiate a starting point, where artists function as a group; to make a gesture, to suggest a condition, which can be very unpredictable. That unpredictability contains the true meaning of reality. Because reality happens when it happens. And to give in to that uncertainty is part of our condition.

And it's courageous because it's open-ended; you can't control it.

True, you're creating something to see what may happen or may be suggested, but you're not really controlling it.

Most of your projects are initiations. Is your work, as Hans Ulrich Obrist put it, ‚art as an excuse for dialogue'? Do you enjoy the many collaborations with others?

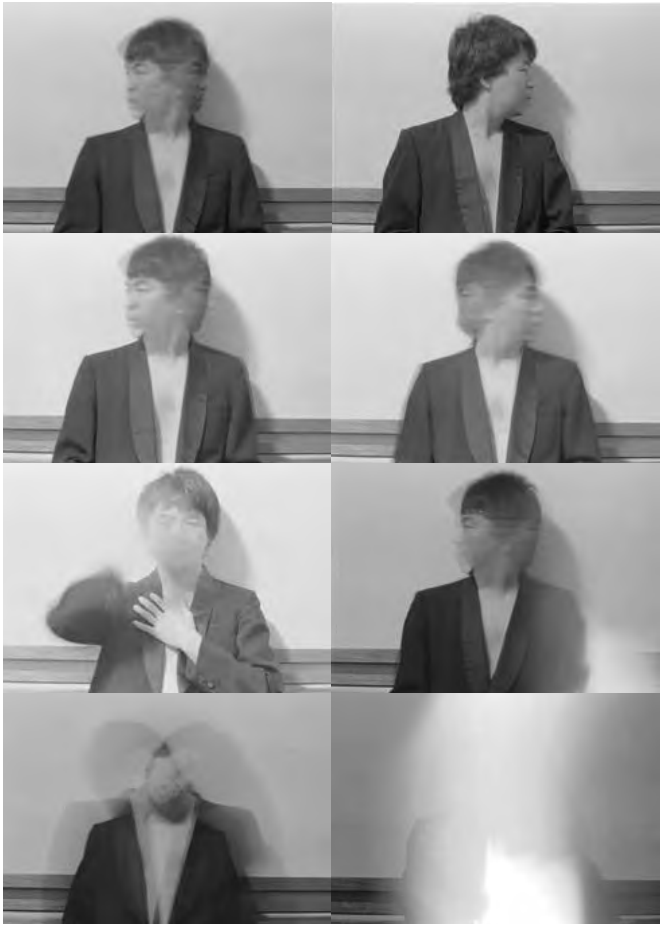
I think art is an initiation, which means that you want to be the innocent one: You want to reach out your hand so somebody can lead you. The event can lead you somewhere and you can say, ‚Lets go.' I think artists always play with people who want to walk into unknown areas, into uncertainty.

You took this idea quite literally by bringing 1,001 Chinese to Germany for Documenta in 2007; you opened up a new world for them.

Yes. However, to bring 1,001 Chinese to Kassel is one side of it ›7. But to see how difficult it is for a mountain lady to get the permission for a passport; to see how they are worried about spending five Yuan to go to the next town to take a passport photo and how nervous they were about taking that photo... Also, to see those ordinary citizens in Kassel, jumping off their bikes to talk to you and tell you that they don't know anything about art – I think that is a beautiful thing. That makes the project worthwhile. Nobody is a genius. It is just a suggestion until a taxi driver stops just to say something to you and then you realize: Oh, art does have this function of communicating and that is interesting.

During Documenta, you also cooked for the 1,001 Chinese you invited, and you plan to bring Chinese food to Munich for your retrospective. There is a saying, ‚When Chi-

Artists Always Play With People Who Want To Walk Into Unknown Areas.



Self-Portrait, 1986 (from: New York Photographs 1983-1993)

nese meet, they eat together.' In your work and with all your collaborations, you meet a lot of people, so you eat with a lot of people, too. You even built and ran your own restaurant. How important is it for you to share food?

We often eat together. I think if we are sitting at the same table and we have the same food inside us, then at least partially, we are the same. It is a kind of communication. But it is not only in China – many places have the same tradition. But in the West, food is more about arguing with each other. For example, nobody touches anyone else's dish. In China, we have the same dishes for everybody. But the way you pick up the dish, the combination of foods, what you eat first offers a lot of variety. So nobody at the table will ever eat the same dinner, because it is determined by your choice, the order of the combination – it is a very different way to look at food.

I read that ‚food is the paradise of the poor'. If there is one thing in Chinese society that is seen as a common good, it is food.

It is food, but it is also comfort. Even in the very poor villages, people know how to generate a little personal comfort and freedom. It is a transformation of various difficult situations and they are quite good at that. That is why our society is still stable.

To come back to your *Fairytale* project at Documenta: You also gave the Chinese people cameras and they took thousands of pictures in Kassel. What happened to that material?

It's still in the archive. We just finished editing the hundred interviews with them. The next step is that we will start editing the thousands of images, which are still on those 1,001 USB bracelets. Archiving is a very sad thing – you see the whole reality of life, with all the hopes, fears and memories. They are contained in one image or one sentence. It's like a dead fish, you know – when you look at a dead fish, you can see the ocean. It's hard to look at it, but that's the way we are built, brutal as we are. It's our life and we try to capture it, but at the same time we know it's all going to be forgotten. Nothing actually ever happened and we have to accept the game and keep going.

Photos as a trace

You yourself are never without a camera. When you came back from New York, you had a few hundred undeveloped rolls of film with you. Today, almost twenty years later, do you still look at those pictures?

The pictures from New York?

Yes, what happened with those undeveloped rolls?

I recently had an exhibition with a selection of 250 out of the 10,000 photos ›29**.**

10,000?

Yes, I took 10,000 photos in New York... It has become somebody else's life. I can finally accept it. It's hard for young people to look at themselves – not only on photos, but even in the mirror. I hate to look at myself.

But you did a lot of self-portraits.

Generally, they're about how bored I was or how hopeless.

Especially in your New York years, it seems like you did almost nothing.
Each day, I had great difficulty giving myself a reason to be there. It was very frustrating, but at the same time, I accepted it as a reality, because that is what life should be.

‚Wu Wei' – you let yourself go?
Yes, because the surroundings really added to that; it confused me a little bit.

Even today you take plenty of photos with your digital camera, but you don't look at them. I was thinking that, in taking these pictures, you are creating a kind of diary, but since you don't look at them, it's more like an archive.
It is a rather nice gesture, like making wine for your daughter's marriage in the year she is born. Or like a walk in the woods where you mark a tree, but you know that you will never go back. But the traces are still there...

So a picture is a trace.
It's a trace, because we don't really know. There is no certainty about anything.

Do you have a very visual memory?
Hm, I have no memory at all.

But how do you remember things? Do you take notes or do you use the blog for that purpose?
I always take photos for proof. I don't need a memory. Whenever I look at photos for the second time, I step into a reality, which can be very different from the first time. And now, because I'm spending so much time on the blog, I have realized that I write a lot. I'm always surprised: That's what I wrote down? I think you have this kind of need to be recognized or remembered, not for history but for the moment when other people see you there and you see them there.

And you react to what they say and vice versa.
Yes, because our world is so relative now. You see everything happening around you, but from people you don't know. It's like a brain, which works, but you are not communicating. You almost feel like you're not part of the world. The world has its own way of... it has its own energy.

Perspective

But you also often use photography in your work as in the famous *Studies of Perspective* series ›18. You even opened that project up to others with an online competition?
Yes, just a few days ago.

You offer 10,000 Yuan as prize money and others can post their perspectives. Your own photos in the series show reactions to big iconic buildings or places of collective memory: icons like the White House, the Eiffel Tower, the Tiananmen Square or the Reichstag in Berlin. Is this series finished with those pictures, or do you have more?
I actually have hundreds of those photos in different locations, but I was just too tired putting each of them up. They are very suggestive. The series is called *Studies of Perspective* because, in the late 90s, after the downfall of Eastern European Communism, I started to realize that the struggle in the future is this clash of ideology and religions. To declare individual rights means to protect humanity.

But isn't the title *Studies of Perspective* also a play of words? Within this logic, shouldn't the Olympic Stadium in Beijing be in one of those pictures?
Oh, yes, yes. And I did photos like that.

With the middle finger?
Yes, but I have to find them, because I was there three times during its construction. Normally, I put them all in my archives. But since the stadium has been built I haven't been there, so it's not complete. But certainly that one needs the finger.

You were actually very involved in designing this Olympic Stadium in Beijing with Jacques Herzog and Pierre de Meuron ›19. How did this fruitful collaboration come about?
This successful collaboration came from a very small incident: Since they had never been to China before, they asked [Swiss] ambassador Uli Sigg ›4 to introduce them to a person who could understand both: contemporary practice in architecture and also Chinese history. And Uli Sigg thought of me – I was deeply involved with architecture then – and I accepted without thinking, because Uli told me that they were relatively famous in Switzerland. I knew nothing about them. Only later on, I bought a catalogue of their work. I was attracted by a very small building, like a wood model, which was never realized. The book was about this object, but my cat took a big pee on that book, and it smelled and stank so much that I threw it away.
So we started the project. During the first serious discussion we had in Basel, I asked them what I could do. They just wanted me to tell them whatever was on my mind, like a critic. And I agreed. I never think about the Stadium as an Olympic building. I think of it more as an urban object: what it means to the city and how people are going to appreciate it. Of course, they had much bigger expectations than me.

You saw the stadium not as a place for sporting events, but as a part of Beijing. You knew that the Olympics would be finished after two weeks.
The sporting event is really more of a technical matter – it is why we had to meet certain conditions, like 100,000 people had to fit in it, or how long it takes the visitors to exit the stadium, the viewing angle. But we were talking much more about the human condition rather than how people would approach it: In what way people would look at it from the inside and from the outside and how the event would relate to the building itself. Then we had a quick drawing and some discussion about how the roof should be, what kind of facade it should have. We came to a conclusion very quickly. So they were very happy and clear about the direction in which it should develop.

They continued the work.
Yes. I left and we communicated through letters. I struggled a little bit with the shape, because it's a new and completely irregular, but also a geometric shape. The structural engineers from Arup made the best possible calculations for it and gradually it became the way it is and we won the competition. So it was a very clear shot.

You followed the whole building process with your pictures.
Yes, we had a lot of discussions there. They also asked me to initiate the landscape design around the buildings. So I developed that concept and they accepted it.



Study of Perspective – Tiananmen, 1999, C-type print, edition of 10, 90 x 127 cm

Your participation made you even more popular in the West. Do more people follow your blog since you were involved with the Stadium?
It did not give much popularity to my blog, because in China it was never officially announced that I was part of the competition. I was only part of the team Herzog & de Meuron, which is true, so they didn't have to mention my name. I was very critical of the way they handled the Olympics and one of the first to openly announce the boycott. So maybe that was a little embarrassing for them.

Mind game

You describe your architectural efforts as almost natural. You said that you could design a building in one afternoon and then almost ignore it until it is finished. Can you explain how you learned to do that?
I think of design as an act of understanding. The reason for design is already contained within it, so the lesson to be learnt should already exist in the reason itself. The building designs itself. You are the one who has to identify those reasons and make them clear and possible. Of course, because of their varying life experiences and understandings of life, people will look at the reasons from many different angles. That's why we reach so many different conclusions. For me, it's a natural act. It is part of the struggle and explanation of why we are here, and it is always arguable.

Like everything.
Yes, but you have to make it very clear to get other people to argue.

One of your assistants told me that you are a real master when it comes to communication. He said you always find the right words when you have to talk to craftsmen, interns or clients. Your instructions are always clear and understandable. He gave an example: At the construction of the Gallery Urs Meile ›20‹, you told the craftsmen that for one of the facades they could only use 30 or 40 percent of the bricks normally used and that they should find their own way to solve it. Is this your strategy, giving a lot of freedom to the people you work with?
Yes, I often trust other people's intelligence and I also have doubts about my own decisions at the same time. I only set up certain conditions, which limit my influence and give maximum space for them to work with. So I am not afraid of certain so-called mistakes and unexpected conditions. One project of mine was a group of buildings next to my office, 100 meters from here, and I never went to the construction site once during the whole process of building. No architect in the world would do that.

No – definitely not.
But it came out very nicely. Of course, with any building there are always problems, but by doing that I think the beauty is to show what we care about and what we don't care about. One thing Wittgenstein said about a good architect: ‚Somebody who insists not on what he wants to do, but rather on what he doesn't.' And I share that attitude because I see so many architects that always want to see the next development in architecture, they always jump on the next wagon. I have never been to the Stadium since it was built. Jacques asked me, ‚Weiwei, will you really not go there?' And I said, ‚No, because I want to show you what arrogance is.' And he laughed. I think it's okay. It's just something to keep in mind – you don't necessarily have to jump on every train. After all, it's a mental game. That's more enjoyable than anything else.

For German philosopher Peter Sloterdejk you can choose between two living conditions: the nest or the cave. Which would you prefer?
I am more of a cave person. I lived underground for a long time when I was a baby and I see the possibility of digging and hiding.

So you designed a bird's nest with Herzog & de Meuron but you prefer living in a cave.
Yes, I think so.

Smart assholes

What do you think of the big invasion of Western architecture companies in China?
I think architecture is always a celebration of our stupidity. The architect acts as a smart asshole.

Did you say ‚smart asshole'?
Yes, who is always trapped by the desire to think and act like God: To make something from nothing, and for that to become a reality. But the pity is that architecture is never an act of the architect alone, but rather a result of different political, social and technical aspects. Just look at the great architecture in history. Of course, there are also intelligent individuals making a difference within those processes, showing intelligence.

But even intelligent offices like OMA and Herzog & de Meuron were severely criticised for working for a totalitarian system, for providing them with new propaganda footage. How do you see this debate from a Chinese perspective?
An architect is always a hired hand... Hired, for example, by the church or a state. I have no objections to what they are doing. What I am saying is: What the architecture will finally be used for can often conflict with what architects have professionally been trained to do. They like to confront challenges; they like to design a building. You can never really control the use of your building. This is only a fantasy of some stupid architects.

Yes, but architects also know that within 100 years, a building may change its function several times.
You should know the metaphysical power of architecture, being used by a totalitarian society. It still functions the other way, because a totalitarian society will not necessarily last, but the architecture often stays much longer. What I am saying is to just use a very simple moral judgment to denounce the effort of people trying to use an opportunity to create something – which might exemplify this particular period of time, or this condition – that kind of temptation is too childish.

Curating architecture

But not all large-scale projects in China are commissioned by the state or by the party. You work on private commissions, the *Ordos 100* Project [23] being one example. Can you explain how that started?
Ordos is by a private developer, but of course the developer has to work with the state.

Still it wasn't the state that approached you, but the developer.
Yes, of course. I have completed 60 projects and I have never had someone from the state approach me. I don't think they ever would, unless it is another state, for which I am always willing to make an exception. Anyway, the developer came to me and wanted me to do a project. I told him that we had announced not to do architecture projects anymore, so I could only create the curatorial outline, because I think the process itself is more important. I asked Herzog & de Meuron to come up with a list of 100 architects who could design the individual buildings. They happily agreed to give me the list of names and I made the phone calls. Almost everybody accepted. It was very exciting to see those architects from India, from Brazil, from Chile, Mexico, Israel... They all came together in a desert area in China, using their knowledge and wisdom to create one common project.

And the project was for each team to build one villa.
A villa of a special size, only for rich people. I don't know who they are. I don't even know why they are developing it. Maybe because they think there is potential in this area, which is developing very fast. But the most interesting thing to me is so many architects coming together: We had wine, we discussed, and finally, 100 design objects came out of it. Communicating with all those architects – they had never had this kind of experience before.

Who designed the master plan?
I did the master plan, because I wanted to direct it before having a look at the architects. For me, the result was very surprising. This energy to initiate that kind of possibility can make people feel so different. And everybody in Beijing is asking about this project. But just in Beijing, there are 100 projects every year on the same scale.

But they always use the same type of architecture.
Yes, that's true.

In analyzing the urban scheme of *Ordos,* I found that it's a fairly conventional urbanism: It's a really simple structure you put out there in the Mongolian desert – comparable to the Weißenhof Siedlung project of 1927 in Stuttgart. But like the project curated by Ludwig Mies van der Rohe, you allow a lot of individual freedom. Is this a premise for architecture to show off?
I think a simple structure makes more sense, to have a better understanding of how architects would function in this kind of environment. And of course we wanted it to be visible rather than just imaginary. Architecture is really about something happening rather than pure imagination. And of course we had to consider who is going to use it.

But curating architecture is kind of new. You curated art shows, like the *Fuck Off* exhibition in 2000 but never before architecture. What is the difference?
I think of art shows more as an attitude or an announcement, as an understanding of time in a more literary or intellectual way. You pick

A Totalitarian Society Will Not Necessarily Last, But The Architecture Often Stays Much Longer.



The *Ordos 100* architects gather for a communal photo

up a hidden possibility or image, a hidden theme or sentence, and then you establish it as a cultural element. But in architecture, you are dealing with a much more disciplined and educated group who is not really dealing with cultural issues but rather with human behaviour. A group of people, a family, a village, a town or a city – people who identify themselves with living a certain lifestyle. So the discussion would turn to the question of what is necessary and how it would be possible to have a project like that accepted. Acceptance and the practical aspects always go hand-in-hand with imagination.

‚Participation is another word for democracy,' researcher Andrea Phillips once said. Curating 100 architects or sending 1,001 Chinese to Kassel is almost the same, in the sense that in the beginning you don't know what will be the outcome. And in both stories you infuse something: with *Ordos,* you infuse China with 100 individualists. And with the *Fairytale* project at Documenta, you infuse Kassel with 1,001 Chinese, and them with German culture. Is this part of a strategy, to infiltrate people and to transform places?
The point is to try to show people in the calmest possible way, ‚I am just someone like you. You can do it yourself. Everything is possible.' I think that is part of the reason why we have to act. It is not just about ourselves. We are the same. The result is that we can live our lives more imaginatively.

When each of the 100 villas will be realized in *Ordos,* they will all be different because the selected architects come from different backgrounds. Do you think you will be satisfied with the result?
I am more satisfied with the anticipation of architects, the interaction between sincerity and temptation. The result will be very hard to judge, because some have very good intentions but lack understanding. It is always like that: You can have a perfect meaning and manifest it in the wrong way. This is the problem with architecture education as a whole in the past ten years. Nobody should be superior in front of judgment.

The people responsible for *Ordos* will now award an architectural prize on a regular basis. They invented an *Ordos Prize* with an international approach. Is this another outcome of your first curatorial initiative?
I hadn't heard about it. But maybe they're starting to realize how an interesting initiative can generate a lot of power.

Communist landscapes

This leads me to urbanism. Driving through China or on the ring roads of Beijing, a visible lack of imagination in the new constructions and planning becomes obvious: It's a simple repetition of the same kind of effective buildings everywhere. You made a video called *Beijing: The Third Ring* in 2005 about this phenomenon›.
It is documentation. It worked more like a surveillance camera on a moving vehicle. It documents almost with no motive. It is like water running through a pipe.

‚Driving on a highway feels the same, no matter where you are,' is how Michel De Certeau

described the look-alike and feel-alike effect of urban areas. Is this true for Beijing?
On one hand, there is our human demand for efficiency of effort. Everything is built under the aspect of efficiency. One characteristic trait of efficiency is to ignore difference. Especially in China, people just want to become rich fast. The structure of the state is totalitarian; it's ruthless and nobody can even question it. Nobody can even make an argument. No voice can be heard. It is driven entirely by ignorance and stupidity. China's development today is the result of this kind of ruthless effort to make more money and maximize profit.

Which is capitalism.
Yes, but in a way even worse, because it is capitalism within a Communist dictatorship. That's why they get there so fast. They don't have the basic capitalist structures like democracy, culture or personal freedom of speech. This is a really difficult situation.

You mentioned before that you see yourself as a prisoner of the system. Your work called *Maps of China* shows its borders »8. Theoretically, you could place these borderlines anywhere and, in fact, over time borders change. But still, it is a visible frontier and, especially in the system you grew up and still live in, it's dividing good and bad: the good inside and the bad outside. Is this the reason why you use the map, because of this absurdity?
Yes, I think absurdity certainly is the main interpretation of the nation and the way we use a nation or motherland. And we all know this is the biggest uncertainty in history and the most sensitive topic in the present situation, in reality. But still it shows. It so solidly shows our stupidity in terms of interpreting who we are and where are we. When I had just arrived in the United States, I saw the interpretation of the American flag by Jasper Johns, which also deals with reinterpretation or giving a new concept to items such as a nation or a flag. It is an intellectual questioning of our mental condition.

You modified another strong image when you took [Russian Constructivist] Tatlin's Monument to the Third International and used its shape for a lighting element »22. Can you explain how this transfer came about?
I think the Tatlin phenomenon reflects our human utopian dreams about ourselves. And to use it as a lighting element, to have illumination, gives it another layer of meaning, as a metaphor or a new reality. I think the tragedy with Tatlin is that he saw it rather as a reality. He thought this monument for Communism could be built in reality, which is the tragedy of every artist. We have to have our own reality. That reality can be one stroke on canvas, one push on the mud or a building or a city plan.

You took the form and made a chandelier out of it. It's at least an ironic interpretation.
Yes, it has ironic meanings in it.

Temptation

Le Corbusier never went to architecture school and he found that important for his later career. Instead he traveled a lot, took notes and made sketches. Today he would maybe travel with a digital camera, like you do. He found that the education – formation –



Posted on Ai Weiwei's blog the 5th of July 2008

is a professional de-formation. Do you agree with that?
Yes, I think it's true. Education is based on the idea of making you smarter, improving you. But it treats your originality with doctrines, which crack us. I think that very often you're being cut off from the most valuable part. Knowledge, or an understanding of nature, is already within us anyway. All the wisdom and the deeper understanding of the natural conditions come from there. I am not saying that there should be no schooling, but if you want to get true knowledge then you still have to face reality. A building itself is about reality. When I think what Wittgenstein designed for his sister – the door handles, the heating equipment, everything is so detailed. He has led architecture to its true meaning of how difficultly or how easily we want to pass our lives.

You call Wittgenstein your architectural role model. Why is it that an Austrian philosopher should become a major influence for a Chinese artist?
Ha, I think essentially architecture is about how to interpret ourselves: The language and the behaviour, the judgment or the choices made, are essential acts of architecture. Wittgenstein's efforts in language and clarity and the almost impossible approach to structuring your thoughts, and how to express them in the most precise and clearest way – they are essential for any practice, in art or architecture. I haven't seen anything more effective than what he did for his sister.
You've now almost stopped doing architecture and landscape projects. Why?
I have no fascination left for architecture. By doing about 60 projects, large and small, architectural design, urban design, interior design or even furnishing, I have a complete view of it already. I don't have to do yet another project. There are many people who do that. I have to find something else.

A new building for Chinese parliament, wouldn't you go for that?
Yes, or even something smaller: a jail for a person who peed on the street corner. Architecture is so much about the human and I will always love it and I will always be tempted. But dealing with temptations, maybe that is the most difficult part.

So that kind of project would make you change your mind?
Anything actually! I am always ready to change my mind.

If To Express Oneself One Needs A Reason,
Let Me Say That To Express Oneself Is The Reason.

Ai Weiwei's first post on his blog, Nov. 19, 2005

Kai Strittmatter, „Der Weltveränderer“ aus:
***Tagesanzeiger*, Dezember 2013**

Der Weltveränderer

China will weitere 250 Millionen Bauern zu Städtern machen. Das ist der grösste Urbanisierungsschub der Geschichte. Tradition und Kultur werden dabei ausradiert. Doch Stararchitekt Wang Shu leistet Widerstand.

Von Kai Strittmatter, Peking

Doch, sagt Wang Shu, es könne ein Einzelner die Welt ändern. Mag es auch so aussehen, als überrolle sie ihn: ein Körnchen Erde, begraben unter einem Gebirge von Billigzement. Chinas Bauwut hat eine Wucht, die einen in Bann schlägt, lähmt. 250 Millionen Bauern will die Regierung in den nächsten zwölf Jahren zu Städtern machen. Dreizehn Megastädte mit mehr als zehn Millionen Einwohnern sind es dann. Das Land baut um sein Leben. Ohne Atem. Einmal besuchte Wang Shu London, da entfuhr ihm dies: «Ich habe gehört, London sei so gross, dabei ist es ein niedliches Dorf.» Wang Shu mag Dörfer.

Wang Shu ist heute Chinas bekanntester Architekt, der einzige Chinese, der bislang den Pritzker-Preis gewann, die höchste Auszeichnung in der Welt der Architektur. Von Wang Shus Bauten aus den 90er-Jahren steht heute kein einziger mehr. Alle abgerissen. Wie das ganze Land – einmal in Grund und Boden gestampft und in einem Lidschlag wieder hochgezogen. Instantmoderne aus billiger Ambition und teurer Gier. Einerseits eine grosse Leistung: Slums wie in Südamerika oder Indien findet man in China kaum; es ist der grösste Urbanisierungsschub der Geschichte, und er wird nicht begleitet von Massenelend.

Andererseits ist es ein Auslöschungsfeldzug. Mit dem Bauschutt untergepflügt wurden Tradition, Gedächtnis, Identität und Zusammenhalt. China, selbst erklärte älteste überlebende Kulturnation, ist in Wirklichkeit eines der jüngsten Länder der Welt. Kaum etwas, was hier steht, ist mehr als 20 Jahre alt. Das spontane, organische Wachstum gibt es nicht mehr, Chinas Stadtlandschaften sind am Reissbrett geplant, die Frucht einer oft unheiligen Allianz aus Bürokraten und Immobilienspekulanten. Es ist die Behausung für ein Volk auf Wanderschaft, vom Land in die Stadt, Heim wäre ein zu grosses Wort für vieles, was sich hier aus der Erde erhebt. Der einzige Trost: Es wird bald wieder zusammenfallen.

Der Hass des Kulturamts

Das Land leistet sich ein paar Leuchttürme der Weltarchitektur (etwa den CCTV-Turm von Rem Koolhaas, das Stadion von Herzog & de Meuron). Ansonsten hat der Architekt in China vor allem Komplize und Erfüllungsgehilfe zu sein. Einsam ist hier einer wie Wang Shu, der sich Grössenwahn wie Geschwindigkeitsrausch entzieht, der den Menschen wiederentdeckt als einen, der vielleicht mehr braucht als nur «es warm zu haben und satt zu sein», was die Parteipropaganda gemeinhin als Erfüllung menschlichen Strebens bezeichnet. Man könnte das Bild vom Kampf gegen die Windmühlen bemühen, aber das würde das Ungleichgewicht der Kräfte stark untertreiben. Trotzdem zu rufen «Ohne mich!» erfordert einiges an Sturheit und Glaubenskraft. An beidem mangelt es Wang Shu nicht.



Das Architekturmuseum Wang Shus in Ningbo ist zu einem Publikumsmagnet geworden. Foto: Kai Strittmatter

Wang Shu nicht.

Als Kind wuchs er auf in Xinjiang, Chinas wildem Westen. Die Mutter war Bibliothekarin in einem kleinen Ort ausserhalb der Provinzhauptstadt Urumqi. Es war Kulturrevolution, Mao Zedong hatte Büchereien zu verbotenen Horten der Reaktion erklärt. Der kleine Bub sperrte sich tagelang in der verwaisten Bücherei seiner Mutter ein, er allein mit dem Wissen der Welt. Der Vater war reisender Violinist, im eigenen Heim leidenschaftlicher Handwerker dazu, schreinerte alle Möbel selbst, lehrte seinen Sohn die Arbeit mit den eigenen Händen zu lieben. An der Universität in Nanjing habe er sämtliche Bücher über Architektur verschlungen, sagt Wang Shu: «Ich merkte schnell, dass alles, was uns die Lehrer beibrachten, falsch war. Sie lehrten uns Dinge aus dem Europa des 19. Jahrhunderts. Was hatte all das mit China zu tun?» Er hörte nicht auf die Professoren, zeichnete und baute seine eigenen Entwürfe. «Ich war ein Rebell.» Er kam damit nicht nur durch, er steckte seine Klassenkameraden an. «Da merkte ich: Du kannst die Welt ändern.»

Einfach ist es nicht. Sein Museum in Ningbo zum Beispiel. Teils Burg, teils Berg, mit Tälern und Höhlen, mit Innenhöfen und Wasser. Shanshui, «Berg und Wasser», heisst die stärkste Tradition in Chinas traditioneller Malerei. Das Museum ist archaisch und modern zugleich. Wang Shu gewann die landesweite Ausschreibung, aber der Bauherr – Ningbos Kulturamt – hasste den Entwurf so sehr, dass er einen neuen, diesmal internationalen Wettbewerb ausschreiben liess. Die Jury kürte Wang Shu erneut zum Sieger. Die Funktionäre fügten sich, ihr Misstrauen blieb.

«Für das Stadtviertel hatten sie 30 alte wunderschöne Dörfer abgerissen», sagt Wang Shu. «Als wir hinkamen, stand nur noch die Hälfte des letzten Dorfes. Es war ein riesiges Trümmerfeld.» Er beschloss, das Museum komplett aus dem Bauschutt zu errichten. Später liess er auch für seinen Ziegelgarten auf der Biennale in Venedig 2006 eine halbe Million Abrissziegel nach Italien transportieren. Das Museum in Ningbo war für die Zeit des Baus komplett hinter Gerüsten und Planen versteckt. «Weil wir alte Materialien recycelten, wussten wir selbst nicht, wie das ganze Gebäude am Ende aussehen würde», sagt Lu Wenyu, Wang Shus Frau und Studiopartnerin. Es kam der Tag, im Jahr 2008, an dem der letzte Stein gelegt war und die Projektverantwortlichen vor Ort die Planen entfernen sollten. Sie deckten vorsichtig die oberste Etage ab – und riefen schockiert Wang Shu an, der im Büro sass. «Sie riefen praktisch um Hilfe: ‹Lehrer Wang, es ist ein Monster!›», erinnert sich Wang Shu: «Ein dunkles, schmutziges Monster in ihrem sauberen neuen glänzenden Stadtviertel, das sie ‹Klein Manhattan› getauft hatten. Sie trauten sich nicht, die Planen weiter abzunehmen.»


Wang Shu.

Man einigte sich, eine Bürgerversammlung einzuberufen. Wang Shu wollte sich den Menschen erklären. Es kamen viele der alten Dorfbewohner. «Ich erläuterte ihnen, wie ich in dem Museum die Erinnerung bewahren wollte an das, was zuvor hier stand. Wir diskutierten. Sie waren erstaunt, dass überhaupt einer sich die Mühe macht, ihnen etwas zu erklären.» Die Planen fielen. Das Museum feierte Eröffnung. Mit 3000 Besuchern pro Tag hatte die Regierung gerechnet, die ersten drei Monate kamen 10 000, jeden Tag.

Seit die Kommunistische Partei China regiert, ist das kollektive Vergessen zur zweiten Natur der Nation geworden, die Auslöschung der Erinnerung in Stadtbild und Architektur ist nur ein Ausdruck davon. «Wahrscheinlich sind die alten Gebäude sogar das Letzte, was zerstört wurde», sagt Wang Shu. «Das erklärt, warum die Menschen sich nicht mehr wehrten gegen Abriss und Totalumbau. Alles andere, das alte Leben, Tradition und Kultur waren schon vorher kaputt geschlagen worden, vor allem in der Kulturrevolution. Die alten Häuser waren am Ende nur mehr ein letztes, hohles Überbleibsel.»

Wie 120 Atombomben

Einerseits, meint Wang Shu, sei es zum Verzweifeln. «Wir haben hier 120 Städte grösser als Chicago. Und sie alle sind im letzten Jahrzehnt auf das Zehnfache angewachsen und haben ihre Geschichte dabei komplett ausradiert. Es ist, als habe einer 120 Atombomben auf China abgeworfen.» Andererseits will er sich nicht fügen: «Wir dürfen die Schlacht in den Städten nicht aufgeben.» Es gehe, sagt er, um nichts weniger als um die Bewahrung der chinesischen Kultur und um menschenwürdiges Leben. Was kann einer tun inmitten des grössten Baubooms, den die Welt je gesehen hat?

Wang Shu hat sich entschlossen. Er möchte ein Beispiel geben.

Wang Shu schöpft aus Chinas Traditionen. Dabei ist er in seiner Formensprache alles andere als nostalgisch und volkstümelnd schon gar nicht. Er interpretiert Chinas Erbe so innovativ wie zeitlos und arbeitet dabei mit alten Materialien, mit traditionellen Handwerkern, macht sich Gedanken über Nachhaltigkeit, studiert lokale Kulturen, passt seine Gebäude in die Umgebung ein, arbeitet mit regenerativen Energien. Vor allem: Er nimmt den Menschen als Mass. Alles Dinge, die vielen anderswo auf der Welt selbstverständlich sind und im alten China ohnehin eine Selbstverständlichkeit waren. Im China von heute ist er damit noch immer ein Solitär.

Sehnsuchtsort der Chinesen

Wang Shu und seine Frau Lu Wenyu leben in Hangzhou. Ein Glück. Hangzhou ist Sehnsuchtsort für Chinesen, in Gedichten besungen seit Jahrhunderten. Ein See, sanfte Hügel, Pagoden und Weiden am Ufer – halb Stadt und halb Gemälde heute noch. Die Seeseite blieb auf wundersame Weise verschont von Baggern und Beton, vielleicht, meint Wang Shu, weil Mao Zedong einst hier residierte und der Schönheit kunstvolle Verse widmete – während er gleichzeitig von hier aus die Verheerungen der Kulturrevolution kommandierte.

Wang Shu lehrt hier an der Akademie der Künste. Er leitet die Fakultät für Architektur. Der neue Campus ist eines seiner Werke. Ein grosses Gelände im Grünen, 6000 Studenten, und doch als Dorf angelegt: 20 unaufdringliche Gebäude, eingebettet in sanfte Hügel und Täler, versteckt zwischen Bäumen und Flüssen. Die Universität ist sein Refugium. Er sitzt im Teehaus der Mensa, blickt auf das Bächlein davor. «Ich bin nicht Teil der Maschinerie», sagt Wang Shu. «Deshalb kann ich mir leisten, so zu planen, wie ich es will.» Sein Büro hat er «Amateurstudio» getauft. Nicht mehr als ein Projekt im Jahr hat er bislang angenommen. Im Ausland war Wang Shu schon länger bekannt, aber erst der Pritzker-Preis 2012 brachte ihm innerhalb Chinas Anerkennung auch ausserhalb der Fachwelt. Ehrfurcht und Andrang sind nun gross. In Zukunft wird er zwei Projekte im Jahr annehmen.

In Peking spricht der Staatschef von der «Wiedergeburt der grossen chinesischen Nation». In Hangzhou sagt Wang Shu: «Kulturell sind wir heute an einem Tiefpunkt.» China hat die Zerstörung des Erbes der Vorväter mehrfach erlebt. Wang Shu erzählt vom Beispiel Suzhou, der Nachbarstadt Hangzhous. Suzhou war kulturelles und geistiges Zentrum Chinas, bis zu Beginn der Ming-Dynastie. Dann liess der neue Kaiser die Literaten und Gelehrtenbeamten töten, die kulturelle Elite wurde ausgelöscht. «Es dauerte 150 Jahre, bis sich die Kultur davon wieder erholt hatte.» Heisst das, China muss jetzt wieder ein Jahrhundert warten? «Mindestens», meint Wang Shu. «Kultur muss wachsen, langsam, natürlich, von unten. Du kannst sie nicht von oben planen und dekretieren, wie unsere Partei das versucht. Das schafft nur eine hohle, eine tote Kultur.»

Seine Architektur, sagt Wang Shu, sehe er als «Ausdruck der Hoffnung inmitten der Verzweiflung». 50 ist er soeben geworden. «Meine Zeit ist begrenzt, viel kann ich nicht mehr schaffen.» Die nächste Generation ist ihm wichtig, 650 Studenten studieren an seiner Fakultät. Auf jeden Studienplatz kommen 120 Bewerber. Sein Beispiel hat zu wirken begonnen. «Im Herzen der Chinesen ist die Hoffnung nicht verschwunden», sagt Wang Shu. Die Hoffnung darauf: Es geht auch anders.

Serie Chinas Kultur

Die Schweiz hat mit China ein Freihandelsabkommen geschlossen. Doch die Debatten im Schweizer Parlament haben gezeigt, wie wenig wir über die Kultur und Gesellschaft des heutigen China wissen. Der «Tages-Anzeiger» nimmt dies zum Anlass, die chinesische Gesellschaft durch die Brille der Kultur zu betrachten. Im Verhältnis zu seinen Künstlern zeigt das Land, wie es mit seiner Vergangenheit umgeht und in welche Zukunft es strebt.

Nächste Folgen:
Der Liedermacher Zouxiao Zuzhou gilt als «Chinas Leonard Cohen»
Der Filmregisseur Jia Zhangke kämpft in seinen Filmen für die Würde der einfachen Chinesen
Der Blogger Murong Xuecun über die Rolle der neuen Medien und die Macht der Zensur

Bereits erschienen:
Der Dichter Wanderarbeiter Guo Jinniu gewann Chinas wichtigsten Poesiewettbewerb (24. 12.)

Wojciech Czaja, „China und der Westen - Wang Shus Blick auf die Baukunst“, in: *NZZ, 2013-08-17: Literatur und Kunst Heute (http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur-und-kunst/eine-chinesische-sicht-auf-die-baukunst-in-asien-und-europa-1.18133969#)*

Traditionelle Architektur als Inspiration – Pritzkerpreisträger Wang Shu auf der Terrasse seines 2012 vollendeten Ausstellungshauses für die Südliche Song-Dynastie im historischen Teil von Hangzhou.



Für seine Bauten aus Ziegel und Stein bekam der chinesische Architekt Wang Shu letztes Jahr den renommierten Pritzkerpreis. Zuvor war er ausserhalb Chinas kaum bekannt gewesen; heute umwerben ihn Bauherren aus aller Welt. Mit Wang Shu sprach Wojciech Czaja.

Herr Wang, Sie waren kürzlich in Genf, wo Sie an der Jurierung der Projekte für den Aga Khan Award 2013 teilgenommen haben. Ich habe mich mit David Adjaye, Michael Desvigne und Toshiko Mori getroffen, um die zwanzig nominierten Projekte durchzugehen. Die Preisverleihung findet Anfang September in Lissabon statt. Gefällt Ihnen Europa?

Ich war jetzt schon öfter in Europa. Diesmal habe ich mehrere Städte besucht. Europa ist zwar wunderschön, aber die Architektur ist viel, viel konservativer als in Asien. Natürlich gibt es auch hier einige erfrischende Ansätze, aber in der Regel ist Europas Architektur wenig aufregend.

Womit assoziieren Sie die europäische Architektur?
Mit Tradition, mit Wertbeständigkeit, mit hoher Bauqualität. Asiatische Architektur hingegen mag zwar nicht so genau, nicht so gut gebaut und nicht so nachhaltig sein, aber dafür umso interessanter!

Und was halten Sie von der Schweiz?
Die Schweiz ist ein interessantes Phänomen. Das Land ist sehr klein und sehr autonom, und doch gibt es hier viel gute, hervorragende, atemberaubende Architektur. Was die Langeweile betrifft, ist die Schweiz die grosse Ausnahme.

Bis heute haben drei Schweizer Architekten den Pritzkerpreis verliehen bekommen: Jacques Herzog, Pierre de Meuron und Peter Zumthor.
Alles tolle Architekten! Und der Unterschied zwischen Peter Zumthor und Herzog & de Meuron könnte nicht grösser sein. Der eine sitzt in seinem kleinen Kabäuschen in den Bergen und plant still und leise vor sich hin, die anderen betreiben eine riesige Architekturfabrik, sind weltweit tätig und schiessen ein Projekt nach dem anderen in die Welt hinaus. Besonders erstaunlich finde ich, dass Herzog & de Meuron trotz ihrer Expansionspolitik während der letzten Jahre nichts an Qualität und Überraschungspotenzial eingebüsst haben. Jedes Projekt ist neu, anders, innovativ.

Waren Sie jemals im Vogelnest in Peking?
Ich kenne das Projekt nur von aussen. Ein ambitionierter Bau, keine Frage. Doch gleichzeitig ist das Vogelnest das einzige Projekt von Herzog & de Meuron, dem ich ziemlich skeptisch gegenüberstehe. Die Hülle ist reinste Materialverschwendung. Das Gebäude wäre mit einem Drittel der Stahlmenge ebenso gut zu bauen gewesen. Hier hat die Symbolik über die Logik gesiegt. Das liegt mir nicht. Das ist mir zu laut, zu dramatisch.

Liegt das an diesem einen Projekt oder allgemein an der Bauweise ausländischer Architekten in China?
Ich glaube, das hat ganz allgemein mit importierter Westarchitektur zu tun. Das grosse Motto in Asien lautet derzeit «Drama, Drama!».

Jedes Haus ist Hauptdarsteller auf der Bühne namens Stadt. Jedes Haus muss eine dramatische Geste aufs Parkett legen. Jedes Haus tut so, als ob es das grösste, das schönste, das wichtigste in der ganzen Stadt sei. Das ist für mich gelegentlich etwas anstrengend. Denn ich bin ein Freund einer gewissen Balance, einer gewissen Ausgewogenheit des Kollektivs. Das fehlt mir in Asien manchmal. Vor allem in China, das sich derzeit sehr stark auf die westliche Architektur ausrichtet, ist man zu dieser Tugend nicht bereit. Denn das würde bedeuten, dass man sich etwas zurücknimmt und dem Dialog den Vorzug gibt. Das will natürlich niemand.

Wurmt Sie das?
Einerseits ja, andererseits ist China so gross, dass die grosse Drama-Architektur aus dem Westen kaum auffällt. Selbst wenn man annimmt, dass jeder Stararchitekt der Welt in China fünf oder zehn Hochhäuser baut, geht diese Leistung immer noch unter. Man sieht es, aber eigentlich fällt das Drama kaum auf. Ausserdem haben die chinesischen Architekten schnell gelernt. Sie beobachten genau und kopieren. Mittlerweile sind sie die noch grösseren Dramatiker, weil sie das Zusammenspiel mit Behörden und Investoren besser beherrschen als die ausländischen Architekten.

Sind die chinesischen Architekten gute Kopisten?
Kopieren ist nie gut.

Wie geht es mit Chinas Architektur weiter?
Die meisten Städte Chinas werden einander immer ähnlicher. Architektur und Städtebau sind eine Frage von Copy and Paste geworden. Ich fürchte, eines Tages werden alle Städte gleich ausschauen.

Sieht so Ihre städtebauliche Vision aus?
Das ist keine Vision, es ist die Apokalypse.

Betrifft diese Entwicklung nur Megastädte wie etwa Peking, Schanghai oder Chengdu, wo das traditionelle Stadtzentrum zunehmend zerstört wird? Oder trifft das auch auf andere Grossstädte zu?
Fast jede Millionenstadt in China, und davon haben wir mehr als hundert, hat sich in den letzten zwanzig Jahren dramatisch verändert. Viele Altbauten wurden zerstört, aber auch die alten, historischen Strassenstrukturen wurden ausradiert. Alles weg. Stattdessen gibt es nun populäre, kommerzielle Investorenarchitektur von der Stange. Überall regiert die Immobilienwirtschaft. Und ich frage mich: Wo bleibt da die Stadt?

Kann man die alte chinesische Stadt noch retten?
Erst jetzt beginnt man in China langsam zu begreifen, welch wertvolles Kulturgut man in den letzten paar Jahrzehnten zerstört hat. Aber ich fürchte, für eine Kehrtwende ist es nun zu spät.

Ihre Heimatstadt Hangzhou ist ein gutes Beispiel. Rund um den Xi-Hu, den Westsee, ist noch die alte Stadtstruktur zu erkennen, doch die Innenstadt ist nicht wiederzuerkennen.
Ja, ich vermisse das alte Hangzhou. Dass die Behörden vor der historischen Architektur und den alten Gartenanlagen am See haltgemacht haben, könnte man fast schon als Wunder bezeichnen. Von 2007 bis 2009 war ich stark in die Stadtplanung von Hangzhou involviert. Ich habe zwei, drei Jahre nur damit verbracht, das zu retten, was noch zu retten war. Und das Interessanteste dabei war: Die meisten meiner Kollegen waren auf eine gewisse Weise extrem. Die eine Hälfte wollte die ganze Stadt abreissen und kategorisch durch Neubauten ersetzen. Die andere Hälfte sprach sich für Konservierung aus und wollte absolut keinen neuen Impuls dulden.
Die goldene Mitte scheint keine besondere Stärke Chinas zu sein.
Nicht wirklich, obwohl wir das Reich der Mitte sind. Dennoch sind hier viele gute Lösungen beheimatet. Aber das wissen nur die wenigsten.

Wie schaut so eine Lösung aus?
Ganz einfach: Die Stadt ist ein lebender Organismus. Man darf diesen Organismus weder ignorieren, noch darf man ihn konservieren. Man muss lernen, mit ihm auf eine adäquate Weise umzugehen. Mit etwas Sensibilität ist das gar nicht so schwierig. Für mich persönlich ist eine gute Lösung eine, die die Vergangenheit respektiert, die der Gegenwart Platz einräumt und die der Zukunft mit Interesse entgegenblickt. Auf diesen Grundlagen stelle ich mir eine moderne, wertvolle Stadt vor.

Der Name Wang Shu steht für eine Architektur der Unaufgeregtheit, der Schönheit des Entdeckens. Ist es leicht, in China für diese Form der Architektur Bauherren zu finden?
Es gibt nur sehr wenige Architekten in China, die auf eine ähnliche Weise arbeiten wie ich. Der Wettbewerb auf diesem Gebiet ist minimal. Ich muss gestehen: Meine Arbeit ist ein Genuss. Das Interesse ist gross. Ich kann wirklich nicht klagen.

Ist es für einen chinesischen Architekten einfach, sich neutral zu positionieren und politisch unabhängig zu sein?
Nein, ganz und gar nicht. Das System ist überall. Aber da ich weder Aktivist noch Provokateur bin, führe ich ein gutes, entspanntes Leben.

Letztes Jahr haben Sie den renommierten Pritzkerpreis gewonnen. Wie fühlen Sie sich seither?
Wunderbar. Was sonst!

Noch vor kurzer Zeit waren Sie ausserhalb Chinas völlig unbekannt. Heute sind Sie weltbekannt.
Ich finde das amüsant. Doch dieser Status ist nicht ungefährlich. Ruhm ist eine reizvolle Sache, aber man muss aufpassen, dass man nicht arrogant wird.

Wie viele Projekte realisieren Sie pro Jahr?
Vor dem Pritzkerpreis habe ich meist ein Projekt pro Jahr gemacht. Jetzt sind es schon zwei, drei Bauten, die wir jährlich fertigstellen. Die Schnelligkeit der Bauwirtschaft macht allen Architekten gleichermassen zu schaffen. Aus diesem Grund habe ich mein eigenes Arbeitstempo verlangsamt.

Das klingt irgendwie traurig, so wie Sie das sagen.
Nein, ich bin nicht traurig, aber es stimmt mich nachdenklich, dass ich mich selbst gegenüber den grössten Fans erklären muss. Denn viele Leute sagen: «Wie können Sie nur so wenig bauen! Empfinden Sie denn gar keine Verantwortung für die Qualität der gebauten Umwelt, jetzt, wo Sie den Pritzkerpreis gewonnen haben?» Aber ich kann nicht noch mehr machen. Meine Projekte leben davon, dass ich viel Zeit auf der Baustelle verbringe, dass ich jeden Ziegelstein kenne und dass ich Detaillösungen spontan vor Ort entscheide, einfach so aus der Situation heraus. Das macht den Reiz meiner Bauten aus. Ohne diese ununterbrochene Präsenz auf der Baustelle wäre meine Architektur nicht mehr die gleiche. Meine Ressourcen sind begrenzt. Mehr geht einfach nicht.

Die meisten Ihrer Kunden sind Chinesen.
Ja. Bis jetzt. Doch das Interesse aus dem Ausland nimmt zu. Ich finde das reizvoll. Gleichzeitig bin ich aber sehr skeptisch. Ich kann mir nicht vorstellen, wie ich das logistisch schaffen soll.

Werden Sie Auslandsprojekte annehmen?
Das weiss ich nicht. Ich ringe noch mit mir selbst.

Die Begründung der Pritzker-Jury, weshalb der Preis letztes Jahr an Sie ging, ist sehr klar. Die Jury hob vor allem die Schnittstelle zwischen Tradition und Erneuerung hervor sowie die handwerkliche Hingabe, mit der Sie Ihre Projekte realisieren. Doch wie lautet Ihre eigene Erklärung?
Das ist eine schwierige Frage! Ich sehe das ähnlich wie die Jury. Es geht um das Arbeiten zwischen gestern und heute, zwischen klein und gross, zwischen Planung und Zufall. Dabei mache ich die grossen Projekte mit der gleichen Detailliebe wie die kleinen. Das heisst: Ich baue Makro-Strukturen mit Mikro-Genauigkeit. Das gibt es nicht oft.

Sie bauen viel mit Stein und Ziegel.
Das sind wunderbare Werkstoffe, mit denen sich viele unterschiedliche Geschichten erzählen lassen. Lange Zeit galt der Ziegel als robustes, beständiges Material, mit dem man ebenso robuste, beständige Architektur machen konnte. Nun sieht man erstmals, wie sich bei Architekten und Bauherren eine Art Experimentierfreude entwickelt. Plötzlich ist der Ziegelstein nicht mehr der klassische Baustoff wie in den letzten Jahrhunderten, sondern ein kleiner, flexibler Baustein, der vielfältig einsetzbar ist und mit dem man experimentieren kann. Ich finde das sehr erfrischend. Hinzu kommt, dass Ziegel und Stein ganz einfach archaische und poetische Materialien sind.

Obwohl Sie mittlerweile ein preisgekrönter Baukünstler sind, nennen Sie Ihr Büro nach wie vor Amateur Architecture Studio. Warum?
Die meisten Architekten haben Angst davor, von ihren Kollegen oder Kritikern als Amateure bezeichnet zu werden. Ich glaube, es ist eine Art Urangst, nicht professionell genug zu sein und als Dilettant wahrgenommen zu werden. Aber ich sehe das anders. Mit jedem neuen Projekt betritt man Neuland, und mit jedem neuen Projekt ist man in gewisser Weise Amateur. Die Professionalität, auf die man als Architekt eines Tages zurückgreifen kann, ist die Summe all dieser Amateurstadien und Lernprozesse, mit denen man sich von Anbeginn immer wieder auseinanderzusetzen hatte. «Amateur» ist für mich also alles andere als ein Schimpfwort. Amateur zu sein, bedeutet, neu zu sein, neugierig zu sein, wachsen zu wollen. Ich finde dieses Bild recht schön.

Ahmed Sarbutu, „Investieren in Architektur“, in: *Architheses, 6.*2004, S.34-37

Die Aktivitäten des Developers SOHO China ist ein Entwicklungsland – doch bei einer Bevölkerung von mehr als einer Milliarde stellen selbst die weniger Reichen eine ökonomisch interessante Klientel dar. Der Developer SOHO setzt auf Starchitektur für Menschen mit Interesse an Gestaltung.



Text: Ahmed Sarbutu

Im Herbst 2002, anlässlich der von Deyan Sudjic kuratierten Architekturbiennale mit dem Titel *Next*, lud man abends zur grossen Party: gefeiert wurde in der Venezianer Fondazione Querino Stampaglia das Projekt der Commune by the Great Wall. Etwa sechzig Kilometer nordwestlich von Peking sind unweit von Badaling – dem Abschnitt der Grossen Mauer mit den höchsten Besucherzahlen – zwölf Gebäude in einem idyllischen Tal realisiert worden. Elf Wohnbauten und ein Clubhaus werden umgeben von einer üppigen Vegetation; entworfen wurden sie von zwölf Architekturbüros aus dem asiatischen Raum, der Masterplan für die landschaftliche Gestaltung stammt von Ai Weiwei. Shigeru Ban ist mit einem Furniture House vertreten, bei dem die Möbel und Regale als konstruktive Elemente ausgebildet sind und das sich um einen offenen Hof gruppiert. Kengo Kumas Projekt Bamboo Wall besticht durch einen Teeraum, der von einem Gitter aus senkrechten Bambusstangen umgeben ist. Und Antonio Ochoas Cantilever House stellt sich als auskragende zweigeschossige Kiste dar, welche die anderen Bauten überragt.

Der Umschlag des Katalogs, der vor zwei Jahren in Venedig verteilt wurde, referiert mit roter Schrift auf schwarzem Grund, fünfzackigen Sternen und schliesslich dem Wort «Commune» in ironischer Absicht auf die kommunistische Vergangenheit Chinas. Mit kommunitären Ideen oder gar proletarischen Massenbehausungen hat das Ensemble bei Badaling jedoch nichts zu tun. Es ist vielmehr das 24 Millionen US-Dollar schwere Investmentprojekt eines Unternehmerpaars, welches erkannt hat, dass es in China einen wachsenden Markt für qualitätvolle Architektur gibt. China ist ein Entwicklungsland. Doch bei einer Bevölkerung von weit mehr als einer Milliarde Menschen sind auch die neuen Reichen zahlenmässig von Interesse; Lifestyle und Label-Architektur sind in diesen Kreisen keine Fremdwörter mehr. Und so gibt es denn auch Menschen, die bereit sind, Tagesmieten zwischen 888 und 1088 US-Dollar für eines der zwischen 300 und 700 Quadratmeter grossen Häuser in der Commune by the Great Wall zu bezahlen. Im übrigen fungieren die Häuser als Anschauungsobjekte im Massstab 1:1. Wenn sich Inter-



2

1 **Antonio Ochoa: Cantilever House, Commune by the Great Wall, 2002** (Foto: J. Christoph Bürkle)

2+3 **Shigeru Ban: Furniture House, Commune by the Great Wall, 2002** (Fotos 2–4: SOHO)

essenten finden, sollen die Entwürfe jeweils mehrfach irgendwo in der Umgebung realisiert werden können. Vor allem aber dienen die Bauten zur Zeit als eine Art Museumsdorf neuen Typs. War es anfangs geplant, die Häuser zu verkaufen, so verbleiben sie jetzt bei den Investoren und können – sofern nicht gerade vermietet – gegen hohe Eintrittsgelder besichtigt werden. 200 000 Besucher haben im vergangenen Jahr von diesem Angebot Gebrauch gemacht.

Ein paradigmatischer Aufstieg

SOHO China heisst das Unternehmen, das hinter der Commune by the Great Wall steht. SOHO ist ein Akronym von «small office home office», also einer Wohnform, die hierzulande meist als Loft bezeichnet wird. 1995 wurde das Unternehmen gegründet – von der seinerzeit gerade einmal 30-jährigen Zhang Xin und ihrem Mann Pan Shiyi. Der Aufstieg von Zhang Xin ist ein Märchen des neuen China: Geboren in Peking, begann die Tochter einer burmesisch-chinesischen Familie ihre berufliche Karriere an einem Fliessband in Hongkong, studierte Medienwissenschaften und Ökonomie an der University of Sussex und kehrte nach Hongkong zurück, um für die Barings Bank sowie für Goldman Sachs zu arbeiten. Mehrfach als vorbildliche Unternehmerin Asiens ausgezeichnet, zählt sie inzwischen zu den wohlhabendsten Chinesinnen überhaupt.

Die Aktivität von SOHO setzte in den Neunzigerjahren mit einem Komplex im neu entstehenden Central Business District östlich des historischen Stadtzentrums von Peking ein, der den Namen SOHO New Town erhielt. SOHO propagierte nicht nur eine neue, flexible und offene Wohnform, sondern auch neue Standards der Gestaltung. Während andere Developer Apartments im Rohbauzustand auf den Markt brachten, haben SOHO-Liegenschaften weisse Wände, helle Parkettböden und grosse Fenster. Überdies zielt man – mit der klanglichen Assonanz zu dem New Yorker Stadtteil SoHo – auf den Lifestyle einer jungen, vermögenden oberen Mittelschicht. Die öffentlichen Bereiche von SOHO New Town sind daher auch mit Kunstwerken aus der umfangreichen Sammlung des Unternehmens ausgestaltet, und Ai Weiwei konnte drei ortsgebundene Arbeiten realisieren, darunter die Installation *Concrete* im Park des Areals sowie das *Tilted House*, eine in Stahl und Beton ausgeführte Urhütte, die in die Decke zwischen 19. und 20. Geschoss von Block D eingesunken zu sein scheint.

Entworfen wurde die zwischen dritter und vierter Ringstrasse gelegene, auf dem Gelände einer früheren Reisweinfabrik errichtete SOHO New Town von zwei bekannten chinesischen Architekten: Die sechs 28-geschossigen Wohntürme im rückwärtigen, ruhigeren Teil des Areals stammen von Cui Kai, die zur Chang'an Avenue, der zentralen Achse des CBD, hin orientierten Gebäude – vier miteinander verbundene Türme, in deren Podium sich Geschäfte, Cafés und Büros befinden – von Zhu Xiadi, der heute das Beijing Institute of Architectural Design leitet.



Während sich der nahe gelegene Wohnkomplex Jianwai SOHO (vgl. S. 78) sowie die Commune by the Great Wall in Planung befanden, starteten Zhang Xin und Pan Shiyi im Jahr 2001 ein neues Projekt: Das Boao Canal Village, eine Siedlung von 500 Luxusvillen in einem von Kanälen und Flüssen durchzogenen Gebiet auf der tropischen Insel Hainan, ganz im Süden von China. Gewonnen wurden in diesem Fall der Architekt Rocco Yim aus Hongkong sowie der Südkoreaner Seung H-Sang.

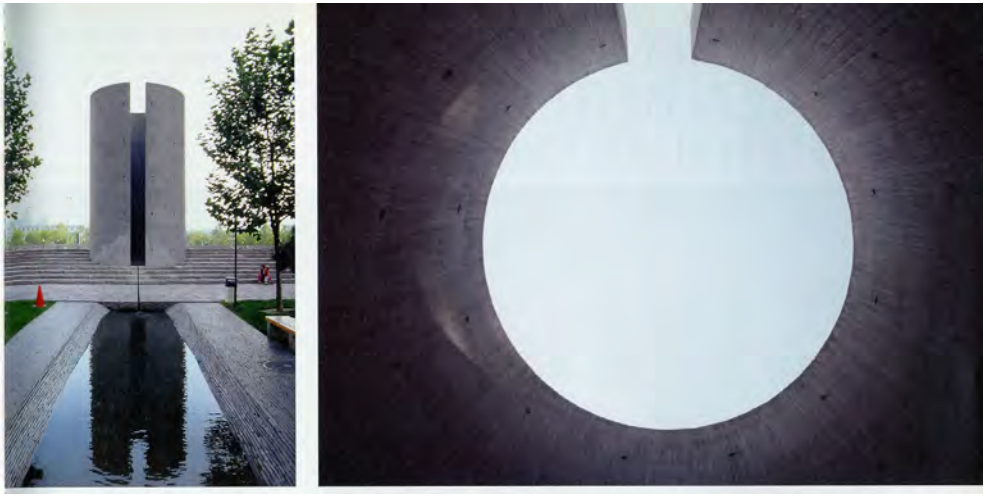
Stararchitektur für Peking

Die übrigen Planungen von SOHO konzentrieren sich indes auf Peking. Im Jahr 2003 stellten die agilen Unternehmer das Modell eines ganzen Stadtviertels vor, das als SOHO City an der Südostecke der vierten Ringstrasse in unmittelbarer Nachbarschaft zu einem in Planung befindlichen Exhibition Center entstehen soll. Die Gesamtplanung für die «fluid city» stammt von Zaha Hadid und Patrick Schumacher. Mehr als 40 Gebäude unterschiedlicher Grösse und Form über sichel- und zellenförmigen Grundrissen bilden eine elastisch wirkende Stadtlandschaft, die aufgrund ihrer Nutzungsmischung wiederum als Alternative zu den monofunktionalen *housing estates* der metropolitanen Peripherie verstanden wird. Allerdings stagniert das Vorhaben zur Zeit, weil Fragen des Bebauungsrechts nicht eindeutig geklärt sind. Angesichts der immensen Anzahl von Neubauprojekten in den Aussenbezirken hat die Stadtverwaltung ein Moratorium verordnet, um die Implementierung einer dünn besiedelteren Zone als Grüngürtel zu prüfen. Bauprojekte in diesen Bereichen bedürfen einer Sonderbewilligung.

Mit dem Bau eines anderen Projektes soll noch in diesem Jahr begonnen werden: SOHO Shangdu heisst ein Komplex im CBD, für dessen Realisierung 115 Millionen US-Dollar veranschlagt werden. Sieger eines Wettbewerbs wurde das durch den Federation Square in Melbourne bekannte australische Team Lab Architects um Peter Davidson. Der Entwurf zeigt zwei Bürohochhäuser, die auf fraktalen Geometrien beruhen, sowie ein verbindendes Podium mit kommerziellen Nutzungen.

Aufgrund der Auftragsvergabe an prominente ausländische Architekten ist Zhang Xin, die massgeblich die inhaltliche Ausrichtung von SOHO bestimmt, verschiedentlich ins Kreuzfeuer der Kritik geraten. Sie beharrt indes auf einer Modernität, die weltweit zu ähnlichen Formen finde – Mobiltelefone oder Autos würden formal optimiert, aber nicht regional differenziert. Sie kenne kein einziges Gebäude aus den vergangenen hundert Jahren, das ernsthaft als chinesische Architektur zu bezeichnen sei, äusserte sie im September in der Zeitschrift *Beijing this Month*. China aber habe das Potenzial zur Veränderung: «When I go to firms around the world, you see Chinese architectural students. This is going to make a considerable difference. People will come back; they will have their own studios; they will design. China's going to have its own Picasso; China's going to have its own Le Corbusier.»

Autor: Ahmed Sarbutu ist Architekturkritiker und lebt abwechselnd in London, Rotterdam, Berlin, Hongkong und Zürich.

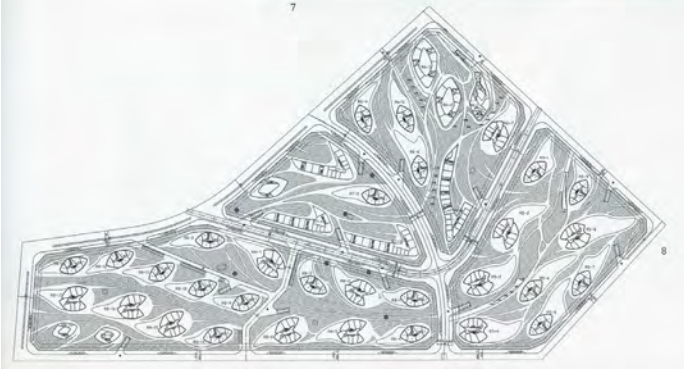


4 **Kengo Kuma: Bamboo Wall, Commune by the Great Wall, 2002**

5+6 **Ai Weiwei: Installation in der Siedlung Soho Town, Peking, 2000** (Fotos: Hubertus Adam)

7+8 **Zaha Hadid und Patrick Schumacher: Soho City, Peking 2003** Modell und Grundriss





奇奇怪怪

不要搞奇奇怪怪的建筑

“No more weird architecture” says Chinese president XI Jinping

Cao Li, „China Moves to Halt „Weird" Architecture", in: *New York Times online, Feb.2016*



A replica of the Eiffel Tower in a luxury real estate development in the eastern Chinese city of Hangzhou.
JOHANNES EISELE / AGENCE FRANCE-PRESSE — GETTY IMAGES
FEBRUARY 22, 2016

Sinosphere
By CAO LI

BEIJING — China is home to at least 10 White Houses, three Arcs de Triomphe and one Eiffel Tower. But 2016 might signal the end for China's more grandiose architecture.
A directive issued on Sunday by the State Council, China's cabinet, and the Communist Party's Central Committee says no to architecture that is "oversized, xenocentric, weird" and devoid of cultural tradition. Instead, buildings should be

“suitable, economic, green and pleasing to the eye.”
The directive also calls for an end to gated communities.
The guidelines come two months after a high-level meeting to address some of the problems that have arisen as a result of China’s rapid urbanization. The last such meeting was in 1978, when only 18 percent of China’s population lived in towns or cities. Now, more than 56 percent of the country’s 1.3 billion people are urbanites.
The directive also follows President Xi Jinping’s criticism in late 2014 of “weird architecture.”

Experts say that as a result of the new guidelines from top leaders, they expect stricter design standards for public buildings. Wang Kai, vice president of the China Academy of Urban Planning and Design, under the Ministry of Construction, said that functionality should take precedence in public buildings. “We shouldn’t go overboard in pursuit of appearances,” he said.
On Oct. 15, 2014, at a major symposium on culture, Mr. Xi urged that there be “no more weird architecture.” A social media platform under People’s Daily, the Communist Party newspaper, predicted that “in the future it is unlikely that Beijing will have other strangely shaped buildings like the ‘Giant Trousers’ ” — a reference to the China Central Television Headquarters, a hulking, long-limbed edifice designed by Rem Koolhaas and Ole Scheeren.



The imposing China Central Television headquarters towering over Beijing.
KEVIN FRAYER / GETTY IMAGES

Feng Guochuan, an architect from Shenzhen, said that Mr. Xi's admonishment had already influenced local governments' decisions regarding new projects. "Generally speaking, local governments now tend to approve more conservative designs," he said.

In an interview with Dezeen magazine, Patrik Schumacher, director of Zaha Hadid Architects, said that foreign architects were finding it more difficult to get work in China. Zaha Hadid Architects has designed some of Beijing's more futuristic residential and office buildings.

"I feel that there is this attempt by the Chinese leadership to try to make itself more independent and rely on its own talent," Mr. Schumacher told Dezeen.

Mr. Feng said he was concerned that Mr. Xi was interfering in an area that should be left to urban planning departments.

But Mr. Wang said that the stricter standards applied primarily to public projects. "For private housing or commercial projects," he said, "there is still space for innovation."

However, the same directive also says there are to be no more gated residential communities. Those already in place will be gradually opened to the public, with their roads opened to traffic with one goal being to ease congestion.

China began building gated apartment complexes and suburban developments in the 1990s when the private property market first took off.

http://mobile.nytimes.com/2016/02/23/world/asia/china-weird-architecture.html
FEBRUARY 22, 2016

2022

Human Wu
Illustrations by Jimenez Lai

1

Boom! Boom! Boom!

The flickering light of fireworks shone down on Mr M's face. It was the last day of the 2022 Chinese New Year celebration, and more significantly for M, it was the completion ceremony of his latest project: the rectification of an office tower in the old central business district of Beijing. Under the guidance of the Great Comment "NO MORE STRANGE ARCHITECTURE", this once flamboyant, strange-looking, looping tower was turned into a humble, mundane, slightly tapered solid cube.

Boom! Boom! Boom!

The smell of gunpowder reminded M of the great fire thirteen years ago on the exact same site. Just as the demolition of Pruitt–Igoe had marked the demise of modernism, that fire had symbolized the end of strange architecture in China. The people had come to realize that evil foreign powers had been using China as their architectural testing ground. Strange buildings had been popping up everywhere in our beloved motherland! Now, thanks to the Great Comment, even this most iconic strange building in the centre of Beijing had been rectified. M felt utterly gratified. The tower was not strange any more – it was nothing unusual, nothing unexpected. It would no longer stand out from Beijing's uniform skyline.

"More Maotai?" M's best friend, Mr W, broke his train of thought.

"Yes, please!" M said with a smile. He was glad that W could join him at the ceremony. They had grown up in the same housing compound and had been like brothers ever since kindergarten.

W poured a full cup of crystal-clear liquor for M.

"*Ganbei!*" They both downed the entire cup in one gulp.

Boom! Boom! Boom!

"Yesterday I intercepted an article in a European newspaper," W said. He got to see all websites since he worked at the Ministry of Communications as an engineer of the Great Firewall. "It says that China relentlessly destroyed a masterpiece of contemporary architecture, and the Chinese will be held forever responsible for erasing a significant part of history."

"That's nonsense!" M was both shocked and furious. "They imposed such an offensive, strange thing on us and expected us to keep it forever?"

"Calm down. I've blocked the article already."

M sighed: "Good that we have you guys to protect us from these kinds of outrageous false accusations."

"Never mind what they say. I'm so proud of you, old friend. We all are!" Standing up to leave, W added, "Your mother would be proud too," and patted M on the shoulder.

M's eyes turned misty. His father, H, had been an architect too. But he had been caught and jailed for some really strange design he had made ten years earlier. M's mother could not take the shame and sank into a deep depression, dying shortly thereafter and leaving M with W's family. M had just started studying architecture at college at that time, and naturally, he was looked down upon and even laughed at because of his father. That was why he had very few friends, especially within the architectural community. Now, standing in front of this new rectification project, M felt redeemed. Finally he could shake off the shame and gain some self-confidence as well as respect from his colleagues.

"Yes, my mother would be proud," he murmured.

Boom! Boom! Boom! Sssssssss . . .

The fireworks were over. M looked at his Pear Watch and realized it was almost midnight. He spoke to his watch, "Hey Xili™, what's the best way to get home at this hour?"

A robotic female voice replied, "You must run and sweat off the alcohol in your body."

Xili™ always tells me the exact right thing to do, M thought. He had heard from W that some foreign "smart" systems would show more than five options, and you would have to choose yourself. *That's just so complicated and inefficient!*

Suddenly a funny idea came to his mind: *I don't need to work tomorrow. Why don't I just walk around a little bit?* For the first time in his life, M didn't follow Xili™'s instructions. He strolled off, barely in a straight line.

2

M found himself in a dilapidated Hutong neighbourhood. Dim yellow light glowed from above leaning street lampposts, creating a warm but eerie wash over the grey brick walls and grey roof tiles. The timber lattices at the windows were falling apart, and the faded red paint was almost imperceptible. On the corner, a completely rusted green letter box stood in front of the shiny white tiles of a public toilet, which gave off a strong, horrible smell. "The government should really have razed all these ghettos," M moaned with disgust.

A lone red lantern appeared at the end of the Hutong, with a large handwritten character signifying "Liquor" on it. M felt tempted, and eventually he gave in: *OK, one last goodnight drink.*

The bar was rather empty. There was only one other customer sitting in a dark corner. M ordered a Tsingtao Classic from the bored bartender and sat down.

confidence as well as respect from his colleagues.
"Yes, my mother would be proud," he murmured.
Boom! Boom! Boom! Sssssssss . . .
The fireworks were over. M looked at his Pear Watch and realized it was almost midnight. He spoke to his watch, "Hey Xili™, what's the best way to get home at this hour?"
A robotic female voice replied, "You must run and sweat off the alcohol in your body."
Xili™ always tells me the exact right thing to do, M thought. He had heard from W that some foreign "smart" systems would show more than five options, and you would have to choose yourself. *That's just so complicated and inefficient!*
Suddenly a funny idea came to his mind: *I don't need to work tomorrow. Why don't I just walk around a little bit?* For the first time in his life, M didn't follow Xili™'s instructions. He strolled off, barely in a straight line.

2

M found himself in a dilapidated Hutong neighbourhood. Dim yellow light glowed from above leaning street lampposts, creating a warm but eerie wash over the grey brick walls and grey roof tiles. The timber lattices at the windows were falling apart, and the faded red paint was almost imperceptible. On the corner, a completely rusted green letter box stood in front of the shiny white tiles of a public toilet, which gave off a strong, horrible smell. "The government should really have razed all these ghettos," M moaned with disgust.
A lone red lantern appeared at the end of the Hutong, with a large handwritten character signifying "Liquor" on it. M felt tempted, and eventually he gave in: *OK, one last goodnight drink.*
The bar was rather empty. There was only one other customer sitting in a dark corner. M ordered a Tsingtao Classic from the bored bartender and sat down.
He then went to the "Units" menu. There were the state-approved unit types, all ready-built as 3D models with prefab partitions, windows and toilet units – not unlike the one he was living in now. There was no particular information about the unit-type breakdown on the mini-drive. M put a one-bedroom unit, two two-bedroom units and a three-bedroom unit at the four corners. It was the typical floor plan used in most of the housing towers in Beijing.
It was also typical to have retail on the ground floor. As soon as M plugged in the retail component, the basement configuration came into shape, with access ramps, appropriate loading/unloading facilities and the required amount of parking.
What should we put on the façade? M asked himself. He pulled up the context map and selected an economical, flexible stone veneer and modern green glass to match the surrounding buildings. *Elegant and not excessive*, he thought, convinced.
M was about to punch the "Finish" icon, when he noticed something blinking in the upper right corner. It was the "Sustainability!" sign. *Oh, right, solar panels and wind turbines!* He added those on the roof and the sign went from flashing red to steady green.
M walked around the virtual building with great satisfaction. It did what it needed to do, and it looked completely normal. Gloves off. Done.

4

Thud, thud, thud. M knocked on an old red-painted timber door. The antique copper knockers were still on it.
"Come in, the door is not locked!" a voice yelled from the inside.
M pushed the door open and found himself in a traditional courtyard house. It looked almost exactly like the aerial perspective drawing in the architectural history textbook. But here and there, there were quirky little stainless steel and glass additions. It was different, but M had to admit that he liked it. He entered the living room. The patterned chiffon curtains reminded him of his grandma's house. *How did V find such a place?* M thought. "This is my old family house and a friend fixed it up for me, you see." V said as he entered the room, as if he had heard M's thoughts.
"Oh, hi, I have something ready for you," M said. He helped V put on the VR 2.0 gadgets and then put on his own.
In the virtual world, M walked V through the proposed building and described the design along the way. V was intrigued by the technology but frowned when M tried to explain the reasoning behind the scheme.
"I want every design decision to be logical," V commented. "The problem here is that you are not even making decisions. I don't see any vision here. What kind of space do you want to create? What kind of performance do you want to achieve? Architects are not machines, not just programme operators. At least the ones I knew before were not so dull . . . "
"What do you mean?" M was confused. "Everything coming from the Rabbit® system is the most logical design possible. I don't really need to decide anything."
"You completely misunderstood my request. Creating the most logical building doesn't mean assembling the most common and standard one. It's about rigorously discovering constraints and reacting to them in a rational way. It's about finding sound solutions and unifying them in a holistic project that makes perfect sense in very specific circumstances. All this requires passion, imagination and creativity!"
"Creativity generates strange architecture. It's against the Great Comment and we all know the historical lessons! Computer algorithms guarantee normative design and standard construction."
"Come on, you are so brainwashed!" V exclaimed in disbelief. "It was only the politicians trying to protect their own asses. The Great Comment didn't give a

clear definition of what is strange. Politicians were all playing it safe, so they just forwarded the most conservative interpretation and killed creativity altogether. Who would risk going to jail?" V paused abruptly, as if some other thoughts had hit him. He shook his head gently, his eyes staring emptily straight ahead.

M was shocked by the statements. He had never thought about it that way.

"Creative solutions are not strange," V continued, the sparkle back in his eyes. "They may appear uncommon or atypical because they are new and unheard-of. We don't judge things by how they look, anyway. If something resolves a problem well or purposefully realizes a vision, we say it makes sense. Creative solutions break away from conventional thinking. They give good surprises. That's refreshing!"

"That sounds like a lot of work . . . " M was still trying to digest it all.

"But it's worth it when you see the end result! I suggest you move in here. I have a guest room. I'd like to maintain a productive client-architect interaction. Let's work together!"

5

"Chop, chop. Wake up. Let's get to work!" V said energetically, clapping his hands as he walked into the guest room. M struggled to open his eyes. He thought, *V is definitely louder than the birds outside.*

After a breakfast of soy milk and fried dough, the two started the first day's workshop in a brightly lit studio space. All the side screen doors were open to let in sunlight and air.

"We will look at the programme first," V announced. "I checked my business model. I would like to add more shops and a food market . . . and some restaurants and cinemas . . . and of course, the residential units should be above a hotel and some offices . . . "

"Wait," M interrupted. "Why would you stack residential units, a hotel and offices together? It will only complicate the vertical circulation and make the floor plan really unusable."

"This hyper mix of programme is very important to a healthy neighbourhood." V insisted. "Twenty-four-hour activities are crucial for a vibrant and safe urban life. The synergy of different programme elements creates a greater whole – it's almost like alchemy!"

"Fine. I'll give it a try," M said passively.

He put on his Rabbit® goggles and started conjuring blocks of programme components. Quite expectedly, the core got bigger every time he added a piece. At the end the core was almost the size of the building footprint.

"This is ridiculous," M complained.

V patted M on the back. "Be creative, my friend. Think about it. It shouldn't be just the sum of these parts. Maybe we can invent a compact 'supercore' or something."

"There is no such thing in Rabbit®!" M was starting to feel annoyed.

"Then quit the stupid programme and draw freely with a real pen!" V made it sound like it would be an easy alternative.

M took off the goggles and stormed out of the room. In the courtyard, M was pacing back and forth anxiously, like an ant on a hot plate. He looked around the courtyard at the four surrounding buildings, and suddenly he had a light bulb moment. *Did I come into this courtyard before entering any of these buildings?* he thought. *I could draw people to a central plaza in the tower first and spread circulation radially out to the different components!*

He ran back into the studio, found a pen and started sketching by hand in his small black notebook. A separate express-lift core would shoot up to a "Sky Plaza", from which branches of lifts would go up and down to the different programme areas. The building was turning into a vertical mini-city.

M could not wait to call V over. V examined the sketch carefully and then said with a huge smile on his face, "You've made my day! This is what I meant by a rational creative solution!"

The next day, M slept till noon. After one night of good sleep, M felt that he was ready for the next challenge.

V told M that he loved the "Sky Plaza" idea so much that he had had a dream about it. But he believed something should still be happening on the ground level. "One key part of a dynamic urban life is good, open public spaces," V said. This time, he didn't need to do much convincing before M agreed completely. Automatically, M proposed to reduce the building footprint to make room for a plaza in front and a garden on the side.

"No way," V protested. "I cannot lose all that floor area. I want to keep a good balance between economic viability and public good. Can we keep the upper floors intact and just carve a big void out of the bottom?"

"I guess. We could shift some columns and make them look like a forest . . . "

"No, no – no columns. It should be really just a free, open space – very welcoming and open to any kind of use. Columns are too obstructive, and they always give a feeling of being indoors."

"You're crazy. Do you know how much you need to spend for the structure there?"

"It's OK. This is for the benefit of the public, and it will be so glamorous that it will attract people to the building. Anyway, it would still be better than losing all the rentable floor area up above, no?" V smirked and winked.

M felt that he had lost the battle. He picked up his notebook and added a big void at the bottom of the building to the sketch.

M woke up early on the third day. He sat in the courtyard, enjoying the warmth of the morning sun. *This is so much better than just the beam of light through my bedroom window,* he thought.
"Good news!" V came into the courtyard, smiling broadly as he saw M. "I've sealed the air-rights deal on the neighbouring plot!"
"What does that even mean?" M had never heard of the term.
"It means we can build above the low-rise building next to us."
"How??"
"You tell me. You are the architect here," V grinned.
M was puzzled by the new development. He picked up his goggles out of habit and then paused. He felt that he probably needed to test this new massing addition with a physical model, because he was certain that Rabbit® wouldn't let him construct such a structure, let alone produce force analyses.
The entire day, M was busy making models with strings and bags of sand, with bamboo sticks and rubber bands. In the end, he decided to use a huge space truss to support the cantilever above the neighbouring building. To balance it out, the columns on the other side were changed to tension cables. This actually allowed a more transparent façade on this other side, which would showcase different lively activities happening inside the building throughout the day.
V was fairly content with the outcome. He only requested bringing the truss to the outer skin to express the thickness hierarchy of the members, which M had initially intended to hide behind the façade's cladding.
Days and nights went by. M and V finally reached the stage of finishing touches.
Now the massing was further sculpted according to the sun angles. The façade went from a flat cladding system to a sophisticated louvre system, fulfilling different environmental requirements on different sides. The floor area had gotten a bit smaller in order to accommodate the depth of the louvres, but this would be compensated by the lower operational cost in the long run due to lower energy consumption.
Walking around the physical model, the two men appreciated tremendously what they had accomplished together. The hard work had paid off! They both felt extremely satisfied.
V gave M a firm handshake. "Thank you very much. I believe we now have the most logical building in the country!"

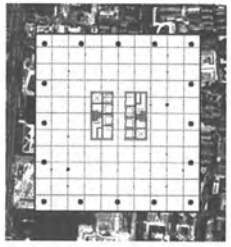
6

M could finally relax. He was truly happy that he had created something highly functional and interesting. He bought a six-pack of Tsingtao and showed up at W's door.
W's flat was exactly the same as M's – clean and tidy, with a standard layout and prefab windows. A beam of sunlight shone into the sleek living room. But somehow this time, M felt it looked a bit boring.
After a few beers, M started showing W the photos he had taken of the physical model on his Pear Phone, explaining every design decision he had made with V in vivid and animated details.
"Hold on," W suddenly said nervously. He went into his mother's room and came back with a small black notebook in his hand.
W opened the notebook. It was full of annotated hand-made drawings. M recognized his father's handwriting right away. W browsed quickly and stopped on one page.
"No way," M could not believe it. "This looks almost exactly like my design!"
"This is what got your father in trouble back then," W told him.
M took the sketchbook over. Hands trembling, he flipped through a few pages. He found a photo of two happily smiling men glued on one page. One of them was H, much younger than M remembered. And the other . . . M recognized the sparkle in his eyes, even though his skin was not as dark or wrinkled. It was V!
"This is the man who hired me," he told W, pointing at the photo. "Look, he was my father's client! He tricked my father into prison before and now he is trying to trick me!"
"This is not possible. Both of them were put in prison together . . . " W was confused.
"He must have got released early. Oh, no – maybe he broke out!" M exclaimed in fear.
W looked at M worriedly.
"What have I done?" M felt deeply ashamed, shaking his head frantically. "I almost destroyed the urban built environment of Beijing with my strange design! I violated the good will of the Great Comment! Such a crime . . . "
"OK, breathe," W tried to comfort him. "Let's think this through. What options do we have now?"
"I should get some legal help just in case something happens to me!"
"It's no use," W said in despair. "You know those so-called civil rights lawyers are all in jail now."
M looked at W, completely lost. Suddenly his face turned stern. He said determinedly, "I must turn myself in!"

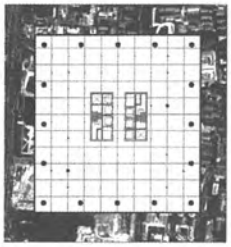
7

Standing before the grand staircase of the towering Ministry of Justice, M felt completely overwhelmed. He thought of V. He had tried every single possible way to find him – calling, dropping by the house, checking in the bar . . . But V was nowhere to be found. He lowered his head, sighed gently, and began to walk up.

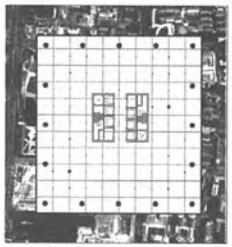
This short story is a work of fiction. Names, characters, places and incidents are either products of the author's imagination or used fictitiously. Any resemblance to actual events, places or persons, living or dead, is entirely coincidental.



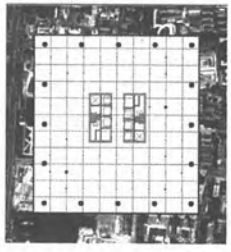
too big



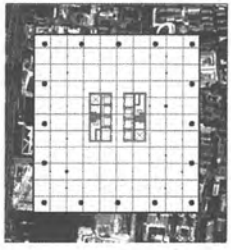
too far



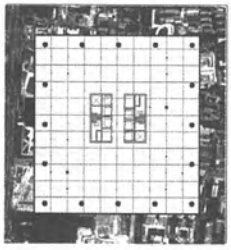
too small



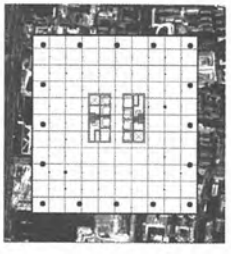
too deep



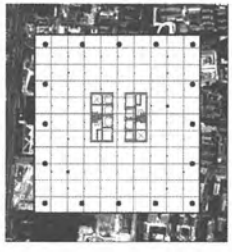
too straight



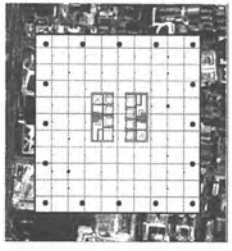
too narrow



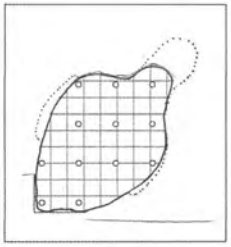
too crooked



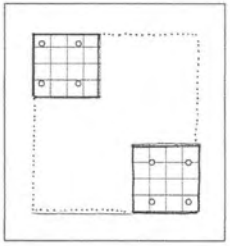
too close



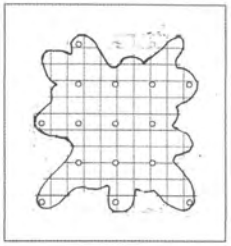
too soft



duck?



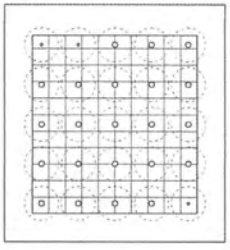
pants??



octopus???



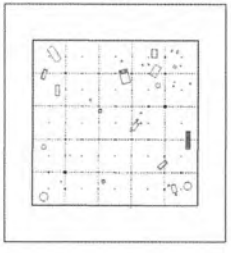
too damp



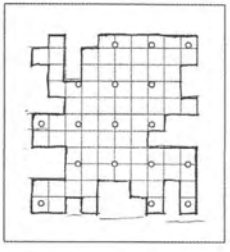
too flexible



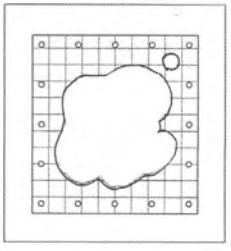
too dense



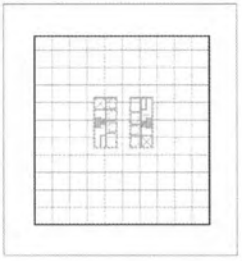
too sparse



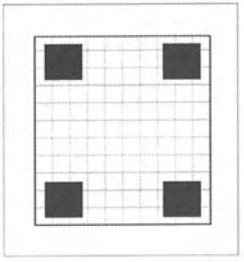
too much surface area



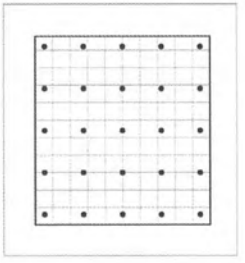
???



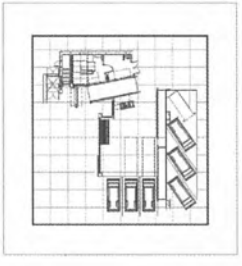
logical core



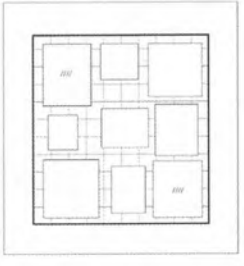
bedroom at corners



appropriate column grid



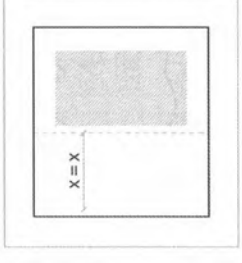
appropriate loading



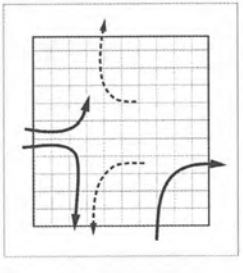
rational programming



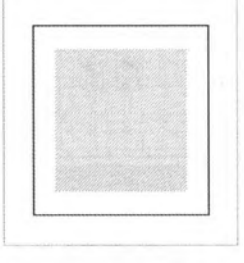
retail components



setback limits matched



vehicular & pedistrian access

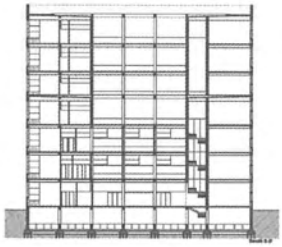


land-use allowed

LOGICAL WAYS TO AVOID WEIDNESS



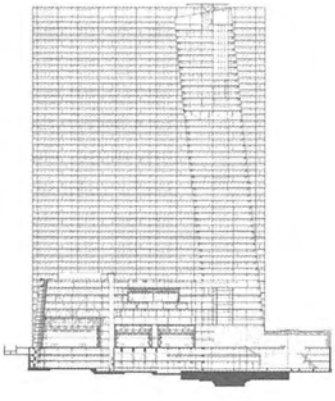
corrected



corrected



corrected



corrected

ASSISTENZ GIGON GUYER
Oktober 2016

Reader
Kathrin Sindelar
Anastasia Vaynberg

Mit Mike Guyer,
Mulan Sun Buschor und Martin Zimmerli