

Medien in diesem Diskurs zeigt auf, dass dieser auf höchster politischer Ebene wahrgenommen wurde, und als relevant für die Wahrung der sozialen Stabilität eingeschätzt wird.

6.4 Raumbilder, Raumgrenzen, und Social Governance in chinesischen Fernsehserien und Kurzdokumentationen

Die Konstitution von Raum, und dessen Bedeutung in der Reproduktion der symbolischen Ordnung der urbanen Gesellschaft, spielen oftmals eine zentrale Rolle bei der Darstellung der sozialen Position einer Person in chinesischen Fernsehserien und Kurzdokumentationen über aktuelle soziale Phänomene wie die *Yizu*. Mit dabei thematisiert werden die jeweiligen gesellschaftlichen Aufstiegschancen beziehungsweise Chancenungleichheit im urbanen Raum. Im Anschluss an die Ausgangsfrage der Arbeit zur Rolle des Diskurses über *Yizu* für die soziale Positionierung von Hochschulabsolvent*innen aus ländlichen Regionen im urbanen Raum, wird in diesem Kapitel anhand von Löws (2001) Begriff des »Raumbilds«, auf bestimmte »Konfigurationen von Dingen, Bedeutungen, Lebensstilen« (15-16), aufmerksam gemacht. Über die repetitive Darstellung dieser Konfigurationen werden gesellschaftliche Machtverhältnisse versinnbildlicht, reproduziert, und in den öffentlichen Diskurs eingeschrieben. Populäre chinesische Fernsehserien haben in Anlehnung an Marcharts (2013b) Thesen zu den »Selbstregierungstechniken prekärer Subjekte« (14) einen starken Einfluss auf die soziale und räumliche Selbstverortung von Hochschulabsolvent*innen aus ländlichen Regionen im urbanen Raum. Sie sind im Kontext der »wirklichkeitskonstituierenden Macht von Diskursen« (Keller 2004[2007]: 8), wichtige Bedeutungsträger bei der Vermittlung von ideologischen Botschaften im Kontext von Social Governance in der VR China. Die Analyse für dieses Kapitel kann Kellers (2004[2007]) 5. Ebene, »Diskurse und Alltagsrepräsentationen« (70), zugeordnet werden.

6.4.1 Raumbilder und Social Governance in *Fendou* und *Woju*: Korruption, Geschlechterverhältnisse und moralische Ambivalenzen

Im Diskurs über *Yizu* wird Korruption, vermutlich aus zensurbedingten Gründen, selten wortwörtlich so bezeichnet, sondern es wird von »komplizierten zwischenmenschlichen Beziehungen« allgemein, oder spezifischer in der chinesischen urbanen Arbeitswelt, gesprochen, in denen Macht und Geld ausschlaggebender seien, als der Ausbildungsgrad und die am Arbeitsplatz tatsächlich benötigten Fähigkeiten einer Person. Die chinesische Zentralregierung hat im Umgang mit dem Thema Korruption diskursive Praktiken zur Inklusion »politischer Bildung« in den chinesischen Alltagsdiskurs entwickelt. Beispielsweise werden seit Mitte der 1990er

Jahre *Anti-Korruption-Dramen* (反腐剧 fanfu ju) im Fernsehen ausgestrahlt. In der Regel geht es um einen mächtigen Firmenchef oder Parteikader in einer mittel-großen Stadt oder Großstadt, der sich kontinuierlich bereichert. Darunter fallen Bestechung, Vetternwirtschaft, sowie das Unterhalten von jungen Geliebten auf Staatskosten. In jeder Serie gibt es einen Antagonisten aus der Kommunistischen Partei Chinas, der unbestechlich ist, und sich als *Beamter mit sauberem Gewissen* (清官意识 qing guan yi shi) gegen Korruption engagiert. Dieser Beamter geht auf die historisch-literarische Figur des unbestechlichen *Richter Bao* (包拯 Bao Zheng oder 包公 Bao Gong)⁸⁶ zurück. Bai (2008) schreibt zur Funktion dieser Figur:

Clean officials provide a locus and definite shape for the otherwise shapeless, fluid emotional display of anger. The anger now is directed toward the corrupt, and framing the central conflict as one between clean and corrupt officials clearly has benefits for the ruling party. Social conflicts and class stratification that are bound up with the issue of corruption are reduced into a morally unambiguous and politically innocuous form of melodrama. In doing so, anti-corruption drama reconstitutes the Party's moral leadership or hegemony in the Gramscian sense. This is a specific instance of how people's affect – their attention, volition, mood, passion – is organized, disciplined, mobilized and ultimately put into the service of specific political agendas. (57)

Bai (2008) referiert hierbei das theoretische Konzept des *emotional realism*⁸⁷, das von May Ien Ang Mitte der 1980er Jahre entwickelt wurde, um zu erklären, dass auch, wenn das Publikum nicht alle Vorgänge in einer Serie als real bewertet, sich doch mit einer *Struktur des Fühlens*, die dort angeboten wird, identifizieren kann. Beispielsweise bestände ein Identifikationsangebot mit dem Gefühl des Ärgers des ›Beamten mit weißer Weste‹ über die Bösewichter, das in allen Anti-Korruption-Dramen reproduziert werde (56). Diese Form von filmischen Angeboten zur emotionalen Identifizierung für Hochschulabsolvent*innen aus ländlichen Regionen, und für andere Stadtbewohner*innen mit geringem Einkommen, lassen sich auch in den Serien *Woju* und *Fendou* wiederfinden. Neu ist in den beiden Serien im Vergleich zu denen der 1990er Jahre eine stärkere Ambiguität in Hinsicht auf Mit-täter*innenschaft und individuelle Verantwortung im Kontext einer zunehmend materialistisch ausgerichteten, sich stratifizierenden, und komplexer werdenden, Gesellschaftsstruktur, in der fast alle Akteur*innen in unterschiedlichste Formen von Korruption mit involviert sind. Steigende materielle Bedürfnisse, verbunden mit dem Streben nach einem höheren sozialen Status, legitimieren vor dem Hintergrund der Chancenungleichheit im urbanen Raum, ehemals als unmoralisch

86 Siehe Hanan (1980) zu den 100 Fällen des Richter Bao.

87 Siehe eine detaillierte Definition des Begriffs *emotional realism* unter diesem Link: www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095749964, 24.06.2018.

geltendes Verhalten. Ferner knüpfen die Narrative der beiden Serien auch an das Genre der seit den 1990er Jahren ausgestrahlten chinesischen Fernsehserien an, die sich um Liebe und Heirat, Seitensprünge, und Fragen der Moral drehen (Kong 2008: 75-88). Auch zu diesen Themen sind die Narrative komplexer und ambivalenter in Hinsicht auf die Einteilung in »moralisch richtiges«, und »Fehlverhalten«, geworden. Die Themen »Korruption«, »Chancenungleichheit im urbanen Raum«, und »Liebesbeziehungen«, sind in den Serien *Woju* und *Fendou* untrennbar miteinander verwoben, und es werden vielfältige emotionale Identifikationsmöglichkeiten mit großem Potential für die Vermittlung von »ideologischen Botschaften«, angeboten. In *Woju* reiht sich ein Raumbild an das andere, in dem die Verknüpfung von Korruption, Macht- und Geschlechterverhältnissen, versinnbildlicht wird. Einerseits wird in diesen Raumbildern Chancenungleichheit in Hinsicht auf soziale Aufwärtsmobilität und Prekarität von Hochschulabsolvent*innen aus ländlichen Regionen als Norm im urbanen Raum stilisiert, und andererseits wird das Handeln von Personen, die angesichts dieser Chancenungleichheit resignieren, und sich auf korrupte Praktiken einlassen, letztendlich sanktioniert. Die widersprüchliche »Botschaft«, die sich daraus ableiten lässt, ist, dass Chancenungleichheit als Norm besteht, es »menschlich« ist, in Reaktion darauf in »kleinere« Formen von Korruption im Alltag verwickelt zu werden, aber die Beteiligung an »größeren« Formen, gilt dann doch als »kriminell«. Die Grenzen zwischen legitim und illegitim, sind jedoch oftmals fließend, erzeugen in den Raumbildern moralische Grauzonen, und bieten somit mehr Potential für Identifizierung. Samuel Y. Liang (2010) beschreibt in seinem Buchbeitrag *Property-driven Urban Change in Post-Socialist Shanghai: Reading the Television Series Woju* die Serie als ein Narrativ über sozialen Wandel, der sich im architektonischen Umbau Shanghais widerspiegelt und vice versa, und sieht somit auch eine Verbindung zwischen Raum- und Gesellschaftsstrukturen. Guo Haiping⁸⁸, bei der alle Fäden der Geschichte zusammenkommen, eine Hochschulabsolventin, Mitte dreißig, verheiratet, sagt in einer Szene: »Wir wünschen uns einen Lebensstil wie in den USA und Europa, verdienen aber nur Gehälter wie in Afrika und Lateinamerika«. Ihr Referenzrahmen für Einkommenshöhe, Lebensstil und sozialer Status, als Bewohnerin einer in Globalisierungsprozessen stark partizipierenden Stadt, ist transnational. Das Erfolgsnarrativ des chinesischen Staats über Wirtschaftsentwicklung und steigendes Pro-Kopf-Einkommen innerhalb Chinas, muss sich aus der Perspektive der urbanen chinesischen Mittelschicht, dem internationalen Vergleich stellen. Die Protagonistin verweist mit ihrer Aussage auch auf die hohen Erwartungen der Mitglieder der urbanen Mittelschicht, und derjenigen,

88 Sie wird von Hai Qing (海清) (Huang Yi 黄怡), National UN Women Ambassador for China seit 2015, dargestellt. Sie wurde 1978 in Nanjing, Jiangsu, geboren und studierte Schauspiel an der Beijing Film Academy. Siehe mehr über ihre Biographie auf ihrem Blog: <http://blog.sina.com.cn/haiqing09>, 29.06.2018.

die ein Mitglied dieser Schicht werden möchten, an ihren materiellen Lebensstandard. Und deren Konfrontation mit den hohen Lebenshaltungskosten, die das Erreichen dieses Standards angesichts niedriger Gehälter, unmöglich machen. Die Diskrepanz zwischen Erwartung und Realität ist in allen Folgen der Serie als eine Grundspannung allgegenwärtig. Um diese zu überbrücken, suggeriert das Narrativ der Serie, dass die Involvierung in Korruption im Arbeitsleben, schon längst zur Norm geworden ist. Guo Haiping und Su Chun⁸⁹, ihr fürsorglicher und ehrgeizloser Ehemann, dessen Vorname ›ehrlich und einfach‹ bedeutet, leben und arbeiten im fiktiven Jiangzhou, ein Alias für Shanghai, in einer Ein-Zimmer-Wohnung mit Gemeinschaftsküche- und Bad in einem alten mehrstöckigen Mietshaus. Das Mietshaus mit seinem Nachbarschaftsklatsch beim Kochen, steht für das ›alte‹ Shanghai, in dem die Nutzung kollektiven Raums, und dadurch entstandener sozialer Kontakt auf Augenhöhe zwischen den Mieter*innen, selbstverständlich war. Ihre Tochter lassen sie ab dem Kleinkindalter bei den Großeltern mütterlicherseits in einer ländlichen Kleinstadt aufwachsen, da ihre Wohnung ihrer Ansicht nach zu klein für sie zu Dritt ist. Sie wollen beide in Vollzeit arbeiten, um Geld für den Kauf einer Wohnung ansparen zu können und haben daher auch keine Zeit für die Betreuung ihrer Tochter. Ihre Situation in Hinsicht auf die räumliche Trennung von Eltern und Kindern unterscheidet sich trotz höherer Bildung nicht von der von einer großen Anzahl von weniger ausgebildeten Migrant*innen, die ihre Kinder bei den Großeltern auf dem Land zurücklassen, während sie in Städten arbeiten⁹⁰. Im Vergleich zu den in den 1980er Jahren geborenen *Yizu*, deren Abschluss noch nicht so lange zurückliegt, und die noch auf ›das gute Leben‹ in der Zukunft fokussiert sind, hat Guo Haiping, in den 1970ern geboren, keine Geduld mehr in einer räumlichen und sozialen »Transitsituation« zu verbleiben, und weigert sich zu akzeptieren, dass es angesichts des Immobilienbooms mit einem durchschnittlichen White-Collar-Job, auf regulärem Wege unmöglich ist, einen Wohnungskauf in einer regierungsunmittelbaren Stadt wie Shanghai zu finanzieren. Es werden unzählige Dialoge über den Bau, Verkauf oder Erwerb von Eigentumswohnungen, als Verortung der eigenen Zukunft und als Informationsquelle über die soziale Position und die finanziellen Ressourcen des Gegenübers, dargestellt. Diese Dialoge finden in unterschiedlichsten Konfigurationen statt. Beispielsweise bei Familientreffen, an öffentlichen Orten mit Nachbar*innen, zwischen Ehepartner*innen und nichtverheirateten Partner*innen am Küchentisch, sowie zwischen Kolleg*innen im Großraumbüro.

89 Er wird von Hao Ping (郝平) dargestellt, der 1970 in Xi'an, Shaanxi geboren wurde und seine Ausbildung am Shanghai Dramatic Arts Center absolvierte. Siehe weitere Informationen über ihn unter folgendem Link: <http://ent.sina.com.cn/j/2010-06-08/15082981565.shtml>, 04.04.2018.

90 Siehe Yiu und Yun (2017) zu diesem Thema.

Nachdem Guo Haiping und ihr Mann mit einer Anleihe von seinen Eltern endlich die Anzahlung für eine Neubauwohnung weit außerhalb des Stadtzentrums⁹¹ geleistet haben, geraten sie wiederholt in die Situation, für die Raten des Wohnungskredits kaum aufkommen zu können, obwohl sie beide Nebenjobs zusätzlich zu ihren Verwaltungsstellen in Firmen angenommen haben. Die Eigentumswohnung steht allein betrachtet als symbolischer Ort für eine Mitgliedschaft in der urbanen Mittelschicht, den »Chinesischen Traum« und »das gute Leben«. Wenn in dem Raumbild das Augenmerk auf das Ehepaar in der Wohnung gerichtet wird, das nur noch Instantnudeln isst, weil es sich nichts Anderes leisten kann, und angesichts der Kredite pausenlos gestresst und erschöpft ist, das sich aufgrund des Mangels an gemeinsamer Freizeit entfremdet hat, wird die Eigentumswohnung zum Kartenhaus, das jederzeit wieder zusammenbrechen kann. Trotz ihrer starken Symbolik für sozialen Aufstieg. Haizao,⁹² die Schwester Haipings, eine Post-80er-Hochschulabsolventin, will ihnen helfen, einen hohen Teilkredit zurückzuzahlen, nachdem sie einen Job in einer Immobilienfirma gefunden hat. Sie wird vom wirtschaftsaffinen Parteikader Song Siming,⁹³ nach einem Arbeitstreffen als Kontaktperson für ein Immobilienprojekt ausgewählt, und nach ihrer Vergewaltigung bei einem von ihm eingeforderten »Date« mit ihm zu seiner *professionellen Geliebten* (职业二奶 zhiye ernai). Das Hotelzimmer fungiert in der Serie als diskreter Ort für informelle Transaktionen. Die Vergewaltigungsszene in dem Zimmer steht in diesem Kontext für die Machtlosigkeit junger Hochschulabsolvent*innen gegenüber älteren Männern der politischen und ökonomischen Elite, und gleichzeitig für die Handlungsmacht, den Ehrgeiz, und das Durchhaltevermögen der *Yizu*, im Sinne von Lians Klassifizierung als »die schwachen Starken« (Lian 2009[2010]: 32). Das unscheinbare Zimmer wird zum Marktplatz, an dem ein junger Körper gegen Geld, sowie einen höheren sozialen Status, getauscht wird. Es entsteht ein Raumbild, in der eine Atmosphäre moralischer Ambivalenz vorherrscht. Haizao verlässt für die von Song gewährleisteten materiellen Zuwendungen ihren als liebevoll und loyalen, aber gleichzeitig als »zu arm« und »zu ehrgeizlos« dargestellten Freund

91 Ein sich wiederholender Witz in Dialogen zur geografischen Lage solcher Neubausiedlungen weit außerhalb des Stadtzentrums besteht darin, darauf zu verweisen, dass das Handynetz der nahegelegenen Nachbarprovinz stärker sei, als das der Stadt Shanghai oder Beijing.

92 Sie wird dargestellt von Li Nian (李念), geboren 1984; und machte ihren Abschluss an der Shanghai Theatre Academy. Mehr Informationen über sie unter: <https://baike.baidu.com/item/5393>, 29.06.2018.

93 Er wird dargestellt von Zhang Jia Yi (张嘉译), geboren 1970 in Xi'an, Shaanxi, er absolvierte ein Schauspielstudium an der Beijing Film Academy; siehe mehr Details über seine Biographie unter: <https://baike.baidu.com/item/>, 29.06.2018.

Xiaobei,⁹⁴ kann ihre Schwester beim Abbezahlen des Wohnungskredits unterstützen, und sich einen luxuriöseren Habitus leisten. Sie eröffnet sich und der Familie ihrer Schwester durch ihre Beziehung zu Song scheinbar den Raum zur urbanen Mittelschicht. Letztendlich wird Haizao von Parteisekretär Song schwanger, verliert das Kind jedoch in einem Kampf mit seiner Ehefrau, und wird damit durch »das Schicksal« für ihr »unmoralisches Fehlverhalten« bestraft. Die Entstehung eines Ortes, an dem infolge von Korruption »Familienglück«, und ein »gutes Leben« entsteht, und dessen Grundlage vermutlich der Kauf einer Eigentumswohnung für die »Zweitfamilie«, und ein sozialer Aufstieg für die »Geliebte«, gewesen wäre, ist dann die Grenze des ideologisch vertretbaren. Song soll am Ende für seine Involvierung in Korruption im Immobilienhandel verhaftet werden, stirbt jedoch bei einer Verfolgungsjagd mit der Polizei, und wird somit stärker und direkter »bestraft« als sie. Während Haizao nur »durch das Schicksal« bestraft wird, da ihre Schwangerschaft infolge einer Art »Notsituation« ihrer Schwester entstanden ist, wird der »Bösewicht« direkt durch den Rechtsstaat bestraft. Die Partner der beiden Schwestern Haiping und Haizao, werden einerseits als »herzensgute Menschen«, andererseits als »zu naiv, zu schwach und zu ehrgeizlos« dargestellt, und somit als Komplizen unmoralischer Handlungen konstruiert, da sich aufgrund ihrer Passivität im Umgang mit Chancenungleichheit im urbanen Raum, ihre Partnerinnen auf korrupte Praktiken einlassen »müssen«, um »auf der sozialen Leiter aufzusteigen« und ein »gutes Leben« finanzieren zu können. In *Woju* entsteht somit unter anderem ein Raumbild, in dem »Männlichkeit« archetypisch und alternativlos über die ökonomische Fähigkeit, einen Raum zur Familiengründung zur Verfügung stellen zu können, dargestellt wird.

Ein weiteres kontinuierlich reproduziertes Raumbild, in dem die Verbindung von Korruption, Macht- und Geschlechterverhältnissen zutage kommt, ist das eines teuren Automobils mit einem älteren Parteikader oder Geschäftsmann und einer jungen Frau auf der Rückbank. Der Besitz eines teuren Automobils, der auch Teil des »Chinesischen Traums« ist, steht für »Männlichkeit durch Kaufkraft«, und wird als Symbol für Erfolg und Potenz gewertet. Ein solches Raumbild kann jedoch gleichzeitig auch für die Verwicklung in Korruption und sexuelle Belästigung von Frauen, für eine Atmosphäre von »toxischer Männlichkeit«⁹⁵, stehen. Das Automobil per se steht als Raum für Privatsphäre und Intimität, für einen individuellen

94 Er wird von Wen Zhang (文章), geboren 1984, dargestellt; er machte seinen Abschluss an der Central Academy of Drama in Beijing. Siehe mehr Informationen über ihn unter: <https://baike.baidu.com/item//4751275>, 14.05.2019.

95 Siehe Debatte zu diesem Begriff, der eng mit der #metoo-Debatte zusammenhängt, unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/feminismus-toxische-maennlichkeit-gleichberechtigung-1.4413241>, 14.05.2019.

Raum, mit regulier- und kontrollierbarer Atmosphäre in Hinsicht auf Temperatur, Geräusche, Gerüche und zwischenmenschliche Beziehungen. Ein Raum der selbstbestimmt durch den in der Regel männlichen Besitzer konstituiert wird. Er steht für Sicherheit, Mobilität, verbunden mit einem hohen sozialen Status, er ist das Gegenteil einer Fahrt im überfüllten öffentlichen Nahverkehr oder auf einem Fahrrad. Letztere Erfahrung des Fahrradfahrens wird im Kontext von Geschlechterverhältnissen immer wieder als Motiv für Armut und niedrigen sozialen Status medial eingebracht, und in einem Raumbild dem »Fahrerlebnis« in einem teuren Automobil gegenübergestellt. Beispielsweise in der populären Dating-Show *If You Are the One* (非诚勿扰 *Feicheng Wurao*),⁹⁶ sagt die Kandidatin Ma Nuo⁹⁷ zur ökonomischen Situation eines Kandidaten: »Ich würde lieber hinten in einem BMW sitzen und weinen, anstatt auf einem Fahrrad sitzend zu lachen«⁹⁸ und löste eine Welle von medialen Diskussionen über die Ökonomisierung von Geschlechterverhältnissen und Beziehungen aus, die aufgrund ihrer sozialen Brisanz auch bei den chinesischen Behörden und der internationalen Presse nicht unbemerkt blieb⁹⁹. In *Fendou* wird das Zitat visuell aufgegriffen, jedoch mit einer anderen Botschaft. In dieser Szene holt Hu Yifan seine Freundin Zhang Xiaoyan nachts mit dem Fahrrad von einem Hotel nach einem Firmenbankett ab, bei dem sie so viel Alkohol mit Firmenkunden trinken musste, dass ihr schlecht geworden ist. Sie sitzt hinten auf dem Gepäckträger und schlingt ihre Arme um ihn: sie hat den Werbeversuchen ihres Vorgesetzten standgehalten, seine sexuellen Belästigungen abgewehrt, und sitzt deshalb bei ihrem Freund hinten auf dem Fahrrad, und nicht auf der Rückbank eines BMW. Schon bald bekommt diejenige Kollegin eine Beförderung, die sich auf die Annäherungsversuche ihres Vorgesetzten eingelassen hat, und es wird offensichtlich, dass Zhang Xiaoyan zukünftig keine Chancen mehr auf eine Weiterentwicklung ihrer Karriere in dieser Firma haben wird. Sie ist in *Fendou* das perfekte Modell einer moralisch integren jungen Frau, die sich trotz Chancenungleichheit nicht auf Korruption einlässt, und stoisch eine Abtreibung vornehmen lässt, weil sie und Hu Yifan noch nicht genügend »auf dem Sparbuch« für die Anmietung oder

96 Siehe Ausgabe der Show von 2010 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=5Dc1Lisrc6U>, 29.05.2018.

97 Sie nutzte die große Medienaufmerksamkeit positiv für sich und begann eine Karriere als Model, Sängerin und Schauspielerin. Mehr Informationen über sie unter: www.baik.com/, 24.06.2018.

98 Das chinesische Original lautet 宁在宝马车上哭,不在自行车上笑 Ninzai baomache shang ku, bu zai zixingche xiao.

Die Show wurde inzwischen auch für die chinesische Diaspora in Australien durchgeführt, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/feb/11/if-you-are-the-ones-meng-fei-looking-for-beauty-is-universal-for-men>, 29.05.2018.

99 Für Details der Zensurvorgaben siehe: <https://www.nytimes.com/2012/01/01/world/asia/censors-pull-reins-as-china-tv-chasing-profit-gets-racy.html>, 29.05.2018.

den Kauf einer Wohnung haben. Die Einbettung dieser Fahrrad-Szene gewährleistet eine Kontextualisierung des vorbildlichen Verhaltens der Protagonistin im Sinne der Social-Governance-Kampagnen gegen »unmoralisches Verhalten, das dann doch zu weit geht«. Zu etablierten Raumbildern von Korruption, werden demnach immer wieder auch Gegenbilder im Sinne von Social Governance in Szene gesetzt. Gemeinsam ist den Raumbildern über Korruption und Geschlechterverhältnisse in *Woju* und *Fendou* die Versinnbildlichung von gesellschaftlicher Moral und Integrität über den stark auf Sexualität reduzierten Körper junger Frauen. Historisch ist das kein Novum, aber ein Sinnbild für den Diskurswandel nach dem Beginn der Reformen 1978, und ein Kontrast zur Phase der Volksrepublik, in der starke und Frauen- und Männerkörper, gleichberechtigt, und vor allem bei beruflichen und politisch relevanten Aktivitäten, selbstverständlich als Teil eines nationalen Kollektivs, gezeigt wurden (Yang 1999: 35–68).

Die in der Serie *Woju* konstruierten Raumbilder spielen auch eine Rolle im Genre der Ratgeber. Keller (2011) verweist in seinem Buchkapitel *Diskursanalyse als Genealogie von Macht/Wissen-Regimen*, unter Bezugnahme auf Foucault, auf die Ermächtigungs- und Ausschlusskriterien in Diskursen, sowie die dort inhärenten Praktiken, die bestimmte Machtdynamiken in Gang setzen. Das Genre der »Ratgeber« vermittele, so Keller, in der Regel Praktiken der Selbstdisziplinierung, die auch unter dem Aspekt der »Sorge um sich« vermittelt würden (138). In *Living in Narrow Housing: Pillowbook for Psychological Health*, von Yi Lei (2011), werden beispielsweise Ratschläge zur Optimierung der psychischen Verfassung von Stadtbewohner*innen mit geringem Einkommen und beengter Wohnsituation, anhand von Charakteren aus der Serie *Woju* gegeben. Yi geht somit von einer festen Verankerung dieser Serie in den Alltagsdiskurs im urbanen Raum aus, und dockt ihr Buch an die geschlechtsspezifischen Normen der Serie, und Diskurse über den Zusammenhang von geringem Einkommen, geringem Wohnraum, niedriger sozialer Position, und dem Potential für Gefühle relativer Deprivation und Depression, an. Zu den Charakteren, die jeweils für ein Thema herangezogen werden, gehören die Schwestern Guo Haiping und Haizao, Haipings Ehemann Su Chun und Haizaos Freund Xiaobei, der Parteikader Song Siming und seine Ehefrau Song Taitai. Beispielsweise ist das vierte Kapitel von Yis (2010) Ratgeberbuch *Wenn man in das falsche Boot eingestiegen ist, dann wird man umso einsamer, je mehr man liebt*, Haizao gewidmet. Dieser Titel irritiert angesichts der Tatsache, dass die Beziehung zwischen Haizao und Song durch Gewalt initiiert wurde, und vor dem Hintergrund von ökonomischen Transaktionen stattfindet. Unter dem Zwischentitel *One-Night-Stand: ungare Liebe ›halb gekochter Reis‹* werden dann Beispiele gegeben, in denen Frauen negative Folgen ihrer »unvernünftigen Handlungen« zu spüren bekommen, wie die berufstätige, ledig gebliebene Frau mit Kinderwunsch, die versucht über einen One-Night-Stand schwanger zu werden, oder eben besagte Haizao, die mit einem unfreiwilligen One-Night-Stand eine unglückliche »Karriere als Gelieb-

te« beginnt. Es wird eine Umfrage zitiert, nach der vor allem Studierende und Arbeitsmigrant*innen aus ländlichen Regionen One-Night-Stands hätten. Diese hätten keine Lebensziele, und würden durch »verantwortungslosen Sex« eine Leere in ihrem Leben füllen wollen (170-173). Letztere pathologisierende Bewertung schließt an den *Suzhi*-Diskurs über Binnenmigrant*innen aus ländlichen Regionen an, macht soziale Grenzen zwischen urbaner und ländlicher Bevölkerung im urbanen Raum auf, und blendet gesellschaftliche Machtverhältnisse in Geschlechterverhältnissen aus. Die Einbeziehung der Serien-Charaktere in Ratgeber, verweist auf die Funktion des Hauptnarrativs der Fernsehserie für die Stellvertreter*innendebatte über den ungleichen Zugang zu Raum in regierungsunmittelbaren Städten und Städten ersten Ranges, und gleichzeitig als »Befriedungsbotschaft« im Sinne von Social Governance (Liang 2010: 25). In den Serien *Fendou* und *Woju* werden Raumbilder konstruiert, in denen geschlechtsspezifische Akteur*innen angesichts von gesellschaftlichen Machtverhältnissen, materiellen Anforderungen und Selbstoptimierungszwängen, in unterschiedlichen Räumen Korruption initiieren, oder zunächst unintendiert, darin verwickelt werden. Fragen der Moral werden angesichts einer Ökonomisierung und Sexualisierung von Geschlechterverhältnissen zunehmend ambivalenter, Chancenungleichheit im urbanen Raum, wird über die Themen Raum, Geld und Körper thematisiert. Mit Kellers (2004[2007]) These der »wirklichkeitskonstituierenden Macht«(8), können die Serien *Woju* und *Fendou* als ein Narrativ sozialen Wandels in regierungsunmittelbaren Städten und Städten ersten Ranges angesehen werden, das diesen nicht nur widerspiegelt, sondern auch mit beeinflusst.

6.4.2 Urban Villages als Metapher für räumliche und soziale Grenzen im urbanen Raum

Neben den textbasierten Zuschreibungen zum Begriff *Yizu*, tragen audiovisuelle Darstellungen in populären Massenmedien, insbesondere im Internet, stark zur Verfestigung von bestimmten Konnotationen und Zuschreibungen bei, die sich in leicht reproduzierbaren Raumbildern verfestigen. Insbesondere Foto- und Filmaufnahmen des bereits abgerissenen Urban Village Tangjialing in Beijing, die durch Zitate der Motive in der Serie *Fendou* neben der medialen, noch eine kulturelle Repräsentationsebene dazu bekommen haben, wurden in den Diskurs über *Yizu* als Raumbild eingeschrieben. In diesem Kapitel werden Raumbilder zu Urban Villages beschrieben, als visuelle Symbole für die soziale und räumliche Positionierung von *Yizu*, aufgezeigt, und in Hinsicht auf Machtdynamiken und die Sichtbarmachung von räumlichen und sozialen Grenzen hin, analysiert. Wie auch in vorherigen Kapiteln wurde bei der Auswertung auf unterschiedliche diskursive Praktiken, mit unterschiedlichen Intentionen, im Kontext von gesellschaftlichen Machtverhältnissen, geachtet. Hier drei Raumbilder zur sozialen und räumlichen Positio-

nierung von *Yizu* als Beispiele: 1. Ein enges, mit Gepäckstücken und Wäsche vollgestopftes Zimmer mit Stockbetten, dünne junge Männer, die Imbissessen aus Styroporschachteln und Instantnudeln auf ihrer Bettkante sitzend essen, Plastikwaschschüsseln. Die vorgesehenen Konnotationen sind räumlicher und sozialer Transit, Armut, und Improvisation; 2. eine Bushaltestelle mit riesigen Menschenansammlungen am Stadtrand, die versuchen sich in einen haltenden Bus hineinzudrängen. Ein Teil der Wartenden passt nicht mehr hinein und muss auf den folgenden Bus ausweichen. Die Konnotationen dazu sind Konkurrenz um urbane Ressourcen, Pendeln zwischen Peripherie und Stadtzentrum; 3. Junge Männer tauschen ihre abgetragenen Turnschuhe gegen ihr einziges Paar Lederschuhe aus, und ihre abgewetzte Jacke gegen ein Jackett, wenn sie aus dem Bus steigen und sich zur Arbeit oder zu einem Vorstellungsgespräch begeben, weil die Schuhe und ihr bestes Kleidungsstück geschont werden sollen. Wenn sie am Arbeitsort im Zentrum der Stadt ankommen, überschreiten sie demnach bewusst eine soziale Grenze, und betreten den Raum einer Schicht, für deren Anerkennung als urbane Subjekte der Kleiderwechsel notwendig ist. Bilder wie diese drei, lassen sich auch in *Fendou* finden, die Serie hat Bilder aus den regierungsnahen Medien und aus Blogs von *Yizu* aufgegriffen, und die Medien haben sich vermutlich wiederum von Szenen aus der Serie für Fotoreportagen inspirieren lassen.

Die repetitiven Raumbilder verweisen auf ein Gefühl der räumlichen Enge, des Tageslicht- und Luftmangels, und auf Konkurrenz um Raum. Beispielsweise Konkurrenz um bezahlbaren Wohnraum und um einen Sitzplatz in den öffentlichen Verkehrsmitteln, es werden diverse Konfigurationen mit Symbolen für materielle Armut im urbanen Raum, konstruiert. Sobald die *Yizu* nach ihrer Arbeit im Zentrum, wieder ein Urban Village betreten, scheinen sie nicht nur eine räumliche, sondern auch eine soziale Grenze überschritten zu haben, die sie vom »guten Leben« abtrennt. Es existieren nicht nur visuelle Zitate zu Tangjialing in Beijing, sondern auch zu den »Künstler*innendörfern« Xiaozhou und Nanting in Guangzhou, und Dafen in Shenzhen¹⁰⁰. Sie unterscheiden sich von denen zu Tangjialing durch die Betonung der Diskrepanz zwischen kulturellem Kapital und materiellen Lebensbedingungen. Beispielsweise wird in einer Text- und Fotoreportage von Mao Lingyun und Yu Yangming (2011) im Wochenmagazin *Southern Reviews*¹⁰¹, das Alltagsleben eines jungen Malers in Nantingcun portraitiert, der sich während seiner Versuche, in das Masterprogramm der Kunstakademie in Guangzhou aufgenommen zu werden, mit Gelegenheitsjobs durchschlägt. Die Bilder zeigen ihn in seinem engen Zimmer, in dem Bücher und seine eigenen Kunstwerke stehen; bei der Handwäsche seiner Kleidung; vor Jobanzeigen an einer Häuserwand; wie er Portraits unterrichtet; und wie er von einem Balkon eines Unterrichtsraums der

100 Siehe auch Chens (2018) Artikel zum Künstler*innendorf Dafen in Shenzhen.

101 Siehe Magazin unter: www.nfcmag.com/, 06.11.2018.

Kunstakademie auf das nahe gelegene Nantingcun schaut. Auch hier wird der Verlauf einer sozialen und symbolisch stark aufgeladenen Grenze zwischen dem Raum einer urbanen Institution und dem Raum, der für informelle soziale Beziehungen, und für Wohnraum von Migrant*innen, steht, suggeriert. Der hier portraitierte Yizu bewegt sich alltäglich in beiden Räumen und gleichzeitig kann er sich zu keinem der beiden Räume vollständig zugehörig fühlen. Die Raumbilder verweisen in diesem Fall auf das kulturelle Kapital des Kunstakademieabsolventen im Kontrast zu seiner materiellen Armut und seinem Idealismus, für »die Kunst« ein prekäres Leben, zumindest temporär, durchzuhalten. Das Nebeneinander von etablierter Institution und informeller Improvisation wird kontrastiert. Der herausragende Moment der Präsentation ist, dass er alleine ein Zimmer bewohnt, und Raum für individuelle Gegenstände und Betätigungen wie das Malen hat.

In der Serie *Fendou* spielt Raum, wie auch in *Woju*, als diskursiver Bedeutungsträger für sozialen Wandel, eine große Rolle. Der Hauptaspekt des Wandels ist die Abnahme von kollektivem, unkommerziellem Raum, und die Zunahme von individuellem, privatfinanziertem, Raum. Dem Urban Village Tangjialing wird ein soziales und räumliches Zugehörigkeitsgefühl der Yizu über das kollektive Zusammenwohnen zugeschrieben, im Kontrast zur »individuellen Desorientierung«, bei der Arbeit oder Arbeitssuche in den Geschäftsbezirken der Stadt. Durch die räumliche Trennung der Unterkunft nach Geschlecht und die Betonung der Konstruktion von Körpern, werden geschlechtsspezifische Aspekte in den Raumbildern der Serie kontinuierlich in Szene gesetzt. Die Trennung der Bewohner*innen nach Geschlecht setzt die Wohnerfahrung aus den studentischen Unterkünften fort, und wird nicht als Novum der Situierung als Yizu, sondern als Norm, dargestellt. Der grundlegende Mangel an privatem Raum für Intimität, Kommunikation und soziales Alltagsleben, insbesondere auch für Pärchen, erklärt die starke Fokussierung auf den Wunsch nach einer regulären gemeinsamen Wohnung. Aufgrund ihres geringen Einkommens, ist für sie ein Ausweichen auf Hotels, Restaurants, und andere kommerzielle Orte für Privatheit, nicht möglich. Ein sich wiederholendes geschlechtsspezifisches Raumbild in *Fendou*, ist das Zusammensitzen der Mitbewohner bei Imbissessen und einem Bier in ihrem engen Zimmer. Die Themen Arbeitssuche, Jobinterviews, Gehaltswünsche, Chancenungleichheit auf dem Arbeitsmarkt und beim Dating, befinden sich im Fokus der Gespräche. Es entstehen Momente der Konkurrenz aber auch der Empathie. Als ein naiver, dicker, ungebildeter, und gutherziger Junge vom Land, der sich sprachlich kaum ausdrücken kann, und vor allem gut in Kungfu ist, bei ihnen einzieht, können alle, die sich schon länger in der Stadt durchschlagen, einen Hochschulabschluss, einen schlanken Körper, ein Paar Lederschuhe und ein Jackett, besitzen, sich im Sinne von Bourdieus *Distinction* (1979[1999]) bewusst von ihm abgrenzen. Sie ordnen sich im Vergleich zu ihm sozial höher, und als bereits zum urbanen Raum gehörend, ein, und ziehen somit eine soziale Grenze in ihrem als kollektiv dargestelltem

Raum. Es gibt sehr viel weniger Raumbilder zu Urban Villages, in denen Frauen als Akteur*innen zu sehen sind.

Die Frauen in *Fendou* werden als Mitbewohnerinnen gezeigt, wie sie in ihrem gemeinsamen Zimmer sitzend über »Dating«, »Diät« und »feminine Schönheit« sprechen. Soziale Aufwärtsmobilität wird bei ihnen nicht nur über den Wunsch nach einem gutbezahlten Arbeitsplatz verhandelt, sondern auch über Beziehungen zu Männern. Konkurrenz wird stärker anhand von Aussehen, und weniger über Erfolge im Arbeitsleben thematisiert. Neben Zhang Xiaoyan, der Freundin von Hu Yifan, die dem aktuellen chinesischen Schönheitsideal einer mittelgroßen und schlanken Frau mit langen Haaren entspricht, gibt es eine kleine, rundliche, und stets »gut gelaunte« Nebenfigur. Basierend auf dem Narrativ, dass sie aufgrund ihrer Körperform keinen Partner finden kann, wird sie als Xiaoyans personifiziertes Gegenteil inszeniert. Eine Mitbewohnerin, die pausenlos lernt, um die Prüfungen für ein Masterprogramm zu bestehen, wird als schlechtgelaunter und sozialscheuer Nerd mit kindischer Zopffrisur dargestellt, und liest sich wie ein Kommentar zur »Studieren-ist-Nutzlos-Debatte«, mit der Ergänzung, dass »das Aussehen bei Frauen wichtiger ist als Wissen«. Bei beiden geschlechtsspezifischen Gruppen, scheint die Botschaft zu sein, dass jedes Individuum für eine optimale Präsentation des Selbst, zu dem auch der Körper gehört, verantwortlich ist. Strukturelle Diskriminierung als Ursache von Chancenungleichheit wird weitgehend ausgeblendet. Gleichzeitig werden die jeweiligen Gruppen von männlichen versus weiblichen *Yizu* als spezifisch situierte und agierende Gemeinschaft, die einen kollektiven Raum in einer individualisierten und konkurrenzbetonten Gesellschaft konstituiert, stilisiert. Die Kollektivität, so suggerieren die Bilder, erzeugt jedoch keine Solidarität im Sinne gemeinsamen Widerstands, beispielsweise gegen prekäre Arbeitsverhältnisse, sondern lediglich einen Kommunikationskontext für das Beklagen »individueller Probleme«, im Sinne von »geteiltes Leid ist halbes Leid«.

Kurzdokumentationen mit dem Begriff *Yizu* im Titel, die auf den in der Volkrepublik beliebten Internetplattformen¹⁰² zu sehen sind, verschwinden im Kontext von Zensurmechanismen nach ihrer Publikation in der Regel schnell wieder. Einige Dokumentationen, die vermutlich inhaltlich mit der offiziellen politischen Linie vereinbar sind, lassen sich längerfristig noch abrufen. Beispielsweise wurde von *Feiwo Flyme*, einem Post-80er-Medienmacher und Entrepreneur¹⁰³, das Leben im Urban Village Tangjialing unter dem Titel *Die Beijinger Jugend ist auf Sendung: Fei-*

102 Beispielsweise tudou.com, youku.com, soku.com, baidu.com, pp.qq.com.

103 Siehe <https://baike.baidu.com/item/>, zu seinen biographischen Daten.

wo, ein Tangjialing-Yizu berichtet über das Neue Jahr¹⁰⁴, dokumentiert. Das Chinesische Neujahr ist das wichtigste Familienfest in der Volksrepublik, und das Fernbleiben von ihrer Familie bedeutet für Protagonist*innen, dass sie sich für ihr geringes Einkommen schämen oder kein Geld für die Heimfahrt haben. Seine »Tudou-Website« mit Kurzbeiträgen, darunter Videos zu Auftritten der »Tangjialing«-Brüder, die ein Lied über das Leben in dem Urban Village gesungen haben, wurde fast zwanzig Millionen Mal angeklickt, und er hat Preise von staatstragenden Institutionen und privaten Medien Chinas, für seine Arbeit erhalten¹⁰⁵. Seine Darstellungsweise knüpft an die diskursive Praxis der negativen Klassifizierung der Yizu als sozial-schwach und bemitleidenswert an, und reproduziert das offizielle Narrativ über prekär situierte Hochschulabsolvent*innen aus ländlichen Regionen im urbanen Raum.

Der 10-minütige Beitrag *Ant Tribes in Beijing*¹⁰⁶ der Post-80er-Filmmacherin Yu Weihua (2014), nimmt eine autobiografisch anmutende Perspektive auf das Zusammenleben einer Gruppe von Yizu in einer Dachgeschosswohnung in Beijing ein. Dort wurden zusätzliche Wände aus tapeziertem Blech gezogen, so dass dreiundzwanzig kleine Wohneinheiten entstanden sind. Die Bewohner*innen sind in der Filmindustrie, als Informatiker*innen, Pädagog*innen und Fotomodell, tätig. Überzeugend an diesem Beitrag ist die Selbstrepräsentation der Protagonist*innen, die keinem Skript folgen. Es wird ein spannender Einblick in den Entstehungsprozess einer sozialen Gemeinschaft gegeben. Über eine gemeinsame App-Chatgruppe der Bewohner*innen, entsteht zunächst ein digitaler kollektiver Raum, der sich dann auf den materiellen Raum der Wohnung ausdehnt. Dieser Raum wird für die gemeinsame praktische Gestaltung des Alltagslebens, wie Kochen und Essen, sowie für diverse gegenseitige Unterstützung, genutzt. Es wird deutlich, dass für diejenigen Bewohner*innen mit kreativen Berufen, die größte Motivation bestand, unter finanziell und räumlich eingeschränkten Bedingungen, länger in der Hauptstadt auszuharren. Kleinere Städte, so die Aussage der in der Filmindustrie tätigen Absolvent*innen, hätten in diesem Feld keinen Markt und kein künstlerisches Umfeld vorzuweisen. Diese Wohngemeinschaft schien ihnen ein längerfristiges Zuhause zu bieten, und durch die Involvierung in die Kulturszene wurde von ihnen eher Inklusion, als sozialer Ausschluss thematisiert. Darüber hinaus ist die hohe Anzahl von Frauen in der Dokumentation auffallend,

104 Der chinesische Originaltitel lautet 北京青少播出: '非我'唐家岭蚁族过年视频 Beijing qingshao bochu: Feiwo Tangjialing Yizu guonian shipin. Siehe den Beitrag vom 23.02.2010, www.tudou.com/programs/view/8ZjwubYIsFI, 20.04.2018.

105 Siehe Kanal unter folgendem Link: http://id.tudou.com/i/UNDY5NTYzNDg=/videos?order=1&page=7&last_item=&last_pn=5&last_vid=55470015, 02.06.2018.

106 Der chinesische Originaltitel lautet Schneckenhaus-Balkon (蚁居天台 Woju tiantai). Siehe Kurzdokumentation hier: <http://news.qq.com/zt2012/living/rooftop.htm>, 26.09.2018.

da in den Massenmedienbeiträgen nur Männer gezeigt werden. Das Bild, dass es sich bei dieser sozialen Gruppe vor allem um junge Männer handelt, wird über den chinesischen Kontext hinaus verbreitet, beispielsweise bei Al Jazeera (Qatar)¹⁰⁷ und TV-Novosti (Russland)¹⁰⁸. Eine positive Ausnahme in staatlich unterstützten Massenmedien, stellt eine fast einstündige Dokumentation des japanischen Fernsehsenders NHK *The Song of Yizu – Young people in job seeker hostels in Shanghai*¹⁰⁹ dar. Darin werden auch Hochschulabsolventen der *Post-80er-Generation* mit Reisekoffern und Imbissessen in Mehrbettzimmern eines Shanghaier Hostels gezeigt, aber zusätzlich werden auch die persönlichen Hintergründe und konkreten Alltagserfahrungen der Protagonisten thematisiert. Dazu gehören deren Arbeitssuche auf Messen, Jobinterviews, Arbeitsverhältnisse und ein Besuch bei den Eltern. Es wird die größere räumliche und soziale Dimension des Phänomens gezeigt, die Enttäuschung der Familien und deren dörflichen Umfelds über die Arbeitslosigkeit ihrer Kinder, und das Warten auf das dringend benötigte urbane Einkommen. Im Fokus der hier gezeigten Raumbilder steht die emotionale Verfasstheit und Fragilität der Protagonisten und die gesellschaftliche Atmosphäre im Spannungsfeld zwischen dem Versprechen auf soziale Mobilität, und Hoffnungslosigkeit angesichts von Chancenungleichheit im urbanen Raum. Diese Dokumentation wurde auch auf der Internetplattform Sohu.com mit chinesischen Untertiteln gezeigt.¹¹⁰ Angelehnt an den Titel, rahmt das bereits erwähnte *Lied der Tangjialing-Brüder* die Dokumentation akustisch ein. Das Lied kann aufgrund seiner häufigen Erwähnung als ein musikalisches Motiv für die *Yizu* eingeordnet werden. Angesichts der ökonomischen Krise in Japan, könnte die Dokumentation auch dort einen »Misinterpellations«-Effekt im Sinne Martels (2017) haben, und als Stellvertreter*innendebatte für junge prekär situierte Japaner*innen, wahrgenommen werden.

Zusammenfassend lässt sich zur audiovisuellen Darstellung der *Yizu* anmerken, dass die beiden Fernsehserien vor allem die Funktion der Förderung von Social Governance dienen, während bei Dokumentationen im Internet, zwischen von *Yizu* selbst gemachten Produkten, und Massenmedienprodukten, unterschieden

107 *Al Jazeera Faces of China – The Graduates* by Gao Song, veröffentlicht am 08.02.2011, 25min, Chinesisch mit englischen Untertiteln, teilweise mit englischem Voice-Over und mit englischen Kommentaren, <https://www.youtube.com/watch?v=vQDH7N-aTLA>, 12.06.2018.

108 »Ant tribes: with college degrees worthless in China, RT Media, veröffentlicht am 18.06.2011, 14.553 Aufrufe. Autonomous non-profit organization (ANO) TV-Novosti, Channel RT TV <http://ps://www.youtube.com/watch?v=KtfVxc2JBXo>, 12.06.2018.

109 Der japanische Originaltitel lautet 蟻族歌上海求職旅館若者 arizoku no uta – shanghai kyushoku ryokan no wakamono tachi.

110 Der chinesische Originaltitel lautet 蚁族之歌: 上海求职旅馆里的年轻人. Siehe Dokumentation unter: <https://tv.sohu.com/v/dXMvNDgoNjEzZjgVNTg3NzU5MjMuc2hobWw=.html>, oder unter https://www.youtube.com/watch?v=_tBiWof7P74, 20.04.2018.

werden muss. Letztere zitieren sich mehrheitlich gegenseitig und tragen zu einer Festigung und Reproduktion von Raumbildern mit »männlichen Yizus« und ihrer »Armut« in Urban Villages, bei. Es lässt sich darüber hinaus feststellen, dass die kontinuierliche Reproduktion von Raumbildern und anderen Formen von audiovisuellen Zitaten im Sinne von Kellers (2004[2007]) 5. Analyseebene zu Diskursen und Alltagsrepräsentationen (70), zu einer Verstärkung der diskursiven Präsenz der *Yizu* als soziales und räumliches Phänomen im Alltag beigetragen hat.

6.5 (Selbst)repräsentation von *Yizu* in Romanen und Ratgebern der *Post-80er-Generation*

Nach der Publikation von Lian Sis zwei Bänden (2009[2010], 2010) und der Ausstrahlung der populären Fernsehserien *Woju* und *Fendou*, ist in der VR China eine große Anzahl von Romanen und Ratgebern erschienen, bei denen der Begriff *Yizu* Teil des Titels ist. Die Untersuchung unterschiedlicher Formen von Selbstrepräsentation von *Yizu* in diesen Romanen und Ratgebern von Autor*innen der *Post-80er-Generation*, befindet sich im Fokus dieses Kapitels. Die dafür durchgeführten Analysen, lassen sich Kellers (2004[2007]) Modell auf der zweiten Ebene »Die Konstitution von Phänomenen« (68-69), der vierten Ebene »Subjektpositionen und Akteur*innen« (69-70), sowie der fünften Ebene, »Diskurse und Alltagsrepräsentationen« (70), zuordnen. In den Romanen und Ratgebern werden vermeintliche und tatsächliche Subjektpositionen von *Yizu*, mit unterschiedlichen Intentionen, konstruiert. Die Konstruktionen dienen je nach Intention der Akteur*innen der Selbstermächtigung und Kritik an Chancenungleichheit, Selbstvermarktung¹¹¹, oder Social-Governance-Strategien. Es wurden Werke, deren Handlungsstränge in den Städten Beijing, Guangzhou, Chengdu, Shanghai und Xi'an verortet sind, zur Analyse ausgewählt, ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Die Berücksichtigung aller Werke dieser beiden Genres zu *Yizu* würden den Rahmen dieses Kapitels sprengen.¹¹² Bei der Auswahl wurden bewusst Autor*innen mit »männlicher«, »weiblicher«, normativer, ambivalenter, und sozialkritischer Perspektive, berücksichtigt, um eine möglichst große Vielfalt hinsichtlich der Selbstrepräsentation von *Yizu*, aufzuzeigen. Zur zweiten Ebene von Kellers (2004[2007]) Analysemodell zur »Konstitution des diskursiven Phänomens« (68-69) lässt sich feststellen, dass

111 Bei 7 bis 8 Millionen neuen Hochschulabsolvent*innen pro Jahr, besteht die Chance auf hohe Verkaufszahlen und das Erreichen eines relativen Bekanntheitsgrades.

112 Hier eine Auswahl aus den zahlreichen Werken: Chen (2011); Cheng und Cheng (2013); Gui (2009); Guo (2010); Hong (2010); Huan (2010); Huo und Li (2010); Li (2010); Liu (2007); Na Shi Hua Kai (2010); Niu und Shangguang (2010); Ning (2011); Su und Dong (2010); Sun und Kang (2010); Sun (2011); Sun und Kang (2011); Tao (2010); Wu (2011); Xia, Gan und Ling (2010); Xue (2011); Yi (2011); Zhang et al. (2011); und Zhao (2010).