

Ein Blumenboot auf der Havel

Zur Inszenierung von *race*, *class* und *gender*
im sexotisierenden Spielfilm

In dem Abenteuerroman *Die Herrin der Welt* des damals populären Journalisten und Drehbuchautors Karl Figdor von 1919 bewirbt sich eine junge dänische Frau um eine Stelle als Erzieherin im Haushalt eines Diplomaten in der chinesischen Provinz Kanton. Durch Intrigen eines chinesischen Bettlerkönigs jedoch wird Maud Gregards auf dessen Blumenboot, ein schwimmendes Bordell, verschleppt und soll dort als Besonderheit, als weiße¹ Frau unter chinesischen Prostituierten, hohen Gästen angeboten werden. Während sie sich weigert und in einem Keller des Bootes gefoltert wird – langsam steigt dort das Wasser –, lässt Figdor im Raum für die Kunden zunächst die chinesischen Mädchen auftreten:

- 1 „Weiß“ wird hier im Sinne einer historischen Selbstbeschreibung verwendet, die sich mit dem Anspruch auf Superiorität und einer Vielzahl an Privilegien verband.
- 2 Karl Figdor: *Die Herrin der Welt. Ein Abenteuer-Roman*, Berlin 1919, 32.
- 3 Vgl. z. B. Charles T. Downing: *Fan-Kuei oder der Fremdling in China*, übers. von C. Richard, Bd. 1, Aachen/Leipzig 1841, 139f.; Reinhold Werner: *Die preußische Expedition nach China, Japan und Siam in den Jahren 1860, 1861 und 1862*, Leipzig 1863, 162; Joseph Maria von Radowitz: *Briefe aus Ostasien*, hrsg. von Hajo Holborn, Stuttgart 1926, 52.

Die schweren Matten ringsum, die in der schwarzen Wand die winzigen Zimmer der Mädchen weisen, fliegen hoch. Dickbemalte, zu gewaltsamem Lächeln verzerrte Mädchengesichter sehen aus ihnen hervor. Ein Schwirren von schwerer Seide rinnt in den Raum. Ein mühsames Trippeln auf den bis zur Unnatürlichkeit verkrüppelten, in prächtig gestickten Atlasschuhen steckenden Füßen, dann stehen, sich in den Hüften wiegend, die Damen des Hauses im Raum vor den wartenden Gästen.²

Eindeutig ruft der Autor tradierte Klischees auf, nach denen chinesische Prostituierte gebundene Füße hatten, weil chinesische Männer diese als besonders schön und begehrenswert empfänden. Zugleich verweist er auf die kulturelle Norm in der Wahrnehmung europäischer Männer bzw. Menschen, die solche Füße als „unnatürlich“ und verabscheuungswürdig empfanden. Bis ins frühe 20. Jahrhundert geisterten Erzählungen über die Blumenboote von Kanton ebenso durch die europäische Literatur wie solche über die arabischen Harems.³ Figdors Roman führt damit jene Zuschreibungen an das Phänomen der gebundenen Füße von Chinesinnen fort, die während des 18. und 19. Jahrhunderts

in zahlreichen populären ebenso wie wissenschaftlichen Veranstaltungen und Veröffentlichungen ausgebildet wurden und zugleich das europäische Selbstverständnis im Knotenpunkt von *race*, *class* und *gender* modellierten.

Das europäische Wissen, aber auch die europäischen Imaginationen der gebundenen Füße von Chinesinnen speisten sich um 1900 aus einer Vielzahl von Inszenierungen, die konkrete Objekte umfassten – Lotoschuhe, aber auch Knochen und Präparate in zahlreichen Sammlungen und Museen – und sich aller verfügbaren Medien bedienten: Beschreibungen, Fotos, Zeichnungen, Röntgenaufnahmen und Gipsabgüsse von den eingeschnürten Füßen zirkulierten auf Bühnen und in Publikationen. Illustrierte Reiseberichte und literarische Verarbeitungen, die wiederum selbst Vorlagen für Inszenierungen auf Völkerschauen und Weltausstellungen bildeten, prozessierten einerseits das kulturelle Imaginäre der „gelben Gefahr“, also der asiatischen und im Besonderen chinesischen Männer, die vor allem als polygame und grausame Herrscher oder als Arbeitskräfte, sogenannte „Kulis“, vorgestellt wurden, und andererseits der unterworfenen chinesischen Frauen, vor allem in Gestalt von Konkubinen oder verfügbaren Prostituierten der Ranghohen oder elender Arbeitstiere der Rangniedrigen. An den gebundenen Füßen kristallisierte dabei der Symbolwert: die Unterwerfung und Verfügbarkeit der körperlich und sozial zugerichteten chinesischen Frau.

So widmete Bruno Navarra, der zwanzig Jahre in China gelebt haben wollte, in seinem 1900 erschienenen und über tausend Seiten starken Buch *China und die Chinesen* den „goldenen Lilien der Frauenwelt“ ein eigenes Kapitel:

Wir Europäer können an diesen kleinen Füßen mit ihrem unnatürlichen Spann, ihren sonderbar geformten Knöcheln und ihrer runzligen und scheinbar toten Haut allerdings nichts Schönes finden. Der unsichere, humpelnde und schwankende Gang, welchen die Fußschnürung verursacht, hat für uns nichts Anziehendes.⁴

Navarra erging sich zudem in einer ausführlichen Schilderung des Verfahrens, mit dem die Füße der Mädchen eingebunden wurden, und bildete außerdem zwei Fotos eines entblößten Fußes ab, was seinen Text in einen Zusammenhang mit wissenschaftlichen Darstellungen setzt. Bereits seit Jahrzehnten interessierten sich auch Ethnografen und (physische) Anthropologen im Deutschen Reich für das Phänomen der gebundenen Füße. So konnte nach eigener Aussage bereits Gustav

4 Vgl. Bruno Navarra: *China und die Chinesen. Auf Grund eines 20-jährigen Aufenthaltes im Lande der Mitte geschildert*. Mit 5 bunten Kunstbeilagen nach chinesischen Aquarellen, 60 Bildertafeln nach Photographien, zahlreichen Textillustrationen, sowie einer Karte von China nebst Nachbarstaaten, Bremen 1901, 252.

Klemm, der Vater der deutschen Kulturgeschichte, seine Beschreibung auf Abgüsse chinesischer Damenfüße gründen.⁵ Nachdem der Frankfurter Arzt Wilhelm Stricker 1870 im *Archiv für Anthropologie* über den Stand der Forschung zum „Fuß der Chinesinnen“ berichtet hatte⁶, folgten weitere Diskussionen der physischen Parameter. So besichtigte etwa der Mediziner Hans Virchow gemeinsam mit anderen Mitgliedern der Anthropologischen Gesellschaft im Jahr 1905 drei chinesische Frauen im Alter von 10, 24 und 32 Jahren mit gebundenen Füßen. Zwar wurde die wissenschaftliche Hoffnung, „den unbekleideten weiblichen Fuss zu Gesicht zu bekommen“⁷, enttäuscht, doch ließen die Frauen zu, dass ihre Füße durch die Schuhe hindurch geröntgt wurden. Wie bereits unter Rudolf Virchow nutzten die *Berliner* und die *Deutsche Anthropologische Gesellschaft* solche Gastauftritte von Menschen anderer Erdteile und von Personen mit körperlichen „Abnormitäten“, um diese wissenschaftlich zu untersuchen. Die „echten“ Menschen mit realen Körpern (statt ihrer medialen Substitute) schienen zu beweisen, dass es die europäischen Projektionen wirklich gab. Die chinesischen Frauen mit gebundenen Füßen ließen sich in dieser anthropologischen Perspektive wie „Haarmenschen“ oder „Bartfrauen“ in die Reihe der so genannten „Freaks“ einordnen, die sowohl wissenschaftliches Untersuchungs- als auch populäres Schauinteresse erregten.⁸

Zugleich rückten die gebundenen Füße in ein generell gesteigertes Interesse der Anthropologie an Zurichtungen des Körpers der Anderen ein, die sich auf Genitalien und andere sexuell konnotierte Körperregionen bezogen. Trat der Voyeurismus und Chauvinismus auf der wissenschaftlichen Ebene weniger offen zu Tage als in populären Texten, so zeugen doch die vielen Bilder der gebundenen Füße, die ostentativ gezeigt und diskutiert wurden, von einer Art exhibitionistischem Interesse der deutschen Wissenschaft und Öffentlichkeit. Anstelle des angeblich freizügigen Zeigens der Füße als sexuelles Lockmittel, das den chinesischen Frauen zugeschrieben wurde, liegt es näher, von einem Exhibitionismus zweiter Ordnung der weißen Wissenschaft und Unterhaltungsindustrie auszugehen: das lustvoll-ekelauslösende Zeigen des den Anderen zugeschriebenen Zeigens. Wenn Charles T. Downing 1841 behauptete, die Frauen auf den Blumenbooten würden den Vorüberfahrenden ihre kleinen Füße hinstrecken⁹, so zeugt dies vermutlich eher von europäischen Wünschen nach einem Exhibitionismus der chinesischen Frauen als von Fakten. Zudem bleibt in den meisten berichteten Fällen (systematisch) unklar, wie die Frauen dazu überredet oder gezwungen wurden, ihre Scham zu überwinden und die Füße zu zeigen oder bei einem Abguss sogar berühren zu lassen. Voyeurismus und

5 Vgl. Gustav Klemm: *Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit*, Bd. 6, Leipzig 1847, 23.

6 Vgl. Wilhelm Stricker: Der Fuß der Chinesinnen, in: *Archiv für Anthropologie* 4 (1870), 241ff.

7 Hans Virchow: Weitere Mitteilungen über die Füße von Chinesinnen, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 37:4 (1905), 546–568 (sowie Bildtafeln), 547. Vgl. dazu auch den Beitrag von Jasmin Mersmann im vorliegenden Band.

8 Vgl. auch Britta Lange: „Ächtes und Unaechtes“. Zur Ökonomie des Abnormalen als Täuschung, in: *Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*, hrsg. von Petra Lutz u. a., Berlin 2003, 214–234.

9 Vgl. Downing 1841, 139f. und den Eintrag „Blumenboot“ auf S. 167.

Lustgewinn bestanden letztlich in der scheinbaren Abgrenzung vom Anderen. Vor allem weiße Männer, jedoch auch weiße Frauen nutzten das Schauen auf die anderen Füße zur Festlegung ihrer eigenen körperlichen, geschlechtlichen wie sexuellen Normalität.

Während Spektakel wie die Völkerschauen – zumindest der Rhetorik ihrer Vermarktung nach – auch Wissen vermitteln sollten, wurde gleichzeitig Wissen als Spektakel inszeniert. Dafür steht etwa P.T. Barnums Präsentation einer „Living Chinese Family“ ab 1850 in den USA, darunter Pwan-Ye-Koo, eine Frau mit gebundenen Füßen. Die vorgebliche Familie sprach Chinesisch, bot chinesische Musik dar und demonstrierte, wie sie mit Stäbchen aß.¹⁰ Wenn auch die Macht des Zeigens bei den (europäischen oder US-amerikanischen) Inszenierenden lag, so erscheinen die Völkerschauen doch nicht als einseitige Unterwerfung, sondern eher als komplexe Verflechtungen von Materialitäten, Begehren und Gesten des Zeigens, die zwischen Weißen und Nicht-Weißen oszillieren. Das enorme und multiple Interesse weißer und vorwiegend männlicher Personen an den gebundenen Füßen von Chinesinnen stellt eine Kehrseite von *sexotism* bzw. *Sexotisierung*¹¹ dar, der westlichen Projektion einer Verflechtung von Exotismus und Sexualität – wurde darin doch ganz nach dem Muster der Unterstellung von Barbarei ein Verweis auf eine verabscheuungswürdige Kultur der Sexualität oder sexuellen Devianz gesehen. Dieser baute auf den Kurzschluss chinesische Frau – gebundene Füße – unterworfenen Sexualität – Prostitution. Während hier das Ethnische (*race*) und die Geschlechterrollen (*gender*) im Othinging also immer bereits als gekoppelt erscheinen, tritt bei den Füßen meist auch noch eine dritte Ebene des Othinging auf: Über den Verweis auf soziale Verankerungen wurde *class* als entscheidender und sozialer Faktor in die Fußdebatte einbezogen. So bemerkte etwa Navarra, dass Frauen mit kleinen Füßen auf angesehene Ehemänner hoffen konnten, „was ihnen den Zutritt in bessere Gesellschaftskreise sichert“.¹²

Dass sowohl wissenschaftliche als auch populäre Erzählungen über die gebundenen Füße sich im 19. Jahrhundert mit einer Vielzahl und Bandbreite von visuellen Medien ausstatteten, entspricht einerseits dem Trend der Zeit, zeigt aber andererseits, dass Schilderungen eben nicht ausreichten, um das kulturelle Imaginäre zu befeuern. Der Einsatz von (Bild-)Medien trug entscheidend dazu bei, klischeehafte Geschlechterrollen und Sexualitäten zu konstatieren, zu prozessieren und sie zugleich in ihrer biologischen und sozialen Einordnung festzulegen, die immer schon auf das effeminierte sexuelle Begehren ausgerichtet war, das dem chinesischen Mann unterstellt wurde, wobei weiße Begehren

10 Siehe dazu Nancy E. Davies: *The Chinese Lady. Afong Moy in Early America*, Oxford 2019, 261.

11 Yumin Li weist die ambivalenten Ursachen und Wirkungen am Beispiel von zwei Filmen mit der US-amerikanischen Darstellerin chinesischer Herkunft Anna Mae Wong aus den 1920er Jahren nach: „This intersectional dimension of sexualizing the racial ‚other‘ and exoticizing certain sexual practices lies at the core of the term ‚sexotization‘ [...] an exoticization constructed on the basis of spurious claims of originary difference based on race.“ Vgl. Yumin Li: *Shape Shifters. Racialized and Gendered Crossings in Piccadilly (1929) and Shanghai Express (1932)*, in: *Sexualities* 23:1–2 (2020), 170–200, 180.

12 Navarra 1901, 255. So beschrieb etwa Karl May eine Straßenszene in seinem Werk *Der blaurote Methusalem*: „Alle Stände waren vertreten; auch Frauen erblickte man, wenn auch ganz selten. Diese gehörten den niederen Ständen an und hatten unverstümmelte Füße. Erblickt man doch einmal ein weibliches Wesen, welches mit verkrüppelten Klumpfüßchen, sich auf einen festen Stock stützend, mühsam durch das Gedränge humpelt, so ist es gewiß eine verarmte und nun doppelt arme und elende Person, welche nun durch die Not zum Gehen gezwungen wird.“ Karl May: *Der blaurote Methusalem* [1888/89], Berlin 1992, 198.



Abb. 2 Filmplakat für *Die Freundin des gelben Mannes*, 1919. Das Bildmotiv von Theo Matejko zeigt mit der Dschunke und den drei Männern gängige Klischees von „China“, Deutsche Kinemathek, Potsdam

unsichtbar gemacht werden sollten. Dieser Logik entsprach auch die in der historischen Literatur gerne wiederholte Bemerkung, dass die Frauen deutscher Soldaten, die in China eingesetzt wurden, keinen Anlass zur Eifersucht hätten.¹³

Eine logische Verlängerung dieser Unsichtbarmachung des Begehrens weißer Männer von asiatischen, aber auch weißen Frauen war ihre Umkehrung: die Unterstellung, dass asiatische Männer weiße Frauen besonders begehren müssten. Diese Spiegelung kolonialrassistischer Unterwerfungsszenarien taucht in vielen fiktionalen deutschen Filmproduktionen seit 1900 auf, versinnbildlicht in dem Motiv der weißen Sklavin.¹⁴ Wenn Maud Gregards, dargestellt von Mia May, in Figdors Roman *Herrin der Welt* als Prostituierte in einem chinesischen Bordell angeboten werden soll, so stellt sie in ihrem weißen, noch mit einem Gewand bedeckten Körper und nicht-gebundenen Füßen das Gegenbild zu den chinesischen Prostituierten in Lotoschuhen dar:

¹³ Vgl. z. B. Ernst von Hesse-Wartegg: *Schantung und Deutsch-China*, Leipzig 1898, 27.

¹⁴ Siehe Tobias Nagl: *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München 2009, 70ff.

Schneller girrte hinter dem Vorhang die Musik der Flöten und Zimbeln.
Jetzt begannen ein paar der Mädchen die seidenen Gewänder abzuwerfen.
Nun standen sie da in ihrer gedrechselten, gelben Nacktheit, den Kopf
schwer von dem schwarzen aufgesteckten Haar und dem silbernen
Schmuck, an den Füßen die schwarzen, winzigen Schuhe.¹⁵

In der Filmfassung von Joe May jedoch, der zweiten Episode des monumentalen Achtteilers *Die Herrin der Welt* unter dem Titel *Die Freundin des gelben Mannes* (1919), zeigen sich die chinesischen Mädchen auf einem als Blumenboot dekorierten Spreekahn auf der Havel bei Potsdam nicht in Lotoschuhen (vgl. Abb. 1 und 2). Zwar hatte der zu diesem Zeitpunkt schon sehr erfolgreiche May, Regisseur von Detektivserien und Abenteuerfilmen, großen Aufwand betrieben, um an den deutschen Drehorten im Innen- und Außenbereich möglichst authentische chinesische Kulissen herzustellen. Er engagierte die Ethnografica- und Naturalienhändler Umlauff aus Hamburg, die Gegenstände, Kleidung und Möbel beim Völkerkundemuseum in Hamburg und beim Übersee-Museum in Bremen ausliehen. Der damalige Filmarchitekt Erich Kettelhut berichtete:

Wunderschöne Hausaltäre, Matten, Teppiche, Kleinmöbel, Kakemonos, Vasen, kleine Hausgötterstatuen, Zierkästchen aus Lack und Bronze, Porzellane, Fächer und viele andere Kleinigkeiten, nicht zu vergessen die Laternechen und Lampions, halfen sehr, die erforderliche Milieuechtheit und Intimität der Räume zu erreichen.¹⁶

Johannes Umlauff nutzte als Vorlage dafür das Werk von Bruno Navarra¹⁷ und war zudem mit der Beschaffung der chinesischen Statist:innen betraut, die er nach seinen Erinnerungen aus in Deutschland ansässigen Familien sowie dem Auswärtigen Amt engagieren konnte.¹⁸ Doch traten im Film keine chinesischen Statistinnen mit kleinen Füßen auf: Die Prostituierten in der Tanzszene auf dem Blumenboot trugen, in normaler Fußgröße, mandschurische Schuhe mit den charakteristischen, mittig gesetzten Absätzen (vgl. Abb. 3). In einer folgenschweren Stellungnahme kritisierte der chinesische Studenten-Verein in Berlin den Film *Die Freundin des gelben Mannes* in der unzensurierten Fassung als Missbrauch, da er „für Aufhetzungspropaganda und sogenannte sexuelle Aufklärung“ benutzt werde. So könne „es nur mit Berechnung auf ein sensationslüsternes Publikum geschehen sein“, ein „chinesisches Freudenhaus mit einem europäischen Mädchen vorzuführen“. Neben den rassistischen Fehlritten – etwa der Überzeichnung von Korruption, Grausamkeit und Gier an den chinesischen Figuren, die zur „moralischen Verletzung eines Volkes“ führten – kritisierten die Studen-

15 Figdor 1919, 34.

16 Vgl. Erich Kettelhut: *Erinnerungen*, Typoskript, ca. 1960 (Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin), 306. Das Blumenboot selbst wurde in Potsdam „einem Originalfoto nachgebaut“, das Interieur jedoch in den Filmateliers in Weißensee hergestellt (ebd., 303ff.).

17 Vgl. Übersee-Museum Bremen, Kap. 1.1 Aktenverzeichnis A, angelegt am 25.11.1909, Nr. 89, Umlauff, Johannes, Durchschlag eines Briefes vom 10.9.1919 an Johannes Umlauff: „1 Buch: Navarra, China und die Chinesen“ wurde vom Museum an ihn abgesandt.

18 Johannes Umlauff: *Ohne Titel* (Lebenserinnerungen), Kopie eines maschinenschriftlichen Manuskripts, o. O., o. J. (Archiv der Firma Carl Hagenbeck), 118.

ten auch die Ausstattung des Films: „die falschen Darstellungen von Strassen, Häusern und Frauentrachten“.¹⁹ Dieser historische „Beginn einer antirassistischen Filmkritik“²⁰ durch nicht-weiße Migranten führte zur Umarbeitung verschiedener Handlungsstränge sowie zur Änderung von Szenen und hatte zur Folge, dass auch künftig kritische Stimmen bei kolonialen Filmfantasien berücksichtigt werden mussten.



Abb. 3

Darstellung eines „Mandschu-Mädchens“ mit den charakteristischen Schuhen in Bruno Navarras Werk *China und die Chinesen* (1901, 190). Das Buch lag der Firma Umlauff bei der Ausstattung des Filmes *Die Freundin des gelben Mannes* vor.

Im Medium des Films also, den bewegten Bildern lebendiger Körper, ging das textuell, statisch und visuell produzierte Klischeehafte der Prostituierten mit kleinen Füßen auf den Blumenbooten nicht mehr auf: Die mediale Spezifität des Films machte ihm selbst einen Strich durch die Rechnung, denn die Lotosfüße ließen sich zwar beschreiben und fotografieren, aber mit Schauspielerinnen eben nicht simulieren. Es scheint, als habe der groß ausgestattete Film – als Fortsetzung der Völkerschau mit anderen Mitteln – vor dem Begehren nach gebundenen Füßen kapitulieren müssen: Entweder wurden gar nicht erst solche Statistinnen gesucht, oder es wurden keine gefunden, die bereit waren, ihre Füße in einem Film und damit einem unbekanntem, großen Publikum zu zeigen. Die verwendeten mandschurischen Schuhe mit den mittigen, hohen Absätzen allerdings führten dazu, dass die Darstellerinnen trotzdem trippelten. Tatsächlich hatte sich die Mode dieser Schuhe bei den Mandschurinnen seit dem 17. Jahrhundert als Reaktion auf die gebundenen Füße der Han-Chinesinnen entwickelt. Als die Mandschu 1644 in China die Macht übernahmen, sollte das Füßebinden zunächst verboten werden. Umgekehrt jedoch versuchten die Mandschurinnen, durch das Tragen von speziellen Schuhen mit Plateausohlen oder mittigen Absätzen den trippelnden Gang der Han-Chinesinnen zu imitieren. Westlichen Beobachter:innen und Filmausstat:ter:innen erschloss sich der Unterschied möglicherweise nicht.

Die Praxis des Trippelns in dem Film *Die Freundin des gelben Mannes* schloss immerhin an Figdors Beschreibung an – und mag einmal mehr darauf verweisen, was der exzessiven anthropologischen Bilderflut der isoliert dargestellten kleinen Füße meist fehlte oder hinter den statischen und gleichsam fetischisierten Abbildungen zurücktrat: die genuin mit den gebundenen Füßen verbundenen Praktiken des Bekleidens, Gehens und sozialen Handelns.

19 *Wie die Chinesen über Karl von Figdor's Film „Die Herrin der Welt“ denken*, Bundesarchiv Berlin, R 901 72197, Auswärtiges Amt, Filmanlagen, Herrin der Welt, Bl. 49–51.

20 Nagl 2009, 129.



Modell eines „Blumenboots“, Künstler:in nicht dokumentiert, China, vor 1921, Elfenbein, bemalt, Textil, 26 x 41 x 11,5 cm, MARKK 21.18:3

Blumenboot

Zu den Attraktionen des Hafens von Kanton gehörten geschmückte und beleuchtete „Blumenboote“ (*huafang* 花舫 oder *huating* 花艇), die für Geschäftsessen, Besprechungen und Feste gemietet wurden. Ehefrauen nahmen an den Einladungen nicht teil. Als Unterhalterinnen fungierten Frauen, die von den Betreibern im Kindesalter gekauft und für kulturelle wie auch sexuelle Dienstleistungen ausgebildet wurden. Ausländer waren auf den Booten lange nicht zugelassen, umso mehr reizten die durchbrochenen Holzwände die Imagination. Offen standen ihnen aber die schwimmenden Bordelle auf dem Lob Lob Creek im Bezirk Whampoa. Diese „Lob Lob Boats“ boten nur sexuelle Dienstleistungen an, die Prostituierten hatten keine gebundenen Füße und wurden der Unterschicht zugerechnet. Die eleganten „Singsong Girls“ auf den Blumenbooten hingegen hatten gebundene Füße, sie galten als gebildet und bessergestellt. In Reiseberichten und fiktiven Darstellungen ist immer wieder von Frauen die Rede, die dort ihre (nackten) Füße präsentierten.¹ Dass dem so war, ist unwahrscheinlich: Zwar konnten Ausländer die Blumenboote nach dem ersten Opiumkrieg zumindest als Gast chinesischer Geschäftspartner besuchen, die Unterhalterinnen hielten sich allerdings von ihnen fern, denn selbst nach einer flüchtigen Berührung wurden sie als „beschädigte Ware“ angesehen.² Die Möglichkeit, das Boot eines Tages als Konkubine eines wohlhabenden Mannes zu verlassen, stand ihnen dann nicht mehr offen, ein Weiterverkauf an Zuhälter schäbigerer Bordelle war ihre wahrscheinliche Zukunft.

Anfang des 19. Jahrhunderts gab es 30 bis 40 Blumenboote in Kanton, gegen Ende bis zu 100. Der Mädchenhandel, der von den Booten als Ausbildungsstätten aus bis in chinesische Überseegebiete betrieben wurde, stieß im Land immer mehr auf Kritik. So verloren die Boote ihren gesellschaftlichen Glanz, und bereits in den 1920er Jahren waren sie Geschichte.³

Elfenbeinmodelle von Blumenbooten wurden vor allem an Ausländer:innen verkauft, viele befinden sich z. B. in englischen Landhäusern.⁴ Das Material Elfenbein war in China bis zum 16. Jahrhundert unüblich. Anfangs wurde es über die portugiesische Kolonie Goa/Indien und aus Südostasien nach China eingeführt – zunächst für die Herstellung von Kopien christlicher Statuen im Auftrag spanischer Besatzer auf den Philippinen.⁵ Vom 17. bis 19. Jahrhundert war Kanton der zentrale Herkunftsort von Elfenbeinschnitzereien. Das MARKK besitzt mindestens sieben Modelle oder Fragmente mit Aufbauten aus geschnitzten Elfenbeinplättchen, ausgestattet mit Miniatur-Möbeln, Standarten, Topfpflanzen und kleinen menschlichen Figuren.⁶

SUSANNE KNÖDEL

- 1 Bezeichnenderweise will etwa der Arzt Wilhelm Stricker bei Charles T. Downing (*Fan-Kuei oder der Fremdling in China*, übers. von C. Richard, Bd. 1, Aachen/Leipzig 1841, 139f.) gelesen haben, dass „die öffentlichen Mädchen auf ‚Blumenschiffen‘ dem Vorüberfahrenden ihren nackten Fuss zeigen, um ihn anzulocken“. Tatsächlich aber wird Nacktheit dort nicht erwähnt (vgl. Wilhelm Stricker: Der Fuss der Chinesinnen, in: *Archiv für Anthropologie* 4 (1870), 241–243, 243).
- 2 Paul A. van Dyke: *Floating Brothels and the Canton Flower Boats 1750–1930*, in: *Revista de Cultura* 37 (2011), 134.
- 3 Ebd., 112–142, 119f. und 135–138.
- 4 Einige Modelle befanden sich auch in der kaiserlichen Sammlung; vgl. Barry C. Eastham: *Chinese Art Ivory*, Tientsin [Tianjin] 1940; William Watson/Craig Clunas: *Chinese Ivories from the Shang to the Qing*, London 1984, 182.
- 5 Ebd., 128–132.
- 6 MARKK Inv.-Nr. A 174 / 1157:10 / 11. 56.76/ 21.18:3 / 1.201:38 / 39.59:1 / 41.5:1 / xx soas 695 / xx soas 838; vgl. Eastham 1940: Text gegenüber Abb. 11 und Abb. 13.

Erotik



Querrolle mit erotischen Szenen (Detail), Fälschung, Künstler:in nicht dokumentiert, China, späte Qing-Dynastie, Papier, Textil, Knochen, 20 x 265 cm, MARKK 87.85:1, Provenienz Buschan

Sogenannte „Bilder [aus dem] Frühlingspalast“ (*chungonghua* 春宮畫) oder „Frühlingsbilder“ (*chunhua* 春畫), die einander liebkosende und kopulierende Paare in unterschiedlichen Posen zeigen, werden erstmals in der Han-Zeit (207 v. Chr.–220 n. Chr.) erwähnt. Auch erste Handbücher für die „Kunst des Schlafgemachs“ sind aus dieser Epoche verbürgt. Sie sollten von den Eheleuten gemeinsam betrachtet werden; viele Termini allerdings legen nahe, dass die Bücher aus männlicher Perspektive verfasst wurden.

Die Widmungsinschrift der Bildrolle verweist auf den Kalligraphen Wang Wenzhi 王文治 (1730–1802). Die unaufwändige, der Exportma-

lerei verwandte Malweise und die Gestaltung des Mobiliars zeigen jedoch, dass das Bild später entstand und legen die Vermutung nahe, dass es für den Verkauf an westliche Kunden ohne Sachkenntnis und Kunstgeschmack gedacht war.¹ Die Kombination von weitgehender Nacktheit und Schuhen war durchaus üblich, für westliche Käufer:innen bestand darin vermutlich ein zusätzlicher Reiz.

Die Rolle mit 12 Paaren adressiert einen ebenso faszinierten wie befremdeten Blick. Die Exotisierung wurde durch Gerüchte über mit gebundenen Füßen und Lotoschuhen verbundenen Sexualpraktiken weiter bestärkt.

Die sukzessive Darstellung ausschließlich von Kopulationsstellungen war bei erotischen Darstellungen der Ming-Zeit (1396–1644) üblich, gegen Ende der Epoche wurden auch Nebenfiguren und Szenen von bekleideten, einander liebkosenden Paaren eingefügt.² In der Exportmalerei tauchen die sogenannten Frühlingsbilder bereits im 18. Jahrhundert auf.

Die systematische wissenschaftliche Beschäftigung mit „Frühlingsbildern“ wurde nicht zufällig durch einen Europäer begründet, den niederländischen Diplomaten und Sinologen Robert van Gulik (1910–1967).³ Erst Dekaden später griffen chinesische Forschende das Thema auf.⁴ Seit van Gulik ging man davon aus, dass solche Bilder und Bücher lange nur der Sexualerziehung dienten. Ziel und Inhalt der Praxis war demnach die Steigerung der Qi-Energie der Ehepartner, speziell des Mannes, durch sexuelle Praktiken. Tatsächlich waren in der Tang-Zeit (618–907) Anleitungen zu Qi-fördernden Sexualpraktiken Bestandteil medizinischer Handbücher. Van Gulik war überzeugt, dass die Bilder ihren Ursprung in der Illustration von Regeln zur Qi-Hygiene hatten und bis zur Ming-Zeit für diesen Zweck hergestellt wurden.⁵ James Cahill argumentiert dagegen, dass der stimulierende beziehungsweise pornographische Gebrauch der Bilder von Anfang an unabhängig von medizinischen Überlegungen war. Er begründet dies mit der Tatsache, dass es in chinesischen schriftlichen Quellen von der ersten Erwähnung in der Han-Dynastie bis in die jüngste Zeit keinerlei positive Bewertung von Frühlingsbildern gibt – sie werden durchweg verdammt und niemals mit Anleitungen zur Sexualhygiene in Verbindung gebracht.⁶ Gelehrte trugen offenbar auch „schlüpfriige“ Gedichte zu Bildern bei, die nicht für das Schlafzimmer, sondern zur Stimulation vor dem Beischlaf und/oder für den Gebrauch im Freundeskreis gedacht waren. Die Bil-

der wurden niemals auf Hängerollen dargestellt, sondern in Alben oder – wie hier – im intimen Format der Querrolle, die von wenigen Personen allmählich entrollend und wieder einrollend betrachtet wird.

Die hier gezeigte Bildrolle stammt aus dem Nachlass des Sanitätsrats und Völkerkundlers Dr. Georg Buschan (1863–1942), der neben seiner dreibändigen *Illustrierten Völkerkunde* zahlreiche kulturvergleichende Werke über Themen der Medizin, der Körperlichkeit und der Geschlechterbeziehungen verfasste.⁷

SUSANNE KNÖDEL

- 1 Gemälden Inschriften beizugeben, die das Bild vordatierten oder durch Assoziation mit bekannten Künstlern interessanter machen sollten, war üblich. Besonders einfach war dies bei Alltags- oder erotischen Szenen, da diese fast nie signiert wurden (vgl. James Cahill: *Pictures for Use and Pleasure. Vernacular Painting in High Qing China*, Berkeley/Los Angeles/London 2010, 25).
- 2 Vgl. James Cahill: Introduction, in: Robert H. Van Gulik: *Erotic Colour Prints of the Ming Period* [1951], Nachdruck, Leiden 2004, Bd. 1, ix–xxvi.
- 3 Vgl. Van Gulik 1951/2004 und ders.: *Sexual Life in Ancient China*, Leiden 1961.
- 4 Vgl. etwa chungong: 春宮的解釋 | 春宮的意思 | 漢典 “春宮”詞語的解釋, zdic.net (Stand 27.4.2022)
- 5 Vgl. Van Gulik 1961.
- 6 Vgl. James Cahill: *Chinese Erotic Painting*, 2012ff., jamescahill.info/illustrated-writings/chinese-erotic-painting/preface-and-introduction (Stand 23.5.2022).
- 7 Vgl. MARKK-Archiv Akte 101-1 Nr. 148 (Nachlass Buschan) und Akte: 101-1 Nr. 1767 (Veröffentlichungen von Dr. G. Buschan).