

# Chinesische Kampfkunst: Geschichte einer Form menschlicher Kommunikation\*

GUDULA LINCK UND LIYUAN WANG-SCHEERER†

## Zusammenfassung: Chinesische Kampfkunst Geschichte einer Form menschlicher Kommunikation

Nach der strukturgegeschichtlichen Betrachtung chinesischer Kampfkunst von ihren Anfängen bis in die Gegenwart wird diese spezifische Form zwischenmenschlicher Begegnung als Paradigma menschlicher Kommunikation vorgestellt bzw. interpretiert: Leibliche Intelligenz und unbedingte Präsenz, beides über Jahre in der Praxis der Kampfkunst wie in jeder geschliffenen oder meditativen Tätigkeit eingeübt und einverleibt, mobilisieren auch in heiklen Situationen eine Sensibilität im Spüren, wie es gerade um einen selber und um das jeweilige Gegenüber steht.

## Summary: Chinese Martial Arts History of a form of human communication

After the structural-historical consideration of Chinese martial arts from its beginnings to the present, this specific form of interpersonal encounter is presented or interpreted as a paradigm of human communication: Physical intelligence and absolute presence, both practiced and assimilated over years in the practice of martial arts as in any polished or meditative activity, mobilize even in delicate situations a sensitivity in sensing how it is just about oneself and about the respective counterpart.

## I. GESCHICHTE DER KAMPFKUNST.

Mythische Überlieferung und archäologische Befunde, einschließlich der frühen Schriftzeichen auf den Orakelknochen, weisen auf einen dreifachen Ursprung der chinesischen Kampfkunst aus Krieg, Tanz und Imitation von Tieren, letzteres, um sich deren Kraft, Geschicklichkeit und Geschmeidigkeit einzuverleiben. In allen drei Fällen sind frühe Formen stilisierter Bewegung eingebunden in rituelle Praxis, so dass mit „unbedingtem Ernst“ getanzte wurde, zumal auch im Kampf unbedingte Aufmerksamkeit über Leben und Tod entschied. Konzentrationsfähigkeit (*yán* 嚴) wird in frühen Texten vor allem bei Bogenschützen gerühmt.

---

\*Dieser Beitrag fußt weitestgehend auf der von mir [Gudula Linck] um Zeitenwende herum betreuten Forschungsarbeit von Liyuan Wang-Scheerer (heute: Liyuan Fischer), die im Jahre 2006 an der CAU-Universität zu Kiel als Dissertation angenommen wurde. Sie erschien im Jahr darauf im LIT Verlag Berlin unter dem Titel *Shows aus China. Ein Beitrag zur transkulturellen Kommunikation. Am Beispiel des Chinesischen Staatszirkus und der Shaolin-Kampfmönche*, in der Schriftenreihe der Stipendiatinnen und Stipendiaten der Friedrich-Ebert-Stiftung, Band 32. Aus diesem Grund sind wir beide als Autorinnen genannt, obwohl die Verantwortung für die vorliegende Fassung, erst recht für den zweiten Teil ausschließlich bei mir liegt.

Literaturverweise beziehen sich, wenn nicht weiter präzisiert, auf die genannte Publikation. Um die historische Skizze vorlebendigen, wird ausgiebig zitiert, wobei ich mir aus meinem jetzigen Sprachgefühl heraus stilistische Änderungen vorbehalten.

†Gudula Linck (\*1943) promovierte 1978 in Sinologie, Ethnologie und Japanologie in München und war nach ihrer Habilitation im Fach Sinologie von 1990 bis zu ihrer Emeritierung 2008 Professorin für Sinologie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Im Rahmen dieser Tätigkeit betreute sie mehrere universitäre Abschlussarbeiten (Magisterarbeiten, Promotionen) zum Themenfeld chinesischer Kampfkünste, von denen eine von der hiesigen Zweitautorin Liyuan Wang-Scheerer stammt. Neben Vorträgen zur Kultur und Geschichte Chinas unterrichtet Gudula Linck Qigong und Yoga und ist mit Senioren als Wanderführerin unterwegs.

Er spannte den Bogen zu voller Weite, positionierte einen Becher Wasser auf seinem Vorderarm und schoss. Ein Pfeil folgte dem andern, während er die ganze Zeit stand wie eine Statue. (S. 29)

Sobald die Kampfkunst schriftlich fassbar ist, erfahren wir, dass die Söhne des zhouzeitlichen Adels (s. Zeittafel) nicht nur im Schreiben, Lesen und Rechnen, sondern auch im Kriegstanz unterrichtet wurden: „Mit Dreizehn tanzen sie mit dem Blasinstrument *sháo* 勺, mit Fünfzehn tanzen sie mit Beil und Schild, mit Zwanzig tanzen sie den großen Tanz der Xia-Dynastie.“ (S. 24) Während einfache Soldaten mit Pfeil und Bogen, Speiß und Streitaxt unterwegs sind, handhaben die Adligen dieser und nachfolgender Epochen mit Vorliebe das Schwert (*jiàn* 劍).

Schwertkunst als Schaukunst hat das Buch Zhuangzi (4.-2. Jh. v. Chr.) bereits kritisiert, da Schwertkampfdarbietungen mit tödlichem Ausgang – Gladiatorenkämpfen im alten Rom vergleichbar – am Hof der Könige und Fürsten allseitiger Unterhaltung dienen:

Jedes Jahr lassen mehr als hundert Schwertkämpfer dabei ihr Leben... [Am Ende] sind die Haare zerzaust, Bart und Bänder, durcheinander, der Hut hängt herab, das Gewand ist zerrissen. Der Kämpfer blickt finster, kann kaum noch sprechen. Da greift ihn der Gegner ein weiteres Mal an, schneidet ihm oben den Hals ab, sticht ihn unten in Leber und Lunge. (S. 37-38)

Dasselbe Kapitel beschreibt eine Kampfkunstregel, die heute noch als „Finte“ ihre Gültigkeit hat: „Der Schwertkämpfer demonstriert Leere (*xū* 虛), tut so, als öffne er sich, wartet aber, um sich einen Vorteil zu verschaffen, bis der Gegner losschlägt, und kommt ihm dann zuvor.“ (S. 40)

Der Hinweis auf die *Leere* (*xū* 虛), im Unterschied zur *Fülle* (*shí* 實), zeigt schon im Ansatz die philosophische Überhöhung der Kampfkunst, die in der nachfolgenden Kaiserzeit (3. Jh. v. -20. Jh.) alle chinesischen Künste als Künste der Lebenspflege auszeichnet. Fülle und Leere sind dann nichts anderes als Manifestationen der kosmischen Lebenskraft *Qi* 氣, deren Dynamik zwischen dem Pol feinsten Zerstreuung (Leere) und Verfestigung (Fülle) die „Zehntausend Wesen und Dinge“ (*wàn-wù* 萬物) der Welt zur Erscheinung bringt in ihrem Werden und Vergehen.

Bipolare Dynamik des *Qi*

|                          |  |
|--------------------------|--|
| Yin-Qí                   | Yang-Qí                                  |
| verdichten/verfestigen   |  |
| zerstreuen               |  |
| füllen/engen             | leeren/weiten                            |
| fest, tast- und sichtbar | flüssig    dunstig    unsichtbar/spürbar |

Am Pol der Verfestigung (*Yīn*) sind die Vorkommnisse der Welt tast- und sichtbar, am Pol der Zerstreuung (*Yáng*) unsichtbar, gerade noch spürbar, bevor sie vorübergehend in die chaotische Mannigfaltigkeit des *Dào* 道 verschwinden. Zwischen Fülle und Leere kommt es zu allen möglichen Schattierungen, je spezifische Wechselwirkungen von *Yīn* 阴 und *Yáng* 阳.

Elaborierter als im Buch Zhuangzi im Sinne der Yīn-Yáng-Philosophie erweist sich die Erläuterung einer „jungen Frau aus Yüe“, deren Lebenszeit zwar nicht feststellbar, von der Tradition gleichermaßen in die vorchristlichen Jahrhunderte datiert ist:

Das Dao hat ein Tor und eine Tür, es hat auch *Yīn* und *Yáng*. Öffnet man das Tor, hält aber die Tür verschlossen, dann wird *Yīn* schwach und *Yáng* wird üppig lodern. Das

Dào im Nahkampf besteht aber darin, dass die Geisteskraft im Innern stark ist und nach außen Friedlichkeit demonstriert. Man sieht aus wie eine harmlose Ehefrau, kämpft aber wie ein furchterregender Tiger. Man stellt seine Gestalt auf und wartet auf das Qì, damit es mit der Geisteskraft zusammengeht. Der Kämpfer ist bald unerreichbar wie die Sonne, bald neigt er sich nach der Seite wie ein springender Hase, bald jagt er die Gestalt des Gegners, bald seinen Schatten...Ein- und Ausatmen kommt und geht. Das Schwert bewegt sich hin und her, auf und ab, vor und zurück, ohne die Regeln zu verletzen, immer wieder und ohne einen Laut. Das Dào eines solchen Kämpfers vermag es aufzunehmen mit hundert Personen, und hundert solcher Kämpfer können antreten gegen zehntausend... (S. 39)

Für die gleiche Zeit berichtet eine Anekdote, wiederum von einer Frau, der „Frau des Bogenbauers“, die in Abwesenheit ihres Mannes den Herzog Jing über die Kunst des Bogenschießens belehrt. Hier stehen nicht Aufeinanderfolge und Widerstreit von *Yīn* und *Yáng* im Vordergrund, sondern das ausgewogene Ideal der Mitte, das „Sowohl Als-auch“: sowohl *Yáng* als auch *Yīn*. ☯

Das Dào des Bogenschießens bedeutet, dass die Hand [die Mitte sucht], als hielte sie zwischen den Fingern ein Zweiglein fest und in der Höhlung der Hand ein rohes Ei. Die vier Finger sollen nun das Zweiglein brechen, ohne das Ei zu beschädigen. Die rechte Hand schießt, und die linke Hand weiß nichts davon. Das ist das Dào des Bogenschießens. (S. 34)

Mit der Gründung des Kaiserreichs im 3. vorchristlichen Jahrhundert, seiner Konsolidierung in der Folge als zentralisierter Staat geht Hand in Hand die Herausbildung eines zivilen bürokratischen Apparates, so dass im Verlauf des nachfolgenden Jahrtausends die kriegerischen Aspekte immer mehr in den Hintergrund rücken. Trotz der Wirren der nachchristlichen Jahrhunderte herrscht ein labiles Gleichgewicht zwischen Beamten auf der einen und Kriegsadel auf der anderen Seite. Das bedeutet, dass Kaiser und Prinzen, militärische wie zivile Würdenträger in beidem bewandert sind: in den feinen Künsten (Kalligraphie, Malerei und Dichtkunst) wie in der Kunst des Kampfes. Zwar wird das Schwert als Kriegswaffe seit dem 5. nachchristlichen Jahrhundert durch den Säbel ersetzt. Es behält aber seine symbolische Funktion, zumal es, je nach Beschaffenheit (Jade, Gold) und Dekor, als Rangabzeichen diente.

Die Gesellschaft der Tangzeit (618-906), der die erneuerte Reichseinheit eine kulturelle Blütezeit bereitet, gilt als weltoffen und Neuem zugewandt. So kommt es, dass alle möglichen Kunstformen zentralasiatischer Völker über die Seidenstraße ins Reich der Mitte gelangen und alle Künste, auch die Kampfkunst, bereichern und überprägen. Die Vorführungsformen (*tào-lù* 套路) geraten so raffiniert, dass Militärexperten die Kampfkunst bald für untauglich erachten im Krieg und pauschal abwerten als „geblühte Faust und besticktes Bein“. Kampfkunst als Schaukunst ist in der Tangzeit bereits voll etabliert, sei es als Partnerkampf oder Einzelvorführung. Der geschickteste Schwertkünstler der Tangzeit mag Pei Min (7. Jh.) gewesen sein, über den viel Lob ausgeschüttet wird: „Plötzlich beginnt Pei Min mit zwei Schwertern zu tanzen, als ob die Sieben Sterne einer nach dem anderen vom Himmel fielen und wirbelnd um einen Drachen kreisten.“ (S. 49) Eine andere Stelle zeigt Pei Min, wie es ihm gelingt, die Zuschauer in seinen Bann zu schlagen, leibphänomenologisch gesagt, einzuleiben:

Min lässt das Schwert kreisen, stößt zu, einmal mit der linken, einmal mit der rechten Hand, wirft es bis hinauf an die Wolken, zehn Fuß hoch, und wie ein Blitzstrahl saust es herunter. Min hebt die Hand, hält die Scheide hoch, um es aufzufangen. Das Schwert stürzt, den Raum durchbohrend. Unter Tausenden von Zuschauern keiner, der nicht vor Schreck am Leibe zitterte. (S. 50)

Die Wechselwirkung der Künste, ebenfalls eine Errungenschaft der Tang-Dynastie, zeigt sich sehr schön an einem Detail aus dem Leben des Kalligraphen Dao Xuan (596-667). Da alle chinesischen Künste den „gekonnten Umgang mit dem Qi“ (*qì-gōng* 氣功) voraussetzen (s. o.), dann ist Kalligraphie nichts anderes als „Qigong mit dem Pinsel“. So ist es nur folgerichtig, wenn Dao Xuan's Pinselführung immer besser wird, je länger er Pei Min beim Schwerttanz betrachtet. Auch der waffenlose Kampf, seit dem 6. Jahrhundert Faustkampf genannt: *quán* 拳 (Faust), bereichert das kulturelle Leben am Kaiserhof der Tang. Wettkämpfe, an denen Soldaten wie „Rabauken von der Straße“ teilnehmen, beginnen nie ohne Begrüßungsritual, wie es auch heute noch üblich ist:

Dann begrüßten sie sich gegenseitig, indem sie die Hände falteten, den Kopf senkten und mit den Füßen auf den Boden stampften...Sie entwandten sich, einander umkreisend, nach links, zogen von rechts und befreiten ihre Schultern von den flinken Händen des Gegners. Ihre seidigen Bärte flogen hoch, während das Qi ausfuhr. (S. 60-61)

Hier ist die leibliche Dynamik des Wettkampfes sehr schön ins Bild gebracht: die fulminant aufeinanderfolgenden Bewegungsrichtungen, wenn das Qi als Kampfkraft nach außen drängt, so dass sogar die Barthaare „die Weite suchen“.

Kaiserin Wu, deren Regierungszeit (684-705) die frühe Tang-Dynastie für zwei Jahrzehnte unterbricht, sorgte dafür, dass die Kampfkunst ein Teil der Prüfungen wird für Anwärter der militärischen Laufbahn. Um deren kämpferische Begabung und Fertigkeit auf die Probe zu stellen, wurden auch Preise und Titel verliehen: „Das nennt man das Dào des Talente-Einsetzens, die Kunst des Talente-Aussuchens.“ (S. 65).

Die Zeit zwischen dem Niedergang der Tang (906) und der erneuten Reichseinigung durch die Song-Dynastie (960), wenn auch auf verkleinertem Territorium, bereitet den Boden für eine radikale Umwälzung der demographischen, ökonomischen und gesellschaftspolitischen Verhältnisse. Der Adel tritt von der politischen Bühne ab, die Beamtenschaft übernimmt „das Szepter“, und die Song-Dynastie geht als ziviler Beamtenstaat in die Geschichte ein.

Gleichzeitig mausern sich alte und neue Hauptstädte zu Millionenstädten und attraktiven Handelszentren. Das China der Songzeit zeigt sich der damaligen Welt als ein zivilisatorisch höchst fortgeschrittenes Land. In Bianliang, dem heutigen Kaifeng, Hauptstadt der Nördlichen Song-Dynastie (960-1127), wird im Jahre 1063 die Sperrstunde aufgehoben, so dass die Einwohner auch nachts zwischen Läden und Weinlokalen bis zum Morgenrauen unterwegs sind. Lin'an, das heutige Hangzhou, die Hauptstadt der Südlichen Song-Dynastie (1127-1278) verfügte über 29 Geschäftsviertel, die unterschiedlich spezialisiert sind: „Die Geschäfte laufen Tag und Nacht und hören nicht auf. Erst nach Mitternacht werden die Besucher weniger.“ (S. 83) An den angrenzenden Vergnügungsstätten treten neben Akrobaten, Geschichtenerzählern, Sängern, Marionetten- und anderen Schauspielern auch Kampfkünstler auf. Gleichzeitig schießen „wie Bambussprossen nach dem Frühlingsregen“ Vereine aus dem Boden, die Ringen und Bogenschießen, Schwerttanz und den waffenlosen Kampf in Stadt und Land unterrichten und als Schaukunst pflegen.

Mit diesem Treiben hat es ein Ende, als die Mongolen die Macht über ganz China übernehmen. Von Beginn an war die Fremdherrschaft der Yuan-Dynastie (1279-1368) immer wieder von Palastrevolten und Bauernaufständen bedroht, so dass der [han-]chinesischen Bevölkerung der Besitz von Waffen sowie die Ausübung aller Kampfkünste bei Todesstrafe verboten war. Sogar Tempel und Klöster sahen sich aufgefordert, Ritualwaffen aus Metall den Behörden zu übergeben. Undenkbar im Reich der Mongolen: Massenveranstaltungen oder öffentliche Vereinsaktivitäten.

Einzelne arbeitslose Kampfkünstler finden Unterschlupf in der von der Mongolenherrschaft geförderten Kunst der Oper, einer Mischung aus Theater, Singspiel, Tanz, Akrobatik und Kampfkunst. Mit dieser Vielfalt im Angebot hinterließ die „Yuan-Oper“ noch in der Staatsoper des 20. Jahrhunderts, der „Peking-Oper“, ihre Spuren. Die Kampfkunstvereine agieren weiter im Untergrund, machen von dort der Fremdherrschaft zu schaffen und tragen schlussendlich auch in Gestalt geheimer Gesellschaften zum Niedergang der Mongolenherrschaft bei.

Die Späte Kaiserzeit teilen sich zwei Dynastien, die Ming- (1368-1644) und die Qing-Dynastie (1644-1911/12). Mit Zhu Yuanzhang, der seinen Aufstieg zum ersten Ming-Kaiser der Geheimgesellschaft des „Weißen Lotus“ verdankt, beginnt für alle Kampf- und Schaukünste ein goldenes Zeitalter. Von nun an wird konsequent zwischen der militärischen Kampfkunst, der eigentlichen Kriegskunst (wǔ-yì 武艺), und der im Volk verbreiteten Kampfkunst (wǔ-shù 武术) unterschieden, wenn auch die begriffliche Differenzierung erst für das 20. Jh. nachweisbar ist. Gleichwohl ist mingzeitlichen Militärexperten der Nutzen des reinen Kampfkunsttrainings bewusst, um Gesundheit, Kraft und Konzentration der Soldaten zu fördern:

Die Faustkunst scheint nicht mit der großen Kriegskunst im Zusammenhang zu stehen. Aber sie trainiert Hände und Füße und gewöhnt die Gliedmaßen an Belastungen. Und das ist die Grundlage, wenn man anfängt, die Kriegskunst zu erlernen. (S. 111)

In dem Maße wie die Kampfkunst als Kriegskunst an Bedeutung verliert, gewinnt sie literarischen Ruhm. Alle Volksromane der Mingzeit enthalten – wie zuvor schon die Sing- und Schauspiele – allseits beliebte Kampfkunsteinlagen. In den *Räubern vom Liangshan-Moor* sind Fußtritte und Handschläge so zahlreich und exakt beschrieben, dass ein Kampfkunstmeister seinen Schülern den Roman als Lehrbuch ans Herz legt. In der folgenden Textstelle kämpfen Shi Jin und Chen Dao vom Pferd aus miteinander, wobei, dank einer Finte, Shi Jin den Gegner besiegt:

Ein Hin und Her, als ob zwei Drachen im tiefen Wasser mit einer Perle spielten, ein Oben und Unten, als ob zwei Tiger am Felsen um die Beute kämpften. Wenn der Drache in Wut gerät, fährt der Dreispitzsäbel dem andern an den Kopf. Wenn der Tiger über die Schlucht springt und seinem Zorn Luft verschafft, ist sein Meter-langer Speiß auf das Herz des Gegners gerichtet. Eine Weile schon kämpften Shi Jin und Chen Da. Plötzlich greift Shi Jin zu einer Täuschung. Er lässt Chen Da mit dem Speer auf sein Herz zielen, weicht aber seitlich aus, so dass Chen Da ihm geradezu in den Schoß fällt. Shi Jin drückt ihn mit einem eleganten Hüftschwung unter seinen langgestreckten Arm und hebt ihn mühelos aus dem fein verzierten Sattel. (S. 115)

Als die Mandschu im Jahre 1644 unter der Devise „die Klare“, die Qing-Dynastie (-1911/12), die Macht ergreifen, sind sie, wie die Mongolen zuvor, vom Anfang bis zum Niedergang, mit den subversiven Umtrieben seitens der Kampfkunst- und Geheimgesellschaften konfrontiert. Und wie jene verhängen sie über die chinesische Bevölkerung Verbote auf Waffenbesitz und das Üben der Kampfkunst.

Auf dem Sōng-shān 嵩山, dem Berg der Mitte, dem Berg der Shaolin-Mönche, wird aller Verbote zum Trotz insgeheim weitertrainiert, und zwar der „äußere“ Stil (*wài-gōng* 外功: Angriff) im Unterschied zum „inneren“ Stil (*nèi-gōng* 内功: Verteidigung). Im Zuge ihrer antimandschurischen Aktivität und Kooperation mit anderen Geheimgesellschaften gelingt es den Shaolin-Mönchen, den eigenen Stil im ganzen Land bekannt zu machen. Letztlich sind es die Boxer (1900-1901), die „Faustkämpfer für Rechtlichkeit und Harmonie“, ebenfalls eine Geheim- und Kampfkunstgesellschaft,

die maßgeblich den Sturz der Qing-Herrschaft vorbereiten.

Von heute aus gesehen, liegt der Höhepunkt der traditionellen Kampfkunst im frühen 17. Jahrhundert, in dem sich der verworrene Übergang von der Ming- zur Qing-Dynastie vollzieht. Die zahlreichen Abhandlungen von Kampfkunstexperten dieser Zeit dokumentieren eine hohe Differenzierung in unterschiedliche Stile und Vorführungsformen. Der zunehmende Einsatz von Feuerwaffen seit dem 12./13. Jahrhundert hatte den Glauben an die Kriegstauglichkeit der Kampfkunst längst *ad absurdum* geführt. Umso leichter fiel die Annäherung an andere Bewegungskünste, die in der spätkaiserzeitlichen Bevölkerung verbreitet waren und vornehmlich der Gesunderhaltung, Selbstverteidigung und Unterhaltung dienten.

Aus der spätkaiserzeitlichen Gemengelage ging auch das heute weltweit geübte *Tàijīquán* 太極拳 hervor, die „Faust des großen Dachbalkens“. In der Bezeichnung *tài-jī*, der große Dachfirst – als Schnittstelle zwischen dem chaotisch-mannigfaltigen *Dào* und der differenzierten Welt – zeigt sich schon auf den ersten Blick die philosophische Durchdringung dieser Bewegungskunst von Anfang an. Die *Tàijī*-Form, als Kurz- oder Langform, ist nichts anderes als ein in Raum und Zeit transportiertes *Tàijī*-Diagramm, d.h. leibhaftige Kosmogonie.

An die Herkunft des *Tài-jī* aus der Kampfkunst erinnern Formen, Bewegungsrichtungen, Positionen und deren Bezeichnungen. Auch die chinesische Alchimie hat ihre Spuren hinterlassen, geht es doch darum, „die eigene Energie immer mehr zu verfeinern, um sie der kosmischen Energie anzugleichen, d.h. *Qì* zu 'schmelzen', um es in *shén* 神, eine spirituelle Geisteskraft, zu verwandeln, und *shén* zu 'schmelzen', damit es sich in die Leere hinein verflüchtigt, wo alle Gegensätze aufgelöst sind<sup>1</sup>. Die *Tàijī*-Stile, die bis heute maßgeblich sind, wurden zwischen 1909 und 1928 schriftlich fixiert.

Ob und in welchem Maße die kommunistische Bewegung im revolutionären Kampf der 1920er und 30er Jahre die Tradition der Kampfkünste nutzte, ist mir nicht bekannt. Von den Shaolin-Mönchen wissen wir, dass sie, trotz der Situation und Ereignisse, die eigene Übe-Praxis wie auch die Praxis öffentlicher Darbietung weiterführen. Ein gewisser Duan Zhishan, der das Kloster im Jahre 1925, zur Zeit des Nordfeldzugs, anlässlich einer Kampfkunstschau besuchte, endet seinen Bericht, ebenso ausführlich wie begeistert, mit folgenden Worten:

Zum Schluss führt Abt Miaoxing mit seinem Lieblingsschüler die Stockform des „Bergbewachens“ als Partnerübung vor – schnell und geschickt in der Bewegung und hochkonzentriert (*yàn* 嚴) im Geiste! Eine vollkommene Darbietung: Die beiden Stöcke kreisen umeinander – kraftvoll im Heranziehen und blitzschnell im Loslassen. Mit aufgerissenen Augen und aufgestellten Ohren verfolgen die Zuschauer die Stöcke, die wie aufgescheuchte Schlangen, wie schwimmende Drachen zischen und spucken. Das Klatschen und Jubeln nehmen kein Ende. Was für eine satte Augenweide, was für ein Gipfel an Vollendung. (S. 176)

Bald nach Gründung der VR China im Jahre 1949 wird die Kampfkunst bei Militär und Polizei als Unterrichtsfach gelehrt. Für die Bevölkerung ist sie verboten. Erst nach der Kulturrevolution (1968-1978) gewinnen im Zuge der allgemeinen Lockerungen die Shaolin-Mönche ihr damit verknüpftes Prestige zurück. Zahlreiche Kampfkunstschulen lassen sich am Fuße des Song-Berges, nieder

<sup>1</sup>Aus meinem Buch *Ruhe in der Bewegung. Chinesische Philosophie und Bewegungskunst*. Freiburg (Karl Alber) 2015.

um dem traditionsreichen Kloster nahe zu sein. Im einzigen offiziell anerkannten Shaolin-Kloster-Wushu-Internat ist es ca. tausend Schülern und hundert Schülerinnen erlaubt, sich unter Obhut der chinesischen Regierung in Kampfkunst zu schulen.

Mit Buddhismus haben diese Kampfkunstschüler und -schülerinnen nichts zu tun im Unterschied zu den zahlenmäßig stark reduzierten Shaolin-Kampfmönchen im Kloster selbst. Eine harte und entbehrungsreiche Ausbildung sichert ersteren ein berufliches Auskommen als Kampfkunstlehrer oder im Sicherheitsdienst des Staates. Ihr schönster Traum ist die Reise um die Welt als Kämpfer im Rahmen der Shaolin-Kunstshows. Diese lösten überall auf dem Globus Begeisterung und Bewunderung aus, auch wenn mancher Zuschauer hierzulande hinter den Show-Effekten mehr Buddhismus und Meditation vermutete, als tatsächlich der Fall war.

## II. CHINESISCHE KAMPFKUNST ALS PARADIGMA MENSCHLICHER KOMMUNIKATION <sup>2</sup>

Kampfkunst als Paradigma menschlicher Kommunikation bedeutet nicht, den Ursprung menschlicher Kommunikation ausschließlich in feindseliger Begegnung zu suchen. Von Anfang an dürfte, lange vor Entwicklung der menschlichen Sprache, auch die friedliche Kommunikation in Form von Mimik, Gestik und Blicken üblich gewesen sein. Bis heute wird verbale Kommunikation von körperlichen und leiblichen Signalen begleitet, die das Gesagte nuancieren, bekräftigen oder auch unterlaufen können.

Was die Kampfkunst auf den ersten Blick von der alltagsüblichen Kommunikation unterscheidet, ist die Geschwindigkeit, der antagonistische Modus und ein hochstilisiertes Gebärdenrepertoire.

*Die Geschwindigkeit* von Aktion und Reaktion ist so eklatant und atemberaubend, dass die zitierten Zeugen aus dem vormodernen China immer neue Bilder dafür finden: „Fäuste und Füße fliegen und tanzen kreuz und quer“; „Säbel kreisen, oben und unten“; „wie aufgeschreckte Schlangen, wie schwimmende Drachen“ (S. 175-176); „Ihr Schwert, kraftvoll wie ein Gott auf seinem Drachengespann, wirbelt im Raum, stürzt auf uns zu, wie Donner und Blitz bebend vor Zorn, steht plötzlich still wie gefrorener Glanz auf Flüssen und Seen.“ (S. 48)

Antagonistischer Modus bedeutet in der Kunstform des Kampfes nicht, den Gegner zu verletzen oder gar vom Leben in den Tod zu versetzen. Mangel an Fairness gilt seit den Anfängen als „Wegwerfen der Kunst“. Im Buch Zhuangzi wird er als Zeichen fehlender Gelassenheit gedeutet und somit als Schwäche: „Bei Ringkämpfern kann man beobachten, dass sie anfangs offen und ehrlich sind und gegen Ende heimtückisch. Kommen sie nämlich in Aufregung, greifen sie zu hinterlistigen Kniffen.“<sup>3</sup>

Eingedenk der Erfahrung, dass hinter jedem Unterschied potentiell ein Widerspruch lauert, scheint mir Kampfkunst eine ausgezeichnete Übungspraxis zu sein, um Einfühlung bzw. Zweifühlung einzuverleiben und in aller Spontaneität gemeinsamen Situationen aus Konsonanz oder Dissonanz besser gewachsen zu sein.

---

<sup>2</sup>Folgende Gedanken entnehme ich meinem Beitrag: „Schatten oder Echo. Chinesische Kampfkunst als Paradigma menschlicher Kommunikation“, in: Undine Eberlein (Hg.), *Zwischenleiblichkeit und bewegtes Verstehen. Intercorporeity, Movement and Tacit Knowledge*. Bielefeld (transcript) 2016, S. 249-266.

<sup>3</sup>Zit. in: Linck 2015, s. Anm. 2, S. 131.

*Stilisiertes Gebärdenrepertoire.* Die in den Texten genannten Verhaltensregeln, wie „Hoher Schlag aufs Pferd“ oder „Pfersche unter Blättern stehlen“, erinnern daran, dass die Dynamik von Abwehr und Angriff in hohem Maße stilisiert ist. Das in langer Übung einverlebte Repertoire an Bewegungen und Gesten mag überschaubar sein. Doch keine Situation gleicht der anderen. Entscheidend für den jeweiligen Ausgang der Begegnung ist neben dem Umgang mit der *gegnerischen Gestik* (1) die eigene Positionierung im *Ringkampf der Blicke* (2) und im *Widerstreit der Kräfte* (3). Diese gilt es nacheinander in der gebotenen Kürze zu beleuchten. In allen drei Fällen geht es um antizipierende Wahrnehmung dank leiblicher Intelligenz.

## 1. Gestik als leibliche Richtung

Gesten und Gebärden von Hand und Fuß sind nie neutral, nie „an und für sich“, sondern für die Beteiligten von Bedeutung als *leibliche Wirkrichtung* in der gemeinsamen Situation: „Sie entwandten sich, einander umkreisend, nach links, zogen von rechts und befreiten ihre Schultern von den flinken Händen des Gegners.“ (s.o.) „Bald ist der Kämpfer unerreichbar wie die Sonne, bald neigt er sich zur Seite wie ein Hase auf der Fluch...Das Schwert lautlos im Hin und Her, Vor und Zurück, Auf und Ab.“ Kampfkunst-Handbücher legen großen Wert auf das durch die wechselnden Bewegungsrichtungen gebotene Zusammenspiel. Regel Nr. 1 für Resonanzverhalten lautet: „Folge dem, der sich zurückzieht; das nennt man Klebenbleiben“, Regel Nr. 2: „Bewegt sich der Gegner schnell, so folge ihm schnell; bewegt er sich langsam, so folge ihm langsam.“

Beobachtet werden dabei nicht Einzelheiten, wie sie für wissenschaftliches Arbeiten unabdingbar sind. Wahrnehmung geschieht hier über ganze Eindrücke in ihrer diffusen *chaotisch-mannigfaltigen Bedeutsamkeit*. Dem kommen die bildhaften Vergleiche entgegen, und dem verdankt sich auch die Geschwindigkeit der Reaktion.

## 2. Der Ringkampf der Blicke

Während das Auge als Sinnesorgan Einzelnes sieht und fokussiert, ist der Blick eher ein optisches Spüren als differenzierendes Sehen. Das intuitive Ausweichen ist dem spürenden Blick geschuldet, nicht den Augen. Als leibliche Richtung aus der *Enge* in die *Weite* haben Blicke wie jede andere Geste eine spezifische Gestalt und Intensität, die vom Gegenüber am eigenen Leib zu spüren ist. Blicke können sein „wie Speere im Turnier; sie greifen tief in das leibliche Befinden beider Partner ein, die sich dadurch bedeutsame Signale geben, sind schwer auszuhalten, werden demgemäß – aber nicht überall – gern vermieden.“ (Schmitz) Umso mehr zehrt die Kampfkunst vom Einsatz „Macht gebietender“ Blicke:

Unentwegt und Macht gebietend gehen die Blicke hin und her. (S. 41) Selbst wilde Tiere fürchten den stechenden Blick der Shaolin-Mönche. (S. 172)

Der Ringkampf der Blicke dient dem Kräfteressen, dem Abtasten der Stärke des Gegners. Wer dem Blick des Gegenübers nicht standhält, ist schon verloren. Um den Blick des Gegners zu vermeiden, um nicht Opfer seiner Dominanz zu werden, kann der eigene Blick auf dessen Nasenwurzel gerichtet sein: „Die Trächtigkeit des Blicks mit Dominanz und Unterwerfung ist längst vor aller bewussten Steuerung und absichtlichen Sinngebung Ausfluss eines Automatismus leiblicher Kommunikation.“ (Schmitz)



### 3. Widerstreit der Kräfte in der gemeinsamen Situation

Wie und warum Bewegung, die noch nicht sichtbar ist, gespürt werden kann, ist eine Frage nach den Medien des Ko-agierens, nach den Brückenschlägen von Resonanz. Voraussetzung dafür, dass der Funke überspringt, ist das bipolare Qi-Geschehen am eigenen Leib: Fülle und Leere bzw. Verdichtung und Zerstreuung der Atemkraft und damit einhergehend Empfindungen von Engung und Weitung, Ruhe und Bewegung folgen entweder aufeinander oder sind aufgrund ihrer dialogischen Struktur im Widerstreit: Yīn im Yáng und Yáng im Yīn.

In sich dialogisch, kann das leibliche Geschehen auch auf zwei Partner verteilt sein, die entweder der Aufeinanderfolge gehorchen oder die antagonistischen Kräfte gegeneinander ausspielen. Dabei spreizt sich der innerleibliche Dialog von Fülle und Leere, Verdichtung und Zerstreuung, Engung und Weitung auf in das Angriffs- und Rückzugsgeschehen zwischen beiden Partnern. Auf diese Weise kann jeder, bei rhythmischer Verschiebung, die genannten leiblichen Dispositionen als seinen Part übernehmen. Das ist Zweiführung in gemeinsamer Situation, besser *Einleibung*, weil beide „von selbst“ (*zì-rán* 自然) agieren wie ein einziger Leib.

„Fülle“ in der Situation der Kampfkunst ist Angriff, während „Leere“ Rückzug bedeutet. Bei der Finte (s.o.) wird Leere demonstriert, um den Gegner zum Angriff zu bewegen. Die Reaktion, die dem gegnerischen Angriff zuvorkommt, geschieht aus der eigenen Fülle heraus, da Leere nur vorgetäuscht war.

Die rhythmische Aufeinanderfolge von Fülle (Angriff) und Leere (Rückzug) ist nichts anderes als der Wechsel von Yīn und Yáng: Wenn das eine im anderen enthalten ist und beide entweder einander erzeugen oder miteinander im Widerstreit sind, bringt das Agieren sich wechselseitig hervor:

Die Bewegung folgt der Bewegung des Gegners, als sei er dessen Schatten oder Echo;  
sie folgen aufeinander wie Trommelschlag auf Trommelschlag, Atemzug auf Atemzug;  
Zikaden-flügelbreit nur voneinander entfernt, so nah beieinander wie Augenbraue und Wimpern. (S. 41)

Zuletzt ein Wort zur Mimik, die jede Alltagsbegegnung, wie wir sie kennen, mehr oder weniger wirkkräftig begleitet. Mienenspiel als Teil gestischer Kommunikation gilt in der Kampfkunst als kontraproduktiv, denn unkontrollierte Mimik kann verräterisch sein. Während der Meister steht „wie eine Statue“ (s.o.), empfiehlt er dem Schüler sogar, „das Blinzeln zu verlernen“. Die in Kampfkunsttexten genannte Schulung der Konzentration und des „unbedingten Ernstes“ (s. o.) dient der Einübung eines Zustandes gelassener Aufmerksamkeit: Befindlichkeit der Mitte zwischen den Extremen von Aufgeregtheit/Zorn (*Yáng*) auf der einen und Lethargie (*Yīn*) auf der anderen Seite. Muskelverspannung, die mit Gefühlswallung einhergeht, behindert das Atmen, Trägheit schließt hellwache Aufmerksamkeit aus.

So kennt die Gelassenheit der Mitte auch keine Gefühlsregung, die sich im Mienenspiel äußert. Der Gesichtsausdruck wird eher abwartend, ja „höflich und zuvorkommend sein“ (Gerstner), wenn nicht sogar, bei aller Konzentration, ein entspanntes Lächeln „tragen“ (*dài* 帶): *miàn dài wēi xiào* 面帶微笑 (Im Gesicht ein feines Lächeln).

Leibliche Intelligenz und unbedingte Präsenz, beides über Jahre in der Praxis der Kampfkunst wie in jeder geschliffenen oder meditativen Tätigkeit eingeübt und einverleibt, mobilisieren auch in heiklen Situationen eine Sensibilität im Spüren, wie es gerade um einen selber und um das jeweilige Gegenüber steht.