

Von Lotoschuhen zu Großmüttern

Chinesische Frauen als Objekte und Subjekte in der europäischen Sammlungs- und Ausstellungspraxis

Auf Tuchföhlung

The Lotos shoes, often made by the women who wore them, they really bear the imprint of the womens' bodies, their handicraft skills, not to mention the dreams and aspirations, hopes for a better future, even though it may or may not work out for them.¹

Die am Barnard College der New Yorker Columbia Universität lehrende Historikerin Dorothy Ko hat diese Schlussfolgerung gegen Ende ihrer Rede zur Eröffnung der Ausstellung *unBinding Bodies* im Hamburger Museum am Rothenbaum (MARKK) gezogen. Ihr vorausgegangen war das *close reading* eines in ihrer Lehrsammlung befindlichen sogenannten Lotoschuhs: eine Beschreibung seiner Konstruktion, der verwendeten Materialien, der daraus abgeleiteten Art und Weise wie und zu welchen Anlässen er getragen worden sein könnte, der Symbolik seiner Verzierungen und schließlich der Spuren körperlicher Aktivität seiner ehemaligen Besitzerin. Dorothy Ko, eine in Hong Kong geborene Forscherin, hat den Schuh während ihrer Rede in den Händen gehalten. Sie hat ihn also nicht nur betrachtet, sondern seine Polsterung und die Stickereien mit bloßen Händen beföhlt und ihn vorsichtig wie beim Anziehen gedehnt. Diese taktile Form des Umgangs mit einem Sammlungsgegenstand ist in Museen – außer in begrenztem Umfang für Restaurator:innen – leider fast unmöglich. Dass die Gegenstände im Museum unberöhrt sind, trägt nicht nur zu ihrem materiellen Erhalt bei, sondern bedeutet zugleich einen Verlust an Möglichkeiten, sie neu zu begreifen. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sammlungen belässt ihre Gegenstände die meiste Zeit im Depot und erschließt sie entlang von Abbildungen, Archivalien, Metadaten und anderen Textquellen. Diese Daten sind in den meisten Fällen vor dem Hintergrund einer auf Vergleichbarkeit abzielenden Klassifikation z. B. eines Schuh-

1 Dorothy Ko, Eröffnungsrede zur Ausstellung im MARKK, 8. September 2002, aufgezeichnet via Zoom, abrufbar auf YouTube: [youtube.com/watch?v=dGPGWX00D4I](https://www.youtube.com/watch?v=dGPGWX00D4I) [Stand 4.1.2023], 20'27"-20'53"

- 2 Siehe u. a. Chris Gosden/Chantal Knowles (Hrsg.): *Collecting Colonialism. Material Culture and Colonial Change*, London/New York 2001; Ruth Philipps/Christopher B. Steiner (Hrsg.): *Unpacking Culture. Arts and Commodities in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley 1999; Elizabeth Edwards/Chris Gosden/Ruth B. Phillips (Hrsg.): *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford 2006.
- 3 Vor allem unter dem Stichwort postkoloniale Provenienzforschung: Larissa Förster u. a. (Hrsg.): *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte*, München 2018; siehe auch Julia Binter u. a. (Hrsg.): *macht II beziehungen. Ein Begleitheft zur Provenienzforschung in den Dauerstellungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst im Humboldt Forum*, Staatliche Museen zu Berlin, 2021.
- 4 Vgl. Video-Interview des Künstlers Kader Attia (*Untitled*, 2022) mit dem Psychoanalytiker Hannes Uhlemann: „Was meiner Meinung nach fehlt, ist die Geschichte der einzelnen Person und die Geschichte der kleinen Gruppen in der Gesellschaft. Denn die Geschichte der oder die Beschreibung der Geschichte bewegt sich entlang der Institutionen [...] Aber was wir nicht wirklich wissen, ist, welche Auswirkungen dieses System auf die Opfer hatte, denn viele von ihnen reden nicht.“

oder Fußstyps und seiner historischen, stilistischen und anatomischen Einordnung (Dynastie, Jahrhundert, Ethnie, Morphologie/Pathologie usw.) angelegt worden. Hinter dieser ‚objektiven‘ Einordnung der Dinge werden jedoch die Hersteller:innen, Eigentümer:innen, Träger:innen der Dinge maskiert oder gänzlich zum Verschwinden gebracht: ihre „dreams and aspirations, hopes“ usw. sind nicht aufgezeichnet worden. Personenbezogene Informationen in den Datensätzen finden sich oft nur zu den europäischen Sammler:innen, die bis heute etwa auch auf den Objektschildchen in Ausstellungen eine fortgesetzte Würdigung erfahren und damit ein Kondensat des langen Atems eurozentristischer Weltanschauung und kolonialer Sammlungspraxis darstellen.² Dem bekannten und zumeist männlichen europäischen Sammler steht also eine anonyme Gruppe Gesammelter gegenüber.

In der jüngeren Vergangenheit haben sich westliche Museen bemüht, Selbstkritik zu üben, indem sie die ihren Sammlungen und Archiven eingeschriebenen wissenschaftlichen und kolonialen Standpunkte mit den Methoden etwa feministischer oder postkolonialer Theorie dekonstruieren und so zum Beispiel die strukturelle Diskriminierung bestimmter Personengruppen sichtbar machen.³ Tatsächlich hat dieser Weg wichtige (Selbst-)Erkenntnisse zutage gefördert und sicherlich dazu beigetragen, einen respektvolleren Dialog mit Herkunfts- und diasporischen Gesellschaften zu führen. Selbstkritik führt aber auch dazu, dass die Repräsentation europäischer Akteur:innen und Institutionen im Vordergrund steht, gleichwohl nun unter dem negativen Vorzeichen des Eingeständnisses historischer Fehler.⁴ Bisweilen wird dafür sogar das nun kritisch gerahmte Zeigen diskriminierender Darstellungen Anderer in Kauf genommen. Spätestens an diesem Punkt stellt sich die Frage, ob der Rückgriff auf diese Bilder und Gegenstände wirklich notwendig ist, oder ob er aus einem Mangel an alternativen Erzählungen, Medien, Dingen heraus geschieht. Denn die Herausforderung insbesondere für ethnologische Museen, in deren Sammlungen sich die meisten Schuhe für gebundene Füße befinden, besteht weiterhin darin, nicht nur kritisch in den Spiegel zu schauen, sondern neue Formen der Repräsentation zu entwickeln – und diese neuen Formen machen es notwendig, über die eigene Sammlung hinaus zu blicken oder grundsätzlich anders mit ihr umzugehen.

In der Tuchföhlung des Schuhs demonstriert Dorothy Ko eindrucksvoll eine andere Möglichkeit des Zugangs und der Interpretation eines Gegenstands. Denn der vertraute und zugleich respektvolle Umgang mit einem Alltagsgegenstand, wie ihn Ko praktiziert, mündet in eine durch

Nähe zum Subjekt bestimmte Lesart und verbindet das Objekt wieder mit seiner abwesenden Herstellerin und Trägerin. Der Schuh entfernt sich dadurch von einem Stellvertreter der Geschichte (*history*) und es beginnen sich Konturen *ihrer* Geschichte (*herstory*) abzuzeichnen: Der Schuh gehörte einer chinesischen Frau mit einer individuellen Biographie. Er ist Ausdruck *ihrer* handwerklichen Fertigkeiten, Abdruck *ihrer* Körpers, und er spiegelt *ihre* Erwartungen an das eigene Leben wider. Weil er *ihren* gebundenen Fuß gestützt, zugleich verhüllt und inszeniert hat, ist er vor allem auch ein sensibler Gegenstand, der den eigenen und äußeren Einfluss auf die Grenze zwischen Zeigen und Verbergen *ihrer* Körpers markiert. Auch wenn das Füßebinden einer gesellschaftlichen Norm entspringt, ist es der Schuh, der *ihren* persönlichen Umgang mit dieser Norm ausdrückt.

Vom Objekt zu Subjekten

In der Ausstellung *unBinding Bodies* haben wir als Kurator:innen gemeinsam mit unseren Projektpartner:innen verschiedene Zugänge, die von Objekten zu Subjekten führen, erprobt und umgesetzt. Ausgehend von Dorothy Kos Beschreibung der Schuhe⁵ möchte ich im Folgenden drei Zugänge aus der Ausstellung aufgreifen: die Verknüpfung einiger Sammlungsgegenstände mit Fotografien und Archivalien, eine Serie von Kurzbiographien chinesischer Frauen und *Oral History*-Beiträge in Form von Video-Interviews mit den Enkel:innen chinesischer Frauen. Mein Ziel ist es, anhand dieser Formate die Potentiale, aber auch die Herausforderungen des Umgangs mit sensiblen Sammlungen und biographischen Zugängen zu diskutieren. Unter anderem wird es um die Frage gehen, wer von welcher Perspektive aus und mit welchem Interesse von sich selbst, oder von Frauen mit gebundenen Füßen berichtet.

Aus dem kolonialen Archiv

In den Archiven und Akzessionsbüchern der Museen gibt es Eintragungen zu sogenannten Sammler:innen, also Menschen, die sich Schuhe angeeignet und an die Museen veräußert haben, sowie das Datum und die Erwerbart der Museen. Die aufgrund von kolonialen und anderen Machtkonstellationen intersektional marginalisierten Menschen, von denen die Dinge stammen, finden hingegen sehr selten Erwähnung. Gerade anatomische Präparate gebundener Füße, Abgüsse und Fotografien wurden aber aus den Körpern verarmter Frauen und Kriegsoffer angefertigt.⁶ Es ist ungleich schwieriger, Informationen zu den Personen zu finden, von denen die Sammlungsgegenstände stammen. Nur in

5 In der zweiten Station der Ausstellung im Tieranatomischen Theater Berlin wird eine Videoaufzeichnung des Eröffnungsvortrags von Dorothy Ko gezeigt.

6 Anita Stegmaier/Günter Wilcke: Der Fuß der Chinesin, in: *Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens*, hrsg. von Horst Bredekamp und Jochen Brüning, Berlin 2000, 208.

wenigen Fällen – auch im Fall der Sammlung am Centrum für Anatomie der Charité – sind Namen oder bisweilen auch nur die gesellschaftliche Stellung („Frau des chinesischen Gesandten“)⁷ bekannt. Oft bedeutet es großen Aufwand, Namen aus anderen Quellen zu rekonstruieren. Die individuellen Lebensgeschichten der Menschen mit ihrem Wissen und ihren Empfindungen sind kaum zu recherchieren. Dass diese Recherchen dennoch wichtig sind und das Wissen über persönliche Schicksale Lücken in der Erinnerungsarbeit schließen kann, betonen auch Berner, Lange und Hofmann bei ihren Forschungen zu sensiblen Sammlungen, insbesondere Lebendabgüssen und Tonaufnahmen. Sie sprechen aber auch die Schwierigkeit an, im kolonialen Kontext solche Informationen zu finden.⁸

In zwei Fällen ist es gelungen, jeweils 1905 erhaltene Sammlungsobjekte – ein Paar Schuhe im Náprstek-Museum in Prag und Röntgenaufnahmen der Sammlung des Fächerverbands Anatomie der Charité – Universitätsmedizin Berlin – den Frauen zuzuordnen, denen die Schuhe einmal gehört hatten bzw. von denen die Röntgenaufnahmen gemacht worden waren. Die Schuhe stammen aus dem Besitz der Familie des bekannten Zauberers Ching Ling Foo und gehörten entweder seiner Ehefrau oder der ebenfalls mitreisenden Chee Roan. Die von James Fränkel und Alfred Wollenberg angefertigten Röntgenaufnahmen zeigen die Füße der beiden Frauen und von Chee Toy, der Tochter des Zauberers.⁹ Auch wenn wir damit biographische Informationen zugänglich machen können, muss einschränkend gesagt werden, dass wir wenig über die allgemeine Familiengeschichte hinaus über die Frauen wissen. In amerikanischen und europäischen Zeitungsberichten über die Shows des Zauberers werden die Frauen als exotische Attraktionen beschrieben. Auch wenn Ching Ling Foo sich und seine Familie mit großem Erfolg bzw. der Unterstützung durch von ihm angeheuerte Manager selbst vermarktete und als einer der besten Magier seiner Zeit gefeiert wurde, erinnert die öffentliche Wahrnehmung der gebundenen Füße der Frauen stark an die entwürdigende Praxis der sogenannten Freakshows und Völkerschauen.¹⁰ Hier zeigt sich eine Einschränkung für unser und ähnliche Vorhaben, biographische Erzählungen für Ausstellungen aufzubereiten: Über das Leben derjenigen chinesischen Frauen mit gebundenen Füßen, von denen sich materielle Zeugnisse in westlichen Sammlungen finden lassen, sind vorrangig Berichte aus westlichen Quellen verfügbar, die in der historischen, durch Kolonialismus und Exotismus geprägten Kontaktzone¹¹ von Europa und China im 19. Jahrhundert entstanden sind und die eben diese diskriminierenden oder zumindest einseitigen Perspektiven auf gebundene Füße wieder-

7 Gottfried Bogusch in einem Interview aus dem Video *200 Jahre Humboldt-Universität zu Berlin. Objekt Nr. 3 Der Lotosfuß*, Regie: Marietta Kesting, Max Wend, Berlin: Humboldt-Universität, 2009.

8 Margit Berner: Zwei Spuren suchen: Objekte. Archive. Geschichte, in: *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, hrsg. von Margit Berner, Anette Hoffmann und Britta Lange, Hamburg 2011, 185f.

9 Siehe Jasmin Mersmanns Beitrag im vorliegenden Band.

10 Aus einer Annonce zur Auf- führung von Ching Ling Foo im *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 26.4.1905: „Die berühmten kleinfüßigen Frauen, Chad-ru der zweiköpfige Knabe. Po-ta-to die menschliche Schnecke [...]“. Vgl. Anne Dreesbach: *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870–1940*, Frankfurt a. M. 2005; Paul Blanchard/Gilles Boetsch/Nanette Jacobijn Snoep (Hrsg.): *Human Zoos. The Invention of the Savage*, Paris 2012.

11 Vgl. Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London/New York 1992; James Clifford: *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997; Robin Boast: Neocolonial Collaboration. Museum as Contact Zone Revisited, in: *Museum Anthropology* 34:1 (2011), 56–70.

geben.¹² Das trifft auch für die Notizen und Publikationen der Anatomen, u. a. Hans Virchows zu. Über die Selbstwahrnehmung Hai Quais, Chee Roans und Chee Toys ist hingegen nichts bekannt.

Leitfiguren

Jenseits des oben beschriebenen und nur sehr selten erfolgreichen Versuchs, bestimmten Sammlungsgegenständen ein Gesicht und damit „Menschlichkeit zurückzugeben“¹³ konnten wir auf eine Vielzahl von (auto-)biographischen und literarischen Quellen zurückgreifen, in denen das Leben von chinesischen Frauen mit gebundenen Füßen beschrieben wird. Aus diesen Quellen haben wir sieben Frauen ausgewählt, die in der Ausstellung als Leitfiguren vorgestellt werden. Auf von uns gestalteten Seidenbannern findet sich zu jeder der Frauen jeweils ein fotografisches oder illustriertes Porträt zusammen mit einer Kurzbiographie (vgl. S. 49–55). Die Banner sind ein auffälliges und in jedem Kapitel wiederkehrendes Element und unterscheiden sich von den anderen Ausstellungstexten und Reproduktionen. Die Seide erinnert an traditionelle chinesische Bekleidung und stellt als intime Textur des Alltags Bezüge zu den abwesenden Körpern her. Zugleich sind die Banner ein bewusster Kontrapunkt zu vielen Displays anatomischer oder ethnologischer Ausstellungen, in denen anonyme Körper(teile) oder ethnische Gruppen repräsentiert, aber kaum einzelne Persönlichkeiten vorgestellt werden.

Es erscheint mir wichtig, die Provenienz und Agency einiger der von uns konsultierten Quellen zu erwähnen, um ihre Bedeutung für die Ausstellung und ihre Aussagekraft besser beurteilen zu können. Unter ihnen ist die autobiographische Graphic Novel *Lotusfüsse* des Zeichners Li Kunwu, in der sein Kindermädchen Chun Xiu 春秀 die Hauptrolle spielt.¹⁴ *Lotusfüsse* ist eine sehr persönliche und respektvolle Erzählung, die nahebringt, welcher Diskriminierung Chun Xiu – die einst so stolz auf ihre gebundenen Füße gewesen war – aufgrund ebendieser Füße nach der Kulturrevolution in China ausgesetzt war. Diese Perspektive ist wichtig, da sie aus China auf dessen jüngere Vergangenheit blickt – und sie ist zugleich erstaunlich, da Li Kunwu jahrzehntelang als Illustrator für die Propaganda der kommunistischen Partei Chinas gearbeitet hat. *Lotusfüsse* ist im Gegensatz zu Li Kunwus ebenfalls zunächst auf Französisch und dann auf Deutsch veröffentlichtem Hauptwerk *Une Vie Chinoise* bislang nicht auf Chinesisch bzw. in China erschienen. Ob die heute in China rückblickend sehr kritische Beurteilung des Füßebindens dafür verantwortlich ist, dass es für den Comic in China keinen

12 Vgl. u. a. das Quellenverzeichnis von Samuel D. Porteous: *Ching Ling Foo. America's First Chinese Superstar*, Hong Kong 2020.

13 Alma Nankela/Jeremy Silvester: Ein Erfahrungsbericht aus Namibia. Die Kontroverse um die Rückführung menschlicher Überreste und heiliger Gegenstände, in: *Leitfaden. Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen*, hrsg. vom Deutschen Museumsbund e.V., Berlin 2021, 146: „Die Erstellung von Biografien rekonstruiert nicht nur die individuelle Identität und ermöglicht eine Wiedervereinigung mit Familien und Gemeinschaften, sondern gibt denjenigen, die als ‚Exemplare‘ behandelt wurden, auch ihre Menschlichkeit wieder.“ Nankela und Sylvester weisen an gleicher Stelle darauf hin, dass die Objekt-Dokumentation in deutschen Museen zumeist „mehr Auskunft über die deutschen ‚Sammler:innen‘“ gibt als über die gesammelten Individuen.

14 Li Kunwu: *Les Pieds Bandés*, Brüssel, 2013 / *Lotusfüsse*, Zürich 2015.

Markt gibt, oder ob das Buch gar der Zensur zum Opfer gefallen ist, können wir nach derzeitigem Kenntnisstand nicht beurteilen. Jedenfalls ist es ein Beispiel für die globale Verfügbarkeit und Verflechtung von Informationen, dass es auch chinesische Positionen gibt, die nur im westlichen Ausland erscheinen können.

Die international wahrscheinlich bekannteste Leitfigur in unserer Ausstellung ist Mulan 花木兰, Protagonistin eines Volksgedichts, die im 5. Jahrhundert gelebt haben soll. Als Mann verkleidet zieht sie anstelle ihres kranken Vaters in den Krieg.¹⁵ In der Epoche, in der Mulan mutmaßlich gelebt hat, gab es das Füßebinden noch nicht. Umso interessanter ist es, dass sie historisch immer wieder mit gebundenen Füßen gezeigt wurde. Uns interessiert vor allem die unterschiedliche Beschreibung der Figur in Bezug auf gebundene Füße in chinesischer und außerchinesischer Literatur, Theater und Film. Über die Jahrhunderte hinweg wechseln sich aus China stammende Darstellungen, in denen Mulan gebundene oder ungebundene Füße hat ab, der jeweiligen Konjunktur des Füßebindens in China folgend. Große internationale Bekanntheit erlangte Mulan durch die beiden Adaptionen als Disney Zeichentrick- (1998) und Realfilm (2020). Mulan, die mit den Filmen zum Vorbild für Mädchen auf der ganzen Welt wurde, ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Beschreibung des Körpers einer Frau über Jahrhunderte bestimmten Konventionen angepasst wurde und wie Prozesse kultureller Aneignung weiblicher Akteur:innen heute durch internationale Medienkonzerne fortgesetzt werden.¹⁶

Ganz allgemein muss auch hier die Quellenlage, mit der wir diese historischen Persönlichkeiten recherchieren konnten, kritisch reflektiert werden. Biographien und biographische Notizen finden sich in der Forschungsarbeit vor allem weiblicher Sinolog:innen. So haben sich u. a. Dorothy Ko, Mareile Flitsch und Xia Xiaohong mit Biographien chinesischer Frauen und ihren Körpern auseinandergesetzt.¹⁷ In der Prosa von in der Diaspora lebenden chinesischen Autor:innen wie Jung Chang finden sich ebenfalls biografische Darstellungen von Frauen mit gebundenen Füßen.¹⁸ Auch historische Bilder können Aufschluss über den selbstbewusst geführten Alltag von Frauen mit gebundenen Füßen geben; die individuellen Biographien hinter den Bildern bleiben jedoch in den meisten Fällen verschlossen. Und nicht zuletzt muss immer abgewogen werden, wer spricht bzw. wer sprechen darf.¹⁹ Hierbei geht es nicht nur um das kritische Hinterfragen des oftmals kolonialen und exotisierenden Blicks von Europa auf China, der sich in Bibliotheken, Zeitungs- und Museumsarchiven widerspiegelt. Auch bei Quellen aus

15 Siehe auch S. 49 in diesem Band.

16 Disney war nicht bereit, uns ein Standbild aus dem Zeichentrickfilm von 1998 für die Darstellung der Mulan in der Ausstellung zu überlassen.

17 Vgl. Xia Xiaohong 夏曉虹: *Wan qing nü xing yu jin dai zhongguo 晚清女性與近代中國* [Frauen in der späten Qin-Dynastie und im modernen China], Beijing 2004; Dorothy Ko: *Every Step a Lotus. Shoes for Bound Feet*, Berkeley 2001; Martina Wernsdorfer/Mareile Flitsch: *Hidden Complexities. Unfolding Miao Women's Textile Skills*, Völkerkundemuseum der Universität Zürich 2022 und ihre Beiträge in diesem Band.

18 Jung Chang: *Wilde Schwäne. Die Frauen meiner Familie*, München 2015. Bis heute in VR China verboten.

19 Gutiérrez Rodríguez/Encarnación/Hito Steyerl (Hrsg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster 2003; Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008; Rosalind Morris (Hrsg.): *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, New York 2010.

chinesischen Perspektiven ist bisweilen Vorsicht geboten: Neben Autobiographien und Berichten von Frauen über Frauen gibt es auch Quellen, die z. B. von maoistischer Ideologie durchfärbt sind und in denen Frauen und ihre Körper wiederum als Projektionsfläche dieser Ideologie erscheinen.²⁰ Die biographische Rekonstruktion mithilfe all dieser Quellen bleibt also immer eine Annäherung.

Oral Histories

Einen anderen Zugang ermöglichen *oral histories*, die zeitgenössische Perspektiven auf Frauen mit gebundenen Füßen ermöglichen. Wir sind dankbar, dass sich die an unserer Ausstellung beteiligten Künstler:innen Jia 嘉 und Zhang Gong 张弓, die Designerin Wu Yimeng 吴祎萌 und die Praktikantin Sun Ye 孙叶 bereit erklärt haben, in Videointerviews über das Leben ihrer Großmütter zu berichten. Dabei kommt ein wesentlicher Punkt zum Ausdruck, der für das Verhältnis zwischen individueller Lebensgeschichte und einer Einordnung des Fußebindens als vielfältig situierte Praxis wichtig ist. In der Anatomie wie auch in der Ethnologie werden üblicherweise aus bekannten Fakten über das Leben einzelner Personen Rückschlüsse auf das Leben größerer Gruppen und deren Lebensumstände geschlossen. An den Interviews wird umgekehrt ersichtlich, wie die Frauen trotz und wegen vielfältiger Veränderungen der politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Umstände ihre eigenen Wege gegangen sind, die insbesondere nicht nur diese äußeren Umstände widerspiegeln. Die Großmütter sind im langen 20. Jahrhundert aufgewachsen und haben die großen Umbrüche wie das Ende der Kaiserzeit, die Kulturrevolution, die Reform und die Öffnung und damit auch die sich immer wieder wandelnde Fremdwahrnehmung ihrer gebundenen Füße nicht nur miterlebt, sondern sich aktiv darin positioniert. Beim Zuhören erwächst großer Respekt für diese individuellen Lebensgeschichten. Die Interviews zeigen aber auch, dass irreversible Körpermodifikationen zu jenen prägenden Eigenschaften gehören, deren gesellschaftlicher Status sehr schnell kippen kann, ohne dass die betroffenen Personen diese ihnen angeeignete Eigenschaft wieder loswerden können.

Für unser Projekt (wie auch allgemein für aktuelle kuratorische Strategien im Umgang mit biographischen Erzählungen) ist es wichtig, dass in den Interviews über die Großmütter auch zum Ausdruck kommt, wie die heute in Deutschland lebende Generation ihrer Enkel:innen diese wahrnimmt. Westliche Museen haben lange aus der Perspektive westlicher Forscher:innen für ein als weitgehend homogen empfundenen

20 U. a. in der politischen Vereinnahmung von Shi Jianqiao 施劍翹 und Qiu Jin 秋瑾.

westliches Publikum über Andere – in unserem Fall über China – berichtet. Die Interviews (wie auch die in die Vorbereitung der Ausstellung einbezogenen künstlerischen Positionen) stellen eine der Möglichkeiten dar, sogenannte Herkunftsgesellschaften bzw. hier lebende Menschen mit einem chinesischen Migrationshintergrund als Wissensproduzent:innen ernst zu nehmen, sie einzuladen, ihr Wissen mit dem Publikum zu teilen und damit selbst bis dato unterrepräsentierte Besucher:innengruppen anzusprechen.²¹ Denn *unBinding Bodies* richtet sich auch explizit an diese Gruppen. Gerade weil das Ffußbinden in China heute ein sehr sensibles Thema ist (nicht zuletzt bedingt durch die historische Diskriminierung durch Ausländer:innen) ist es wichtig, dass wir Menschen aus der Gegenwart zuhören und uns mit ihren Perspektiven auseinandersetzen, die jenseits eurozentrischer Wissenschaftsdiskurse oder offizieller politischer Ideologien durch ihre eigenen Familiengeschichten individuelle Sichtweisen auf das Thema aufzeigen und das sich immer wieder wandelnde Leben mit gebundenen Füßen fühlbar und nachvollziehbar machen.

Fazit

Für den kuratorischen Ansatz der Ausstellung *unBinding Bodies*, wie überhaupt für die Programmatik des TA T als Ausstellungsraum und Bühne für experimentelle Darstellungsformen und Labor für kuratorische Praktiken, ist diese Verschiebung von einem ‚objektiven‘ zu einem ‚subjektiven‘ und polyphonen Zugang zentral. Gemeint ist damit einerseits, dass das Interesse an Schuhen und Füßen und von dort ausgehende Versuche, verallgemeinerbare Aussagen über die Praxis des Ffußbindens und ‚die chinesische Kultur‘ zu treffen, einem Forschungsfokus auf einzelne Protagonistinnen und deren Lebensgeschichten weicht. Dieser biographische Ansatz ist – unter einem anderen Blickwinkel betrachtet – auch gar nicht ungewöhnlich für unsere Museen. Schließlich haben historische und kunsthistorische Museen die Geschichte schon immer entlang von ‚außergewöhnlichen‘, eben nicht eine Bevölkerungsgruppe in ihrer Gesamtheit repräsentierenden Biographien der als wichtig angesehenen Persönlichkeiten aus Europa erzählt.

Die Vermittlung individueller Lebensgeschichten mit Namen und ggf. Bildern bringt zugleich eine neue und große Verantwortung mit sich. Für den respektvollen Umgang mit den oft nicht mehr lebenden Personen und ihren Nachfahr:innen ist die Bedeutung des Dialogs zentral. Ein erfolgreicher Dialog, verstanden als Austausch und als wechselseitige Anerkennung des jeweils Anderen, hat zur Voraussetzung, dass

21 Vgl. Laura Peers/Alison K. Brown (Hrsg.): *Museums and Source Communities. A Routledge Reader*, London 2003; Cunera Buijs/Pieter Hovens/Laura N. K. van Broekhoven (Hrsg.): *Sharing Knowledge & Cultural Heritage. First Nations of the Americas. Studies in Collaboration with Indigenous Peoples from Greenland, North and South America*, Leiden 2010; Wayne Modest u. a. (Hrsg.): *Matters of Belonging. Ethnographic Museums in a Changing Europe*, Leiden 2019.

eine umfassende Transparenz in der Frage ‚wer spricht?‘ besteht. Beiträge und persönliche Stellungnahmen von Betroffenen in Ausstellungen werden dann als Wissen auf Augenhöhe wahrgenommen, wenn sie mit ebenso namentlich, disziplinar, etc. adressierbaren kuratorischen Positionen korrespondieren. In den Künsten, etwa im Dokumentarfilm, beanspruchen Autor:innen stets selbst einen subjektiven Status, und die Rolle und der Einfluss der Autor:innen im dialogischen Gefüge ist seit langem problematisiert und aus diesem Problembewusstsein konstruktiv weiterentwickelt worden. Vielleicht hat das Streben nach einer wissenschaftlichen, ‚objektiven‘ Betrachtungsweise im Museum dazu geführt, dass die Objekte nicht zu Stellvertretern für Personen, sondern für wissenschaftliche Thesen geworden sind und die Subjekte dabei zusehends aus dem Blick geraten sind. Kann man diesen Weg wieder oder teilweise umkehren? Lassen sich nun in unserer Ausstellung Verbindungslinien ziehen, die von den biographischen Schilderungen der Leitfiguren, den Großmütter-Interviews und dem Vortrag von Dorothy Ko wieder zurück zu den Dingen, den Schuhen aus den Museumssammlungen, führen und auch diese einer neuen Interpretation öffnen? Die Schuhe bleiben unter Glas und es ist mit wenigen Ausnahmen unmöglich, aus dem kolonialen Archiv Informationen über ihre Trägerinnen zu gewinnen. Unser Anspruch muss darin liegen, den Besucher:innen durch die biographischen Erzählungen eine Möglichkeit zu bieten, anders auf die Schuhe zu blicken und hinter den wenigen mit ihnen verknüpften Daten Konturen auszumachen: Wer könnten die Herstellerinnen, Besitzerinnen, Trägerinnen gewesen sein? Was mögen ihre Erwartungen, Hoffnungen und Lebenserfahrungen gewesen sein?



Jia 嘉, Sun Ye 孙叶, Wu Yimeng 吴祎萌
und Zhang Gong 张弓 im Interview,
digitales Video, 2022

Mulan 花木兰



Mulans Abschied, Holzschnitt in einer Ausgabe von Xu Wei 徐渭:
Ci Mulan ti fu congjun, späte Ming-Dynastie, um 1580 (Ausschnitt)

Mulan ist vermutlich eine historische Figur. Ihre Geschichte ist aus einem Gedicht bekannt, das noch vor der Einführung des Fûbebindens entstand: Als der kranke Vater in die Armee berufen werden soll, gibt sich die einzige Tochter als sein Sohn aus und zieht an seiner Stelle in den Krieg. Nach erfolgreichen Kämpfen wird ihre Identität aufgedeckt, trotzdem wird sie geehrt, am Ende kehrt sie in ihre Rolle als Frau zurück. In der Ming-Dynastie konnte man sich eine weibliche Heldin ohne gebundene Füße nicht vorstellen. In einer Theaterfassung von 1580 bindet Mulan vor dem Aufbruch ihre Füße auf. Nach den Kämpfen lässt ein Zaubermittel die Füße wieder schrumpfen – Voraussetzung für das Happy End: ihre Heirat. Moderne Verfilmungen zeigen Mulan seit 1939 als mutige Kämpferin auf ungebundenen Füßen. Besonders die Zeichentrick-Figur aus dem Disneyfilm von 1998 wurde weltweit für viele Mädchen zum Idol.

Shen Cai 沈彩

* um 1748



Wang Liang 汪亮: Shen Cai, um 1780, Shanghai Library

Shen Cai war eine Dichterin der Qing Dynastie. Sie stammte aus einer verarmten adeligen Familie und wurde als Kind in den Dienst einer Literatenfamilie gegeben. Nach der Heirat ihrer Herrin zog sie mit ihr in den Haushalt des Ehemanns und wurde zu dessen Konkubine. Doch auch zu ihrer Herrin hatte sie eine enge Beziehung: Diese war selbst Dichterin und brachte Shen Cai das Schreiben bei. Die beiden Frauen schrieben sich wechselseitig Gedichte. Ehefrauen und Konkubinen fungierten häufig als Mitherausgeberinnen der Schriften ihrer Männer, schrieben aber auch selbst. Ihre Gedichte wurden im Jahr 1782 unter ihrem Literatennamen Hongping veröffentlicht. Shen Cai schrieb im Stil der erotischen Boudoir-Dichtung, untergrub dabei aber das Klischee der tränenverhangenen, verliebten Frauen in ihren einsamen Kammern. Gebundene Füße wurden in den Schriften adeliger Frauen fast nie erwähnt, und wenn, dann nur indirekt, durch Verweise auf den Gang oder Fußabdrücke. Shen Cai hingegen spricht die Füße explizit an, wie in diesem erotisch-ironischen Beispiel:

Wie lächerlich! Die langen Jade-Bögen zu biegen.
So fest gebunden sehen sie an der Sohle aus wie die
Unterseite einer Krabbe. Spreize die zarten Zehen
– sie sehen schlimmer aus als Ingwerwurzel.
Wie schmecken sie? Das frage ich dich, junger Liebhaber.

Afong Moy 梅阿芳

* um 1820



„The Chinese Lady“, Werbeblatt für eine Performance von Afong Moy, 1834, New York Public Library (Ausschnitt)

Afong Moy war die erste chinesische Frau, die in den USA große mediale Aufmerksamkeit erfuhr. Sie kam 1834, im Alter von 14 Jahren, mit einem Händlerehepaar nach Amerika, das mit ihr für chinesische Einrichtungsgegenstände warb. Bei den folgenden Tournées mit einem neuen Manager wurde sie immer mehr selbst zu einem Schau-Objekt. Durch Jahrmarktattraktionen an Tricks gewöhnt, forderte die Öffentlichkeit einen Beweis, dass Afong Moys Füße tatsächlich so klein waren wie behauptet. In Philadelphia wurde sie von Medizinern überredet, ihre nackten Füße zu zeigen, eine stark schambesetzte Entblößung. In Charleston wurde die „Untersuchung“ sogar öffentlich durchgeführt. Die Stadt war zu dieser Zeit ein Hauptumschlagplatz für den Handel mit versklavten Menschen, entsprechend wurde auch Afong Moy hier anders behandelt als im Norden der USA. In Havanna schließlich war das Zeigen des entblößten Fußes Teil der Show.

Chee Tai 朱菊侪

*1896



Chee Toy, Fotograf:in unbekannt, Notencover, 1913 (Ausschnitt)

Als Tochter des berühmten Zauberers Ching Ling Foo stand Chee Tai schon als Kind auf der Bühne. Sie sang kleine englische Lieder, später erhielt sie mit Klaviereinlagen eine Solo-Nummer. Ihr Bühnename war (Little) Chee Toy. Die Familie trat zunächst in europäischen Theatern in Nordchina auf. Anlässlich der Weltausstellung in Omaha (Nebraska) kam sie 1898 in die USA. Die erste Europatournee wurde ein großer Erfolg. Die Anthropologische Gesellschaft Berlin nutzte 1905 ein Gastspiel im Circus Schumann, um die gebundenen Füße der Frauen zu röntgen. Chee Tai war bei diesem Auftritt 9 Jahre alt. Später trat sie zusammen mit ihrer Schwester Zhu Meiqun als Sängerin in Theatern und Kabaretts in Europa, China und den USA auf.

Shi Jianqiao 施劍翹

1905/6–1979



Shi Jianqiao im Gefängnis, um 1936, Fotograf:in unbekannt

Am 13.11.1935 erschoss Shi Jianqiao den Mörder ihres Vaters in einem buddhistischen Tempel. Zehn Jahre zuvor war ihr Vater von Sun Chian-gang, Warlord und Führer der Fengtian-Rebellen, gefangen genommen und enthauptet worden. Shi Jianqiao stellte sich gleich nach der Tat und kam vor Gericht, der Fall ging durch drei Instanzen. Rache war vor dem Gesetz verboten, von der konfuzianischen Moral aber verlangt: ihr zufolge stand der Respekt, den man den Eltern schuldig ist, über allem. Der Konflikt spaltete die öffentliche Meinung. Der Prozess wurde rege in der Presse diskutiert, in der Folge entstanden literarische Texte, Theaterstücke und ein Film: eine Frau mit gebundenen Füßen als Kämpferin? 1936 wurde Shi Jianqiao begnadigt. Die nationalistische Propaganda machte sie zu einem Symbol des Patriotischen Krieges, zum Sinnbild der legitimen Rache gegen den japanischen Aggressor. Im kommunistischen China hingegen galt die Verpflichtung zum Respekt den Eltern gegenüber als Relikt der Feudalgesellschaft. Erst 1979, kurz vor ihrem Tod, wurde sie rehabilitiert.

Chun Xiu 春秀

1896–um 1975



Chun Xiu, in: Li Kunwu: *Lotusfüsse*, Zürich: Edition Moderne, 2015

Die Geschichte von Chunxiu wäre vergessen, hätte der Comiczeichner Li Kunwu sie nicht zur Heldin einer Graphic Novel gemacht. Chunxiu hat als sein Kindermädchen gearbeitet. Als Kind wurden ihr die Füße gebunden, weil es ihre Chancen auf eine gute Heirat erhöhen sollte. Die schmerzhafteste Prozedur zahlte sich zunächst aus – Chunxiu war eine begehrte Schönheit, die Kleinheit ihrer Füße berühmt. Doch als nach der Xinhai-Revolution von 1911 das Füßebinden verboten wurde, änderte sich ihre Lage. Sie zog sich aufs Land zurück und lebte dort als arme Bäuerin, bevor sie 1959 mit 63 Jahren Kindermädchen wurde. Die Geschichte rollte über Chunxiu hinweg. Ihre gebundenen Füße galten mit Beginn der Kulturrevolution unter Mao 1966 als feudalistisches Relikt, sie wurde als Angehörige einer „feindlichen Schicht“ geächtet.

Qiu Jin 秋瑾

1875–1907



Qiu Jin posiert im Herrenanzug, 1906. Das Foto trug die Bildunterschrift: „Wer ist der Mann, der mich anstarrt? Er sollte ich sein. Ich wurde in das falsche Geschlecht geboren.“

Qiu Jin wurde gemeinsam mit ihren Brüdern in Literatur, Reiten und Schwertkampf unterrichtet. In Beijing kam sie mit nationalistischen Ideen in Berührung, sie verließ ihre arrangierte Ehe und ging zum Studium nach Japan. Qiu Jin engagierte sich für Frauenrechte, gründete Vereinigungen und Zeitschriften. Darin rief sie Frauen auf, erst ihre Körper und dann ihren Geist zu befreien, um die feudalen Traditionen durch republikanische Strukturen zu ersetzen. Qiu Jin war das erste weibliche Mitglied der revolutionären Tongmenghui unter der Führung von Sun Yat-sen, die in der Revolution von 1911 eine wichtige Rolle spielen sollte. 1907 wurde Qiu Jin Leiterin des Datong College in Shaoxing. Erklärtes Ziel war die Erziehung von Revolutionär:innen, angeschlossen war ein Sportinstitut mit militärischem Training. Ein halbes Jahr später wurde Qiu Jin wegen ihrer revolutionären Verbindungen verhaftet und exekutiert.