



RUPRECHT-KARLS-  
UNIVERSITÄT  
HEIDELBERG

Magisterarbeit

zur Erlangung der Würde eines Magister Artium des Sinologischen Seminars  
der Fakultät für Orientalistik und Altertumswissenschaften  
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Gutachter:

Prof. Dr. Rudolf Wagner

PH Dr. Barbara Mittler

Thema:

## **Fakt und Fiktion in der chinesischen Kampfkunst**

**Untersuchung von Fakt und Fiktion in der chinesischen Kampfkunst anhand eines  
Vergleichs von kontemporärer Kampfkunstpraxis in China mit ihrer Darstellung in den  
Romanen des Hongkonger Autoren Jin Yong**

Vorgelegt von:

Thomas Schmidt-Herzog

Karlsruherstr. 96

69126 Heidelberg

[thomasschmidtherzog@yahoo.de](mailto:thomasschmidtherzog@yahoo.de)

Vorgelegt im:

Juni 2003

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	3
2. Der Wuxia-Romanautor Jin Yong.....	7
2.1 Die Bedeutung des Aspektes der Kampfkunst in den Wuxia-Romanen Jin Yongs.....	12
3. Geschichtliche Entwicklung und Bedeutung des Begriffs Jianghu .....	14
3.1. Die Darstellung des Gebiets der Flüsse und Seen in den Romanen Jin Yongs .....	17
4. Die Darstellung chinesischer Kampfkunst in den Wuxia-Romanen Jin Yongs.....	28
4.1. Der Daoist Zhang Sanfeng und die Kampfkunst Taijiquan .....	35
4.2. Die inneren und die äußeren Kampfkünste Chinas .....	39
4.3. Das Konzept der Kraft in den chinesischen Kampfkünsten.....	45
4.4. Methoden zur Kultivierung der inneren Kraft in den Wuxia-Romanen Jin Yongs .....	53
4.5. Die „Kunst“ des Kampfes in den Wuxia-Romanen Jin Yongs.....	66
4.7. Die Verbindung von Kampfkunst und Charakter .....	72
4.7. Verwendung und Bedeutung der Waffen in den Wuxia-Romanen Jin Yongs .....	76
4.8. Chinesische Kampfkunst und ihre philosophischen Implikationen .....	81
5. Die traditionelle chinesische Medizin in den Wuxia-Romanen Jin Yongs.....	93
5.1. Die Bedeutung der chinesischen Medizin für die Kampfkünste Chinas.....	113
6. Das Dianxue in der chinesischen Kampfkunst.....	119
6.1. Das Dianxue innerhalb der Kampfkunsthistorie Chinas .....	121
6.2. Das Dianxue in den Romanen Jin Yongs.....	123
7. Schlusswort .....	131
8. Literaturverzeichnis.....	134
9. Glossar.....	152
10. Tabelle.....	162

## 1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Thema der chinesischen Kampfkunst.<sup>1</sup> Chinas einzigartige Kampfkunsttraditionen, die heute auch als Kungfu (Gongfu, 功夫)<sup>2</sup>, Wushu (武術)<sup>3</sup> und Wugong (武功)<sup>4</sup> bekannt sind, erleben gegenwärtig eine gewaltige kulturelle Weiterentwicklung und ernten internationale Beachtung und Bewunderung.<sup>5</sup> Die florierende Kampfkunstkultur Chinas zeigt sich sowohl in der blühenden Hongkonger Filmindustrie<sup>6</sup>, in weltweit beliebten Demonstrationen von Wushu-Teams und von Shaolin-Mönchen<sup>7</sup>, in

---

<sup>1</sup> Als Bezeichnung für die chinesischen Kampfkünste werden in dieser Arbeit je nach Sinnzusammenhang auch die Begriffe Gongfu/Kungfu, Wushu, Guoshu, und Wugong verwendet. Die Bedeutung der jeweiligen Begriffe ist den folgenden Fußnoten zu entnehmen.

<sup>2</sup> Der Begriff Gongfu erschien zuerst in Verbindung mit den chinesischen Kampfkünsten im Kontext sektiererischer religiöser Bewegungen Ende der Qing-Dynastie, wo es Formen der geistigen Konzentration und Zirkulierung der inneren Energie (Qi, 氣) bezeichnete, in seltenen Fällen wurde es auch als Bezeichnung für Kampfertigkeiten verwendet. Siehe: Overmyer, 1976, S.119-120.

Die chinesischen Kampfkünste wurden in der westlichen Welt, vor allem in den USA, zuerst unter dem Begriff des Kungfu in den sechziger und siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts bekannt. Dies ist vor allem der einzigartigen Karriere des Hongkonger Schauspielers und Kampfkünstlers Bruce Lee (Li Xiaolong, 李小龍, 1949-1973) zu verdanken, dessen Filme weltweit für Begeisterungstürme sorgten. Kungfu (Gongfu) bedeutet wörtlich Zeit und Energie, die man in die Meisterung einer Technik oder Kunst investiert. Gongfu ist deshalb nicht auf den Bereich der chinesischen Kampfkünste begrenzt, sondern umfasst alle Tätigkeiten. Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.77.

<sup>3</sup> Der Begriff Wushu ist ein moderner Begriff, der vorwiegend in der VR China verwendet wird, und alle Kampfkünste Chinas umfasst. Wu steht für alles, was mit Kriegs- und Kampfkünsten in Zusammenhang steht. Shu bezeichnet eine Fähigkeit, eine Kunstfertigkeit, als auch eine Methode und Strategie. Neben dem Begriff Wushu wurden im China der Kaiserzeit noch die Begriffe Wuyi (武藝) und Jiji (技擊) verwendet, in der Republikzeit der Begriff Guoshu (國術). Diese Begriffe waren teilweise auf verschiedene Inhalte spezialisiert. Das moderne Wushu ist zwar der Überbegriff für alle Kampfkünste Chinas geworden, allerdings enthält er vor allem die sportlichen, akrobatischen Aspekte dieser Kunst und zeichnet sich durch einen starken Wettbewerbscharakter aus. Das Wushu als moderne, leistungsorientierte Vorführungskampfkunst wird heute von der VR China als eine auf chinesischem Boden geborene Sportart angesehen. In diesem Sinne verfolgt China das Ziel, dass Wushu wie das japanische Judo oder das koreanische Taekwondo als olympische Sportart aufgenommen wird. Bis dato hat sich dieser Wunsch allerdings noch nicht erfüllt.

<sup>4</sup> Der Begriff Wugong wird vor allem in den Wuxia-Romanen Jin Yongs als Bezeichnung für alle Methoden chinesischer Kampfkunst verwendet. Gong bedeutet soviel wie Zeit und Energie, die man in die Meisterung einer Technik investiert. Hat man Gong kultiviert, so bezeichnet dieser Ausdruck ein meisterliches Können, welches in den Romanen Jin Yongs mit einer inneren Kraft kombiniert ist (Gongli, 功力). Da dies eine innere Kraft ist, spricht man auch von Neigong (內功). Die Verwendung des Zeichens Gong bei Jin Yong lässt darauf schließen, dass der Autor der inneren Kraft, welche durch die Praxis der Kampfkünste kultiviert wird, besondere Bedeutung zuspricht. Auch in der kontemporären Kampfkunstpraxis wird bei denen, die der inneren Kraft (Neili, 內力) besonderes Augenmerk widmen, der Begriff Wugong verwendet.

<sup>5</sup> Bei den Asien-Spielen ist das Wushu bereits seit langem fester Bestandteil des sportlichen Programms. Die internationale Wushu Federation (IWUF), die weltweit 77 Mitgliedsorganisationen sowie mehrere zehn Millionen Mitglieder hat, versucht seit 1998, Wushu als olympische Disziplin durchzusetzen. Am 19. Juni 1999 wurde Wushu am olympischen Kongress von Seoul provisorisch als neue olympische Disziplin aufgenommen. Die Aufnahme als olympische Disziplin bei den Spielen im Jahre 2008 in Peking ist allerdings noch ungewiss. Siehe: <http://www.faz.net/s/>, sowie: <http://english.peopledaily.com.cn/>.

<sup>6</sup> Besonders die neuesten Kampfkunstfilme wie „Tiger & Dragon“ (Wohu canglong, 臥虎藏龍) von Ang Lee sowie „Hero“ (Yingxiong, 英雄) von Zhang Yimou wurden zu internationalen Kassenerfolgen. Siehe: *Crouching Tiger, Hidden Dragon – A Portrait of the Ang Lee Film*, Newmarket Press, New York, 2000.

<sup>7</sup> Neben den zahlreichen internationalen Tourneen, die die Shaolin-Mönche weltweit geben, schickt sich das chinesische Mutterkloster nun an, weltweit Zweigstellen des Klosters aufzubauen, in denen ausgewählte

riesigen Mengen von theoretischen Abhandlungen über die Geschichte und Techniken bestimmter Stilrichtungen, in der großen Anzahl von Gongfu-Adepten weltweit<sup>8</sup> und nicht zuletzt in einer entsprechenden Industrie, die die chinesischen Kampfkünste vermarktet.<sup>9</sup> Gleichzeitig blüht in China die Literaturform der Kungfu-Romane (Wuxia xiaoshuo, 武俠小說)<sup>10</sup>, die sich bei allen Teilen der Bevölkerung großer Beliebtheit erfreut. Der berühmteste Vertreter dieser Literaturgattung ist der Hongkonger Autor Jin Yong (金庸, 1924-), der heute als einer der größten chinesischen Romanautoren des zwanzigsten Jahrhunderts gilt.

Diese Untersuchung befasst sich mit dem Konzept der chinesischen Kampfkunst, wie sie Jin Yong in seinen Wuxia-Romanen entwirft. Das Ziel dieser Untersuchung ist festzustellen, ob und in welchem Maße die im Gesamtwerk Jin Yongs dargestellten Kampfkünste in Verbindung mit den konkreten kampfkünstlerischen Traditionen und Theorien Chinas stehen. Um einen umfassenden Überblick über das Werk Jin Yongs und seine Beschreibung der chinesischen Kampfkunst zu erlangen, habe ich als Quelle für diese Untersuchung in einem ersten Arbeitsschritt sein gesamtes Werk gelesen und studiert. Außerdem sind mittlerweile viele seiner Romane verfilmt worden. Einige dieser Verfilmungen standen mir als unterstützendes Material ebenfalls zur Verfügung.<sup>11</sup>

---

Shaolin-Mönche ihre Kunst an interessierte Ausländer weitergeben. In Berlin steht bereits eine solche Zweigstelle, die sich großer Beliebtheit erfreut, und wo neben chinesischer Kampfkunst auch Qigong und buddhistische Formen der Meditation gelehrt sowie die Behandlung in chinesischer Medizin angeboten wird. Siehe: <http://www.shaolintempel.de>.

Das Hauptkloster in Henan hat in seiner Umgebung eine Vielzahl von Kampfkunstschulen aufgebaut, in denen über 15.000 Menschen im Shaolin-Kungfu ausgebildet werden. Auch einige Ausländer sind unter ihnen. Siehe: [http://www.shaolin-wushu.de/main\\_fr.htm?training.htm](http://www.shaolin-wushu.de/main_fr.htm?training.htm).

<sup>8</sup> Allein in den USA soll es rund 13.600 offizielle Kampfkunstschulen geben mit einer geschätzten Zahl aktiver Mitglieder von 15 Millionen Menschen. Siehe: Yong Jae Ko: *Martial Arts Marketing*, in: *Journal of Asian Martial Arts*, Volume 12, Number 2, 2003, S.11.

<sup>9</sup> Siehe: Yong Jae Ko: *Martial Arts Marketing*, in: *Journal of Asian Martial Arts*, Volume 12, Number 2, 2003, S.9.

<sup>10</sup> Die Wuxia-Romane des zwanzigsten Jahrhunderts und ihre moderne Weiterentwicklung im Bereich des Kungfu-Films (Wuda pian, 武打片), blicken auf eine lange Tradition in der chinesischen Geschichte zurück, deren Wurzeln sich bis in die Zeit der streitenden Reiche (475-221 v. Chr.) zurückverfolgen lassen. Bereits im Werk *Historische Aufzeichnungen* (*Shiji*, 史記, Kapitel *Youxia liezhuan*, 遊俠列傳) des Sima Qian (司馬遷), in *Die Geschichte der Han-Dynastie* (*Hanshu*, 漢書, Kapitel *Youxiazhuan*, 遊俠傳) des Bangu (班固, 32-92) und im Kapitel *Die fünf Ungeziefer* (*Wudu*, 五毒) bei Hanfei (韓非, 280-234) wurden die chinesischen Ritter (Xia, 俠) erwähnt, wobei besonders die positive Darstellung der Xia, wie sie bei Sima Qian zu finden ist, die spätere Wuxia-Literatur beeinflusst hat. Die weitere Entwicklung der Wuxia-Literatur seit dem *Shiji* kann man in vier Phasen einteilen: Die formierende Phase während der Dynastien Tang und Song, die Reifephase während der Dynastien Ming und Qing, der erste Höhepunkt der Wuxia-Literatur in der alten Schule (Jiupai wuxia xiaoshuo, 舊派武俠小說) während der Republikzeit 1912-1949, und die zweite Hochphase während der 50er bis 80er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts durch die Werke der neuen Schule der Wuxia-Literatur (Xinpai wuxia xiaoshuo, 新派武俠小說), angeführt durch die Werke des Hongkonger Autors Jin Yong. Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.375-419.

<sup>11</sup> Die Angaben zu den Verfilmungen, die mir zur Verfügung standen, finden sich in der Tabelle *Die Werke Jin Yongs* im Anhang dieser Arbeit.

Entsprechend der Aufgabenstellung dieser Arbeit war es weiterhin unerlässlich, das Phänomen chinesische Kampfkunst in Form ihrer Darstellung in Kampfkunsthandbüchern zu analysieren. Unter Einbeziehung einer Vielzahl unterschiedlicher Quellen sollen so die wichtigsten inhaltlichen Schwerpunkte der chinesischen Kampfkünste herausgearbeitet werden, um anschließend die sich daraus ergebenden Wechselwirkungen zu anderen Bereichen der chinesischen Kultur zu untersuchen. Auf diese Weise soll zu den Kernelementen der chinesischen Kampfkunst vorgedrungen werden, die dann mit dem Konzept chinesischer Kampfkunst verglichen werden, welches Jin Yong in seinen Wuxia-Romanen liefert.

Konkrete Untersuchungen von sinologischer Seite zum Aspekt der Kampfkunst in den Wuxia-Romanen Jin Yongs sind sehr selten und fast ausschließlich in chinesischer Sprache vorhanden, da sich die sinologische Forschung bis heute mit einigen wenigen Ausnahmen weder mit dieser Form der Literatur noch mit dem Thema der chinesischen Kampfkunst *per se* intensiv auseinandergesetzt hat. Diese Arbeit kann man deshalb als eine Untersuchung innerhalb des Kontextes der wissenschaftlichen Erforschung der Werke Jin Yongs (Jinxue, 金學) verstehen.<sup>12</sup> Gleichzeitig ist ihr Ziel, das Phänomen der chinesischen Kampfkunst als Gegenstand der sinologischen Forschung zu erschließen.

Bei der folgenden Untersuchung handelt es sich nicht um eine literaturwissenschaftliche Bearbeitung der Werke Jin Yongs. Vielmehr ist sie in den kulturwissenschaftlichen Kontext einzuordnen. Es soll gezeigt werden, wie die chinesische Kampfkunst, die einen immer wichtiger werdenden Faktor der kulturellen Entwicklung des modernen Chinas darstellt, in Jin Yongs Werken verarbeitet wird und inwieweit seine Darstellung der Kampfkünste der konkreten Kampfkunstpraxis in China und dem Selbstverständnis der chinesischen Kampfkünstler entspricht.

Die Untersuchung des Aspektes Kampfkunst in den Romanen Jin Yongs soll in mehreren Schritten durchgeführt werden. Bei jedem dieser Schritte soll ein anderer wesentlicher Bestandteil der Kampfkunst in den Wuxia-Romanen beleuchtet werden, wobei auf diese Weise im Einzelnen auf die oben angeführten Fragestellungen eingegangen werden soll.

Bevor der Aspekt der chinesischen Kampfkunst in den Romanen Jin Yongs selbst besprochen wird, soll zuerst eine kurze Darstellung der Gesellschaft der „Flüsse und Seen“ (Jianghu, 江湖) vorangehen, in der sich die Abenteuer der Helden Jin Yongs abspielen. Dieser erste Schritt dient als Einführung in die Materie der Wuxia-Romane Jin Yongs. Gleichzeitig soll

---

<sup>12</sup> Zur Jinxue, siehe Seite 10 dieser Arbeit.

gezeigt werden, dass in dieser fiktiven, vom Autor geschaffenen Gesellschaft, das Element Kampfkunst eine primäre Rolle spielt.

Aufgrund dessen wird im nächsten Schritt der Arbeit die Darstellung der verschiedenen Kampfkünste in den Romanen Jin Yongs behandelt. Hier soll vor allem das Verhältnis von Kampfkunstrealität und Kampfkunstfiktion untersucht werden.

Da in diesem Zusammenhang das Konzept der inneren Energie (Qi, 氣), wie es in der chinesischen Medizin verwendet wird, eine wichtige Rolle spielt, soll im dritten Schritt das Konzept der Medizin in den Romanen Jin Yongs untersucht und in Bezug zu den Kampfkünsten gesetzt werden, wobei auch in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion zu klären ist.

Den Abschluss dieser Arbeit bildet die Untersuchung einer einzigartigen Form der chinesischen Kampfkunst, des Dianxue, in der die in den vorherigen Kapiteln gemachten Ergebnisse zusammengefasst werden.

## 2. Der Wuxia-Romanautor Jin Yong

Jin Yong, eigentlicher Name Zha Liangyong (查良鏞)<sup>13</sup>, wurde im Februar 1924 in Zhejiang (浙江), Kreis Haining (海寧) geboren. Seine Familie waren Großgrundbesitzer, die weite Ländereien besaßen und diese verpachteten.<sup>14</sup> Außerdem blickte die Zha-Familie auf eine lange Tradition von Gelehrten zurück. In der hauseigenen Bibliothek fand Jin Yong ersten Zugang zu Wuxia-Romanen (Wuxia xiaoshuo, 武俠小說), dessen ersten er mit acht Jahren las.<sup>15</sup> Nach der Grundschule besuchte er eine weiterführende Schule in Hangzhou. Als der Anti-japanische Widerstandskrieg entflammte, ging Jin Yong nach Chongqing, wo er die staatliche Politikuniversität besuchte, an der er sich im Institut für auswärtige Beziehungen einschrieb. 1946 wechselte er die Hochschule und studierte nun Jura an der Dongwu-Universität.<sup>16</sup> Sein berufliches Ziel war es, Diplomat zu werden. Seinen ersten Arbeitsplatz fand er in der Zentralbibliothek, wo er gleichzeitig seinem Hobby, der Literatur, nachgehen konnte. Dabei las er nicht nur chinesische Werke, sondern auch amerikanische und europäische Literatur, die seine eigenen Werke stark beeinflussen sollten.<sup>17</sup> 1946 wurde er Journalist für die Shanghaier Zeitung Da Gongbao (大公報). Diese Zeitung besaß eine Zweigstelle in Hongkong, an die Jin Yong 1948 versetzt wurde. Nach der Übernahme des Festlandes durch die Kommunisten 1949 bewarb sich Jin Yong in Peking um einen Diplomatenposten, der ihm allerdings aufgrund seines bourgeois Familienhintergrundes verweigert wurde. Also kehrte er wieder nach Hongkong zurück und arbeitete weiter für die Da Gongbao. Wenig später wurde sein Vater, der in Haining geblieben war, als Großgrundbesitzer von den Kommunisten hingerichtet. 1952 arbeitete Jin Yong außerdem noch für die *Neue Abendzeitung* (Xin Wanbao, 新晚報), und schrieb gleichzeitig Filmkritiken und Drehbücher. Diese wurden teilweise verfilmt, sein wichtigstes Werk trägt den Titel *Eine einmalige Schönheit* (Juedai jiarren, 絕代佳人).

---

<sup>13</sup> Jin Yongs englischer Name lautet Louis Cha.

<sup>14</sup> Während der Kindheit Jin Yongs besaß dessen Familie noch 3600 Mu (ein Mu = 1/15 ha) eigenes Land, welches sie verpachtete. Auf diesem Land wohnten über hundert Haushalte von Pächtern und Kleinbauern. Siehe: Leng Xia, 1996, S.16.

<sup>15</sup> Hier handelte es sich um den Roman *Huangjiang nuxia* (荒江女俠) von Autor Gu Mingdao (顧明道, 1897-1944). Siehe: Leng Xia, 1995, S.15.

<sup>16</sup> Shanghai Dongwu Faxueyuan, 上海東吳法學院.

<sup>17</sup> Zum Einfluss westlicher Literatur auf die Werke Jin Yongs, siehe: Cao Zhengwen, 1998, S.165 ff.

Während dieser Zeit lernte Jin Yong Liang Yusheng (梁羽生)<sup>18</sup> kennen, und beide Männer erkannten, dass sie viele gemeinsame Interessen teilten, vor allem die Liebe zur Wuxia-Romanliteratur.

Nach dem Erfolg, den Liangs erster Wuxia-Roman hatte, wurde nun auch Jin Yong gebeten, Wuxia-Romane für seine Zeitung zu verfassen. 1955 kam sein erster Wuxia-Roman mit dem Titel *Shujian enchoulu* (書劍恩仇錄, *Book and Sword, Gratitude and Revenge*)<sup>19</sup> heraus, den er unter dem Pseudonym Jin Yong (金庸) schrieb.<sup>20</sup> Ab diesem Zeitpunkt verfasste er ohne Unterbrechung insgesamt zwölf Wuxia-Romane sowie drei Wuxia-Kurzgeschichten.<sup>21</sup> Schon bald hatte sich Jin Yong einen Platz als einer der führenden Wuxia-Romanautoren seiner Zeit erkämpft. Gemeinsam mit Baijian tangzhu (百劍堂主), einem weiteren wichtigen Wuxia-Autoren der fünfziger Jahre, erhielten Jin Yong und Liang Yusheng den Ehrennamen „Die drei Schwertkämpfer der Literaturwelt“ (Wentan san jianke, 文壇三劍客).<sup>22</sup>

1957 verließ Jin Yong die Da Gongbao und arbeitete nun für die Filmfirma „Große Mauer“ (Changcheng dianying gongsi, 長城電影公司), für die er Drehbücher schrieb. Gleichzeitig verfasste er weiterhin Wuxia-Romane. Sein drittes Werk mit dem Titel *Shediao yingxiong zhuan* (射鵰英雄傳) erschien im Jahre 1959. Im selben Jahr entschloss er sich, eine eigene Tageszeitung herauszugeben, die er *Mingbao* (明報) taufte.<sup>23</sup> Für diese Zeitung schrieb er weiterhin Wuxia-Romane, und der Hauptgrund, warum sich die Mingbao bereits in der Anfangszeit einer festen Leserschaft erfreute lag im Bekanntheitsgrad, den Jin Yong mittlerweile als Wuxia-Romanautor genoss. Es folgten die Romane *Shendiao Xialü* (神鵰俠侶, 1959-61, *The Giant Eagle and it's Companion*), *Xueshan Feihu* (雪山飛狐, 1959, *The Flying Fox from Snow Mountain*), *Feihu waizhuan* (飛狐外傳, 1960-61, *The Young Flying Fox*) sowie *Yitian tulong ji*, (倚天屠龍記, 1961, *The Heaven Sword and the Dragon Sabre*).

---

<sup>18</sup> Liang Yusheng (Schriftstellernamen, eigentlicher Name: Chen Wentong, 陳文統), Zeitgenosse und Freund Jin Yongs, gehört zu den Gründervätern der „Neuen Schule“ der Wuxia-Romanautoren (Xinpai Wuxia Xiaoshuo, 新派武俠小說), schrieb insgesamt 32 Wuxia-Romane. Siehe: Hu, 1999, S.24.

<sup>19</sup> Die angegebenen englischen Titel finden sich als Paralleltitel in seinen Werken. Siehe: *Jin Yong zuopin ji* (金庸作品集), Yuanliu chubanshe, Taipei, 1996.

<sup>20</sup> Für seinen Schriftstellernamen trennte er die beiden Bestandteile des letzten Zeichens Yong (鏞) seines Namens. Da Jin Yong heute hauptsächlich unter diesem Namen bekannt ist, wird er in dieser Arbeit durchgängig verwendet werden.

<sup>21</sup> Eine Liste der Romane Jin Yongs findet sich im Anhang dieser Arbeit.

<sup>22</sup> Siehe: Leng Xia, 1995, S.61 ff.

<sup>23</sup> Heute ist die Mingbao eine der wichtigsten Zeitungen Hongkongs. Siehe: <http://www.mingpao.com>.

1963 erschien eine weitere Wuxia-Fortsetzungsgeschichte in der Mingbao mit dem Titel *Tianlong Babu* (天龍八部, 1963-1965, *Extraordinary Beings*). 1965 brachte die Mingbao eine Monatsausgabe heraus (Mingbao Yuekan 明報月刊). In den siebziger Jahren kam noch eine Wochenzeitschrift (Mingbao Zhoukan 明報周刊) hinzu.

Seit 1972 schreibt Jin Yong keine neuen Wuxia-Romane mehr. Allerdings begann er in diesem Jahr damit, seine zuerst in den Zeitungen veröffentlichten Wuxia-Geschichten während eines Zeitraumes von zehn Jahren erneut zu überarbeiten. 1982 erschienen seine gesammelten Werke in Buchform (Jin Yong Wuxia Xiaoshuo Quanji 金庸武俠小說全集). Diese Romanreihe umfasst all seine 15 Romane in 36 Bänden.<sup>24</sup> 1994 wurde der Roman *Xueshan Feihu* (雪山飛狐, *Flying Fox of the Snow Mountain*) ins Englische übersetzt.<sup>25</sup> Ebenfalls 1994 erschienen eine Ausgabe seiner Romane in verkürzten Zeichen in Peking.<sup>26</sup> Im August 1994 wurde er von der in Peking herausgegebenen Buchreihe *Die großen Meister der chinesischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts* (Ershi shiji zhongguo wenxue dashi wenku, 二十世紀中國文學大師文庫) als vierbester chinesischer Autor des zwanzigsten Jahrhunderts angeführt.<sup>27</sup>

Heute gilt Jin Yong unangefochten als der größte Meister der neuen Schule der Wuxia-Romanliteratur. Fast alle seine Werke wurden verfilmt, viele davon sogar mehrmals.<sup>28</sup> Die Zahl seiner Leser wird alleine auf dem chinesischen Festland auf über einhundert Millionen Menschen geschätzt. Hinzu kommen noch Leser aus Hongkong, Taiwan und Übersee. Wang Guangxi schätzt, dass es heute wahrscheinlich keinen Chinesen mehr gibt, der nicht wenigstens den Namen Jin Yongs kenne.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Jin Yong selbst hatte aus den ersten Zeichen der Titel von vierzehn seiner Romane ein Spruchpaar geschaffen: *Feixue liantian she bailu, xiaoshu shenxia yi biyuan* (飛雪連天射白鹿, 笑書神俠倚碧鴛). Siehe: Cao Zhengwen, 1998, S.161.

<sup>25</sup> Zur Problematik der Übersetzung von Wuxia-Romanen in westliche Sprachen, siehe: Minford, John: *Louis Cha through the Translator's Eyes*, und Sharon Lai: *Translating Jin Yong: A Review of Four English Translations*, in: Wang Qiugui (王秋桂): "Jin Yong xiaoshuo: Guoji xueshu yantaohui lunwenji" (金庸小說 國際學術研討會), 1999, S.305-355, S.355-385.

<sup>26</sup> Im Jahre 1979 wurde das Verbot gegen die Werke Jin Yongs auf dem Festland aufgehoben. Seine Romane wurden vom chinesischen Publikum verschlungen, und stießen auch bald auf akademisches Interesse. Siehe: Hwang, Jim: *Tales of Swords and Chivalry*, in: Taipei Times, Vol. 53, No.10, October 2002, S.49.

<sup>27</sup> Siehe: Leng Xia, 1994, S.488. Wang Yichuan (王一川) listete in seinem Werk *Ershi shiji xiaoshuo xuan* (20世纪小说选) Jin Yong ebenfalls als vierbester chinesischen Autoren des letzten Jahrhunderts. Siehe: Yang Xiaoming (杨晓明): *Tiaozhan yu zhenglun – du Jin Yong xiaoshuo lunzheng ji* (挑战与争论——读(金庸小说论争集)), in: [http://www.wenyi.com/news/read.asp?news\\_id=5699](http://www.wenyi.com/news/read.asp?news_id=5699).

<sup>28</sup> Informationen über die Verfilmungen seiner Werke finden sich unter: <http://www.wuxiaworld.com>.

<sup>29</sup> Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.402.

Jin Yongs Leserschaft besteht aus allen Teilen der Bevölkerung. Viele Menschen haben sein gesamtes Werk gelesen, und manche ein oder mehrere Werke bereits mehrere Male. Die große Anziehungskraft sieht Wang Guangxi in vier Punkten begründet. Erstens berge die Literatur Jin Yongs große Einsichten in das Leben des Menschen; zweitens verstehe es Jin Yong, seine Romane vor dem historischen Hintergrund der chinesischen Geschichte zu entfalten; drittens würden seine Werke gestärkt durch eine überragende schriftstellerische Kunstfertigkeit; und viertens sei Jin Yong wie kein anderer ein Meister in der Verwendung der chinesischen Sprache.<sup>30</sup>

Die Meisterung literarischer als auch sprachlicher Mittel kann man als handwerkliches Grundgerüst sehen, das kein Autor bei seiner Arbeit missen darf. Auch das Wissen um historische Zusammenhänge kann man sich erarbeiten. Ich glaube deshalb, dass der wichtigste der vier hier genannten Punkte in der Einsicht Jin Yongs in das menschliche Leben liegt. Die von ihm erdachten Figuren stellen Grundcharaktere der Menschen dar, mit denen sich der Leser identifizieren kann. Gleichzeitig stellen seine Helden keine starren Charaktere dar, sondern sie entwickeln sich im Laufe der Ereignisse weiter. Insofern stellt Jin Yong in seinen Romanen den Kampf des Menschen mit seinem Schicksal dar. In extremen Situationen des Lebenskampfes reifen seine Protagonisten zu Helden heran, wobei sie viele Niederlagen und Rückschläge einstecken müssen. Im Laufe der Geschichten erkennt der Leser, dass diese Rückschläge unentbehrliche Schritte für die Entwicklung des künftigen Xia markieren, die ihm helfen, schließlich den finalen Triumph zu feiern.<sup>31</sup>

Seit Mitte der achtziger Jahre wurden Jin Yongs literarische Werke Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Man erkannte, dass seine Wuxia-Romane keine bloße Trivalliteratur darstellen, sondern, wie Cao Zhengwen es bezeichnet, eine ‚Schatztruhe der Kunst‘ sind, in der auf hohem literarischem Niveau die Grundzüge der chinesischen Gesellschaft, Kultur und Philosophie enthalten sind.<sup>32</sup> So entstand das wissenschaftliche Interesse an der Literatur Jin Yongs (Jinxue, 金學)<sup>33</sup> und der Wuxia-Literatur an sich.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.409.

<sup>31</sup> Dieser Punkt entspricht der chinesischen Weisheit, dass Helden nur aus einer tragischen Situation geboren werden können. (Beiju chu yingxiong, 悲劇出英雄). Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.411.

<sup>32</sup> Siehe: Cao Zhengwen, 1998, S.177.

<sup>33</sup> Die Jinxue wird von manchen Autoren auch als *Jinyonology* bezeichnet. Siehe: Pan Guolin, 1998, S.3. Der Vergleich von Hongxue (紅學) mit Jinxue stammt von dem Literaturwissenschaftler Feng Qiyong (馮其庸). Siehe: Cao Zhengwen, 1998, S.177.

<sup>34</sup> Dazu heißt es: “Lin Pao-chun, who started formal research on *wuxia* nine years ago and has set up the Research Center of Popular Chinese Knight-errant Novels at Tamkang University, emphasizes that the popularity of the genre is a social phenomenon. “Whether the phenomenon itself is good or bad is another issue,” he says. “But when the phenomenon exists and has social influence, it should be studied.” From a historian’s perspective, Lu Chien-lung maintains that *wuxia* is a legitimate object of study as a reflection of popular culture.”

Gegenwärtig sind viele Werke chinesischer Autoren auf dem Markt, die sich mit den unterschiedlichsten Aspekten in Jin Yongs Wuxia-Romanen beschäftigen. Dabei sind allerdings wissenschaftliche Untersuchungen über den Aspekt der von ihm dargestellten Kampfkunst sehr selten.<sup>35</sup>

Die chinesische Kampfkunst genießt leider immer noch nicht die Aufmerksamkeit der Wissenschaften im Allgemeinen und der Sinologie im Speziellen, die ihr als wichtigem kulturellem Faktor Chinas gebührt. Selbst innerhalb der Untersuchungen der *Jinxue* fristet die Kampfkunst eine untergeordnete Rolle. Meiner Meinung nach bedeutet dies jedoch einen erheblichen Mangel und wird in keiner Weise der wichtigen Stellung gerecht, die sie in Jin Yongs Wuxia-Literatur einnimmt. Der Aspekt der Kampfkunst in Jin Yongs Romanen und die Frage nach ihrem Verhältnis zu der konkreten Kampfkunstpraxis in China ist deshalb das Thema der vorliegenden Arbeit.

---

Siehe: Hwang, Jim: *Tales of Swords and Chivalry*, in: Taipei Times, Vol. 53, No.10, October 2002, S.49.

<sup>35</sup> Siehe: Jinyong Teahouse: <http://www.ylib.com.tw/jinyong>. Diese Webseite enthält viele Informationen und Untersuchungen zu Jin Yong und seinen Werken.

## 2.1. Die Bedeutung des Aspektes der Kampfkunst in den Wuxia-Romanen Jin Yongs

Der bekannte Wuxia-Autor Liang Yusheng hat die Meinung vertreten, dass in der Wuxia-Romanliteratur der Aspekt der Kampfkunst unwesentlich sei, und dass es vor allem um die Darstellung des Konzeptes des Xia ginge.<sup>36</sup>

Jin Yong hat in seinem letzten Werk *Luding Ji* (鹿鼎記, 1972) einen in seiner Art einzigartigen Wuxia-Roman verfasst, da dessen Hauptfigur Wei Xiaobao (韋小寶) außer einer einzigartigen Fluchtmethode keine Form der Kampfkunst beherrscht. Dieser Roman ist das Abschlusswerk in der literarischen Karriere Jin Yongs und kann gleichzeitig als dessen Höhepunkt angesehen werden, da in ihm das Konzept des Wuxia-Romans selbst überwunden wird. Jin Yong selbst räumte ein, dass dieses Werk weniger einem Wuxia-Roman ähnele als vielmehr einem historischen Roman.<sup>37</sup>

Wei Xiaobao beherrscht weder Kampfkunst, noch ist er ein tugendhafter Xia. Er setzt lieber Gift ein um seine Gegner zu töten, ein Verhalten, welches bei allen ehrenhaften Kämpfern verpönt ist. Er arbeitet nur um des eigenen Vorteils willen, wobei es ihm vor allem um Ruhm und Macht innerhalb der Qing-Regierung geht. Dieser Anti-Wuxia-Roman wird von vielen als das größte Werk Jin Yongs angesehen, da der Autor damit die Literaturform, mit der er berühmt wurde, überwindet. Diese Überwindung der Gattung der Wuxia-Romane erfolgt also durch die doppelte Negierung des moralischen Konzeptes des Xia als auch der Kampfkunst. Das bedeutet, dass in einem typischen Wuxia-Roman beide Elemente, also sowohl das der Kampfkunst als auch das des Xia, eine bedeutende Rolle spielen. Liang Yusheng selbst hat es nie geschafft, einen Wuxia-Roman zu schreiben, der ohne die Darstellung von Kampfkunst ausgekommen wäre.<sup>38</sup>

Chen Pingyuan erklärt, dass ohne den Aspekt der Kampfkunst die Wuxia-Romane ihre Anziehungskraft und ihre Popularität bei den meisten Lesern verlieren würden. Ohne den Aspekt des ritterlichen und tugendhaften Xia wären alle Romane reine Darstellungen von Gewalt, ohne den Aspekt der Kampfkunst hingegen wäre dem Xia kein geeignetes Mittel in die Hand gegeben, Gerechtigkeit zu üben und sich als Xia zu verwirklichen. Erst die Kombination beider Elemente befriedige die Erwartung der Leserschaft, mittels der Kampfkunst Gerechtigkeit zu üben.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.184.

<sup>37</sup> Siehe: Jin Yongs Nachwort zum Roman *Luding Ji*, S.2119.

<sup>38</sup> Siehe: Chen Mo, 1998, S.26.

<sup>39</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.156.

Chen Pingyuan definiert die Wuxia-Romane (Wuxia Xiaoshuo, 武俠小說) in diesem Sinne in Form einer mathematischen Gleichung. Er erklärt:

Wuxia-Romane sind Kampfkunst (Wu, 武) + Ritterlichkeit (Xia, 俠) + Roman (Xiaoshuo, 小說).<sup>40</sup>

Auch Chen Mo vertritt die Meinung, dass der Aspekt der Kampfkunst eine sehr wichtige Rolle in den Wuxia-Romanen spielt. Er schreibt:

Der Begriff der Wuxia-Romane enthält die beiden Aspekte Kampfkunst (Wu) und Rittertum (Xia). Innerhalb des Begriffs ‚Wuxia‘ steht das Wu vor dem Xia. Das zeigt, wie wichtig der Aspekt der Kampfkunst in diesen Romanen ist.<sup>41</sup>

In den Wuxia-Romanen Jin Yongs kommen konkrete chinesische Kampfkünste wie das Taijiquan (太極拳), Baguazhang (八卦掌), Tongbeiquan (通背拳), Bajiquan (八極拳), etc. vor, die auch heute in China betrieben werden. Außerdem finden sich Anleihen bei den in Kampfkunstkreisen verbreiteten Legenden, da der Autor legendäre Figuren wie Zhang Sanfeng (張三峰)<sup>42</sup> auftreten lässt. Darüber hinaus hat Jin Yong intensiven Gebrauch von heute weit verbreiteten Kampfkunsttexten gemacht, deren Inhalt er teilweise in seinen Romanen wiedergibt. Dazu gehört die Verwendung von Bezeichnungen für Techniken und die Darstellung von Kampfkunstkonzepten, die auch heute in den verschiedenen chinesischen Kampfkünsten gepflegt werden. Am Auffallendsten ist jedoch die Tatsache, dass Jin Yong seine Kampfkunstwelt auf dem Element einer inneren Kraft aufgebaut hat, dem Qi (氣). Die Betonung des Qi in den Kampfkünsten Chinas wurde vor allem durch die Entwicklung der inneren Kampfkünste während der Qing-Zeit beeinflusst, die die Praxis von Boxtechniken mit den Theorien der chinesischen Medizin und des Qigong verbanden.<sup>43</sup> Diese Entwicklung hat sich in den meisten chinesischen Kampfkünsten bis heute fortgesetzt. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Kampfkünste, wie Jin Yong sie in seinen Romanen beschreibt, diese Entwicklung der konkreten Kampfkünste widerspiegelt.

---

<sup>40</sup> Siehe: Ebenda, S.155.

<sup>41</sup> Siehe: Chen Mo, 1998, S.26.

<sup>42</sup> Zhang Sanfeng wird heute von vielen Taijiquan-Adepten als Gründer ihrer Kampfkunst verehrt. Die historische Forschung kann allerdings weder dessen Lebensdaten exakt feststellen, noch den geringsten Zusammenhang zwischen ihm und den chinesischen Kampfkünsten. Siehe: Seidel, 1970, S.484.

<sup>43</sup> Siehe: Filipiak, 2001, S.93 ff.

### 3. Die geschichtliche Entwicklung und Bedeutung des Begriffs Jianghu

Der Begriff *Jianghu* (江湖, „Flüsse und Seen“) beschreibt die fiktive Gesellschaft, in der die Helden der Wuxia-Romane Jin Yongs leben und agieren. Nach Chen Pingyuan sind die beiden Begriffe Xia und Jianghu in den Vorstellungen der meisten Leser zu einer festen Einheit verschmolzen:

Die Xiake [俠客]<sup>44</sup> können nur in der Gesellschaft der Flüsse und Seen leben.<sup>45</sup>

Ursprünglich handelte es sich bei Jianghu um einen geographischen Begriff, welcher das Gebiet des Langen Flusses (Changjiang, 長江) sowie des Dongting Sees (Dongting hu, 洞庭湖) bezeichnete.<sup>46</sup> Im *Shiji* (史記) des Sima Qian (司馬遷, 135-93) wird der Begriff Jianghu noch nicht in Verbindung mit den von ihm dargestellten wandernden Xia (Youxia, 游俠) gebracht. Allerdings gewinnt Jianghu bereits hier eine neue, über seine ursprünglich geographische Zuordnung hinausreichende Bedeutung, da es im Zusammenhang mit der Geschichte eines hohen Beamten verwendet wird, der sich von seinem Posten zurückzieht, um einer Intrige am Hofe zu entgehen.<sup>47</sup> Im *Shiji* wird das Gebiet der Flüsse und Seen also mit der Flucht aus dem Zentrum der politischen Macht dorthin beschrieben, wohin diese Macht nicht mehr reicht. Man findet hier bereits den Kern der Bedeutung dessen, was später den Begriff Jianghu in der Wuxia-Literatur Jin Yongs beschreiben sollte, nämlich die Darstellung eines geographischen als auch sozialen Bereichs, in dem die staatliche Macht nicht reicht und ihre Gesetze nicht gelten.

Die Xia, wie sie im *Shiji* beschrieben werden, sind einfache Männer mit bescheidenem sozialem Hintergrund. Sima Qian verwandte für sie Ausdrücke wie „Xia in einfacher Kleidung“ (Buyi zhi xia, 布衣之俠), „Xia aus den Dörfern“ (Xiangqu zhi xia, 鄉曲之俠), „Xia aus den Gassen“ (Lüxiang zhi xia, 閭巷之俠), sowie „Xia aus dem einfachen

---

<sup>44</sup> Die eckigen Klammern werden ausschließlich in Zitaten verwendet und dienen zur Verdeutlichung der in den Zitaten gemachten Aussagen.

<sup>45</sup> Der Begriff Xiake ist äquivalent zum Begriff Xia. Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.187.

<sup>46</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.188.

Dieser Begriff hat heute die Bedeutung „Land“, „Welt“, „Gesellschaft“ übernommen. In der *Geschichte der südlichen Dynastien* (Nanshi, *Yinyi chuanshang*, 南史, 隱逸傳上) wird Jianghu als Ort bezeichnet, an dem die Einsiedler und Eremiten wohnen.

<sup>47</sup> Ich beziehe mich hier auf die Geschichte von Fan Li (范蠡) aus dem Staat Yue zur Frühlings- und Herbstperiode. Siehe: *Shiji*, *Huozhi liezhuan* (史記, 貨殖列傳), sowie Guoyu, *Yueyu xia* (國語, 越語下).

Volk“ (Pifu zhi xia, 匹夫之俠).<sup>48</sup> Diese Bezeichnungen deuten darauf hin, dass die Xia, von denen Sima Qian sprach, keine Beamten waren und nicht zur Elite der Gesellschaft gehörten, sondern einfache Menschen aus dem Volk, die in einem ihrem gesellschaftlichen Status entsprechenden Handlungsbereich aktiv waren.

Ban Gu (班固, 32-92) war mit der Darstellung der Xia durch Sima Qian nicht einverstanden. Er führte in der *Geschichte der Han-Dynastie* (Hanshu, 漢書, 84 n.Chr.) vier neue Xia auf, die der oberen Gesellschaftsschicht angehörten.<sup>49</sup> Während die Xia des *Shiji* die Gesetze brachen, wenn sie es für nötig hielten, und aus diesem Grunde abtauchen mussten, arbeiteten die Xia, die das *Hanshu* darstellt, für die Reichen und Herrschenden, hielten sich an die Gesetze und hatten so auch keinen Anlass, sich in einen isolierten Handlungsbereich wie den des Jianghu zurückzuziehen.<sup>50</sup>

In der Tang-Zeit wurden die Xia nun mit der Welt der Flüsse und Seen in Verbindung gebracht, und in Heldenromanen der Tang-Dynastie wie *Hong Xian zhuan* (紅線傳) wurde nun der Begriff „Jianghu“ verwendet.<sup>51</sup> Die Helden der Tang-Romane wie der Kunlun-Sklave (Kunlun nu, 昆侖奴), Hong Xian (紅線), Nie Yinniāng (聶隱娘) oder Xie Xiao'e (謝小娥) verschwanden nach ihren Heldentaten, und niemand wusste, wohin sie gingen.<sup>52</sup> Auch hier wird impliziert, dass sich der/die Held/-in in das Gebiet der Flüsse und Seen zurückzieht, das für gewöhnliche Menschen nicht erreichbar ist und welches auch außerhalb der staatlichen Gewalt liegt.

In den Xia-Romanen der Dynastien Ming und Qing wurde der Begriff Jianghu nun häufig verwendet, und in den Romanen der alten Schule der Wuxia-Literatur (Jiupai wuxia xiaoshuo, 舊派武俠小說) eroberte sich dieser Begriff sogar den Platz im Titel vieler Romane.<sup>53</sup>

In den Romanen Jin Yongs leben und wirken die Xia in der Welt der Flüsse und Seen. Chen Pingyuan betont, dass seit ihrer Erwähnung in *Shiji* und *Hanshu* die bloße Existenz der Xia

---

<sup>48</sup> Siehe: *Shiji*, *Youxia liezhuan xu* (游俠列傳序).

<sup>49</sup> Dabei handelte es sich um Yu Zhang (萬章), Lou Hu (樓護), Chen Zun (陳遵) und Yuan She (原涉). Diese vier Xia des *Hanshu* gehörten zur gesellschaftlichen Elite und hatten wichtige Posten in der Regierung inne. Es handelte sich bei ihnen keinesfalls um gewöhnliche Bürger. Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.190.

<sup>50</sup> Siehe: *Hanshu*, *Youxiazhuan*. Siehe auch: Cao Zhengwen *Xianqin zhi xia yu lianghan zhi xia de bijiao* (先秦之俠與兩漢之俠的比較), 1998, S.19.

<sup>51</sup> Dort heißt es: „In meinem früheren Leben war ich ein Mann und lebte im Gebiet der Flüsse und Seen“. (mou qianshi ben nanzi, li jianghu jian, 某前世本男子, 歷江湖間), zitiert in: Chen Pingyuan, 1996, S.191. Eine inhaltliche Darstellung des Romans findet sich in Liu, 1967, S.90-91.

<sup>52</sup> Zusammenfassungen von den wichtigsten Heldenromanen der Tang-Dynastie finden sich in: Liu, 1967, S.86 ff., sowie Cao Zhengwen, 1998, S.45 ff.

<sup>53</sup> Dazu gehören zum Beispiel: *Jianghu haoxia zhuan* (江湖豪俠傳) von Yao Minai, *Jianghu jianxia zhuan* (江湖劍客傳) von Zhang Mingfei, *Jianghu qixia zhuan* (江湖奇俠傳), *Jianghu daxia zhuan* (江湖大俠傳), *Jianghu guaiyi zhuan* (江湖怪異傳) von Pingjiang buxiao sheng. Siehe: Hu Zhongquan, 1999, S.15.

eine Herausforderung an die Herrschaft der Regierenden bedeutete.<sup>54</sup> Die Xia wurden im Laufe der Geschichte mehrfach von den Herrschenden verfolgt, weshalb sie ein Gebiet benötigten, in das sie sich zurückziehen konnten. Die frühen Xia zeichneten sich vor allem dadurch aus, dass sie sich nicht um die nationalen Angelegenheiten oder die des Kaiserhauses kümmerten, sondern meist um lokale Ungerechtigkeiten, die sie auf ihren Wanderschaften antrafen, wobei sie dabei auch hier und da mit lokalen Beamten in Konflikt gerieten. In der chinesischen Literatur wird gerne für das Reich, das eine Dynastie regiert, der Begriff „Flüsse und Berge“ (Jiangshan, 江山) verwendet.<sup>55</sup> Im Bereich des Jiangshan regierte der Kaiser, im Bereich des Jianghu regierte hingegen der Xia.

---

<sup>54</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.195.

<sup>55</sup> Jiangshan steht für das Territorium, welches ein Staat regiert. Siehe: Cihai, 1992, S.2844.

### 3.1. Die Darstellung des Gebiets der Flüsse und Seen in den Romanen Jin Yongs

In Jin Yongs Roman *Feihu waizhuan* (飛狐外傳, 1961), der zur Zeit der Qing-Dynastie von 1736-1795 spielt, versucht ein reicher Mandschu und Verwandter des Kaiserhauses, die besten Kämpfer aus der Welt des Jianghu für die Dynastie zu gewinnen. Viele Kämpfer lassen sich von Reichtum und Titeln der Qing locken. Nicht so jedoch Hu Fei (胡飛), ein junger Wuxia<sup>56</sup>, der die Hauptrolle in diesem Roman spielt. Nur diejenigen Kämpfer der Kampfkunstwelt, die keine Xia sind, lassen sich mit der Mandschu-Regierung ein. Die Kämpfer, die sich der Dynastie anschließen, werden als moralisch degeneriert dargestellt. Diese moralische Degeneration äußert sich auch dadurch, dass sie kämpferisch den Wuxia aus der Welt der Flüsse und Seen weit unterlegen sind:

„Ursprünglich entstand der Yingzhao yanxing-Stil [鷹爪雁行派]<sup>57</sup> am Ende der Ming-Dynastie während der Herrschaft von Kaiser Chongzhen [reg. 1628-1644], und war ursprünglich eine der großen Stilrichtungen der Kampfkunstwelt [Wulin, 武林]. Das Wugong von Generationen von Leitern dieses Stils war vorzüglich gewesen, und die Regeln der Schule waren sehr streng. Doch als [dieser Stil] von Männern wie Zhou Tiejiao und Zeng Tieou übernommen wurde, arbeiteten alle Schüler für einflussreiche Persönlichkeiten der Mandschuren. Dadurch steckten sie sich mit den despotischen und luxuriösen Gepflogenheiten an, die in der Hauptstadt herrschten, so dass ihre Kampfkunstherrlichkeiten bei weitem nicht an die ihrer Vorgänger heranreichten.“ (*Feihu waizhuan*, S.515)

Hier zeigt sich der moralische Verfall vieler chinesischer Kämpfer zweifach, nämlich zum einen dadurch, dass sie der Regierung dienen, und zum anderen dadurch, dass die Regierenden Fremdherrscher sind. Diese moralische Verfehlung äußert sich in kämpferischer Schwäche.

In dem oben angeführten Zitat erscheint ein weiterer wichtiger Begriff, nämlich der des *Wulin* (武林). *Wulin* ist in den Wuxia-Romanen als auch in modernen Kampfkunstkreisen der Sammelbegriff für all diejenigen, die die Kampfkünste beherrschen und betreiben. Deshalb

---

<sup>56</sup> Als Wuxia bezeichne ich solche Xia, die hohe kämpferische Fähigkeiten mit einer ritterlichen Gesinnung verbinden.

<sup>57</sup> Wang Guangxi führt in seiner Aufzählung der wichtigsten Boxstile Chinas sowohl den Entenform-Stil als auch den Adlerklauen-Stil ( ) auf, allerdings als getrennte Systeme. Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.441.

wird in dieser Arbeit für Wulin der Begriff „Kampfkunstwelt“ verwendet. Der Unterschied zwischen Jianghu und Wulin liegt darin, dass der Begriff Wulin alle Kämpfer in sich fasst, dass heißt sowohl die kämpfenden Xia (Wuxia, 武俠), die Kämpfer der Schutzbüros (Piaoke, 鏢客), die Leibwächter (Baobiao, 保鏢), die Kopfgeldjäger und Attentäter (Cike, 刺客), die Kämpfer aus den verschiedenen Kampfkunstschulen und Kampfkunstklöstern, als auch die Kämpfer, die für die Regierung arbeiten oder in Geheimgesellschaften tätig sind. Jianghu stellt demgegenüber eine soziale Gemeinschaft dar, die in vieler Hinsicht einen Gegensatz zur kaiserlichen Regierung bildet. Die Mitglieder der Kampfkunstwelt können sowohl in der Welt der Flüsse und Seen (Jianghu) als auch in der Welt der Flüsse und Berge (Jiangshan) aktiv werden. Ein Wuxia bleibt allerdings auf die Welt der Flüsse und Seen beschränkt.

Der Begriff „Flüsse und Seen“ ist ein geographischer Ausdruck, der eine schwer zugängliche Landschaft beschreibt, die außerhalb der Kontrolle der Regierung liegt. Neben Flüssen und Seen umfasst Jianghu in den Romanen Jin Yongs allerdings noch viele weitere, abgelegene Landschaften, wie hohe Berge, Wüsten und Einöden, Täler und Wälder, Inseln, etc. Diese Landschaften sind innerhalb der Wuxia-Literatur zusätzlich von Bedeutung, weil sie wichtige Orte darstellen, an denen ein junger Wuxia in der Kampfkunst ausgebildet werden kann. Dabei sind vor allem Berge sehr wichtige Orte der Kultivierung in den Kampfkünsten.

Dies entspricht der Kampfkunstrealität Chinas, wo sich einige der wichtigsten Kampfkunstzentren auf Bergen befinden, wie zum Beispiel im Shaolin-Kloster in Henan (Henan Songshan Shaolin si, 河南嵩山少林寺), auf dem Wudang-Berg in Hubei (Hubei Wudang shan, 湖北武當山), und dem Emei-Berg in Sichuan (Sichuan Emei shan, 四川峨眉山).<sup>58</sup> Unzugängliche Bergregionen eignen sich nicht nur aufgrund ihrer Abgeschiedenheit zur Perfektionierung in den Kampfkünsten, sondern auch deshalb, weil man in chinesischen Kampfkunstkreisen glaubt, dass zu bestimmten Tageszeiten und an bestimmten Orten das Qi besonders rein und stark sei. Berggipfel gehören zu diesen Orten.<sup>59</sup>

Speziell für die Wuxia-Literatur sieht Chen Pingyuan die Verwendung von hohen Berggipfeln und gefährlichen Klippen als Metapher an, mit deren Hilfe sowohl moralische Reinheit als auch überragendes Kampfkunstkönnen eines Wuxia verdeutlicht werden. Ein Wuxia, dessen Kampfkunsthigkeiten die der gewöhnlichen Kämpfer um ein vielfaches übersteigen, muss diese an einem stillen, reinen und gewöhnlichen Menschen unzugänglichen Ort kultiviert haben. Seit dem Aspekt der Kampfkunst von den Wuxia-Autoren der neuen Schule großes

---

<sup>58</sup> Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.8-36.

<sup>59</sup> Siehe: Cohen, 1997, S.149.

Gewicht beigemessen wurde, gehörte zur Darstellung der Ausbildung eines Wuxia die Betonung der Schwierigkeit der Übungen und die Unzugänglichkeit geheimnisvoller Orte, an denen er trainierte.<sup>60</sup>

In der Kampfkunsthistorie finden sich bereits in der Tang-Zeit Hinweise darauf, dass die Helden auf Bergen ausgebildet wurden.<sup>61</sup> Im Roman *Bixiejian* (碧血劍, 1956) von Jin Yong wird der junge Yuan Chengzhi (袁承志) von seinem Meister Mu Renqing (穆人清) auf dem Huashan (華山) ausgebildet. Bevor Yuan seine Ausbildung nicht abgeschlossen hat, verbietet ihm sein Meister, den Berg zu verlassen und sich in die Welt der Flüsse und Seen zu begeben. Im Kontext der Kampfkünste bedeutet „den Berg hinabsteigen“ (Xia shan, 下山) soviel wie die Beendigung der Lehre und die Erlaubnis, durch die Welt der Flüsse und Seen zu ziehen.<sup>62</sup> Auch im Roman *Xiaobao jianghu* (笑傲江湖, 1967) wird der junge Held Linghu Chong (令狐沖) von seinem Meister für ein Jahr auf den Gipfel eines Berges verbannt, wo er in der Abgeschiedenheit und ohne Kontakt zu anderen Menschen seine innere Energie (Qi) stärken und seine Schwertkunst verbessern soll.<sup>63</sup>

Diese Beschreibungen von Kampfkünstlern, die sich zum Training und zur Meditation in die Berge zurückzogen, entsprechen den Bildern, welche in legendenhafter Form heute von Kampfkunstpersönlichkeiten wie Zhang Sanfeng (張三峰), den angeblichen Begründer der Wudangschule (武當拳系), Dong Haichuan (董海川), dem Gründervater der Baguaschule (八卦掌), und Bodhidharma (chin. Puti damo, 菩提達摩), dem legendären Gründer der Shaolin-Kampfkunst (少林拳) kursieren.<sup>64</sup> Moderne Kampfkünstler wie Mas Oyama zogen sich nach ihrem Beispiel ebenfalls in die Berge zurück, um dort zu trainieren.<sup>65</sup>

Neben Bergen werden die jungen Helden auch an anderen Orten des Jianghu aufgezogen, denen gemein ist, dass sie sehr abgeschieden liegen.<sup>66</sup> Jianghu bildet geographisch also eine

---

<sup>60</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.216. Zur Bedeutung von Bergen im Daoismus, siehe: Schipper, 1982, S.170 ff.

<sup>61</sup> So zum Beispiel im Roman *Nie Yinniang*, wo die Heldin von einer Nonne entführt und von dieser auf einem Berg zu einer Kämpferin ausgebildet wurde. Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.216.

<sup>62</sup> Siehe: *Bixiejian*, S.110.

<sup>63</sup> Siehe: *Xiaobao jianghu*, S.352 ff.

<sup>64</sup> Bodhidharma soll neun Jahre vor einer Wand in einer Höhle auf einem Berg gesessen haben, bevor er im Kloster seine Form des Buddhismus und seine Körperübungen unterrichtete. Zhang Sanfeng soll auf dem Wudang-Berg umhergewandert sein, als er einen Kampf zwischen einem Kranich und einer Schlange sah, woraufhin er eine Eingebung über Kampfprinzipien gehabt haben soll, nach denen er einen völlig neuen Stil entwickelte. Dong Haichuan traf in den Bergen auf einen Daoisten, der ihn dort die Kunst des Bagua lehrte.

<sup>65</sup> Siehe: Oyama, 1987, S.113 ff.

<sup>66</sup> Yuan Ziyi aus dem Roman *Feihu waizhuan* wurde von ihrem Meister in einer Einöde im Westen Chinas aufgezogen. Erst als sie ihre Ausbildung abgeschlossen hatte, durfte sie die Welt der Flüsse und Seen durchziehen. Yang Guo aus dem Roman *Shendiao xialü* wird von seiner Meisterin in einem alten steinernen Grab aufgezogen, das er jahrelang nicht verlassen darf.

Landschaft, die sich durch Abgeschiedenheit und Unzugänglichkeit qualifiziert. Die Welt der Flüsse und Seen ist also keineswegs auf den geographischen Bereich von Flüssen und Seen beschränkt.

Jiangshan bezeichnet die Welt der Herrschenden als auch der Beherrschten, dem Volk. Damit entspricht Jiangshan der Gesellschaft, in der sich auch der Leser befindet. Jianghu bedeutet in diesem Sinne eine *Gegengesellschaft* nicht nur für die Protagonisten der Romane, die nicht zum Jianghu gehören, sondern ebenfalls für den Leser. In der Gesellschaft der Flüsse und Seen gelten Regeln, die sich von den gewöhnlichen Regeln der gewöhnlichen Gesellschaft unterscheiden. Vor allem wird in den Kämpfen, die sich im Jianghu abspielen, der Konflikt zwischen Gut und Böse dargestellt. Der Xia ist die Figur, welche in diesen Konflikten für die Gerechtigkeit eintritt. Da diese Konflikte immer martialisch ausgetragen werden, muss der Xia über kämpferische Fähigkeiten verfügen, die seinen Gegnern überlegen sind. Kampfkunst ist deshalb unabdingbar, wenn jemand in der Welt der Flüsse und Seen überleben will. Jianghu wird durch die Beschreibung aufregender Kampfsequenzen zu einer großen Kampfbühne, auf der sich der Kampf zwischen Gut und Böse austrägt. Repräsentiert wird dieser Kampf durch verschiedene Kampfkunstschulen, die entweder der guten (Zhengpai, 正派) oder der bösen (Xiepai, 邪派) Seite angehören. Der Unterschied zwischen den Vertretern beider Extreme liegt darin, dass die Kämpfer der Zhengpai sich an gewisse moralische Regeln halten, die Kämpfer der Xiepai nicht. Diejenigen, die den Zhengpai angehören, verbessern nicht nur unermüdlich ihre Kampfkunsterfertigkeiten, wie es auch ihre Gegner tun, sondern sie kultivieren sich auch auf der menschlichen Ebene. Dadurch erwerben sie ein immer tiefer reichendes Wissen um die Zusammenhänge der Welt, wodurch wiederum ihre Kampferfertigkeiten steigen. Diejenigen Kämpfer nämlich, deren moralische Einstellung nicht stimmt, können die höchsten Level der Kultivierung in den Kampfkünsten nicht erreichen. Im Roman *Shediao yingxiong zhuan* (射鵬英雄傳, 1957-1959) erklärt einer der Kämpfer:

„Damals sagte mir mein älterer Gongfu-Bruder, dass ich großes Talent besäße, um die Kampfkünste zu erlernen. Außerdem mache mir das Lernen Spaß und ich übe auch unermüdlich. Doch weil ich zu versessen auf die Kampfkünste sei, und weil es mir an geistiger Größe in der Form, die Welt zu retten und den Bedürftigen zu helfen, mangle, könne ich schließlich nicht die höchsten Stufen der Kampfkunst erklimmen, selbst wenn ich mein ganzes Leben lang hart trainieren sollte.“ (*Shediao yingxiong zhuan*, S.669)

Diejenigen, die sich moralisch nicht weiterentwickeln und ihr Können nicht für die Bedürftigen einsetzen, sondern egoistische oder sogar andere Menschen schädigende Ziele verfolgen, sind also schließlich auch kämpferisch unterlegen, sodass in den Wuxia-Romanen das Böse nie über das Gute triumphieren kann. Damit erfülle sich nach Chen Pingyuan ein Kindertraum im Herzen jedes Erwachsenen, und aus diesem Grunde werden die Wuxia-Romane auch häufig als „Märchen für Erwachsene“ (Chengnianren de tonghua, 成年人的童话) bezeichnet.<sup>67</sup>

Jianghu bezeichnet allerdings nicht nur eine Gegengesellschaft zum Kaiserhaus oder zur Gesellschaft, in der sich der Leser befindet. Gleichzeitig weist die Welt der Flüsse und Seen einige wichtige Parallelen zur Welt der gewöhnlichen Menschen, inklusive dem Leser, auf. Denn auch hier treten immer wieder Ungerechtigkeiten und Probleme auf, die denen der gewöhnlichen Menschen ähneln und gelöst werden müssen. Auch emotional unterscheiden sich die Bewohner des Jianghu nicht vom Leser, wie der Mönch Xu Zhu (虛竹) aus dem Roman *Tianlong babu* (天龍八步, 1963-1966) feststellt:

Xu Zhu dachte bei sich: „Buddha sagte, dass der Mensch schwerlich den drei Giften<sup>68</sup> Torheit, Jähzorn, und Habgier entgehen könne. Älterer Meisteronkel, Meister und jüngerer Meisteronkel sind außergewöhnliche Persönlichkeiten, doch sind sie durch diese drei Gifte gebunden. Auch wenn ihre Kampfkunst exzellent ist, so unterscheiden sich ihr Ärger und ihr Schmerz nicht von dem der gewöhnlichen Menschen.“ (*Tianlong babu*, S.1575)

Die Flüsse und Seen, die hier beschrieben werden, sind keine ruhigen Wasser mit glatter Oberfläche, sondern es sind reißende Ströme und windgepeitschte Seen, deren turmhohe Wellen unaufhörlich über den Xia und den Leser hereinbrechen. Jianghu bezeichnet also keine passive und friedliche Welt, sondern eine aktive Welt voller Leben. In einer solchen Welt kann ein Xia kein weltabgewandter Eremit (Yinshi, 隱士) im daoistischen Sinne sein, der sich in die Wälder und Berge (Shanlin, 山林) zurückzieht.<sup>69</sup> Auch gehört er nicht zur

---

<sup>67</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.208.

<sup>68</sup> Glasenapp übersetzt die drei Gifte als 1. Sinnenlust, 2. Werdelust, 3. Nichtwissen. Siehe: Glasenapp, 1996, S.81.

<sup>69</sup> Im Roman *Shediao Yingxiong zhuan* kritisiert Qiu Chuji, ein berühmter Quanzhen-Daoist das Verhalten der Daoisten, sich aus der Welt zurückzuziehen. Dies entspräche nicht der Handlungsweise eines Xia, der sich vielmehr für die Gerechtigkeit im Jianghu einsetze und Notleidenden helfe. Siehe: *Shediao Yingxiong zhuan*, S.1508 ff.

Gruppe der Räuber oder Geheimbündler, die zur Welt der grünen Wälder (Lülin, 綠林) gezählt werden und die Rolle einer politischen Opposition gegen die Herrscher darstellen.<sup>70</sup> Der Wuxia entspricht vielmehr dem konfuzianischen Ideal aktiver Teilnahme am gesellschaftlichen Leben des Jianghu, wobei betont werden muss, dass ein Wuxia sich nicht immer an die gesellschaftlichen Konventionen hält, die im Jianghu gelten, sondern nach eigenen Vorstellungen und Moralmassstäben handelt, was teilweise auch in der Gesellschaft der Flüsse und Seen zu Konflikten führen kann.<sup>71</sup>

In den Romanen Jin Yongs gehören zur Welt der Flüsse und Seen neben den wichtigsten Kampfkunstkloöstern von Shaolin und Wudang hunderte von Kampfkunstschulen, Schutzbüros (Biaojū, 鑣局), Geheimgesellschaften, Bettlerriegen (Gaibang, 丐幫), usw.<sup>72</sup>

Im Roman *Xiaobao jianghu* (笑傲江湖, 1967) wird beschrieben, wie die wichtigsten fünf Schwertschulen (Wuyue jianpai (五岳劍派) : Huashan pai (華山派), Hengshan pai (衡山派), Taishan pai (泰山派), Hengshan pai (恆山派), Songshan pai (嵩山派)) des Jianghu versuchen, sich gegen die Ming-Sekte (明教)<sup>73</sup> zu alliieren. Die fünf Schwertschulen gehören zu den Zhengpai, die Ming-Sekte zu den Xiepai. Hier wird also ein Kampf zwischen Gut und Böse in der Welt des Jianghu dargestellt. Doch zuerst entbrennt ein Kampf zwischen den Vertretern der fünf Schulen, da jede dieser Schulen die Führung über ihr Bündnis einnehmen will. Entschieden wird schließlich die Leitung durch einen Vergleichskampf zwischen allen Vertretern der fünf Schulen, die den kampfstärksten Schwertkämpfer zu ihrem Anführer wählen wollen. Die Machenschaften, die die Vertreter der Zhengpai anwenden, um schließlich als Sieger der Kämpfe hervorzugehen, unterscheiden sich in Härte, Grausamkeit und unmoralischem Verhalten in keinsten Weise von dem, was sie den Kämpfern der Xiepai vorwerfen. Im Gegenteil, als Linghu Chong, der Held der Geschichte, immer wieder auf

---

<sup>70</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.189. Chen betont außerdem, dass die Xia sich dadurch kennzeichnen, dass sie Einzelgänger und nicht organisiert sind. Das Einzelgängertum beschränkt den Xia darauf, auf lokaler Ebene Unrecht zu bekämpfen, doch es reicht nicht aus, eine Dynastie zu stürzen. Siehe: ebenda, S.199.

<sup>71</sup> Chen Pingyuan betont, dass das Charakteristikum eines Xia ist, dass er im Laufe seiner Abenteuer zu sich selbst findet. Figuren wie Linghu Chong, Yang Guo und Duan Yu durchschauen im Laufe der Zeit das Leben der gewöhnlichen Menschen, die Gesetze der Regierung und die Regeln des Jianghu und überwinden sie. Dadurch stoßen sie zur Essenz dessen vor, was einen Xia ausmacht, nämlich absolute Freiheit von allen Konventionen und ein Leben, welches nur noch nach den eigenen Maßstäben gelebt wird. Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.242.

<sup>72</sup> Das daoistische Wudang-Kloster war in den Werken der alten Schule der Wuxia-Romanliteratur als verbrecherische Organisation beschrieben worden, die den Gegenpol zu dem rechtschaffenen Shaolin-Kloster bildete. Unter Jin Yongs Feder wurde Wudang zu einem der wichtigsten der orthodoxen Stile (Zhengpai), ein daoistisches Pendant zum buddhistischen Shaolin-Kloster. Die wichtigsten Techniken des Wudang-Boxens sind das Taijiquan (太極拳) und das Taijijian (太極劍, Taiji-Schwert). Siehe: Pan Guosen, 1999, S.4-5.

<sup>73</sup> Auch im Roman *Yitian tulongji* (倚天屠龍記, 1961) spielt die Mingjiao eine wichtige Rolle, die Samuel N.C. Lieu (劉南強) in seinem Aufsatz *Fact or Fiction: Ming-chiao (Manichaeism) in Jin Yong's I-t'ei t'u-lung chi* bespricht, siehe: *Proceedings of the International Conference on Jin Yong's Novels*, 1999, S.43-67.

Angehörige der Mingjiao trifft, erkennt er, dass diese heldenhafte Menschen sind und in vieler Hinsicht ehrenvoller handeln als selbst sein eigener Meister der Huashan-Schule.

Jin Yong zeichnet in diesem Roman ein Bild von politisch motivierten Kampfkunstschulen, die um die Führung in der Welt der Flüsse und Seen kämpfen. Bei diesen politischen Machtkämpfen, die auf brutalste und hinterhältigste Weise ausgetragen werden, verschwimmt jede Differenzierung von Gut und Böse. Beide Parteien, sowohl die Zhengpai als auch die Xiepai, wenden dieselben Mittel und Methoden an, um an die Macht zu gelangen. Jin Yong selbst schrieb im Nachwort zu diesem Roman, dass er sich einerseits auf die Machtkämpfe zur Zeit der Kulturrevolution in China beziehe, während dessen der Roman entstand. Gleichzeitig war es ihm wichtig, ein grundlegendes Phänomen des politischen Lebens aus der chinesischen Geschichte und der Menschheitsgeschichte darzustellen.<sup>74</sup>

In diesem Fall stellt der Autor die Welt der Flüsse und Seen also nicht als fiktive Gegengesellschaft dar, sondern als Parallelgesellschaft, in der dieselben politischen Machtkämpfe wüten wie in der Realität.<sup>75</sup> Und Jin Yong gewährt den Machthungrigen seines Romans kein gutes Ende. Die Huashan- (華山派), Hengshan (衡山派) -, Taishan (泰山派)- und Songshan (嵩山派) Schwertschulen werden schließlich ausgelöscht. Auch der Anführer der Mingjiao, Ren Woxing (任我行), stirbt im Augenblick seines höchsten Triumphes, als mehrere tausend Anhänger vor ihm auf die Knie fallen und ihm ihre Treue mit den Worten zurufen: „Zehntausend Jahre, vereinige die ganze Welt der Flüsse und Seen“ (Qianqiu wanzai, yitong jianghu, 千秋萬載, 一統江湖).<sup>76</sup>

Im Gegensatz zu diesen politischen Figuren ist der Hauptakteur des Romans, Ling Huchong, an politischer Macht überhaupt nicht interessiert. Vielmehr ist er ein Einzelgänger, frönt den Künsten und dem Wein, verliebt sich einmal unglücklich und zieht sich zum Ende des Romans mit seiner wahren Liebe aus der Welt der politischen Machtkämpfe des Jianghu in die Einsamkeit zurück. Nach Jin Yongs Darstellung symbolisiert die Figur des Linghu Chong einen geborenen Einsiedler.<sup>77</sup> Doch er ist ebenfalls ein Wuxia, so dass er sich zwar nicht aus eigenem Machthunger an den politischen Kämpfen des Jianghu beteiligt, aber durch das Unrecht, welches dabei geschieht, sich schließlich doch dazu verpflichtet fühlt, einzugreifen. Erst als die Gerechtigkeit in der Welt der Flüsse und Seen wiederhergestellt ist, ist auch Linghu Chong Ruhe vergönnt. Damit ist das Handlungsfeld eines Xia immer in der Welt des

---

<sup>74</sup> Siehe: *Xiaobao jianghu*, S.1681 ff.

<sup>75</sup> Chen Pingyuan bezeichnet die Welt der Flüsse und Seen deshalb auch als „zweite Gesellschaft“. Siehe: Chen Pingyuan, 1995, S.60.

<sup>76</sup> Siehe: *Xiaobao jianghu*, S. 1642.

<sup>77</sup> Siehe: *Xiaobao jianghu*, S.1681 ff.

Jianghu, selbst wenn er sich nach Abschluss der Handlungen in die Welt der Berge und Wälder zurückziehen sollte.

Als *Gegengesellschaft* ist Jianghu also das Refugium für die Menschen, die sich nicht mit den Angelegenheiten der Regierung abgeben, sondern die Gerechtigkeit in die eigenen Hände nehmen, wodurch sie in Konflikt mit den Herrschenden kommen und sich in die Welt des Jianghu zurückziehen müssen. Jianghu als *Parallelgesellschaft* hingegen ist den gleichen Machtkämpfen, Ungerechtigkeiten und sonstigen Problemen unterworfen wie es die unsrige Gesellschaft ist. Auch die Protagonisten der Romane Jin Yongs, die die Welt der Flüsse und Seen bewohnen, haben meist dieselben Bedürfnisse, Probleme und Wünsche wie gewöhnliche Menschen auch. Damit wird Jianghu zu einer Metapher und stellt keineswegs eine paradiesische Idealgesellschaft dar.<sup>78</sup>

In der Gesellschaft der Flüsse und Seen gilt das Faustrecht. Viele Meister erlauben es ihren Schülern erst dann, in der Welt des Jianghu herumzuziehen, wenn sie ihre Ausbildung abgeschlossen haben, damit sie sich in den vielen Kämpfen, die auf sie warten, behaupten können.<sup>79</sup> Ein Mensch, der zwar in der Welt der Flüsse und Seen lebt, aber keine Kampfkunst beherrscht, gehört nicht zu dieser Gesellschaft, und viele Kämpfer sehen es als unter ihrer Würde an, sich mit „nicht-Kampfkünstlern“ abzugeben oder gar mit ihnen zu kämpfen.<sup>80</sup>

Die Gesellschaft der Flüsse und Seen wird von den großen Kampfkunstschulen beherrscht. In allen Romanen Jin Yongs, die insgesamt einen Zeitraum von der Song-Dynastie bis zur Qing-Dynastie abdecken, findet sich eine recht konstante Darstellung eines festen kampfkunstgesellschaftlichen Gefüges.

Die Führung in der Kampfkunstwelt nimmt das Shaolin-Kloster ein. Neben dem buddhistischen Shaolin-Kloster ist das daoistische Wudang-Kloster der zweite Hauptpfeiler der Kampfkunstwelt Jin Yongs.<sup>81</sup> Außerdem hat die Bettlerriege (Gaibang, 丐幫) eine wichtige Stellung in der Gesellschaft der Flüsse und Seen. Im Roman *Tianlong babu* (天龍八步, 1963-1966) der in der nördlichen Song-Dynastie spielt, heißt es, dass die Bettlerriege

---

<sup>78</sup> In einem Kommentar zum neusten Film Zhang Yimou (HERO, China 2002 – Regie: Zhang Yimou) heißt es: „Die Kämpfe, die hier inszeniert werden, sind niemals Selbstzweck, und die eigentliche Action besteht darin, von ihnen zu erzählen. Sie sollen Vertrauen fördern, das heißt, sie finden zwar an entlegenen Orten statt, an den Rändern der Welt, aber sie sind für ihr Zentrum gedacht.“ Siehe: *Die Liebkosung der Erde mit den Fußsohlen* von Fritz Göttler, 04.06.2003, in: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/407/12395/>.

<sup>79</sup> Siehe: *Bixiejian*, S.110.

<sup>80</sup> Siehe: *Xiakexing*, S.546.

<sup>81</sup> Das Wudang-Kloster hatte in der Geschichte der chinesischen Kampfkunst nie die Stellung inne, wie sie Shaolin genoss. Auch in der Wuxia-Literatur vor Jin Yong war das Wudang-Boxen recht selten vorgekommen. Erst Jin Yong hat es zum zweiten Hauptakteur des Jianghu gemacht. Siehe: Pan Guosen, 1999, S.4. In den Augen der kontemporären Kampfkünstler sind Wudang und Shaolin die beiden größten und wichtigsten Kampfkunstzentren Chinas. Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.18.

bereits seit hunderten von Jahren existiere. Ihren guten Ruf in der Welt der Flüsse und Seen genieße diese Riege nicht aufgrund ihrer überlegenen Kampfkraft, sondern durch ihr ritterliches Verhalten.<sup>82</sup>

Shaolin, Wudang und die Bettlerriege sind die wichtigsten Vertreter der Zhengpai und leiten die Kampfkunstwelt, da sie nicht nur die größten Vereinigungen sind, sondern auch die besten Kampfkünste beherrschen. Sie treten für die Gerechtigkeit in der Welt des Jianghu ein. Neben diesen wichtigsten Organisationen gibt es noch eine Vielzahl von anderen Kampfkunstzentren und Schulen. Gemeinsames Element dieser verschiedenen Gruppierungen, ob es sich nun um religiöse Orden, Bettlergemeinschaften, Schutzbüros, Kampfkunstschulen oder Familienstile handelt, ist, dass sie die Kampfkünste betreiben. Deshalb spielt die Kampfkunst auch innerhalb einer solchen Gemeinschaft immer eine wichtige Rolle, da sie die Hierarchie innerhalb jeder Kampfkunstgemeinschaft bestimmt. Dazu einige Beispiele:

In der Hierarchie der Xingsu-Stilrichtung (Xingsupai, 星宿派) aus dem Roman *Tianlong babu* (天龍八步, 1963-1966) werden die Schüler nicht nach ihrem Eintrittsdatum in die Schule eingereiht, sondern gemäß ihrem Entwicklungsstand im Gongfu. Der Kampfstärkste ist der „große Meisterbruder“ (Dashixiong, 大師兄), er kann jederzeit herausgefordert und, sollte er im Kampf unterliegen, von seinem Platz verdrängt werden.<sup>83</sup>

Als im Roman *Shendiao xialü* (神鵬俠侶, 1959-1961) ein neuer Anführer der Bettlerriege gewählt werden soll, entscheidet nur das Kriterium des Zweikampfs, wer die Qualifikation für das Amt aufbringt. Zu diesem Kampf ist jeder zugelassen, der Wugong beherrscht. Ob er ein Bettler ist oder nicht, ist jedoch unwichtig.<sup>84</sup>

Yuan Ziyi aus dem Roman *Feihu waizhuan* (飛狐外傳, 1960-1961) will an einer Versammlung von Leitern der verschiedenen Kampfkunstrichtungen teilnehmen. Da sie jedoch selbst keine Schule anführt, reist sie durch die Welt der Flüsse und Seen und fordert einen Schulleiter nach dem anderen heraus. Aufgrund ihrer überragenden kämpferischen Fähigkeiten wird sie schließlich die Leiterin von über neun Kampfkunststilen.<sup>85</sup>

Manche Kampfkünste sind mit der Führungsposition in einer Kampfkunstgesellschaft verbunden. Als Hong Qigong seiner Schülerin die „Hundeschlach-Stockmethode“ (Dagou bangfa, 打狗棒法) beibringt, verlangt er von ihr, seine Nachfolgerin als Leiter der Bettlerriege zu werden. Diese Stockmethode werde nur an den jeweiligen Nachfolger

---

<sup>82</sup> Siehe: *Tianlong babu*, S.618.

<sup>83</sup> Siehe: *Tianlong babu*, S.1070.

<sup>84</sup> Siehe: *Shendiao xialü*, S.1444.

<sup>85</sup> Siehe: *Feihu waizhuan*, Band II.

vermittelt und stelle die Geheimlehre der Bettlerorganisation dar, die sonst kein anderer Bettler beherrsche. Bemerkenswert ist hier, dass Huang Rong selbst keine Bettlerin ist, und auch als Anführerin der Bettlerriege ihr bisheriges Leben weiterlebt. Ihre einzige Qualifikation zur Führung der Bettlerriege besteht in der Stockkampfkunst, die sie von ihrem Meister erlernt hat.<sup>86</sup>

Auch bei religiösen Kampfkunstschulen gelten diese Regeln. Fawang (法王) aus dem Roman *Shendiao Xialü*, ist der Leiter einer Schule des esoterischen Buddhismus. Als solcher beherrscht er als einziger eine Kampfkunst, die zum Schutz seiner religiösen Lehre dient (Hufa shengong, 護法神功). Diese Kampfkunst ist nicht nur Zeichen für die Leitung der Schule, sondern sie sichert ihn ebenfalls vor karrieresüchtigen Schülern, die die Leitung der Schule an seiner statt übernehmen wollen.<sup>87</sup>

Auch bei Freundschaften unter Kämpfern spielt die Kampfstärke eine wichtige Rolle. Ke Zhen'e (柯鎮惡) aus dem Roman *Shediao yingxiong zhuan* (射鵰英雄傳, 1957-1959) ist deshalb der Anführer einer Gruppe von sieben Kämpfern, weil seine Kampfkunst am stärksten ist.<sup>88</sup> Der junge Guo Jing aus demselben Roman zögert, mit dem kampfstarken Zhou Botong die Blutsbrüderschaft einzugehen, weil dieser ihm kämpferisch so weit überlegen ist, dass er sich nicht wagt, sich mit ihm auf eine gemeinsame Stufe zu stellen.<sup>89</sup>

Diese Beispiele zeigen, dass innerhalb der Organisationen des Jianghu die Kampfkunststärke den Rang angibt, den eine Person in einer Schule, einer Stilrichtung, und in der Gesellschaft der Flüsse und Seen einnimmt. Auch die Hierarchie der verschiedenen Kampfkunstschulen untereinander ergibt sich aus der Beherrschung überlegener Techniken. Die Gesellschaft der Flüsse und Seen wird also vor allem durch das Konzept der Kampfkunst kontrolliert. Der Rang jeder Figur in dieser Gesellschaft hängt von seinem kämpferischen Können ab. Aus diesem Grunde symbolisiert Kampfkunst die wichtigste Form von Macht in der Gesellschaft der Flüsse und Seen. Viele Auseinandersetzungen und Konflikte entstehen dort, wo um diese Macht gerungen wird und die Kämpfer versuchen, den Titel der Erste unter dem Himmel zu sein (Tianxia di yi, 天下第一), zu erringen.<sup>90</sup>

Jin Yong entwirft also eine fiktive Welt, in der ein eigenes System von Werten, Traditionen, und Regeln existiert. Doch obwohl es sich um eine fiktive Gesellschaft handelt, die in Wirklichkeit nicht existiert, versteht es Jin Yong meisterlich, in ihrer Darstellung seine

---

<sup>86</sup> Siehe: *Shediao yingxiong zhuan*, S.830.

<sup>87</sup> Siehe: *Shendiao xialü*, S.1526.

<sup>88</sup> Siehe: *Shediao yingxiong zhuan*, S.69.

<sup>89</sup> Siehe: *Shediao yingxiong zhuan*, S.659.

<sup>90</sup> Siehe: *Xiaobao jianghu*, Band IV.

Gedanken zu chinesischer Gesellschaft, Werten, Politik, Geschichte und Kultur darzulegen. Luo Liqun analysiert, dass alle Handlungen in Jin Yongs Romanen daraus entstehen, dass der Mensch sich in seiner Gier nach Macht gegenseitig bekämpfe.<sup>91</sup> Macht wird von den Protagonisten der Wuxia-Romane alleinig durch das Mittel der Kampfkunst erlangt. Das zeigt die herausragende Bedeutung des Elements Kampfkunst innerhalb dieser Gattung der chinesischen Literatur. Darauf soll in den folgenden Abschnitten eingegangen werden.

---

<sup>91</sup> Siehe: Luo Liqun, 1990, S.304.

#### 4. Die Darstellung chinesischer Kampfkunst in den Wuxia-Romanen Jin Yongs

Die Helden der Romane Jin Yongs verwenden in ihren Kämpfen häufig die Kampfkünste, die auch heute in China bekannt sind und praktiziert werden. Im Roman *Feihu waizhuan* (飛狐外傳, 1960-1961) treffen die Leiter (Zhangmen, 掌門) der verschiedenen Kampfkunststile bei einem Treffen aufeinander. Diese Meister vertreten Kampfkunststile wie das „Acht-Trigramme-Boxen“ (Baguazhang, 八卦掌), das „Acht-Extreme-Boxen“ (Bajiquan, 八極拳), das „Affenboxen“ (Houquan, 猴拳), das „Erlang-Boxen“ (Erlangquan, 二郎拳), das „Yanqing-Boxen“ (Yanqingquan, 燕青拳), den „Stil der acht betrunkenen Unsterblichen“ (Zuibaxian, 醉八仙), das „Entenboxen“ (Yaxingquan, 鴨行拳), das „Bodenboxen“ (Ditangquan, 地堂拳) und viele andere.<sup>92</sup> Diese Stile gehören heute zu den wichtigsten Stilen des chinesischen Gongfu und entspringen nicht der Phantasie des Autors.<sup>93</sup> Hu Fei, der Held desselbigen Romans, wohnt diesem Treffen bei, an dem insgesamt Meister von 124 verschiedenen Stilen teilnehmen. Hu Fei denkt bei sich:

Wer hätte gedacht, dass es auf der Welt so viele Kampfkunstrichtungen gibt, und ich fürchte, dass die Zahl derjenigen, die die Einladung abgelehnt haben und nicht an der Versammlung teilnehmen, ebenfalls nicht gering ist. (*Feihu waizhuan*, S.601)

Die genaue Zahl der Kampfkunststile Chinas wurde bis heute nicht exakt festgelegt. Experten, die sich mit diesem Thema beschäftigen, gehen jedoch von mehreren hundert verschiedenen Stilrichtungen aus.<sup>94</sup> Das bedeutet, dass die Zahl, die Jin Yong hier in seinem Roman anführt, nicht aus der Luft gegriffen ist, sondern mit der konkreten Anzahl der chinesischen Kampfkünste durchaus übereinstimmt.

Die Romane Jin Yongs stimmen allerdings nicht nur in Bezug auf Namen und Anzahl mit den konkreten Kampfkünsten Chinas überein. Auch bei der Darstellung von Kampfkunstkonzepten hat sich der Autor konkretem Kampfkunstwissen bedient. Die Gespräche über die theoretischen Inhalte der Kampfkunst, die in den Romanen stattfinden,

---

<sup>92</sup> Siehe: *Feihu waizhuan*, Band II.

<sup>93</sup> Einen Überblick über die wichtigsten Stile des chinesischen Gongfu findet man in: Wang Guangxi, 2002, S.425-444.

<sup>94</sup> Wang Guangxi führt insgesamt die Namen von 207 verschiedenen Gongfu-Stilen auf, die ihm heute in China bekannt sind. Allerdings schließt er es nicht aus, dass es noch einige weitere Gongfu-Stile gibt. Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.425-444; Chow und Spangler gehen von 360 Gongfu-Stilen aus. Siehe: Chow/Spangler, 1982, S.37.

spiegeln teilweise exakt das Wissen über die chinesischen Kampfkünste wieder, welches auch heute noch von vielen Meistern gelehrt und in Lehrbüchern festgehalten wird:

Die überragenden Faust-, Säbel- und Speertechniken des Shaolin-Weituo-Stils [少林韋陀們拳]<sup>95</sup> halten alle drei das Prinzip der sechs Verbindungen ein. Unter den sechs Verbindungen versteht man einerseits Jing [精]<sup>96</sup>, Qi [氣]<sup>97</sup> und Shen [神]<sup>98</sup> als die drei inneren Verbindungen, andererseits Hände, Augen und Körper als die drei äußeren Verbindungen. Praktisch angewandt bedeutet das, dass die Augen mit dem Herzen korrespondieren, das Herz mit dem Qi, das Qi mit dem Körper, der Körper mit den Händen, die Hände mit den Füßen, und schließlich die Füße mit der Hüfte. So bilden das Innere und das Äußere des gesamten Körpers eine vollständige Einheit. (*Feihu waizhuan*, S.219)

Die Theorie der sechs Verbindungen (Liu he, 六合) spielt in der konkreten Kampfkunstpraxis Chinas eine wichtige Rolle. In einem Lehrbuch zum Taijiquan werden die drei inneren Verbindungen (Nei san he, 內三合) ebenfalls mit den verschiedenen Energien des Körpers in Verbindung gebracht, während die drei äußeren Verbindungen (Wai san he, 外三合) mit Körperteilen korrespondieren, die in einem bestimmten Winkel zueinander gehalten werden müssen.<sup>99</sup>

Hier finden sich also gleich zwei wichtige Aspekte der chinesischen Kampfkünste wieder, die sowohl in den konkreten Kampfkünsten selbst als auch in den Romanen Jin Yongs eine wichtige Rolle spielen. Zum einen ist dies der körperliche Aspekt, der durch die äußeren drei Verbindungen gekennzeichnet wird. Dieser Aspekt korrespondiert mit dem technischen Anteil der chinesischen Kampfkünste. Zum anderen finden wir einen energetischen Aspekt, der auf den drei Bestandteilen Jing, Qi und Shen beruht, wie sie aus der chinesischen Medizin

---

<sup>95</sup> Weituo, sanskrit: *Skanda*, bezeichnet eine buddhistische Schutzgottheit des Dharma. Siehe: Ren Xuyu, 1981, S.124.

<sup>96</sup> Jing, „Essenz“, bezeichnet nach der chinesischen Medizin eine der drei verschiedenen Hauptformen der Energie (Qi) im menschlichen Körper. Das Jing bezeichnet die Art der Energie, welche der Mensch von seinen Eltern vor der Geburt als energetische Ausstattung mitbekommt. Das Jing ist in den Nieren gespeichert. Siehe: Hempen, 1995, S.23.

<sup>97</sup> Qi, die zweite der drei Hauptformen der Energie (Qi) im menschlichen Körper. Das Qi bezeichnet die Energie, die dem Individuum durch Atmung, Nahrung und rechte Lebensgewohnheiten zuteil wird. Deshalb wird sie auch im medizinischen Kreisen „individualspezifische aktive Energie“ genannt. Das Qi speichert man in den verschiedenen Zinnoberfeldern (Dantian, 丹田). Siehe: ebenda.

<sup>98</sup> Shen, „Geist“, die dritte Hauptform des Qi, welche die äußere Erscheinung und das Bewusstsein bestimmt. Diese Kraft speichert sich im oberen Zinnoberfeld zwischen den Augen. Siehe: Ebenda.

<sup>99</sup> Siehe: Zhang Dunxi, 1999, S.102; siehe ebenfalls: Jou, 1981, S.150.

und daoistischen Praktiken bekannt sind. Dieser Aspekt korrespondiert mit der gesundheitlichen Situation des Kämpfers, seiner geistigen Verfassung und schließlich auch seiner inneren Kraft (Neili, 內力), die gemäß der Theorie der inneren Kampfkünste Chinas der äußeren Muskelkraft überlegen sein soll.<sup>100</sup>

In der chinesischen Kampfkunst wird das theoretische Wissen oft in Merkversen (Koujue, 口訣) zusammengefasst und auch auf diese Art an die Schüler weitergegeben. Zwei Beispiele für die Weitergabe von Merkversen, die den theoretischen Kern der chinesischen Boxstile enthalten, finden sich in dem Roman *Feihu waizhuan*. Der erste Merkvers trägt den Titel *Reim über den ungeordneten Kreis* (Luanhuanjue, 亂環訣)<sup>101</sup>:

Die Methode des ungeordneten Kreises ist am schwierigsten zu verstehen,  
oben und unten folgen einander, wunderbar und ohne Grenzen.  
Verleite den Gegner, sich in den ungeordneten Kreis zu begeben,  
dann kannst du das Gewicht von 500 Kilogramm mit einer Kraft von 200 Gramm ableiten.  
Hände und Füße gehen gleichzeitig nach vorne, vertikal sucht horizontal,  
der ungeordnete Kreis zwischen den Handflächen kann nicht fehlschlagen.  
Will man wissen, worin die Methode des Kreises liegt,  
stimmt der Ansatzpunkt, so wird man erfolgreich sein.  
(*Feihu waizhuan*, S.132)

Der zweite Merkvers mit dem Titel *Yinyang-Reim* (Yinyangjue, 陰陽訣) lautet wie folgt:

Wenige Menschen kultivieren das Taiji sowie Yin und Yang,  
Beim Ein- und Ausatmen, Öffnen und Schließen achtet man auf Härte und Weichheit,  
Frontal und Seitlich, Aufnehmen und Abgeben, mit der Bewegung des Gegners gehen,  
im Wechsel von Bewegung und Ruhe, wie darf es da zu Kummer kommen?

---

<sup>100</sup> Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.179 ff.

<sup>101</sup> Der Titel dieses Liedes stammt aus dem theoretischen Textkanon des Taijiquan. Wile übersetzt den chinesischen Titel *Luanhuange* mit *Song of the Free Circle*. Siehe: Wile, 1996, S.56. Meiner Meinung nach bezeichnet der Begriff Luanhuan, wie Li Yiyu ihn verwendet, den Urzustand des Chaos, in dem sich Yin und Yang noch nicht voneinander getrennt hatten und der in der chinesischen Philosophie auch Wuji (無極) genannt wird. Aus dem Wuji entsteht das Taiji, in dem bereits die Ordnung von Yin und Yang existiert. Aufgrund dessen möchte ich diesen Text mit *Lied vom ungeordneten Kreis* übersetzen.

Li Yiyu (李亦畬, 1832-1892), ein Vertreter des Wu-Stils Taijiquan, schrieb neben dem *Luanhuange* noch andere Abhandlungen zum Taijiquan. Diese Abhandlungen zeichnen sich aus durch eine Tiefe des Verständnisses der Theorien des Taijiquan gepaart mit einer gekonnt ästhetisch-literarischen Darstellung, die die Lehrverse und Lehrbücher über die Taijiquan-Theorie zu einer eigenen Literaturgattung werden lässt. Siehe: Wile, 1996, S.48-57; S.130-134.

Die beiden Methoden des Erschaffens und Überwindens  
werden nach dem Kontakt [zum Gegner] eingesetzt,  
Ausweichen und Angreifen müssen aus der Bewegung ausgeführt werden.

Was bedeutet leicht und schwer, leer und voll?

In der Schwere zeigt sich das Leichte,  
man darf nicht für auch nur einen Augenblick verweilen.

(*Feihu waizhuan*, S.134)

Diese Merkverse vermitteln theoretisches Wissen aus der Lehre des Taijiquan (太極拳). Zhao Banshan (趙半山), ein großer Könnner dieser Kampfkunst aus dem Roman *Feihu waizhuan*, zitiert nicht nur diese Verse, sondern erklärt ebenfalls ihren Inhalt:

Zhao Banshan nahm eine Kampfstellung ein und entsprechend den Bewegungen seiner Form erklärte er: „Für alle Dinge dieser Welt gilt die Unterteilung in Yin und Yang. Die Theorie des Yin und Yang in der Kampfkunst enthält Vorderseite und Rückseite, Weich und Starr, Hart und Sanft, Gestreckt und Gekrümmt, Oben und Unten, Links und Rechts, Vorne und Hinten, usw. Gestreckt entspricht Yang, Gekrümmt entspricht Yin; Oben ist Yang, Unten ist Yin. In der kämpferischen Auseinandersetzung muss man zuerst auf das Einatmen achten und dann seinen Angriff kraftvoll nach vorne ausführen, wie eine Schlange, die ihre Nahrung verschlingt. Führt man die Hände zusammen, so muss man zuerst ausatmen und nutzt weiche Kraft, um den Gegner in die Falle zu locken, so wie ein Büffel, der wiederkäut. [...] ‚Frontal‘ bezieht sich auf die vier geraden Seiten, ‚Seite‘ bezeichnet die vier Ecken. Befinde ich mich einem Gegner gegenüber, so muss ich mit meiner frontalen Seite die Seite des Gegners attackieren. Falls sich beide Gegner frontal gegenüberstehen, kommt es auch zu einem frontalen Zusammenstoß, was bedeutet, dass hier die rohe Kraft den Kampf entscheidet. Doch angenommen es handelt sich [bei einem der Kontrahenten] um jemanden, der jünger und schwächer ist, und dessen innere Kraft ebenfalls nicht an die des Gegners heranreicht, so wird er sicherlich das Nachsehen haben.“ (*Feihu waizhuan*, S.134)

Das *Luanhuange*, wie es Jin Yong hier zitiert, stimmt mit dem von Taijiquan-Theoretiker Li Yiyu (李亦畬, 1832-1892) verfassten Lied gleichen Titels nicht wortwörtlich überein. Allerdings lassen sich inhaltlich viele Parallelen ausmachen. Zum Beispiel spricht Li Yiyu

vom unaufhörlichen Wechsel von Yin und Yang bei der Ausführung der Bewegungen des Taiji-Adepten. Yin und Yang sind in diesem Falle Prinzipien, die auf die körperlichen Bewegungen des Boxers übertragen werden. Konkret spiegeln sie sich dort im Wechsel von Hart und Weich, Oberkörper und Unterkörper, Vor und Zurück, Links und Rechts, etc.<sup>102</sup>

Außerdem ist die Phrase „das Gewicht einer Tonne mit einer Kraft von 200 Gramm ableiten“ (Siliang bo qianjin, 四两撥千斤) ein bis heute viel verwendetes Konzept in der Taijiquan-Literatur.<sup>103</sup> Es besagt, dass man mit der exakten Technik die starken Angriffe eines körperlich weit überlegenen Gegners mit minimalem eigenem Krafteinsatz abwehren kann. Dieser Kernsatz wird auch von allen anderen Stilen verwendet, die von sich behaupten, zur Kategorie der weichen oder inneren Stile (Neijiaquan, 內家拳) zu gehören.<sup>104</sup> Diese Texte müssen dem Autoren Jin Yong bekannt gewesen sein. Interessant ist, dass der oben erwähnte Satz im *Lied über den ungeordneten Kreis* (Luanhuange, 亂環歌) von Li Yiyu selbst nicht vorkommt, sondern in einem anderen Lied über das Taijiquan mit dem Titel *Lied über die Theorie und Anwendung der Taiji-Kampfkunst* (*Taijiquan tiyong ge*, 太極拳體用歌).<sup>105</sup> Das bedeutet, dass Jin Yong einen eigenen Merkmalsvers geschaffen hat, in dem er verschiedene Konzepte der Theorie des Taijiquan miteinander verband.

Außerdem ist das in den Ausführungen Zhao Banshans dargestellte Konzept von der Regulierung des Atems während einer kämpferischen Auseinandersetzung bemerkenswert. Der Atemprozess spielt bei allen chinesischen Kampfkünsten eine wichtige Rolle. Es wird großer Wert darauf gelegt, dass die Atmung mit den Techniken korrespondiert. So gilt ein Schlag, den man während der Phase der Einatmung erhält, als lebensgefährlich, während derselbe Schlag, den man während der Phase der Ausatmung erhält, keine lebensgefährliche Wirkung mehr entfalten kann.<sup>106</sup> Gleichzeitig spielt die Atmung eine wichtige Rolle bei der Kultivierung innerer Energie in den Kampfkünsten.<sup>107</sup>

Auch die Theorie von der Atmung im Taijiquan kann man bei Li Yiyu finden, allerdings in einer anderen Abhandlung mit dem Titel *Lied über die Zirkulation des Geistes und des Qi*

---

<sup>102</sup> Siehe: Li Yiyu, *Luanhuange*, in: Wile, 1996, S. 133.

<sup>103</sup> Dieser Satz wird bereits Zhang Sanfeng in den Mund gelegt. Ihm wird die Schrift *Abhandlung über das Taijiquan* (*Taijiquanlun*, 太極拳論) zugesprochen, in der die Kernelemente des Taijiquan enthalten sind. Der chinesische Originaltext sowie eine englische Übersetzung mit Kommentar finden sich bei: Jou, 1998, S.173-182. (Die Stelle *siliang bo qianjin* findet sich auf Seite 180).

<sup>104</sup> Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.101.

<sup>105</sup> Siehe: Wile, 1996, S.130.

<sup>106</sup> Zur Theorie und Praxis der Atmung im Karate-do, siehe: Oyama, 1987, S.85-95.

<sup>107</sup> Zur Bedeutung der Atmung in der Kampfkunst Taijiquan, siehe: Jou, 1981, S.137-142. Zur Bedeutung der Atmung im Daoismus, siehe: Kohn, 1993, S.135-141.

(Shen qi yunxing ge, 神氣運行歌).<sup>108</sup> Li Yiyu legt in diesem Lied dar, dass die Ausatmung mit dem Zusammenführen (He, 合) und Aussenden von Energie bei einem Angriff (Fafang, 發放) einhergehen muss, die Einatmung mit dem Öffnen (Kai, 開) und dem Zurückkehren (Gui, 歸). Diese Aussage steht im Widerspruch zu der in Kampfkunstkreisen allgemein üblichen Ansicht, dass man beim Öffnen und Angreifen ausatmet, beim Schließen und zum Sammeln der Energie einatmet. Zhao Banshan legt im Roman *Feihu waizhuan* exakt dieselbe Theorie wie Li Yiyu dar. Die Lösung des Problems, warum Li Yiyu als auch Zhao Banshan eine Atemmethode beschreiben, die der allgemein üblichen Praxis widerspricht, liegt darin, dass diese Methode von einem einzigen Stil des Taijiquan, dem Chen-Stil (陳氏太極拳), verwendet wird. Hier trägt sie die Bezeichnung ‚gegenläufiges Atmen‘ (Ni huxi, 逆呼吸).<sup>109</sup> Die Parallelen zwischen den Schriften Li Yiyus und den Darlegungen zur Kampfkunst im Roman *Feihu waizhuan* sind meiner Meinung nach kein Zufall. Selbst wenn Jin Yong die Schriften Li Yiyus nicht gekannt haben sollte, so müssen ihm doch ähnliche Werke über die Theorie des Taijiquan zur Verfügung gestanden haben.

Das Prinzip, dass man mit der eigenen Vorderseite des Körpers die Seiten des Gegners attackiert und sich auf keinen frontalen Schlagwechsel einlässt, gehört ebenfalls zum theoretischen Repertoire der chinesischen Kampfkünste. Neben dem Taijiquan, welches als weicher Boxstil einer direkten „Kraft-gegen-Kraft“-Konfrontation immer aus dem Wege geht, ist diese Theorie ebenfalls einer der Hauptpfeiler des „Yongchun-Boxens“ (詠春拳).<sup>110</sup> Dieser Stil ist vor allem in Hongkong verbreitet, und wurde in den siebziger Jahren durch die kämpferischen und filmischen Erfolge Bruce Lees, der ihn in seiner Jugend in Hongkong erlernt hatte, weltweit bekannt. Da auch Jin Yong in Hongkong lebte und arbeitete, ist es durchaus möglich, dass er nicht nur die Schriften des Taijiquan, sondern auch anderer Stile studierte und deren Theorien in seine Romane integrierte.

Anhand dieser Beispiele kann man deutlich erkennen, dass ein sehr enger Kontakt zwischen Jin Yongs Wuxia-Romanen und der chinesischen Kampfkunst, wie sie in verschiedenen Abhandlungen auf dem chinesischen Buchmarkt erhältlich ist, herrscht. In dieser Hinsicht ist das gesamte Werk Jin Yongs nicht alleine aus der Tradition der Wuxia-Romane zu verstehen, sondern ist gleichzeitig ein Produkt der Geschichte und Theorie der chinesischen Kampfkunst.

---

<sup>108</sup> Siehe: Wile, 1996, S.132-3.

<sup>109</sup> Siehe: Wile, 1996, S.50. Zu den verschiedenen Arten des Atmens im Taijiquan, siehe: Jou, 1981, S.137, sowie Song, 1991, S.178.

<sup>110</sup> Zum theoretischen Fundament des Yongchunquan, siehe: Kernspecht, Keith: *Vom Zweikampf*, Wu-Shu Verlag Kernspecht, Burg/Fehmarn, 1989. Leung, Ting: *Wing Tsun Kuen*, Wu Shu Verlag Kernspecht, Burg/Fehmarn, 1991.

In diesem Sinne treten in Jin Yongs Romanen auch Personen auf, die ihm aus Kampfkunstlegenden bekannt gewesen sein müssen. Eine dieser Figuren ist Zhang Sanfeng, der legendäre Gründer des Taijiquan.

#### 4.1. Der Daoist Zhang Sanfeng und die Kampfkunst Taijiquan

Entspricht die Darstellung Zhang Sanfengs und des Taijiquan in den Romanen Jin Yongs der Form der Legende, wie sie in den Kampfkunstkreisen Chinas verbreitet ist?

Im Roman *Yitian tulongji* (倚天屠龍記, 1961) erzählt Jin Yong die Geschichte von Zhang Sanfeng, der in chinesischen Kampfkunstkreisen als der Gründer des Taijiquan verehrt wird.<sup>111</sup> Chinesische Kampfkunsthistoriker wie Tang Hao (唐豪) und Xu Zhen (徐震) haben bereits in den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts festgestellt, dass es sich bei der Schaffung des Taijiquan durch Zhang Sanfeng um eine Legende handelt.<sup>112</sup> Jin Yong nimmt die Legende von Zhang Sanfeng, wie sie in Kampfkunstkreisen verbreitet ist, auf. Allerdings ist Zhang Sanfeng selbst nur eine Nebenfigur in diesem Roman, so dass der Leser nicht viel über dessen Leben erfährt. Hauptsächlich tritt Zhang Sanfeng in Verbindung mit der Kampfkunst auf und wird hier, entsprechend der chinesischen Kampfkunstlegende, als Gründer des Wudang-Boxens (Wudangquan, 武當拳) und des Taijiquan dargestellt. Die Erkenntnisse der Kampfkunstwissenschaftler seit Tang Hao werden in Jin Yongs Romanen also nicht beachtet.

Neben der legendären Gestalt Zhang Sanfengs beschreibt Jin Yong in vielen seiner Romane die Techniken der inneren Kampfkünste (Neijiaquan, 內家拳) und bedient sich dabei häufig Theorien, die aus dem Arsenal des Taijiquan stammen. Im Roman *Yitian tulong ji* wird das Taijiquan als späte Erfindung und Lebenswerk des Zhang Sanfeng dargestellt, welches auf Theorien beruhe, die denen der anderen, äußeren Stile (Waijiaquan, 外家拳) völlig widersprüchen. Zu den Merksätzen, die er an seine Schüler weitergibt, gehören:

Diese beiden Formen des Taiji-Faustkampfes [太極拳] und des Taiji-Schwertkampfes [太極劍] unterscheiden sich völlig von den bisherigen Theorien der Kampfkünste. Sie betonen, durch Ruhe die Bewegung zu überwinden [Yi jing zhi dong, 以靜制動], und durch das Abwarten des Angriffs des Gegners diesen zu beherrschen [Hou fa zhi ren, 後發制人]. (*Yitian tulong ji*, S.963)

---

<sup>111</sup> Viele Taijiquan-Vereinigungen begehen jedes Jahr Ende Mai symbolisch seinen angeblichen Geburtstag. Nach chinesischem Kalender wurde der Geburtstag Zhang Sanfeng's auf den neunten Tag des vierten Monats im Jahre 1247 festgelegt. Siehe: Jou, 1991, S.20.

<sup>112</sup> Siehe: Pan Guosen, 1999, S.207.

Diese beiden Merksätze stammen aus dem allgemeinen Repertoire der Theorien des Taijiquan, wie man sie in dieser oder ähnlicher Form in jeder Abhandlung über diese Kunst finden kann.<sup>113</sup> Auch die Darstellung der Kampfkunstabbewegungen entspricht der heutigen Praxis des Taijiquan:

Zhang Sanfeng stand ganz langsam auf, beide Hände hingen nach unten herab, die Handrücken zeigten nach außen, die Finger waren leicht gestreckt. Beide Füße standen parallel gespreizt. Dann erhob er langsam beide Arme bis auf Brusthöhe, wobei der linke Arm einen Halbkreis bildete, die Handfläche zum Gesicht zeigte und so zu einer Yin-Handfläche wurde. Die rechte Handfläche drehte sich und wurde zu einer Yang-Handfläche. Dann sagte er: „Dies ist die Anfangsbewegung des Taijiquan.“ (*Yitian tulong ji*, S.963)

Die Beschreibung dieser Bewegungen sind keine Produkte der Phantasie des Autors, sondern sie stimmen mit der gängigen Praxis des Taijiquan überein. Die Stellungen und deren Bezeichnungen in der Box-Form, die Zhang Sanfeng im Roman nun seinen Schülern demonstriert, entsprechen ebenfalls der gängigen Taijiquan-Praxis:

Danach demonstrierte er eine Bewegung nach der anderen, und nannte die Bezeichnungen für die Techniken: „Den Spatz beim Schwanz fassen“ [Lan quewei, 攬雀尾], „Einzelne Peitsche“ [Danbian, 單鞭], „Die Hände heben in oberer Haltung“ [Tishou shangshi, 提手上勢], „Der weiße Kranich breitet seine Flügel aus“ [Baihe liangchi, 白鶴亮翅], „Die Knie streifen“ [Louxi aobu, 攬膝拗步], „Laute-Hand“ [Shou hui pipa, 手揮琵琶], „Schritt nach vorne“ [Jinbu banlanchui, 進步搬攔錘], „Als ob man sich verschanzt“ [Rufeng sibi, 如封似閉], „Gekreuzte Arme“ [Shizi shou, 十字手], „Den Tiger umarmen und zum Berg zurückkehren“ [Baohu guishan, 抱虎歸山]...“ (*Yitian tulong ji*, S.963)

Auch die blumigen Namen der Techniken stammen keineswegs aus der Phantasie des Autors, sondern entsprechen den gängigen Bezeichnungen, wie sie jede Form des Taijiquan enthält.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Siehe: Zhang Dunxi, 1999, S.93.

<sup>114</sup> Siehe: Zheng Manqing, 1985, S.105-154.

Neben den Namen der Techniken werden dem Leser weitere wichtige Punkte der für das Taijiquan charakteristischen Theorien vermittelt. Zhang Wuji, der der Demonstration Zhang Sanfengs beiwohnt, erkennt:

Zuerst dachte er noch, dass der alte Meister absichtlich die Stellungen extrem langsam vorführe, damit Yu Daiyan sie sich genau ansehen könne [...]. Zhang Wuji erkannte plötzlich: „Mit Langsamkeit Schnelligkeit schlagen [Yi man da kuai, 以慢打快] und durch Ruhe Bewegung beherrschen [Yi jing zhi dong, 以靜制動] ist Kampfkunstwissen höchster Vollendung.“ (*Yitian tulongji*, S.963)

Schließlich erklärt Zhang Sanfeng:

„Der Schlüssel dieser Form der Kampfkunst liegt in den [folgenden] sechzehn Schriftzeichen: „Den Kopf leicht nach oben strecken und die Energie auf den Scheitel richten“ [Xu ling ding jin, 虛領頂勁], „Die Brust zurücknehmen und den Rücken strecken“ [Han xiong ba bei, 涵胸拔背], „Die Hüfte lockern und das Gesäß hängen lassen“ [Song yao chui tun, 鬆腰垂臀], „Die Schultern sinken lassen und die Ellenbogen hängen lassen“ [Chen jian zhui zhou, 沉肩墜肘]. Die Form muss man alleine mit der Intention ausführen, und man muss sich vor allem davor hüten, [rohe] Kraft einzusetzen. Form und Geist sind eins, dies sind die wichtigsten Leitsätze dieser Boxmethode.“ (*Yitian tulong ji*, S.964)

Die hier angeführten Merksätze für die Kunst des Taijiquan standen ebenfalls unter dem Einfluss von Kampfkunsttexten über diese Boxkunst, die Jin Yong zur Verfügung gestanden haben müssen. Die oben genannten Prinzipien entsprechen zum Beispiel dem, was in den *Zehn Anforderungen zur Kunst des Taijiquan* von Chen Weiming (陳微明, 1881-1958) über Körperhaltung, Konzentration usw. bei der Praxis des Taijiquan gesagt wird.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Dieses Werk wurde 1925 veröffentlicht. Die zehn Anforderungen sollen Chen Weiming von seinem Meister Yang Chengfu mündlich überliefert worden sein. Die zehn Anforderungen stellen die grundlegenden Prinzipien zur Ausführung des Taijiquan dar. Deshalb wurde dieser Text zu einem der wichtigsten über das Taijiquan überhaupt. Viele der neueren Erscheinungen zu diesem Thema berufen sich entweder direkt darauf oder stimmen indirekt mit den Theorien der zehn Anforderungen überein. Eine vollständige Übersetzung der Zehn Anforderungen für das Taijiquan findet sich in: Filipiak, 2001, S.134-138, Song Zhijian, 1991, S.28-34, sowie: Wile, 1983, S.11-12.

Diese Beispiele zeigen das Wissen um Techniken und Theorien, die der Autor von konkreten Kampfkünsten wie dem Taijiquan gehabt haben muss. In einem Interview von 1969 hat Jin Yong eingeräumt, dass er, obwohl selbst kein Kampfkünstler, dennoch häufig den Inhalt von Kampfkunsthandbüchern studierte, und aus diesen Inspirationen für die Kämpfe seiner Romane erhielt.<sup>116</sup>

Das Bild, welches Jin Yong über bekannte chinesische Kampfkünste wie die oben genannten entwirft, entspricht daher ihrer Darstellung in den Kampfkunsthandbüchern, und somit dem Selbstverständnis der Kampfkünstler Chinas. Filipiak hat in seiner Untersuchung der chinesischen Kampfkünste gezeigt, dass sie in Bezug auf ihre Geschichte und ihre Trainingsmethoden sowie die angeblichen Fähigkeiten mancher Adepten selbst eine Mischung aus Fakt und Fiktion darstellen.<sup>117</sup> Jin Yong hat bei der Beschreibung dieser Künste in seinen Romanen dieses Bild offensichtlich übernommen. Deshalb ist anzunehmen, dass die Mischung aus Kampfkunsthiktion und Kampfkunstwirklichkeit in den Wuxia-Romanen Jin Yongs hauptsächlich darin begründet liegt, dass er das Konzept Kampfkunst, wie es in chinesischen Kampfkunstkreisen verbreitet ist, getreulich übernommen hat. Dieser Punkt soll im nächsten Kapitel noch weiter untersucht werden.

---

<sup>116</sup> Siehe: Shen Dengen, 1985, S.41.

<sup>117</sup> Siehe: Filipiak, 2001, S.35.

## 4.2. Die inneren und die äußeren Kampfkünste Chinas

Auch die Unterscheidung in innere (Neijiaquan, 內家拳) und äußere Kampfkünste (Waijiaquan, 外家拳), wie sie bis heute gerne in chinesischen Kampfkunstkreisen gemacht wird, durchzieht alle Werke Jin Yongs.<sup>118</sup> Beide Begriffe werden in den theoretischen Abhandlungen über die chinesischen Kampfkünste häufig verwendet, allerdings werden sie nicht immer identisch definiert. Heute führen viele Kungfu Meister der harten, äußeren Kampfkünste Chinas ihren Stil auf das Shaolin-Boxen (Shaolinquan, 少林拳) zurück. Die Shaolin-Mönche selbst führen ihre Kampfkunst auf den legendären indischen Mönch Bodhidharma (Puti damo, 菩提達摩) zurück, der im sechsten Jahrhundert nach China gekommen sein soll.<sup>119</sup>

Im Gegensatz dazu führen die Vertreter der weichen, inneren Kampfkünste ihre Kampfkunst auf das Wudang-Boxen (Wudangquan, 武當拳) zurück, welches Zhang Sanfeng (張三峰), dem daoistischen Einsiedler, in einem Traum vermittelt worden sein soll.<sup>120</sup>

Die erste Verwendung der beiden Begriffe Neijia/Waijia findet sich in der *Grabinschrift des Wang Zhengnan* (Wang Zhengnan muzhiming 王征南墓誌銘), welche im Jahre 1669 aus Anlass des Todes dieses Boxmeisters von dessen Schüler, dem Historiker Huang Zongxi (黃宗羲, 1610-1695) verfasst wurde. In der Grabinschrift bezeichnet Huang Wang Zhengnan als einen Meister der inneren Schule und fügt eine detaillierte Genealogie der inneren Schule an, in der er den in der nördlichen Song-Zeit lebenden Zhang Sanfeng als Gründer der inneren Schule anführt. Weiter heißt es in der Grabinschrift:

Durch seine hervorragende Boxkunst ist Shaolin überall bekannt. Sie ist auf den Kampf spezialisiert. Diejenigen, die sie beherrschen, besiegen alle anderen. Die Vertreter der inneren Schule beherrschen die Bewegung aus der Ruhe heraus. Durch eine Handbewegung fallen ihre Gegner um. Deshalb bezeichnet man im Unterschied dazu die Richtung Shaolins als die äußere Schule.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Siehe: Henning, Stanley: *Chinese Boxing: The Internal Versus External Schools in the Light of History & Theory*, in: Journal of Asian Martial Arts, Vol.6, No.3.

<sup>119</sup> Siehe das Kapitel über die Tradition der Shaolin-Kampfkunst in dieser Arbeit. Zum Verständnis der Shaolin-Tradition aus Sicht der Shaolin-Vertreter von heute, siehe: <http://www.shaolin.org.cn>.

<sup>120</sup> Zum Wudangquan bzw. zum Neijiaquan, siehe: <http://www.wudang.com>, sowie: <http://www.wushan.net>.

<sup>121</sup> Siehe: Huang Zongxi, *Wang Zhengnan muzhiming*, in: Xi Yuntai, 1985, S.154.

Die hier zitierte Handbewegung eines Neijia-Experten, nach der ein mit dieser Technik getroffener Gegner einfach umfallen soll, verweist auf die Praxis des Schlagens gegen Akupunkturpunkte (Dianxue, 點穴). Nach Huang Baijia attackiert der Neijia-Spezialist die energetischen Punkte (Xuewei, 穴位) des Gegners, die aus der chinesischen Medizin bekannt sind.<sup>122</sup>

In den *Aufzeichnungen der Präfektur Ningbo* (宁波府志) heißt es:

Die Kunst der Selbstverteidigung ist in zwei Arten unterteilt: in äußere [wajia] und innere [nejia]. Die äußere Kunst ist das, wodurch Shaolin berühmt geworden ist. Sie besteht hauptsächlich darin den Gegner zu schlagen und dann durch eine akrobatische Bewegung schnell aus dessen Reichweite zu gelangen. Diese Kampfkunst öffnet den Kämpfer aber gleichzeitig für einen Gegenangriff. Die innere Kunst wurde durch Zhang Songxi (張松溪) übermittelt. ... sie gibt dem Gegner keine Möglichkeit zu einem Gegenangriff. Dieser Stil ist der bessere der beiden.<sup>123</sup>

Der moderne Taijiquan-Adept Song Zhijian charakterisiert den Unterschied zwischen beiden Schulen wie folgt:

Der Shaolin-Tempel ist durch die mutige Kampfkunst seiner Mönche in der ganzen Welt bekannt; in ihren Techniken wird vor allem der Angriff betont. Hat man es hinreichend trainiert, so wird man auch erfolgreich sein. Was nun die innere Schule angeht, so wird hier mit Ruhe die Bewegung kontrolliert. Man reagiert auf einen Feind, in dem man mit Händen und Armen Kontakt zu ihm herstellt, ihn möglichst schnell aus der Balance und zu Fall bringt. Daher heißt das Shaolin-Boxen auch ‚harte Schule‘. Was mit Zhang Sanfeng ... begonnen hat, wird als die ... ‚weiche Schule‘ bezeichnet.<sup>124</sup>

Sun Lutang (孫祿堂, 1861-1932), Gründer des Sun-Stils Taijiquan (孫氏太極拳), bezog den Unterschied zwischen innerer und äußerer Schule gänzlich auf die Entwicklung des Qi:

---

<sup>122</sup> Diese teilt er ein in solche, die den Tod hervorrufen (Sixue, 死穴), solche, die Ohnmacht bewirken (Yunxue, 暈穴), und solche, die stumm machen (Yaxue, 啞穴). Siehe: Wang Zhengnan muzhiming, in: Xi Yuntai, 1985, S.218.

<sup>123</sup> Siehe: *Ningbo fuzhi, Zhang Songxi zhuan* (Biographie des Zhang Songxi) zitiert nach: Giles, 1906, S.135.

<sup>124</sup> Siehe: Song Zhijian, 1991, S.58-9.

Diejenigen, die ihr Qi gut nähren, sind die Vertreter der inneren Schule. Diejenigen, die ihr Qi nicht besonders pflegen, sind die Vertreter der äußeren Schule.<sup>125</sup>

Die Unterscheidung zwischen inneren und äußeren Kampfkünsten bezog sich also vor allem auf die Entwicklung und Betonung verschiedener Formen der Kraft, was sich dann auch im Training niederschlug. Die harten/äußeren Kampfkünste befassten sich mehr mit der Entwicklung physischer Kraft, das heißt mit dem Aufbau von Muskelkraft, Kondition, und körperlicher Abhärtung, während die weichen/inneren Kampfkünste mehr Wert auf die Entwicklung der inneren Energie, des Qi, legten. Das bedeutet allerdings nicht, dass sich die Shaolin-Kampfkunst nicht mit der Entwicklung des Qi beschäftigte. Allerdings geschah dies im Falle Shaolins erst später.<sup>126</sup>

Die Shaolin-Kampfkunst, die ihre Blütezeit in der Ming-Dynastie erlebte, wurde aufgrund ihrer Effektivität berühmt, so dass sie sogar bei der Bekämpfung der Piratenplage eingesetzt wurde. Die Quellen, die uns für die Shaolin-Kampfkunst aus der Ming-Dynastie erhalten sind, erwähnen zu keinem Zeitpunkt die Praxis der Kultivierung einer inneren Energie, sondern konzentrieren sich auf kampftechnische Beschreibungen.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Siehe: Sun Lutang, *Lun quanshu neijia waijia zhi bie* (論拳術內家外家之別), zitiert nach: Filipiak, 2001, S.26.

<sup>126</sup> Bezüglich der Kampfkunst ist an dieser Stelle zu betonen, dass die Mönche des Shaolin-Klosters in der Ming-Zeit nach der heute vorhandenen Quellenlage keine Qi-Praktiken in ihre Kampftechniken integrierten. Die effektive Kampfkunst der Mönche war alleiniges Ergebnis einer meisterlichen Beherrschung der Techniken mit und ohne Waffe, welche sie in den ständigen Kämpfen gegen Räuber und Piraten einsetzten. Das Training im Kloster bestand vorwiegend aus Zweikampfpraktiken, wie die Wandgemälde in der „Halle der weißen Kleidung“ (Baiyidian 白衣殿) beweisen. Siehe: Henning, 1998, S.99.

<sup>127</sup> Infolge der militärischen Erfahrungen während der Song- und Yuan-Zeit legte man in der Ming-Dynastie (1368-1644) besonderen Wert auf die militärische Stärke und Sicherung des chinesischen Reiches. Im 16. Jahrhundert wurde das Ming-Reich an zwei Fronten gleichzeitig angegriffen. Im Norden war die Einigung der Steppenvölker weit fortgeschritten, und es kam seit 1540 zu militärischen Vorstößen der Mongolen nach Süden. Hinzu kamen häufige Überfälle an der chinesischen Küste durch die japanischen Piraten (Wokou, 倭寇), gegen die sich das Ming-Reich verteidigen musste. Diese militärische Situation führte zu einer starken Beschäftigung mit Theorie und Praxis der eigenen Art der Kriegsführung als auch der des Feindes. Innerhalb dieses Rahmens fand eine Diskussion und Analyse der chinesischen Kampfkünste zwecks ihrer militärischen Bedeutung statt. Auch die Shaolin-Mönche waren während der Ming-Dynastie an der Landesverteidigung gegen äußere Feinde wie die Piraten, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Küstenprovinzen heimsuchten, aktiv beteiligt. Zum anderen wurden die Mönche ebenfalls eingesetzt, um innere Probleme, wie zum Beispiel gegen Räuberbanden, zu lösen. Der Ming-Hof sah sich den verschiedenen Problemen nicht immer gewachsen. Dort, wo der Staat mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln nicht in der Lage war, Sicherheit zu gewährleisten, ergriffen manche Generäle wie Yu Dayou (俞大猷, 1503-1579) und Qi Jiguang (戚繼光, 1528-1588) und lokale Beamte auf Volksmilizen, Privatarmeen und Mönchssoldaten (Sengbing, 僧兵) zurück. Eine der wichtigsten Quellen zu dem Beitrag der Shaolin-Mönche im Kampf gegen die einfallenden Piraten liefert das im Jahre 1568 von Zheng Ruocong (鄭若曾, 1508-1580) verfasste Werk *Kurze Darstellung der Gebiete südlich des Changjiang* (Jiangnan jinglüe, 江南經略), da es zeitlich am nächsten zu den Ereignissen jener Tage steht. Hierin wird berichtet, wie vierzig Shaolin-Mönche an der Verteidigung Hangzhous beteiligt waren, und den Piraten große Verluste zufügten. Siehe: Zheng Ruocong: *Jiangnan jinglüe*, Edition: „Siku quanshu“.

Die inneren Kampfkünste, die zum Ende der Ming-Dynastie entstanden, zeichneten sich im Gegensatz dazu durch die Betonung der Qi-Praxis aus. Allerdings finden sich seit der Qing-Dynastie auch für das Shaolin-Boxen Beschreibungen einer verstärkten Beschäftigung mit Qi-Übungen, die zu eigenen Formen des Shaolin-Qigong führten.<sup>128</sup>

Daraus lässt sich schließen, dass das Konzept des Qi in den Ming-Kampfkünsten noch keine Bedeutung spielte. Erst in der Qing-Dynastie, in der aufgrund der technischen Überlegenheit der Feuerwaffen die Kampfkünste im Militär unbrauchbar geworden waren, verlegte sich die Kampfkunstpraxis auf die Kultivierung der inneren Kraft, was vor allem durch die Entstehung des Taijiquan gekennzeichnet ist. Die inneren Kampfkünste grenzten sich von den bestehenden Systemen dadurch ab, dass sie die inneren Aspekte wie Qi-Übungen betonten und die Entwicklung von Muskelkraft vernachlässigten.

Da zur Qing-Dynastie die äußeren Kampfkünste ebenfalls mit der Praxis von Qi-Übungen begannen ist daher davon auszugehen, dass Qi-Übungen in der chinesischen Kampfkunst vor allem aufgrund einer veränderten historischen Situation entstanden, der die Kampfkünste in der Armee überflüssig machte. Qi-Übungen in der chinesischen Kampfkunst sind deshalb vor allem ein Produkt der Qing-Dynastie. Eine strikte Unterscheidung mittels Qi-Pflege durch den einen Stil und Qi-Vernachlässigung durch den anderen gilt heute nicht mehr. Durch die Vermischung verschiedener harter und weicher Kampfkünste sind heute eine Vielzahl solcher Systeme entstanden, die weder in die Kategorien Außen/Innen noch Nord/Süd fallen.<sup>129</sup> Trotzdem wird an diesen Unterscheidungen bis heute festgehalten.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Das Shaolin-Qigong bezeichnet man auch als hartes Qigong (Ying qigong, 硬氣功). Dazu gehören die 72 Spezialtechniken (Qishier jueji, 七十二絕技), die nach heutigen Vertretern Shaolins als der Kern ihrer Kunst bezeichnet werden. Siehe: <http://www.shaolin.org.cn>.

<sup>129</sup> Die theoretische Beschäftigung mit den Kampfkünsten in der Ming-Zeit führte zu einer Differenzierung in verschiedene Haupt- und Unterkategorien. Wichtiger Ausdruck dieser Systematisierung der Kampfkünste während der Ming-Periode war zum Beispiel die Einteilung in Nordchinesische und Südchinesische Kampfkünste. Diese geographische Einteilung orientiert sich am langen Fluss (Changjiang, 長江), der China in einen nördlichen und einen südlichen Teil trennt. Die nordchinesischen Kampfkünste sollen sich entsprechend der geographischen Umstände und dem körperlichen Wuchs der Nordchinesen durch bestimmte Techniken auszeichnen. Dasselbe gilt für den chinesischen Süden. In Kampfkunstkreisen ist der Spruch: „südliche Faust, nördliches Bein“ (Nanquan beitu, 南拳北腿) verbreitet. Die meisten nordchinesischen Stile zeichnen sich durch die Betonung von Beintechniken (Schritte und Tritte) aus. Kennzeichen der nordchinesischen Stile sind außerdem ihre graziösen Bewegungen, die sie für die Peking-Oper und den modernen Kungfu-Film prädestiniert, weite und offene Haltungen, hohe Tritte, fließende Bewegungen, schnelle Sprünge, tiefes Abtauchen, und den Kampf auf langer Distanz. Die südchinesischen Stile stellen in etwa das technische Gegenteil dazu dar. Hier werden stabile Stellungen, tiefe Fußtritte, Kettentechniken mit den Händen, und der Nahkampf betont. Siehe: Reid/Croucher, 1986, S.67-73.

Die südchinesischen Stile betonen Armtechniken und einen festen, tiefen Stand. Auch der häufige Einsatz des auf dem Qi basierenden Kampfschreis ist typisches Merkmal vieler südchinesischer Stile. Das Karate, welches seinen Weg von Südchina über Okinawa (Okinawa-te: Okinawa-Hand) nach Japan fand, zeichnet sich ebenfalls durch den Kampfschrei (Kiai) aus, der den Höhepunkt einer jeden Form (jap. Kata) darstellt. Der Moment, indem der Kiai in der Kata ausgestoßen wird stellt den Zeitpunkt in einem realen Kampf dar, in dem das Ki (Qi)

Auch Jin Yong erklärt den Unterschied zwischen beiden Kampfsystemen mittels ihrer unterschiedlichen Verwendung des Qi. Im Roman *Yitian tulong ji* beschreibt er das Aussehen eines Waijia-Kämpfers:

Er war von mächtiger Gestalt, seine Arme waren mit starken Muskeln bepackt und sein Gesicht strahlte martialische Macht aus. (*Yitian tulong ji*, S.104)

Ganz im Gegensatz dazu entwirft Jin Yong die äußere Gestalt eines Neijia-Adepten in der von ihm bevorzugten Figur eines Buchgelehrten (Shusheng, 書生)<sup>131</sup>:

Hinter einer Ecke der Mauer brach jemand in lautes Lachen aus. Ein Buchgelehrter in grüner Kleidung trat gemessenen Schrittes hervor. Er trug leichte Kleidung und einen lockeren Gürtel, in der rechten Hand wedelte er mit einem faltbaren Fächer. Er machte einen sehr natürlichen und eleganten Eindruck... (*Xiaoao jianghu*, S.201)

Diese Darstellung des unterschiedlichen Aussehens von zwei Vertretern verschiedener Richtungen der chinesischen Kampfkünste entspricht der Meinung, die auch in der chinesischen Kampfkunstwelt vertreten wird. Nach deren Ansicht trainieren die äußeren Stile vor allem ihre äußere Kraft, was bedeutet, dass sie vor allem die Muskelkraft betonen und aufbauen.<sup>132</sup> Die inneren Stile kultivieren hauptsächlich ihre innere Kraft, die äußerlich nicht sichtbar ist.<sup>133</sup> Das bedeutet, dass der Unterschied zwischen äußeren und inneren

---

der beiden Kontrahenten aufeinander trifft. Nach den Vertretern dieser Kunst entscheidet sich in diesem Moment der Kampf. Derjenige, der das stärkere Ki hat, gewinnt. Siehe: Reid/Croucher, 1986, S.175.

Vergleiche mit den Stilen chinesischer Nachbarländer beweisen, dass diese technischen Besonderheiten jeweils einen starken Einfluss auf ausländische Kampfkünste hatten. Die chinesischen Kampfkünste haben in hohem Maße die Kampftraditionen der Nachbarländer beeinflusst, vor allem in Korea, Japan, Okinawa und Vietnam. Bei einem Vergleich der Techniken, die diese Stile verwenden, fällt auf, dass die Koreaner (Taekwondo, 跆拳道) mit vorliebe Beintechniken einsetzen. Damit ähnelt es den in Nordchina praktizierten Kampfkünsten. Das japanische Karate kam ursprünglich aus Okinawa und hieß dort „China-Hand“ (Tangshou, 唐手), bevor der Titel von den Japanern in „leere Hand“ (Kongshou, 空手) umgewandelt wurde. Karate (Kongshoudao, 空手道) zeichnet sich durch intensiven Gebrauch der Arme aus und ähnelt damit den südchinesischen Stilen. Auch die in Vietnam beheimateten Kampfstile (Vietvodao, Vovinam, Nga Mi) ähneln sehr stark den in Südchina vorhandenen Systemen. Nordchinesische Stile finden sich hier selten. Siehe: Dreager/Smith: *Comprehensive Asian Fighting Arts*, Kodansha International, New York, 1969.

<sup>130</sup> Zur Unterscheidung in südliche und nördliche Stile, siehe: Hallander, 1985, S.27 ff. und S.71 ff.; Stanley E. Henning: *Southern Fists and Northern Legs – The Geography of Chinese Boxing*, in: *Journal of Asian Martial Arts*, Vol. 7, No. 3, 1998. Zur Unterscheidung von inneren und äußeren Kampfkünsten in China, siehe: Frantzis, S.21 ff.

<sup>131</sup> Zur Figur des Shusheng, siehe: Pan Guosen: *Shuo shuo shusheng zhe ge ren* (說說書生這個人), 1999, S.1-4.

<sup>132</sup> Siehe: Frantzis, 1998, S.34.

<sup>133</sup> Siehe: Cheng Man-Ch'ing, 1985, S.30.

Kampfkünsten vor allem auf der Verwendung unterschiedlicher Formen der Kraft beruht. Über Taijiquan-Meister Chen Weiming (陳微明, 1881-1958) heißt es:

„Soon I saw a fair, elegant man enter the practice-hall and sit on a couch at the side and watch everyone doing their postures. After a while he calmly got up and corrected them. I learned that this was Chen Weiming, the head of the Society. I was surprised because I expected that the head of a boxing group would be strong and vigorous, but Chen appeared to be an intellectual with a leisurely manner...“<sup>134</sup>

Das Taijiquan gehört zu den inneren chinesischen Kampfkünsten, in denen die Kultivierung der inneren Kraft betont wird. In seinem Werk *Die Kunst des Taijiquan* (Taijiquan shu, 太極拳術) erklärt Chen Weiming:

Wenn diejenigen, die den Faustkampf der äußeren Schule (外家拳) praktizieren, ihre Kraft gebrauchen, dann verwenden sie deutlich sichtbare Kraft.<sup>135</sup> Wenn sie ihre Kraft aber nicht gebrauchen, dann sind sie sehr leicht. Wenn man ihre Kraft sehen kann, dann ist ihre Energie äußere, oberflächliche Energie. Die Kraft der äußeren Schule lässt sich am einfachsten trainieren, deshalb schätze ich sie nicht.<sup>136</sup>

Auch Chen betont also die Verwendung unterschiedlicher Arten von Kraft bei den äußeren und inneren Kampfkünsten Chinas. Darauf soll im folgenden Abschnitt detailliert eingegangen werden.

---

<sup>134</sup> Siehe: Smith, Robert: *Chen Weiming, Zheng Manqing & The Difference Between Strength and Intrinsic Energy*, in: *Journal of Asian Martial Arts*, Vol.6, No.1, 1997, S.52.

<sup>135</sup> Gemeint ist an dieser Stelle eine rohe, äußere Kraft, die in den Muskel steckt und relativ leicht antrainiert werden kann (ähnlich unserem Bodybuilding). Diese Kraft wird nach Chen in den äußeren Kampfkünsten herantrainiert. Sie steht im Gegensatz zu einer feinen, inneren Kraft, die im Taijiquan angestrebt wird.

<sup>136</sup> Siehe: Chen Weiming, *Taijiquanshu*, 1992, S.5-8.

#### 4.3. Das Konzept der Kraft in den chinesischen Kampfkünsten

Wang Guangxi beschreibt in seinem Artikel über die Sphären der Entwicklung in der chinesischen Kampfkunst das Aussehen eines Meisters, der sich sowohl technisch als auch energetisch kultiviert:

Erstens neigt die Körperform [eines solchen Meisters] dazu, hager und gesund zu sein...; Zweitens ist sein Schritt sowohl leicht als auch flink und sicher...; Drittens ist der Ausdruck der Augen [eines solchen Meisters] hell und freundlich.<sup>137</sup>

Wang gibt hier das Bild eines Ideals wieder, welches man in der chinesischen Kampfkunst von einem Meister dieser Kunst hat. Ob dieses Bild wirklich dem Aussehen der meisten Kampfkünstler Chinas entspricht oder nicht ist an dieser Stelle nicht von Bedeutung.<sup>138</sup> Wichtig ist vielmehr, dass es offensichtlich ein Idealbild eines chinesischen Kampfkünstlers gibt, und dass dieses Bild in den Romanen Jin Yongs aufgegriffen wurde. Die Körperform der überwiegenden Mehrheit der Helden in den Wuxia-Romanen Jin Yongs entspricht nicht der eines muskelstrotzenden Herkules, wie es zum Beispiel Lu Zhishen (魯智深) aus dem Roman Shuihuzhuan (水滸傳) darstellte, sondern ist durchaus gewöhnlich und nicht von anderen Menschen zu unterscheiden.

Die Erklärung für das gewöhnliche Aussehen der kampfstarken Helden liegt darin, dass ihre Stärke nicht auf äußerer Muskelkraft beruht, sondern auf innerer (Qi-) Kraft, die sich materiell (in der Körperform) nicht manifestiert. Dieses Konzept des Qi erfüllt den alten chinesischen Traum, martiale Stärke mit kultureller Kultiviertheit in einer Person zu verbinden.<sup>139</sup> Der Erfolg der Romane Jin Yongs erklärt sich zu einem Großteil in diesem Punkte, und viele

---

<sup>137</sup> Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.189.

<sup>138</sup> Nach der Lektüre dutzender Kampfkunstabücher, in denen meist Photographien von Meistern abgebildet sind, und aufgrund eigener Erfahrung, die ich in Deutschland, Taiwan und China durch Begegnungen mit Meistern dieser Künste sammeln durfte, kann man die meisten Kampfkünstler äußerlich nicht von anderen Menschen unterscheiden. Trotzdem stimmt es, dass die Vertreter mancher Stile mehr Wert auf das Körpertraining legen, weshalb deren Schüler auch sportlich durchtrainierter sind, während vor allem viele Lehrer des Taijiquan jede körperliche Aktivität, die sie zum Schwitzen bringt, vermeiden, so dass der sportliche Trainingseffekt für die Körpermuskulatur entsprechend gering ausfallen muss. Siehe: „Vermeidung von übermäßigem Schwitzen“ im Taijiquan in: Song, 1991, S.172.

<sup>139</sup> Zu den sechs Künsten, die Konfuzius betonte, gehörten das Bogenschießen und das Wagenlenken, die von He Bing mit der martialen Ausbildung in Zusammenhang gebracht werden, welche Konfuzius gefordert habe. Die Konfuzianer trugen ein Schwert an ihrem Gürtel, und auch in den Studierzimmern hingen oft Schwerter an den Wänden der gebildeten Leute, die damit das Ideal der Verbindung von Wen (Kultur) und Wu (Militär/Kampfkunst) demonstrieren wollten. Siehe: He Bing *Wushu yu Rujia wenhua*, in: „Wudang zazhi“, 2003, 2.Ausgabe, S.22.

Kritiker haben betont, dass eine der wichtigsten Errungenschaften Jin Yongs in der Integration von Kultur (Wen, 文) und Kampfkunst (Wu, 武) im Genre der Wuxia-Romanliteratur liege.<sup>140</sup>

Jin Yong war allerdings nicht der erste, der die Verbindung von Kultur und Kampfkunst in einer unscheinbaren Person dargestellt hat. Bereits im *Gujin tushi jicheng* (古今圖書集成, 1725) heißt es:

Zhang Songxi war vornehm wie ein konfuzianischer Gelehrter. Er behandelte die Menschen mit Respekt, und sein Körper schien derart schwach zu sein, dass er gerade dazu fähig schien, seine Kleidung zu tragen [...] Einmal befahl er mehreren jungen Männern, aus dem Garten mehrere große Steine, von denen jeder mehrere hundert Pfund wog, herbei zu tragen und sie aufzuschichten. Er sagte: „Ich bin ein unbrauchbarer alter Mann von siebzig Jahren. Trotzdem will ich einmal versuchen, sie zu amüsieren, meine jungen Herren.“ Danach erhob er seine linke Hand und schlug mit deren Seite zu. Drei Steine wurden in zwei Hälften gespalten. So ungewöhnlich waren seine Fähigkeiten.<sup>141</sup>

Dieses Beispiel zeigt, dass man bereits zu Beginn der Qing-Dynastie die Figur eines gelehrten Kampfkünstlers mit unscheinbarem Äußeren und erschreckenden kämpferischen Fähigkeiten kannte. Diese Form der Hagiographie von Kampfkunsthelden aus der chinesischen Geschichte ist bis heute beliebter Gegenstand vieler Darstellungen über die chinesischen Kampfkünste geblieben und hat sicherlich erheblich zum Mythos „chinesische Kampfkunst“ beigetragen.<sup>142</sup>

Neben der Beschreibung der körperlichen Form ist hier auch das Alter dieses Meisters bemerkenswert. Die Kämpfer des Jianghu, wie sie bei Jin Yong dargestellt werden, gehören

---

<sup>140</sup> Siehe: Shahar, S.131, in: Wang Qiugui, *Proceedings of the International Conference on Jin Yong's Novels*, 1999.

<sup>141</sup> Siehe: *Gujin tushi jicheng*, *Yishudian* (藝術典), Kapitel 810, Sektion *Quanbo* (拳搏), Seite 1139.

<sup>142</sup> Zhang Songxi ist eine wichtige Figur innerhalb des Stammbaums von Meistern der inneren Schule (Neijiaquan). Er wird bereits in der Grabinschrift des Wang Zhengnan erwähnt. Dieselbe Grabinschrift war es, wie im ersten Kapitel gezeigt wurde, wo zum ersten Mal in der chinesischen Geschichte von der Unterscheidung in innere und äußere Schule innerhalb der chinesischen Kampfkunst gesprochen wurde. Leider wurde in der Grabinschrift selbst nicht die Verwendung von Qi erwähnt, allerdings erklärt Huang Baijia, der Autor des Textes, dass er bei seinem Meister Wang Zhengnan unter anderem Akupunkturverfahren erlernt habe, die im Kampf eingesetzt würden. Während Shaolin-Kämpfer auf aggressive Kampftechniken spezialisiert seien, beherrschten die Vertreter der inneren Schule die Technik, durch eine Handbewegung ihre Gegner umfallen zu lassen. Dies deutet darauf hin, dass das Qi eine wichtige Rolle in der inneren Boxschule hatte. Siehe: Huang Baijia *Wang Zhengnan muzhiming*, in: Tang Hao *Neijiaquan*, 1935, S.30 ff.

allen Altersklassen an. Auffällig ist jedoch, dass die besten Kämpfer meist fünfzig Jahre oder älter sind:

Seine innere Kraft ist sehr stark, das Alter von fünfzig Jahren ist genau die Zeit, in der die Kampfkunst ihren Höhepunkt erreicht. (*Tianlong babu*, S.909)

Zur Dauer der Ausbildung im Shaolin-Kloster heißt es:

Die Weituo-Handflächentechnik [Weituo Zhang, 韋陀掌] ist eine Grundform der Kampfkunst der Shaolin-Schule. Wenn ein Shaolin-Schüler vor seinem Meister den Kotau gemacht hat und beginnt, das Gongfu zu lernen, so ist die erste Form, die er lernt, die Lohan-Faust [Luohanquan, 羅漢拳]. Die zweite Form ist dann die Weituo-Handflächentechnik. Bei der Banruo-Handflächentechnik [Banruo Zhang, 般若掌] handelt es sich allerdings um die ausgefeiltste Handflächenmethode. Wenn man nach der Reihenfolge der Ausbildung im Kloster geht, so braucht man gewöhnlich dreißig bis vierzig Jahre, um von der Weituo-Handflächentechnik zur Banruo-Handflächentechnik zu gelangen. (*Tianlong babu*, S.1667)

Hier heißt es also, dass die Ausbildung im Shaolin-Kloster über Jahrzehnte hinweg andauert, und dass man dort die Kampfkünste nach einer bestimmten Reihenfolge erlernt. Es stellt sich jedoch die Frage, warum man für bestimmte Techniken jahrelang üben muss, bis man für die höheren Techniken zugelassen wird. Auch hier liegt die Antwort im Konzept der inneren Kraft verborgen. Als Yue Buqun (岳不群), der Leiter der Huashan-Schwertschule (華山派) aus dem Roman *Xiaoao Jianghu* (笑傲江湖, 1967), seinem höchsten Schüler Linghu Chong (令狐冲) das geheime Purpurwolken-Qigong (Zixiagong, 紫霞功) übermitteln will, stellt er enttäuscht fest, dass dessen innere Energie noch nicht stark genug ist, und muss so sein Vorhaben aufgeben.<sup>143</sup> In allen Romanen Jin Yongs wird die These vertreten, dass jede verfrühte Kultivierung hoher Qigong-Techniken nicht nur ohne Erfolg bleibe, sondern unweigerlich dazu führe, dass sich der Adept selbst schade.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Auch Frau Yue aus dem Roman *Xiaoao jianghu* lehrt auf Wunsch ihres Gatten ihre Tochter eine Schwertmethode, die starke innere Energie voraussetzt. Da es ihrer Tochter aber noch an dieser Kraft mangelt sorgt sich Frau Yue, dass sie ihrer Tochter damit nichts Gutes tue, sondern vielmehr ihrem Körper schade. siehe: *Xiaoao jianghu*, Band I.

<sup>144</sup> Siehe zum Beispiel: *Yitian tulong ji*, S.1260.

Da die Kultivierung der inneren Kraft lange Zeit in Anspruch nimmt, muss ein Kämpfer, der diese Form der Kraft trainiert, über Jahre hinweg üben und erreicht deshalb ein gewisses Alter. Im Roman *Shediao yingxiong zhuan* (射鵰英雄傳, 1957-1959) findet sich eine präzise Erklärung für diesen Sachverhalt:

Die [gewöhnliche] Kraft [Liqi, 力氣] nimmt mit dem Alter ab, die innere Kraft [Neigong, 內功] nimmt jedoch mit anhaltender Übung immer mehr zu. (*Shediao yingxiong zhuan*, S.603)

Hier findet sich also das Konzept von verschiedenen Arten der Kraft, wobei die erste Form mit dem Alter abnimmt, während die zweite Form unabhängig vom Alterungsprozess unter der Bedingung ständiger Übung stetig zunehmen soll.

Auch dieses Konzept stammt nicht aus der Phantasie des Autors, sondern entspricht der Theorie von den verschiedenen Formen der Kraft, die man nach Aussagen chinesischer Kampfkünstler in ihnen entwickeln können soll. Wang Guangxi erklärt bei seiner Untersuchung über die verschiedenen Entwicklungsstufen in der chinesischen Kampfkunst, dass man von Stufe zu Stufe verschiedene Arten der Kraft kultiviere, wobei der Übergang von einer Stufe zur nächsten einen Wechsel der Kraft (Huanli, 換力) fordere.

In der ersten Stufe herrsche die grobe Kraft (Manzhuo zhi li, 蠻拙之力), die sich dadurch auszeichne, dass sie mit dem Alter abnehme. Diese Kraft müsse man umwandeln zu einer funktionellen und viel feineren Form der Kraft, die er Jinli (勁力) nennt.<sup>145</sup> Diese Form der Kraft werde unter anderem dadurch entwickelt, dass der Adept sein Qi im unteren Zinnoberfeld (Xia dantian, 下丹田)<sup>146</sup> ansammle. Während die Kraftform der ersten Stufe die Kraftstufe des späteren Himmels (Houtian zhi qi, 後天之氣) sei, kultiviere man in der zweiten Stufe das ursprüngliche Qi (Yuanqi, 元氣, auch: Xiantian zhi qi, 先天之氣). Unter dem Qi des späteren Himmels versteht man im chinesischen Qigong als auch in der chinesischen Medizin die Form der Energie, die man dem Körper durch Nahrung und

---

<sup>145</sup> Xu Guanghua schreibt in seiner Abhandlung über grundlegende Fragen zum Taijiquan, dass: „In den meisten Fällen wird Jinli (勁力) zusammen verwendet, benutzt man [das Zeichen] Jin allein, so beschreibt es im Vergleich zu Li den Zustand noch größerer Stärke.“ Siehe: Xu Guanghua (徐光華) *Shui wu chang xing, shun ni zai xin* (水無常形順逆在心), *Taijiquan wenti tantao* (太極拳問題探討), in: „Zhonghua Wushu“, 2003, Vol.2, S.22. Robert W. Smith schreibt zur Kraft im Taijiquan: “T’ ai-chi develops a tenacious strength quite different from the force associated with most fighting arts. [...] Tenacity is always to be preferred, because it springs from the ch’i.” Siehe: Smith, 1974, S.27.

<sup>146</sup> Das untere Zinnoberfeld ist nach Auffassung der chinesischen Kampfkünstler der wichtigste Speicherplatz für das Qi des Menschen. Siehe: Song Zhijian *In das Dantian abgesehenes Qi*, 1991, S.32.

Sauerstoff zuführen kann, und die sich vor allem im Blut manifestiert, weshalb man dieses Qi auch Blut-Qi (Xieqi, 血氣) nennt.<sup>147</sup> Das Qi des früheren Himmels bezeichnet die Form der Energie, welche man bereits vor seiner Geburt hatte, weshalb dieses Qi auch Ursprungs-Qi (Yuanqi, 元氣) genannt wird.<sup>148</sup> Die Kraftform, welche das Blut-Qi äußert, ist die gewöhnliche Kraft (Li, 力), wie sie jeder gewöhnliche Mensch besitzt. Die Form der Kraft, die ein chinesischer Kampfkünstler anstrebt, ist also eine energetische Kraft (Jin, 勁), die aus der Kultivierung des Ursprungs-Qi resultiert.<sup>149</sup>

Gemäß dieser Theorie heißt es in Jin Yongs Roman *Tianlong babu*, dass die Kraft, die man aus dem Essen schöpfe, nur einen Tag ausreiche, dann sei sie wieder verbraucht. Die Kraft der inneren Energie könne jedoch immer weiter gesammelt werden, ohne dass sie sich von selbst verbräuche.<sup>150</sup>

Nur die wenigsten würden diese Stufe jemals erreichen, so Wang Guangxi, und setzt ein Minimum von zwanzig Jahren intensiven Trainings voraus. Wahre Könner seien deshalb mindestens vierzig Jahre alt oder älter.<sup>151</sup>

Überträgt man dieses Konzept auf die modernen Sportarten, so sind diese in die Kategorie einzuordnen, in der der Sportler nur die gewöhnliche Kraft einsetzt. Moderne Sportmediziner haben den Wert gesunder Nahrung für den Athleten erkannt, doch leiden trotzdem viele Sportler unter dem Burning-Out-Symptom. Nach Auffassung der chinesischen Medizin ist dieses Symptom Resultat eines zu starken Verbrauchs des Ursprungs-Qi, wobei dieser Verbrauch nicht durch gesunde Nahrung ausgeglichen werden kann. In der chinesischen Kampfkunst ist das Burning-Out Symptom ebenfalls bekannt. Dort heißt es:

Wenn man nur die Kampfkunsttechnik ohne die Methoden zur Kultivierung der inneren Energie lernt, dann wird man im Alter verbraucht sein.<sup>152</sup>

---

<sup>147</sup> Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.187.

<sup>148</sup> Siehe: Yang Weijie, 2000, S.118.

<sup>149</sup> Siehe dazu auch: Yan Rushan, 1984, S.22 ff.

<sup>150</sup> Siehe: *Tianlong babu*, S.201-202.

<sup>151</sup> Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.193. Die Darstellung der großen chinesischen Kampfkunstmeister als alte Männer mit weißem Bart, wie sie auch aus vielen Eastern bekannt ist, ist keine Erfindung der Medien, sondern entspricht dem Selbstverständnis und der Darstellung der chinesischen Kampfkünstler selbst. Moderne Zeitschriften wie *Shaolin und Taiji* (Shaolin yu Taiji, 少林與太極), *Die Seele der Kampfkünste* (Wuhun, 武魂), das *Wudang-Magazin* (Wudang zazhi, 武當雜誌) sowie *Chinesisches Wushu* (Zhonghua wushu, 中華武術) schwelgen geradezu in Darstellungen von alten Meistern, denen ganz ungewöhnliche Kampffähigkeiten zugesprochen werden. Auch auf westliche Adepten der chinesischen Kampfkünste übt, wie sich meine Beschäftigung mit westlichen Werken über die chinesischen Kampfkünste gezeigt hat, ein alter chinesischer Meister eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus.

<sup>152</sup> Chinesisch: *Lian quan bu lian gong, dao lao yi chang kong* (練拳不練功, 到老一場空).

Nach der Theorie der chinesischen Kampfkunst ist die innere Energie jedoch nicht nur ausschlaggebend für ein vitales Leben bis ins hohe Alter, sondern sie ist ebenso wichtig für die Kampfkraft. So heißt es bei Wang Guangxi:

Der Grad der Entwicklung in der Kampfkunst wird letztendlich von der Stärke der inneren Kraft entschieden.<sup>153</sup>

Wang sieht dieses Konzept als ausschlaggebend für alle Kampfkünste Chinas. Weiter vorne wurde bereits Sun Lutang (孫祿堂, 1861-1932) zitiert, der erklärt hatte, dass diejenigen, die ihr Qi gut nährten Vertreter der inneren Richtung der Kampfkünste seien. Jene, die ihr Qi nicht besonders gut nährten, seien Vertreter der äußeren Richtung.<sup>154</sup>

Dieses Konzept drückt aus, dass der Unterschied zwischen inneren und äußeren Kampfkünsten allein in der Kultivierung des Qi liegt. Das bedeutet, dass der wesentliche Unterschied zwischen beiden Systemen nicht in ihren Techniken zu suchen ist. Jede gewöhnliche Technik kann also mit unterschiedlichen Arten von Kraft ausgeführt werden, und allein die Form der eingesetzten Kraft entscheidet schließlich über die Effizienz der Technik und den Entwicklungsgrad des Adepten in der Kampfkunst. Das bedeutet, dass nach chinesischer Kampfkunsttheorie die innere Kraft von primärer Bedeutung ist, während der Kampftechnik nur sekundäre Bedeutung zugemessen wird. Nach dieser Theorie sind die äußeren Kampfkünste Chinas durch die Betonung äußerer Kraft also solche, in denen nur ein niedriger Level der Kunst erreicht werden kann, während die inneren Kampfkünste aufgrund ihrer Betonung der inneren Kraft weit darüber hinaus reichen. Dazu schreibt Wang:

Alle Arten des chinesischen Wushu trainieren von außen nach innen, das heißt, sie richten ihre Aufmerksamkeit ... auf das subtile und formlose Qi.<sup>155</sup>

Das bedeutet, dass die Unterscheidung von innen und außen in den chinesischen Kampfkünsten nicht technischen Ursprungs ist, sondern dass es sich hierbei um eine energetische Unterscheidung handelt.<sup>156</sup> Daraus ergibt sich die bei den heutigen chinesischen Kampfkünstlern verbreitete Meinung, dass sich der Entwicklungsstand einer Kampfkunst als

---

<sup>153</sup> Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.187.

<sup>154</sup> Siehe Seite 41 dieser Arbeit.

<sup>155</sup> Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.186.

<sup>156</sup> Das Taijiquan, dessen Entwicklung im ersten Kapitel beschrieben wurde, entstand ebenfalls aus einer Mischung aus zu jener Zeit bekannten und verbreiteten (harten) Kampfkunsttechniken mit Übungen aus dem Daoyin und dem Yangsheng.

auch eines Kampfkünstlers aus der Beschäftigung mit der Kultivierung des Qi ergibt. Aufgrund der Betonung, die dem Qi im Taijiquan beigemessen wird, gilt deshalb das Taijiquan auch als „höchste Vollendung der Kampfkunsth Fertigkeiten“.<sup>157</sup>

Diese Ansicht, wie sie vor allen von den Vertretern der inneren Kampfkünste Chinas vertreten wird, findet ihren exakten Widerhall in den Werken Jin Yongs. Im Roman *Tianlong babu* (天龍八步, 1963-1966) setzt Qiao Feng (喬峰) in einem Kampf eine ganz gewöhnliche Kampftechnik ein. Doch dadurch, dass er eine überaus starke innere Kraft besitzt, entwickelt diese gewöhnliche Technik eine ungewöhnliche Durchschlagskraft:

Qiao Feng sah, dass sich die Umstehenden zurückzogen ... und führte die Technik „die Schlachtordnung stürmen und den General enthaupten“ [Chong zhen zhan jiang, 衝陣斬將] aus, welche genau eine Technik aus dem „Taizu-Langfauststil“ [Taizu changquan, 太祖長拳]<sup>158</sup> ist. Die Haltung dieser Technik war bereits im höchsten Maße elegant und ästhetisch, doch seine innere Kraft [Jinli, 勁力] zeigte darüber hinaus Weichheit in der Härte und Härte in der Weichheit. Die Stufe der Perfektion in der Kampfkunst, welche die großen Köpfer der Kampfkunstwelt zeitlebens anstreben, zeigte sich vollständig in dieser Technik. (*Tianlong babu*, S.830)

Die Jin-Kraft, von der Jin Yong hier schreibt, ist genau die, die Wang Guangxi als die Kraft beschreibt, welche auf dem Ursprungs-Qi beruht, und welche die modernen Kampfkünstler Chinas zu kultivieren suchen. Also auch in diesem Punkt entspricht das Konzept der Kampfkunst, wie es in den Wuxia-Romanen Jin Yongs vorgestellt wird, demjenigen der chinesischen Kampfkunst. Daraus ergibt sich, dass sowohl in den Wuxia-Romanen Jin Yongs also auch entsprechend der Vorstellung moderner Kampfkünstler ein Kampfkunstmeister immer auch ein Qi-Meister ist, der über eine starke innere Kraft verfügt.

Es stellt sich nun die Frage, wie man die innere Kraft, von der hier die Rede ist, kultivieren kann. Die Helden aus den Romanen Jin Yongs wie Duan Yu, Xu Zhu, Linghu Chong, Xiao Feng, Guo Jing und andere sind ohne Ausnahme junge Männer, die durch ungewöhnliche Umstände in kurzer Zeit starke innere Kraft aufbauen können, so dass sie bereits in jungen

---

<sup>157</sup> Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.110.

<sup>158</sup> Das Taizu Changquan ist ein heute in China und Taiwan weit verbreiteter Stil der chinesischen Kampfkunst, der auf den ersten Kaiser der Song-Dynastie, Song Taizu Zhao Kuangyin (趙匡胤, reg.960-976) zurückgeführt wird. Siehe: Hallander, 1985, S.28.

Jahren zur Kampfkunselite der Gesellschaft der Flüsse und Seen gehören. Die Methoden, mit denen sie ihre innere Kraft stärken, sollen im folgenden Kapitel untersucht werden.

#### 4.4. Methoden zur Kultivierung der inneren Kraft in den Wuxia-Romanen Jin Yongs

Im Roman *Tianlong babu* (天龍八步, 1963-1966) entdeckt der junge Duan Yu (段譽) in einer entlegenen Grotte die Statue einer schönen Frau, an deren Fuße einige Schriftzeichen geschrieben stehen. Dort heißt es, dass derjenige, der an dieser Stelle eintausend Kotsaus führt, selbst nach hundertfachem Tode keine Reue empfinden werde. Also wirft sich Duan Yu auf die Erde und klopft eintausend Mal mit seinem Kopf die Matte vor der Statue. Diese löst sich immer mehr auf, und gibt einen kleinen Hohlraum frei, in dem sich eine Kampfkunstschrift findet, in der die geheimen Kampfkunstmethoden der Xiaoyao-Schule (逍遙派) aufgezeichnet sind.<sup>159</sup>

Der Ausdruck Xiaoyao stammt aus dem daoistischen Klassiker Zhuangzi<sup>160</sup>. Er bezeichnet einen freien und unbekümmerten Geisteszustand. Meir Shahr hat gezeigt, dass die Xiaoyao-Schule keineswegs der Phantasie des Autors entstammt. Gymnastische Techniken mit dem Titel „Xiaoyao“ waren in den Kampfkünsten Chinas des zwanzigsten Jahrhunderts weit verbreitet. Sie gingen auf eine Handschrift aus der Ming-Dynastie zurück, welche den Titel *Meister Xiaoyaos Daoyin Formeln* (Xiaoyaozi daoyin jue, 逍遙子導引訣) trägt. Diese Handschrift beschreibt Techniken, bei denen äußere Körperbewegungen mit der inneren Zirkulation von Qi kombiniert werden.<sup>161</sup>

Duan Yu übt mit Erfolg die Techniken, die in der Geheimschrift niedergeschrieben wurden. Doch diese Techniken stärken vor allem sein Qi, Kampftechniken enthält die Schrift nicht. Als Duan Yu und Wang Yuyan (王語嫣) in eine Falle gelockt werden, weiß Duan Yu nicht, wie er sich verteidigen soll. Wang Yuyan repräsentiert das exakte Gegenteil von Duan Yu. Sie hat seit Jahren den Inhalt von Kampfkunstabüchern auswendig gelernt, doch fehlt ihr die innere Kraft, ihr theoretisches Wissen in der Praxis einzusetzen. Deshalb instruiert sie Duan Yu, mit welchen Techniken er mit seinen verschiedenen Gegnern zu kämpfen habe:

Wang Yuyan saß hinter Duan Yu auf einem Getreidehaufen und sah, wie der Kämpfer das Bauernmädchen mit einem Handflächenschlag getötet hatte, ... und sagte: „Benutze den Zeigefinger der linken Hand, um den „Punkt des Magenausgangs“ [Xiawanxue, 下

---

<sup>159</sup> Siehe: *Tianlong babu*, S.70 ff.

<sup>160</sup> Siehe: *Zhuangzi*, Kapitel *Xiaoyao you* (逍遙遊, Freies und unbekümmertes Wandern), Originaltext und englische Übersetzung finden sich in: Feng Gia-fu und English, Jane *Chuang-tsu, Inner Chapters, Happy Wandering* 1974, S.2-18.

<sup>161</sup> Siehe: Shahr, 1999, S.107.

腕穴]<sup>162</sup> an seinem Unterleib zu stechen.“ Duan Yu streckte den Zeigefinger und stieß ihn gegen den Punkt ... an dessen Bauch. ... Die Deckung des Kämpfers zeigte am Bauch eine Lücke. Er schrie laut auf, fiel nach hinten über, ..., und war tot. (*Tianlong babu*, S.704)

Diese Stelle zeigt, dass auch in den Romanen JinYongs eine Unterscheidung vorgenommen wird zwischen der technischen Seite der Kampfkünste und ihrer energetischen Seite. Duan Yu hat aufgrund der gymnastischen Übungen der Xiaoyao-Schule eine starke innere Energie erworben, mit der allein er allerdings nicht kämpfen kann. Das bedeutet, dass in dieser Schule die Kultivierung innerer Energie durch Übungen umgesetzt wird, die keine Kampfkunstanwendung haben. Sie stehen vollständig in der Tradition von energetischen Übungen zur Kultivierung einer beständigen inneren Kraft, wie sie oben dargestellt wurde:

Aus diesem Grunde ist die Sammlung und Speicherung der inneren Kraft erster und wichtigster Punkt des Wugong unserer Schule. Wenn die innere Kraft stark ist, gibt es kein Wugong auf dieser Welt, welches ich nicht für mich nutzen kann. Dies ist wie der große Ozean im Norden, der sowohl kleine als auch große Boote trägt, und der sowohl kleine als auch große Fische enthält. Deshalb ist die innere Kraft die Wurzel, die Techniken sind die Zweige. Mithilfe folgender Zeichnung hat man sich gewissenhaft zu kultivieren. (*Tianlong babu*, S.70)

Bei den oben genannten Daoyin-Übungen handelt es sich also nicht um Kampfkunstabewegungen, sondern um eine Art der Körpergymnastik, die gymnastische Bewegungen mit energetischer Arbeit verbindet. Auch andere gymnastische Verfahren Chinas werden in Jin Yongs Romanen innerhalb der Kampfkunstpraxis vorgestellt. Im Roman *Bixiejian* (碧血劍, 1956) erklärt Mu Renqing (穆人清), Meister der Huashan-Schule, seinem jungen Schüler Yuan Chengzhi (袁承志):

„Ich lehre dich zuerst einmal die Langfausttechnik der zehn Brokate.“

Yuan Chengzhi entgegnete: „Das kann ich schon, hat mir Onkel Ni früher beigebracht.“

---

<sup>162</sup> Dies ist der Punkt Nummer 10 des Konzeptionsgefäßes Dumai (督脈), einem der acht Nebenmeridiane. Siehe: Hempen, 1998, S.247.

Mu Renqing sagte: „Du kannst das schon? Wenn man ein paar Haltungen gelernt hat, heißt das noch lange nicht, dass man etwas kann. Im Gegenteil, du bist weit davon entfernt, etwas von dieser Technik zu verstehen. Wenn du wirklich um die Feinheiten der Langfausttechnik der zehn Brokate wissen würdest, dann gäbe es in der Kampfkunstwelt wenige, die dir überlegen wären.“ (*Bixiejian*, S.84)

Die in der Qigong-Literatur als „Brokatübungen“ bekannten Techniken, von denen es mehrere Varianten gibt, gehören zu den bekanntesten Verfahren des chinesischen Qigong.<sup>163</sup> Das Ziel bei der Ausübung der Brokatübungen ist es, das Qi in den Meridianen zu führen und es zu nähren.<sup>164</sup> Die Brokatübungen stellen gymnastische Gesundheitsübungen dar, die ursprünglich nicht im Zusammenhang mit den chinesischen Kampfkünsten gebracht wurden. Die zwei Übungen „Links und rechts den Bogen spannen als ob man auf Geier schieße“ (*Zuoyou kaigong si she diao*, 左右開弓似射雕) und „Boxen mit zornigem Blick, um Kraft und Qi zu stärken“ (*Zanquan numu zeng qili*, 攢拳怒目增氣力) aus dem Komplex der acht Brokatübungen (*Baduanjin*, 八段錦) weisen jedoch auf ihre Verwandtschaft zu Kampftechniken hin.<sup>165</sup>

Wie die gymnastischen Xiaoyao-Übungen, werden auch die Brokat-Übungen durch die Feder Jin Yongs zu wichtigen Hilfsmitteln des Kampfkünstlers, sein Qi zu stärken. Diese Darstellung entspricht durchaus der konkreten Praxis der Kampfkünste in China. Vor allem die inneren Kampfkünste wie das Taijiquan verwenden viel Zeit und Mühe auf die das Training vorbereitenden Qigong-Übungen:

Within internal martial arts, internal power is taught through two primary methods. In the first, you learn internal power by first studying nei gung/qi gung as a separate art. ... In the second method of imparting internal power, you will learn how to put the nei gung work into your physical martial art form movements...<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Stürmer bezeichnet sie als „Brokatstücke“ (siehe: Stürmer, 1996, S.124), Cohen bezeichnet die Übungen als „Brokate“ (siehe: Cohen, 1997, S.316), während Livia Kohn den Namen der Übungen als „Elegant Exercise in eight Sections“ übersetzt (siehe: Kohn, S.348). Da „Jin“ (錦) die Bedeutung Brokat hat, übernehme ich in dieser Arbeit die Übersetzung „Übung der acht Brokate“.

<sup>164</sup> Bei der ersten Übung soll durch Strecken des Körpers der Meridian „dreifacher Erwärmer“ (*Sanjiao jing*, 三焦經) ins Gleichgewicht gebracht werden. Die zweite Übung soll die Lunge stärken, die dritte Übung die Milz, die vierte Übung die Blutzirkulation und das Sehvermögen, die fünfte Übung das Herz und das Nervensystem, die sechste Übung die Nieren, die siebte Übung die Leber, die Muskeln und das Qi, die achte Übung die Nieren und die Hüfte. Siehe: Cohen, 1997, S.316-327.

<sup>165</sup> Siehe: Ma Jiren, 1992, S.255.

<sup>166</sup> Siehe: Frantzis, 1998, S.66.

Auch in den als „Waijia“ bezeichneten Kampfkünsten, zu denen die Shaolin-Boxkunst gehört, spielt die Entwicklung der inneren Energie eine wichtige Rolle. Dort wird sie mit ihrem legendären Begründer Bodhidharma in Verbindung gebracht.<sup>167</sup>

Der Legende nach, so wie sie in Kampfkunstkreisen verbreitet ist, waren die Übungen, die Bodhidharma seinen Mönchsschülern gelehrt haben soll, vor allem gymnastischer Art und als Hilfsmittel für die Meditation gedacht. Bis zur Ankunft Bodhidharmas in China hatten sich die buddhistischen Mönche vorwiegend auf das Übersetzen von Sutren und deren Rezitation konzentriert. Bodhidharmas Lehre war jedoch völlig anders. Er betonte die langanhaltende Meditation im Sitzen. Seine Methode verlangte also ein Höchstmaß an Disziplin und Durchhaltevermögen. Allerdings fehlten der Legende nach seinen Schülern diese wichtigen Tugenden, so dass er sich ein Verfahren überlegte, die Mönche zu stärken. Chow berichtet:

Imagine this strict disciplinarian's grim disapproval when he saw his monks constantly drowsy or slumbering during the vital meditation exercises. He realized that their flaccid and emaciated bodies could not stand the test of prolonged mental austerity. Although Buddhism is aimed specifically at the salvation of the soul, Bodhidharma explained to the monks that body and soul are inseparable. This unity must be invigorated for enlightenment. The legend continues that physical fitness became a part of Shaolin life with his introduction of systematized exercises to strengthen the body and mind. Not only was health perfected, but self-defence movements were devised later from Bodhidharma's knowledge of Indian fighting systems. These early callisthenics (in-place exercises only) marked the beginning of Shaolin Temple boxing. Bodhidharma transmitted orally his exercise forms which were transcribed by later monks as (1) *The Muscle Change Classic* or *The Change of Sinews*, (2) *The Marrow Washing* and (3) *The Eighteen Hand Movements of the Enlightened One* (The Eighteen Lo Han Shou).<sup>168</sup>

Diese Darstellung der Legende betont die Bedeutung der Übungen, die Bodhidharma gelehrt haben soll, für drei verschiedene Bereiche. Erstens führen die Übungen zu körperlicher Kräftigung und Gesundheit. Zweitens sind die Übungen mit dem Zweikampf verbunden. Und drittens bilden die Übungen ein unabdingbares Hilfsmittel für die Meditation, sie sind also

---

<sup>167</sup> Als eine der wenigen westlichen Quellen zu Bodhidharma und seiner Rolle als angeblicher Gründervater des Shaolin-Boxens, siehe: Spiessbach: *Meditating Monk, Martial Arts Master or Make-Believe?*, in: *Journal of Asian Martial Arts*, 1992, Vol.1, Nr.4. 1992.

<sup>168</sup> Siehe: Chow/Spangler, 1982, S.11.

auch von religiöser Bedeutung. Während hier nur von Körperübungen die Rede war, glauben manche Autoren, dass Bodhidharma nicht alleine Körperübungen unterrichtete, sondern diese mit Atem- und Energieübungen verband.<sup>169</sup> Auch die heutige Praxis der drei oben genannten Übungsformen (Yijinjing 易筋經, Xisuijing 洗髓經, Shiba luohanshou, 十八羅漢手) besteht aus einer Mischung von Körperübungen, Atemübungen und Übungen zum Leiten des Qi. Diese Übungen werden heute auch als „Shaolin Qigong“ (少林氣功) bezeichnet.<sup>170</sup>

Moderne Vertreter des Shaolin-Boxens glauben an eine Verbindung von Qigong und Boxen. Sie gehen davon aus, dass durch die Qi-Übungen auch die Effektivität in der Kampfkunst gesteigert werden kann. Darin sehen sie den Hauptzweck der Übungen, wie sie im *Klassiker der Sehnen transformation* enthalten sind. Die Übungen, die im *Klassiker zur Spülung des Marks* beschrieben werden, sollen dazu dienen, dass Qi durch das Knochenmark des Körpers zu leiten, das Mark auf diese Weise zu reinigen, Blut- und Immunsystem zu stärken und das Gehirn zu vitalisieren, was schließlich zur (buddhistischen) Erleuchtung führen soll.<sup>171</sup>

Bekannt ist der *Klassiker der Sehnen transformation* erst seit dem Jahre 1624.<sup>172</sup> Aus wissenschaftlich historischer Sicht lässt sich allerdings weder die Legende von Bodhidharma als Gründervater des Shaolin-Boxens noch seine Autorenschaft des *Yijinjing* nachweisen.<sup>173</sup>

Tatsächlich sind heute in Kampfkunst- und Qigong-Kreisen verschiedene, sich voneinander unterscheidende Übungskomplexe unter dem Titel *Yijinjing* verbreitet.<sup>174</sup> Sie führen ihre *Yijinjing*-Methoden entsprechend der Legende auf den berühmten indischen Mönch zurück. Hans-Peter Sibler nennt die Übungen des *Yijinjing*:

---

<sup>169</sup> Das Argument, welches heutige Verfechter der Bodhidharma-Legende dafür anführen, ist, dass Bodhidharma als Mitglied der ksatrya-(Krieger-)Kaste automatisch in Techniken des indischen Yoga und der indischen Kampfkünste bewandert gewesen sein soll. In diesen Traditionen spielen bis heute Atemtechniken und Prana (Energie-) Übungen eine wichtige Rolle. Kampfkünstler aus Okinawa haben diese Legende angenommen. In einigen Karate-Stilen Okinawas wird auch heute noch eine Atem-Kata (Kata bezeichnet Soloformen in den japanischen Kampfkünsten) praktiziert, die Bodhidharma zugeschrieben wird. Siehe: Spiessbach, 1992, S.19.

<sup>170</sup> Siehe: Shen Jinhui (沈金輝, Herausgeber): „Zhongguo wushu mingquanlu“ (中國武術名拳錄), Part II, darin: „Shaolin Qigong Xilie/Damo Yijinjing“ (少林氣功系列 / 達摩易筋經).

<sup>171</sup> Siehe: Spiessbach, 1992, S.20. In manchen Legenden war das Programm des Bodhidharma nur ein Körperaufbauprogramm für die Mönche zur Hilfe bei der Meditation. Bei anderen Überlieferungen, die aus späterer Zeit stammen (19.Jhr.), wurde das Shaolin-Qigong selbst zu einer Methode, die buddhistische Erleuchtung zu erreichen. Es kann sich dabei durchaus um einen Gedanken handeln, welcher in Japan geboren und nach China reimportiert worden ist. Siehe: Shahar, *Ming-Period Evidence of Shaolin Martial Practice*, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 61, No.2, 2001, S.406.

<sup>172</sup> Siehe: ebenda. Nach Spiessbach stammen die drei Schriften aus dem 16 Jahrhundert. Siehe: Spiessbach, 1992, S.24. Das *Yijinjing* ist nach Filipiak das erste schriftliche Zeugnis, welches die Figur Bodhidharma mit der Shaolin-Kampfkunst in Verbindung bringt. Siehe: Filipiak, 2001, S.35.

<sup>173</sup> Siehe: Filipiak, 2001, S.35-37.

<sup>174</sup> Siehe: Li Kang (李康): *Huang shi <zhen chuan yijinjing> zhiyan* (黃氏真傳易筋經厄言), in: *Wudang zazhi* (武當雜誌), 2003, Nr 3, S.46.

Eine Synthese indischer und chinesischer Körper-, Energie- und Gesundheitsübungen, die im Laufe der Jahrhunderte ... im Zusammenhang mit der Traditionellen Chinesischen Medizin [und] Qigong-Praktiken weiterentwickelt [wurden].<sup>175</sup>

Bei den Übungen wird großes Gewicht auf die Verbindung von gymnastischen Körperbewegungen und Atemübungen mit der Führung des Qi gelegt. Bei den Übungen, die Siblinger vorstellt, wird das Qi zum Abschluss der Übung immer wieder in den Energiespeicher Dantian (丹田) gelenkt und dort gesammelt.<sup>176</sup>

Die älteste Ausgabe des *Yijinjing* ist nach Filipiak seit dem Jahre 1624 bekannt, die man auf den indischen Mönch Bodhidharma zurückführte. In der Qing-Zeit entlarvte man das Werk bereits als eine Fälschung. Obwohl man es in chinesischen Kampfkunstkreisen der buddhistischen Schule zurechnet, scheint nach Filipiak das Werk in seiner Gesamtheit eine Mischung aus daoistischen und buddhistischen Vorstellungen in Verbindung mit Elementen aus der chinesischen Medizin zu sein. Außerdem werden in dieser ersten Ausgabe des *Yijinjing* bereits die Übungen mit Kampfkunsttechniken in Verbindung gebracht, die äußere Kraft (Li, 力) und innere Energie (Qi, 氣) miteinander verbinden.<sup>177</sup>

Heute kursieren mehrere Varianten des *Yijinjing*, die teilweise völlig unterschiedliche Übungen umfassen.<sup>178</sup> Sicherlich hat auch in diesem Fall der Mythos Bodhidharma dazu beigetragen, dass aufgrund der Berühmtheit des indischen Mönchs und des angeblichen von ihm hinterlassenen Klassikers neue Übungskomplexe entstanden, für die gleichzeitig eine alte Tradition geschaffen wurde. Die Übungen, die in den verschiedenen Varianten des *Yijinjing* vorgestellt werden, entsprechen allerdings einem System der Verbindung von typisch chinesischen Übungsformen des Daoyin, Yangsheng, der chinesischen Kampfkunst sowie Theorien der chinesischen Medizin, wie es in China frühestens seit dem Ende der Ming-Dynastie praktiziert wird. Besonderer Wert wird hierbei auf die Kultivierung des Inneren gelegt:

---

<sup>175</sup> Siehe: Siblinger, Hans-Peter *Yijinjing – Bodhidharmas Gesundheitsübungen*, in: DAO, Magazin fernöstlicher LEBENS-Kunst, Nr.5, 1992, S.40.

<sup>176</sup> Siehe: Ebenda, S.41 ff.

<sup>177</sup> Siehe: Filipiak, 2001, S.66.

<sup>178</sup> Die Übungen, die Siblinger vorstellt, sind völlig verschieden von denen, die Shen Jinhui in seiner Video-CD Kollektion zum *Yijinjing* darstellt. Siehe: Shen Jinhui: *Zhongguo Wushu mingquan lu* (中國武術名拳錄), Part II: *Shaolin Qigong xilie/ Damo yijinjing* (少林氣功系列 / 達摩易筋經).

Die Reihenfolge der Kultivierung des Yijinjing ist, zuerst innere Stärke zu entwickeln, [...] und der Schwerpunkt der inneren Stärke wiederum bezeichnet die Kultivierung des unsichtbaren Qi.<sup>179</sup>

In den Werken Jin Yongs spielt das *Yijinjing* eine wichtige Rolle. Dabei hat der Autor das Bild, welches in den heutigen Kampfkunst- und Qigong Kreisen über das Yijinjing kursieren, auf seine Romane übertragen. Bei diesem Text handelt es sich um die geheime Darstellung der Kultivierung von innerer Kraft, und somit wird es zu einem begehrten Gegenstand für manche Kämpfer des Jianghu, die es in ihre Hände bringen wollen.<sup>180</sup>

Im Roman *Tianlong babu* (天龍八步, 1963-1966), der während der nördlichen Song-Dynastie (1086-1100) spielt, wird das *Yijinjing* als ein Text beschrieben, der in Sanskrit verfasst ist. Dort heißt es:

Der alte [Shaolin-] Mönch sagte: „Das Wugong unserer Schule wurde von Bodhidharma überliefert. Die Buddhisten lernen die Kampfkunst, um so den Körper zu stärken, das Dharma zu schützen und gegen das Böse zu kämpfen. Während der Kultivierung jeder Art von Wugong muss man immer die Gedanken von Güte und Mitleid im Herzen tragen.“ (*Tianlong babu*, S.1815)

Jin Yong übernimmt also die in den heutigen Kampfkunstkreisen verbreitete Meinung, dass Bodhidharma der Gründervater des Shaolin-Boxens gewesen sein soll. Zum *Yijinjing* heißt es:

Zwar habe ich den Klassiker der Sehnentransformation vom ehrwürdigen Gründervater Damo noch nie zu Gesicht bekommen, doch ausgehend von der Lehre der Kampfkünste nehme ich an, dass der Grund, warum die Schule von Shaolin einen solch guten Ruf genießt, in ihm zu suchen ist. (*Tianlong babu*, S.909)

Jin Yong übernimmt also die den Kampfkunstkreisen Chinas verbreitete Meinung, dass das *Yijinjing* von Bodhidharma abstammen soll. Dieser Text fällt im Roman *Tianlong babu* zufällig dem jungen You Tanzhi in die Hände, der ihn aber nicht entziffern kann. Erst als die Seiten nass werden erscheinen die Abbildungen eines Mönchs, der yogaähnliche

---

<sup>179</sup> Siehe: Qiu Jinlin (邱金麟): *Wushu qigong lun - Yijinjing lun* (武術氣功論), in: Zhang Zhenhuan (張振寰): „Zhongguo qigong dadian“ (中國氣功大典), 1995, S. 193.

<sup>180</sup> Siehe: *Tianlong babu*, S.783.

Körperhaltungen einnimmt. Als You Tanzhi diese Körperhaltungen nachmacht und entlang der Pfeile, die neben den Zeichnungen eingezeichnet sind, sein Qi fließen lässt, beginnt sich seine innere Energie rasend schnell zu entwickeln.

Im Roman *Xiaobao jianghu* (笑傲江湖, 1967), der in der Ming-Dynastie (1600-1644) spielt, ist das *Yijinjing* bereits ein in chinesischen Schriftzeichen verfasster Text, der keine Zeichnungen mehr enthält. Hier wird er dargestellt als eine Kombination von Atemtechniken und Übungen zum Leiten von Qi, die in Form von Merkversen niedergeschrieben sind.<sup>181</sup> Beiden Varianten des *Yijinjing* ist gemein, dass sie die innere Kraft kultivieren, die in den Romanen Jin Yongs als die Grundlage für alle Shaolin-Kampftechniken dargestellt wird.<sup>182</sup> Diese innere Kraft erfüllt nach Aussage des Abtes des Shaolin-Klosters jedoch ebenso einen buddhistischen Zweck:

Der Name der Kampfkunst unseres Klosters ist zwar überall auf der Welt verbreitet, in Wirklichkeit ist [die Kampfkunst in unseren Augen] eine untergeordnete Lehre und überhaupt nicht der Rede wert. Der alte Vorvater Damo [Bodhidharma] hat seinerzeit den Schülern nur einige Methoden zur Stärkung des Körpers vermittelt, und das ist schon alles. Wenn der Körper gesund und kräftig ist, dann ist auch der Geist gewitzt und flink. Wenn der Geist gewitzt und flink ist, dann ist es einfach, das Wesen der Dinge zu schauen. (*Xiaobao jianghu*, S.741)

Die Entwicklung einer inneren Kraft wird im *Yijinjing* nicht nur entsprechend den Theorien der chinesischen Medizin durchgeführt, um damit Stärke für den Kampf zu entwickeln, sondern ist selbst auch von medizinischer Bedeutung. Im Roman *Xiaobao jianghu* heißt es:

In diesen dreieinhalb Jahren, in denen ich das innere Gong [Neigong] geübt habe, welches der ehrenwerte [Meister] gelehrt hat, scheint es, als ob ich bereits das fremde [...] Qi vollständig abgebaut habe. (*Xiaobao jianghu*, S.1677)

---

<sup>181</sup> Siehe: *Xiaobao jianghu*, S.1651.

<sup>182</sup> Das Konzept einer Kampfkunstschrift, wie Jin Yong sie hier entwirft, findet sich in den meisten seiner Werke wieder. Geheime Abhandlungen, auf denen die Kultivierung innerer Energie niedergeschrieben ist, bilden einen der Hauptgründe für die unaufhörlichen Auseinandersetzungen in der Welt der Flüsse und Seen. Gemeinsames Merkmal dieser Schriften wie z.B. dem *Sonnenblumenklassiker* (Kuihua baodian, 葵花寶典) aus dem Roman *Xiaobao jianghu*, der *Pixie-Schwertmethode* (Pixie jianfa, 辟邪劍法) aus demselben Roman, dem *Klassiker der neun Yin* (Jiuyin zhenjing, 九陰真經) aus *Shediao yingxiong zhuan* usw. ist, dass sie darauf ausgerichtet sind, dem Adepten Methoden zu lehren, mittels derer er vor allem sein Qi kultivieren kann.

Linghu Chong war aufgrund des fremden Qi, welches von anderen Menschen stammte und in seinem Körper gespeichert wurde, schwer erkrankt. Auch die besten Jianghu-Ärzte waren nicht in der Lage, ihn zu heilen. Doch der Abt des Shaolin-Klosters übermittelte ihm schließlich die Lehrsätze des *Yijinjing*, mit denen sich Linghu Chong nun selbst heilen konnte. Das *Yijinjing*, von dessen inneren Verfahren hier die Rede ist, besitzt in den Romanen Jin Yongs also nicht nur die Fähigkeit, die Kampfkraft zu stärken, sondern auch die Macht, zu heilen. Grund dafür ist das Qi, welches in allen Romanen Jin Yongs sowohl für die Kampfkraft entscheidend ist als auch für den gesundheitlichen Zustand eines Menschen und dessen Fähigkeit, zu heilen. Kampfkunst und Medizin werden hier zu einer Einheit verbunden, da beide auf dem Prinzip des Qi beruhen. Dies zeigt, wie eng die Beziehung zwischen den chinesischen Kampfkünsten und dem Qigong ist. Der gemeinsame Nenner beider Künste ist offensichtlich das Qi.

Das Qigong, wie es heute bekannt ist, wird in die beiden Bereiche „Qigong in der Bewegung“ (Donggong, 動功) und „Qigong in der Ruhe“ (Jinggong, 靜功) unterteilt.<sup>183</sup> Die oben beschriebenen Techniken der Xiaoyao-Gymnastik, der Brokatübungen und des *Yijinjing* gehören zu dem Repertoire des Donggong. Doch auch für das Jinggong finden sich einige Beispiele in den Romanen Jin Yongs. Im Roman *Shediao yingxiong zhuan* (射鵰英雄傳, 1957-1959) lernt Guo Jing, seine innere Kraft im Schlaf zu kultivieren:

Wenn die Gedanken still werden, verschwinden die Begierden, wenn der Körper leer ist, kann das Qi frei fließen, wenn das Bewusstsein stirbt, wird der Geist geweckt, wenn das Yang stark wird, wird das Yin ausgelöscht... Bevor man schläft, sollte der Kopf geleert werden. Es sollte nicht ein einziger Gedanke übrig bleiben. Man sollte auf der Seite schlafen, wie ein Bogen. Die Atmung sollte gleichmäßig sein. Die Seele<sup>184</sup> sollte im Inneren ruhen, der Geist sollte nicht außen umherschweifen. (*Shediao yingxiong zhuan*, S.207)

Methoden, bei denen man sich im Schlaf kultiviert, sind in der kontemporären Qigong-Praxis nicht unbekannt, wo sie als „Schlaf-gong“ (Shuigong, 睡功) oder als „Liege-gong“ (Wogong,

---

<sup>183</sup> Siehe: Cohen, 1997, S.31.

<sup>184</sup> Hun (魂). Der Begriff der Seele ist hier nicht im christlichen Sinne zu verstehen. Die Hun sind nach daoistischer Lehre Seelen, die wie die Po (魄) den menschlichen Körper bewohnen. Die Hun sind nach Schipper himmlische Seelen (Wolken-Seelen), die aus himmlischem Qi beschaffen sind, während die Po aus irdischem Qi beschaffen sind. Diese beiden Seelenformen sind in ständigem Kampf begriffen, so dass es für den daoistischen Adepten wichtig ist, in der Meditation seine innerkörperlichen Seelen zu befrieden. Siehe: Schipper, 1993, S.35 ff.

臥功) bezeichnet werden.<sup>185</sup> Diese Techniken blicken auf eine lange Tradition innerhalb der religiösen und gymnastischen Systeme Chinas zurück und werden mit Persönlichkeiten wie Sun Simiao (孫思邈, siebtes Jahrhundert, *Zhenzhong fang* 枕中方), Chen Xiyi (陳希夷, Song Dynastie, *Chifeng sui*, 赤鳳髓) Chen Tuan (陳搏, zehntes Jahrhundert), und Zhou Lüjing (周履靖, sechzehntes Jahrhundert) in Verbindung gebracht.<sup>186</sup> Auch heute sind diese Methoden wieder populär geworden, wie das Werk *Angewandte Chinesische Medizin und Qigong-Wissenschaft* (1992) darlegt.<sup>187</sup>

Duan Yu, der aufgrund schwacher körperlicher und geistiger Leistungskraft bisher Probleme gehabt hatte, die Kampftechniken seiner sechs Meister zu erlernen, macht nun plötzlich die Erfahrung, dass mit Hilfe der neu gewonnen inneren Kraft jede Bewegung mit Leichtigkeit und Präzision von der Hand geht. Er erkennt, dass die Qi-Kultivierung viel wichtiger ist als das Beherrschen bloßer Technik:

... er lehrte mich, wie man sitzend langsam zu atmen habe. Er sagte außerdem, dass ich an nichts denken solle außer an das Qi, welches sich in meinem Bauch auf- und abbewegte. Zuerst schaffte ich es nicht, doch dann schien es, als würde eine warme Maus in meinem Körper herumrennen. (*Shediao yingxiong zhuan*, S.213)

Chinesische Kampfkünstler wie Sun Lutang berichten von ganz ähnlichen Gefühlen der Wahrnehmung bei ihrem Qi-Training.<sup>188</sup>

Ein weiteres Beispiel für die Übung der inneren Energie mittels des stillen Qigong (Jinggong) findet sich im Roman *Shediao yingxiong zhuan* (射鵰英雄傳, 1957-1959):

„Wie ist die Körperhaltung, in der man die innere Kraft kultiviert?“ Guo Jing sagte: „Sitze mit gekreuzten Beinen [Pan xi er zuo, 盤膝而坐], die fünf Herzen zeigen gen Himmel [Wu xin xiang tian, 五心向天].“

Mei Zhaofeng fragte: „Was bedeutet ‚die fünf Herzen zeigen gen Himmel‘?“

Guo Jing antwortete: „Die fünf Herzen bezeichnet die beiden Handteller, die Mitte der beiden Fußsohlen sowie die Spitze des Kopfes.“ (*Shediao yingxiong zhuan*, S.403)

---

<sup>185</sup> Siehe: Kohn, 1989, S.346.

<sup>186</sup> Siehe: Kohn, 1989, S.346. Siehe ebenfalls: *Ecstatic Sleep*, in: Kohn, 1993, S.271.

<sup>187</sup> Siehe: Ma Jiren (馬濟人, ed.) *Shiyong zhongyi qigong xue* (實用中醫氣功學), 1992, S.394.

<sup>188</sup> Siehe: Sun Lutang (孫祿堂) *Sun Lutang lun Xingyi* (孫祿堂論形意), in: *Xingyi jianshu* (形意劍術), zitiert nach: Wang Guangxi, 2002, S.192.

Die Körperhaltung, die hier beschrieben wird, entspricht der Sitzhaltung, wie sie in den meisten meditativen Systemen Chinas betrieben wird, wo sie als ruhiges Sitzen (Jingzuo, 靜坐) bekannt ist.<sup>189</sup> Ungewöhnlich scheint es allerdings zu sein, dass auch ein Kampfkünstler diese Form der Meditation betreiben müsse. Auch hier liegt die Antwort in der Kultivierung des Qi, welche von Guo Jing in dieser Haltung betrieben wird:

Guo Jing ... bewegte eine heiße Woge seines inneren Atems bis zum „Steißbeinpunkt“ [Weilü, 尾閭], danach ließ er sie bis zur „Pforte der Nieren“ [Shenguan, 腎關] aufsteigen, vom Punkt „Jiaji“ [夾脊] und dem Punkt „doppelte Pforte“ [Shuangguan, 雙關] weiter zu den Punkten „Säule des Himmels“ [Tianzhu, 天柱]<sup>190</sup>, „Jadekissen“ [Yuzhen, 玉枕]<sup>191</sup> und schließlich zum „Niwan-Palast“ [Niwangong, 泥丸宮] im Zentrum des Kopfes steigen. Dort ließ er sie für einen Augenblick verweilen. Dann führte er den Zungenboden an den Gaumen, und die innere Atmung sank an der Vorderseite des Körpers herab, vom „Palast des Shen“ [Shenting, 神庭]<sup>192</sup> herab bis zu den Punkten „Elsternbrücke“ [Queqiao, 鵲橋] und „Zhonglou“ [重樓], von dort weiter zum „Gelben Palast“ [Huangting, 黃庭] und zum „Qi-Punkt“ [氣穴]<sup>193</sup>, von wo sie ganz langsam bis zum „Zinnoberfeld“ [Dantian, 丹田]<sup>194</sup> herabsank.<sup>195</sup> (*Shediao yingxiong zhuan*, S.1031)

Diese Methode der Führung des inneren Atems ist in der chinesischen Alchemie (Neidanshu, 內丹術) als der „kleine Himmelskreislauf“ (Xiao zhoutian, 小周天) bekannt.<sup>196</sup> Bei dieser Übung setzt sich der Adept in eine Meditationshaltung nieder und beginnt nach einigen

---

<sup>189</sup> Siehe: Ma Jiren, 1992, S.263, 394.

<sup>190</sup> Dies ist der zehnte Punkt des Blasenmeridians (Panguangjing, 膀胱經). Siehe: Hempen, 1998, S.139.

<sup>191</sup> Dies ist der neunte Punkt des Blasenmeridians. Siehe: ebenda, S.139.

<sup>192</sup> Dies ist der vierundzwanzigste Punkt der Leitbahn der Steuerung (Dumai, 督脈). Siehe: Hempen, 1998, S.243.

<sup>193</sup> Dies ist der dreizehnte Punkt des Nierenmeridians (Shenjing, 腎經). Siehe: ebenda, S.175.

<sup>194</sup> Im Qigong werden drei Zinnoberfelder unterschieden, nämlich das untere, mittlere und obere Zinnoberfeld (下中上丹田). Da das untere Zinnoberfeld eine herausragende Stellung innerhalb dieser Einordnung hat, wird es manchmal auch allgemein als Zinnoberfeld bezeichnet. Das in dieser Textstelle vermerkte Zinnoberfeld ist das untere Zinnoberfeld, welches sich im Bereich des Unterleibs etwa drei Zentimeter unterhalb des Bauchnabels befindet. Siehe: Kubny, 1995, S.410.

<sup>195</sup> Die nicht in den Fußnoten angeführten Punkte gehören nicht dem allgemeinen Repertoire der Akupunkturpunkte der chinesischen Medizin an. Sie finden sich aber in Abhandlungen über das Qigong, welches offensichtlich noch andere Punkte kennt. Die Punkte, die oben angeführt werden, finden sich vollständig in der Beschreibung des kleinen Himmelskreislaufs aus dem Qigong bei: Kubny, 1995, S.412.

<sup>196</sup> Siehe: Ma Jiren, 1992, S.398.

einleitenden Übungen mit der Führung des Qi durch den Körper, wobei das Qi exakt zu den Punkten geleitet wird, die Jin Yong im oben zitierten Text anführt. Durch diese Übung soll ein Energiekreislauf entstehen, der den Rücken entlang das „Lenkergesäß“ (Dumai, 督脈) hinauf fließt und vorne den Körper im „Konzeptionsgefäß“ (Renmai, 任脈) wieder hinab fließt. Das Lenkergesäß, welches nach der chinesischen Medizin ein Yang-Meridian ist, und das Konzeptionsgefäß, welches ein Yin-Meridian ist, werden durch diese Übung miteinander verbunden, wodurch die Yin- und Yang-Energien des gesamten Körpers harmonisiert werden sollen. In der Alchemie soll diese Übung dazu beitragen, dass die „Essenz“ (Jing, 精), welche energetisch das Fundament des Lebens bildet, in Qi umgewandelt wird. Dies bezeichnet den ersten Schritt innerer alchemistischer Übung.<sup>197</sup>

Auch in den therapeutischen Verfahren der chinesischen Medizin wird der kleine Himmelskreislauf verwendet, da diese Übung das Qi stärken und somit zu Gesundheit und Vitalität beitragen soll.<sup>198</sup>

Schließlich hat sich auch in der chinesischen Kampfkunst der kleine Himmelskreislauf einen wichtigen Platz in der Kultivierung des Qi für martialische Zwecke erworben. Jou betont in seiner Abhandlung über das Taijiquan, dass es für einen Taijiquan-Adepten unumgänglich sei, zu meditieren. Er erklärt den kleinen Himmelskreislauf in völliger Übereinstimmung mit den Angaben, wie man sie in der chinesischen Alchemie, der chinesischen Medizin und in den Werken Jin Yongs finden kann.<sup>199</sup>

Das bedeutet, dass die beiden Formen des Qigong (Donggong/Jinggong) durchaus ein wichtiger Bestandteil chinesischer Kampfkunstpraxis sind. Die Verbindung von Qi-Arbeit und Kampfkunst, welche nach den Erkenntnissen der heutigen Forschung auf die späte Ming-Zeit bis frühe Qing-Zeit zurückgeführt werden kann, hat sich bis heute auf die meisten der mir bekannten chinesischen Kampfkünste ausgedehnt. Ohne Zweifel betonen jedoch die inneren chinesischen Kampfkünste wie das Taijiquan die Kultivierung der Energie während des Trainings am stärksten. Damit entspricht die Darstellung von Qigong-Übungen und deren

---

<sup>197</sup> Siehe: Ma Jiren, 1992, S.398.

<sup>198</sup> Siehe: Cohen, 1997, S.279. Einer der Pioniere des modernen Qigong, Jiang Weiqiao (蔣維橋, 1872-?) wurde zu einem überzeugten Vertreter des Qigong, nachdem er sich durch die Praxis des stillen Sitzens von der Tuberkulose selbst geheilt hatte. Seine Erfahrungen schrieb er im Werk *Die Methode des stillen Sitzens von Meister Yinshi* (Yinshi zi jingzuo fa, 因是子靜坐法) nieder. Dort beschreibt er, wie das Qi in seinem Körper exakt den Verlauf nimmt, den auch Jin Yong oben beschreibt. Siehe: Kohn, 1989, S.333.

<sup>199</sup> Siehe: Jow, 1981, S.153.

Verhältnis zur Kampfkunst in den Romanen Jin Yongs der kontemporären Kampfkunstpraxis chinesischer Kampfkünste im Allgemeinen und der des Taijiquan im Besonderen.<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> Nicht nur die weichen Kampfkünste Taijiquan, Baguazhang und Xingyiquan entsprechen dieser Kombination von Qigong und Kampfkunst, sondern auch die harten Kampfkünste wie das Shaolinquan. Bei der Praxis des Shaolinquan legen die Mönche, die heute im Shaolin-Tochtertempel in Berlin unterrichten, großen Wert auf das Üben des Qigong. Siehe: Seidel, Bernd: „Kung Fu am Ku'damm – Die Shaolin-Mönche aus Berlin“, Fernsehbericht vom März 2003 im SWF.

#### 4.5. Die „Kunst“ des Kampfes in den Wuxia-Romanen Jin Yongs

Chen Mo unterteilt das Wugong der Romane Jin Yongs in drei Kategorien. Dabei bedient er sich der Vorstellung von drei Entwicklungsphasen in der Kultivierung in einer Kampfkunst:

Die Technik ist der Kunst nahe, die Kunst ist dem Dao nahe.<sup>201</sup>

Nach Chen Mo lässt sich die chinesische Kampfkunst, wie sie in den Romanen Jin Yongs dargestellt wird, in eben diese drei Kategorien von Technik, Kunst und Dao unterteilen.

Die erste Kategorie beschreibt nach Chen die Darstellung konkreter Kampfkunststile, deren Techniken und historische Vertreter. Diese Kategorie wurde bereits im vorigen Abschnitt behandelt. Die zweite Kategorie bezeichnet die Verbindung von Kampfkunst mit anderen Aspekten aus der chinesischen Kultur, Kunst, Geschichte und Philosophie. Darauf möchte ich im folgenden Abschnitt eingehen.

Chen Pingyuan stellt bei der Besprechung der Beziehung von Wuxia-Romanen und chinesischer Kultur fest, dass:

Man kann zwar nicht behaupten, dass man nur dadurch, dass man Wuxia-Romane liest, die chinesische Kultur verstehen könne, doch wenn man die Wuxia-Romane nicht liest wird es sehr schwer sein, die chinesische Kultur vollständig zu begreifen. Das liegt daran, dass einige kulturelle Besonderheiten der Wuxia-Romane in anderen Romanformen sehr schwer zu finden sind.<sup>202</sup>

Eine Besonderheit ist sicherlich die Beschreibung der Kampfkünste Chinas selbst, die einen wenig beachteten Bestandteil der chinesischen Kultur darstellen. Yan Jiayan sieht darin, dass Jin Yong selbst kein Kampfkünstler war, einen großen Vorteil und den Grund für seinen bahnbrechenden Erfolg als Schriftsteller:

Der größte Vorteil, den Jin Yong bei der Beschreibung des Wugong hatte, lag darin, dass er überhaupt kein Wugong beherrscht. Sein Wugong [das Wugong seiner Romane]

---

<sup>201</sup> 技近乎藝，藝近乎道 (Ji jin hu yi, yi jin hu dao). Chen Mo bedient sich nach eigenen Angaben einer Stelle aus dem Zhuangzi. Dort heißt es jedoch: „Ich liebe das Dao, und die Technik ist dem Dao nahe“ (Chen zhi suo haozhe dao ye, jin hu ji yi, 臣之所好者道也，進乎技矣). Siehe: Zhuangzi, *Paoding jieniu*, in Kapitel *Yangshengzhu* (養生主).

<sup>202</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1996, S.286.

ist in Wirklichkeit ein Wengong [文功] – die Einbildungskraft des Literaten. [Das Wugong seiner Romane] kann man lesen, doch man kann es nicht trainieren.<sup>203</sup>

Ich möchte nun anhand einiger Beispiele aus dem Bereich der Kampfkünste aus Jin Yongs Romanen untersuchen, ob diese Aussage stimmt. Es stellen sich folgende Fragen: Gibt es in den Romanen Jin Yongs neben den weiter oben dargestellten realen Kampfkünsten auch fiktive Kampfkünste? Wodurch drückt sich ihre Fiktionalität aus? Kann man zwischen ihnen und den konkreten Kampfkünsten Chinas noch einen Zusammenhang herstellen?

Im Roman *Shujian enchou lu* (書劍恩仇錄, 1955) beschreibt Jin Yong zwei Kampfkunstformen des Helden Chen Jialuo (陳家洛). Bei der ersten Methode handelt es sich um den „Boxstil der falschen Anwendung der hundert Schulen“ (Baijia cuoquan, 百家錯拳). Dieser Stil ist eine Erfindung des Autors, der ihn so beschreibt:

... Qinna-Techniken [擒拿]<sup>204</sup> gemischt mit Adlerklauen-Gong [Yingzhao gong, 鷹爪功], mit der linken Hand Chaquan [查拳], mit der rechten Hand Mianzhang [綿掌], beim Angriff Baguazhang [八卦掌], beim Zurückziehen ist es bereits Taijiquan, die Techniken der verschiedenen Schulen werden gemischt ausgeführt, es herrscht ein vollkommenes Durcheinander. (*Shujian enchou lu*, S.130)

Obwohl es sich um eine fiktive Kampfkunst handelt, basiert sie auf Bestandteilen konkreter chinesischer Kampfkünste. Alle oben genannten Kampfkünste existieren und werden Weltweit praktiziert.<sup>205</sup>

Die „Kampfkunst der falschen Anwendung der Techniken der hundert Schulen“ selbst entspricht einem konkreten Kampfprinzip, welches besagt, dass man im Kampf für sich einen Vorteil gewinnen kann, wenn der Gegner die Technik, die man benutzt nicht kennt.<sup>206</sup> Diese Strategie wird zum Beispiel im „Xingyi-Boxen“ (形意拳), einem der drei wichtigsten inneren Kampfkünste Chinas verwendet, wo es heißt:

---

<sup>203</sup> Siehe: Yan Jiayan, 1999, S.47.

<sup>204</sup> Qinna bezeichnet die chinesische Methode des Greifens, Hebelns und Verdrehens von Gelenken zur Kontrolle und Festlegung des Gegners. Siehe: Yang Jwing-Ming: *Shaolin Qinna, The Seizing Art of Kung-Fu*, 1982.

<sup>205</sup> Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.425-444.

<sup>206</sup> Siehe: Chen Mo, 1998, S.39.

Wer seinen Stil verbergen kann, wer sich bewegen kann, ohne seine Absichten zu verraten, verschafft sich einen erheblichen Vorteil.<sup>207</sup>

Verwendet man nun einen bestimmten Stil, so glaubt der Gegner zu wissen, wie man kämpft. Doch Chen Jialuo wechselt schnell von den Techniken eines Stils zu denen eines anderen Stils, so dass sich sein Gegner nicht auf seine Technik einstellen kann. Schließlich setzt Chen Jialuo die Techniken der verschiedenen Stile absichtlich falsch ein, so dass sein Gegner völlig verwirrt sein muss.<sup>208</sup>

Dieser Stil stellt also eine Mischung aus Kampfkunsthakt und Kampfkunstfiktion dar, da er zwar vom Autor erfunden wurde, jedoch völlig auf konkreten Kampfkünsten und Kampfkunststrategien basiert. In den Augen eines chinesischen Kampfkünstlers ist die Existenz eines solchen Stils durchaus denkbar.

Die zweite Kampfmethod, die Chen Jialuo aus dem Roman *Shujian enchou lu* verwendet, ist die „Paoding schlachtet einen Büffel -Handflächenmethode“ (庖丁解牛掌). Der Name dieses Stils stammt aus einer Parabel aus dem *Zhuangzi*. Dort wird beschrieben, wie Paoding mit einem Schlachtermesser, welches er schon seit etlichen Jahren verwendet, einen Ochsen schlachtet. Dabei geht er so geschickt vor, dass der Ochse gar nicht merkt, dass er schon zerlegt wurde, und das Messer selbst nach jahrelangem Gebrauch nicht stumpf wird. Die Bewegungen des Messers passen sich der Körperform des Ochsen vollständig an, und die Bewegungen von Paoding ähneln einem Tanz um den Ochsen. Er erklärt, dass seine Schlachtkunst dem Dao nahe sei.<sup>209</sup>

Aus dieser Parabel des *Zhuangzi* hat Jin Yong eine Kampfkunst geschaffen, deren Gemeinsamkeit mit der Geschichte nicht nur im Namen liegt, sondern auch in der eleganten und tänzerischen Art, Kampfbewegungen auszuführen:

Chen Jialuo sagte zu Yu Yutong: „Vierzehnter Bruder, bitte spiele mir eine Melodie auf deiner Flöte.“ Yu Yutong ... wusste zwar nicht, welche Absicht dahinter steckte, doch schließlich handelte es sich ja um einen Befehl seines Anführers, also nahm er seine ganze Energie zusammen und fing an zu spielen. Die Klangfarbe einer Flöte aus Gold ist noch erregender als die einer Bambusflöte, außerdem war diese Melodie besonders

---

<sup>207</sup> Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.102.

<sup>208</sup> Siehe: Chen Mo, 1998, S.31.

<sup>209</sup> Siehe: *Zhuangzi* (莊子), *Yangsheng zhu* (養生主), *Paoding jieniu* (庖丁解牛).

aufwallend, so dass gleich mit dem Beginn des Flötenspiels unterschwellig der Klang von Kampfgetümmel in ihm mitschwang.

Chen Jialuo nahm die Kampfstellung ein und sagte: „Greif an!“. Sein Körper machte eine Drehung und täuschte einen Tritt an. Seine Bewegung sah aus als tanze er. Zhang Zhaozhong erkannte die Lücke in seiner Deckung am Rücken. Wie sollte er bei einer solch guten Gelegenheit noch Nachsicht üben? Sein langes Schwert stach in einer geraden Bewegung nach vorne. Während noch alle Anwesenden erschreckt aufschrien, drehte sich Chen Jialuo plötzlich herum, und schon hatte seine linke Hand das Ende des Zopfes von Zhang Zhaozhong ergriffen. Im Einklang mit dem Takt der Melodie aus der Flöte von Yu Yutong zog er nun den Zopf kurz an der Schneide des Ningbi-Schwertes entlang. Im Nu war der leuchtend schwarze lange Zopf abgeschnitten. ...

... Chen Jialuo ging im Einklang mit dem Takt der Flöte langsam nach vorne zum Angriff über, zog sich schnell zurück und drehte sich um die eigene Achse. Alle seine Bewegungen waren ungewöhnlich natürlich und elegant. ...

... Je länger Yu Yutong spielte, desto schneller wurde das Tempo. Im Flötenspiel waren nun das Schlagen von eisernen Hufeisen, das Wirbeln von goldenen Trommeln und wildes Kampfgetümmel zu hören. Anfangs hatte sich die neue Kampfmethode für Chen Jialuo noch fremd und un gelenk angefühlt, doch nun ging sie ihm immer leichter von der Hand, zum Schluss war es für ihn als wandle er über Wolken oder schwimme im Wasser. Angriff, Rückzug, schnelle und langsame Bewegungen, waren nun alle vollständig miteinander koordiniert. Nachdem sie bereits über hundert Techniken ausgetauscht hatten, triefte Zhang Zhaozhong vor Schweiß am ganzen Körper, sogar seine Kleidung war bereits ganz durchnässt. Plötzlich erhob sich die Stimme der Flöte, so dass es sich anhörte, als ob eine Sternschnuppe am Himmel mit einem leichten Knall explodiert sei und den ganzen Himmel mit einem Funkenregen übersprühe. An der entscheidenden Stelle des Flötenspiels schrie Zhang Zhaozhong auf. Sein rechtes Handgelenk war bereits von zwei Fingern getroffen worden, das wertvolle Schwert glitt aus seinen Händen. Chen Jialuo ließ noch zwei Handflächenschläge auf den verletzlichen Bereich des Beixin<sup>210</sup> am Rücken des Zhang Zhaozhong folgen, lachte laut auf, lies die Hände sinken und trat zurück. (*Shujian enchou lu*, S.763-4)

---

<sup>210</sup> Das *Beixin* (背心) bezeichnet den Bereich auf dem Rücken zwischen den Schulterblättern. Obwohl es sich hier nicht um einen Akupunkturpunkt handelt, bedeutet ein Treffer auf diesen Körperbereich in den Wuxia-Romanen immer den Verlust des Kampfes, meist einhergehend mit einer schweren Verletzung oder gar dem Tod.

Die elegante und mühelose Kampfweise des Chen Jialuo entspricht der Art, wie Paoding seine Ochsen schlachtet. Seine Kampfbewegungen ähneln einem Tanz, was in dieser Szene durch die Flötenmusik noch unterstützt wird. Im Gegensatz dazu schwitzt sein Gegner am ganzen Körper. Er gleicht den Köchen und Schlachtern aus der Parabel des *Zhuangzi*, die schon nach einem Monat ein neues Messer kaufen müssen, weil ihr altes durch falsche Anwendung bereits stumpf geworden ist. Die Überlegenheit des Chen Jialuo im Kampf mit seinem Gegner gleicht der überlegenen Messerführung des Paoding.

Es ist an dieser Stelle angebracht zu überlegen, warum die Schlachtmethode von Paoding derjenigen anderer Metzger überlegen ist und warum sie dem Dao nahe sein soll. Nach Cai Zhizhong ist der Ochsenkörper mit seiner komplizierten Struktur von Knochen, Sehnen und Gelenken eine Metapher für das menschliche Leben. Wie sich ein Metzger durch den Körper eines Ochsen kämpfen muss, muss sich der Mensch im Leben zurechtfinden. Geht der Metzger zu grob vor, so wird sein Messer dadurch, dass es auf Knochen und Gelenke stößt, sehr schnell stumpf werden. Passen sich die Bewegungen des Messers jedoch der Körperform des Ochsen an, so arbeitet das Messer nicht mehr gegen den Körper, sondern mit ihm, entlang seiner natürlichen Struktur. Die Klinge wandert schließlich ohne Hindernisse durch den Körper des Ochsen. Genauso soll auch der Mensch versuchen, durch das Leben zu gleiten, dem natürlichen Gang der Ereignisse entsprechend zu handeln. Dies sei der Weg, das Leben zu nähren (Yangsheng zhi dao, 養生之道).<sup>211</sup>

Die Kampfweise, die Jin Yong hier beschreibt, entspricht somit dem Prinzip, wie es auch in den inneren Kampfkünsten, die sich von der daoistischen Philosophie inspiriert sehen, in körperliche Bewegung umgesetzt wird. Nach der Theorie der inneren Kampfkünste überwindet Weichheit und Nachgiebigkeit rohe Kraft (Yi rou ke gang, 以柔克剛). Im Daodejing heißt es:

Das Weiche und Schwache überwindet das Harte und Starre.<sup>212</sup>

In Übereinstimmung mit dieser Theorie wird im Taijiquan gelehrt, eine direkte Konfrontation mit einem Gegner zu vermeiden, sondern dessen Angriffskraft auszuweichen, und sie mit geringem Krafteinsatz ins Leere laufen zu lassen (Si liang bo qian jin, 四兩撥千斤).<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Siehe: Cai Zhizhong, 1987, S.42-44.

<sup>212</sup> Siehe: *Daodejing*, Kapitel 36, zitiert nach: Reid/Croucher, 1983, S.89. Vergleiche auch: *Daodejing*, Kapitel 76.

<sup>213</sup> Siehe: Zhang Dunxi, 1999, S.98 ff.

Beim Baguazhang (八卦掌), einem der drei Hauptstile der inneren Kampfkünste, orientiert sich der Adept bei seinen Kampfkunstabewegungen an den acht Trigrammen des *Yijing* (易經), die in einem Kreis angeordnet sind:

Beim Pa-Kua [Baguazhang, 八卦掌] beschreibt der Schüler ... ständig einen Kreis. [...]. [Er] durchläuft behände einen Kreis, taucht plötzlich ab, durchquert seinen Kreis und dreht sich dann in der Gegenrichtung weiter. Dann ein erneutes Abducken, Abdrehen des Körpers, blitzschnelle Arm-, Bein- und Körperbewegungen, und weiter dreht sich der Schüler in immer neuen Kreisen. [...] Beim Pa-Kua liegt der Schwerpunkt auf ... geschickten Ausweichaktionen. [...] Beim Pa-Kua bewegt man sich in Kreisen, um der direkten Konfrontation auszuweichen, so dass man 1000kg Kraft mit nur 100gr ableiten und ins Leere laufen lassen kann.<sup>214</sup>

Die Beschreibung der Bewegungen des Baguazhang ähnelt in starker Weise der „Paoding schlachtet einen Ochsen-Kampfmethode“ Chen Jialuos. Obwohl es diese Kampfkunst in China nicht gibt, beruht ihr Prinzip auf der Theorie der inneren Kampfkünste Chinas. Zur Bagua-Kampfkunst heißt es weiter:

Das Dasein ist im ständigen Fluss, und bei dieser Kunst lernt der Schüler, eins zu werden mit dem Prozess der Veränderung und mit dem Strom der Dinge mitzugehen.<sup>215</sup>

Die Bedeutung der Bagua-Kampfkunst, wie sie hier dargestellt wird, entspricht der Methode des Paoding, das Leben zu nähren. Sowohl die tänzerischen und kreisenden Kampfbewegungen als auch die philosophische Bedeutung der fiktiven und der konkreten Kampfkunst stimmen also überein. Jin Yong hat in diesem Falle daoistische Philosophie mit Kampfkunsttechniken verbunden, wobei auch diese Verbindung im Zusammenhang mit dem Selbstverständnis der chinesischen Kampfkünstler und ihrer Theorien durchaus denkbar wäre.

---

<sup>214</sup> Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.101.

<sup>215</sup> Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.102.

#### 4.6. Die Verbindung von Kampfkunst und Charakter

Nach Chen Mo erreicht die Darstellung der Kampfkünste in den Romanen Jin Yongs einen Höhepunkt bei der Verbindung von Kampfkunst mit dem Charakter des jeweiligen Protagonisten.<sup>216</sup> Jin Yongs Romane zeichnen sich dadurch aus, dass alle Protagonisten verschiedene Kampfkünste beherrschen. Jede Kampfkunst hat, ob sie nun aus dem Fundus konkreter Boxstile Chinas stammt oder aus der Phantasie des Autors, ihre Besonderheiten, die wiederum mit dem Charakter der Person, der sie benutzt, übereinstimmt.

Jin Yong beschreibt in seinen Romanen zwei Hauptthemen: Das eine ist die Entwicklungsgeschichte eines Charakters, das andere ist die Beschreibung dessen Ausbildung in der Kampfkunst. Diese beiden Entwicklungsstränge der Protagonisten verlaufen nicht isoliert voneinander, sondern sie durchdringen sich gegenseitig und stehen in einer engen Verbindung. Jin Yong beschreibt die einzelnen Stufen der Entwicklung eines jungen Menschen zum heldenhaften Xia, und jede dieser Stufen erschließt dem Protagonisten und somit auch dem Leser neue Einsichten in die Entwicklung in der Kampfkunst als auch in das Leben an sich.

Die Kampfkunst „Achtzehn Handflächen zur Unterwerfung der Drachen“ (Xianglong shiba zhang, 降龍十八掌) ist das Kennzeichen des Helden Guo Jing (郭靖) aus den beiden Romanen *Shediao yingxiong zhuan* (射鵰英雄傳, 1957-1959) und *Shendiao xialü* (神鵰俠侶, 1959-1961). Die Anzahl der Techniken dieser Kampfkunst ist sehr gering, und sie sind auch technisch nicht sehr kompliziert. Trotzdem gehören sie zu der machtvollsten Kampftechnik, die in allen Romanen Jin Yongs vorkommt. Ihre Macht schöpfen die Techniken aus der inneren Kraft, die sie mobilisieren. Die Drachentechniken entsprechen dem chinesischen Konzept „Große Kunstfertigkeit sieht wie Stümperei aus“ (Da qiao ruo zhuo, 大巧若拙). Damit entsprechen sie dem Charakter Guo Jings, den der Leser von seiner Kindheit bis ins hohe Mannesalter auf seinem gefährvollen Lebensweg begleitet. Guo Jing wird dargestellt als ehrlich, gutmütig und geistig langsam. Es fällt ihm schwer, die komplizierten Techniken und Theorien der Kampfkünste zu erlernen. Seine ersten Lehrer, die „sechs Sonderlinge aus Jiangnan“ (Jiangnan liuguai, 江南六怪)<sup>217</sup>, verzweifeln fast an ihm:

---

<sup>216</sup> Siehe: Chen Mo, 1998, S.37.

<sup>217</sup> Jiangnan bezeichnet allgemein das Gebiet südlich des langen Flusses (Changjiang, 長江). Die Bedeutung dieses Ausdrucks hat sich im Laufe der chinesischen Geschichte mehrfach geändert. In der Qing-Dynastie bezeichnete Jiangnan außerdem die beiden Provinzen Jiangsu (江蘇) und Anhui (安徽). Siehe: Cihai, 1992, S.2845.

Die sechs Sonderlinge aus Jiangnan wussten, dass, wenn man nach den geistigen Gaben Guo Jings ginge, dieser höchstens die Kampfkünste von Han Baojun oder von Nan Xiren trainieren dürfte. Wenn er zwanzig bis dreißig Jahre fleißig übe, könne er vielleicht die Hälfte des Könnens von Han oder Nan erreichen. Wenn Zhang Asheng noch leben würde, dann wäre es das Beste für Guo Jing gewesen, dessen schlichtes und ungekünsteltes Gongfu zu erlernen. (*Shediao yingxiong zhuan*, S.194-195)

Hier wird deutlich, dass Guo Jing kein Naturtalent in den Kampfkünsten ist. Seine geringe Auffassungsgabe und sein schlichtes Wesen prädestinieren ihn für einen ebensolchen Kampfstil. Als er später jedoch unter der Leitung eines daoistischen Quanzhen<sup>218</sup>-Meisters beginnt, seine innere Kraft zu entwickeln, nimmt seine Kampffähigkeit sprunghaft zu:

Er hatte bereits zwei Jahre seine innere Energie trainiert, so dass die Reaktionen seines Körpers extrem schnell und sensibel waren, viel schneller noch als die Gedanken in seinem Gehirn. Sobald er fühlte, dass sich die Technik des Gegners änderte, hatte er ohne nachzudenken die linke Hand gedreht .... und bereits den Speerschaft ergriffen. (*Shediao yingxiong zhuan*, S.249)

Hier hilft Guo Jing seine Fähigkeit, sich ohne viele störende Gedanken voll auf seine Übungen konzentrieren zu können. Das Training der inneren Kraft hilft ihm, seine geistigen Schwächen zu kompensieren. Es zeigt sich, dass gerade das Training der inneren Kraft seinem Charakter am besten angepasst ist:

Weil die Gedanken Guo Jings einfach und unkompliziert waren und er wenig störende Gedanken hatte, war es für ihn leicht, beim Kultivieren der inneren Kraft große Fortschritte zu machen. Damit übertraf er bei weitem solche intelligenten Menschen, in deren Köpfen alle Arten von Gedanken umherspuken, die sie nur schwer vertreiben können. Deshalb konnte ausgerechnet er in nicht einmal zwei Jahren bereits kleine Erfolge verbuchen. (*Shediao yingxiong zhuan*, S.213)

---

<sup>218</sup> Die daoistische Quanzhen-Schule (全真教, "Schule der vollständigen Wahrheit") spielt in den Romanen *Shediao yingxiong zhuan* und *Shendiao xialü* eine wichtige Rolle. Eine kurze Beschreibung des Quanzhen- Daoismus findet sich bei: Robinet, 1991, S.312-316. Zur Bedeutung des Quanzhen in der Geschichte des chinesischen Qigong und den Übungen der inneren Alchemie, siehe: Ma Jiren, 1992, S.43. Zur Bedeutung des Quanzhen Daoismus in den Werken Jin Yongs, siehe: Liu Cunren: *Tuo bu chi yan – Quanzhenjiao he >Shediao yingxiong zhuan<*, in: Wang Qiugui: "Jin Yong xiaoshuo: Guoji xueshu yantaohui lunwenji" (金庸小說 國際學術研討會), 1999, S.3-43.

Guo Jings Langsamkeit und Gutmütigkeit machen ihn im Roman oft zum Opfer böswilliger Menschen, so dass er alle bitteren Lehren kennen lernt, die das Leben für einen Menschen bereithalten kann. Seine ritterliche Gesinnung und sein Gerechtigkeitsgefühl werden dadurch jedoch nicht beeinflusst. Als er Hong Qigong, den Anführer der Bettlerriege, kennenlernt, lehrt ihn dieser aufgrund seines ritterlichen Charakters die achtzehn Drachentechniken. Obwohl Guo Jing sehr langsam lernt, ist diese Methode, die auf einfacher Technik und starker innerer Energie beruht, genau die Methode, die zu seinem Charakter am besten passt.<sup>219</sup>

Obwohl auch andere Helden aus den anderen Romanen die Drachentechniken beherrschen (wie zum Beispiel Xiao Feng aus *Tianlong babu*), verwenden sie sie im Gegensatz zu Guo Jing kaum. Selbst sein eigener Lehrer, Hong Qigong, kämpft nicht mit dieser Methode. Auch seine andere Spezialtechnik, die „Hundeschlag-Knüppelmethode“ (Dagou bangfa, 打狗棒法), setzt Hong Qigong selbst in lebensgefährlichen Kämpfen nicht ein.<sup>220</sup>

Als Grund dafür gibt Hong Qigong an, seine Drachentechniken so später überraschend einsetzen zu können, ohne dass sein Gegner sie schon vorher kennt. Der eigentliche Grund liegt jedoch in der Charaktergebundenheit der Kampfkunst in den Romanen Jin Yongs. Die einfachen Techniken gekoppelt mit starker innerer Energie entsprechen nicht dem Charakter Hong Qigongs, sondern demjenigen Guo Jings.

Als Guo Jing später auf Zhou Botong (周伯通) trifft, der den Beinamen „altes Spielkind“ (Lao wantong, 老玩童) trägt, lehrt ihn dieser seine ungewöhnliche Kampfkunst, bei der die beiden Hände unabhängig voneinander verschiedene Kampfstile ausführen können (Zuoyou hubo zhi shu, 左右互搏之術). Um diesen Stil zu erlernen, muss man sich geistig völlig frei machen können. Guo Jing erlernt diesen Stil in wenigen Tagen. Als Zhou Botong diese Kunst auch der Frau Guo Jings beibringen will, die den Beinamen „weiblicher Zhuge Liang“ (女諸葛亮) trägt, muss er feststellen, dass sie es nicht schafft, wie sehr sie sich auch bemüht:

Ich dachte noch, dass Guo Jing, der dumme Kerl, sie nicht richtig unterrichtet hätte, doch als ich sie später selbst unterrichtete [ging es mir genauso]. Wer hätte gedacht, dass sie in der ersten Lektion „die linke Hand malt ein Quadrat, die rechte Hand malt einen Kreis“ hin und her malte, doch schaffte sie es nicht recht. (*Shediao yingxiong zhuan*, S.1006)

---

<sup>219</sup> Siehe: *Shediao yingxiong zhuan*, S.470.

<sup>220</sup> Siehe: Ebenda, S.808.

Diese Kampfkunst geht auf ein beliebtes Kinderspiel zurück, bei welchem man versucht, gleichzeitig mit der einen Hand ein Quadrat, mit der anderen Hand einen Kreis zu malen. Sie ist eine Erfindung des Autors, der sie in seinen Romanen auf die Personen überträgt, die von einfachem, ehrlichem, und wie ihr Gründer, von kindlichem Charakter sind. Anderen Personen bleibt das Erlernen dieser Kampfkunst verwehrt.

Wie im Falle der Person eines Buchgelehrten, der durch die Kultivierung des Qi über fantastische kämpferische Fähigkeiten verfügt, dient auch die Darstellung von individuellen Kampfkünsten der Formung des Charakters in Jin Yongs Romanen. Das Element Kampfkunst erfährt also hier eine Bedeutungserweiterung zu einem literarischen Mittel. In beiden Fällen erfüllt der Aspekt der Kampfkunst eine literarische Aufgabe, da durch ihn der jeweilige Charakter des Helden oder der Heldin deutlicher hervorgehoben werden kann. Dieses Beispiel zeigt, dass neben der realen Darstellung von chinesischer Kampfkunst die Werke Jin Yongs durchaus frei erfundene Kampfkünste enthalten. Im obigen Beispiel dient diese Fiktionalität der literarischen Bereicherung. Eine direkte Verbindung zur chinesischen Kampfkunst lässt sich nicht mehr erkennen.

#### 4.7. Verwendung und Bedeutung der Waffen in den Wuxia-Romanen Jin Yongs

Neben der Darstellung der Verwendung gewöhnlicher Waffen wie Schwert, Säbel, Stock, die in der chinesischen Kampfkunst unter den achtzehn Waffengattungen<sup>221</sup> (Shiba ban bingqi, 十八般兵器) zusammengefasst werden, finden sich in den Romanen Jin Yongs eine Fülle von besonderen Waffen, die der Phantasie des Autors entstammen. Dabei dient die Verwendung einer wie auch immer gearteten Waffe dem Autor oft als Mittel, den Charakter des Protagonisten hervorzuheben.

Nanhai Eshen (南海鱷神) aus dem Roman *Tianlong babu* (天龍八步, 1963-1966) ist ein grausamer Kämpfer mit wildem Aussehen. Er gehört zu einer Gruppe von vier Verbrechern, die die Welt des Jianghu unsicher machen. Jin Yong hat für ihn zwei Waffen entworfen. Mit der rechten Hand führt er eine lange Schere, deren Schneide mit scharfen Zacken versehen ist und deren Form dem Maul eines Krokodils nachempfunden ist. Mit der linken Hand kämpft er mit einer kurzen Peitsche, die den Schwanz eines Krokodils darstellt. Der grausame Charakter dieses Kämpfers wird durch die besonderen Waffen, die nur er verwendet, deutlich.<sup>222</sup>

Besonderes Kennzeichen der Romane Jin Yongs in Bezug auf die Waffenformen ist nicht nur, dass er neue und ausgefallene Waffen entwirft, sondern auch, dass auch gewöhnliche Alltagsgegenstände zu Waffen umfunktioniert werden. Im Roman *Bixiejian* (碧血劍, 1956) verwendet der Mönch Mu Sang, der das Schachspiel über alles liebt, die Steine des Spiels als Wurfgeschosse.<sup>223</sup>

Zhu Ziliao aus dem Roman *Shendiao Xialü* (神鵬俠侶, 1959-1961) verwendet seinen Kalligraphiepinsel als Waffe<sup>224</sup>, Fan Yiweng aus demselben Roman kämpft mit seinem langen Bart<sup>225</sup>, und Xie Xun aus dem Roman *Yitian tulong ji* (倚天屠龍記, 1961) vermag es, mit einem gellenden Schrei Menschen zu betäuben.<sup>226</sup>

Neben den hier genannten Beispielen wird noch eine Vielzahl von anderen Gegenständen verwendet, so zum Beispiel Fächer, Obst, Musikinstrumente, Abakus, Staubwedel, Kleidung und Gürtel, Hocker, Äste, bis hin zu lebendigen Schlangen. Literarisch erfüllt die Verwendung von diesen Gegenständen als Waffen den Zweck, das Wugong noch reichhaltiger und die Kämpfe noch ergreifender darzustellen.

---

<sup>221</sup> Zu den achtzehn Waffengattungen, siehe: Zhao Guoqing, 2000, S.195, Xi Yuntai, 1985, S.155.

<sup>222</sup> Siehe: *Tianlong babu*, S.165, S.184.

<sup>223</sup> Siehe: *Bixiejian*, Band I.

<sup>224</sup> Siehe: *Shendiao Xialü*, S.490.

<sup>225</sup> Siehe: Ebenda, S.678.

<sup>226</sup> Siehe: *Yitian tulong ji*, S.209.

Der Grund, warum ein Kämpfer diese ungewöhnlichen und scheinbar ungefährlichen Gegenstände als Waffen einsetzen kann, liegt in der Verwendung der inneren Energie (Qi). So erklärt Yue Buqun aus dem Roman *Xiaoao Jianghu*:

Wenn man das Gongfu unserer Schule sehr weit entwickelt hat, kann man mit fliegenden Blumen und gepflückten Blättern Menschen verletzen. (*Xiaoao Jianghu*, S.367)

Im Roman *Shendiao Xialü* heißt es vom Schwertkämpfer Dugu Qiubai:

Nachdem ich das Alter von vierzig Jahren überschritten hatte, war ich nicht mehr gebunden an die Dinge. Bambus, Holz oder Stein, alles kann als Schwert dienen. (*Shendiao Xialü*, S.1322)

In beiden Fällen wird die Fähigkeit, die verschiedensten Gegenstände als Waffen zu verwenden, auf eine überaus starke innere Energie zurückgeführt. Das Medium, mit welchem die innere Kraft übertragen werden kann, ist für die Kämpfer der Romane Jin Yongs im Grunde genommen unwichtig. Der Shaolin-Abt Fangzheng vermag es, seine Stimme als Träger für die innere Energie zu verwenden und mit ihr zu kämpfen:

Fangzheng ... eilte in die Halle und sagte mit lauter Stimme: „Draußen befinden sich hohe Gäste, hört auf zu streiten und Unsinn zu treiben, Ruhe jetzt!“ Bei den beiden Wörtern „Ruhe jetzt“ setzte er das „Diamant-Chan-Löwengebrüll“-Gongfu [Jingang chan shizi hou gongfu, 金剛禪獅子吼功夫] ein, welches das höchste innere Gongfu [內功] der Shaolin-Schule ist. Eine Woge innerer Kraft [勁力]... schoss auf die sechs Unsterblichen des Pfirsichtals zu, ... die gleichzeitig in Ohnmacht fielen. (*Xiaoao Jianghu*, S.1665)

Die erste Ebene der Waffenkunst beschreibt also den Einsatz von gewöhnlichen Waffen, die dem Repertoire der chinesischen Kampfkünste entnommen sind. Diese Ebene entspricht der Darstellung der Kampfkunstwirklichkeit.

Auf einer zweiten Ebene werden Waffen geschaffen, die der Beschreibung des Charakters einer Figur dienen. Diese Ebene entspricht dem Verfahren, durch fiktive Kampfkünste den

Charakter bestimmter Figuren zu bereichern. Hier ist also die Kampfkunst von literarischer Bedeutung.

In Hinblick auf die Kultivierung einer starken inneren Kraft können schließlich alle beliebigen Gegenstände als Waffen verwendet werden. Auch die gewöhnlichen Waffen werden in den Romanen Jin Yongs durch den Einsatz der inneren Energie weit wirkungsvoller.

Im Roman *Xiaobao Jianghu* kommt es zur Trennung der Huashan-Schwertschule in zwei Fraktionen. Grund für die Trennung ist ein Streit darum, ob es in der Schwertkunst am wichtigsten sei, sein Qi zu kultivieren und mit dessen Hilfe das Schwert zu führen (Yi qi yu jian, 以氣御劍), oder ob das Wichtigste eine ausgefeilte Schwerttechnik sei, wohingegen die Kultivierung des Qi nur zweitrangig sei. Schließlich kommt es zu einer heftigen Schlacht zwischen den Vertretern beider Fraktionen, aus der die Qi-Fraktion (Qizong, 氣宗) siegreich über die Schwert-Fraktion (Jianzong, 劍宗) hervorgeht:

Frau Yue sagte: „... Ob die Qi-Fraktion oder die Schwert-Fraktion überlegen ist, hast du jetzt sicherlich verstanden. Zwar war deine Technik sehr ausgefeilt, doch wenn man auf ein Qigong der höchsten Stufe wie das deines Meisters trifft, dann sind auch die ausgefeiltesten Techniken machtlos. Damals, beim großen Schwertvergleichskampf auf dem Jademädchen-Gipfel, war die Schwertkunst der Meister der Schwert-Fraktion voll tausendfacher Tricks und unendlich vieler Veränderungen, doch mit Hilfe des Purpurwolken-Gong [Zixiagong, 紫霞功]... schaffte es der Meister deines Meisters, mit Einfachheit Geschicklichkeit zu besiegen, und mit Stille die Bewegung zu beherrschen<sup>227</sup>, so dass er schließlich mehr als zehn Meister der Schwert-Fraktion besiegte... Das Gongfu unserer Schule sieht das Qi als Substanz an, und das Schwert als Mittel. Das Qi ist der Herrscher, das Schwert ist der Gefolgsmann. Das Qi ist das Prinzip, das Schwert ist ein Detail. Wenn man im Training des Qi keine Erfolge erzielt, dann mag die Schwerttechnik noch so stark sein, doch schließlich wird dies nutzlos sein.“ (*Xiaobao Jianghu*, S.366)

Durch dieses Zitat wird besonders deutlich, welchen hohen Stellenwert der Autor dem Qi in Bezug auf die Waffenführung einräumt. Doch auch diese Ebene der Entwicklung in der

---

<sup>227</sup> „Yi jing zhi dong“ (以靜制動). Diese Theorie entstammt der Lehre des Taijiquan. Siehe: Zhang Dunxi, 1999, S.93.

Kampfkunst kann noch übertroffen werden. Im Roman *Tianlong babu* beschreibt Jin Yong die Fähigkeiten von Kämpfern, die nur noch mit ihrem Qi kämpfen, welches sie aus ihren Fingerspitzen abschießen. Diesem Qi kann in den Romanen Jin Yongs keine gewöhnliche Waffe trotzen.<sup>228</sup>

Während in den Wuxia-Romanen der späten Qing-Zeit die kämpferischen Fähigkeiten der Xia in großem Maße von der Macht ihrer Waffen, meist wertvoller Schwerter (Baojian, 寶劍) abhängig waren, wurden diese in der neuen Schule der Wuxia-Romane durch die Waffe „innere Kraft“ (Neili, 內力) ersetzt.<sup>229</sup> Der Xia der neuen Schule ist nicht mehr abhängig von magischen, körperlich externen Gegenständen, sondern er selbst verkörpert nun eine Kraft, die aus seinem Inneren strömt, und ihm jederzeit verfügbar ist. Der Xia verfügt über keine magischen Fähigkeiten oder Gegenstände mehr, sondern er greift auf die innere Kraft zurück, die dem chinesischen Leser aus der chinesischen Medizin, dem Qigong, manchen Kampfkünsten und daoistischen Praktiken bekannt ist. Dieses Konzept wird nach Chen Pingyuan von der modernen chinesischen Leserschaft vor dem Hintergrund der Qigong-Mode (Qigong re, 氣功熱) in China durchaus als real akzeptiert.<sup>230</sup>

Im Roman *Shendiao Xialü* kommt Yang Guo, der Held der Geschichte, an einen Ort, an dem vier Schwerter begraben wurden. Diese vier unterschiedlichen Schwerter symbolisieren vier verschiedene Entwicklungsstufen in der Schwertkunst. Das erste der Schwerter ist ein besonders scharfes und wertvolles Schwert (Baojian, 寶劍). Doch die Handhabung dieser Waffe stellt für Yang Guo nur die erste Stufe der Schwertkunst dar. In der vierten Stufe besitzt der Adept schließlich eine solch starke innere Kraft, dass er jeden Gegenstand als Waffe verwenden kann, und so nicht mehr auf eine scharfe Klinge angewiesen ist.<sup>231</sup>

Duan Yu aus dem Roman *Tianlong babu* verbindet Schwerttechnik und Qi-Kultivierung derart, dass er kein Schwert mehr benötigt, sondern Qi-Strahlen ausstößt, um mit ihnen Schwerttechniken auszuführen. Nachdem Wang Yuyan, die die größte Spezialistin in den Theorien der verschiedenen Formen des Wugong ist, die Kampfkunst Duan Yus gesehen hat, erklärt sie:

---

<sup>228</sup> Siehe: *Tianlong babu*, S.1750. Siehe auch das Kapitel über die Kunst, die Akupunkturpunkte zu attackieren (Dianxue) dieser Arbeit.

<sup>229</sup> Yin Tianzheng (殷天正) aus dem Roman *Yitian tulong ji* trägt sein Schwert schon seit vielen Jahren, ohne es zu benutzen, da es aus einem besonderen Stahl gefertigt ist, welcher die Klinge besonders scharf und anderen Schwertern überlegen macht. Da Yin nicht aufgrund einer überlegenen Klinge seine Kämpfe entscheiden will, sondern aus eigener Kraft, zieht er es niemals. Siehe: *Yitian tulong ji*, S.875.

<sup>230</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1995, S.144.

<sup>231</sup> Siehe: *Shendiao Xialü*, S.1322.

In Zukunft ist es höchstwahrscheinlich dieser junge Herr Duan, der das beste Wugong in der Welt hat. (*Tianlong babu*, S.722)

Diese beiden Beispiele verdeutlichen nicht nur die Entwicklung in den verschiedenen Stadien der Kampfkunst, sondern sie entsprechen gleichzeitig der Entwicklung, die die Wuxia-Romane in Bezug auf die Kampfkunst des Xia seit dem Ende der Qing-Zeit bis hin zu den Werken der neuen Schule des zwanzigsten Jahrhunderts durchliefen. Diese Entwicklung gipfelt in den Romanen Jin Yongs, in denen, wie gezeigt wurde, die innere Kraft (Qi) eine vorherrschende Rolle in der Entwicklung der Kampfkunsthigkeiten eines Wuxia übernimmt.

#### 4.8. Chinesische Kampfkunst und ihre philosophischen Implikationen

Die dritte und höchste Stufe der Kampfkunst in der Gattung der Wuxia-Romane bezeichnet Chen Mo als die Darstellung von Phasen der Kultivierung auf dem Lebensweg eines Menschen durch die Metapher der Entwicklung eines Xia in den Kampfkünsten.<sup>232</sup>

In Jin Yongs Romanen findet man die Umsetzung der Prämisse, dass Literatur Wissenschaft vom Menschen sein solle.<sup>233</sup> Im Nachwort zu seinem Werk *Xiaoao jianghu* schrieb Jin Yong:

Wenn ich Wuxia-Romane schreibe, dann schreibe ich über die menschliche Natur.<sup>234</sup>

In diesem Zusammenhang ist es deshalb nicht verwunderlich, dass Jin Yong auf die Darstellung der Gedanken und Gefühle der Protagonisten seiner Werke großen Wert legt. Ohne Zweifel wird dem Leser detailliert das seelische „Innenleben“ der Personen vor Augen geführt, es werden die Konflikte, Wünsche, Hoffnungen und Ängste deutlich, die auch ein Xia empfindet und aus denen seine Entscheidungen und Handlungen entstehen. Dadurch wird der Xia in den Romanen Jin Yongs zu einer psychologisch wohl ausgeformten Figur, die keineswegs statisch entworfen wird, sondern die im Laufe der Geschichte wächst und sich verändert. Damit hat der Leser nicht nur Teil an den Heldentaten des Xia, sondern er hat Teil an allen, selbst den verborgendsten Aspekten der Figur. Aus diesem Grunde wird nach Luo Liqun die Beschreibung des Charakters als auch seiner kämpferischen Fähigkeiten für den Leser glaubhaft:

Es ist wichtig zu beachten, dass, wie mächtig das Wugong der Xia in den Romanen auch immer dargestellt wird, wir [die Leser] nie glauben, dass dies eine göttliche Kraft ist, sondern eine menschliche Kraft.<sup>235</sup>

Luo führt diesen Aspekt darauf hin zurück, dass der Leser jeden Schritt der Ausbildung des Helden in der Kampfkunst mit verfolgen kann. Dieser Prozess der „Held-Werdung“ besteht aus dem Aufeinandertreffen von ungewöhnlichen Umständen und Personen, die dem chinesischen Glauben an die Schicksalhaftigkeit des Seins (Yuanfen, 緣分) entsprechen und dem chinesischen Leser deshalb logisch vorkommen. Daneben besteht in den meisten Fällen

---

<sup>232</sup> Siehe: Chen Mo, 1998, S.38.

<sup>233</sup> 文學是人學 (Wenxue shi renxue), siehe: Cao Zhengwen, 1998, S.175.

<sup>234</sup> Siehe: Jin Yong *Xiaoao jianghu*, 1996, S.1682.

<sup>235</sup> Siehe: Luo Liqun, 1990, S.203.

die Geschichte der „Held-Werdung“ in der Darstellung eines gepeinigten Menschen, der viele körperliche und seelische Qualen ausstehen hat und sich in lebensgefährlichen Situationen bewähren muss, in denen er noch nicht die Kraft hat, sich zu wehren, sondern sich verstecken oder gerettet werden muss. Der Held muss alle Bitternis dieses Lebens am eigenen Körper erfahren, bevor er unter der Feder Jin Yongs wie ein Phönix aus der Asche neu ersteht. Diese Wiedergeburt ist gekennzeichnet durch eine tiefe Einsicht in das menschliche Leben als auch, in Form der Kampfkunst, durch eine fast grenzenlose Macht, die ihm die Möglichkeit gibt, seine ritterlichen Ideale kämpferisch durchzusetzen.<sup>236</sup>

Gleichzeitig ist Kampfkunst nicht nur eine Waffe oder eine Form der Macht, sie ist auch nicht nur Mittel, den Charakter einer Figur deutlicher darzustellen, sondern sie ist gleichzeitig eine Kunst, die für den Ausübenden viele Einsichten in die Natur und das Wesen der Dinge bereithält. Auch Wang Guangxi ist der Meinung:

Das Wugong in den Romanen Jin Yongs ist nicht nur Kunst, sondern es ist dem Dao nahe.<sup>237</sup>

Der Autor will damit ausdrücken, dass Jin Yong die Kampfkunst nicht nur als schmückendes Beiwerk nutzt um Leser zu werben, sondern dass das Wugong sich zum einen durch seine exzellente literarische Darstellung auszeichnet, zum anderen durch seinen philosophischen Gehalt bestecht. Demnach sind die Romane Jin Yongs nicht nur eine Mischung aus Kampfkunst- und Liebesgeschichten, sondern sie enthalten auch noch eine bestimmte, dem Wugong inhärente Lebensphilosophie, die Wang auf die tiefe Erkenntnis zurückführt, die der Autor Jin Yong in die verschiedenen Sphären der menschlichen Existenz habe.<sup>238</sup>

Demnach sind die Wuxia-Romane Jin Yongs nicht auf das geistige Konzept des Xia beschränkt, wie man es aus der Xia-Literatur seit dem *Shiji* kennt, sondern sie enthalten darüber hinaus von diesem Konzept unabhängige Lehren, die aus der Darstellung des philosophischen Gehalts der chinesischen Kampfkünste stammen, die dem Autor aus der Lektüre von Kampfkunsthandbüchern seiner Zeit bekannt waren. Diese Lehren aus dem Kampfkunstmilieu können mit den Idealen eines Xia harmonisieren, in manchen Fällen allerdings auch mit diesem in Konflikt geraten.

---

<sup>236</sup> Siehe: Zhang Dachun, S.512, in: Wang Qiugui, *Proceedings of the International Conference on Jin Yong's Novels*, 1999.

<sup>237</sup> Siehe: Wang Guangxi, 1998, S.400.

<sup>238</sup> Siehe: Ebenda.

Besonders stark wird in den Romanen Jin Yongs die daoistische Philosophie des Zhuangzi und Laozi betont. Jin Yongs bevorzugte Verwendung daoistischer Termini bei der Beschreibung realer Boxstile (wie dem Taijiquan) als auch fiktiver Boxstile (wie dem Xianglong shiba zhang)<sup>239</sup> und fiktiver Boxschulen (Xiaoyaopai) spricht dafür, dass er der daoistischen Lehre besonders zugetan ist. Die wichtigsten fiktiven Kampfkunstschriften seiner Romane sind ebenfalls daoistischer Herkunft.<sup>240</sup> Entsprechend stimmen auch deren Inhalte mit daoistischen Methoden der Kultivierung des Lebens und der Realisierung des Dao überein.

Guo Jing aus dem Roman *Shendiao Yingxiong zhuan* steht für den konfuzianischen Xia (Ruxia, 儒俠), der seine Kraft für den Schutz des Vaterlandes einsetzt. Von ihm stammt der Satz:

Ein großer Xia ist derjenige, der sich für Volk und Vaterland einsetzt.<sup>241</sup>

Guo Jing hält sich peinlich genau an die Gebote des Jianghu, was seine Figur allerdings etwas steif erscheinen lässt. Als Yang Guo bekannt gibt, dass er seine Meisterin, die kleine Drachenfrau (Xiao longnü, 小龍女), heiraten will, braust sein Ziehvater Guo Jing auf, da sich dass mit der Jianghu-Etikette nicht vereinbaren ließe. Für Guo Jing ergibt die Tatsache, dass die kleine Drachenfrau die Meisterin von Yang Guo ist, eine unüberbrückbare Distanz zwischen den beiden. Yang Guo kümmert sich nicht um solche weltlichen Regeln. Er ist ein romantischer Xia (Qingxia, 情俠) und ordnet diesem Prinzip alles unter. Während also Guo Jing den konfuzianischen Regeln für zwischenmenschliches Verhalten verhaftet bleibt, durchbricht sie Yang Guo und sieht ihre Fehlerhaftigkeit. Die Figur Guo Jings steht hier für das oft dem Konfuzianismus zugeordnete Übel, zu starr an alten Konventionen zu haften.<sup>242</sup>

Ling Huchong aus dem Roman *Xiaobao Jianghu* steht für den daoistischen Xia, der keine der konventionellen Regeln anerkennt und aus eigenem Rechtsempfinden so handelt, wie es ihm richtig erscheint. Er strebt nach Freiheit und Ungebundenheit, nach Musik, Wein und der Liebe. Auch in seiner Kampfkunst spiegelt sich dieser Charakterzug wider. Wie er im Leben nach und nach die ihn einschränkenden Normen und Regeln erkennt und überwindet,

---

<sup>239</sup> Siehe: Pan Guosen, 1999, S.23.

<sup>240</sup> Siehe: Pan Guosen, 1999, S.11-16.

<sup>241</sup> „為國為民, 俠之大者“ (Wei guo wei min, xia zhi da zhe). Siehe: *Shendiao Xialü*, S.824.

<sup>242</sup> Guo Jing steht hier für einen Vertreter der konfuzianischen Lehre, der sich strickt an die Regeln der zwischenmenschlichen Ethik (Lun, 倫) hält.

überwindet er auch in der Schwertkunst die Unterschiede aller Schulen und Theorien, bis er schließlich das Stadium der Freiheit in beiden Bereichen erreicht.<sup>243</sup>

Interessanter Weise führt bei Jin Yong die Beschäftigung mit der Kampfkunst nicht zu einem religiösen Ziel wie etwa einer Erleuchtungserfahrung. Diesen Anspruch erheben heute vor allem die Vertreter der japanischen Kampfkünste, die ihre Methoden als Do (道) bezeichnen und damit als Methode der Kultivierung ansehen, die wie der Tee-weg oder die Zen-Meditation zu einer Erleuchtung im zen-buddhistischen Sinne führen können.<sup>244</sup> Jin Yong übernimmt in seinen Werken diese Ansicht nicht, sondern er führt im Gegenteil Beispiele an wie den tibetischen Mönch Jiu Mozhi (鳩摩智) aus dem Roman *Tianlong babu*, der genau in dem Moment, in dem er all seine innere Kraft verliert, erleuchtet wird.<sup>245</sup>

Das Ziel eines Wuxia in den Romanen Jin Yongs liegt jedoch auch keineswegs in der Suche nach einer buddhistischen Erleuchtung. Nach Chen Pingyuan repräsentiert der Xia, wie er in den Romanen Jin Yongs dargestellt wird, vielmehr die Sphäre vollkommener geistiger Freiheit. Diese Freiheit wird erreicht durch die Erkenntnis und Überwindung allgemeiner Sitten und Gebräuche, gesetzlicher Richtlinien, und der Regeln, die in der Welt der Flüsse und Seen gelten.<sup>246</sup>

Der Xia stellt also für Chen einen geistig unabhängigen Menschen dar, der gemäß dem eigenen Rechtsempfinden handelt, und sich dabei nicht um gesellschaftlich festgelegte Normen kümmert. Damit entspricht der Xia, wie er bei Jin Yong dargestellt wird, dem geistigen Vorbild, welches bereits im *Shiji* festgelegt wurde, und zu dessen Charakteristika James Liu neben Altruismus und Rechtlichkeit die persönliche Freiheit zählt:

Not only did the knights manifest their rebellious nature in openly defying the law while attempting to see justice done, but they also showed their non-conformity in daily life

---

<sup>243</sup> Linghu Chongs Schwertmethode entspricht seinem freiheitsliebenden und ungezügelter Charakter. Er erlernt zuerst die Techniken seines Meisters, findet danach in einer Höhle die Techniken aller wichtigen Schwertschulen und erlernt auch diese. Danach trifft er auf Schwertmeister Feng Qingyang, der ihm die neun Schwertmethoden des Dugu Qiubai beibringt. Schließlich bricht Linghu Chong zu einer neuen Ebene der Schwertkampfkunst durch, in der er alle Techniken vergisst und zur Stufe der Freiheit gelangt, in der keine festgelegten Techniken und Manöver mehr existieren. Die Freiheit, die er in der Schwertkunst anstrebt, steht für die Freiheit, die er im Leben sucht.

<sup>244</sup> Zur Verbindung von Zen-Buddhismus und Kampfkunst, siehe: Taisen Deshimaru-Roshi *ZEN in den Kampfkünsten Japans* 1977; Reinhard Kammer *Zen in der Kunst das Schwert zu führen*, 1969; Takuan (16. Jahrhundert) *Zen in der Kunst des kampfflosen Kampfes*, aus dem japanischen von William Scott Wilson, 1986.

<sup>245</sup> Siehe: *Tianlong babu*, S.1937. Damit entspricht er dem buddhistischen Satz: „Legt man das Schlachtermesser nieder, wird man sofort zum Buddha“ (Fang xia tudao, lidi chengfo, 放下屠刀立地成佛).

<sup>246</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1995, S.242.

by living in what would nowadays be called a Bohemian manner and paying little attention to social conventions.<sup>247</sup>

In den Romanen Jin Yongs wird genau das graduelle Verständnis beschrieben, welches ein junger Mensch in die Natur gesellschaftlicher Konventionen erwirbt, wobei dessen tiefe Einsicht schließlich zur Überwindung dieser Konventionen und zum Durchbruch zu einer Freiheit führt, welche dadurch gekennzeichnet ist, dass sich der Xia nur mehr an den eigenen Gesetzmäßigkeiten orientiert.<sup>248</sup>

Die Entwicklung zum Xia beinhaltet nach Chen Mo jedoch nicht lediglich die Überwindung der Gebundenheit an gesellschaftliche Regeln oder moralische Normen, sondern ebenfalls eine graduelle Einsicht in das Leben an sich.<sup>249</sup> Bei dieser graduellen Entwicklung spielen die Kampfkünste eine wichtige Rolle. Sie übernehmen hier die wichtige Aufgabe, die stufenweise Entwicklung des Adepten in der Kampfkunst als Metapher für dessen Einsichten ins menschliche Leben darzustellen.

Ein gutes Beispiel für die verschiedenen Phasen in der Entwicklung der Kampfkunst liefert der Roman *Shediao yingxiong zhuan*, in dem der junge Held Yang Guo (楊過) zufällig auf den Ort trifft, an dem der frühere Schwertmeister „Schwert-Teufel“ (Jian mo, 劍魔) Dugu Qiubai (獨孤求敗) seine Schwerter vergraben hat. Yang Guo findet dort drei von vier Schwertern vor, welche Dugu Qiubai zu verschiedenen Zeitabschnitten seines Lebens benutzt hatte, und zwar jeweils vor dem zwanzigsten, vor dem dreißigsten, vor dem vierzigsten und nach dem vierzigsten Lebensjahr. Diese vier Schwerter versinnbildlichen nicht nur vier Epochen und Abschnitte im Leben des Meisters, sondern sie stehen auch für vier verschiedene Ebenen in der Schwertkunst, dem „Weg des Schwertes“.<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Siehe: James Liu, 1967, S.5.

<sup>248</sup> Ein beliebtes Thema der Romane Jin Yongs ist in diesem Zusammenhang der Vergleich zwischen Kampfkünsten, die den orthodoxen Richtungen (Zhengpai, 正派) angehören, und solchen, die den heterodoxen Schulen (Xiepai, 邪派) zugeordnet werden. Helden wie Yuan Chengzhi aus dem Roman *Bixiejian* oder Linghu Chong aus dem Roman *Xiaobao Jianghu* sind Mitglieder der orthodoxen Stile. Doch sie erkennen, dass die Einteilung in orthodoxe und heterodoxe Schulen und die damit einhergehende positive bzw. negative Wertung relativer Natur sind. Beide Helden freunden sich nicht nur mit Anhängern verfeindeter Schulen an, sondern ihre Kampfkünste erreichen erst dann den Höhepunkt, als sie die Lehren sowohl der orthodoxen als auch der heterodoxen Schulen vereinen. Schließlich stoßen sie zu der Erkenntnis vor, dass es weder orthodoxe noch heterodoxe Lehren gibt. Hier wird die Relativität menschlicher Einteilungen in gut und böse, recht und unrecht, orthodox und heterodox deutlich gemacht. Der Xia stößt sowohl im Wugong als auch in der Erkenntnis des menschlichen Lebens erst in dem Augenblick zu den höchsten Stufen durch, als er die Relativität solcher Einteilungen erkennt und schließlich überwindet.

<sup>249</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1995, S.245.

<sup>250</sup> Siehe dazu auch: Chen Mo, 1998, S.39. Chen Mo unterscheidet zwischen den beiden Ausdrücken „Jianshu“ (劍術) und „Jiandao“ (劍道). Unter „Jianshu“ versteht man den technischen Aspekt des Schwertkampfes, während der Begriff „Jiandao“ den spirituellen Aspekt der Schwertkunst betont. Interessant ist,

Das erste Schwert ist ein sehr scharfes Schwert und wurde von Dugu Qiubai vor seinem zwanzigsten Lebensjahr benutzt. Auf einem Stein neben dem Schwert sind folgende Zeilen eingeritzt:

Stürmisch, Hart und Wild, in der Lage, jede Festung zu zerstören. Vor dem zwanzigsten Lebensjahr habe ich mit ihm mit den Kämpfern Nordchinas um die Führung [in der Kampfkunstwelt] gerungen. (*Shendiao Xialü*, S.1063)

Die Stärke dieses Schwertes liegt nach Chen Mo in seiner Schärfe und seinem ungestümen Wesen, und entspricht so einem jugendlichen, arroganten Geiste. Somit passt dieses Schwert auch charakterlich zu dem nicht einmal zwanzigjährigen Schwertkämpfers Dugu Qiubai. Hinsichtlich des Schwertweges stellt Chen fest, dass diese Wildheit und Ungestümtheit nur als Anfängerstadium eingeordnet werden kann und somit nur die unterste Ebene der Entwicklung in der Schwertkunst darstellt.<sup>251</sup>

Das zweite Schwert mit dem Namen „Flexibles Purpurrosen-Schwert“ (Ziwei ruanjian, 紫薇軟劍) wurde von Dugu Qiubai vor dem dreißigsten Lebensjahr benutzt. Der Name dieses Schwertes enthält das Zeichen für „Flexibel“, was impliziert, dass die Stärke dieses Schwertes in seiner Beweglichkeit und seiner Geschicklichkeit liegt. Im Vergleich zu „scharf“ und „ungestüm“ bezeichnet dieses Schwert eine höhere Ebene der Schwertkunst, da nun der Schwertführende nicht mehr auf die Schärfe der Klinge angewiesen ist, sondern den Sieg durch Beherrschung überlegener Techniken zu erringen vermag.

Dieses Schwert wurde von Dugu Qiubai jedoch ersetzt durch eine Steinplatte:

... „da es fälschlich einen aufrechten Mann tötete, und so, Unglück verheißend, in ein tiefes Tal geworfen wurde. (*Shendiao xialü*, S.1063)

---

dass es sich hier um einen Begriff handelt, der eigentlich aus dem Japanischen stammt und hier „Kendo“ ausgesprochen wird. Die japanischen Kampfkünste haben einen Wandel durchlaufen, bei dem die kriegerischen Künste der Samurai („Jutsu“, entspricht dem chinesischen Shu“) umgewandelt und entschärft wurden zu technischen Übungen mit spirituellem Ziel. Solche Waffen- und Kampfkünste, die bisher ein „Shu“ im Titel hatten, wurden zu Wegen, „Do“, transformiert. So wurde aus dem Jujutsu (柔術) das Judo (柔道), aus dem Kenjutsu (劍術) wurde das Kendo (劍道), etc. Eine solche Umbenennung hat es in China nie gegeben. Interessanter Weise wird hier dieser also sehr japanische Aspekt der Betonung des Spirituellen in der Kampfkunst, ausgedrückt durch das „Dao“, in den chinesischen Wuxia-Romanen verarbeitet. Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.180 ff.

<sup>251</sup> Siehe: Chen Mo, 1998, S.39.

Der tiefere Sinn dieser Stelle ist nach Chen Mo, dass man, wenn man ständig mit Schläue agiert, Gefahr läuft, nicht mehr recht zwischen Richtig (Zheng, 正) und Falsch (Xie, 邪) zu unterscheiden vermag.<sup>252</sup> Diese Fehlentwicklung in der Schwertkunst hat Dugu Qiubai schließlich selbst erkannt und dieses Schwert in ein tiefes Tal geworfen, um sich danach in eine andere Richtung weiterzuentwickeln.

Das dritte Schwert des Dugu Qiubai ist ein schweres, stumpfes Schwert aus dunklem Eisen, an dessen Seite die Aufschrift steht:

Das schwere Schwert hat keine Klinge, große Geschicklichkeit ist natürlich. (*Shendiao Xialü*, S.1063)

Dieses schwere Schwert ohne Klinge beschreibt im Vergleich zum geschickten, flexiblen Schwert wiederum eine Weiterentwicklung in der Schwertkunst. Yang Guo wundert sich, denn seines Wissens nach betonen alle Schwertschulen Lebendigkeit und Schnelligkeit der Techniken. Wie solle man mit einem siebzig bis achtzig Pfund schweren, stumpfen Schwert schnelle Schwerttechniken ausführen? Als er schließlich das Training beginnt und seine innere Kraft immer mehr zunimmt erkennt er, dass Einfachheit der Technik gekoppelt mit innerer Kraft den komplizierten und schnellen Techniken der vorherigen Stufe weit überlegen ist.<sup>253</sup>

Das vierte Schwert ist ein Holzschwert, neben der geschrieben steht:

Nachdem ich das Alter von vierzig Jahren überschritten hatte, war ich nicht mehr gebunden an die Dinge. Gras und Holz, Bambus oder Stein, alles kann als Schwert dienen. (*Shendiao xialü*, S.1322)

---

<sup>252</sup> Siehe: Chen Mo, 1998, S.39.

<sup>253</sup> Diese Theorie findet sich in fast allen Romanen Jin Yongs wieder. Die Kampfkünste, die sich dieser Theorie bedienen, gehören zu den gefährlichsten in der Welt der Flüsse und Seen. Im Roman *Shendiao yingxiong zhuan* lernt Guo Jing die achtzehn Handflächentechniken zur Unterwerfung des Drachen (Xianglong shiba zhang, 降龍十八掌). Diese Kampfkunst basiert auf reiner Yang-Energie, sie beruht auf einer starken inneren Kraft und besitzt höchste Durchschlagskraft. Allerdings gibt es nur achtzehn dieser Techniken, d.h. ihre Anzahl ist sehr beschränkt. Die Techniken zeichnen sich gerade durch ihre Einfachheit aus, und entsprechen so dem simplen Geist Guo Jings. Hong Qigong rät seinem Schüler, dass wie auch immer der Angriff aussehen mag, er sich nicht darum kümmern solle, sondern nur seine Drachentechniken auszuführen habe. Diese würden mit jedem Angriff fertig werden. Diese Methode entspricht dem in Kampfkunstkreisen vertretenen Motto „Einfachheit überwindet Kompliziertheit“ (Yi zhuo sheng qiao, da qiao ruo zhuo, 以拙勝巧, 大巧若拙). Gleichzeitig weisen die achtzehn Drachentechniken darauf hin, dass nicht die Technik den letzten Ausschlag gibt, sondern die innere Kraft für Jin Yong wichtigstes Kennzeichen eines guten Kämpfers ist. Siehe: *Shendiao yingxiong zhuan*, S.469 ff.

Diese Ebene übersteigt wiederum die vorhin genannte, da dort schwere Dinge mit Leichtigkeit gebraucht wurden, während hier leichte Dinge wie schwere gehandhabt werden können. Hier erreicht der Schwertkämpfer nach Chen Mo die Ebene der Kunstfertigkeit, welche in den chinesischen Künsten mit „ein großer Ton hat einen leisen Klang“ (Da yin xi sheng, 大音稀聲) beschrieben wird.<sup>254</sup> Vorausgesetzt, dass die eigene innere Kraft sehr stark ist, kann man mit jeder Waffe oder auch jedem anderen beliebigen Gegenstand wie Holz, Bambus oder Stein, den Gegner schlagen und den Sieg erringen. Da in dieser Ebene der Kunst das Schwert nicht mehr wichtig ist, kann man sagen, dass sich hier bereits die Schwertkunst selbst überwindet.

Doch auch dies ist noch nicht die höchste Ebene in der Entwicklung der Schwertkunst. Im Roman wird angedeutet, dass man, wenn man die vierte Ebene verstanden hat,

nach und nach in die Ebene, in der man ohne Schwert das Schwert besiegt [Wu jian sheng you jian, 無劍勝有劍], eintritt. (*Shendiao Xialü*, S. 1322).

Auf dieser fünften Ebene transzendiert sich die Schwertkunst vollständig. Welchen Inhalt diese Ebene hat, wird im Roman nicht weiter dargelegt. Keiner der Protagonisten erreicht diese Ebene der Perfektion. Für Chen Mo zeigt sich in der fünften Stufe die Verbindung von Schwertkunst und dem Dao:

Dies ist die absolut höchste Ebene im Weg des Schwertes. Es heißt: „die große Form ist ohne Form“, „das große Dao ist ohne Namen“, die höchste Ebene der Schwertkunst ist natürlich auch die „ohne Schwert“.<sup>255</sup>

Linghu Chong aus dem Roman *Xiaoao Jianghu* wird von seinem Meister Feng Qingyang belehrt:

Lebendiges Erlernen und lebendige Anwendung sind nur der erste Schritt. Erst wenn man ohne Technik kämpfen kann, ist man in die Sphäre der Könnner eingetreten. (*Xiaoao Jianghu*, S. 397)

---

<sup>254</sup> Siehe: Chen Mo, 1998, S.39.

<sup>255</sup> Siehe: Chen Mo, 1998, S.40.

Feng Qingyang betont die Überlegenheit desjenigen, der ohne Technik kämpft, gegenüber demjenigen, der sich an die Techniken einer Schule hält. Dieses Konzept findet ihre Parallelen in den Theorien chinesischer Kampfkünste. Im Xingyiquan (形意拳) spricht man ebenfalls von einer stufenweisen Ausbildung, bei der der Adept zuerst die Form (Xing, 形) der Kunst erlernt, danach zum Sinn (Yi, 意) der Form durchstößt, sich schließlich wieder von der Form befreit, um endlich auch den Sinn aufzugeben. Hong Yixiang erklärt die höchsten Stufen der Entwicklung im Xingyiquan wie folgt:

Ein versierter und gut ausgebildeter Kämpfer zeigt in der Regel seine wahren Absichten nicht. Von einem solchen Kämpfer könnte man sagen, dass er „I“ [意] ohne „Hsing“ [形] besitzt, d.h. er hat die Bedeutung und die Fähigkeit, ohne dies nach außen erkennen zu lassen. Aber auch dies ist noch nicht die höchste Stufe der Entwicklung. Die höchste Stufe heißt vielmehr >keine Form, keine Bedeutung<, und solche Kämpfer zeigen weder Form noch Kampfabsichten. Was bedeutet dies? Wenn ein Kämpfer „I“ besitzt, bleibt er mit der Idee oder der Bedeutung einer Bewegung beschäftigt. Dies erfordert eine fortwährende Anpassung an eine ständig sich ändernde Situation, z.B. plötzliche Schläge des Gegners, und die Reaktion ist daher langsam. Um also die höchste Stufe der Hsing-I-Entwicklung zu erreichen, muss der Kämpfer von „Hsing“ und „I“ frei sein; in anderen Worten, er hat einen vollständigen Zyklus vollendet und ist zum Ausgangspunkt zurückgekehrt, an dem es ebenfalls weder „Hsing“ noch „I“ gab. Der Unterschied ist, dass der Kämpfer jetzt „Hsing“ und „I“ in sich aufgenommen und zu einem natürlichen Bestandteil seines Wesens gemacht hat. Er ist jetzt in der Lage, jeden Augenblick gemäß den Umständen zu agieren und zu reagieren, ohne der Motivation durch eine endlose Reihe festgelegter Vorstellungen zu bedürfen.<sup>256</sup>

Hier wird beschrieben, wie ein Kampfkünstler verschiedene Stufen der Ausbildung durchläuft. Sie entsprechen denjenigen der Romane Jin Yongs insofern, als dass die letzte Entwicklung in der Überwindung von Technik und Stil liegt. In beiden Fällen führt diese Entwicklung zu einer Steigerung der Effektivität der Kampfkunst, welche gerade durch die Freiheit von jeglicher Technik erreicht wird. Der technischen Freiheit entspricht ebenso eine geistige Freiheit, wie heutige Kampfkünstler bestätigen:

---

<sup>256</sup> Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.97.

Allerdings ist wie bei allen chinesischen Künsten auch beim Pa-Kua [八卦拳] das letzte Ziel, die Versklavung an die Form zu überwinden und zu einem freien und natürlichen Agieren und Reagieren zu kommen.<sup>257</sup>

An diesem Punkt hat man die vollkommene Harmonie mit der Natur erreicht: Du bist Natur und die Natur ist in Dir.<sup>258</sup>

Chen Mo erklärt, dass die Bezeichnung Wugong (武功), wie sie in Jin Yongs Romanen für die chinesischen Kampfkünste vorkommt, austauschbar mit dem Begriff Wushu (武術) sei, wie er heute in China verwendet wird. Wu-shu sei eine Form der Kunst, die sich zwar technisch von anderen Künsten unterscheidet, inhaltlich jedoch denselben Gesetzen gehorche und dieselben Ziele anstrebe wie alle anderen chinesischen Künste. Insofern könne man auch mittels dieser Kunst zu denselben Erkenntnissen gelangen, wie auch mittels aller anderen Künste wie Tanz, Musik, Literatur, Malerei usw.<sup>259</sup>

Jin Yong betont in seinen Romanen den Begriff „Wugong“, was darauf hindeutet, dass er die innere Kraft (Gongli, 功力) in dieser Kunstform betont. Diese spielt auch in den konkreten Künsten Chinas eine wichtige Rolle. Die beiden Kampfkünste Xingyiquan und Baguaquan, die oben besprochen wurden, gehören zur Familie der inneren Stile (Neijiaquan). In diesen Künsten wird die Kultivierung der inneren Kraft besonders betont. Sie steht in engem Zusammenhang mit der stufenweisen Kampfkunstausbildung. Zheng Manqing schreibt zu den Entwicklungsstufen im Taijiquan:

In der ersten Phase der zweiten Stufe kommt es zum Sinken des Ch'i [氣] zum [Unteren] Tan T'ien [下丹田]. [...] In der zweiten Phase erreicht das Ch'i die vier Gliedmaßen. [...] In der dritten Phase öffnet sich die Verbindung vom Wei-lü-Punkt zum Ni-wan-Punkt... Nachdem das Ch'i einmal den Wei-lü-Punkt durchdrungen hat, steigt es ... das Rückenmark empor ... zum Ni-wan-Punkt. In der ersten Phase der dritten Stufe beginnt man die Energie [des Gegners] wahrzunehmen [Ting jin, 聽勁]. [...] Die zweite Phase ist die der verstehenden Energie [Dong jin, 懂勁].<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> Siehe: Ebenda, S.103-104.

<sup>258</sup> Siehe: Ebenda, S.97.

<sup>259</sup> Siehe: Chen Mo, 2001, S.83.

<sup>260</sup> Siehe: Zheng Manqing, 1985, S.81-83.

Die letzte Phase ist nach Zheng Manqing die der vollkommenen Klarheit, der „Kraft ohne Kraft“, welche ebenfalls mit dem Qi in Zusammenhang steht:

Ch'i kann den Körper bewegen, ohne dass dabei der Verstand benötigt würde.<sup>261</sup>

Die Ebenen der Schwertkunst, die im Roman *Shendiao Xialü* vorgestellt werden, und die der Protagonist Yang Guo nach und nach durchläuft, stehen ebenfalls in engem Zusammenhang mit der Kultivierung innerer Energie. Yang Guo findet nur die Schwerter des Meisters vor, doch es existiert kein Lehrbuch, in dem konkrete Kampftechniken dargestellt wären. Dugu Qiubai hatte sich in die Einsamkeit zurückgezogen. Sein einziger Freund wurde ein gigantischer Vogel (Shendiao, 神鷗), der zu dem Zeitpunkt, an dem Yang Guo die Schwerter findet, noch lebt. Dieser Vogel zeigt Yang Guo die Orte, an denen Dugu Qiubai seine innere Kraft trainierte. Yang Guo beginnt mit dem Training und tritt so nach und nach in die energetischen Fußstapfen des alten Meisters.<sup>262</sup> Doch auch als Yang Guo die höchsten Stufen der Kampfkunst erreicht und schließlich sogar einen eigenen Kampfstil erfindet (der seinem Charakter entspricht!), bedeutet dies weder das höchste Glück für ihn, noch steht es mit einem religiösen Durchbruch in Zusammenhang. Yang Guo ist sich auch nicht der philosophischen Implikationen bewusst, die seine Entwicklung im Schwertweg begleiten. Im Roman reflektiert er selbst nicht darüber. Dies ist vielmehr dem Leser überlassen. Es handelt sich für Yang Guo um eine unbewusste Entwicklung, die sich schließlich sowohl in der kämpfkünstlerischen Freiheit äußert, als auch in einer geistigen Freiheit an sich. Nachdem er seine Ausbildung abgeschlossen hat, durchstreift er die Welt der Flüsse und Seen. Guo Xiang beschreibt ihn wie folgt:

Obwohl er hässlich ist, ist doch sein Wugong erschreckend. Er hilft den Menschen in der Not und eilt denen in Bedrängnis zur Hilfe. Deshalb verdient er die Bezeichnung „großer Xia“ [Da xia, 大俠]... (*Shendiao Xialü*, S.1381)

Schließlich hat Yang Guo seine Entwicklung zum Wuxia abgeschlossen, welche sich in kämpferischer und geistiger Freiheit äußert. Auch Chen Pingyuan sieht die geistige Ebene der absoluten Freiheit als die Essenz dessen an, was einen Xia ausmacht.<sup>263</sup> Wie oben gezeigt

---

<sup>261</sup> Siehe: Zheng Manqing, 1985, S.84.

<sup>262</sup> Siehe: *Shendiao Xialü*, S.1325.

<sup>263</sup> Siehe: Chen Pingyuan, 1995, S.242.

wurde sehen auch die inneren Kampfkünste die technische Freiheit als höchste Stufe der Kampfkunstentwicklung an.

In den Romanen Jin Yongs fließen also zwei verschiedene Traditionen zusammen. Erstens das Konzept des Xia, geprägt von geistiger Freiheit, welches ein Erbe der Xia-Literatur ist. Zweitens das Konzept der chinesischen Kampfkunst, welches geprägt ist von dem Ziel, technische Freiheit zu erreichen. Jin Yong hat es trefflich verstanden, diese beiden getrennt voneinander existierenden Traditionen zu verbinden, indem er den Kampf als Metapher für den Prozess der Entwicklung zum Xia verwendete. Das höchste philosophische Prinzip, welches die Xia in den Romanen Jin Yongs verwirklichen können, ist also das der Freiheit.

Auch Jin Yong selbst hat bewiesen, dass er die höchsten Stufen der literarischen Kunst erreicht hat. In seinem ersten Werk *Shujian enchou lu* (書劍恩仇錄, 1955) sind noch viele Elemente der alten Schule der Wuxia-Romanliteratur enthalten. Im Laufe der Zeit hat er in seinen anderen Romanen zu einem eigenen Stil gefunden. Schließlich hat er in seinem Abschlusswerk *Luding ji* (鹿鼎記, 1972) die Form der Wuxia-Literatur selbst überwunden, indem er einen Roman schrieb, dessen Held weder eine Kampfkunstausbildung absolviert noch die Ideale eines Xia verkörpert.<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> Zur inhaltlichen Entwicklung der Romane bei Jin Yong, siehe: Cao Zhengwen, 1998, S.165 ff.

## 5. Die traditionelle chinesische Medizin in den Wuxia-Romanen Jin Yongs

Die Helden der Wuxia-Romane Jin Yongs leben in der Gesellschaft der Flüsse und Seen, die sich in vielen Bereichen stark von unserer Gesellschaft unterscheidet. Einer dieser Unterschiede besteht darin, dass die Protagonisten der Romane keine der gewöhnlichen Krankheiten kennen, wie sie in unserer Gesellschaft verbreitet sind. Die Mitglieder des Jianghu zeichnen sich, wie wir bereits gesehen haben, vor allem dadurch aus, dass sie Kampfkünstler sind. Bauern, Beamte oder Adelige gehören nicht in diese Gesellschaft, es sei denn, dass auch sie eine Kampfkunst erlernten. Das Element Kampfkunst ist somit das Charakteristikum aller Mitglieder des Jianghu. Wie wir gesehen haben, bedeutet die Ausbildung in der Kampfkunst bei Jin Yong immer auch das Erlernen von bestimmten, nach Schulen und Techniken spezifischen Methoden des Sammelns und Leitens der inneren Energie (Qi). Das Qi liefert dem Jianghu-Kämpfer eine wichtige Waffe, die er gegen seine Gegner einsetzen kann. Doch es hat auch noch andere Funktionen. Denn dieses Qi ist der Grund dafür, dass die Kämpfer des Jianghu nicht an gewöhnlichen Krankheiten erkranken:

Das Qigong unserer Schule unterscheidet sich von dem anderer Schulen. Man muss nur sehr fleißig üben und kann dann selbst beim Schlafen ununterbrochen Fortschritte machen. Außerdem kultiviert Chong'er das Qigong unserer Schule bereits seit über zehn Jahren. Wenn er keine äußere Verletzung erleidet, dürfte er also auch nicht mehr krank werden. (*Xiaoao jianghu*, S.352)

Im Roman *Bixiejian* (碧血劍, 1956) heißt es:

Yuan Chengzhi hatte die Kampfkunst noch nicht lange geübt, und dass Hunyuangong [混元功]<sup>265</sup> beherrschte er natürlich auch noch nicht perfekt, doch sein Körper war bereits ungewöhnlich stark entwickelt, und keine Krankheit konnte ihm noch etwas anhaben. (*Bixiejian*, S.86)

Für die Jianghu-Kämpfer existieren also die gewöhnlichen Krankheiten nicht, da sie durch ihr Qi geschützt sind. Die hier dargestellte Funktion des Qi zum Schutz vor Krankheit entspringt

---

<sup>265</sup> Das Hunyuangong ist eine Übung aus den Methoden der Meditation in stehender Haltung des Taijiquan. Dazu heißt es: „Slowly and gently expand and contact the dantian [丹田], letting each movement spread through the body. After a long period of practice, you will process – the development of non-action or wuji [無極] into action or taiji [太極] – is the purpose of hunyuangong standing meditation.“ Siehe: Jou, S.149-50.

allerdings nicht der Phantasie des Autors, sondern stellt ein grundlegendes Konzept aus der chinesischen Medizin dar. Im *Huangdi neijing* (黃帝內經) heißt es:

Derjenige, bei dem eine Krankheit eindringen kann, hat bestimmt ein schwaches Qi.<sup>266</sup>

Das Qi hat nach der Theorie der chinesischen Medizin nicht nur die Aufgabe, Krankheiten präventiv abzuwehren, sondern ist auch am Kampf gegen bereits in den Körper eingedrungene Krankheiten beteiligt.<sup>267</sup> Beide Funktionen finden sich in den Romanen Jin Yongs wieder, wobei die Jianghu-Kämpfer durch ihr starkes Qi vor den Krankheiten, an denen die gewöhnlichen Menschen leiden, die kein Qigong praktizieren, geschützt sind.

Doch in der Gesellschaft der Flüsse und Seen lauern andere Gefahren, die zu Verletzung und Tod führen können. Die Kämpfer sind häufig in Auseinandersetzungen mit ihren Antagonisten verwickelt, so dass die Möglichkeit, verletzt oder gar getötet zu werden, weit höher ist als in unserer Gesellschaft. Die Verletzungen der Menschen, die zur Jianghu-Gesellschaft gehören, kann man in drei Bereiche einteilen: äußere Verletzungen, innere Verletzungen und Vergiftungen.

Unter äußeren Verletzungen (Waishang, 外傷) versteht man all jene Verletzungen, die den physischen Körper betreffen. Dazu gehören verdrehte Gelenke, Schnitt- und Schlagverletzungen, also solche Verletzungen, die durch Techniken hervorgerufen wurden, die ohne den Einsatz innerer Energie ausgeführt wurden.

Unter inneren Verletzungen (Neishang, 內傷) versteht man all jene Verletzungen, die den energetischen Körper eines Menschen betreffen. Dazu gehören verschlossene Energiepunkte und Verletzungen, die durch eine Technik hervorgerufen wurden, die mittels innerer Energie ausgeführt wurde. Auch die falsche Praxis energetischer Verfahren im Wugong kann dazu führen, dass sich ein Adept selbst einen energetischen Schaden zufügt.

Im Roman *Tianlong babu* (天龍八步, 1963-1966) befindet sich der buddhistische Mönch Xu Zhu in einer Höhle, in der seine Lehrerin ihre Geheimnisse verwahrt. Bei ihm befinden sich vier Dienerinnen, die ebenfalls in den Kampfkünsten bewandert sind. Als sie Schriftzeichen auf den Wänden der Höhle entdecken, die Methoden zur Entwicklung des Qi enthalten, erlaubt ihnen Xu Zhu, das dargestellte Wugong zu erlernen. Doch die vier Mädchen brechen bereits nach kurzer Zeit zusammen:

---

<sup>266</sup> Siehe: *Huangdi neijing*, Kapitel *Suwen*, *Abhandlung über Hitzekrankheiten* (素問, 評熱病論), zitiert nach: Yang Weijie, 2000, S.117.

<sup>267</sup> Zur Funktion des Qi bei der Bekämpfung von Krankheiten, siehe: Yang Weijie, 2000, S.117 ff.

Xu Zhu fragte erschrocken: „Was ist los?“

Mei Jian antwortete: „H... Herr, unsere innere Kraft ist zu schwach, wir können nicht diese ... diese Zeichnungen ... wir ... wir warten draußen“ [...]

... Xu Zhu folgte ihnen nach draußen und sah, dass die vier Mädchen im Gang mit gekreuzten Beinen dasaßen und gerade dabei waren, ihre innere Kraft einzusetzen. Ihre Körper zitterten, und auf ihren Gesichtern stand ein schmerzhafter Ausdruck geschrieben. Xu Zhu erkannte, dass sie bereits recht schwere innere Verletzungen erlitten hatten. Sofort wandte er die Technik „Sechs Yang-Handflächen vom Himmelsberg“ [Tianshan liu yangzhang, 天山六陽掌] an und schlug damit leicht auf die Akupunkturpunkte am Rücken jedes Mädchens. Eine Welle sehr großer Yang-Energie drang in ihre Körper ein, und sofort wich der angespannte Ausdruck aus ihren Gesichtern. Nicht lange, und es zeigten sich Schweißperlen auf den Stirnen der Mädchen. Nacheinander öffneten sie die Augen und riefen: „Wir danken euch vielmals, Herr, dass ihr eure innere Kraft verschwendet habt, um die Verletzung der geringen Mägde zu heilen.“ [...]

„Das Wugong auf diesen Bildtafeln ist viel zu mysteriös. Wir niedrigen Mägde haben uns überschätzt, und gemäß der ersten Zeichnung angefangen, zu üben. Doch unser wahres Qi reicht noch nicht aus, deshalb verlief es sich sofort in den Nebenzweigen der Meridiane. Ich fürchte, dass wenn ihr, Herr, uns nicht gerettet hättet, wir vier Schwestern für immer gelähmt gewesen wären.“ [...]

Xu Zhu nickte und sagte: „So muss es sein. Falls Menschen, deren innere Kraft nicht ausreicht, diese Zeichnungen und Erklärungen lesen, dann ist das für sie gefährlicher als jedes Gift und jede Waffe...“ (*Tianlong babu*, S.1627-1629)

Da die innere Kraft der Mädchen nicht ausreichte, wurden sie durch das Training von Methoden, die weit über ihrem Qi-Entwicklungsstand waren, verletzt. Die Verletzungen, die sie erlitten, waren ebenfalls energetische und innere Verletzungen, die wiederum mit Energie, und zwar der Yang-Energie Xu Zhus, geheilt werden konnten. Eine Heilung mittels Qi fordert das Tribut, dass der Heilende seine eigene innere Kraft verwenden muss, die dadurch verbraucht wird. Die Kultivierung in den Methoden, die auf den Wandzeichnungen der Höhle aufgeschrieben waren, stellten Verfahren zum Leiten des Qi dar. Xu Zhu erklärte abschließend noch einmal, dass das Qi eine Macht darstelle, die gefährlicher sei als jedes Gift und jede Waffe.

Das Qi ist also die gefährlichste Waffe, die einem Jianghu-Kämpfer zur Verfügung steht. Deshalb geht es den Protagonisten in den Romanen Jin Yongs immer darum, eine Kampfkunst zu erlernen, bei der man möglichst viel Qi entwickeln kann. Die Gier nach geheimen Kampfkunstschriften, auf denen solche Künste niedergeschrieben wurden, führt zu vielen Kämpfen und stellt eins der Hauptmotive für die Handlungen in Jin Yongs Wuxia-Romanen dar.

Das Ergebnis falscher Praxis von Methoden, Qi zu akkumulieren und zu leiten, wird in den Romanen JinYongs als *Zouhuo rumo* (走火入魔, wörtlich: „unkontrolliertes Feuer, sich in Illusionen verstricken“) bezeichnet. Dieser energetische Fehlzustand ist auch in der traditionellen medizinischen Literatur Chinas bekannt und beschreibt dort die durch falsche Übungspraxis verursachten negativen Wirkungen auf den Adepten, der sich mit Qigong beschäftigt. Heute wird von der chinesischen Qigong-Forschung von einer „Abweichung“ (Piancha, 偏差, auch „Qigong-Abweichung“, Qigong piancha, 氣功偏差) gesprochen. Die Formen der Abweichungen sind vielfältig und umfassen sowohl die menschliche Psyche als auch die Physis.<sup>268</sup>

Das bedeutet, dass die Gefahren, die durch eine falsche Qi-Kultivierung auftreten können, und die Jin Yong in seinen Romanen wiedergibt, in der chinesischen Medizin bereits lange bekannt waren. Im folgenden Beispiel aus dem Roman *Tianlong babu* fällt der Mönch Jiu Mozhi in den gefährlichen Zustand des *Zouhuo rumo*, und kann nur gerettet werden, weil Duan Yu ihm seine chaotische innere Energie absaugt:

Junger Herr Duan, ich habe die 72 überragenden Shaolintechniken falsch erlernt und kam in den Zustand des *zouhuo rumo*. Ich befand mich in einer extrem gefährlichen Lage, und falls ihr nicht meine innere Energie abgesaugt hättet, wäre ich bereits verrückt geworden und gestorben. Jetzt ist zwar mein gesamtes Wugong verloren, doch ich lebe noch... (*Tianlong babu*, S.1935)

Hier wird deutlich, dass durch die falsche Praxis der energetischen Aspekte einer Kampfkunst der Adept verrückt werden und sterben kann. Dies wird nach Jin Yong jedoch einzig durch die innere Energie hervorgerufen, die in falscher Weise kultiviert wurde oder nicht entsprechend der Theorie der chinesischen Medizin im menschlichen Körper fließen kann.

---

<sup>268</sup> Siehe: Zhang Tiange *Wichtige Aspekte des medizinischen Qigong in China und Deutschland*, S.98, 99, in: Hildenbrand, „Das Qi kultivieren – die Lebenskraft nähren“, 1998.

Während in den Wuxia-Romanen Jin Yongs die äußeren Verletzungen der Kämpfer leicht behandelt und geheilt werden können, sind die energetischen inneren Verletzungen oft auch für die besten Jianghu-Ärzte unheilbar. Als der Wunderarzt Ping Yizhi (平一指) den Puls von Linghu Chong fühlt, erklärt er ihm:

Freund Linghu, in deinem Körper gibt es acht ungewöhnliche Formen des wahren Qi, die man weder austreiben noch auslöschen, weder unterwerfen noch unterdrücken kann. ... es ist nicht so, dass ich es nicht mit allen meinen Kräften versuchen will, doch deine Krankheitsursache hat etwas mit dem wahren Qi zu tun, so dass man weder mit Akupunktur, Moxibustion, noch Arzneien einen Erfolg erzielen kann. (*Xiaobao jianghu*, S.591)

Nachdem Linghu Chong durch einen Schlag eine innere Verletzung erhalten hatte, hatten sieben verschiedene Kämpfer versucht, ihn mithilfe ihrer inneren Energie zu heilen, indem sie diese in seinen Körper projizierten. Allerdings heilten sie die Verletzung dadurch nicht, sondern verschlimmerten sie nur, da sie ihre Energie auf falsche Weise einsetzten. Der Roman *Xiaobao jianghu* (笑傲江湖, 1967) beschreibt nun die Geschichte des kranken Kämpfers Linghu Chong auf der Suche nach Heilung. Diese findet er schließlich in der Geheimschrift *Yijinjing* (易筋經, „Klassiker der Sehnentransformation“), welche ihm vom Abt des Shaolin-Klosters ausgehändigt wird und seinen Energiehaushalt wieder in Ordnung bringt.<sup>269</sup>

Das *Yijinjing*, welches in den Romanen Jin Yongs den wichtigsten Text der shaolinischen Kampfkunst darstellt, wird in diesem Zusammenhang also auch als Heilkunst eingesetzt. Verfahren der Kampfkunst und der Medizin werden im *Yijinjing* verbunden, da in der Welt der Flüsse und Seen, wie Jin Yong sie entwirft, beide Verfahren dem Prinzip der Bildung und Verwendung innerer Energie unterworfen sind.

Die dritte Möglichkeit, in der Welt der Flüsse und Seen eine Verletzung zu erleiden, besteht darin, dass ein Kämpfer Opfer von Giften wird, die seine Gegner gegen ihn einsetzen. Duan Zhengchun (段正純) aus dem Roman *Tianlong babu* wird Opfer eines Giftes, welches ihm in seinen Wein gemischt wurde:

„Ich habe nur sechs oder sieben Becher Wein getrunken und bin doch schon so sehr betrunken.“ [...] Als Xiao Feng dies hörte, stutzte er: „Wie kann er nur nach sechs oder

---

<sup>269</sup> Siehe: *Xiaobao Jianghu*, S.1677.

sieben Bechern schon betrunken sein? Die innere Kraft von Duan Zhengchun ist sehr stark, selbst wenn er nicht das geringste Trinkvermögen hätte, dürfte er noch nicht betrunken sein.“ [...] Frau Ma lachte leicht auf und sagte: „Ich glaube dir kein Wort. Du hast nur ganz wenig getrunken und stellst dich betrunken, um mich zum Narren zu halten. Bewege doch mal dein Qi und setze deine innere Kraft ein, ist dann nicht alles wieder in Ordnung?“ Duan Zhengchun bewegte seine innere Atmung und versuchte, etwas seines wahren Qi zu bewegen, doch wer hätte gedacht, dass sein Energiezentrum Dantian [丹田] völlig leer und keine Spur seiner inneren Energie zu finden sei? ... Überraschenderweise war die starke innere Kraft, die er über mehrere Jahrzehnte kultiviert hatte, plötzlich verschwunden. ... er wusste, dass er sich nun in einer sehr gefährlichen Situation befand. [...] Ohne seine innere Energie konnte er den Ein-Yang-Finger [Yiyang zhi, 一陽指] nicht einsetzen.“ (*Tianlong babu*, S.1000-1)

Das Gift, das ihm einschenkt wurde, raubt Duan Zhengchun seine Kräfte. Der Verlust der inneren Energie bedeutet gleichzeitig den Verlust seiner Kampffähigkeiten. Allgemein wird der Einsatz von Gift als unehrenhaft von den meisten der Jianghu-Kämpfer und Schulen, die sich als recht und ehrenhaft bezeichnen (Zhengpai, 正派) verpönt.<sup>270</sup> Diese Kämpfer messen sich in Auseinandersetzungen ausschließlich mittels ihrer Kampftechnik und inneren Energie. Der Einsatz von Giften kennzeichnet somit die häretischen Schulen (Xiepai, 邪派) und deren Vertreter.<sup>271</sup> Die Behandlung einer Vergiftung ist einerseits möglich durch die Einnahme eines Gegengiftes, dass derjenige, der Gift verwendet, meist bei sich trägt. Andererseits kann man auch hier das Qi einsetzen, um das Gift aus dem Körper zu zwingen:

... er setzte sich mit gekreuzten Beinen nieder und bewegte seine innere Kraft, wobei er das Gift an der Fußsohle langsam [aus seinem Körper] heraus zwang... (*Shendiao Xialü*, S.974)

Für die Jianghu-Kämpfer Jin Yongs bedeutet die ständige Gefahr, Opfer einer dieser drei Arten von Verletzungen zu werden, dass sie nicht nur wissen müssen, wie sie ihre Gegner besiegen können, sondern ebenfalls, wie sie sich vor deren Angriffen schützen können und was zu tun ist, wenn man eine dieser drei Arten von Verletzungen erleidet. Deshalb besitzen

---

<sup>270</sup> Siehe: *Shendiao xialü*, S.1364.

<sup>271</sup> Siehe: *Yitian tulongji*, S.159.

die meisten Jianghu-Kämpfer ein rudimentäres medizinisches Wissen und tragen Arzneien mit sich, die in Notsituationen schnell eingenommen werden können. Bei besonders schweren Verletzungen versagt allerdings das medizinische Können der meisten Kämpfer.

Aus diesem Grunde spielen spezielle Ärzte im Jianghu eine wichtige Rolle. In fast jedem der Romane Jin Yongs treten Jianghu-Ärzte mit besonderen Fähigkeiten (Shenyi, 神醫) auf. Sie verstehen sich im Gegensatz zu den normalen Ärzten darin, die spezifischen Verletzungen der Jianghu-Kämpfer zu heilen. Da sie Mitglieder des Jianghu sind, beherrschen diese Wunderärzte ebenfalls Wugong, allerdings gehören sie meist nicht zu den besten Kämpfern. Trotzdem besitzen sie ein hohes Ansehen, wie der Arzt Ping Yizhi aus dem Roman *Xiaoao Jianghu*:

Yue Buqun lächelte und sagte: „Ping Yizhi, der „berühmte Arzt, der Menschen tötet“ [Sha ren ming yi, 殺人名醫], ist natürlich sehr bekannt. [...] Das medizinische Können dieses Herrn Ping Yizhi ist exzellent. Es ist wirklich so, dass wenn er sich an die Arbeit macht, der Patient in den Frühling zurückkehrt, und es heißt, dass, wie schwer die Krankheit oder Verletzung auch sein mag ... es nichts gibt, was er nicht heilen kann. [...] Arzt Ping besitzt noch alle seine Finger, dass er sich selbst „Ein Finger“ nennt kommt daher, dass er beim Töten wie auch beim Heilen immer nur einen Finger einsetzt. [...] Die Kämpfer aus dem Wulin wissen alle, dass er ein exzellenter Arzt ist. In dieser Welt kann niemand sicher sein, dass er nicht einmal in Schwierigkeiten gerät. Und wer weiß, vielleicht muss man ihn eines Tages um Hilfe bitten. Aus diesem Grunde wagt es niemand, seinen Unwillen hervorzurufen.“ (*Xiaoao jianghu*, S.577-8)

Außerdem sind diese Ärzte durch ihr Wissen um die Verwendung von Giften auch als Gegner sehr gefürchtet. Ein gutes Beispiel hierfür findet sich in dem Roman *Feihu waizhuan*, in dem sich Hu Fei (胡斐) und Zhong Zhaowen (鐘兆文) aufmachen, den „mörderischen Medizinkönig“ (Dushou yaowang, 毒手藥王) aufzusuchen, um von ihm eine Arznei zu erbitten:

„Junger Freund, da ist eine Sache die du dir unbedingt merken musst. Sobald wir zum Kloster des weißen Pferdes kommen, darfst du in einem Radius von dreißig Li<sup>272</sup> um

---

<sup>272</sup> Dreißig Li entsprechen fünfzehn Kilometern.

den Wohnsitz des Medizinkönigs auf keinen Fall auch nur einen Schluck Wasser trinken oder einen Bissen Nahrung zu dir nehmen.“ [...] Hu Fei sah, dass er es ernst meinte, und versprach es ihm. Plötzlich erinnerte er sich, dass damals, als er mit ihm zusammen das Haus der Familie Miao verließ, auf den Gesichtern von Zhong Zhaoying und Zhong Zhaoneng nicht nur Besorgnis, sondern auch große Angst geschrieben stand. Es scheint, dass die „mörderische Hand“ [Dushou, 毒手] des Medizinkönigs sehr gefährlich sein muss, da selbst solche Personen wie die drei Zhong-Brüder, die sich zwar trauen, Miao Renfeng, der als „ohne Gegner auf der ganzen Welt“ [Da bian tianxia wu di shou, 打邊天下無敵手] bezeichnet wird, herauszufordern, doch in dem Moment, wo sie den Namen „mörderischer Medizinkönig“ hören, von panischer Furcht erfüllt sind. (*Feihu waizhuan*, S.332)

Neben den professionellen Ärzten besteht eine weitere Gruppe von Heilkundigen der Wuxia-Romane Jin Yongs aus solchen Kämpfern, die hohes kampfkünstlerisches Können mit überragendem medizinischem Wissen verbinden. Wir haben gesehen, dass in den Romanen Jin Yongs die Ausbildung in einer Kampfkunst immer auch die Vermittlung von medizinischem Wissen in sich birgt. Die Kämpfer kennen den Verlauf der Meridiane und Akupunkturpunkte, da sie diese mit Methoden wie dem Dianxue (點穴) attackieren.<sup>273</sup> Sie kultivieren ihr Qi, das sie auch im Kampf einsetzen können, indem sie es in den Körper des Gegners schicken. Die Übertragung von Qi in den gegnerischen Körper ist auch aus den konkreten chinesischen Kampfkünsten bekannt.<sup>274</sup> Gemäß der Theorie der chinesischen Medizin kann man das Qi ebenfalls dazu einsetzen, durch dessen Übertragung in den Körper eines erkrankten Menschen diesen zu heilen.<sup>275</sup>

Diese beiden Konzepte hat Jin Yong in seinen Romanen übernommen. Auch bei ihm kann das Qi sowohl zu kämpferisch-zerstörerischen als auch zu heilenden Zwecken eingesetzt werden. Doch dies gilt natürlich nur für die Kampfkünstler, die ihre innere Energie kultiviert haben. Solche, die ihr Qi nicht besonders entwickelt haben oder nur äußere Formen der Kampfkunst (Waigong, 外功) praktizieren, können damit nicht heilen.<sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> Das Dianxue ist die Kunst, mittels punktueller Krafteinwirkung auf die Akupunkturpunkte des Gegners diesen völlig kampfunfähig zu machen. Siehe Seite 112 dieser Arbeit.

<sup>274</sup> Siehe: Frantzis, 1998, S.19.

<sup>275</sup> Die Anwendung des Qi zu Heilzwecken durch Übertragung des Qi vom Heiler zum Patienten wird in der Medizin als „äußere Qi-Heilung“ (External Qi Healing [EQH], chinesisch: *Waiqi zhiliao* [外氣治療] bezeichnet. Siehe: Cohen, 1997, S.403.

<sup>276</sup> Siehe: *Shediao Xialü*, S.638.

Im Roman *Yitian tulongji* (倚天屠龍記, 1961) wird Zhang Wuji (張無忌), der als Kind eine innere Verletzung durch einen Schlag erlitten hat, durch den Jianghu-Arzt Hu Qingniu (胡青牛) geheilt. Die eigene Heilung weckt das Interesse von Zhang Wuji an der chinesischen Medizin, und er wird Hus Schüler. Danach erst erlernt Zhang verschiedene Methoden der Kampfkunst, welche er mit seinem medizinischem Wissen verbindet. Zhang Wuji ist das Beispiel eines Mannes, der sowohl die Kampfkunst als auch die Medizin bis zur Perfektion beherrscht:

Zhang Wuji ... sagte: „Herr Zong, bitte prüfen sie einmal, ob sie am „Wolkentor-Punkt“ [Yunmenxue, 雲門穴] an ihrer Schulter einen leichten Schmerz verspüren. Der Punkt Wolkentor gehört zum Funktionskreis Lunge, das bedeutet, dass der Lungenmeridian [Feijing, 肺經] verletzt ist. Und stimmt es nicht auch, dass der „Qingling-Punkt“ [Qinglingxue, 青靈穴] an ihrem Oberarm von Zeit zu Zeit unerträglich juckt? Dieser Punkt gehört zum Funktionskreis des Herzens, das bedeutet, dass der Herzmeridian verletzt ist. [...] Je mehr sie diese Methode praktizieren, desto schlimmer werden diese Symptome werden. Nach weiteren acht oder neun Jahren des Trainings wird es zwangsläufig zu einer vollständigen Lähmung ihres Körpers kommen.“<sup>277</sup> (*Yitian tulong ji*, S.824)

Zong Weixia wird daraufhin sehr ärgerlich und attackiert Zhang Wuji, doch dieser ist durch einen Qi-Schutzpanzer geschützt, so dass der Angriff keine Wirkung zeigt. Stattdessen fragt Zhang seinen Gegner:

„Herr, wie fühlen sie sich?“ Zong Weixia stutzte, dann verbeugte er sich grüßte dabei Zhang Wuji ehrerbietig mit in Brusthöhe gewölbt übereinander gelegten Händen. Dabei sagte er sehr respektvoll: „Habt vielen Dank, dass ihr mit eurer inneren Kraft meine Verletzung geheilt habt ...“ [...] Die anderen Anwesenden konnten natürlich nicht ahnen, dass Zhang Wuji zu der Zeit, als Zong Weixia ihn mit drei aufeinander folgenden Fauststößen angriff, sein wahres Qi der neun Yang [Jiuyang zhenqi, 九陽真

---

<sup>277</sup> Der Punkt Yunmen ist der zweite Punkt des Lungenmeridians und befindet sich unterhalb der Klavikula. Der Punkt Qingling ist der zweite Punkt des Herzmeridians, er befindet sich an der Innenseite des Oberarms an der Innenseite des Bizeps. Siehe: Hempen, 1995, S.73, S.121.

氣] einsetzte und in dessen Körper projizierte ... so dass [die Verletzung des] Zong Weixia großen Nutzen daraus erfuhr. (*Yitian tulong ji*, S.827-9)

In der traditionellen chinesischen Medizin ist das Heilen mit Qi nur eins von vielen medizinischen Verfahren, die eingesetzt werden.<sup>278</sup> Jin Yong hat diese verschiedenen Methoden aus der Medizin in seine Romane übernommen und wie im obigen Beispiel fiktiv ausgebaut. Es ist also festzuhalten, dass sich der Autor bei der Beschreibung medizinischer Verfahren an den Theorien der traditionellen chinesischen Medizin orientierte, wobei er vor allem die Qi-Heilung betont.

Im Roman *Shediao yingxiong zhuan* (射鵰英雄傳, 1957-1959) ist in der Kampfkunstschrift *Wahrer Klassiker der neun Yin* (Jiuyin zhenjing, 九陰真經) dem Heilen von Jianghu-spezifischen Verletzungen ein eigenes Kapitel gewidmet, welches den Titel *Kapitel über die Heilung von Verletzungen* (Liaoshang pian, 療傷篇) trägt:

... wenn man tief in das Wugong eingedrungen ist muss man lernen, wie man Körper und Leben schützt, wie man [verschlossene] Akupunkturpunkte öffnet, Verletzungen heilt, Knochen einrenkt und Vergiftungen kuriert. (*Shediao yingxiong zhuan*, S.950)

Im Roman *Tianlong babu* (天龍八步, 1963-1966) erklärt Su Xinghe (蘇星河), ein Vertreter des Xiaoyao Stils (逍遙派):

„Jüngerer Bruder, die Stärke unserer Schule lag niemals alleine im Wissen um die Kampfkunst, sondern sie enthält das darüber hinaus das Wissen über die Medizin, ... Du hast einen Kungfu-Neffen namens Xue Muhua, der von der medizinischen Kunst [unserer Schule] nur ein ganz kleines bisschen versteht. Doch im Jianghu gehen manche Menschen so weit, dass sie ihn als „Wunderarzt Xue“ [Xue Shenyi, 薛神醫] bezeichnen, und er erhielt den Spitznamen „Feind Königs Yans“ [Yanwang di, 閻王敵], ist das nicht zum totlachen?“ (*Tianlong babu*, S.1361)

König Yan (Yan Luo Wang, 閻羅王) ist nach chinesischem Volksglauben derjenige, der das Totenreich regiert. Sein Feind zu sein bedeutet in diesem Zusammenhang, dass der

---

<sup>278</sup> Siehe: Yang Weijie, 1999, S.548-584.

Wunderarzt Xue die Fähigkeit besitzt, die bereits dem Tod geweihten Kranken, für die keine Hoffnung mehr besteht, aus den Klauen des Todes zu befreien und ins Leben zurückzuholen. Damit übersteigt sein Können bei weitem das der gewöhnlichen Ärzte. Diese medizinischen Fähigkeiten entstammen den Lehren eines Kampfkunststils, und nicht etwa einer medizinischen Schule. Wunderarzt Xue besitzt jedoch nur ein rudimentäres Wissen vom gesamten medizinischen Korpus dieses Stils. Xu Zhu, der zum neuen Leiter dieser Schule gemacht wird, nachdem ihm der alte Leiter all seine innere Kraft übertragen hat, kann mit dieser Kraft die Verletzungen heilen, die seine Freunde im Kampf erlitten haben:

„Jüngerer Bruder, du besitzt die göttliche Xiaoyao-Kraft, die der Meister in über siebenzig Jahren kultiviert hat. Wenn du mit ihrer Hilfe Verletzungen und Krankheiten heilen willst, dann will ich behaupten, dass du damit immer erfolgreich sein wirst.“ (*Tianlong babu*, S. 1361)

Schließlich erklärt Su Xinghe, mit welchen Methoden Xu Zhu seine innere Kraft einzusetzen hat, um die verschiedenen Verletzungen seiner Freunde zu heilen. Xu Zhu setzt diese Methoden erfolgreich ein, wobei bemerkenswert ist, dass er keine Kräutermedizin, Moxibustion oder Salben anwendet, sondern ausschließlich mit Hilfe seiner inneren Kraft heilt. Das bedeutet, dass die gewöhnlichen medizinischen Verfahren der chinesischen Medizin wie Akupunktur usw. zwar auch bei den Jianghu-Kämpfern und Heilern eine wichtige Rolle spielen, dass aber schließlich die Methode, mit der eigenen inneren Kraft zu heilen, alle anderen Methoden übertrifft. Die schlimmsten inneren Verletzungen können nur noch mit dem Qi des Arztes geheilt werden.

Im Roman *Tianlong babu* nimmt ein alter Shaolin-Mönch die beiden Todfeinde Xiao Yuanshan (簫遠山) und Murong Bo (慕容搏), die er betäubt hatte, mit in einen Wald, wo er sie vor sich hinsetzt. Nun folgt die Darstellung eines Heilprozesses, der völlig mit dem Qi ausgeführt wird:

Der alte Mönch ... brachte sie in eine sitzende Position mit gekreuzten Beinen und setzte sich selbst hinter die beiden Leichen. Seine beiden Handflächen legte er jeweils auf den Bereich zwischen ihren Schulterblättern. [...] Der alte Mönch drehte die beiden Leichen herum, so dass sie sich von Angesicht zu Angesicht gegenüber saßen, und führte ihre Hände so zusammen, dass sie sich gegenseitig ergriffen. [...] Der alte Mönch ... ging nun langsam um die beiden Leichen herum. Ununterbrochen streckte er

seine Hand aus und führte Schläge aus, manchmal schlug er auf den „großen Wirbelpunkt“ [Dazhui xue, 大椎穴]<sup>279</sup> von Xiao Yuanshan, manchmal auf den Punkt „Jadekissen“ [Yuzhen xue, 玉枕穴]<sup>280</sup> von Murong Bo. Man sah nur, dass der weiße Rauch über den Köpfen der beiden Leichen immer dichter wurde. [...] Man konnte erkennen, dass das ganze Gesicht von Xiao Yuanshan einen roten Glanz hatte, während sich auf dem Gesicht von Murong Bo undeutlich ein grünlicher Zug zeigte. [...] die Gesichtsfarbe von Xiao Yuanshan wurde immer roter und zum Schluss sah es aus als müsse gleich Blut heraus fließen. Die Gesichtsfarbe von Murong Bo wurde dagegen immer grüner... bei dem einen war das Yang-Qi zu stark, und das leere Feuer schoss nach oben, bei dem anderen war dagegen das Yin-Qi zu stark, so dass Wind und Kälte im Inneren des Körpers eingeschlossen waren. [...] Plötzlich hörte man den alten Mönch rufen: „Duo! Vier Hände ergreifen sich gegenseitig, der innere Atem passt sich an, mit dem Yin das Yang unterstützen, mit dem Yang das Yin umwandeln.“ [...] die innere Atmung der beiden wallte nun zum Gegenüber, verband sich und verschmolz miteinander. Das Überschüssige ergänzte das Unzureichende, und die rote bzw. grüne Gesichtsfarbe der beiden Männer nahm nach und nach ab und wurde blass; und nach einer weiteren kurzen Zeitspanne öffneten beide ihre Augen und lächelten sich an. (*Tianlong babu*, S.1828-1829)

Hier wird deutlich, dass der Mönch die beiden Feinde heilt, indem er ihr Qi reguliert. Beide Kämpfer hatten unerlaubt die geheimen Techniken des Shaolin-Klosters praktiziert, wobei sich der eine auf die Methoden spezialisierte, die die Yang-Energie kultivieren, der andere die Kampfkünste übte, die die Yin-Energie betonen. Durch diese übermäßige und einseitig ausgerichtete Praxis wurden beide Kämpfer schließlich ‚Qi-krank‘, wobei der eine der Beiden an einem zu starken Yang-Qi, der andere an zu starkem Yin-Qi litt. Die Heilmethode des Mönchs bestand nun darin, durch die Energie des einen die Energie des anderen zu regulieren. Die hier vorgenommene Einteilung von Krankheiten in Yin und Yang und die Methode, Krankheiten, die auf einem Übergewicht von Yin oder Yang beruhen, durch Ergänzung des

---

<sup>279</sup> Der große Wirbelpunkt ist der vierzehnte Punkt des Lenkergefäßes (Renmai, 任脈), siehe: Hempen, 1998, S.239.

<sup>280</sup> Der Punkt Jadekissen ist der neunte Punkt des Blasenmeridians (Panguangjing, 膀胱經), siehe: ebenda, S.139.

entsprechend anderen Aspektes zu heilen, entspricht ebenfalls der chinesischen Medizinteorie.<sup>281</sup>

Der alte Shaolin-Mönch verkörpert die perfekte Verbindung von höchster Kampfkunst und höchster Heilkunst. Beide Künste erhalten ihre Vollkommenheit nicht durch technische Perfektion, sondern durch das starke Qi des Mönchs, welches dieser sowohl zum Kämpfen als auch zum Heilen einsetzen kann. Lin Fushi hat in seiner Untersuchung über die Ärzte in den Wuxia-Romanliteratur festgestellt:

In der fiktiven ... Wuxia-Welt sind es nur die höchsten Kampfkunstmeister, die man als Ärzte erster Kategorie bezeichnen kann. Wugong ist Medizin, und Medizin ist Wugong, in beiden liegt gleichzeitig die Möglichkeit gegeben, Menschen zu retten oder Menschen zu töten.<sup>282</sup>

Wir haben festgestellt, dass aufgrund der Kultivierung des Qi die Jianghu-Kämpfer keine gewöhnlichen Krankheiten bekommen. Außerdem wurde gezeigt, dass die besten Heiler der Welt des Jianghu ebenfalls das Qi einsetzen, um Jianghu-spezifische Verletzungen zu heilen. Doch damit ist die medizinische Bedeutung des Qi in den Wuxia-Romanen Jin Yongs noch nicht erschöpft. Zhang Wuji aus dem Roman *Yitian tulong ji*, Xu Zhu aus dem Roman *Tianlong babu* und andere besitzen eine Art Qi-Schutzschild, welches verhindert, dass nicht nur die gewöhnlichen Krankheiten, sondern auch die möglichen Verletzungen, die in der Welt des Jianghu lauern, von ihnen ‚abprallen‘:

Das „Sanxiao xiaoyao san“ [三笑逍遙散] ist eine Methode, bei der mittels innerer Energie Gift übertragen wird ... Als sich Ding Chunqiu in der Holzhütte befand, hatte er nacheinander mittels seiner inneren Energie das „Sanxiao xiaoyao san“ gegen Su Xinghe und Xu Zhu verschossen ... Su Xinghe war nach den vorherigen heftigen Kämpfen völlig entkräftet ... und wurde so vergiftet. Xu Zhu jedoch hatte erst kurz vorher das göttliche Gong [Shengong, 神功] erhalten, das in über siebenzig Jahren kultiviert worden war, so dass die innere Kraft von Ding Chunqiu, bevor sie seinen Körper überhaupt erreichen konnte, bereits abgeprallt war... (*Tianlong babu*, S.1370)

---

<sup>281</sup> Siehe: Yang Weijie, 2000, S.426, S.513 ff.

<sup>282</sup> Siehe: Lin Fushi *Wuxia shijie zhong de Yizhe*, S. 86, in: Wang Qiugui: “Jin Yong xiaoshuo: Guoji xueshu yantaohui lunwenji” (金庸小說：國際學術研討會), 1999.

Dieser Qi-Schutzpanzer ist die phantastische Ausformung des Konzepts des Protektiv-Qi (Weiqi, 衛氣) aus der chinesischen Medizin. Dort heißt es zum Protektiv-Qi:

Das Protektiv-Qi ... bewegt sich außerhalb der Meridiane, außen [umschließt es] Haut und Muskeln, innen [befindet es sich] in Brust und Bauch, Hohl- und Speicherorganen. Es umgibt und durchdringt den gesamten Körper.<sup>283</sup>

Auch hier beruht also die fiktionale Darstellung auf konkreten Konzepten der chinesischen Medizin. Nach der chinesischen Medizin schützt diese Schicht den Menschen vor schädlichen Umwelteinflüssen und Krankheitserregern. Jin Yong hat für seine Parallelgesellschaft Jianghu dieses Konzept übernommen und für die in dieser Gesellschaft vorkommenden Krankheiten und Verletzungen angewandt.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Theorie eines unverletzlichen Körpers auch in den chinesischen Kampfkünsten keinesfalls fremd ist. Dort ist sie unter der Bezeichnung „Eisenkleid“ (Tiebu shan, 鐵布衫) bekannt geworden und hat im Laufe der Boxeraufstände traurige Berühmtheit erlangt. Abhärtungsübungen gehörten schon seit langem zum Repertoire der chinesischen Kampfkünste. Neben der Eisenkleid-Technik waren auch andere Abhärtungsmethoden wie die Technik der Goldenen Glocke (Jinzhong zhao, 金鐘罩) vor allem in Nordchina seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts verbreitet. Diese Techniken wurden in der Qing-Dynastie von den Rebellen wie den Acht Trigrammen (Bagua, 八卦, 1813), der Gesellschaft der großen Säbel (Dadaohui, 大刀會, 1890er Jahre, Vorläufer der Boxer), und den Boxern (Yihetuan, 義和團, 1900) in ihre militärischen Übungen integriert. Die Adepten kombinierten dabei physische Übungen wie das Schlagen des eigenen Körpers mit harten Gegenständen mit dem Rezitieren von bestimmten Formeln und dem Trinken von Zaubersprüchen.<sup>284</sup> Durch diese Verfahren glaubten sie, unverwundbar gegen Angriffe von Schwertern und sogar Kugeln zu werden.<sup>285</sup>

Auch in der chinesischen Literatur ist das Konzept eines unverletzlichen Körpers nicht unbekannt. Der Glaube an solche Verfahren wurde, wie Meir Shahar gezeigt hat, in Romanen

---

<sup>283</sup> Siehe: Yang Weijie, 2000, S.119.

<sup>284</sup> Die Zaubersprüche wurden auf ein Stück Papier geschrieben, angebrannt und dann in eine Flüssigkeit getunkt, in der oft auch Blut enthalten war. Dieses Getränk musste der Adept schlucken, damit sich die magisch-schützende Wirkung auf seinen Körper übertrug. Diese Praxis wird in modernen Verfilmungen der damaligen Ereignisse sehr genau dargestellt und findet sich in Produktionen wie *Once upon a time in China*, Teil II, von Regisseur Xu Ke. Ein zeitgenössischer Beobachter eines solchen Rituals in China beschreibt es in: Esherick, 1987, S.105.

<sup>285</sup> Zur Kampfkunstpraxis in den Geheimgesellschaften der Qing, siehe: Wang Guangxi, 2002, S.245-269.

wie *Storyteller's Jigong*, der Ende des neunzehnten Jahrhunderts entstand, aufgenommen. Shahar erklärt:

Thus, the *Storyteller's Jigong* mirrors beliefs and practices popular at the time of its conception.<sup>286</sup>

Dazu gehört auch die Technik der goldenen Glocke, die zu den drei magischen Künsten zählt, die in diesem Roman vorkommen.<sup>287</sup> Bis heute haben das Training der goldenen Glocke und andere Abhärtungsverfahren in den chinesischen Kampfkünsten überlebt. Sie werden in einigen der harten oder äußeren Formen der chinesischen Kampfkunst trainiert. Viele Kampfkunstlehrbücher beschreiben Methoden, mit denen man seinen Körper derart konditionieren könne, dass er hart wie Eisen werde. Diese Formen der Abhärtung, bei denen der Adept seinen Körper Schlägen aussetzt oder gegen harte Gegenstände schlägt und tritt, bis Arme und Beine schmerzempfindlich werden, nennt man „äußeres Gong“ (Waigong, 外功). Dazu gehören Verfahren wie das „Taschengong“ (Budai gong, 布袋功), das „Eiserner Arm gong“ (Tiebi gong, 鐵臂功), und „Eiserner Besen gong“ (Tie saozhou gong 鐵掃帚功).<sup>288</sup>

Ebenso finden sich in alten Schriften über die chinesischen Kampfkünste Abhandlungen über Methoden, seinen Körper zu härten. In der Schrift *Illustrierte Darstellung der inneren Übungen* (Neigong tushuo 內功圖說) des Autors Wang Zuyuan (王祖源) aus dem Jahre 1882 finden sich neben dem mit Bodhidharma in Verbindung stehenden *Yijinjing* auch andere Methoden zum Leiten und Dehnen (Daoyin 導引), zur Lebenspflege (Yangsheng 養生) und eine *Karte der inneren Übungen* (Neigongtu 內功圖), die er im Shaolin-Kloster erhalten haben will. Neben Übungen zur Entwicklung des Qi enthält diese Karte Erläuterungen zu Krankheitsursachen der fünf Organe.<sup>289</sup> Anhand dessen wird deutlich, dass man sich in Shaolin während der Qing-Zeit auch mit der chinesischen Medizin befasste, und dass auch hier der Begriff des Qi eine wichtige Rolle spielte.

Auch in der Praxis des Shaolin-Boxens wurde dem Qi in der Qing-Zeit eine immer größere Bedeutung zugemessen. Neben dem Shaolin-Qigong aus den beiden Bodhidharma zugeschriebenen Schriften *Yijinjing* und *Xisuijing* entstand die Praxis des so genannten harten Qigong (Ying qigong 硬氣功) in vielen Spielarten. Nun wurde das Training der Kampfkunst

---

<sup>286</sup> Siehe: Shahar, 1998, S.151.

<sup>287</sup> Siehe: Ebenda.

<sup>288</sup> Siehe: Chow/Spangler, 1982, S.158 ff.

<sup>289</sup> Wang Zuyuan, *Neigong tushuo*, siehe: Filipiak, 2001, S.68.

in Shaolin fast vollständig auf die Grundlage des Qi-Trainings gestellt. Chow stellt in seinem Buch *Kung Fu, History, Philosophy and Technique* sechzehn verschiedene Formen von Abhärtungsmethoden vor, die aus dem Shaolin-Kloster stammen sollen.<sup>290</sup>

Zu den Fähigkeiten, den Körper abzuhärten, die Chow als ‚Gong‘ bezeichnet, heißt es:

Hard Kung is manifested entirely on the outside [des Körpers]. [...] Hard Kung uses the strength of positive energy and is also known as Yang Kung. [...], the body is strong and healthy, no knife or sword can cause harm, no illness can overpower, and no coldness or heat can hurt.<sup>291</sup>

Qi definiert Chow als innere Kraft, die in ihrer Essenz eine fokussierte Geisteskraft darstelle, die mittels der Willenskraft durch den Körper geleitet werde. Genährt werde diese durch eine richtige Atempraxis. Bei korrekter Ausführung entstünde eine immense Vitalität, welche gespeichert werden könne und bei Bedarf jederzeit abrufbar sei. So sei es Meistern der chinesischen Kampfkunst möglich, ihr Qi in verschiedenen Körperregionen zu konzentrieren, wodurch diese hart wie Stein würden. Dies führe zu Überlegenheit im Kampf.<sup>292</sup>

Der Glaube an übernatürliche Fähigkeiten war Ende der Qing-Dynastie so stark, dass man den Kampfkünstlern durchaus zutraute, diese und andere Methoden gemeistert zu haben. Als man in Shandong während der Republikzeit Könnern dieser Methode ermitteln wollte, fand sich jedoch niemand.<sup>293</sup>

Neben diesen Verfahren des Waigong gibt es in den weichen und inneren Kampfkünsten Chinas ebenfalls Methoden der Abhärtung und Bildung eines Schutzpanzers. Diese Methoden gehören zum Repertoire des ‚inneren Gong‘ (Neigong, 内功). Hier verzichtet man auf die Abhärtung des Körpers, und kultiviert stattdessen sein Qi, welches man sich wie eine Schutzschicht vorstellt, die den Körper umgibt. Manche Kampfkünstler glauben, dass die innere Energie, die von innen nach außen strahlt, dort eine Schutzschicht bilde, die dazu imstande sei, den Körper gegen Angriffe von außen zu schützen. Diese Methode entspricht

---

<sup>290</sup> Darunter befinden sich folgende Methoden: 1. „Red Sand Palm“, 2. „One Finger Gong“, 3. „Dragon Claw Gong“, 4. „Water Dividing Gong“, 5. „Hing Gong“, 6. „Speed Running Gong“, 7. „Leaping Gong“, 8. „Wall Climbing Gong“, 9. „Tsien Ying Gong“, 10. „Bag Gong“, 11. „Iron Forearm Gong“, 12. „Fist Gong“, 13. „Sandbag Gong“, 14. „Iron Broom Gong“, 15. „Jade Belt Gong“, 16. „Head Gong“. An anderer Stelle (S.139) erwähnt Chow außerdem das „Horse Saddle Gong“ sowie das „Womb Gong“ (S.143). Nach Chow stammen die von ihm dargestellten Methoden aus einem Shaolin-Text eines Mönchs namens Wu Toy San Ling Qung. Chow, 1982, S.144-169.

<sup>291</sup> Siehe: Ebenda.

<sup>292</sup> Siehe: Ebenda, S.140.

<sup>293</sup> Siehe: Filipiak, 2001, S.81.

der Theorie des Protektiv-Qi (Weiqi, 衛氣) aus der chinesischen Medizin. Dort versteht man das Protektiv-Qi, wie bereits weiter oben dargelegt wurde, als eine energetische Schutzschicht um den menschlichen Körper, der die Aufgabe obliegt, schädliche Einflüsse von außen abzuwehren.<sup>294</sup>

Robert W. Smith hat eindrucksvoll beschrieben, wie er auf einen Vertreter der inneren Kampfkünste stieß, der die Fähigkeit besaß, Schläge und Tritte zu jedem Körperteil ohne Schaden einzustecken:

I kicked him repeatedly on his knee, calf, and ankle until my feet ached,  
all with no effect.  
“How do you do it?” I asked.  
His answer: “Ch’i.”<sup>295</sup>

Die Idee eines unverletzlichen Körpers ist also sowohl in den inneren als auch in den äußeren chinesischen Kampfkünsten enthalten. Die inneren Kampfkünste kennen darüber hinaus eine Methode, durch ihr Qi eine Schutzglocke zu generieren, die in auffallender Weise derjenigen gleicht, die Jin Yong in seinen Romanen beschreibt. Hier hat sich also der Autor, wie in vielen vorher genannten Beispielen auch, aus dem konkreten Repertoire der Theorien der chinesischen Kampfkünste, und hier vor allem der inneren Kampfkünste, bedient.

Das Qi wird also in den Romanen Jin Yongs als ultimatives Mittel erfolgreich gegen alle gewöhnlichen als auch Jianghu-spezifischen Krankheiten eingesetzt. Nur Tote kann es nicht wieder zum Leben erwecken. Allerdings kann man mit der Qi-Übertragung das Leben solcher Menschen verlängern, die eine schwere Verletzung erlitten haben und ohne Zufuhr von Fremd-Qi nicht überleben könnten. Qiao Feng aus dem Roman *Tianlong babu* rettet A-Zhu (in dieser Szene noch als Mönch Zhi Qing verkleidet), die im Shaolin-Kloster den Klassiker der Sehnentransformation stehlen wollte, jedoch entdeckt und von einem der Mönche schwer verletzt wurde:

Qiao Feng erschrak, streckte die Hand aus und prüfte die Atmung an dessen Nase. Er fühlte, dass er kaum noch atmete und völlig geschwächt war. Außerdem prüfte er seinen Puls, und auch dieser arbeitete nur noch sehr langsam. Es sah so aus, als würde er sofort sterben. [...] Auf der Stelle streckte er seine rechte Handfläche aus und drückte sie

---

<sup>294</sup> Siehe: Yang Weijie, 2000, S.117, 119.

<sup>295</sup> Siehe: Smith, 1974, S.73-74.

gegen dessen Rücken im Bereich zwischen den Schulterblättern. Dann trieb er das wahre Qi aus seinem [unteren] Zinnoberfeld [Dantian, 丹田] an und führte es vom Bauch in den Arm und vom Arm in die Handfläche, von wo er es schließlich in den Körper von Zhi Qing übertrug. [...] Nach nicht allzu langer Zeit festigte sich der Puls von Zhi Qing, und auch die Atmung wurde kräftiger und fließender. (*Tianlong babu*, S.783)

Doch die innere Kraft, die Xiao Feng an A-Zhu überträgt, verlängert nur deren Leben, kann sie aber nicht heilen. Xiao Feng versucht also, ihr mit Medikamenten zu helfen. Doch als er einen gewöhnlichen Arzt aufsucht, ist dieser machtlos und kann nur einfache Schmerzmittel verschreiben. Auch die Wundersalbe eines Jianghu-Freundes versagt. Qiao Feng bleibt nichts anderes übrig, als A-Zhu mit weiteren Qi-Rationen am Leben zu erhalten, bis er einen Weg gefunden hat, sie zu retten:

Qiao Feng erkannte, dass sie zu diesem Zeitpunkt völlig auf sein wahres Qi angewiesen war, um am Leben zu bleiben. Falls er nicht sein wahres Qi in ihren Körper senden sollte, dann würde es keine zwei Stunden dauern, bis das Qi aufgebraucht wäre und sie sterben würde. (*Tianlong babu*, S.787)

Ebenfalls in *Tianlong babu* überträgt der alte Meister der Xiaoyao-Schule dem jungen Xu Zhu all seine innere Energie. Der alte Meister, der zuvor noch ein sehr jugendliches Aussehen hatte, altert nun in Sekundenschnelle zu einem gebrechlichen Greis:

Der alte Mann sagte: „Ich habe bereits die Kultivierung von über siebzig Jahren vollständig auf dich übertragen, und die Jahre, die mir auf Erden gegeben waren, sind bereits erschöpft.“ (*Tianlong babu*, S.1341)

Kurz nach der Übertragung seiner inneren Energie auf den Mönch Xu Zhu stirbt er. Hier liegt der Schluss nahe, dass der alte Mann nur aufgrund seiner starken inneren Energie noch nicht gestorben war. Kurz nachdem die Energie aus seinem Körper wich war auch sein Leben zu Ende. Hier findet sich das Konzept, dass man mittels der Praxis von Qi-Gong sein Leben verlängern kann. Als Xu Zhu den Tod des alten Mannes dessen ehemaliger Bekannter erzählt entgegnet diese:

„Stinkender Mönch, Wu Yanzi hat ein ausgezeichnetes Wugong, solange er sein Gong nicht verstreut [Sangong, 散功], wie kann er da sterben?“ (*Tianlong babu*, S.1480)

Besonders im Daoismus sind vielerlei Methoden bekannt, die zur Erlangung der Unsterblichkeit führen sollten.<sup>296</sup> Nach Robinet waren diese Methoden zu allen Zeiten und in allen Schulen wichtiges Element des Daoismus.<sup>297</sup> Bereits die frühen Daoisten wie Ge Hong (葛洪, 280-340) widmeten sich völlig dem Ziel, die Unsterblichkeit zu erlangen. Dabei spielte die Vorstellung des Qi immer eine wichtige Rolle. So heißt es:

Leben ist Qi; der Tod tritt ein, wenn das Qi entweicht.<sup>298</sup>

Ab dem Ende der späten Han-Dynastie kam es, wie Kubny feststellt, zur Entstehung einer Wissenschaft hinsichtlich der Verlängerung des Lebens. Der Tod wurde nun nicht mehr als unabwendbares Ereignis angesehen, sondern als eine Krankheit, die wie alle anderen Krankheiten geheilt werden könne. Die Lebenskraft wurde zu einer Form von Arznei, die es im Körper des Adepten zu generieren galt, um schließlich sein Leben zu nähren und zu verlängern.<sup>299</sup>

Insofern spiegelt das obige Zitat eine Meinung wider, die aus dem daoistischen Glauben an die Möglichkeit der Lebensverlängerung stammt, und der seinerseits Einfluss auf die medizinische Tradition Chinas genommen hat. Auch hier werden Techniken wie das Qigong und das Taijiquan als Verfahren angepriesen, die innere Kraft zu stärken und so das Leben zu verlängern.<sup>300</sup>

In den Romanen Jin Yongs findet sich also eine Form der Medizin wieder, die grundsätzlich den Theorien und Methoden der traditionellen chinesischen Medizin entspricht, wobei der Autor die Heilmöglichkeiten durch das Element Qi besonders betont. Die Heilkünste werden eingesetzt, um Jianghu-spezifische Verletzungen zu heilen. Einfache Verletzungen werden mit gewöhnlichen Verfahren wie Kräutermedizin, Massage oder Akupunktur erfolgreich geheilt, während komplizierte Verletzungen nur noch mithilfe des Qi heilbar sind. Wie in der von Jin Yong dargestellten Kampfkunstwelt ist es auch in der Medizinwelt das Qi, welches die überragende Rolle spielt. Es stellt sich die Frage, welche Bedeutung die Medizin für die

---

<sup>296</sup> Siehe: Kohn, 1993, S.95 ff., S.279 ff.

<sup>297</sup> Siehe: Robinet, 1991, S.44.

<sup>298</sup> Siehe: Ebenda, S.138.

<sup>299</sup> Siehe: Kubny, 1995, S.165.

<sup>300</sup> Siehe: Jou, Tsung Hwa: *The Dao of Taijiquan – Way to Rejuvenation*, Tai Chi Foundation, New York, 1981.

Kampfkünstler Chinas wirklich hatte und ob die Verbindung beider Gebiete, wie sie in den Wuxia-Romanen dargestellt wird, der historischen Realität entspricht.

## 5.1. Die Bedeutung der chinesischen Medizin für die Kampfkünste Chinas

Aufgrund der hohen Verletzungsgefahr im Training oder bei Auseinandersetzungen mit anderen Kämpfern besteht bis heute eine enge Verbindung zwischen Kampfkunst und Medizin. Viele traditionelle Meister der Kampfkünste aus verschiedenen asiatischen Ländern beherrschen medizinische Verfahren und sind hauptberuflich als Ärzte tätig. Viele der chinesischen Kampfkunstmeister, die Reid und Croucher in Hongkong und Taiwan aufgesucht haben, waren gleichzeitig praktizierende Ärzte.<sup>301</sup>

Die Bedeutung der Medizin für die Kampfkunst ist zweifach. Einerseits liegt sie darin, dass man mittels der Praxis von bestimmten Bewegungen den Körper positiv beeinflussen kann. Wu Tunan (吳圖南, 1883-1990), ein berühmter Taijiquan-Meister, schrieb über diese Kunst:

Einst trainierten die Menschen damit ihren Körper und ihren Geist. Die Betonung lag auf der Beseitigung von Krankheiten und Verlängerung des Lebens.<sup>302</sup>

Andererseits soll ein ausgebildeter Kampfkünstler über das Wissen und Können verfügen, andere Menschen zu heilen. So schreibt De Qian in seinem Buch über die Shaolin-Kampfkunst:

... wenn man die Kampfkunst erlernt muss man zuerst lernen, andere Menschen zu heilen.<sup>303</sup>

Besonders im Bereich der inneren Kampfkünste spielt der Aspekt der Gesundheit eine wichtige Rolle. Viele Menschen praktizieren heute das Taijiquan nur um der positiven Wirkung willen, die sie den Übungen auf ihre Gesundheit zusprechen. Auch in der „Boxkunst der acht Trigramme“ (Baguazhang, 八卦掌) entspricht es der Regel, dass erst dann, wenn man die gesundheitlichen Komponenten dieses Stils beherrscht, man in dessen kampfspezifische Inhalte eingewiesen wird.<sup>304</sup>

---

<sup>301</sup> Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.79, S.114.

<sup>302</sup> Siehe: Xu Zhiyi *Taijiquan qianshuo*, S.1, in: Yang Chengfu (u.a.): „Taijiquan xuanpian“, 1984.

<sup>303</sup> Siehe: De Qian, 1988, S.2.

<sup>304</sup> Siehe: Frantzis, 1998, S.84.

Der Legende nach soll der angebliche Gründer des Acht Trigramme Boxens, Dong Haichuan (董海川, 1798-1879), die Kunst des Baguaquan von Daoisten gelehrt bekommen haben, um damit seine Verletzungen zu heilen.<sup>305</sup>

Huo Yuanjia (霍元甲, 1869-1911), ein Nationalheld der Chinesen, der ausländische Kämpfer herausforderte und viele von ihnen besiegte, war als Kind klein und kränklich gewesen. Durch die Praxis der Kampfkunst soll er sich von seinen Krankheiten erholt und so gekräftigt haben, dass er zu einem gefürchteten Kämpfer wurde.<sup>306</sup>

Zheng Manqing (鄭曼青, 1901-1975), einer der bekanntesten Taijiquan Meister des zwanzigsten Jahrhunderts, hatte mit dem Training des Taijiquan begonnen, um damit seine Tuberkulose zu heilen.<sup>307</sup> Heute werden Qigong und Taijiquan auch in Deutschland bei vielen Patienten erfolgreich eingesetzt, die an chronischen Erkrankungen, Gelenkschmerzen, Stoffwechselproblemen und ähnlichen Krankheiten leiden.<sup>308</sup>

Den Theorien der chinesischen Medizin entsprechend wird den Kampfkünsten attestiert, die Gesundheit des Körpers durch die Kultivierung des Qi zu stärken. Kumar Frantzis, der sich mit den daoistischen Kampfkünsten Chinas sehr intensiv beschäftigt hat, schreibt in Bezug auf deren Möglichkeiten zur Heilung:

In fact, it is common for high-level Taoists to be trained in tai chi [太極拳], hsing-I [形意拳], and ba gua [八卦掌]<sup>309</sup>, all of which cultivate the ability to project chi, a skill that can be used to heal people or to hurt them. The ability to project chi to kill or harm a violent assailant becomes a valuable tool in the hand of an accomplished chi gung doctor when that chi is used to kill cancerous cells or shrink tumors. To hurt and to heal are two sides of the same chi coin.<sup>310</sup>

---

<sup>305</sup> Siehe: Ebenda, S.283.

<sup>306</sup> Siehe: Zhao Guoqing, 2000, S.46.

<sup>307</sup> Siehe: Zheng Manqing, 2001, S.67 ff.

<sup>308</sup> Siehe: Reid, 1995, S.83. Weitere Aufsätze zu Heilerfolgen durch die Anwendung von Qigong bei verschiedenen Krankheiten finden sich in: Hildenbrand *Das Qi kultivieren Die Lebenskraft nähren*, Uelzen, 1998.

<sup>309</sup> Diese drei Stile stellen die wichtigsten Vertreter der inneren Kampfkünste (Neijiaquan, 內家拳) Chinas dar.

Siehe: *Die Weichen Künste Chinas*, in: Reid/Croucher, 1983, S.86-117.

<sup>310</sup> Siehe: Frantzis, 1998, S.283. Die Erforschung des Qi bei der Behandlung von den verschiedensten Krankheiten wird in China bereits seit den fünfziger Jahren durchgeführt und trägt den Titel Qigong Heilverfahren (Qigong liaofa, 氣功療法). Das Qigong-Senatorium Beidaihe wurde 1956 gegründet. Hier werden die Anwendungsmöglichkeiten des Qi zu Heilzwecken wissenschaftlich erforscht. Zur Ausbildung der Qigong-Ärzte von Beidaihe gehört die Ausbildung in Qigong und Kampfkunst. Siehe: Zhang Tiange *Wichtige Aspekte des medizinischen Qigong in China und Deutschland*, S.98, 99, in: Hildenbrand, *Das Qi kultivieren – die Lebenskraft nähren*, 1998.

Nach Frantzis besitzen also die daoistischen Kampfkünstler die Möglichkeit, andere Menschen sowohl zu heilen als auch zu verletzen. Er führt diese Fähigkeit auf das Qi zurück, welches die Kampfkunstadepten bei ihrer Übungspraxis kultivieren. Die hier von Frantzis vertretene Sicht des Qi in Kampfkunst und Heilkunst entspricht also völlig der in Jin Yongs Wuxia-Romanen dargestellten Form.

Momentan gibt es auch in Deutschland Bestrebungen, die Wirkung von Qigong auf Krebskranke Patienten zu erforschen. Eine Heilung solch schwerer Krankheiten allein durch eine Praxis oder Übertragung von Qi scheinen jedoch illusionär.<sup>311</sup> Der starke Glaube an die unumschränkte Heilkraft des Qi im Zusammenhang mit der Behandlung von Krebs zeigt, dass viele der heutigen Kampfkünstler viel mehr geneigt sind, an die phantastischen Fähigkeiten des Qi zu glauben, als sich an den konkreten wissenschaftlichen Erkenntnissen der Qigong-Forschung zu orientieren.

Andere innere Kampfkünste wie das Xingyiquan (形意拳) sind im Westen noch nicht sehr bekannt, doch auch sie beanspruchen von sich, die Gesundheit des Menschen zu stärken und Krankheiten zu heilen.<sup>312</sup> Im Xingyiquan gibt es die Boxform der fünf Wandlungsphasen (Wuxingquan, 五行拳).<sup>313</sup> In dieser Form werden die Theorien der fünf Wandlungsphasen Metall, Wasser, Holz, Feuer und Erde auf die martialische Ebene umgesetzt. In der Kampfkunstform werden den einzelnen Wandlungsphasen bestimmte Bewegungen zugeordnet. Die der Wandlungsphase Metall entsprechende Fausttechnik (Piquan, 劈拳) spaltet, die der Wandlungsphase Wasser entsprechende Fausttechnik (Zuanquan, 鑽拳) bohrt, usw.<sup>314</sup>

---

<sup>311</sup> Zur Behandlung von Krebs durch Qigong, siehe: Kalisch, Christel und Schwer, Claudia: *Qigong Yangsheng-Kurse für Tumorkrankheiten in der Universitätsklinik der Freien Universität Berlin*, S.231-234, sowie Helm, Ralf: *Einführung von Qigong Yangsheng in einer Rehabilitationsklinik für Krebsnachsorge und Orthopädie (Prof. Volhard Klinik Masserberg)*, S.246-250, in: Hildenbrand, *Das Qi kultivieren – die Lebenskraft nähren*, 1998. Siehe außerdem: Cohen, 1997, S.139 ff.

<sup>312</sup> Eine ausführliche Darstellung des Heilaspektes des Xingyiquan findet sich in: Reid, 1995, S.44.

<sup>313</sup> In der Kampfkunst Xingyiquan als auch in anderen Stilen werden die fünf Wandlungsphasen in Kampfbewegungen umgesetzt. Die fünf Wandlungsphasen sind Metall, Wasser, Holz, Feuer und Erde. Die Theorie der fünf Wandlungsphasen wurde erstmals von Philosoph Zou Yan (鄒衍, 305-240) systematisiert. Die fünf Wandlungsphasen können in zwei Kreisläufen angeordnet werden, einmal im Kreislauf der gegenseitigen Hervorbringung, einmal im Kreislauf der gegenseitigen Vernichtung (xiangsheng xiangke, 相生相克). Im Xingyiquan bedeutet diese Theorie, dass man die einzelnen Techniken im Kreislauf der gegenseitigen Hervorbringung übt, um die körpereigene Energie zu stärken, während man die Techniken im Kreislauf der gegenseitigen Vernichtung übt, um ihre Kampfanwendung zu perfektionieren. Dabei funktionieren die Techniken so, dass man mittels der Feuertechnik die Holztechnik überwinden kann, mittels der Holztechnik die Erdtechnik überwindet, usw. Zum Xingyiquan, siehe: Frantzis, 1998, S.171 ff.

<sup>314</sup> Siehe: Frantzis, 1998, S.171.

Nach den Theorien der chinesischen Medizin entsprechen die fünf Wandlungsphasen den energetischen Qualitäten bestimmter innerer Organe.<sup>315</sup> Die Wandlungsphase Metall entspricht der Lunge, Wasser entspricht den Nieren, etc. Im Wuxingquan wurde nun das philosophische Konzept der fünf Wandlungsphasen, welches später auf die chinesische Medizin angewandt wurde, auf bestimmte Boxtechniken übertragen. Später wurde behauptet, dass durch die Ausführung der Boxform der fünf Wandlungsphasen die entsprechenden inneren Organe positiv stimuliert würden. Zur Metallfausttechnik Piquan heißt es:

The internal pressure that this movement initiates in the body, in addition to its basic chi work, directly and positively affects the lungs. [...] In Pi Chuan, the spreading of the open palm and the extending of the fingers has the effect of opening up the lungs, which then brings plenty of oxygen to the rest of the body. Each of the energies of all your internal organs ends in acupuncture meridian lines at the end of your fingers and toes. Thus, moving your chi strongly to the ends of your fingertips and toes correspondingly stimulates all your visceral organs energetically, thereby increasing your strength.<sup>316</sup>

Anhand dieses Beispiels lässt sich erkennen, wie eine Übertragung von auf philosophischen Konzepten basierenden medizinischen Theorien auf die chinesischen Kampfkünste stattfand. Das Taijiquan, dessen Titel auf ein philosophisches Konzept verweist, als auch das Baguazhang, dessen Name sich aus den acht Trigrammen des Yijing herleitet, weisen ähnliche Verbindungen zu Grundkonzepten der chinesischen Philosophie und Medizin auf.<sup>317</sup> Es stellt sich allerdings die Frage, ob die von den Kampfkünstlern behaupteten Verbindungen zwischen Boxbewegungen und inneren Organen wirklich bestehen. Die Integration von Philosophie, Medizin und Kampfkunst könnte möglicher Weise ebenso dem Wunsch entsprungen sein, zwanghaft ein System von Analogien zwischen Philosophie, Medizin und Kampfkunst zu kreieren. Der medizinische Beweis (nach Kriterien der westlichen Medizin) einer solchen Verbindung konnte bisher noch nicht erbracht werden. Und solange ein solcher Beweis fehlt, werden weitere Spekulationen über etwaige Verbindungen zwischen Medizin und Kampfkunst bestehen bleiben, die ihrerseits den Boden für eine weitere Mystifizierung der chinesischen Kampfkünste bilden.

---

<sup>315</sup> Zur Bedeutung der fünf Wandlungsphasen in der chinesischen Medizin, siehe: Yang Weijie, 2000, S.27-47, sowie: Unschuld, 1997, S.20.

<sup>316</sup> Siehe: Ebenda, S.187, S.191.

<sup>317</sup> Nach der chinesischen Medizin findet die Theorie von Yin und Yang auf verschiedenste Weise Anwendung auf den menschlichen Körper wie der Einteilung in Oben und Unten, Vorne und Hinten, Innen und Außen, etc. Auch die Meridiane werden in Yin- und Yangmeridiane unterschieden. Siehe: Hempen, 1998, S.21.

Untersucht man einmal die Lebensdaten der bekanntesten Meister der chinesischen Kampfkünste, so ergibt sich, dass zwar einige von ihnen ein sehr hohes Alter erreicht haben, andere allerdings bereits in mittleren Jahren verstarben. Taijiquan Meister Wu Tunan (1884-1989) wurde 105 Jahre alt, während andere Taijiquan Meister wie Yang Chengfu (1883-1936), der 53 Jahre alt wurde, Yang Banhou (1837-1892), der 55 Jahre alt wurde oder Chen Zhaokui (1927-1980), der 53 Jahre alt wurde, bereits viel früher verstarben.<sup>318</sup> Wang Xiaoming stellt in seiner Untersuchung über die Beziehung von Taijiquan und einem langen Leben fest:

Daraus kann man erkennen, dass die Länge des Lebens damit, ob man Sport treibt, welchen Sport man treibt, ob man Taijiquan betreibt und welche Form des Taijiquan man betreibt, nicht viel zu tun hat.<sup>319</sup>

Allerdings kann man an dieser Stelle bereits festhalten, dass in China eine enge Beziehung zwischen Kampfkunst und Medizin bestand, die sich aus den natürlichen Notwendigkeiten des Kämpfens ergab. Weiterhin muss man annehmen, dass diese Verbindung im Laufe der Zeit phantastisch ausgebaut wurde und zur Mystifizierung der Kampfkünste beigetragen hat. Die so entstandene Mischung aus Philosophie, Medizin und Kampfkunst beeinflusste ihrerseits die fiktionale Kampfkunsliteratur der Wuxia-Romane. Viele mir zugängliche Texte über die Kampfkünste aus der Feder chinesischer als auch westlicher Vertreter des Wushu liefen erstaunlicher Weise bis zu einem hohen Grad konform mit den Darstellungen, wie sie sich auch in den Romanen Jin Yongs wiederfinden. Ähnlich wie bei den Legenden zu den Gründern mancher Stile, wird auch die phantastische Darstellung von Medizin in den chinesischen Kampfkunstkreisen der Realität vorgezogen. Das bedeutet, dass die in den Wuxia-Romanen Jin Yongs dargestellten Kampf- und Medizinkünste genau der Sicht entsprechen, wie chinesische Kampfkünstler ihre Künste wahrnehmen. Deshalb werden die Romane Jin Yongs auf einen chinesischen Kampfkünstler viel realer wirken als auf einen westlichen Leser, da sich die Realität, in der sie leben, stark voneinander unterscheidet.

Taijiquan Lehrerin Song Chuanyu (geb. 1930), die Ärztin für chinesische Medizin und Lehrerin für chinesische Philosophie war, bestätigt die enge Verbindung von Philosophie, Medizin und chinesischer Kampfkunst. Zwar seien manche der Darstellungen in den

---

<sup>318</sup> Siehe: <http://www.sinowushu.com>.

<sup>319</sup> Siehe: ebenda. Wang Guangxi stellt ebenfalls fest: „In den westlichen Ländern praktizieren sehr wenige Menschen das Wushu und verstehen auch überhaupt nichts von den phantastischen Methoden zur Lebenspflege und Qigong des Ostens, allerdings übertrifft ihr durchschnittliches Lebensalter das der Chinesen um ein vielfaches. Deshalb sind die Praxis von Wushu und Qigong keine entscheidenden Faktoren dafür, dass man ein langes Leben genießt.“ Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.310.

Romanen und ihren Verfilmungen zu übertrieben dargestellt, doch basierten sie auf einem Grundkonzept, welches der konkreten Kampfkunstpraxis Chinas entspräche. Frau Song bestätigte, dass man mittels der chinesischen Kampfkünste die eigene Gesundheit durch Ansammlung von Qi stärken könne, und dass man später ebenfalls in der Lage sei, diese innere Energie zu Heilzwecken anderer Menschen einzusetzen. Bei den Kursen, die Frau Song zur chinesischen Heilmassage Tuina (推拿) gibt, betont sie ausdrücklich, dass man die Wirkung der Massage um ein vielfaches steigern könne, wenn der Masseur ein starkes Qi habe und es mit seinen Händen auf den Körper des Patienten übertragen könne.<sup>320</sup>

Diese Sicht entspricht völlig dem Konzept des Qi, wie es von den meisten der chinesischen Kampfkünstler verstanden wird, als auch der Form, wie sie Jin Yong in seinen Romanen entwirft.

Ob und in welchem Maße man mittels des Qi schwere Krankheiten heilen oder gar seine Lebenszeit verlängern kann, müssen weitere medizinische Untersuchungen entscheiden. In der chinesischen Medizin, die eine auf empirischen Erfahrungen beruhende Heilkunst ist, war der wissenschaftliche Beweis eines Heilvorgangs, der funktionierte, überflüssig. Durch die Verbindung mit den Prinzipien der chinesischen Weltanschauung entstand ein theoretisches Gerüst, welches Makrokosmos und Mikrokosmos in eine analoge Verbindung brachte. Auch die chinesischen Kampfkünste wurden schließlich in dieses Beziehungssystem integriert. Geheimhaltung und fehlende Beweisführung nach wissenschaftlichen Maßstäben haben schließlich erheblich zur Mystifizierung von Kampfkunst und Heilkunst beigetragen. In den Wuxia-Romanen Jin Yongs werden verschiedene Formen der chinesischen Medizin dargestellt, die von einer realistischen Darstellung von Akupunkturpunkten, Meridianen, Diagnose- und Heilverfahren bis hin zur phantastischen Übertreibung reichen, bei der das Qi das alles überragende Heilmittel ist.

Die enge Verbindung von chinesischer Medizin und Kampfkunst hat zur Entstehung spezieller Methoden innerhalb der chinesischen Kampfkünste geführt, die die Synthese dieser beiden Bereiche der chinesischen Kultur par excellence verkörpern. Deshalb haben sie nicht nur einen besonders guten Ruf in den Kampfkunstkreisen Chinas, sondern wurden ebenfalls in den Romanen Jin Yongs intensiv genutzt. Eine dieser Kampfkünste, das Dianxue (點穴, „Die Methode, Akupunkturpunkte zu attackieren“), möchte ich nun kurz vorstellen.

---

<sup>320</sup> Cohen bestätigt diese These. Er schreibt: „Wenn zwei Akupunkteure dieselbe Technik anwenden, wird jener, der Qigong trainiert, mehr Erfolg haben.“ Siehe: Cohen, 1997, S.402.

## 6. Das Dianxue in der chinesischen Kampfkunst

Die Methode, die Akupunkturpunkte des Gegners zu attackieren (Dianxue, 點穴), wurde in der chinesischen Kampfkunst zum ersten Mal in der Grabinschrift für Wang Zhengnan erwähnt.<sup>321</sup> Später entwickelten sowohl die buddhistischen als auch die daoistischen Boxschulen verschiedene Methoden, diese Punkte zu attackieren. Da es sich nur um kleine Trefferflächen handelt, muss man auch kleine Körperflächen verwenden, um diese Punkte zu treffen. Daher verwandten die chinesischen Kampfkünstler viel Zeit damit, ihre Finger für diesen Zweck zu konditionieren und abzuhärten. Man übte sich darin, nur mit der Spitze eines Fingers einen Gegner unschädlich zu machen.<sup>322</sup>

Zhang Dunxi erläutert in seinem 1999 erschienen Werk über Taijiquan die 36 wichtigsten Akupunkturpunkte am menschlichen Körper. Die in der Lehre des Dianxue dargelegten Akupunkturpunkte entsprechen exakt denen der chinesischen Medizin. Es handelt sich dabei nicht etwa um Nervenzentren oder zentrale Körperstellen, die mit dem Blut- oder Atemsystem in Verbindung stehen. Die Punkte, die in der Kunst des Dianxue attackiert werden, entsprechen der Theorie der chinesischen Medizin vom Qi-Fluss im Körper. Das bedeutet, dass mittels des Dianxue Einfluss auf den Qi-Haushalt des Körpers und nicht etwa auf das Atem- oder Nervensystem ausgeübt wird.<sup>323</sup>

Nach Zhang kann die absichtliche Unterbrechung des Qi-Flusses im Körper des Menschen zu verschiedenartigen Schäden führen, die von Bewegungsunfähigkeit (Maxue, 麻穴), Stummheit (Yaxue, 啞穴), Bewusstlosigkeit (Yunxue, 暈穴), bis hin zum Tode (Sixue, 死穴) führen können. Zhang führt aus, dass es heute nur sehr wenige Menschen gibt, die diese Kunst beherrschen, und dass sie sie nicht öffentlich vorführen.<sup>324</sup>

Man kann also nicht beweisen, dass eine Kunst wie die des Dianxue wirklich existiert. Allerdings sprechen zwei Punkte für die Möglichkeit einer solchen Existenz. Erstens wird in der chinesischen Medizin mittels Akupunktur (Zhenjiu, 針灸) und Akupressur (Tuina, 推拿) auf dieselben Punkte wie im Dianxue eingewirkt. Hier behilft man sich verschiedenen Nadeln, den Fingerspitzen oder anderen spitzen Körperteilen, um durch verschiedene Methoden wie Drücken, Schieben, Kreisen, Klopfen, etc. der Akupunkturpunkte auf Störungen im Qi-

---

<sup>321</sup> Zur Grabinschrift des Wang Zhengnan, siehe erstes Kapitel dieser Arbeit.

<sup>322</sup> Zum Dianxue in der Wudang-Kampfkunst, siehe: Jin Yiming, 1985, S.31-56. Zum Dianxue in der Shaolin-Kampfkunst, siehe: De Qian *Shaolin Dianxuefa*, Beijing tiyu xueyuan, 1988. Zum Dianxue im Taijiquan, siehe: Zhang Dunxi, 1999, S.153-167.

<sup>323</sup> Die Kunst, das Nervensystem, den Blutkreislauf, und das Atemsystem zu attackieren, wird in der chinesischen Kampfkunst Qinna (擒拿, „fangen und (fest-)nehmen“) genannt.

<sup>324</sup> Siehe: Zhang Dunxi, 1999, S.155.

Haushalt des Patienten Einfluss zu nehmen. Zweitens ist die chinesische Kampfkunst nicht die einzige, die von der Kunst des Dianxue berichtet. Auch das Kalarippayat, eine von der chinesischen Kampfkunst unbeeinflusste indische Form des Kampfes, kennt die Lehre von den Techniken, die den Energiefluss des Körpers beeinflussen. Reid und Croucher haben in ihrer Untersuchung über das Kalarippayat festgestellt, dass die indischen Marma-Adi<sup>325</sup> Experten 108 verletzliche Punkte entdeckt haben, von denen 36 tödlich sein sollen.<sup>326</sup> Diese Zahlen stimmen exakt mit den Zahlen überein, die Zhang und andere chinesische Meister nennen.<sup>327</sup> Reid und Croucher haben daraufhin westliche und asiatische Mediziner nach ihrer Meinung befragt, was ein Treffer an einer dieser Stellen für Folgen haben kann. Diese bestätigten teilweise die von den Kampfkünstlern gemachten Angaben.<sup>328</sup>

---

<sup>325</sup> Marma Adi ist die indische Bezeichnung für die Kunst der Ausführung von Schlägen gegen besonders empfindliche Punkte. Sie entspricht dem chinesischen Dianxue. Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.54-56

<sup>326</sup> Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.57.

<sup>327</sup> Siehe: Zhang Dunxi, 1999, S.154; Reid/Croucher, 1983, S.107.

<sup>328</sup> Siehe: Reid/Croucher, 1983, S.57, S.107.

## 6.1. Das Dianxue innerhalb der Kampfkunsthistorie Chinas

Die Entwicklung der Technik des Dianxue innerhalb der chinesischen Kampfkunst hat auch die Entwicklung der Kampfkunsthistorie beeinflusst. Im *Shuihuzhuan* (水滸傳) findet man noch keine Beschreibung von Methoden, die dem Dianxue ähneln. Selbst in dem späten Qing-Roman *Ernü yingxiong zhuan* (兒女英雄傳) findet sich noch keine Erwähnung dieser Kunst. Wang Guangxi führt dies darauf zurück, dass diese Kunst nicht von vielen Menschen beherrscht wurde, und dass diese Wenigen ihre Techniken geheim hielten. Erst als in der Republikzeit einige Kampfkunsthandbücher über das Dianxue auf den Markt kamen, fand diese Technik Einzug in die Kampfkunsthistorie. Dort erfuhr sie eine phantastische Ausarbeitung.<sup>329</sup>

Heute streiten sich Kampfkünstler und Kampfkunsthistoriker darüber, ob es diese Technik, wie sie in den Wuxia-Romanen dargestellt wird, in der konkreten Kampfkunstpraxis wirklich gibt, und welche Effektivität sie besitzt. Dabei reicht die Spannweite der Meinungen von völliger Ablehnung aufgrund fehlender Beweise bis hin zu einem umfassenden Glauben daran, dass sogar die in den Kampfkunsthistorien dargestellten Techniken mit dem richtigen Training zu realisieren seien.

Wei Feng beschreibt in seinem Buch über die Kunst des Dianxue nicht nur die Verfahren, seine Finger zu konditionieren und zu lernen, wo die verschiedenen Akupunkturpunkte zu welcher Zeit mit welcher Technik zu treffen sind, sondern er stellt darüber hinaus noch Trainingsmethoden dar, wie man ohne den Gegner zu berühren oder sogar durch Gegenstände hindurch dessen Akupunkturpunkte verschließen könne. Obwohl heute kein Nachweis von solchen Fähigkeiten erbracht werden kann behauptet der Autor, dass diese Form der chinesischen Kampfkunst vollständig wissenschaftlichen Maßstäben entspräche.<sup>330</sup> In welcher Form der wissenschaftliche Anspruch an das Dianxue besteht legt der Autor allerdings nicht dar.

Die in diesem Buch, welches im Verlag der Pekinger Sportuniversität 1995 erschien, dargestellten phantastisch anmutenden Kampftechniken entsprechen, wie ich noch zeigen werde, vollständig den in Jin Yongs Romanen dargestellten Formen des Dianxue. Das bedeutet, dass man keine klaren Unterscheidungen machen kann zwischen den Inhalten der als Kampfkunsthistorie angesehenen Wuxia-Romane und den Aussagen der als Kampfkunsthistorie angesehenen Kampfkunsthistorien. Beide Formen der literarischen

---

<sup>329</sup> Siehe: Wang Guangxi, 2002, S.419.

<sup>330</sup> Siehe: Wei Feng, 1995, S.293.

Darstellung von chinesischer Kampfkunst ähneln sich in verblüffender Weise. Da die in beiden Literaturformen dargestellten übernatürlich anmutenden Fähigkeiten nicht bewiesen werden können, kann man schließen, dass sie in den Bereich der phantastischen Übertreibung von chinesischer Kampfkunst gehören. Das bedeutet allerdings, dass auch die meisten Abhandlungen über die chinesische Kampfkunst selbst keine Beschreibung von Kampfkunstrealität in China enthalten, sondern dass auch sie, wie die Wuxia-Romane selbst, zur Kampfkunsthiktion gehören.

Im Folgenden soll nun die Kunst des Dianxue, wie sie in den Romanen Jin Yongs dargestellt wird, untersucht werden.

## 6.2. Das Dianxue in den Romanen Jin Yongs

Die Methode des Dianxue findet starke Verwendung in den Wuxia-Romanen Jin Yongs. In der Gesellschaft der Flüsse und Seen, die Jin Yong beschreibt, sind es vor allem die Mitglieder des Hauses Duan (段), der Kaiserfamilie von Dali (大理), die sich auf diese Technik konzentriert haben.<sup>331</sup> Dort heißt diese Technik „Ein-Yang-Finger“ (Yiyang zhi, 一陽指). Im Roman *Tianlong babu* wird erklärt, dass die Familie Duan ursprünglich zur Jianghu-Gesellschaft gehörte, und später in Südchina das kleine Reich Dali gründete. Trotzdem fühlen sich die Duan immer noch den Regeln des Jianghu verpflichtet. Das bedeutet, dass sie Herausforderungen von anderen Kämpfern immer in Zweikämpfen regeln müssen. Es ist ihnen nicht erlaubt, ihre Soldaten dafür einzusetzen. Aus diesem Grunde wird in der Familie Duan immer noch der Familienstil des Ein-Yang-Finger gepflegt.<sup>332</sup>

Jin Yong beschreibt diese Technik als eine der führenden Techniken seiner Kampfkunstwelt. Mit ihr wird ein Kämpfer in die Lage versetzt, mit einem einzigen Fingerstich seinen Gegner nicht nur stumm, bewegungsunfähig, lachend, oder ohnmächtig zu ‚drücken‘, sondern ihn auch zu töten. Wenn die innere Energie des Kämpfers stark genug ist, dann wird er sogar fähig sein, ohne den Gegner selbst zu berühren, also durch einen Fingerzeig in der Luft, die Akupunkturpunkte des anderen zu treffen, sie zu blockieren oder die Blockade wieder zu lösen:

Duan Zhengchun drehte seine Hand, und ohne das leiseste Geräusch führte er einen Fingerstoß aus, mit dem er den Punkt „Zhangmen“ [章門穴]<sup>333</sup> an ihrer Hüfte traf. Frau Zhong war zu überrascht, um noch ausweichen zu können, und sackte sofort in sich zusammen. (*Tianlong babu*, S.275)

---

<sup>331</sup> Dali ist der Name eines Reiches, welches sich 937 im Süden von China bildete. Das Gebiet von Dali umfasste die heutige Provinz Yunnan sowie Teile vom südwestlichen Gebiet des heutigen Sichuan. Landwirtschaft, Viehzucht, Handwerk und die Bearbeitung von Metallen (Eisen) reichten an das Niveau der Chinesen heran, mit denen ein intensiver wirtschaftlicher und kultureller Austausch herrschte. Die regierende Schicht in Dali verwendete die chinesische Schrift bei der Erledigung der Amtsgeschäfte. Die buddhistische Lehre herrschte vor. Das Königshaus von Dali war die Familie Duan. Im Jahre 1253 wurde Dali bei einem Feldzug der Mongolen unter Kublai Khan erobert. 1276 wurde aus dem alten Königreich Dali die Provinz Yunnan.

Siehe: Xia Zhengnong, 1992, S.948.

<sup>332</sup> Siehe: *Tianlong babu*, S.292-3, S.302.

<sup>333</sup> Der Punkt Zhangmen ist nach der chinesischen Medizintheorie der Punkt Nummer dreizehn des Lebermeridians (Ganjing, 肝經) und befindet sich am freien Ende der 11. Rippe. Siehe: Hempen, 1998, S.231.

Die hier beschriebene Methode ist die des Ein-Yang Fingers, mit der Duan Zhengchun seine Gegnerin bewegungsunfähig und stumm drückt. Später besiegt er eine weitere Gegnerin mit derselben Methode. Allerdings sind seine Opfer nicht ohnmächtig, sondern nur bewegungsunfähig und dabei hellwach, und sie funkeln ihn mit zornigen Augen an:

Nachdem sich die anderen zurückgezogen hatten, drückte Duan Zhengchun die Punkte „Huantiao“ [環跳穴]<sup>334</sup> und „Ququan“ [曲泉穴]<sup>335</sup> an den Beinen der beiden Frauen, wodurch es ihnen unmöglich war, sich zu bewegen. Danach öffnete er lachend mit einigen leichten Schlägen die beiden „Zhangmen-Punkte“ [章門穴] an den Hüften der beiden Frauen. Qin Hongmian schrie ihn an: „Duan Zhengchun, du...du schikanierst immer noch die Leute...“ (*Tianlong babu*, S.276)

Hier wird deutlich, dass je nach attackiertem Akupunkturpunkt das Ergebnis ein anderes ist. Der erste Punkt, *Zhangmen*, brachte die beiden Frauen zum Schweigen, die beiden anderen Punkte machten sie bewegungsunfähig. Um mit ihnen zu reden öffnet Duan Zhengchun den Punkt *Zhangmen*, lässt aber die beiden anderen Punkte verschlossen, so dass die beiden Frauen reden, sich aber nicht bewegen können.

Als der Ehemann der einen der beiden Frauen, Zhong Wanchou (鐘萬仇), auftaucht, fordert er Duan Zhengchun auf, ihre verschlossenen Akupunkturpunkte wieder zu öffnen. Doch dieser weigert sich:

Zhong Wanchou streckte seine Hand aus und knetete und klopfte im Bereich der Rippen und der Hüfte seiner Frau. Zwar war seine innere Kraft sehr stark, doch die Methode des Ein-Yang-Fingers der Duan-Familie ist einzigartig auf der Welt, und nicht Eingeweihte sind ihr gegenüber machtlos. Die Adern an seiner Schläfe traten stark hervor, und Frau Zhong empfand durch sein Kneten und Schlagen nur Schmerzen und Jucken. Doch die Akupunkturpunkte an ihrem Bein öffneten sich nicht im Geringsten. (*Tianlong babu*, S.280)

---

<sup>334</sup> Huantiao ist Punkt dreißig des Gallenblasenmeridians (Danjing, 膽經). Er befindet sich auf der Strecke zwischen dem höchsten Punkt des Rollhügels und der Kreuzbeinkanalöffnung (unter dem Kreuzbein), und zwar auf der Grenze zwischen dem ersten und dem zweiten Drittel. Siehe: Foen Tjoeng Lie, 1991, S.52.

<sup>335</sup> Ququan ist Punkt acht des Lebermeridians (Ganjing, 肝經), befindet sich bei gebeugtem Knie am medialen Ende der Kniegelenksfalte. Siehe: Hempfen, 1998, S.229.

Als sich Duan Zhengchun schließlich bereit erklärt, die Frauen frei zu lassen, stellt sich ihm Zhong Wanchou erneut entgegen:

Zhong Wanchou stand mit einer schnellen Bewegung vor seiner Frau und blockierte den Weg. Mit beiden Händen heftig wedelnd rief er: „Dir Kerl ist doch nicht zu trauen, und du bist besonders gut darin, dir bei den Frauen Vorteile zu verschaffen. Ich verbiete dir, den Körper meiner Frau zu berühren.“ [...]

Duan Zhengchun lachte bitter auf und sagte: „Mein Können im Bereich des Dianxue ist recht oberflächlich und unvollkommen, allerdings ist es anderen Menschen nicht möglich, die von mir verschlossenen Punkte wieder zu öffnen. Falls wir zu lange warten fürchte ich, dass die Beine eurer teuren Gattin Schaden nehmen werden!“ (*Tianlong babu*, S.280)

In dieser Situation, in der nur Duan Zhengchun fähig ist, die Akupunkturpunkte von Frau Zhong zu öffnen, ihr Gatte dies aber nicht erlaubt, da Duan Zhengchun dafür den Körper seiner Frau berühren muss, tritt plötzlich der ältere Bruder von Duan Zhengchun in Szene. Dieser:

neigte seinen Körper leicht seitlich und führte in der Luft einen Fingerstoß aus, der auf den Bereich zwischen Brust und Bauch von Frau Zhong zielte. Diese spürte Wärme im oberen Teil des Zinnoberfeldes. Zwei warme Wellen durchflossen ihre beiden Beine, und sofort waren ihre Blutgefäße wieder geöffnet. Sie stand auf. (*Tianlong babu*, S.281)

Während der jüngere Bruder Duan Zhengchun die Methode beherrscht, Dianxue mit Körperkontakt auszuführen, hat sein älterer Bruder bereits die Fähigkeit erlangt, Dianxue ohne Körperkontakt, also durch die Luft, auszuführen.

Bei den Fähigkeiten, die Duan Zhengchun besitzt, handelt es sich um eine Darstellung der Kunst des Dianxue, wie sie in den Kampfkunstkreisen gepflegt wird, und in vielen Kampfkunsthandbüchern zu finden ist.<sup>336</sup> Die Fähigkeit seines Bruders, sein Qi durch die Luft zu übertragen, kann man in Abhandlungen über die chinesische Medizin wiederfinden. Bei Kenneth Cohen, der sich intensiv mit Qi-Heilung beschäftigt, heißt es:

---

<sup>336</sup> Siehe: De Qian: *Shaolin Dianxuefa*, Beijing, 1988.

Bei großer Akupunkturerfahrung ist es möglich, auf die Nadel überhaupt zu verzichten und einfach die Fingerspitzen auf den Akupunkturpunkt zu legen – mit demselben Ergebnis. Man kann Qi auch direkt zu einer gestörten Körperzone schicken, sei es mit, sei es ohne Berührung.<sup>337</sup>

Gleiches gilt auch für die Kunst des Dianxue. In einem Werk über diese Kampfmethode von 1995 schreibt der Autor Wei Feng:

Die hohe Kampfkunst ist, dass selbst wenn sich der Gegner einige Schritte entfernt befindet, und die Finger dessen Akupunkturpunkte nicht berühren können, man von der Entfernung aus die Fingertechnik ausführt, die Kraft aus den Fingerspitzen hinausschiesst und die Akupunkturpunkte des Gegners erreicht.<sup>338</sup>

Grundlegendes Medium beider Aspekte ist das Qi des Kämpfers, mit dessen Hilfe das Qi anderer Menschen, ob mit oder ohne Körperkontakt, beeinflusst werden kann. Wei Feng erklärt, dass diejenigen, die die höchsten Stufen des Dianxue erklimmen wollen, ihre innere Kraft entwickeln müssen:

Das bedeutet, dass die Kunst des Dianxue ein innere-Kraft-Boxstil ist, der vollständig auf die Kraft des unteren Zinnoberfeldes angewiesen ist. Mit dem im Körper wohnenden Qi werden die Körperbewegungen eingeleitet, deshalb muss man auf dem Fundament des Praktizierens der inneren Kraft die Kampftechniken entwickeln.<sup>339</sup>

Weder das Konzept des Qi, noch die phantastisch anmutenden Ausführungen in den beiden Bereichen der chinesischen Medizin und Kampfkunst, werden in den zitierten Werken als solche gekennzeichnet. Das bedeutet, dass viele Kampfkünstler und auch Ärzte für chinesische Medizin die in Jin Yongs Romanen dargestellten Verfahren des Qi-Kämpfens und Heilens nicht als phantastisch ansehen, sondern sie für real halten werden.

Eine weitere Übersteigerung ins Phantastische erfährt die Technik des Ein-Yang Fingers im Roman *Tianlong babu* durch die Geheimtechnik „Göttliches Schwert der sechs Meridiane“ (Liumai shenjian, 六脈神劍), die im Himmelsdrachenkloster in Dali auf einer

---

<sup>337</sup> Siehe: Cohen, 1997, S.402.

<sup>338</sup> Siehe: Wei Feng, 1995, S.115.

<sup>339</sup> Siehe: Ebenda, S.295.

Schriftrolle niedergeschrieben ist. Auf der Grundlage der Techniken des Ein-Yang-Fingers kann der Kämpfer, der diese Technik beherrscht, aus allen sechs Meridianen seiner Arme sein Qi aus seinen Fingern in eine weite Distanz hin aussenden und mit diesem wie mit einem Schwert ‚schneiden‘ oder ‚stechen‘. Der Kämpfer benötigt kein Schwert mehr, um zu kämpfen, er kann sein Qi zu einem Schwert machen, dem keine Klinge gewachsen ist.

Im Unterschied zu den *Chuanqi* der Tang-Dynastie, in denen die Kämpfer ebenfalls die Fähigkeit besaßen, ihre Gegner auf weite Distanz zu töten, gibt Jin Yong eine theoretische Erklärung für diese phantastischen Fähigkeiten seiner Helden, die den *Chuanqi* fehlt. Wie in vielen seiner Werke bedient sich der Autor auch im Roman *Tianlong babu* als Grundlage für die von ihm erfundene Technik des „göttlichen Schwertes der sechs Meridiane“ den Theorien der chinesischen Medizin. Das Qi fließt nach der chinesischen Medizintheorie durch die Meridiane des Körpers wie das Blut durch die Adern. Sechs der zwölf Hauptmeridiane des menschlichen Körpers befinden sich in den Armen. Sie enden bzw. beginnen an den Fingerspitzen und haben jeweils eine andere Qi-Qualität.<sup>340</sup> Daraus entwickelte Jin Yong die Technik der sechs Qi-Schwerter.

Während der Zeit, in der der Roman *Tianlong babu* spielt, beherrscht allerdings keiner der Mönche des Himmelsdrachenklosters die Technik des göttlichen Schwertes. Als sich die sechs höchsten Mönche des Klosters zusammenfinden, um sich gegen die Herausforderung eines starken Feindes vorzubereiten, stellen sie fest:

Kurong sagte plötzlich: „Wenn wir alle getrennt voneinander die Technik des göttlichen Schwertes der sechs Meridiane trainieren, dann wir es keiner von uns vermögen, diese Technik zu meistern, da unsere innere Kraft dafür nicht ausreicht.“ [...]

Benyin sagte: „Gemäß der ursprünglichen Idee der Technik des göttlichen Schwertes der sechs Meridiane soll eine einzige Person die sechs Qi-Schwerter einsetzen. Allerdings befinden wir uns in einem Endzeitalter, in der das Wissen über die Kampfkünste bereits im Untergang begriffen ist, so dass es niemanden gibt, der dazu fähig ist, eine solch

---

<sup>340</sup> Die sechs Energieleitbahnen (Meridiane, chin.: Jingluo, 經絡) der Arme und Hände sind: 1. Herzmeridian (Xinjing, 心經), 2. Dünndarmmeridian (Xiaochangjing, 小腸經), 3. Lungenmeridian (Feijing, 肺經), 4. Herzbeutelmeridian (Xinbaojing, 心包經), 5. Dreifacher Erwärmer (Sanjiaojing, 三焦經), 6. Dickdarmmeridian (Dachangjing, 大腸經). Der Lungenmeridian ist ein Yin-Meridian (yin maior, großes Yin) der Hand. Er endet in der Daumenspitze. Der Dickdarmmeridian ist ein Yang-Meridian (splendor yang, Überstrahlung des Yang) der Hand. Er beginnt an der Spitze des Zeigefingers. Der Herzbeutelmeridian ist ein Yin-Meridian (yin flectens, weichendes Yin) der Hand. Er endet an der Spitze des Mittelfingers. Der Meridian der drei Wärmebereiche ist ein Yang-Meridian (yang minor, kleines Yang) der Hand. Er beginnt an der Spitze des Ringfingers. Der Herzmeridian ist ein Yin-Meridian (yin minor, kleines Yin) der Hand. Er endet an der radialen Seite des kleinen Fingers. Der Dünndarmmeridian ist ein Yang-Meridian (yang maior, großes Yang) der Hand. Er beginnt an der ulnaren Seite des kleinen Fingers. Siehe: Hempen, 1998, S.72, 78, 120, 126, 182, 188.

starke innere Energie zu kultivieren [die nötig wäre, damit eine einzige Person die Technik der sechs göttlichen Schwerter meistern könnte]. Es bleibt uns nichts weiter übrig, als das jeder von uns sechs Personen eins der Qi-Schwerter anwendet.“ (*Tianlong babu*, S.403-405)

Die Mönche des Himmelsdrachenklosters besitzen also nicht die nötige innere Kraft, die für diese Technik nötig ist. Als der Herausforderer im Kloster eintrifft, setzt er die Shaolin-Fingertechniken *Nianhua-Finger* (Nianhua zhi, 拈花指)<sup>341</sup>, *Duoluoye-Finger* (Duoluoye zhi, 多羅葉指)<sup>342</sup> sowie *Wuxiang jie-Finger* (Wuxiang jiezhi, 無相劫指)<sup>343</sup> ein. Die Mönche sind ihm nicht gewachsen. Doch ihre Niederlage ist nicht in der Unterlegenheit ihrer Technik gegenüber den Shaolin-Techniken begründet, sondern wird auch in diesem Fall auf ihre unterlegene innere Kraft zurückgeführt:

Meister Kurong fragte: „Welchen Grad hast du in der Kultivierung des Ein-Yang-Fingers erreicht?“

Auf der Stirn von Benyin trat Schweiß hervor, und er antwortete: „Ich besitze nur schlechte Voraussetzungen und schaffe es außerdem nicht, große Fortschritte zu machen. Deshalb habe ich mich nur bis zum vierten Grad kultivieren können.“

Meister Kurong fragte weiter: „Wenn man den Ein-Yang-Finger der Familie Duan aus Dali mit den drei Fingertechniken Nianhua, Duoluoye und Wuxiangjie aus Shaolin vergleicht, was meinst du, welche dieser Techniken ist überlegen, welche unterlegen?“

Ben Yin erwiderte: „Zwischen den Fingertechniken gibt es keinen qualitativen Unterschied, doch es besteht ein solcher in Hinsicht auf die innere Kraft.“

Meister Kurong sagte: „Genau! Was wäre, wenn man unseren Ein-Yang-Finger bis zum ersten Grad kultivieren könnte?“

Ben Yin entgegnete: „Dieser Grad ist sehr tief und schwer vorzustellen, ich wage es deshalb nicht, darüber zu spekulieren.“

Kurong sagte: „Angenommen, du würdest weitere hundert Jahre leben, bis zu welchem Grad könntest du dich dann kultivieren?“

---

<sup>341</sup> Nianhuazhi (拈花指), wörtlich: „Die Finger, die die Blume halten“. Hier wird auf die buddhistische Geschichte angespielt, bei der Buddha bei einer Versammlung auf dem Geier-Berg nichts gesagt haben soll, sondern nur eine Blume hochgehoben haben soll. Keiner der anwesenden Mönche soll diese Geste verstanden haben. Nur der Mönch Kasyapa lächelte. So wurde Kasyapa zum ersten Patriarchen des Zen.

<sup>342</sup> Duoluoye (多羅葉), sanskrit: *Pattra*. Bezeichnet eine Palmenart, auf deren Blättern früher geschrieben wurde. Siehe: Cihai, S.1459.

<sup>343</sup> Wuxiang (無相), buddhistischer Ausdruck, wörtlich: „ohne Form“. Siehe: Ren, 1981, S.141.

Ben Yin tropfte der Schweiß von der Stirn als er mit zitternder Stimme antwortete: „Ich weiß es nicht.“

Kurong fragte: „Könntest du dich bis zum ersten Grad kultivieren?“

Benyin antwortete: „Mit Sicherheit nicht.“ (*Tianlong babu*, S.416)

Anhand dieses Textausschnitts wird deutlich, dass es nicht die Fingertechnik ist, die in einer Auseinandersetzung entscheidet, sondern lediglich die innere Kraft. Die Kultivierung, von der die Mönche sprechen, betrifft ebenfalls die Stärke der inneren Kraft, die der Adept in Stufen kultiviert. Die Technik des göttlichen Schwertes ist im Kloster auf einer Schriftrolle aufgezeichnet. Allerdings befinden sich nach Aussage der Mönche die Menschen bereits in einer Phase der Geschichte, in der das Wissen um die Kampfkünste im Untergang befindlich ist. Deshalb kann keiner der Mönche die innere Kraft aufbringen, diese Technik zu meistern. Allein Duan Yu, der aus Zufall eine Methode erlernt, große Mengen von Energie in seinem Körper anzusammeln, meistert schließlich die Technik des göttlichen Schwertes der sechs Meridiane. Aus jedem seiner Finger kann Duan Yu ein anderes Qi-Schwert wachsen lassen, das eine flink und beweglich, das andere schwer und kraftvoll:

[Duan Yu] stieß den Zeigefinger der rechten Hand in seine Richtung und schrie: „Du wagst es, meinen Vater zu schlagen?“ In der Aufregung quoll seine innere Kraft wie von selbst aus seinem Zeigefinger hervor. Dies war eine Technik des Shangyang-Schwertes der Methode *göttliches Schwert der sechs Meridiane*. Es machte *Chuang!* und schon war ein Ärmel von Murong Fu durch das unsichtbare Schwert abgetrennt worden. Danach prallten das Qi des Schwertes und die Kraft der Handfläche Murong Fus aufeinander. Murong Fu fühlte, wie sein Arm plötzlich taub wurde. Tief erschrocken sprang er nach hinten weg. (*Tianlong babu*, S.1750)

Duan Yu setzt danach sofort die Qi-Schwerttechnik „Shaoze-Schwert“ (少澤劍) ein, mit der er den anderen Ärmel seines Gegners abtrennt. Dieser greift zur Waffe, während Duan Yu alle sechs Qi-Schwertmethoden „Shaoshang-Schwert“ (少商劍), „Shangyang-Schwert“ (商陽劍), „Zhongchong-Schwert“ (中衝劍), „Guanchong-Schwert“ (關衝劍), „Shaochong-Schwert“ (少衝劍) und „Shaoze-Schwert“ einsetzt. Die Namen dieser sechs

Schwertmethoden stammen von den Namen der Akupunkturpunkte, aus denen das jeweilige Qi abgeschossen wird.<sup>344</sup>

Der Autor verwendet hier also nicht nur die Lehre der chinesischen Medizin von den Meridianen, sondern auch die der Akupunkturpunkte, aus denen das Qi abgeschossen wird. Sowohl die Namen und der Verlauf der Meridiane als auch die einzelnen Punkte stimmen völlig mit der Theorie der chinesischen Medizin überein und entspringen nicht der Phantasie des Autors. Weiter heißt es im Roman:

Doch wie geschickt und gefährlich die Schwerttechniken Murong Fus auch waren, er konnte sich nicht mehr als drei Meter an Duan Yu nähern. Duan Yu führte mit beiden Händen ununterbrochen Fingerstiche in der Luft aus und zwang Murong Fu durch hohe Sprünge, tiefes Abducken und Ausweichmanöver nach rechts und links seinen Angriffen zu entgehen. Plötzlich machte es *Pai!* und das Schwert, welches Murong Fu in der Hand gehalten hatte, wurde vom unsichtbaren Schwert-Qi Duan Yus getroffen und zerbrach in zwanzig, dreißig zentimeterkurze Einzelteile, die nun gen Himmel flogen ... (*Tianlong babu*, S.1753)

Der Kampf zwischen Murong Fu und Duan Yu wird über eine Distanz geführt, die keinen Körperkontakt zulässt. Vielmehr setzt Duan Yu sein Qi ein, welches er durch die Luft projiziert. In dem Moment, wo Qi-Schwert und Eisenschwert aufeinander treffen, zerbricht das Eisen in viele kleine Stücke. Dies beweist die Überlegenheit des unsichtbaren Qi über die härteste Materie. Keine weltliche Waffe kann sich mit der inneren Energie messen. Als sein Schwert zerbrochen ist, werden Murong Fu noch andere Waffen zugeworfen, doch auch sie erleiden das gleiche Schicksal.

Nachdem über hundert Techniken zwischen beiden Kämpfern ausgetauscht waren, verlor Duan Yu allmählich seine Furcht und erinnerte sich an die Herzmethode des Neigong [Neigong xinfu, 内功心法]<sup>345</sup>, die ihm sein Onkel und der hohe Mönch

---

<sup>344</sup> Shaoshang ist der Name des elften und letzten Akupunkturpunktes des Lungenmeridians. Er befindet sich am Ende des Daumens. Shangyang ist der Name des ersten Akupunkturpunktes des Dickdarmmeridians. Er befindet sich am Ende des Zeigefingers. Zhongchong ist der Name des neunten Punktes des Herzbeutelmeridians. Guanchong ist der Name des ersten Punktes des Meridians dreifacher Erwärmer. Shaochong ist der Name des neunten und letzten Punktes des Herzmeridians. Shaoze ist der Name des ersten Punktes des Dünndarmmeridians. Siehe: Hempen, 1998, S.72, 78, 120, 126, 182, 188.

<sup>345</sup> Xinfu (心法, „Herzmethode“). Unter einer Herzmethode versteht man in der Kampfkunst den theoretischen Kern einer Kampfmethod, der meist mündlich an den Schüler weitergeben wird, nachdem er die körperlichen

Kurong aus dem Himmelsdrachenkloster vermittelt hatten. Nach und nach wurden so seine Techniken immer runder und gleichmäßiger. Plötzlich hörte er Xiao Feng sagen: „Dritter Bruder, dein Göttliches Schwert der sechs Meridiane beherrschst du noch nicht zu Genüge. Wenn du alle sechs Schwertmethoden gleichzeitig anwendest, so entstehen Lücken beim Wechsel von einer Methode zur anderen, die der Gegner zu einem Gegenangriff nutzen kann. Versuch es doch mal mit nur einer Schwertmethode.“ (*Tianlong babu*, S.1754)

Duan Yu nimmt den Rat seines Freundes an und gewinnt schließlich den Kampf. Die Kampfkunst „göttliches Schwert der sechs Meridiane“ beruht also auf dem Einsatz innerer Energie, welche aus dem Körper ‚abgeschossen‘ wird. Für den westlichen Leser scheint ein solcher Gedanke, ebenso wie die Bildung eines energetischen Schutzschields oder das Verschließen und Öffnen von Energiepunkten, sicherlich völlig abwegig zu sein. Wie allerdings gezeigt wurde, gehen sowohl die traditionelle chinesische Heilkunst als auch die chinesischen Kampfkünste durchaus davon aus, dass ein geschulter Mensch zu solchen Taten fähig sein kann. An dieser Stelle kann keine Antwort darauf gegeben werden, ob diese Angaben stimmen oder nicht. Diese Arbeit muss in Zukunft noch von Forschern der chinesischen Kampfkünste erbracht werden. Allerdings kann man anhand des in diesem Kapitel besprochenen Verhältnisses zwischen traditioneller chinesischer Medizin und chinesischer Kampfkunst festhalten, dass die Kampfkunst, so, wie sie Jin Yong beschreibt, auf energetischen Konzepten beruht, die in den chinesischen Kampfkünsten und in der traditionellen chinesischen Medizin verbreitet sind. Insofern stellt die Darstellung der Kampfkunst in den Wuxia-Romanen dieses Autors durchaus eine ernstzunehmende Quelle an Informationen über die Kampfkunsttradition und gegenwärtige Situation der Kampfkünste in China dar.

---

Techniken selbst bereits beherrscht. Damit entspricht die Xinfu den Merkversen, chin. *Koujue* (口訣), die besonders in den Schriften des Taijiquan eine wichtige Rolle spielen. Siehe: Wile, 1996, S.39-91.

## 7. Schlusswort

In dieser Arbeit wurde in mehreren Schritten das Verhältnis von der in Jin Yongs Romanen dargestellten Kampfkunst mit der konkreten Kampfkunstpraxis in China untersucht. Es hat sich ergeben, dass ein sehr enger Bezug zwischen Jin Yongs Kampfkunstfiktion und chinesischer Kampfkunstpraxis herrscht. In dieser Hinsicht ist das gesamte Werk Jin Yongs nicht alleine aus der Tradition der Wuxia-Romane zu verstehen, sondern ist gleichzeitig ein Produkt der Geschichte der chinesischen Kampfkunst, wobei seine Romane die Form der Kampfkünste widerspiegelt, die diese in der späten Qing-Dynastie angenommen und bis heute behalten haben. Wichtigstes Kennzeichen dieser Entwicklung ist die Betonung der inneren Energie Qi.

Die enge Verbindung zwischen Kampfkunst und fiktionaler Kampfkunstliteratur in China liegt meines Erachtens allerdings nicht alleine darin, dass die Autoren der Wuxia-Romane die Kampftechniken ihrer Helden aus den konkreten chinesischen Kampfkünsten entlehnen. Vielmehr findet eine gegenseitige Beeinflussung statt. Das bedeutet, dass auch die Wuxia-Romane, die von den Kampfkünstlern gelesen werden, einen starken Einfluss auf deren Sicht der Kampfkünste haben. Bereits für die Bewegung der Boxer hat Joseph Esherick festgestellt, dass diese glaubten, von Helden und Göttern aus der chinesischen Geschichte besessen zu sein.<sup>346</sup> Diese Figuren waren ihnen aus der Oper, der Literatur und aus den Erzählungen der Geschichtenerzähler bekannt. Die Boxer glaubten, dass der Geist, der sich ihrer bemächtigte, ihnen übernatürliche Fähigkeiten, darunter auch Unverletzbarkeit, verlieh. Seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts nannten sich einige Gruppen von Boxern, die diese Verfahren übten, „Geistboxer“ (Shenquan, 神拳). Ende des neunzehnten Jahrhunderts wurden die Boxer aus Nordwest Shandong ebenfalls unter diesem Namen bekannt.<sup>347</sup> Bis heute hat sich diese Praxis zum Beispiel in Hongkong erhalten.<sup>348</sup>

Kennzeichen dieser Form des Boxens ist es, dass der Adept von einem Geist in Besitz genommen wird, der dem menschlichen Körper Kräfte verleiht, die diesem übernatürlich erscheinen. Gleichzeitig wird das Medium auch charakterlich zu der Figur, die jetzt die Kontrolle über den eigenen Körper ausübt. Das Medium hat nicht nur die Kraft, sondern spielt auch die Rolle des Gottes oder Helden, der sich seiner bemächtigt hat. Viele dieser Figuren

---

<sup>346</sup> Siehe: Esherick, 1987, S.329-331.

<sup>347</sup> Siehe: Esherick, 1987, S.57-59.

<sup>348</sup> Hier ist es als *Göttliches Boxen* (Shenda, 神打) bekannt. Siehe: Daniel Miles Amos, Ma Kai Sun: *Spirit Boxing in Hong Kong*, in: *Journal of Asian Martial Arts*, Volume 8, Number 4, 1999.

sind dem Medium allerdings nur durch die Überlieferungen aus der Literatur bekannt. Das bedeutet, dass auch die fiktionale Kampfkunsliteratur Einfluss auf das Verständnis hatte, welches die Kampfkünstler selbst von ihren Künsten, und hier vor allem von den magischen Praktiken, hatten.

Die magischen Praktiken, die in Storytellers Jigong dargestellt werden, entsprechen der Shenquan-Praxis jener Zeit. Jin Yong schrieb seine Romane rund sechzig Jahre später. Zu dieser Zeit war die Shenquan-Praxis nicht mehr en vogue unter den chinesischen Kampfkünstlern. Vielmehr setzte Jin Yong nun auf ein anderes Mittel, welches unter den Kampfkünstlern seiner Zeit sowohl in der konkreten Praxis als auch in den magischen Varianten der Kampfkünste eine dominante Rolle spielte: das Qi.

Kampfkünstler, die selbst Qigong oder ähnliche Verfahren lernen, die mit der Kultivierung des Qi in Zusammenhang stehen, werden viele Aspekte der Wuxia-Romane Jin Yongs nicht als fiktional erkennen, sondern in ihnen eine Bestätigung für die Richtigkeit der eigenen Praxis sehen. Kampfkünstler aus Hongkong, die die Romane Jin Yongs lasen, gingen in ihrem Glauben an die Realität der dargestellten Techniken so weit, dass sie dem Autoren Herausforderungsbriefe zum Kampf schrieben, um zu sehen, ob Jin Yong wirklich ein so hervorragender Kampfkünstler sei, wie sie es sich aufgrund der Lektüre seiner Romane vorstellten. Der Autor musste natürlich ablehnen und erklärte, dass er selbst nie Kampfkunst erlernt habe.<sup>349</sup>

Die beiden Beispiele von Jigong und Jin Yong machen deutlich, dass sich die Romane auf die jeweilige kontemporäre Kampfkunstpraxis beziehen. Gleichzeitig zeigen sie, dass auch die Romane im Gegenzug ebenfalls einen Einfluss auf die Kampfkünstler ausüben. Diese gegenseitige Einflussnahme mag dazu geführt haben, dass besonders im übernatürlichen Bereich, der sowohl einen wichtigen Platz in der Kampfkunstpraxis als auch in den Wuxia-Romanen einnimmt, eine Annäherung und Vermischung stattfand, die es uns heute schwer macht, zwischen Fakt und Fiktion zu unterscheiden.

---

<sup>349</sup> Siehe: Pan Guosen, 1999, S.3.

