

Barbara Straka

Eröffnungsrede zur Ausstellung „New Gardens“ von Sou Vai Keng und Martin Zeller

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

auch ich begrüße Sie und die Künstler sehr herzlich zur heutigen Ausstellungseröffnung und möchte Sie für einige Minuten auf die imaginäre Reise durch die „New Gardens“ von Sou Vai Keng und Martin Zeller mitnehmen.

Wer sich noch an die Einzelausstellung von Martin Zeller vor etwa einem Jahr hier in der Galerie erinnert – damals zeigte er großformatige Fotomontagen seiner Stadtsichten auf Hongkong – wer diese Arbeiten mit dem Titel „Diagonal Mirrors“ noch in Erinnerung hat, für den offenbart sich mit den „New Gardens“ ein thematischer und ästhetischer Gegensatz, wie er größer nicht sein könnte. Statt klarer Schnitte durch die Realität einer asiatischen Megacity, inspiriert von den kühnen, konstruktivistischen Kompositionsprinzipien der Moderne, sehen wir hier abstrakte, diffuse, malerische Strukturen, eingefügt in die klassische Form des chinesischen Rollbildes. Statt konfrontativer Fotomontagen nun flächige Bild-Text-Montagen, denn hier kommt die Kooperation mit Sou Vai Keng ins Spiel. Ergebnis ist der in nur zwei Jahren entstandene umfangreiche Werkzyklus „New Gardens“ mit den drei Teilen „Angelus Novus“, „Diana“ und „Fire and Earth“. Nur der erste wird hier gezeigt, weitere Ausstellungen andernorts werden folgen.

Der Zyklus ist in jeder Hinsicht rätselhaft. Den Schlüssel zur Interpretation sucht man vergeblich in der Kunst- und Kulturgeschichte. Da ist zunächst das **Garten-Motiv**. Wir denken an die Hängenden Gärten der Semiramis, eines der sieben antiken Weltwunder, an das griechische Arkadien oder den „hortus conclusus“ des Mittelalters, nicht zuletzt an das Versprechen eines neuen Paradieses. In all diesen Stationen der Motivgeschichte lebt die Vorstellung von der **Unwiederbringlichkeit einer ganzheitlichen Naturerfahrung** fort, des **Eins-Seins mit der Schöpfung**. **Der Garten wird zum Symbol eines Sehnsuchtsortes, zu dem uns der Schlüssel verloren ging** und der uns fremd geworden ist. Denn die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Garten Eden, Kern der Schöpfungsgeschichte, ist in das kulturelle Gedächtnis fest eingeschrieben, und seither hat die Kulturgeschichte unzählige Bilder hervorgebracht, die vom Verlust des Ursprünglichen handeln, das der Mensch um den Preis des Erkenntnisgewinns aufgegeben hat. Ein Dasein in Unschuld und Unwissenheit hat er gegen Selbstbestimmtheit und Verantwortung eingelöst. Nach Eden gibt es kein Zurück, der Garten ist verschlossen, und ein zorniger Engel steht davor.

Wer über die Bilder nichts weiß, sieht reine Oberfläche. Ein irisierender Vorhang aus Farbe, Struktur, Textur bannt den Blick. Man glaubt, informelle Malerei vor sich zu haben und ist zugleich irritiert. Es sind keine realen Abbildungen von Gärten, sondern scheinbar gegenstandslose, sphärische Traumlandschaften. Ozeanisches Blau und Pechschwarz, Ziegelrot, Smaragd-, Giftgrün oder fahles Gelb, milchiges Weiß und aschgrau - die Farben oszillieren zwischen allen Variationen der Palette, die die Natur zu bieten hat. Hier und da glaubt man schemenhaft Motive erahnen zu können, Vegetation, Florales, Wälder, Wasserstrudel, Flammenbündel. Analogien zu Gemälden stellen sich ein, bisweilen wird die Vorstellung so deutlich, dass man meint, direkte Vorbilder aus der Kunstgeschichte vor sich zu haben – etwa Leonardo da Vincis Wasser- und Elementedarstellungen, Dürers „Traumgesicht“ oder Hokusais „Welle“. Hier beginnen die Bilder ein Eigenleben zu führen. Aber wie sagte René Magritte einmal: „Ein Bild ist nicht zu verwechseln mit einer Sache, die man berühren kann“. Mit anderen Worten: Weder sind es reale Gärten noch Abbildungen von Gärten, die wir hier vor uns haben.

Bei näherer Betrachtung findet man sich in einem abstrakten Mikrokosmos malerischer Strukturen mit haptischer Oberfläche wieder. Hat man sich eingelassen, eingesehen, entdeckt man nach und nach Elemente, die auf außerkünstlerische Realität verweisen: Graffiti, Schriftzeichen, Lineaturen, Flecken und Spuren. Indizien, dass es sich doch um *Fotografien* von Flächen oder Wänden handelt. Und so ist es auch:

Tatsächlich handelt es sich bei den **Ursprungsmotiven** um etwas sehr Alltägliches: *Mauern und Wände* in und an Häusern, Gärten und öffentlichen Zonen, die Martin Zeller und Sou Vai Keng bei ihren Spaziergängen durch Hongkong, Chen Chen und Macao seit 2012 aufgespürt haben. Bis heute kennen die Künstler jede einzelne „Location“ und die damit verbundenen Assoziationen oder Erinnerungen, etwa eine Mauer an einem Fluss, die Wand eines Tempels mit abgeblätterter Farbe. Denn in der Region des Pearl-River-Deltas herrscht eine extrem hohe Luftfeuchtigkeit, so dass die Wände voller Wasserflecken, Flechten und mineralischer Ausblühungen sind und sich binnen kürzester Zeit Mikroorganismen bilden, die dazu beitragen, dass sich die „innere Natur der Wände“ entfaltet – eine eigene Lebenswelt faszinierender Farben, Formen und Texturen. Das Morbide, Fragile, Vergängliche als das „Naturschöne“ und Bewahrenswerte wahrzunehmen, stellt für uns eine durchaus vertraute Sehweise, für asiatische Betrachter aber mit Sicherheit eine erhebliche Herausforderung dar. So gibt es etwa im Chinesischen für „Patina“ keinen Begriff. Aber könnte man nicht gerade die **Patina** mit dem Begriff der **Aura** von Walter Benjamin vergleichen, der sie einmal als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ definierte. Patina zeigt hier einen Zwischenzustand in permanenter Veränderung, ein „Aufblühen der Natur vor dem Zerfall oder der Zerstörung“, wie Zeller es formuliert hat. Hier liegt ein kritischer Impetus der „New Gardens“, gerichtet gegen ein im Grunde zerstörerisches Fortschrittsdenken, das gerade in den asiatischen Gesellschaften Hochkonjunktur hat. Altes erscheint nicht per se bewahrenswert, Beispiel ist der unbedachte Abriss alter Architektur in den historischen Wohnvierteln Hongkongs, nach deren Sanierung alles aussieht wie „Disneyland“, um es mit einem zynischen Zitat Zellers zu illustrieren.

Zur Methode

Sou und Zeller konzentrierten sich mehr und mehr auf die Frage, wie die Ästhetik ihrer einmal gefundenen Sujets konserviert und bewahrt werden könne, welche **Methode** der künstlerischen Bearbeitung und welche **Darstellungsform** in Frage kommen würde. Beides möchte ich hier kurz ansprechen:

War die Entscheidung für eine bestimmte Wand getroffen, wurde der ästhetisch interessanteste Ausschnitt bestimmt und in mehreren Teilschritten gescannt. Dazu wurden Passkreuze auf den Wänden mit Kreide markiert, anhand derer später die einzelnen Teile im Computer wieder virtuell zusammengesetzt wurden, ohne eine farbliche oder gestalterische Nachbearbeitung vorzunehmen. Auf einigen Fotos sind die Passkreuze noch sichtbar, und sie verblieben übrigens auch auf den Wänden wie eine geheime Zeichensprache. Mit dem Großbildscanner entstanden riesige Bilddateien mit je 2 Gigabyte und mehr, die ausschließlich von einem einzigen, hoch spezialisierten Fotofachlabor in Guangzhou weiterbearbeitet werden konnten. Mit der Entscheidung, sich eines traditionellen chinesischen Malmaterials zu bedienen, nämlich Reispapier für die Reproduktion der Werke zu wählen, wurde ein komplizierter, experimenteller und letztlich anachronistischer Arbeitsprozess mit offenem Ausgang gewählt. Viele Proben waren erforderlich, um das gewünschte Ergebnis zu erzielen. Hier zeigt sich einmal mehr, dass der kreative Prozess zugleich ein Forschungsprozess ist, in dem sich intuitives und zielgerichtetes Vorgehen abwechseln und auch der Zufall einzukalkulieren ist. Im Verlauf der Produktion wurden die Reminiszenzen an die chinesische Kunstgeschichte immer deutlicher, die als kulturhistorischer Fond der „New Gardens“ gelten kann.

Dazu wurde eine **Form** gefunden, die eine Integration von Schrift als poetischer Dimension in das Bild ermöglichte: das Rollbild. Denn auch in der klassischen chinesischen Malerei seit dem

15. Jahrhundert wurde nicht zwischen Malerei und Poesie unterschieden; beide Ausdrucksformen bedienten sich gleichermaßen Tusche und Pinsel.

Formal handelt es sich bei den Bild-Text-Collagen der „New Gardens“ um **Rollbilder** in alter asiatischer Tradition. Anders als ein Tafelbild erlaubt dieser Typus eine bestmögliche Handhabbarkeit und Flexibilität im Gebrauch. Seine Form, Herstellung und Verarbeitung folgt bis heute überlieferten kunsthandwerklichen Prinzipien: „Chinesische Rollbilder, Pergamentrollen, die wie ein Bild aufgehängt oder wie ein Buch gelesen werden können, sind Kunstwerke, Informationsmedium oder beides zusammen. Und so werden Kalligraphien, Tuschemalereien oder Holzschnitte in China ... zu Rollbildern aufgearbeitet - heute noch genauso wie vor tausend Jahren. (...) Die gerollte Form bietet hier praktische Vorteile: Kunstwerke, philosophische Abhandlungen oder religiöse Arbeiten können, so aufgearbeitet, nicht nur gut gelagert, sondern auch schnell und sicher transportiert werden. Bis heute werden Rollbilder in China nahezu unverändert auf traditionelle Art und Weise angefertigt; sie waren Vorläufer für viele Varianten, die sich von China aus schon vor Jahrtausenden überall in Asien verbreiteten, etwa koreanische Rollbilder, tibetanische Thangkas oder japanische Makemono und Kakimono.

Rollbilder, englisch „scrolls“ erschließen sich in der Horizontalen wie in der Vertikalen; die historische Lesart der chinesischen Schriftzeichen ermöglichte eine platzsparende Anwendung, da eben nicht das gesamte (Schrift-)bild entrollt werden musste. Dieser Vorzug der „scroll“-Bewegung ist uns im Umgang mit dem PC nur allzu vertraut. Aber wir kennen Rollbilder auch als Karte, flexibel einsetzbare Tafel, Lehrmittel für den Schulunterricht. So verbindet sich mit dem Typus des Rollbildes letztlich immer auch die Geste des Zeigens, Lehrens und der Impuls des Lesens. Rollbilder sind Schaubilder, auf Erkenntnis gerichtet. Die „New Gardens“ sind lesbar. Sie wecken die Erwartung, uns einen Einblick in das „Buch der Natur“ zu vermitteln, indem ihre Bildsprache und Sprachbilder miteinander kommunizieren und mit dem Betrachter in Beziehung treten. Ganz im Sinne der Überlieferung asiatischer Kunst wird er eingeladen, diese Bildtafeln als prozessual und veränderbar aufzufassen, um sie prinzipiell fortschreiben zu können.

Damit erweisen sich die „New Gardens“ auch der neueren Kunst verpflichtet, denn Text und Bild gehen nach Surrealismus, Pop Art und Realismus vor allem in der Concept Art eine spannende Liaison miteinander ein. In zahlreichen Positionen der Gegenwartskunst (Hanne Darboven, Jenny Holzer, On Kawara, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner u.a.) wird der Text zum künstlerischen Medium. „Zwei Systeme überlagern sich hier: das grammatikalisch-verbale und das pictural-ikonographische. Diese ursprünglich weit voneinander getrennten Systeme gehen eine Verbindung ein, die immer enger, geradezu unauflösbar zu werden scheint. Als poetische Kraft tritt Text zur visuellen Information der Bilder hinzu. Zeichen, Wörter und Sätze werden zum Auslöser der Imagination und durchdringen sich mit der Aussagekraft der Bilder. Manchmal aber ersetzen Zeichen, Wörter und Sätze das klassische Bild“ oder „agieren mit Leerstellen dort, wo Schrift zu vermuten wäre. Wo der Autor malt und der Maler schreibt, haben Wort, Text und Bild eine hohe gegenseitige Durchdringung. Das Bild wird zum Logo. Umgekehrt wird der Text zum Bild, das konkretere Vorstellungen eröffnet als das Gemalte“ (4).

Das Naturschöne und das Kunstschöne

In den „New Gardens“ wird das Medium Fotografie von Martin Zeller an eine Grenze getrieben, die den fließenden Übergang zur Natur(erscheinung) selbst und gleichermaßen zur Malerei markiert. Somit kann der Zyklus auch als eine Auseinandersetzung mit den Begriffen des *Naturschönen* und des *Kunstschönen* gelesen werden, die den ästhetischen Diskurs um Ästhetik bis heute prägen. Neben dem Kunstschönen und dem Erhabenen avancierte das Naturschöne im 18. Jahrhundert zu einem eigenen Gegenstandsbereich der Ästhetik. Vor allem Kant, Goethe und später Adorno maßen diesem Phänomen einen besonderen Stellenwert bei. Dem liegt die

Tatsache zugrunde, dass nicht nur von Menschen geschaffene Dinge, sondern auch Naturerscheinungen als ansprechend und schön empfunden werden können. Seit dem christlichen Mittelalter stand zunächst die Schönheit der Natur als einer von Gott „schön“ geschaffenen und damit als Widerschein göttlicher Ordnung empfundenen im Vordergrund. Zu diesem Ideenkreis gehört auch die anthropozentrische Vorstellung, die natürliche Ordnung sei für die Menschen „schön“, zu ihrem Wohlgefallen geschaffen. Allmählich wird dieses Paradigma durch das der *Selbstorganisation der Natur* abgelöst: Wie können ohne menschliche oder göttliche Einwirkung spontan Ordnungen entstehen, die wir als „schön“ empfinden?

Hier unterscheiden sich jedoch die Kulturen erheblich voneinander, denn in verschiedenen Zivilisationen und Zeiten herrschte entweder ein sehr eingeschränkter oder umfangreicherer Kanon dessen, was allgemein als „von Natur aus schön“ oder „hässlich“ empfunden wird. So auch in der westeuropäischen und asiatischen Wahrnehmungsweise, vor allem bei der Frage nach der „Kunstwürdigkeit“ und „Naturschönheit“ ihrer Sujets.

Spurensicherung

Für Zeller und Vai Keng konzentrierte sich die Arbeit an den „New Gardens“ schließlich mehr und mehr auf die Frage, mit welcher künstlerischen Methode man die Patina der Wände dokumentieren und bewahren kann. In dieser Intention sind sie einer früheren Kunstrichtung der 70er Jahre verwandt, der so genannten „Spurensicherung“, die sich mit dem Erinnern und Bewahren historischer Objekte beschäftigte und methodologisch sowohl der Kriminalistik als auch der Archäologie nahestand: das Sichten, Sammeln und Konservieren, Musealisieren von Fundstücken und Spuren aus der außerkünstlerischen Wirklichkeit. Alltägliche Dinge wurden als Erinnerungsspeicher aufgefasst, jedes einzelne ein Beitrag zum „Gedächtnis der Welt“. Christian Boltanski, Anne und Patrick Poirier, Raffael Rheinsberg, Charles Simonds und Jochen Gerz sind die bedeutendsten Vertreter dieser Kunstrichtung, die bis in die 90er Jahre hinein einen speziellen Zweig der konzeptuell geprägten Art of Memory repräsentierten. Von hier aus lassen sich einige Parallelen zu den „New Gardens“ von Zeller und Vai Keng ziehen.

Die poetische Dimension

In den Gedichten und Texten Sou Vai Kengs fand Martin Zeller den künstlerischen Counterpart zu seiner photokünstlerischen Konzeption der „New Gardens“. Erst durch die Texte vervollständigt sich das Gesamtkonzept, erschließt sich die ganze Bedeutungsdimension des dreiteiligen Zyklus. „Angelus Novus“: In chinesischer und englischer Sprache sind in die Bildflächen oder in nebengeordnete farbig abgesetzte Fonds Gedichtzeilen und Textfragmente eingefügt, die den visuellen Strukturen der Wände assoziative Gedanken und Anmutungen hinzufügen. Sie enthalten mehr oder weniger indirekte Anspielungen auf die *Leitmotive* des Zyklus: Zeit, Geschichte, Fortschritt und Vergänglichkeit („God of Time“, „words being washed away“, „every thought is history“, „a schoolbag full of fallen leaves“, „god of time plays a game with you and me / chronos got lost in time“, „the poet-would-be writes on the playground a battlefield“, „paradise a loud voice from nowhere“). Der Fall eines Blattes, der Sturz eines Vogels vom Himmel, das Spiel (mit) der Zeit, der Spielplatz als Schlachtfeld sind poetische *Vanitas-Symbole* von großer Bildkraft, die autonom neben den Fotografien Zellers stehen. Letztlich ist es Sou Vai Keng, die mit ihrer poetischen Bildsprache den Schlüssel zum Verständnis der Bildwerke des gesamten Zyklus liefert. Die Künstlerin beschreibt die einzelnen Kapitel der „New Gardens“-Trilogie so: „Angelus Novus – das Bewusstsein der (von) Zeit; Diana – über das Akzeptieren und Zurückweisen des Vergehens von Zeit, Fire and Earth – die Idee des Fortschritts (12). Beide Künstler erteilen dem besonders in asiatischen Gesellschaften weit verbreiteten Fortschrittsdenken und seinen Axiomen vom linearen Verlauf der Geschichte wie dem damit verbundenen Kulturoptimismus und Naturrealismus eine Absage. Demzufolge bedeutet technischer Fortschritt immer ein Entfernen des Menschen von der ursprünglichen Verbindung

mit der Natur, bedingt durch den Glauben, „der Mensch sei kein Teil der Natur, sondern dieser überlegen und habe sie planvoll zu entwickeln. (...) Der Kulturoptimismus unterstellt, dass Veränderung im Regelfall eine Verbesserung ist. Daraus resultiert eine positive Bewertung des „Neuen“ sowie eine negative Bewertung des „Alten“, also „Überholten“. Entsprechend diesem Denken wird unsere heutige Zivilisation als besser als frühere bewertet und es wird angenommen, dass zukünftige Zivilisationen besser als unsere heutige sind“ (13).

Angelus Novus

Zeit, Fortschritt, Geschichte und das verlorene Paradies sind auch die Schlüsselbegriffe in der neunten geschichtsphilosophischen These Walter Benjamins, die er mit „Angelus Novus“ überschrieb. Das erste Kapitel der „New Gardens“ kann somit als Reminiszenz an diesen „spiritus rector“ der Künstler gelesen werden. In „Angelus Novus“, einem fortschrittskritischen Denkbild, beschreibt Benjamin ein Bild Paul Klees (1920), das sich in seinem Besitz befand: „Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm“ (14).

Walter Benjamin entfaltet an diesem Denk-Bild „seine Haltung zum Fortschritt, zur Geschichte, zur Zeit oder zur Kultur in einigen wenigen schillernden Gedankenfiguren voller Tiefgang ... In achtzehn Thesen nimmt er eine Kritik der herkömmlichen Vorstellung vom geschichtlichen Werden als Prozess mit einem in den Ereignissen inhärenten eigenen, positiven Sinn vor... (Er) denkt ... die Geschichte als eine bedeutungslose Ansammlung von Abfallprodukten und Ruinen, denen wir von der Gegenwart aus in der einen oder anderen Richtung Sinn verleihen ohne dass uns jenseits der Kohärenz und Stringenz etwas verpflichtete, bestimmte Abläufe auszuwählen“ (15).

„Ein Sturm weht vom Paradiese her“ - auch Benjamin war bewusst, dass es kein Zurück in den Garten Eden geben kann. Der Mensch ist schuldig geworden an sich und an der Natur, deren selbstvergessener Teil er ist. Auch hatte Benjamin nicht mehr den Glauben Comenius', dass Gottes Schöpfung in Ordnung gebracht werden und das Paradies eine konkrete Utopie sein könnte. Für Comenius war „das Buch der Natur“ als die *andere* Bibel zu lesen, als eine Anleitung, im Bild des Gartens „ein neues Paradies zu pflanzen“, und zwar durch Selbstbestimmung des Menschen. „Wir tragen die Verantwortung für unser Handeln. Wir haben die Schöpfung in Ordnung zu bringen – allerdings als bearbeitete Natur, als Garten, wie Comenius glaubt“ (16).

Dialektik des Fortschritts

Dieses dialogische Prinzip der künstlerischen Kooperation wird zum dialektischen Konzept des Zyklus „New Gardens“ im Sinne Benjamins. Es umspannt die Welten und Zeiten der Zivilisation im 21. Jahrhundert, die abgebildete profane Gegenwart wie die konservierten Spuren der Vergangenheit. Hier der linear aufstrebende Fortschrittsgedanke, der die asiatischen Gesellschaften antreibt, dort der Nachhaltigkeitsgedanke der europäischen Gesellschaften, die um den Wert der Geschichte wissen und um den Schutz zivilisatorischer Errungenschaften, des Weltkulturerbes und ein ökologisches Gleichgewicht ringen. Melancholie der Vergänglichkeit,

Spuren der Zeit, Patina – nur neoromantische, nostalgische Chimären der westlichen Zivilisation für vergehende Zeit? Längst ist in unseren Gesellschaften das „höher, schneller, weiter“ der Moderne in Verruf geraten.

Mit den „New Gardens“ werden blinder Fortschrittsglaube und affirmativer Kulturoptimismus zur Disposition gestellt. Damit stoßen die Künstler einen zivilisationskritischen Dialog an, der über die Sphären der Kunst weit hinausgeht, indem er die Frage aufwirft, wie wir heute leben und morgen leben wollen. Noch einmal wird der Garten bei Zeller und Sou Vai Keng zur künstlerischen Metapher der Utopie eines besseren Lebens. Die Lebensformen in den asiatischen und europäischen Metropolen könnten gegensätzlicher nicht sein. Beide nehmen für sich in Anspruch, auf dem Wege zu „Smart Cities“ zu sein – intelligent vernetzte Städte, die sich durch geregelte Mobilität, ökologisches Bewusstsein, Sicherheit für ihre Bewohner und kreative Freiräume auszeichnen. So lautet die vielversprechende Vision, von der die Realität noch weit entfernt ist.

Hongkong gehört zu den schnell wachsenden Megacities im ostasiatischen Raum und zu den weltweit größten Handels- und Finanzzentren. Ökonomische Vitalität gilt als Garant für ökonomisches Wachstum und gesellschaftlichen Fortschritt. Hongkongs geografische Lage am südöstlichen Ausläufer Chinas mit einer Fläche von 1.104 km² umfasst Hong Kong Island, Kowloon Peninsula und die „New Territories“ sowie 262 Inseln. 2012 hatte die Region 7,15 Millionen Einwohner. Subtropisches Klima mit häufigen Niederschlägen ist typisch für die Region um das Pearl River Delta. Besonderes Engagement für Umweltschutz, nachhaltige Stadtentwicklung, Ansiedlung innovativer Industrien und vielseitige Kreativwirtschaft gehören zu den offiziell beschriebenen Stärken der Metropole auf dem Weg zur „smart city“. Statistische Angaben in: Hong Kong in brief, hrsg. Hong Kong Special Administrative Region Government, Hong Kong 2013