

Sozialistische Möbelkultur – Das Pekinger Sägewerk und die Ausstellung zur umfassenden Holzverarbeitung, 1959

Jennifer Altehenger

In late 1959, at the height of the Great Leap Forward, the Beijing Timber Mill and the Ministry of Forestry curated an exhibition to showcase advances in the comprehensive use and manufacture of wood. The exhibition took place in a specially designed showroom located on the grounds of the Timber Mill in Fengtai District. Visitors – including designers, carpenters, architects, and workers involved in wood manufacture and furniture production – could examine new types of boards made of wood remnants and other materials and a range of “new style furniture” designed to suit the tastes and needs of New China’s “masses”. Based on the exhibition catalogue, magazine articles, archival records, and memoirs, this paper takes the example of the showroom and the exhibition to explore the material history of socialist rule in China during the late 1950s. Local examples, such as that of the Beijing Timber Mill and its showroom, recall historical visions for how to revolutionize Chinese people’s everyday private and working lives, one furniture piece at a time.

Designer, Architekten und Regierungskader der frühen Volksrepublik China hatten eine klare Vision: Die fleißigen und sparsamen „neuen“ Frauen und Männer des sozialistischen Chinas sollten umgeben von leichten, form-schönen und stabilen sowie preiswerten Möbeln leben und arbeiten.¹ Der Chinesische Forst-Verlag (Zhongguo Linye Chubanshe 中国林业出版社) veröffentlichte zu diesem Zweck im Februar 1960 einen Katalog mit dem Titel *Möbel Chinas* (*Zhongguo jiaju tuce* 中国家具图册), der diese Vision eines neuen Alltagslebens für die Massen des neuen China zusammenfasste. Der Katalog präsentierte bunte und schwarz-weiße Fotografien von Ess-tischen, Schreibtischen, Betten, Stühlen und anderen Einrichtungsgegenständen, die Teil einer im Spätjahr 1959 in den Ausstellungsräumen des

Die Forschung für diesen Beitrag wurde durch die British Academy und den Sino-British Fellowship Trust (SG152939) unterstützt.

1 Zur Idee des „neuen Menschen“ in den späten 1950er Jahren siehe Felix Wemheuer: „Die Konstruktion des neuen Menschen: Diskurse des chinesischen Kommunismus während des ‚Großen Sprungs nach vorne‘ 1958“, in: Lena Henningsen, Heiner Roetz (Hrsg.): *Menschenbilder in China* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2009), S. 95–114.

Pekinger Sägewerks (Beijing Shi Mucaichang 北京市木材厂) gezeigten Ausstellung gewesen waren. Damit suggerierte der Katalog auf dem Höhepunkt des Großen Sprungs nach vorn (*Dayuejin* 大跃进, 1958–1960), dass der Industrialisierungsprozess, der China der kommunistischen Utopie näherbringen sollte, materielle Annehmlichkeiten einschloss.

Diese Ausstellung zur umfassenden Holzverarbeitung (*Mucaí zonghe liyong zhanlanshi* 木材综合利用展览室) war Teil des staatlichen Versuchs, die Revolution für das Volk greifbar zu machen.² Öffentliche Ausstellungen von Objekten und Artefakten waren in dieser Zeit keine Seltenheit. Landauf, landab erklärten sie der Bevölkerung die Bedeutung des Klassenkampfes und warben um aktive Beteiligung an der Revolution.³ Im Gegensatz dazu wurde die Musterschau zur umfassenden Holzverarbeitung für ein Expertenpublikum zusammengestellt. Die Besucher waren Schreiner, Fabrikarbeiter, Ingenieure, staatliche Forstbeamte, Designer lokaler Kunsthochschulen und eine Anzahl ausgewählter ausländischer Besucher. Das erklärte pädagogische Ziel der Ausstellung war es, den Besuchern vorzuführen, dass „fortschrittlich“ und „effizient“ produzierte Einrichtungsgegenstände und Möbel erstrebenswert waren. Hierzu wurde deren Aussehen und Produktionsweise gezeigt und erklärt. Die Ausstellung stellte somit eine Bühne für staatliche Einrichtungen und Fabriken dar, auf der eine materielle Utopie für das neue China präsentiert wurde. Zugleich war die Musterschau auch eine lebensgroße Anleitung, um zu erklären, wie diese Utopie praktisch hergestellt werden sollte.

Es ist schwierig, die Geschichte dieser Expertenausstellung zu rekonstruieren. Da sie nicht Teil einer Massenkampagne oder der offiziellen Parteilinie war, hat die Ausstellung selbst nur ein geringes materielles Vermächtnis hinterlassen. Zeitungen berichteten kaum über die Ausstellung, und Zeitschriften für ein Expertenpublikum wie *Jianzhu xuebao* 建筑学报 („Zeitschrift für Architektur“) publizierten nur ausgewählte Artikel. Dass die Aus-

2 Siehe Denise Y. Ho: *Curating Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017).

3 Für einen Überblick verschiedener Ausstellungsformen und deren politischer Bedeutung siehe Denise Y. Ho, Jie Li: „From Landlord Manor to Red Memorabilia: Reincarnations of a Chinese Museum Town“, in: *Modern China* 42.1 (2016), S. 3–37; Lee Haiyan: „Figuring History and Horror in a Provincial Museum: The Water Dungeon, the Rent Collection Courtyard, and the Socialist Undead“, in: Viren Murthy, Axel Schneider (Hrsg.): *The Challenge of Linear Time. Nationhood and the Politics of History in East Asia* (Leiden: Brill, 2014), S. 215–256; Chang-tai Hung: „The Red Line: Creating a Museum of the Chinese Revolution“, in: *The China Quarterly* 184 (2005), S. 914–933.

stellung jemals stattgefunden hat, wäre dem Vergessen anheimgefallen, hätten nicht der Katalog und einige wenige Erinnerungen von beteiligten Designern überlebt, die für die Errichtung des Ausstellungspavillons auf dem Gelände des Pekinger Sägewerks verantwortlich waren. Auf diesen Quellen aufbauend, zeigt dieser Beitrag die Bedeutung der Ausstellung in ihrem historischen Kontext. Sie war wichtig für die Designer, die den Schau- raum konzipierten und die Ausstellung zusammenstellten.⁴ Das gleiche gilt für die Besucher, die durch die Ausstellung spazierten, und die Herausgeber des Forst-Verlags, die den Ausstellungskatalog erarbeiteten. Die verfügbaren Quellen zeichnen das Bild einer Vision für sozialistisches Leben und Wohnen in China, die es zur gleichen Zeit in ähnlicher Form auch in anderen sozialistischen Ländern gab.⁵ Sie zeugen davon, wie das Alltagsleben der Menschen Möbelstück für Möbelstück revolutioniert werden sollte.

Das Pekinger Sägewerk und die Politik des Möbelbaus

Die Geschichte der Möbelproduktion während der Mao-Ära und die Entwicklung des Pekinger Sägewerks sind eng miteinander verknüpft. Das Werk wurde im Frühjahr 1952 gegründet, nachdem einige kleinere Fabriken und Holzverarbeitungsbetriebe zu einem staatlichen Betrieb zusammengeschlossen worden waren.⁶ Es befand sich im Distrikt Fengtai (Fengtai Qu 丰台区), einem Gebiet im Pekinger Südwesten, das trotz seiner Zugehörigkeit zum Stadtgebiet größtenteils ländlich geprägt war. Daher bot es ausreichend Platz und die notwendige Infrastruktur für ein großes industrielles Sägewerk. Bis in die späten fünfziger Jahre wurde das Werk zusammen mit dem Guanghua-Sägewerk (Guanghua Mucaichang 光华木材厂, gegründet im Jahr 1950) zu einem der bedeutendsten Werke der Stadt und des gesamten Landes für Möbeldesign und -herstellung. Es verfügte über spezielle For-

4 Cai Dedao 蔡德道: „Cai Dedao cangan jilu“ 蔡德道参观记录, in: Cui Kai 崔恺 (Hrsg.): *Jianzhushi Lin Leyi* 建筑师林乐义 (Beijing: Qinghua Daxue Chubanshe, 2003), S. 89.

5 Siehe Paul Betts: „Building Socialism at Home: The Case of East German Interiors“, in: Katherine Pence, Paul Betts (Hrsg.): *Socialist Modern. East German Everyday Culture and Politics* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008), S. 96–132.

6 Siehe *Beijing Gongye Zhi Jiancai Zhi Bianweihui* 北京工业志建材志编委会 (Hrsg.): *Beijing gongye zhi. Jiancai zhi* 北京工业志——建材志 (Beijing: Zhongguo Kexue Jishu Chubanshe, 1999), S. 249–251.

schungsabteilungen und Werkstätten zur Entwicklung, Herstellung und für den Testbetrieb von Herstellungstechniken und Materialien, um neue Möbel aus wiederverwerteten Materialien zu entwickeln. Diese Möbel sollten so ökonomisch wie möglich produziert werden, um die Kosten für die Produktion und die Preise für die Kunden niedrig zu halten. Das Werk kooperierte eng mit Designern der Zentralakademie für Kunst und Kunstgewerbe (Zhongyang Gongyi Meishu Xueyuan 中央工艺美术学院) und deren Möbelforschungsabteilung.⁷ Im Jahr 1959, dem Jahr der Möbelausstellung, erhielt die Fabrik als Teil einer ausgewählten Gruppe von Arbeitseinheiten außerdem den Auftrag, Möbel für Pekings Große Halle des Volkes und andere Gebäude herzustellen, um den zehnten Jahrestag der Gründung der Volksrepublik China würdig zu begehen.⁸

Da das Pekinger Sägewerk schnell zu den bekannten Holzherstellern und Möbelproduzenten gehörte, erhielt die Fabrik besondere Erwähnung in einem Artikel der *Volkszeitung* (*Renmin ribao* 人民日报). Der Zeitungsartikel, geschrieben von einem Reporter namens Lin Gang 林钢 und publiziert im Januar 1957, sollte den Leserinnen und Lesern den Prozess des Möbeldesigns und der Produktion vorführen. Daneben sollte die Leserschaft jedoch auch lernen, „alte“ (*jiu* 旧) Arten der Möbelherstellung basierend auf Vollholznutzung als extrem verschwenderisch und schädlich für Chinas Industrialisierungsprozess zu entlarven.⁹ Der Artikel basierte auf einem ausgedehnten Werksbesuch Lins und Gesprächen mit dem stellvertretenden Direktor Lu Xinyuan 鲁心源. Die Leserschaft wurde belehrt, wie ökonomische Mate-

7 Siehe Peng Liang 彭亮: *Zhong-Xifang sheji jiaoyu moshi de bijiao yanjiu. Jiaju sheji pian* 中西方设计教育模式的比较研究——家具设计篇 (Beijing: Beijing Ligong Daxue Chubanshe, 2013), S. 159–161.

8 Siehe Beijing Gongye Zhi Jiancai Zhi Bianweihui: *Beijing gongye zhi. Jiancai zhi*, S. 250; Zhuang Chunling 庄春龄, Zhou Sannan 周三男 (Hrsg.): *Beijing Shi Mucaichang jianchang sanshiwu zhounian jinian, 1952–1987* 北京市木材厂建厂三十五周年纪念, 1952–1987 (Beijing: Beijing Shi Mucaichang, 1987); Xi Xiaopeng 奚小彭: „Cong liangtao jiaju shang dedao le qifa“ 从两套家具上得到了启发, in: *Meishu* 美术 4 (Februar 1960), S. 31f. Bilder dieses Möbels zirkulierten in Medienberichten zu den „zehn großen Gebäuden“ (十大建筑). Siehe Zhu Tao: „Building Big, with No Regret. From Beijing’s ‘Ten Great Buildings’ in the 1950s to China’s Megaprojects Today“, in: Jie Li, Enhua Zhang (Hrsg.): *Red Legacies in China. Cultural Afterlives of the Communist Revolution* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2016), S. 56–84.

9 Lin Gang: „Zai jiaju zhizaochang li“ 在家具制造厂里, in: *Renmin ribao* (17. Januar 1957), S. 2.

rialnutzung, Mechanisierung der Produktion, technologische Neuerungen und politisches Bewusstsein in der Praxis der Möbelherstellung miteinander zusammenhängen.¹⁰

Der Zeitungsartikel hatte eine klare Botschaft: Produzenten, Designer und Konsumenten sollten ihre Kriterien für hochwertige Möbelstücke und deren Aussehen grundlegend ändern, um die sozialistische Vision der Möbelproduktion zu ermöglichen. In diesem Zusammenhang waren Rohmaterialien ein konstantes Problem. Lin erläuterte, dass Möbel seit der Gründung des Werks im Jahr 1952 aus Vollholz hergestellt worden waren. Werksarbeiter benutzten immer noch die gleichen Herstellungsverfahren, die sie schon vor 1949 gebraucht hatten, um das Eschenholz zu verarbeiten, das tagtäglich in Zugladungen aus dem Nordosten des Landes eintraf. Die Nutzung sogenannten Erste-Klasse-Holzes (*shangdeng de mucai* 上等的木材) ermöglichte es dem Werk, solide und schwere Möbel herzustellen. Diese Möbelstücke wurden oft sogar nach genauen Zeichnungen und Spezifikationen der Kunden gefertigt. Diese Praxis vergeudete jedoch große Mengen qualitativ hochwertigen Holzes, das dringend innerhalb anderer Industriezweige benötigt wurde. Das Werk hatte daher begonnen, zweit- und drittklassiges Holz für die Möbelherstellung zu benutzen. Lin erklärte diese Umstellung auf minderwertigeres Holz mit der Tatsache, dass „hölzerne Haushaltsmöbel nicht schwerem Gewicht oder heftigen Vibrationen“ widerstehen müssten. Die Verwendung von zweit- und drittklassigem Holz bedeutete eine Effizienzverbesserung, es wurden jedoch immer noch jede Menge Abfallmaterialien wie Holzrinde, kleinere Holzteile und Sägespäne produziert. Diese Abfälle wurden nicht weiterverwendet und endeten entweder als Müll oder Brennmaterial. Neben der Nutzung von minderwertigeren Hölzern hatte das Werk daher mit Experimenten unter Anwendung neuerer Techniken begonnen, um die Ausnutzung anderer Holzarten zu erhöhen.¹¹

Künstlich hergestellte Bretter aller Art (*renzaoban* 人造板) versprachen eine umfassende Lösung dieses Problems, da solche Bretter unter Verwendung von Holzabfällen produziert werden konnten. Möbel aus solchem Material würden billiger zu produzieren sein und nicht länger wertvolle Vollholzbestände schmälern. Um Holzbretter jedoch künstlich herzustellen,

10 Ebd., S. 2.

11 Ebd., S. 2.

bedurfte es neuer Technologien. Das Peking Sägwerk hatte daher begonnen, Ressourcen und Arbeitskräfte zur Entwicklung neuer Techniken abzustellen, um die Zusammensetzung, Herstellung und Haltbarkeit künstlicher Hölzer zu verbessern. Die zentrale Formel war einfach: Holzspäne und andere Abfälle wurden in gleichgroße Teile geschreddert, miteinander vermischt, mit Leim versetzt und dann unter hohen Temperaturen zusammengepresst. Ein Sandpapierschliff, eine Lage Farbe oder Furnier sollte dem Holz dann ein elegantes Aussehen geben. In der Praxis sorgten die genaue Zusammensetzung von Leim und Holzfasern, die beste Faserdicke und der optimale Druck zum Pressen und Trocknen des künstlichen Holzes jedoch für große Probleme für Ingenieure und Fabrikarbeiter.

Die Herstellung von Holzbrettern war darüber hinaus nur eines von vielen Problemen der Möbelherstellung. Ein zentrales weiteres Problem war das Design alltagstauglicher, praktischer und gutaussehender Möbel, um Kunden zu überzeugen, ihre Vorliebe für alte Vollholzmöbel aufzugeben. Hierfür suchten Werksingenieure und -designer Inspiration in anderen sozialistischen Ländern. Lin berichtete den Lesern der Volkszeitung, dass Designer europäische Prototypen – vor allem aus der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) und der Sowjetunion – studierten. Lokale Fachausstellungen europäischer Produkte in Peking oder Fotografien und Berichte von internationalen Handelsmessen dienten den Designern als Inspiration.¹²

Um die Fortschrittlichkeit dieser neuen Entwürfe zu demonstrieren, wurde Lin ein kleiner Tisch vorgeführt, den ein Genosse, der in die DDR gereist

12 Der „Möbelpavillon“, der Teil der Ausstellung der Errungenschaften des sowjetischen wirtschaftlichen und kulturellen Aufbaus im Jahr 1954 war, erfreute sich besonderer Beliebtheit. Sowjetische Möbel erschienen vielen chinesischen Besuchern wesentlich graziler als traditionelle chinesische Holzmöbel. Siehe Jiedai Sulian Lai Hua Zhanlanhui Bangongshi Xuanchuanchu 接待苏联来华展览会办公室宣传处 (Hrsg.): *Sulian Jingji Wenhua Jianshe Chengjiu Zhanlanhui jinian huace* 苏联经济及文化建设成就展览会纪念画册 (Beijing: Renmin Meishu Chubanshe, 1955). Eine Ausstellung zur Feier von zehn Jahren sozialistischen Aufbaus in der Tschechoslowakei 1955 zog gleichermaßen viel Aufmerksamkeit auf sich, da dort neueste Techniken des Möbelbaus zur Schau gestellt wurden. Chinesische Design- und Dekorationsmagazine veröffentlichten Artikel und Übersetzungen zu diesem Thema, siehe zum Beispiel, Waerte Ainaisite 瓦尔特·埃奈斯特 [d. i. Walter Ernst]: „Minzhu Deguo de xiandai jiaju“ 民主德国的现代家具, in: *Zhuangshi* 装饰 6 (1959), S. 50f., und Laysai Yiliya 拉依塞·伊里亞, Kewasiliqika 克瓦斯里契卡: „Jiekesiluofake xiandai jiaju“ 捷克斯洛伐克现代家具, in: *Zhuangshi* 5 (1959), S. 45.

war, dem Werk übereignet hatte: Die Tischplatte bestand aus einer Holzfaserverplatte und die Tischbeine waren sehr dünn, sodass der ganze Tisch sehr leicht war.¹³ Diese Handlichkeit stellte neue chinesische Möbel weit in den Schatten. Die Produkte chinesischer Möbelentwickler waren immer noch sehr viel schwerer als die vergleichbaren ostdeutschen oder sowjetischen Produkte.

Dem Artikel zufolge reichten neue Möbeldesigns allein allerdings nicht aus. Gleichzeitig mussten die Kundinnen und Kunden dazu erzogen werden, die neue Ästhetik sozialistischen Lebens wertzuschätzen. Werksarbeiter mussten fortgebildet werden. Sie sollten lernen, dass Dinge, die sie bisher als Abfälle angesehen hatten, in Wahrheit wertvolle Rohmaterialien waren. Designer mussten ihre Ansichten reformieren, um neue Entwürfe zu kreieren und Techniken zu entwickeln, damit Holzabfälle in annehmbare Materialien und begehrten Möbel verwandelt werden konnten. Zu diesem Zweck und als Teil des Großen Sprungs nach vorn entschied das Pekinger Sägewerk im Jahr 1958, einen „Ausstellungsraum zur umfassenden Holznutzung“ zu schaffen.¹⁴

Die Gestaltung des Werksausstellungsraums

1959 errichtete die Werksleitung des Pekinger Sägewerks einen speziellen Ausstellungsraum, um neue Materialien zu präsentieren, an deren Entwicklung die Fabrik beteiligt gewesen war. Die Ausstellung zeigte des Weiteren Möbelstücke und andere Gegenstände, die die Fabrik aus diesen Materialien herstellte. Darüber hinaus sollte der Ausstellungsraum auch erklären, wie die neuen Möbelstücke aufgestellt und arrangiert werden sollten, um das sozialistische Heim einzurichten. Daher wurde der Inhalt des Ausstellungsraums so zusammengestellt, dass die Fortschritte auf dem Gebiet der Materialkunde

13 Es war kein Zufall, dass Designer in chinesischen Fabriken sich verstärkt mit DDR-Design beschäftigten. Mitte der 1950er Jahre waren die DDR und die Sowjetunion zu Vorreitern des sozialistischen Möbeldesigns geworden. Nach einer kurzen Phase des Widerstandes gegen modernistische Ästhetik hatten sich die Regierungen sowohl der DDR als auch der Sowjetunion die modernistische Vergangenheit aktiv angeeignet. Nach 1957 nutzte die DDR das Vermächtnis des Bauhauses, um das sich eine neue Konsumsparte für Möbel, einschließlich zweier beliebter Magazine zu sozialistischem Design, Interieur und Lebensstil, entwickelte. Siehe Betts: „Building Socialism At Home“.

14 Lin: „Zai jiaju zhizaochang li“, S. 2.

und der Holzverarbeitungstechniken mit Objekt-Design und Ausstattungsdekor verknüpft wurden. Obwohl Besucher, die ihr Hauptaugenmerk auf die ausgestellten Gegenstände legten, diese Verbindung leicht übersehen konnten, funktionierte der Ausstellungsraum gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen. Lin Leyi 林乐义, einer der Architekten des Ausstellungsraums, hob diesen vielschichtigen Zweck des Ortes als Ausstellungsfläche, Mustereinrichtung und zur Materialpräsentation in einem Artikel hervor, der 1960 in *Jianzhu xuebao* publiziert wurde.¹⁵ Ein Blick auf Design und Layout der Werksausstellung verdeutlicht, dass für die Architekten und Designer der Zeit die Materialität des Raums und der ausgestellten Objekte untrennbar miteinander verbunden waren. Die Ausstellung als Raum und als Vermittler einer umfassenden Erfahrbarmachung der neuen Holzverarbeitung war zentraler Bestandteil des Ausstellungskonzepts in seiner Zeit und ist ausschlaggebend für dessen historische Untersuchung heute.

Der Bau des Ausstellungsraums ging rasch voran. Ab Abschluss der Designentwürfe dauerte die Errichtung nur einen Monat.¹⁶ Während Architekten wie Lin Leyi das Konzept entwickelt hatten, wurde die eigentliche Konstruktionsarbeit hauptsächlich von werkseigenen Designern und Arbeitern des Peking Sägewerks geleistet.¹⁷ Zum Bau wurden, Lins Grundkonzept folgend, so viele der neuen Holzmaterialien wie möglich verwendet.¹⁸ Der Ausstellungsraum umfasste am Ende knapp zweitausend Quadratmeter. Ein zwei Meter breiter Weg führte die Besucher durch die Exponate. Ohne den Raum, den der Besucherrundgang und andere Behelfseinrichtungen, wie eine Halle

15 Lin Leyi: „Mucai zonghe liyong zhanlanshi“ 木材综合利用展览室, in: *Jianzhu xuebao* 2 (1960), S. 38f. Lin war Architekt am Peking Institut für Architektur und Design (Beijing Gongye Jianzhu Sheji Yuan 北京工业建筑设计院) und war einer der Architekten des Hauptstadtheaters in Peking.

16 Ein Kapitel über diese Ausstellung erklärt, dass der Pavillon bereits 1958 gebaut wurde. Siehe „Beijing mucai zonghe liyong zhanlanguan“, in: Zhongguo Jianzhu Sheji Yanjiuyuan 中国建筑设计研究院 (Hrsg.): *Jianzhushi zhaji* 建筑师札记 (Beijing: Qinghua Daxue Chubanshe, 2007), S. 284–289. Allerdings lässt ein Dokument im Peking Stadtarchiv vermuten, dass der Pavillon erst 1959 fertiggestellt wurde. Letzteres Dokument scheint in diesem Fall die zuverlässigeren Informationen zu enthalten. Siehe „Wei zai Beijing Mucaichang xiujian mucai zonghe liyong zhanlanshi zhunyu shigong de baogao“ 为在北京木材厂修建木材综合利用展览室准予施工的报告, 17. April 1959, in: BMA (Beijing Municipal Archives) 001-018-00013, S. 20.

17 BMA 001-018-00013, S. 20. Siehe auch Lin Leyi: „Mucai zonghe liyong zhanlanshi“, S. 38.

18 Lin Leyi: „Mucai zonghe liyong zhanlanshi“, S. 38.

für ausländische Besucher ausgestattet mit Exportartikeln (und speziellen Toiletten), neben dem eigentlichen Ausstellungsraum einnahmen, umfasste die eigentliche Ausstellung zirka 1.141 Quadratmeter.¹⁹

Im Vergleich zu größeren Ausstellungsflächen und Museen der Zeit, wie zum Beispiel dem Museum der Chinesischen Revolution (Zhongguo Geming Bowuguan 中国革命博物馆) in Peking, war die Ausstellungshalle ein kleineres Projekt als frühere Vorhaben, in die Architekten wie Lin involviert waren. Größe soll jedoch nicht von den Herausforderungen des Designs ablenken. Der überschaubare Umfang des Projekts meinte keineswegs Schlichtheit. Es war gerade die kleine Größe des Ausstellungsraums, wie Lin anmerkte, die das Projekt zu einer Herausforderung machte.²⁰ Eine zentrale Schwierigkeit war die Aufgabe, eine Vielzahl von Objekten auf engem Raum zu kombinieren. Die Möbelkombinationen reichten von Privateinrichtungen zu Büros, Konferenzzimmern und Bibliotheken. Diese grundverschiedenen Typen von Gegenständen benötigten verschiedenste Räumlichkeiten, die alle innerhalb der Architektur des Ausstellungsraums möglich sein sollten. Größere Exponate wie zum Beispiel ein Segelflugzeug aus hochqualitativem Sperrholz benötigten einen höheren Raum und mussten so ausgestellt werden, dass es Besuchern erlaubt war, das Flugzeug aus allen erdenklichen Winkeln in Augenschein zu nehmen. Im Gegensatz dazu müsse ein auch aus Sperrholz gefertigtes Ruderboot laut Lin eigentlich auf Wasser präsentiert werden, um den besten Effekt zu erreichen.²¹ All diese Optionen sollte der kleine Ausstellungsraum bereithalten.

Die Lösung zu diesen Problemen war die Umsetzung eines flexiblen Raumkonzepts. Lin und seine Kollegen gestalteten den Pavillon in einer Anordnung, die es erlaubte, die größeren Flächen durch bewegliche Wände zu unterteilen.²² Das sollte sich als besonders geeignet für die Präsentation von Möbeln erweisen. Möbel nahmen zirka 1.080 Quadratmeter und damit mehr als die Hälfte der Ausstellung ein. Dies beinhaltete Beispielmöbel „alten Stils“, ausländische Möbel und hauptsächlich landeseigene Produkte neuen

19 Ebd., S. 38.

20 Ebd., S. 38.

21 Ebd., S. 39.

22 Bewegliche Trennwände sowie Regale waren zu dieser Zeit bei Architekten beliebt. Siehe Wu Lao 吴劳: „Huodong zhanlanjia de sheji“ 活动展览架的设计, in: *Zhuangshi* 1 (1958), S. 57.

Stils (*guonei xinxing jiaju* 国内新型家具).²³ Die eigens konstruierten Abtrennungen konnten individuelle Räume innerhalb der Ausstellung schaffen, die von kleineren Abteilungen für Schlafzimmereinrichtungen und Wohnräume zu größeren Konferenzzimmern reichten.

Die Atmosphäre der durch die Abtrennungen kreierte Räume war den ausgestellten Möbelarten angepasst und spiegelte die Formen und Gesetze des Möbeldesigns wieder. Wie der Volkszeitungsartikel die Leserschaft informiert hatte, zeichnete sich das neue Möbel durch sein leichtes, elegantes und praktisches Design aus, das die effiziente Nutzung von Rohmaterialien erlaubte. Um den bestmöglichen Effekt zu erzielen, benötigte eine Ausstellungshalle für ein solches Möbel so viel natürliches Licht wie möglich. Viele der neuen Span- und Sperrholzmaterialien hatten hellere Farben, oft leicht ins gelb gehend, die sich von den dunklen Farben älterer Möbel abhoben. Die Presseberichte betonten diesen durch die lichte Halle hervorgehobenen Kontrast zu traditionellen Möbelstücken. Der Ausstellungsraum verfügte über ein Oberlicht, das den Ausstellungsrundgang erhellte, ohne dass die Ausstellungsgegenstände direktem Licht ausgesetzt waren.²⁴ Verschiedene Anstriche brachten noch mehr Farbe ins Spiel. Besucher sollten die Ausstellung nach ihrem Rundgang mit einem angenehmen, gar fröhlichen Gefühl verlassen, das durch die neuen Materialien und Gegenstände ausgelöst werden sollte.²⁵

Der Katalog: Ein virtueller Rundgang durch die Ausstellung

Nur wenige Quellen zu den verschiedenen Ausstellungen, die im Schauraum des Pekingener Sägewerks stattgefunden haben, sind zugänglich. Neben vereinzelten Bildreportagen über ausgewählte Möbel aus der Ausstellung gibt es lediglich den ausführlichen Katalog zur Ausstellung *Möbel Chinas* des Forstministeriums, der im Februar 1960 publiziert wurde.²⁶ Obwohl nur

23 Lin Leyi: „Mucai zonghe liyong zhanlanshi“, S. 38.

24 Ebd., S. 39.

25 Ebd., S. 39.

26 Zhonghua Renmin Gongheguo Linyebu Linchan Gongyesi 中华人民共和国林业部林产工业司 (Hrsg.): *Zhongguo jiaju tuce* 中国家具图册 (Beijing: Zhongguo Linye Chuban-

5.000 Exemplare gedruckt wurden, ist dieser Katalog heute eine der am besten zugänglichen Quellen zu Möbeln der Mao-Ära, die während der fünfziger Jahre produziert wurden. Viele Kopien wurden in Bibliotheken bewahrt und einige sind online erhältlich. Obwohl der Katalog einen Eindruck der Ausstellung von 1959 vermittelt, sollte man ihn nicht als eine detailgetreue Rekonstruktion der eigentlichen Ausstellung lesen. Der Katalog hatte noch eine weitere Funktion zu erfüllen: Die sorgfältig inszenierten Fotografien einer Auswahl von Ausstellungsmöbeln sollten sich für Leser nahtlos in das Narrativ der Massenlinienpolitik des Großen Sprungs nach vorn einpassen. Der Katalog zeigte Möbelstücke auf Arten, die so nicht im Ausstellungsraum selbst möglich waren. Dadurch wurde für die Leserschaft eine nochmals selektierte Spannweite neuer Möbel aufbereitet, die dem individuellen Besucher möglicherweise verborgen geblieben waren. Vor allem wurden einzelne Möbelstücke wie Esstische, Schreibtische und Stühle, die Teil von Möbelsets waren, nochmals gesondert abgebildet, um diese für den Leser besonders herauszuheben.

Ein längeres Vorwort sollte sicherstellen, dass Leser den Katalog unter dem gewünschten Blickwinkel lasen. Das Vorwort erläuterte, dass der Katalog vor allem der „Forschung und Dokumentation“ (*yanjiu cankao* 研究参考) diene.²⁷ Der Leser wurde unterrichtet, dass Möbel ein unabdingbares Alltagsprodukt der Arbeit, des Lernens, für kulturelle Aktivitäten und Freizeit darstellten. Möbelstücke in den Jahren vor der „Befreiung“ seien ein Luxus gewesen, der der „herrschenden Klasse“ vorbehalten geblieben war. Die Arbeiterklasse hätten wenig Gelegenheit gehabt, die Annehmlichkeiten des Möbels zu genießen, das sie selbst herzustellen half. Nach 1949 seien Möbel weiterhin zumeist per Hand gebaut worden. Dies sollte sich mit dem Großen Sprung nach vorn und dem zweiten Fünfjahresplan ändern. Der Übergang zu halbmechanischer und mechanischer Herstellung der Möbelproduktion würde Möbelstücke leichter und schneller fertigbar machen und damit den Zugang der Massen zu Alltagsmöbeln erlauben. Neue Techniken der Möbelherstellung, ermöglicht durch die fortschreitende Mechanisierung, würden den Ausstoß stetig erhöhen und bessere Qualität zu erschwinglichen

she, 1960). Basierend auf der Ausstellung veröffentlichte *Zhuangshi* eine Reportage über die Möbel des Pekinger Sägewerks; siehe Xu Zhenpeng 徐振鹏: „Xiandai jiaju“ 现代家具, in: *Zhuangshi* 8 (1959), S. 30–34, 50.

27 *Zhonghua Renmin Gongheguo Linyebu Linchan Gongyesi: Zhongguo jiaju tuce*, S. 1f., 2.

Preisen garantieren. Standardisierung und Vereinfachung der Herstellung seien daher ein gemeinsames Ziel. Neue Materialien wie Spanplatten und andere künstliche Bretter stünden im Zentrum dieses Wandels. China solle nun von einer „Flut umfassender Holznutzung“ (*zonghe liyong mucai de gaochao* 综合利用木材的高潮) profitieren.²⁸ Neue Endverarbeitungstechniken wie Farbbeschichtungen, gebogene Hölzer sowie Leim- und Umantelungsarbeiten würden Möbel auf der einen Seite funktionaler machen, aber auf der anderen Seite auch zu schöneren Möbelstücken führen. Obwohl im Katalog nicht erwähnt, war dies natürlich zunächst ein auf städtische Gebiete beschränkter Wandel. Alle Möbelstücke, die der Katalog präsentierte, kamen aus Fabriken in Peking, Shanghai, Tianjin und Guangzhou. Diese Auswahl suggerierte, dass neue, moderne Möbel industriell und maschinell hergestellt werden sollten (im Gegensatz zur bisherigen Handarbeit von Handwerkern) und aus urbanen Gegenden stammten (und nicht aus anderen Möbeldesignzentren im ländlichen Raum).

Die acht Kapitel des Katalogs stützten dieses Narrativ. Das erste Kapitel beginnt mit einer Beschreibung von Möbeln aus der Ming- und Qing-Dynastie, die in den Produktionszentren Suzhou, Shanghai, Peking, Yangzhou und Guangzhou aus Hartholz, Rothölzern und anderen qualitativ hochwertigen Naturhölzern hergestellt wurden. Die Leser erfuhren, dass diese Stücke oft mit Jade oder Marmor verziert zu Möbeln „hohen künstlerischen Werts“ verarbeitet wurden. Obwohl diese alten Möbel „kreative Meisterleistungen“ der arbeitenden Bevölkerung darstellten, seien sie trotzdem Ausdruck eines elitären Lebensstils der „herrschenden Klasse“.²⁹ Der Große Sprung nach vorn sollte diese gesellschaftliche Ungleichheit beseitigen.

Möbel neuen Designs, hergestellt aus mechanisch produzierten Hölzern, wurden in den verbleibenden Kapiteln des Katalogs als direkter Gegensatz zu den Stücken der Ming- und Qing-Dynastie präsentiert. Die praktische und leichte Benutzung neuer Möbel im Vergleich zu den alten, schweren und unförmigen Einrichtungsgegenständen wurde besonders hervorgehoben. Die Leser erfuhren, dass neuartig hergestellte Bretter aus Holzabfällen zwischen 40 und 70 % des Holzes, das für ein Schlafzimmerset benötigt wurde, ersetzen konnten. Mehr als 30 % Vollholz konnte beim Bau eines normalen

28 Ebd., S. 1.

29 Ebd., S. 1–6.

Stuhls eingespart werden. Bei der Herstellung von Esstischen und Schreibtischen konnten zwischen 50 und 60 % weniger Holz gebraucht werden. Einige Gegenstände könnten sogar vollständig aus künstlich produzierten Holzmaterialien gefertigt werden. Neue Holzarten konnten außerdem gewinnbringend kombiniert werden. Dies war im Falle von Furnieren zur Verschönerung von Spanplatten am offensichtlichsten. Darüber hinaus konnten so nicht nur jede Menge Holz, sondern auch Kosten eingespart werden.³⁰

Wie sahen diese Möbel neuen Stils nun aus? Die Bilder des Ausstellungskatalogs zeigen Stühle, Schreibtische, Esstische und Betten, die stark dem funktionalen europäischen Industriedesign der Zwischenkriegszeit ähneln. Der Deutsche Werkbund und das Bauhaus standen exemplarisch für diese Art des Möbelbaus.³¹ Ein Bild verdeutlicht dies besonders. Es zeigt eine Kombination aus zwei Beistelltischen und kleinen Hockern. Die beiden Tische gleichen dem berühmten Nierentischchen und ergeben in Kombination ein Yin- und Yang-Design. Wenn beide Tische direkt aneinandergestellt werden, bilden sie einen runden Tisch.³² Des Weiteren wurden Möbelstücke gezeigt, bei denen das raue Spanplattenholz mit echtem oder künstlichen Leder sowie Plastik- oder Stoffbezügen überzogen war, um nicht auf Furniere zur Endbearbeitung zurückgreifen zu müssen. Viele der ausgesuchten Stücke waren aus hellgelben Hölzern, die den „neuen Möbelstil“ exemplarisch symbolisierten. Dadurch wurde der Gegensatz zwischen alten, dunklen und schweren Möbeln und neuen, leichten und hellen Einrichtungsgegenständen nochmals unterstrichen. Der Katalog hebt faltbare Möbel besonders hervor. Neben dem klassischen stapelbaren Klappstuhl, der auch im europäischen Design prominent vertreten war, waren multifunktionale Möbel, die auf drei Arten nutzbar sein sollten, Ausdruck neuer Designerrungenschaften, wie zum Beispiel eine Sitzbank, die auch als Tisch oder Bett fungieren konnte. Das Möbelstück sollte sich den jeweiligen Bedürfnissen des Benutzers anpassen können.³³ Einige neue Möbel erhielten weiter-

30 Ebd., S. 7.

31 Ebd., S. 14f.

32 Ebd., S. 10.

33 Ebd., S. 34f. Zur Popularität des Klappstuhls siehe auch „Zhediashi de jiaju“ 折叠式的家具, in: *Renmin ribao* 人民日报 (21. Dezember 1957), S. 3. Das Prinzip des multifunktionalen Möbels war zum Beispiel auch in der DDR weit verbreitet. Siehe Eli Rubin:

hin Einlegearbeiten und Intarsien, jedoch vermerkte der Katalog, dass es sich hierbei nicht um Alltagsgegenstände, sondern um Möbel zur Ausstellung und Veranschaulichung der künstlerischen Möglichkeiten der sozialistischen chinesischen Möbelindustrie handelte. Die letzte Sektion konzentrierte sich dann speziell auf Bambus als asiatisches, insbesondere chinesisches Material.³⁴ Es war den Herausgebern wichtig zu demonstrieren, dass einheimische Materialien gut zur ökonomischen Herstellung günstiger Möbel geeignet waren.³⁵

Wenn man den Ausstellungskatalog zugrunde legt, war die sozialistische Vision für modernes chinesisches Alltagsleben vom modernistischen Bauhaus-Stil und neuen Designern aus sozialistischen Ländern wie der DDR, der Tschechoslowakei, Polen und der Sowjetunion geprägt, genau wie es Lin Gang in dem Artikel in der *Volkszeitung* aus dem Jahr 1957 zum Teil beschrieben hatte.³⁶ Für einen kurzen historischen Moment verfolgte die junge Volksrepublik also einen Pfad zu einer sozialistischen Konsumwelt, die die Entwicklung osteuropäischer Blockstaaten in den sechziger und siebziger Jahren auszeichnen sollte.³⁷ Im Falle Chinas traf diese Entwicklung jedoch zunächst nicht ein, und so wurde aus dem Katalog, der als Darstellung einer unmittelbaren Zukunft gedacht war, schnell eine Erinnerung an ein materielles Versprechen für Chinas Massen, das sich erst ab Ende der siebziger Jahre erfüllte.

„The Form of Socialism without Ornament“, in: *Journal of Design History* 19.2 (2006), S. 155–168, hier S. 159.

34 Zhonghua Renmin Gongheguo Linyebu Linchan Gongyesi: *Zhongguo jiaju tuce*, S. 44f.

35 Siehe Jennifer Altehenger: „Revolutionary Fibres: Engineered Wood and Industrial Design in Communist China“ (Artikel in Vorbereitung).

36 Eli Rubin: „The Form of Socialism without Ornament“. Lin Gang: „Zai jiaju zhizaochang li“, S. 2.

37 Siehe David F. Crew (Hrsg.): *Consuming Germany in the Cold War* (Oxford: Berg, 2003); Paulina Bren, Mary Neuburger (Hrsg.): *Communism Unwrapped. Consumption in Cold War Eastern Europe* (New York: Oxford University Press, 2012); Susan E. Reid: „Cold War in the Kitchen: Gender and the De-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Khrushchev“, in: *Slavic Review* 61.2 (2002), S. 211–252; Natalya Chernyshova: *Soviet Consumer Culture in the Brezhnev Era* (London: Routledge, 2013); Graham H. Roberts (Hrsg.): *Material Culture in Russia and the USSR. Things, Values, Identities* (London: Bloomsbury, 2017).

Die Herausforderung sozialistischer Materialität und einer Geschichte des Materiellen

Der Ausstellungsraum des Pekinger Sägewerks war nur einer von vielen Schauräumen in China, die Möbel neuen Stils präsentierten. Diese Ausstellungsorte waren meist geladenen und ausländischen Gästen vorbehalten. Die breitere Bevölkerung hatte Zugang zu neuen Möbeln in Kaufhäusern, Möbelgeschäften und durch Wanderausstellungen in Peking und anderen Großstädten. Das Beispiel des relativ kleinen Ausstellungspavillons auf dem Pekinger Werksgelände ermöglicht es dennoch, darüber nachzudenken, wie eine Geschichte des Materiellen in der Volksrepublik China geschrieben werden kann. Eine solche Geschichte würde dabei die Geschichte materieller Kultur von Objekten und Gebrauchsgegenständen sowie die Geschichte der zur Herstellung von Alltagsgegenständen notwendigen Rohmaterialien umfassen. Wie die Geschichte der Gestaltung und des Inhalts des Pekinger Werksausstellungsraums zeigt, waren diese beiden Aspekte in gleichem Maße wichtig in der Diskussion um neue Formen des Objektdesigns und Fertigungstechnologien. Sie sind daher auch in einer Untersuchung der Geschichte des Materiellen im Sozialismus untrennbar miteinander verbunden.³⁸ Die Volksrepublik China war damit zugleich Teil der globalen Entwicklung des Materiellen in der Nachkriegszeit, stand aber auch in einer spezifischen Tradition der chinesischen Republik- und Kaiserzeit.

Der Pekinger Ausstellungskatalog zeigt, wie sich Architekten das Aussehen des „Neuen China“ vorstellten. Er erlaubt Rückschlüsse darauf, wie sich Designer den Geschmack der sozialistischen Massen ausmalten und welche Art von Einrichtungen auf der Basis der vorhandenen Ressourcen möglich erschien. Dies macht die Ausstellung und den Katalog zu einer ergiebigen Quelle, um die Visionen sozialistischer Materialität zu studieren. Als Objekt selbst gibt uns der Katalog eine Idee, welche Art von Nachschlagewerken Architekten, Designern und Fabrikarbeitern zur Verfügung

38 Ein Beispiel für diesen Forschungsansatz sind Adrian Forty: *Concrete and Culture. A Material History* (London: Reaktion Books, 2012) und die verschiedenen Beiträge in Glenn Adamson, Giorgio Riello, Sarah Teasley (Hrsg.): *Global Design History* (Abingdon: Routledge, 2011). Siehe auch Stefanie Samida: „Materielle Kultur – und dann? Kulturwissenschaftliche Anmerkungen zu einem aktuellen Trend in der Zeitgeschichtsforschung“, in: *Zeithistorische Forschungen* 13.3 (2016), S. 504–516.

stand. Die Präsentation des Gegensatzes alter und neuer Möbel zeigt zudem, wie das historische Narrativ des politischen Wandels nach 1949 auch im Feld des Materiellen als Teil der Utopie des Großen Sprungs nach vorn propagiert wurde, bevor diese Kampagne nur Monate später tragisch scheiterte.

Diese Designs sind daher historisch aussagekräftig, trotz des Mangels, den die Mao-Ära für die meisten Menschen – besonders die ländliche Bevölkerung – bedeutete, und trotz der Tatsache, dass die meisten Chinesen damals keinen Zugang zu den in der Pekinger Ausstellung gezeigten Möbeln hatten. Die Diskussionen um das Ausstellungslayout, die genau durchdachten Arrangements der Möbel und Ausstellungsstücke und die Achtsamkeit, die in die Auswahl der Objekte floss, erlauben uns Einblicke in eine Welt, die sich viele damals als unmittelbar vor ihrer materiellen Verwirklichung vorstellten, auch wenn der Bruch mit der Sowjetunion und dem Ostblock die Einlösung dieser Versprechen schon kurz darauf für lange Zeit erschweren sollte.