



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit:

Taekwondo als cultural performance

—

Chancen und Gefahren theatralisierter Bewegungsarten

Verfasser:

Martin Minarik

Angestrebter akademischer Grad:
Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, September 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

*mein Dank gilt allen, die mir geholfen,
oder mich in irgendeiner Weise inspiriert haben*

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	S. 1
2. <i>Taekwondo</i> – Eine Einführung.....	S. 7
2.1 Das moderne <i>Taekwondo</i> – Ein Überblick Über Geschichte und Entwicklungskontext.....	S.8
Exkurs 1: <i>Taekkyon</i> – Kampfkunst und Kampfspiel.....	S. 10
2.2 Das zeitgenössische <i>Taekwondo</i>	S. 17
2.3 Zwischenbilanz.....	S. 26
3. <i>Taekwondo</i> : Eine Bewegungskunst?.....	S. 28
3.1 Ernst Cassirer: Kulturphilosophie als Philosophie der <i>Symbolischen Formen</i>	S. 28
3.1.1 Der Kunstbegriff bei Cassirer als Spezifikum <i>Symbolischer Formen</i>	S. 30
3.2 Hyosong Gu: Kampfkunst als Bewegungskunst.....	S. 36
3.2.1 Kampf als Kunst?.....	S. 37
3.2.2 Kampfkunst als expressives Medium: Die <i>subjektive</i> Seite der Kampfkunst.....	S. 38
3.2.3 Kampfkunst als ethisches Konzept.....	S. 41
3.3 <i>Taekwondo</i> als <i>cultural performance</i>	S. 45
4. <i>Taekwondo-Training</i> als szenischer Vorgang.....	S. 49
4.1 Das Modell <i>Szenischer Vorgänge</i> nach Andreas Kotte.....	S. 50
4.2 <i>Konsequenzverminderung</i> im <i>TKD-Training</i>	S. 51
4.3 <i>Hervorhebung</i> im <i>TKD-Training</i>	S. 53
4.4 Zwischenbilanz.....	S. 59
4.5 Rituale im Training und Training als Ritual.....	S. 60
5. <i>Taekwondo</i> als klassische Aufführungssituation.....	S. 69
5.1 <i>TKD-Demonstration</i>	S. 69
5.2 <i>TKD-Kyorugi-Competition</i>	S. 73
5.2.1 <i>Kyorugi</i> und <i>bios</i>	S. 75
5.2.2 Beinlastigkeit: ein kulturspezifisch bedingtes Phänomen.....	S. 80
5.3 <i>TKD-Poomsae-Competition</i>	S. 83
Exkurs 2: Bewegungsformen – Ein historischer Einblick.....	S. 84
6. Conclusio.....	S. 90
7. Literaturverzeichnis.....	S. 96

8. Abbildungsverzeichnis.....S. 102

9. Anhang.....S. 104

Abstract (deutsch)

Abstract (englisch)

CV

1. Einleitung

Das Forschungsspektrum der Theaterwissenschaft hat sich seit den Anfängen durch Max Herrmann kontinuierlich ausgeweitet. So kann inzwischen gesagt werden, dass theatrale Vorgänge außerhalb des institutionalisierten Theaters einen ebenso wichtigen Forschungsschwerpunkt einnehmen wie jene, die sich innerhalb der Theaterhäuser abspielen. Während dieser Bereich des *Lebenstheaters*¹, wie ihn Theaterwissenschaftler Andreas Kotte mit Verweis auf Stefan Hulfeld bezeichnet, vor allem in den USA im separaten Forschungsfeld der *performance studies* behandelt wird, so ist er im deutschsprachigen Raum Bestandteil der allgemeinen Theaterwissenschaft.

Der Forschungsansatz, Phänomene des gesellschaftlichen- und sozialen Lebens theaterwissenschaftlich zu analysieren, geht hauptsächlich auf den Ethnologen Victor Turner und den Theatertheoretiker und Theaterschaffenden Richard Schechner zurück – beide sollen im Verlauf dieser Arbeit zu Wort kommen. Als nicht minder wichtig muss in diesem Kontext auch die Arbeit von Elizabeth Burns² gesehen werden. Aufbauend auf den durch Milton Singer geprägten Begriff *cultural performance* wird von ihnen ein immenser Einfluss von theatralen Phänomenen auf die Gesellschaft, in der sie auftreten, postuliert. Theatrale Phänomene werden also als maßgeblich an Kulturgeneese beteiligt gesehen. Das Modell der *cultural performances* soll im weiteren Verlauf der Arbeit genauer beschrieben werden. Es umfasst diverse Bereiche der Kunst und des öffentlichen Lebens, nicht zuletzt auch Sport in verschiedensten Formen.

Die vorliegende Arbeit ist in eben diesem Forschungsgebiet verortet. Am Beispiel der koreanischen Kampfkunst *Taekwondo* soll gezeigt werden, warum ostasiatische Kampfkünste als gesellschaftlich und sozial relevante Bewegungskünste, als *cultural performances*, gesehen werden können und welchen Einfluss sie in eben dieser Rolle auf soziale Gemeinschaften haben können.

Die Notwendigkeit dieser Untersuchung ergibt sich aus drei Gründen:

1.

Verfolgt man die Entwicklungen im populärkulturellen Bereich, so stellt man fest, dass

¹ Kotte, 2005, S. 311

² Vgl.: Burns, Elizabeth *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and Social Life* (1972)

Kampfkunst und kämpferisches Spielen miteinander derzeit einen wahren Boom erleben. Das Sportevent *Ultimate Fighting*, bei dem Kampfkünstler unterschiedlicher Stile gegeneinander antreten, erfreut sich seit einigen Jahren international großer Beliebtheit und hat auch in Deutschland und Österreich ähnliche Ableger hervorgebracht.

Besonders unter Jugendlichen im deutschen Sprachraum ist derzeit außerdem ein neuer Trend zu verzeichnen, der als *Rangeln* bezeichnet wird. Hierbei handelt es sich um spontanes, spielerisches Kämpfen, wobei jedoch nicht das Verletzen des Gegners im Vordergrund steht, sondern das spielerische Kräfteressen und das Erfahren einer neuen zwischenmenschlichen Körperlichkeit. Initiiert wurde diese gesellschaftliche „Bewegung“, wie es in der Eigenbeschreibung heißt, von den Moderatoren Joachim „Joko“ Winterscheidt und Klaas Heufer-Umlauf im Rahmen ihrer Unterhaltungsshow „Circus HalliGalli“ auf dem Privatfernsehsender Pro Sieben. So heißt es auf der sendungseigenen Homepage:

„Die moderne Welt mit ihren Zwängen kulminiert immer öfter in Frustration. Wir stehen auf, gehen zur Arbeit, verrichten unser Tagwerk und schlafen abends erschöpft ein. Der Alltag und der permanente Zwang, sich erwachsen zu verhalten, zermürbt uns und wird zu unserer großen Depression. Als Kinder hatten wir ein Mittel gegen seelische Unausgeglichenheit, das wir inzwischen längst vergessen haben: Rangeln. Es ist an der Zeit, diesen Urinstinkt wieder zu erlangen und unserer Seele einen Wellnessurlaub zu buchen. Der erste Samen der Veränderung ist bereits gesät.“³

2.

Aus Perspektive der Theaterwissenschaft soll diese Arbeit eine Erweiterung des Forschungsspektrums erzielen. Ostasiatische Kampfkünste – hier am Beispiel des *Taekwondo* – haben offenbar ein hohes ästhetisches Potenzial, werden sie doch von verschiedenen Kunstformen aufgegriffen und verwendet. So sind Kampfsequenzen essentieller Bestandteil des japanischen *Kabuki-Theaters*, sowie der chinesischen Regionaloper. Auch das Medium Film schöpft ausgiebig aus dem ästhetischen Potential der ostasiatischen Kampfkünste. Neben diversen Filmgenres aus dem ostasiatischen Raum, für die Kampfkunst zentral ist (klassischer und moderner *Eastern*, *Wuxia-Film*, japanischer *Jidai Geki*), bedient sich spätestens seit Anfang der 1980er Jahre auch das Mainstream-Hollywood-Kino der ostasiatischen Kampfkunstästhetik.

³ „Rangeln – Mehr als eine Bewegung“, <http://www.prosieben.de/tv/circus-halligalli/rangeln/> (10.09.2013)

Der von Warner Brothers produzierte Film „*Enter the Dragon*“ mit Bruce Lee (1973, Regie: Robert Clouse) kann als Vorreiter angesehen werden, der Durchbruch gelang dem *martial arts movie* sicherlich spätestens mit „*Karate Kid*“ (1984, Regie: John G. Avildsen), der drei *sequels* (1986, 1989, 1994), sowie etliche Filme mit ähnlicher dramaturgischer Struktur, wie „*American Shaolin*“ (1991, Regie: Lucas Lowe) und „*Karate Tiger*“ (1986, Regie: Corey Yuen, OT: „*No Retreat, No Surrender*“) nach sich zog und im Jahr 2010 mit Jaden Smith und Jackie Chan in den Hauptrollen unter der Regie von Harald Zwart neu verfilmt wurde. Diese Tatsache – die Befruchtung anderer autonomer Kunstformen wie Theater und Film durch die ostasiatischen Kampfkünste – wurde bereits von Hannelore Dirnbacher in ihrer Diplomarbeit zum Thema „*Kultureller Austausch OST-WEST / WEST-OST am Beispiel physischer Techniken asiatischer Kampf-Kunst-Filme*“ aufgegriffen und vor allem auf die Inszenierung von physischen Männlichkeitsritualen mithilfe martialer Körpersymbolik hin untersucht.⁴

Auch Bertolt Brecht, in jungen Jahren ein großer Bewunderer und Ausübender des westlichen Boxens, hat bereits ausgiebig über das theatrale Potential des Boxens und seinen martialisch-männlichen Inszenierungscharakter geschrieben.⁵

Diese verschiedenen Beispiele legen nahe, auch ostasiatische Kampfkünste an sich als performativ und theatral relevante Kunstformen zu begreifen. Kampfkünste weisen eine besondere Ästhetik auf, die es mit den Methoden der Theaterwissenschaft zu analysieren gilt.

3.

Ein weiterer Grund ergibt sich aus den Kampfkünsten selbst. Ausübende der Kampfkünste müssen sich, um das volle Potential ihrer Kunst zu begreifen, im Klaren darüber werden, dass sie, ob sie es wollen oder nicht, auch ein ästhetisch-künstlerisches System praktizieren, das sich in einem bestimmten kulturellen Umfeld ausgeprägt hat und von diesem beeinflusst ist.

⁴ Siehe: Dirnbacher, Hannelore H. *SCHWERT & FAUST - Kultureller Austausch OST-WEST / WEST-OST am Beispiel physischer Techniken asiatischer Kampf-Kunst-Filme*, Diplomarbeit, Betr.: Ulf Bierbaumer, Universität Wien, 2009

⁵ Siehe dazu: Brecht, Bertolt *Der Kinnhaken. Und andere Box- und Sportgeschichten*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1998

Forschung, die sich hauptsächlich mit ostasiatischer Kampfkunst beschäftigt, umfasst bereits Untersuchungen aus geschichts- und sportwissenschaftlicher sowie physikalischer Perspektive, jedoch ist eine ästhetisch-orientierte Forschung bisher, bis auf wenige Arbeiten, ausgeblieben. Eine der wenigen Ausnahmen stammt hierbei von dem Sport- und Kulturwissenschaftler Hyosong Gu, dessen Forschung im weiteren Verlauf dieser Arbeit aufgegriffen werden soll.

Die theaterwissenschaftliche Methodik kann hinsichtlich dessen sicherlich einigen Input liefern, besonders, ausgehend von den Disziplinen Theateranthropologie und Theaterethnologie.

Ziel der Arbeit ist es, eine theaterwissenschaftliche Untersuchung des Phänomens *Taekwondo* zu liefern. *Taekwondo* soll als Gegenstand theaterwissenschaftlicher Forschung etabliert werden. Verschiedene Elemente wie Wettkampf, Training und Demonstration sollen separat voneinander und in Relation zueinander untersucht werden. Ebenso soll der Kampfkunsthochforschung, insbesondere der *Taekwondo*-Forschung, ein Anstoß gegeben werden, ihren Forschungsgegenstand aus ästhetischer Sicht zu beleuchten. All das soll auf die Frage hinauslaufen, ob diese künstlerischen Qualitäten des *Taekwondo* es zu einer kulturell- und gesellschaftlich relevanten Bewegungsform machen, inwiefern also *Taekwondo* Einfluss auf soziale und gesellschaftliche Entwicklung haben kann.

Die Methoden dieser Arbeit umfassen hauptsächlich die Analyse der Fachliteratur, insbesondere aus dem Gebiet der Theaterwissenschaft, der Kultur- und Sozialanthropologie sowie der Philosophie. Weiteren Input für diese Arbeit lieferten zwei Gespräche, zum einem mit Meister Seo Pil Jong 6. Dan in Bünde (Deutschland) und zum anderen mit Großmeister Kim Kwang Chul 9. Dan in Wien (Österreich). Des Weiteren sollen in dieser Arbeit auch meine persönlichen Erfahrungen mit einfließen, die ich in Form von teilnehmender Beobachtung beim Training unter jenen beiden, sowie beim Gasttraining in verschiedenen *Taekwondo*-Schulen und bei diversen Seminaren gemacht habe. Für ein tieferes Verständnis des Gegenstandsbereichs ist diese Art von *embodiment* unerlässlich, da sich innere Vorgänge nur schwer textlich darstellen lassen.

Als problematisch für diese Arbeit können hier vor allem die Begriffsunterschiede innerhalb des *Taekwondo* gesehen werden. Technikbezeichnungen variieren von Verband zu Verband und oft sogar von Schule zu Schule. Um Verwechslungen zu vermeiden, wird sich diese Arbeit an den Technikbezeichnungen orientieren, die Udo Mönig in seiner M.A.-Thesis und seiner Dissertation verwendet hat. Diese entsprechen zum Großteil den offiziellen Bezeichnungen der *World Taekwondo Federation*, sind allerdings noch um einiges umfangreicher und entsprechen überwiegend der *Revidierten Romanisierung* der koreanischen Fachbegriffe.

Ein weiteres Problem ist die Tatsache, dass sich die Themenblöcke der Arbeit teilweise überschneiden. Durch Querverweise wurde versucht Wiederholungen entgegenzuwirken, vereinzelt ließen sich kleinere Wiederholungen jedoch aufgrund des Leseflusses nicht vermeiden.

Das folgende Kapitel (Kapitel 2) wird sich zunächst mit *Taekwondo* als solchem beschäftigen. Dabei soll zunächst ein kurzer geschichtlicher Abriss der Entwicklung des *Taekwondo*, sowie seines Entstehungskontextes geliefert werden, gefolgt von einem Überblick über das zeitgenössische *Taekwondo*, bei dem kurz auf die einzelnen Disziplinen eingegangen wird, die für den weiteren Verlauf der Arbeit relevant sind.

Das dritte Kapitel dient als theoretische Basis für die folgenden Kapitel. Zunächst wird anhand der *Philosophie der Symbolischen Formen* von Ernst Cassirer eine mögliche Definition von Kunst im Allgemeinen geliefert, um zentrale Wesensmerkmale von Kunst und ihren Effekt auf den Rezipienten festmachen zu können. Besonders wichtig wird in diesem Zusammenhang auch Cassirers Beschreibung des *mythologischen Weltbildes* sein. Diese Überlegungen sind einerseits für die Frage wichtig, ob *Taekwondo* ein ästhetisches Potential als Bewegungskunst besitzt und andererseits können sie Aufschluss über die Frage nach den Chancen und Gefahren des *Taekwondo* als institutionalisierte Bewegungskunst liefern, was für den späteren Verlauf der Arbeit wichtig sein wird.

Im nächsten Schritt soll das ästhetisch-künstlerische Potential der ostasiatischen Kampfkünste bzw. des *Taekwondo* dem Entstehungs- und Ausübungskontext ostasiatischer Kampfkünste, aufbauend auf der Forschung von Hyosong Gu, entgegengesetzt werden. Auf Basis der Synthese dieser beiden Überlegungen wird die

These aufgestellt, dass *Taekwondo* als ein Beispiel im Sinne einer *cultural performance* gesehen werden kann – der Begriff *cultural performance* wird im weiteren Verlauf erklärt werden – die gesellschaftliches Leben öffentlich zur Schau stellt, aber in beträchtlichen Ausmaße auch konstituiert.

Eine Argumentation dieser These folgt in den nächsten beiden Kapiteln. Die Leitfragen sollen hier sein, ob *Taekwondo* als eine szenische bzw. theatrale Kunst bezeichnet werden kann und in welchem Kontext diese stattfindet. In Kapitel 4 folgt daher zunächst eine Untersuchung der Trainingssituation, stellvertretend für die Konstellation, dass Ausübender und Rezipient (Performer und Zuschauer) in einer Person vereint sind. In diesem Zusammenhang sollen Ritualtheorien von Victor Turner, Arnold van Gennep, Richard Schechner und René Girard beleuchtet werden, sowie weitere Theorien, wie die zu *Szenischen Vorgängen* von Andreas Kotte. Aufbauend darauf erfolgt die Analyse der Trainingssituation im *Taekwondo* und die Interpretation ihrer Wirkung auf den Ausübenden.

In Kapitel 5 wird *Taekwondo* in der Aufführungssituation analysiert, in welcher, im Gegensatz zum Training, Ausübender und Rezipient voneinander getrennt sind. Auch hier geht es um den Kontext, in dem *Taekwondo* stattfindet, aber ebenso ist eine bewegungstheoretische Analyse Teil dieser Erörterung, die *Taekwondo* mit anderen theatralen Künsten in Verbindung bringen soll. Die einzelnen Szenarien, die hier unterschieden werden, sind Demonstration, Freikampf (*Kyorugi*) und Bewegungsform (*Poomsae*). Diese werden in Bezug gesetzt zu Theorien Eugenio Barbas zu *Wiederkehrenden Prinzipien* in körpertheatralen Künsten und Wsewolod Meyerholds Überlegungen zu der *Biomechanik* des Schauspielers, sowie empirischen Forschungen hinsichtlich der technischen Entwicklungen des *Taekwondo* durch Udo Mönig.

Im letzten Kapitel (Kapitel 6) folgt eine Evaluierung der vorhergegangenen Kapitel. *Taekwondo* als *cultural performance* wird in seinem historischen Kontext beleuchtet, wobei historische Fakten mit dem rituellen und theatralen Potential des *Taekwondo* erklärt werden. Aufbauend darauf werden auch Chancen aufgezeigt, die eben dieses Potential des *Taekwondo* für *community building*, Integration und charakterliche Entwicklung des Praktizierenden mit sich bringt.

2. Taekwondo – Eine Einführung

„The history of taekwondo as a martial art can be traced back for many millennia to the Korean Peninsula. For centuries, this unique form of self-defense existed in various guises and under different names, such as taekyon or subak. In ancient times, such as the Three Kingdoms Period of the Korean Peninsula, it was used primarily as a form of physical or military training.

In the early 1950s, all the various forms were brought together and the modern version we recognize today was established. This unified system came to be known as taekwondo, which literally means "the way of kicking and punching"

Since then, taekwondo has developed into a full-contact sport. By adopting certain rules, introducing protective equipment and changing certain techniques, it has been able to distinguish itself from other martial arts sports.“⁶

Diese Beschreibung des *Taekwondo* (*TKD*) stammt aus der offiziellen PR-Mappe der *World Taekwondo Federation* (*WTF*) anlässlich der Olympischen Sommerspiele 2012 in London. In dieser wird *TKD* nicht nur als genuin koreanische Kampfkunst bezeichnet, die eine jahrtausendealte Geschichte vorzuweisen hat, sondern gleichsam als moderner Wettkampfsport mit sportwissenschaftlicher Grundlage und einem weltoffenen und toleranten Wertesystem.

So schreibt auch der amtierende *WTF*-Präsident Dr. Choue Chungwon in seiner Empfehlung für das offizielle *Kukkiwon Textbook*, einem vom *Taekwondo*-Hauptzentrum *Kukkiwon* herausgegebenen Lehrbuch für *WTF-Taekwondo*:

„Taekwondo, a Korea Traditional Martial Art, has established itself as a global sport. Taekwondo has a worldwide population of about 60 million practitioners and its world governing body, the World Taekwondo Federation, has a global membership of 179 national associations. Taekwondo's educational and humanitarian values are well recognized and accepted around the world. Taekwondo is Korea's gift to the World.“⁷

Im folgenden Kapitel soll erörtert werden, inwiefern diese kurzen Worte tatsächlich den Charakter des *TKD* beschreiben.

Dazu soll zunächst ein historischer Überblick über die Geschichte des *TKD* gegeben und anschließend das zeitgenössische *TKD* unter Differenzierung der einzelnen Disziplinen beschrieben werden.

Auch soll auf die unterschiedlichen Ausformungen des zeitgenössischen *TKD* in den unterschiedlichen Stilrichtungen sowie die unter anderem daraus resultierende Problematik in der Terminologie eingegangen werden.

⁶ „WTF Media Kit“ Anlässlich der Olympischen Sommerspiele 2012 in London, Herausgeber: WTF (World Taekwondo Federation)

⁷ Kukkiwon, 2011, S. 22

2.1 Das moderne *Taekwondo* – Ein Überblick über Geschichte und Entwicklungskontext

Die Anfänge des modernen *TKD* sind in der Zeit zum Ende der japanischen Besetzung Koreas zu finden.⁸ In dieser Zeit entstanden die ersten *Kwans* (Kampfkunstschulen), die sich später gemeinsam unter dem Namen *Taekwondo* vereinigen sollten.

Die ersten fünf dieser *Kwans* und ihre Gründer:⁹

- *Song Moo Kwan*, Ro Byung Jick (1944)
- *Chung Do Kwan*, Lee Won Kuk (1944)
- *Moo Duk Kwan*, Hwang Kee (1946)
- *YMCA Kwon Bop Bu (Chang Moo Kwan)*, Yoon Byung In (1946)
- *Choson Yun Moo Kwan Kong Soo Do Bu (Jidokwan)*, Chun Sang Sup (1946)

Zusätzlich zu diesen fünf Schulen entstanden nach dem Korea-Krieg (1950-1953) vier weitere *Kwans*, die aber hauptsächlich Ableger der ersten fünf *Kwans* waren. Diese vier jüngeren *Kwans* waren:

- *Han Moo Kwan*, Lee Kyo Yoon (1954), hervorgegangen aus dem *Yun Moo Kwan/Jidokwan*
- *Oh Do Kwan*, Choi Hong Hi, Nam Tae Hi, und Han Cha Kyo (1955), hervorgegangen aus dem *Chung Do Kwan*
- *Kang Duk Won*, Park Chul Hee und Hong Jong Pyo (1956), hervorgegangen aus dem *Kwon Bop Bu/Chang Moo Kwan*
- *Jung Do Kwan*, Lee Yong Woo (1956), hervorgegangen aus dem *Chung Do Kwan*

Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass alle Gründer – ausgenommen Hwang Kee – *Karate* in Japan trainiert hatten¹⁰, die meisten, wie Lee Won Kuk und Rho Byung Jick, sogar unter dem „Vater des modernen Karate“, Funakoshi Gichin. Weitere Einflüsse auf

⁸ 1905 wurde das damalige koreanische Kaiserreich japanisches Protektorat, ab 1910 wurde es schließlich als Provinz *Chosen* in das japanische Kaiserreich eingegliedert. Diese Okkupation dauerte bis zum Ende des 2. Weltkriegs und endete mit dem Abzug der letzten japanischen Truppen am 09.09.1945.

⁹ Lee/Kang, 1999, S. 4 ff.

¹⁰ Capener, 1995, S. 80 ff.

diese Schulen hatten nordchinesische Stile, sowie das während der Besatzungszeit weit verbreitete japanische *Judo* (koreanisch *Yudo*). Den größten Einfluss hatte jedoch ohne Zweifel das zu der Zeit in Japan stark verbreitete *Karate*. So wurde die dort unterrichtete Kampfkunst auch *Tang Soo Do* oder auch *Kong Soo Do* genannt – zwei koreanische Übersetzungsmöglichkeiten des japanischen Begriffs *Kara Te Do* (*Karate*).¹¹

Tang Soo bedeutet übersetzt etwa „chinesische Hand“, während *Kong Soo* „leere Hand“ bedeutet, je nach Übersetzungsvariante des Begriffs *Karate*.

Nach dem Korea-Krieg entstanden innerhalb der Führungsriege der einzelnen *Kwans* immer größere Bestrebungen, ihre Schulen in einem landesweiten Verband zu organisieren und so die unterschiedlichen Stile zu einen. So schreiben Kang und Lee in ihrer Studie „*A Modern History of Taekwondo*“:

„Following Independence Day and the Korean War, social disruptions swept through the Korean peninsula which led the five major Kwans and the Taekwondo pioneers to feel the need for a unified Association. The leaders and pioneers wanted to distinguish Korea's own martial arts from other foreign arts and re-establish the traditional Korean fighting skills.

Unifying and developing Taekwondo into a National Sport became the agreed objective for the Taekwondo leaders and pioneers. Therefore, since the 1950's, the Korea Taekwondo Association went through Dae Han Kong Soo Do, Dae Han Tae Soo Do and finally became a unified Taekwondo community.“¹²

Im Zuge dieser Bestrebungen wurde ein nationaler Verband geschaffen, der unter verschiedenen Namen agierte (hauptsächlich als *Korea Kong Soo Do Association*) bis er schließlich 1959 durch die von General Choi Hong Hi initiierte *Korea Taekwondo Association* abgelöst wurde. Zielsetzung dieses Verbandes war es, ein einheitliches Curriculum zu schaffen und *Taekwondo* als Nationalsport Koreas zu etablieren.¹³

Choi Hong Hi war Kopf des nach dem Krieg gegründeten *Oh Do Kwan* und General der 29. Infanteriedivision der südkoreanischen Streitkräfte. Aufgrund einer erfolgreichen Demonstration seines *Oh Do Kwan Tang Soo Do* vor dem damaligen Präsidenten Rhee

¹¹ Die Silbe „Kara“ in *Karate-Do* lässt sich im japanischen mit zwei verschiedenen Schriftzeichen Ausdrücken, die zwar gleich ausgesprochen werden, jedoch unterschiedliche Bedeutungen haben. So kann „Kara“ sowohl mit „leer“ übersetzt werden, als auch als Bezeichnung für das chinesische Kaiserreich. Die Silbe „Te“ bedeutet in etwa soviel wie „Hand“ und steht ähnlich wie der Begriff Chuan (Faust) im Mandarin-Chinesisch für Faust, bzw. Kampftechniken.

Als das aus Okinawa stammende *Karate* in ganz Japan verbreitet wurde, entschied man sich auf Grund der nationalistischen Gesellschaftsdynamik, das Zeichen für „chinesisch“ durch das Zeichen für „leer“ zu ersetzen, womit man auf den waffenlosen Kampf im Karate verweisen konnte.

Siehe: Mönig, 2010, S. 17 ff.

¹² Lee/Kang, 1999, S. 11

¹³ Mönig, 2012, S. 61

Syng Man im Jahr 1954 wurde Choi zum Begünstigten der Regierung und so war es auch sein *Oh Do Kwan*, das zum offiziellen Ausbildungszentrum des südkoreanischen Militärs wurde.

Choi war es auch, der gemeinsam mit Nam Tae Hi, einem seiner Ausbilder, den Namen *Taekwondo* entwickelte.¹⁴

Udo Mönig, Professor für *Taekwondo* an der Youngsan-Universität in Busan (Südkorea), schreibt hierzu in seiner M.A.-Thesis:

„It was General Choi's determination that we should no longer use any Japanese or Chinese martial art names, but rather, use one derived from Korean tradition. Most sources suggest that Choi Hong Hi suggested the name 'taekwondo' because of its close pronunciation to the native 'taekkyon.'“¹⁵

Auch Alex Gillis, der sich in seinem Buch „*A Killing Art – The Untold History of Tae Kwon Do*“, besonders investigativ mit der Geschichte des *Taekwondo* auseinandersetzt, bestätigt diese gewollte Ähnlichkeit zwischen dem Namen *Taekwondo* und *Taekkyon*. Mit dieser Namensähnlichkeit sollte der genuin koreanische Charakter des neuen TKD hervorgehoben werden, denn vor allem viele ältere Koreaner erinnerten sich noch aus der Zeit vor der japanischen Bezeichnung an dieses Kampfspiel, dass sie als Kinder gespielt oder beobachtet hatten. Um einen groben Einblick in *Taekkyon* zu geben, folgt nun ein kurzer Exkurs.

Exkurs 1: Taekkyon – Kampfkunst und Kampfspiel

Taekkyon ist eine der wenigen koreanischen Kampfkünste, die einen über mehrere Jahrhunderte gesicherten historischen Nachweis ihres Bestehens liefern können. Es ist sowohl eine Kampfkunst mit potentiell tödlichen Techniken (*Yet Bop*), als auch ein geselliges Kampfspiel, das in der Vergangenheit im Rahmen von Festen und Feierlichkeiten praktiziert wurde.¹⁶

Das Technikrepertoire des *Taekkyon* reicht von diversen Hand- und Fußtechniken über Würfe und Feger, wobei der Fokus klar auf Fußtechniken, Sprüngen und Fußwürfen liegt. So trifft man bei besonders fähigen Vertretern der Kunst auf hohe, gesprungene

¹⁴ Mönig, 2012, S. 59

¹⁵ Mönig, 2010, S. 25

¹⁶ Siehe: Homepage des deutschen Taekkyon-Zirkels unter dem Punkt „Allgemeines über Taekkyon“ http://www.taekkyon.de/html/de/taekkyon.html#08_philosophie (20.03.2013)

und gedrehte Fußtechniken, aufgrund derer *Taekkyon* in der Vergangenheit auch mit dem Namen *Bigak Sul* (Technik des fliegenden Beins) bezeichnet wurde.¹⁷ Im heutigen *Taekkyon*-Wettkampf, der sich am historischen Wettkampf orientiert, ist Sieg hauptsächlich durch das Werfen des Gegners oder das Treffen seines Kopfes mit einer Fußtechnik möglich. Die Techniken sollen dabei eher schiebend als schlagend verwendet werden, um den Gegner nicht zu verletzen. Diese Richtlinie stammt noch aus der Zeit als *Taekkyon* hauptsächlich von der ländlichen Bevölkerung gespielt wurde, die sich einen Arbeitsausfall aufgrund von Verletzungen nicht erlauben konnte.¹⁸

Ein wesentliches Merkmal des *Taekkyon* ist außerdem sein äußerst rhythmisches Bewegungskonzept. Zentral ist hierbei ein Grundschrift, *Pumbapgi* genannt, aus dem im Allgemeinen die Techniken ausgeführt werden. Dieser verläuft nach Muster eines Dreier-Rhythmus und wird hauptsächlich in V-Form gelaufen, wobei der Ausgangspunkt, je nach Ausführung, entweder an den breiten Enden oder an der Spitze des „V“ sein kann. Jenen Dreier-Rhythmus findet man unter anderem auch in einem regionalen koreanischen Maskentanz, dem *Tal-Jum*¹⁹. Weiterhin charakteristisch für das Bewegungskonzept ist ein Prinzip, genannt *Gumshil*, welches ein durchgehendes Beugen und Strecken der Knie bezeichnet. Gemeinsam mit dem *Pumbapgi* ergibt sich so eine permanente rhythmisch-fließende Bewegungsdynamik.

Es wird vermutet, dass *Taekkyon* entweder ein anderer Begriff für die militärische Kampfkunst *Subak* ist oder sich *Taekkyon* aus eben jener entwickelt hat.²⁰ *Subak* wurde vermutlich zuerst in der nördlichen Koguryo-Dynastie (37 v. Chr. – 668 n. Chr.) betrieben und war durch Kampfkünste aus dem Norden Chinas beeinflusst.

Wie und wann genau der Übergang von *Subak* zu *Taekkyon*, bzw. der Übergang von einer militärischen Kampfkunst zu einer zivilen Kampfkunst und schließlich zu einem populären Kampfspiel geschehen ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Jedoch kann mit großer Sicherheit gesagt werden, dass *Taekkyon* ab Mitte der Joseon-Dynastie (1392 – 1910) vor allem im Raum Seoul sehr populär war.²¹

¹⁷ Siehe Homepage des deutschen Taekkyon-Zirkels unter dem Punkt „Allgemeines über Taekkyon“ http://www.taekkyon.de/html/de/taekkyon.html#08_philosophie (20.03.2013)

¹⁸ Ebenda

¹⁹ Siehe Homepage des deutschen Taekkyon-Zirkels unter dem Punkt „Allgemeines über Taekkyon“ http://www.taekkyon.de/html/de/taekkyon.html#08_philosophie (20.03.2013)

²⁰ Young, 1993, S. 46

²¹ Siehe Homepage des deutschen Taekkyon-Zirkels unter dem Punkt „Geschichte“: http://www.taekkyon.de/html/de/tn_geschichte.html (20.03.2013)

Es gibt mehrere zeitgenössische Quellen, die dies belegen. Hendrik Rubbeling führt dazu auf der Seite des deutschen Taekkyon-Zirkels mehrere Quellen auf.

So heißt es im *Man-Mul-Bo*, einer Quelle aus dem Jahr 1798:

„Byeon und Subak sind Byeon, Gangnyeok ist Mu und all das wird in Hangeul Takkyon genannt.“²²

In dem Buch *„Korean games with notes on the corresponding games of China and Japan“* des amerikanischen Ethnologen Stewart Cullin aus dem Jahr 1895 heißt es außerdem:

„XXXII. HTAIL-KYEN-HA-KI KICKING (Fr. Savate)
Htaik-kyen-ha-ki is a combat between two players, chiefly with the feet.
They take their positions with the feet in a parallel stance, facing each other, and each trys to kick the other's foot from under him.
A player can take one step backward with any foot to a third place.
His feet, therefore, always stand in one of three positions.
One starts with a kick at one of his opponent's legs.
The kicked opponent moves that leg back and then it is his turn to kick.
A high kick is permitted, and is caught with the hands.
The object is to throw the opponent.“²³

Weitere bekannte Quellen sind die Gemälde *„Dae Kwae Do“* (1846) des koreanischen Malers Hyesan Yu Suk sowie das Gemälde *„Pung-Sok-Do-Cheop“* des Malers Kisan, ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert. Außerdem ist eine Fotografie bekannt, auf der Kinder *Taekkyon* betreiben.

²² Siehe Homepage des deutschen Taekkyon Zirkels unter dem Punkt „Geschichte“:
http://www.taekkyon.de/html/de/tn_geschichte.html (20.03.2013)

²³ Ebenda

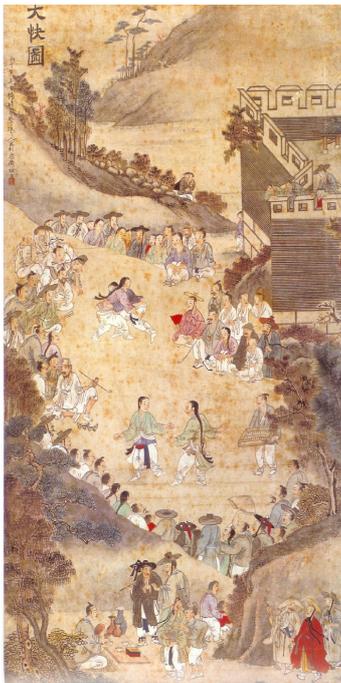


Abb. 1: *Dae Kwaeddo*



Abb. 2: Detail *Dae Kwaeddo*, Taekkyon-Praktizierende



Abb. 3: Kinder, die *Taekkyon* praktizieren

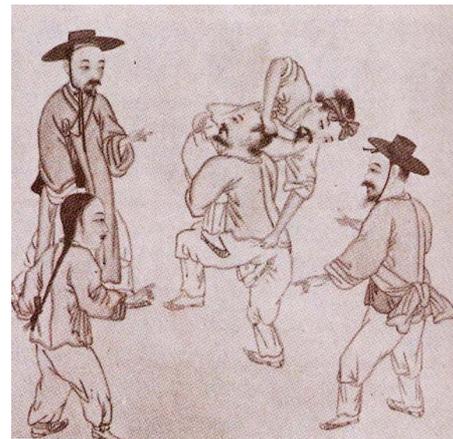


Abb.4: *Pung-Sok-Do-Cheop*

Auf dem *Dae Kwaeddo* (Abb.1), der berühmtesten historischen Darstellung des *Taekkyon*, ist besonders gut der soziale Kontext zu erkennen, in dem diese spielerische Kampfkunst praktiziert wurde. Es handelt sich um das *Dano-Fest*, ein traditionelles Frühlingsfest, zu dessen Anlass man in der Vergangenheit Wettkämpfe in verschiedenen Disziplinen ausgetragen hat. Während man weiter oben im Bild *Ssirreum*, koreanisches Ringen, beobachten kann, sieht man weiter unten im Bild deutlich zwei Kämpfer in tänzerischer Grundhaltung (Abb. 2). In ähnlicher Haltung stehen auch die Kinder auf der historischen Fotografie (Abb. 3). Auf dem *Pung-Sok-Do-Cheop* (Abb. 4) sieht man zwei Kämpfer in Ringer-Pose, die vor Publikum einen Kampf ausfechten. Auf Grund der Ringerpose liegt zunächst die Vermutung nahe, dass

es sich hier um *Ssirreum*-Kämpfer handelt, jedoch fehlt der charakteristische *Satba*-Gürtel um Hüften und Oberschenkel der Kämpfer, weshalb *Ssirreum* wohl ausgeschlossen werden kann.

Ab 1910, zur Zeit der japanischen Besatzung, verschwand *Taekkyon* fast vollständig und wurde lediglich im kleinen Kreis praktiziert, da die japanische Gesetzgebung ein Versammlungsverbot für Koreaner verhängt hatte, wodurch größere Turniere nicht mehr möglich waren. Nach der Besatzungszeit war *Taekkyon* fast vollständig verschwunden und es gab nur noch sehr wenige, die Kenntnisse in *Taekkyon* besaßen. Einer dieser Wenigen war Song Duk Ki (1893 –1987), auf den das heute bekannte technische Wissen über *Taekkyon* fast ausschließlich zurückgeht.²⁴

Das moderne *Taekwondo*

General Choi schlug also im Jahr 1955 eine Namensänderung des damals praktizierten Systems von *Tang Soo Do* bzw. *Kong Soo Do* in *Tae Kwon Do* (*Taekwondo*) vor, um eine genealogische Verbindung zwischen der modernen koreanischen Kampfkunst und dem historischen *Taekkyon* zu suggerieren.²⁵ Nach Choi sollte *Tae* springen, stoßen und schlagen mit den Füßen bedeuten,²⁶ *Kwon* sollte für alle Handtechniken stehen, während *Do* – ähnlich wie im *Ju-Do*, *Ken-Do* oder *Kyu-Do* – die geistig-spirituelle Seite der Kampfkunst betonen sollte.²⁷ Wie Gillis weiter ausführt, wurde die Namensänderung von Choi aus dem Grund initiiert, um mit *Taekwondo* eine explizit koreanische Kampfkunst zu schaffen, die sich klar vom japanischen *Karate* der ehemaligen Besatzer unterscheiden sollte. Diese Verschiedenheit sollte durch den historischen Verweis auf das ältere *Taekkyon*, aus dem sich das moderne *Taekwondo* entwickelt habe, legitimiert werden.²⁸ 1959 wurde im Zuge dessen die *Korean Taekwondo Association (KTA)* gegründet.

Im Jahr 1961 wurde nach dem Regierungsantritt von Park Chung Hee aufgrund von

²⁴ Young, 1993, S. 53 ff.

²⁵ Mönig, 2012, S. 59

²⁶ Anmerkung:

Udo Mönig schreibt diesbezüglich: „However, the fact is that the character ‘*tae*’ has the meaning of ‘to step on,’ ‘to trample (or stamp) on or down,’ and bears no connotation in meaning with kicking or jumping. The closeness in pronunciation of the words *t’aekkyon* and taekwondo was more important than its actual meaning for the founding fathers.“

Ebenda

²⁷ Gillis, 2011, S. 49

²⁸ Ebenda

Streitigkeiten zwischen Park und Choi die *Korean Taesudo Association* gegründet, was die *Korean Taekwondo Association de facto* entmachtete. Das Akronym *KTA* blieb dabei vorhanden.²⁹ Choi wurde als Botschafter nach Malaysia entsendet. Nach seiner Rückkehr 1965 wurde er zum Präsidenten der *KTA* gewählt, worauf er eine Rückbenennung zu *Taekwondo* bewirkte.

In diese Zeit fällt auch die Umstrukturierung des *TKD*, die dadurch gekennzeichnet war, sich durch das Sparring mit Kontakt³⁰ vom *Karate* abzugrenzen. Während Funakoshi Sparring generell negativ sah, da die Techniken des *Karate* viel zu gefährlich seien, um sie in einem freundschaftlichen Kampf zu erproben, wurde unter seinen Nachfolgern durchaus Sparring betrieben. Dieses war aber weitestgehend kontaktlos bzw. mit geringem Kontakt.

Dem wurde ein Regelwerk entgegengesetzt, das ein Sparring mit härterem Kontakt ermöglichen sollte, ohne dabei ein zu hohes Verletzungsrisiko darzustellen. Dieses Regelwerk beinhaltete folgende zentralen Punkte:

1. Das Verbot mit Handtechniken den Kopf des Gegners anzugreifen.
2. Das Verbot den Gegner unterhalb der Taille anzugreifen.
3. Das Verbot den Gegner zu greifen.
4. Die Einführung eines *Hogu* (Brustpanzer), um trotz Vollkontakt das Verletzungsrisiko gering zu halten.
5. Loslösung vom *Ippon-System*, das beinhaltete, dass der Kampf nach jedem erfolgreichen Angriff unterbrochen wurde. Dies ermöglichte eine fließendere Kampfdynamik.³¹

Alle diese Regeländerungen waren völlig gegensätzlich zu denen im japanischen *Karate* und sollte die Entwicklung des *TKD* maßgeblich beeinflussen. Laut Stephen Capener ist dies der Zeitpunkt, an dem *TKD* begann ein eigenständiges System mit genuinem Charakter zu werden.³²

Parallel dazu sollte *Taekwondo* in der Welt bekannt gemacht werden. In den 1960er Jahren führte General Choi ein Demonstrations-Team an, das durch Europa und

²⁹ Gillis, 2011, S. 58

³⁰ Freikampf nach bestimmten Regeln

³¹ Capener, 1995, S. 89

³² Capener, 1995, S. 86

Nordafrika tourte, um in Kampfkunst-Demonstrationen für das neue *Taekwondo* zu begeistern. Einige der Mitglieder dieses Demo-Teams blieben in den bereisten Ländern, um dort *Taekwondo* zu unterrichten, wie z.B. Kwon Jae Hwa in Deutschland.³³

Aufgrund von erneuten Spannungen zwischen Choi und Präsident Park wurde ersterer aus der *KTA* gedrängt und im Gegenzug damit beauftragt, eine Internationale Dachorganisation zu gründen. Im Zuge dessen wurde 1966 die *International Taekwon-Do Federation (ITF)* gegründet. Diese Zeit war stark geprägt von Machtkämpfen innerhalb der Führungsriege des *Taekwondo*, was auch ein Grund dafür war, dass sich Choi und seine *ITF* und die *KTA* immer weiter voneinander distanzieren, was damit endete, dass Choi nach Kanada immigrierte und die *ITF* von der *KTA* unabhängig machte.

Die *KTA* wurde nach wie vor und sogar verstärkt von der südkoreanischen Regierung unter Park gefördert, die im *TKD* ein starkes pädagogisches Instrument erkannt hatte. So wurde 1971 Kim Un Yong, bis zu diesem Zeitpunkt Agent des koreanischen Geheimdienstes, zum Präsidenten der *KTA* gewählt. In dieser Funktion gab dieser sogleich den Bau eines *Taekwondo*-Hauptzentrums, dem *Kukkiwon*, bekannt. 1972 eingeweiht, war das *Kukkiwon* von nun an damit beauftragt *Taekwondo* zu standardisieren und *Dan*-Prüfungen (Schwarzgürtel) auszurichten.³⁴

Ein Jahr später, 1973, wurde schließlich die *World Taekwondo Federation (WTF)* gegründet, der vom *Kukkiwon* und der *KTA* anerkannte Weltverband. Auch die *ITF* führte unter Choi ihre Arbeit weiter, sodass es nun zwei Weltverbände gab, die jeweils ihre Version des *TKD* propagierten.

Der *WTF* gelang es 1980 schließlich vom *Internationalen Olympischen Komitee (IOC)* anerkannt zu werden, was den Weg für *TKD* als olympische Disziplin ebnete. So war *TKD* in den Jahren 1988 und 1992 Demonstrationssportart bei den Olympischen Sommerspielen in Seoul und Barcelona. Im Jahr 2000 in Sydney schließlich offizielle Wettkampfdisziplin, wie auch 2004 in Athen, 2008 in Beijing und 2012 in London. Für die kommenden olympischen Sommerspiele 2016 in Rio, Brasilien wurde bereits

³³ Siehe: Homepage des „Kwon Jae Hwa Taekwondo-Verbandes“, unter „Lebensstationen“ <http://www.kwonjaehwa-taekwondo.com/index.php?id=kwon-jae-hwa-lebensstationen> (20.9.2013)

³⁴ Gillis, 2011, S. 49

angekündigt, dass *Taekwondo* weiterhin als Wettkampfdisziplin bestehen bleibe.³⁵

Die *ITF* auf der anderen Seite näherte sich unter Choi stark dem Nordkoreanischen Regime an. Nach dem Tode Chois im Jahr 2002 wurde die *ITF* in mehrere Verbände aufgesplittet.

2.2 Das zeitgenössische *Taekwondo*

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, soll sich diese Arbeit hauptsächlich mit dem *WTF Taekwondo*, auch *Kukki-Taekwondo* genannt, beschäftigen. Deshalb beziehen sich die Beschreibungen in diesem Kapitel auch hauptsächlich auf ebenjene Form des *TKD*. Die heutige Form des *Kukki-Taekwondo*, im weiteren Verlauf lediglich als *Taekwondo* (*TKD*) bezeichnet, unterscheidet innerhalb des *TKD* die Disziplinen *Kibon* (Grundschule)/*Poomsae* (Form), *Kyorugi* (Freikampf), *Kyokpa* (Bruchtest) und *Hoshinsul* (Selbstverteidigung).³⁶ Die voranschreitenden Fähigkeiten des Praktizierenden werden in Prüfungen unter Beweis gestellt, wobei es zehn Schülergrade (*Kup*) und zehn Lehrgrade (*Dan*) gibt. Die Schülergrade sind durch farbige Gürtel gekennzeichnet, die Lehrgrade durch schwarze. Im Detail wird darauf in den folgenden Kapiteln eingegangen.

Das Training findet traditionsgemäß in einem *Dojang* (frei übersetzt etwa „Ort, an dem das *Do* geübt wird“) statt. Der Praktizierende trägt dabei einen *Dobok* (frei übersetzt etwa „Kleidung, in der das *Do* geübt wird“).

Im Folgenden sollen die eben erwähnten Disziplinen kurz vorgestellt werden, wobei der Schwerpunkt auf *Poomsae* und *Kyorugi* liegen soll.

Kibon

Kibon beinhaltet diverse Fußstellungen *Seogi*, Abwehrtechniken *Makki*, Fauststöße

³⁵ Offizielle Webpräsenz der Olympischen Sommerspiele in Rio:
<http://rio2016.com/en/the-games/olympic/sports/taekwondo> (22.9.2013)

³⁶ Siehe: Homepage der *Deutschen Taekwondo Union (DTU)*, „Was ist Taekwondo?“, <http://www.dtu.de/30.html> (20.04.2013)

Jireugi, Schläge *Chigi* sowie Fußtechniken *Chagi*. Die Techniken sind stark formalisiert und bilden die Basis auf der die *Poomsae* aufbauen. Die anderen Disziplinen bauen nur teilweise auf den Grundtechniken auf; darauf wird unter den einzelnen Punkten genauer eingegangen.

Die starke Formalisierung ergibt sich daraus, dass bei der Ausführung der Techniken besonders auf Winkel und Geraden geachtet wird. Die Stellung *Apgubi Seogi* (vorne gebeugte Stellung) wird im *Kukkiwon Textbook* beispielsweise folgendermaßen beschrieben:

- a) Die vertikale Distanz zwischen zwei Füßen ist eineinhalb Schritte. Die parallele Distanz zwischen den Fußspitzen beider Füße ist eine Fußbreite.
- b) Die Fußspitzen deuten nach vorne.
- c) Knie und Zehenspitzen sollten auf einer Linie sein, wenn aus gestreckter Haltung beobachtet.
- d) Der hintere Fuß sollte im Winkel von 30° nach außen gerichtet sein. Das hintere Bein sollte gestreckt sein, während das Gewicht zu 2/3 auf dem vorderen Bein lastet.
- e) Stehe in aufrechter Körperhaltung mit dem Körper um 30° nach vorne gedreht.

Verwendung: Diese Stellung erleichtert den Vorstoß geradeaus, deshalb geeignet für Angriffstechniken.³⁷

Die anderen Technikgruppen wie *Chigi*, *Jireugi*, etc. werden in ähnlich genauen Angaben beschrieben.

Die Abwehrtechniken *Makki* sind ihrer Verwendung nach offensive Abwehrtechniken, insofern als diese schon im Abwehren von Angriffen Schaden zufügen sollen.³⁸ Abwehrtechniken werden in der Regel weit ausgeholt, während der entgegengesetzte Arm in Abwehrrichtung gegenbewegt wird. In der Abwehrbewegung wird die entgegengesetzte Hand als Faust in einer Drehbewegung an die Taille gezogen. Die Bewegung wird dabei nicht vom Arm eingeleitet, sondern ausgehend vom

³⁷ Kukkiwon, 2011, S. 182

³⁸ Kukkiwon, 2011, S. 197

entsprechenden Fuß durch die Rotation der Hüfte. Das Spektrum der Abwehrtechniken ist sehr breit. Sie unterscheiden sich je nach Bewegungsrichtung, Abwehrebene (*Arae*, *Momtong*, und *Olgul*³⁹) und dem Körperteil, der zum Blocken eingesetzt wird.

Die Angriffstechniken mit den oberen Extremitäten sowie den Knien werden *Jireugi* und *Chigi* genannt. Sie werden nach dem Paradigma der maximalen Kraftentwicklung praktiziert. In ihrer Bewegungslehre entsprechen sie den Abwehrbewegungen *Makki*. Auch hier wird jede Bewegung durch eine Gegenbewegung eingeleitet, während der entgegengesetzte Arm in Angriffsbewegung geführt wird. In der Angriffsbewegung wird auch hier die entgegengesetzte Hand als Faust an die Taille gezogen.⁴⁰ Wie auch die *Makki* unterscheiden sich *Jireugi* und *Chigi* je nach Bewegungsrichtung, Angriffsebene (Unterleib, Torso, Kopf) und dem Körperteil, das zum Angreifen eingesetzt wird. Die einzelnen *Seogi* werden mit den unterschiedlichen Handtechniken kombiniert, um so Abwehr- und Angriffshandlungen durchzuführen.

Alle Techniken, die mit den Füßen ausgeführt werden, werden als *Chagi* bezeichnet. Auch diese werden durch die Rotation der Hüfte, ausgehend von dem Standbein initiiert. Wie bei den Handtechniken wird auch hier auf Basis von Bewegungsrichtung, Angriffsebene und Körperteil von Technik zu Technik unterschieden.⁴¹ Die Techniken werden im Allgemeinen in großen Bewegungsradien beschrieben, um maximale Kraftentwicklung zu erzeugen.

Die Grundtechniken weisen große Ähnlichkeit zu den Bewegungskonzepten des *Karate* auf, was sich durch die genealogische Verwandtschaft erklären lässt. Die grundlegenden Bewegungsrhythmen funktionieren nach einem Abwehr-Konter-Prinzip, sodass auf Angriffe zunächst mit einer Abwehr-, dann mit einer Angriffstechnik geantwortet wird. Ausnahmen bilden da nur wenige Techniken, wie *Jebi-poom Mok-Chigi*, bei dem gleichzeitig eine Abwehrtechnik auf Kopfhöhe ausgeführt wird, während ein Angriff mit der Handkante zum Hals des Gegners stattfindet.⁴²

³⁹ Kukkiwon, 2011, S. 198, Anmerkung: *Arae* (Unterleib), *Momtong* (Torso), *Olgul* (Gesicht)

⁴⁰ Kukkiwon, 2011, S. 230 ff.

⁴¹ Kukkiwon, 2011, S. 261

⁴² Kukkiwon, 2011, S. 255

Poomsae

Die *Poomsae* sind die Bewegungsformen des *TKD* und stellen den Kampf gegen einen oder mehrere imaginäre Gegner dar. Sie bestehen aus einzelnen *Poom*, die als Bewegungsphrasen bezeichnet werden können. Diese Bewegungsphrasen umfassen Abwehr- und Angriffsbewegungen, sowie Passagen, die der Konzentration und dem Fokus dienen sollen.⁴³ Die *Poomsae* sind grundsätzlich symmetrisch aufgebaut, sodass Bewegungsphrasen immer in beide Richtungen ausgeführt werden.

Die *Poomsae* gliedern sich in zwei Kategorien, die *Taegeuk Poomsae* für die Schülergrade (10. –1. Kup) und die *Yudanja Poomsae* für die Dan-Grade.

Es gibt acht *Taegeuk Poomsae*, die nach aufsteigendem Schwierigkeitsgrad ausgerichtet sind.

Die Bezeichnung *Taegeuk* (chin. *Taiji*) bezieht sich auf das in der westlichen Welt als „Yin/Yang-Zeichen“ bekannte Symbol. Es soll die Prinzipien des Kosmos von stetigem Wandel und der Dynamik zweier sich entgegengesetzter Kräfte beschreiben. Es steht damit in der Tradition des Daoismus, einer im alten China, etwa im 2. Jh. v. Chr. begründeten Naturphilosophie.

Die acht *Taegeuk Poomsae* werden als *Taegeuk 1(il) Jang*, *2(i) Jang*, *3(sam) Jang* etc. bezeichnet, wobei die Aufzählung in sino-koreanischer Zählweise erfolgt, während *Jang* etwa „Kapitel“ bedeutet. Jede der einzelnen *Taegeuk Poomsae* ist eines der acht *Kwae* zugeordnet, das den Charakter der *Poomsae* beschreiben soll. Die *Kwae* sind Trigramme, Symbole bestehend aus drei durchgezogenen oder unterbrochenen Linien, die unterschiedliche Kräfte innerhalb des Kosmos repräsentieren. Gemeinsam nennt man sie *Palgwe* (chin. *Bagua*). Wie das *Taegeuk*-Symbol stehen auch die *Kwae* mit dem Daoismus in Verbindung und gehen auf das alt-chinesische Weisheits- und Orakelbuch *I-Ging* zurück. Die gleiche Symbolik findet sich übrigens auch in der südkoreanischen Nationalflagge *Taegeukki*:

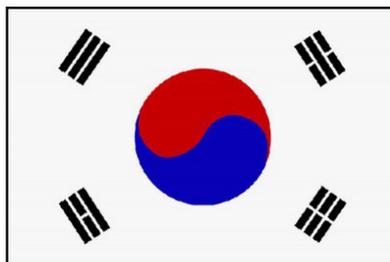


Abb. 5: *Taegeukki*

⁴³ Siehe bspw. *Taegeuk 7 Jang*, *Poom Nr. 11*, *Moaseogi/bojumok*, siehe: Kukkiwon, 2011, S. 407

In der Mitte das *Taegeuk*-Symbol, Rot für *Yang* und Blau für *Eum* (chin. *Yin*). Um das *Taegeuk* sind vier der acht *Kwae* angeordnet, von links oben im Uhrzeigersinn: *Keon* (Himmel), *Kam* (Wasser), *Kon* (Erde) und *Ree* (Feuer).

Zusätzlich zu den *Taegeuk Poomsae* gibt es für Dan- oder Schwarzgürtelträger neun *Yudanja Poomsae*. Diese stützen sich in ihrer Bedeutung nicht auf die koreanische Interpretation des Daoismus, wie die *Taegeuk Poomsae*, sondern auf Themen und Motive aus der koreanischen Geschichte, sowie auf verschiedene philosophisch-/religiöse Denkrichtungen, die sich auf der koreanischen Halbinsel entwickelt haben.

Auch hier soll sich die Ausführung der *Poomsae* an den jeweiligen Themen orientieren. Die neun *Yudanja Poomsae* sind wie folgt:

Bezeichnung	Bedeutung
<i>Koryo</i>	Bezieht sich auf das Reich Goryeo (Koryo). Im übertragenen Sinne bezieht es sich auf einen starken, kriegerischen Charakter, der mit dieser Dynastie verbunden wird. ⁴⁴
<i>Kumgang</i>	Bedeutet „Diamant“. Verweist auf den Berg Keumgang auf der koreanischen Halbinsel, der als Symbol für den koreanischen Nationalgeist steht. ⁴⁵
<i>Taebaek</i>	Bezieht sich auf den Berg Paekdu, der als mythische Wiege des koreanischen Volkes gilt. Im übertragenen Sinne steht sie auch für Tangun, den mythischen ersten Herrscher der Koreaner, mit dem ein besonders humanitärer Charakter assoziiert wird. ⁴⁶
<i>Pyongwon</i>	<i>Pyongwon</i> kann etwa mit Steppe übersetzt werden. Der Name soll auf den Ursprung der Menschheit hinweisen. In Anlehnung daran soll der Praktizierende Kraft aus dem Unterbauch generieren. Dort ist nach koreanischem Verständnis der zentrale Kraftpunkt des menschlichen Körpers. ⁴⁷

⁴⁴ Kukkiwon, 2011, S. 437

⁴⁵ Kukkiwon, 2011, S. 461

⁴⁶ Kukkiwon, 2011, S. 475

⁴⁷ Kukkiwon, 2011, S. 493

<i>Sipjin</i>	<i>Sipjin</i> bezieht sich auf zehn mythische Tiere, denen nach koreanischem Verständnis besondere Langlebigkeit nachgesagt wird. Sie steht damit auch für rückschrittlose Entwicklung. ⁴⁸
<i>Jitae</i>	<i>Jitae</i> bedeutet in etwa „mit beiden Beinen auf dem Boden stehen, während man in den Himmel schaut“. Damit soll diese <i>Poomsae</i> den existentiellen Kampf des Menschen ums Überleben symbolisieren. ⁴⁹
<i>Chonkwon</i>	<i>Chonkwon</i> bezeichnet in etwa eine „Himmlische Macht“, die dem Menschen Kultur brachte. Die <i>Poomsae</i> soll damit auch auf die Verbindung zwischen Mensch und Himmel verweisen. ⁵⁰
<i>Hansu</i>	<i>Hansu</i> bedeutet so viel wie „Wasser“ und und so soll diese <i>Poomsae</i> für Leben und die Bewahrung von Leben stehen. Ebenso soll die <i>Poomsae</i> aber auch der Natur des Wassers nach für Flexibilität, Fluss und Unzerbrechlichkeit stehen. ⁵¹
<i>Ilyeo</i>	<i>Ilyeo</i> bezeichnet im Sinne des buddhistischen Priesters Wonhyo die Einheit von Geist und Körper/Materie. Diese <i>Poomsae</i> soll als letzte den Geist der Kampfkünste repräsentieren, Körper und Geist in Einklang zu bringen. Das Bewegungsmuster entspricht einer Swastika als buddhistischem Symbol. ⁵²

Bei der Ausführung der *Poomsae* ist neben der korrekten Ausführung der Techniken auch auf Blickrichtung, effektive Schwerpunktverlagerung, unterschiedliche Ausführungsgeschwindigkeit und -stärke sowie korrekte Atmung zu achten. All diese Punkte ergeben sich durch die Analyse der *Poomsae* und ihrer Bedeutung für die Kampfanwendung.⁵³

Der Trainingsprozess bis zur vollkommenen Beherrschung der *Poomsae* sollte dabei laut dem *Kukkiwon Taekwondo Textbook* in folgenden fünf Schritten geschehen:

⁴⁸ Kukkiwon, 2011, S. 505
⁴⁹ Kukkiwon, 2011, S. 525
⁵⁰ Kukkiwon, 2011, S. 539
⁵¹ Kukkiwon, 2011, S. 559
⁵² Kukkiwon, 2011, S. 575
⁵³ Kukkiwon, 2011, S. 305

1. *Form* – Beherrschung der äußeren Form inklusive Blickrichtung und korrekter Ausführung der Techniken.
2. *Bedeutung* – Hier soll der Fokus darauf liegen, den Schwerpunkt korrekt zu bewegen, die unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Stärken in der Ausführung zu berücksichtigen, korrekte Atmung einzusetzen und die Verbindungen und Übergänge zwischen den einzelnen *Poom* zu beachten.
3. *Praktische Verwendung* – Der/Die Praktizierende sollte nun das Gelernte auf seine Anwendbarkeit hin untersuchen. Die *Poomsae* enthalten mehr Techniken, als der Einzelne für die praktische Anwendung benötigt.
4. *Individualisierung* – Der/Die Praktizierende sollte nun die Erkenntnisse aus Punkt 3 evaluieren und an seine eigene Körperstruktur sowie an eigene Vorlieben und Präferenzen anpassen.
5. *Vollendung* – Die vollständige Beherrschung der *Poomsae* kann nur durch die Verbindung von Technik und Geist (*Taekwondo Spirit*) stattfinden.⁵⁴

Die Bedeutung der *Poomsae* für das *Taekwondo* wird laut *Kukkiwon* in folgender Form zusammengefasst:

„From the technical viewpoint, the poomsae itself is Taekwondo, and the basic movements are no more than the preliminary actions to reach the poomsae. [...] the Taekwondo spirit is manifested in the poomsae. The poomsae is the style of conduct which expresses directly or indirectly mental and physical refinements as well as the principles of offense and defense resulting from cultivation of Taekwondo spirit and techniques.“⁵⁵

Darüber hinaus ist *Poomsae* seit 2006 eine Wettkampfdisziplin, in der Weltmeisterschaften ausgerichtet werden. Zwar gab es auch schon vorher Formenwettkämpfe (erste Europameisterschaft 1988 in der Türkei), jedoch gibt es erst seit 2006 ein einheitliches Reglement.

Kyorugi

Kyorugi bezeichnet im *Taekwondo* die kämpferische Anwendung der zuvor in *Kibon* und *Poomsae* gelernten Techniken mit einem Partner. Man unterscheidet dabei zwischen abgesprochenem *Kyorugi* und freiem *Kyorugi*. Letzteres wird oft einfach als Freikampf oder *Sparring* bezeichnet. Eine besondere Form des *Kyorugi* ist der sportliche Zweikampf, der seit 2000 olympische Disziplin ist.

⁵⁴ Kukkiwon, 2011, S. 306 f.

⁵⁵ Kukkiwon, 2011, S. 304

Der abgesprochene *Kyorugi* wird traditionellerweise in Form von Drei-Schritt-Kampf (*Sebeon Kyorugi*) oder Ein-Schritt-Kampf (*Hanbeon Kyorugi*) ausgeführt. Hier sind die Rollen klar verteilt. Während der eine Partner den Angreifer darstellt, befindet sich der andere Partner in der Rolle des Abwehrenden. Beim *Sebeon Kyorugi* führt der Angreifer aufeinander folgend drei Angriffstechniken aus, die der Abwehrende blockt, um dann einen abschließenden Konter-Angriff auszuführen. Beim *Hanbeon Kyorugi* beschränkt sich der Kampf nur auf eine Angriffsbewegung, die vom Abwehrenden geblockt und darauf folgend gekontert wird.

Die Angriffs und Abwehrtechniken entstammen dem Technikpool aus *Kibon* und *Poomsae*, die gewählten Techniken sind zuvor abgesprochen und sollen als sogenannte *Drills* Distanzgefühl, Rhythmus und allgemein das Gefühl für den Partner schulen.

Der Freikampf kann didaktisch gesehen als eine höhere Stufe des *Kyorugi* bezeichnet werden. Zwar gibt es auch hier Einschränkungen in Form von Regeln, allerdings ermöglicht es diese Form des *Kyorugi* sich frei und strategisch mit einem Gegner auseinanderzusetzen. Die Regeln für den Freikampf können nach Belieben formuliert werden. So kann zum Beispiel die Intensität des Kampfes, kein-, Leicht-, Semi- oder Vollkontakt, bestimmt werden. Auch können erlaubte Techniken sowie erlaubte Trefferzonen eingeschränkt werden.

Wie bereits erwähnt, ist eine besondere Form des Freikampfes der sportliche Zweikampf. Das Regelwerk stützt sich im Wesentlichen auf die grundlegenden Regeln, die Mitte der 1960er Jahre im Zuge der Inklusion des *TKD* beim Nationalen Koreanischen Sportfestival festgelegt wurden.⁵⁶ Bedingt durch diese Regeln stellt heute der sportliche Zweikampf in seinen Grundzügen *de facto* einen reinen Fußkampf dar. Durch die Regeln bedingt, wird dabei viel Wert auf gedrehte Techniken und Techniken auf Kopfhöhe gelegt, da diese teilweise mit erheblich mehr Punkten honoriert werden. Auf die aktuellen Regeln soll in Kapitel 5 noch einmal detaillierter eingegangen werden. Außer den Fußtechniken über Hüfthöhe ist außerdem der gerade Fauststoß zum Körper erlaubt, wird aber im Vergleich zu Fußtechniken nur marginal eingesetzt.

Es wird im Vollkontakt-Modus gekämpft. Die Kämpfer sind allerdings in

⁵⁶ Capener, 1995, S. 86

Schutzkleidung gekleidet. Dazu gehören *Hogu* (Brustpanzer), Kopfschutz, Tiefschutz, Unterarm- und Schienenschutz sowie Zahnschutz. Seit Neuestem werden auf offiziellen Turnieren auch Spannschutz für die Füße und dünne Handschuhe mit freien Fingern getragen.

Zur Art und Weise wie ein Kampf abläuft, ist zu erwähnen, dass anders als im *Hanbeon-* und *Sebeon Kyorugi* nur selten Blocktechniken verwendet werden, Gegenangriffe also nicht nach dem Muster „Block-Konter“ ausgeführt werden. Im Gegenteil, es wird sogar bewusst auf Blocktechniken verzichtet, um mit Hilfe von Meidebewegungen direkte Konterattacken einsetzen zu können. Dies wird darüber hinaus durch eine bestimmte Steptechnik ermöglicht. Diese ist ihrem Prinzip nach ein durchgehendes Auf-und-Ab-Wippen in den Knien und Sprunggelenken. Die permanente Bewegung soll ermöglichen, schneller auszuweichen und Angriffe sowohl zu verdecken, als auch dynamischer einzuleiten.

Der sportliche Zweikampf nimmt innerhalb des *WTF Taekwondo* eine zentrale Rolle ein und ist in vielen Schulen und Vereinen Hauptaugenmerk im Training.

Kyokpa

Der Bruchtest oder *Kyokpa* ist ein wesentlicher Bestandteil des *Taekwondo*. Der eigentliche Sinn eines Bruchtest soll die Überprüfung von korrekter Technik sein und so ist *Kyokpa* fester Teil der *Taekwondo*-Prüfungsordnung.

Beim Bruchtest geht es darum, durch kraftvolle und präzise Technik diverse Materialien zu zerschlagen. Zumeist sind dies jedoch Holzbretter in verschiedenen Stärken. Darüber hinaus werden oft Ziegelsteine, Porenbeton, Eisblöcke, Dachpfannen und Baseballschläger verwendet.

Es gibt diverse Variationen des *Kyokpa*, wobei die klassische Variante der *Power-Bruchtest* ist, bei dem es das Ziel ist, möglichst unnachgiebige Materialien durch möglichst kraftvolle Technik zu zerschlagen. Weitere Variationen sind *Speed-Bruchtests*, bei dem es darum geht, möglichst viele Gegenstände in kürzester Zeit zu zerschlagen und *Spezial-Bruchtests*, bei dem es weniger darum geht, möglichst harte, unnachgiebige Materialien zu zerschlagen, sondern dies mit einer möglichst eindrucksvollen, komplizierten Technik zu tun. Mischformen aus diesen drei Typen kommen ebenfalls vor.

Hoshinsul

Der gesamte Bereich der angewandten Selbstverteidigung wird als *Hoshinsul* bezeichnet. Hier werden vor allem Befreiungstechniken aus Haltegriffen, Verteidigung gegen diverse Waffen wie Messer, Pistole oder Stock sowie Verhaltenstaktiken gelehrt.

2.3 Zwischenbilanz

Das moderne *WTF Taekwondo* oder auch *Kukki-Taekwondo* ist sowohl eine traditionelle Kampfkunst, als auch ein moderner Kampfsport und olympische Disziplin. Obwohl von offizieller Seite argumentiert wird, *Taekwondo* sei eine genuin koreanische Kampfkunst mit Wurzeln, die Jahrtausende zurückreichen, kann nach vorhergegangener Betrachtung gesagt werden, dass stattdessen das Gegenteil der Fall ist. *Taekwondo* hat sich fast ausschließlich aus der japanisierten Kampfkunst *Karate/Karate-Do* entwickelt, die ihrerseits von der Insel Okinawa stammt.

Die heutige Form des *Taekwondo* begann sich Mitte der 1960er Jahre zu entwickeln und war in ihrer Entwicklung vor allem durch die Einführung eines besonderen Wettkampfglements bestimmt, wie Udo Mönig und Stephen Capener argumentieren. Erst hier entwickelte *TKD* seinen genuinen Charakter, der es vom Karate unterscheidet. Öffentliche Demonstrationen waren dabei in den Anfangsjahren auf nationaler und internationaler Ebene ein beliebtes Mittel um *TKD* zu popularisieren und international bekannt zu machen.

Auffällig ist, dass *Taekwondo* eine sehr systematische Struktur aufweist, sowohl in der Gliederung seiner einzelnen Teilbereiche, als auch innerhalb dieser, wie beispielsweise der Aufbau und die Struktur der *Poomsae* zeigen. Hier zeigt sich auch der philosophische und ethische Anspruch, den das *TKD* verfolgt. Es wird besonders großer Wert auf eine philosophische Basis des Systems gelegt, was wiederum eine traditionelle und in der Kultur Koreas verwurzelte Identität des *TKD* legitimieren soll.

All diese Punkte lassen die Vermutung zu, dass *Taekwondo* ein hoch-strukturiertes und intentional konzipiertes System ist, dessen Potential und tatsächlicher Anspruch weit über die reine körperliche Ertüchtigung hinausgehen. Ebenso scheint auch die

Bedeutung des *Taekwondo* als reines Selbstverteidigungstraining im Hintergrund zu stehen.

Taekwondo erscheint viel mehr als bewusst kulturell aufgeladenes Medium mit pädagogischem Anspruch, das auf eine besondere Charakterentwicklung abzielt.

3. Taekwondo: eine Bewegungskunst?

Das nun folgende Kapitel bildet die Basis, auf der die folgenden Kapitel dieser Arbeit aufbauen werden. Dieses Kapitel verdeutlicht, inwiefern *TKD* im weitesten Sinne als kulturell relevantes Medium gesehen werden kann – letztendlich soll also gezeigt werden, warum eine kulturwissenschaftliche Betrachtungsperspektive des *TKD* angebracht ist. Am Ende dieses Kapitels soll *TKD* als *cultural performance* etabliert werden, ein theatrales Medium also, dass durch eben diese Qualität besonders wirkungsvoll im Hinblick auf die Vermittlung eines gewissen Informationsgehalts sein kann.

Neben den in der Einleitung erwähnten Theoretikern Gu, Cassirer, Singer und Schechner, werden Theoretiker wie der Kampfkünstler/Schauspieler/Philosoph Bruce Lee sowie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte mit in die Betrachtung einbezogen.

So soll nach theoretischer Vorarbeit gezeigt werden, inwiefern *Taekwondo* als kreativ-ästhetisches Medium, als semiotisches System mit symbolhaftem Charakter, gesehen werden kann und inwiefern die Annahme zutrifft, dass *Taekwondo* als Kampfkunst primär andere Ziele verfolgt als die Fähigkeit zur Selbstverteidigung zu schulen.

Auf diese Weise wird gezeigt, dass es sinnvoll wäre, *Taekwondo* als *cultural performance* zu analysieren. Auf Basis dessen folgt in den weiteren Kapiteln eine genaue Analyse der Elemente, die *Taekwondo* letzten Endes zu einer *cultural performance* machen und welche gesellschaftsdynamischen Effekte damit verbunden sind.

3.1 Ernst Cassirer: Kulturphilosophie als Philosophie der *Symbolischen Formen*

Im folgenden Kapitel soll eine kulturphilosophische Definition von Kunst erarbeitet werden, die sich im Allgemeinen auf das Konzept der *Symbolischen Formen* von Ernst Cassirer stützt. Diese soll helfen, *Taekwondo* als ästhetisch-kreatives Medium, also Kunst im weitesten Sinne, zu verorten. Die zentralen Fragen in diesem Kapitel werden

sein, welche Rollen Kunst im ideologischen Entwicklungsprozess einer Gruppe einnehmen kann, auf welche Weise Kunst auf den Menschen einwirkt und welche Konsequenzen – positiv und negativ – dies mit sich führen kann. In diesem Zusammenhang wird auch die Frage wichtig sein, was Cassirer unter einem *mythologischem Weltbild* versteht und wie dieses mit Kunst und ihrer Wirkung auf den Menschen im Zusammenhang steht. Diese Überlegung wird wiederum in Kapitel 4 wichtig sein, wenn es um *TKD-Training* als rituellen Vorgang gehen wird.

In der Monografie „*Versuch über den Menschen*“ nähert sich Cassirer diesem Thema ausgehend von der anthropologischen Fragestellung „Was ist es, das den Menschen vom Tier unterscheidet?“. Für ihn liegt dieser bestimmte Unterschied in der Verwendung von *Symbolischen Formen*, wie er sie nennt.

Während tierische Kommunikation nur nach dem Muster eines Reiz-Reaktions-Schemas mithilfe von klar festgelegten und grundsätzlich unveränderbaren Zeichen ablaufen könne, so funktioniere menschliche Kommunikation mithilfe von Symbolen, die zu *Symbolischen Formen* von Cassirer zusammengefasst werden und universell und kreativ variabel seien. Die Bedeutung eines Symbols sei nicht *per se* in diesem enthalten, sie sei situationsabhängig, kulturspezifisch und müsse erst angelernt werden. Wichtig sei außerdem, dass mehrere Symbole auf einen Referenten verweisen können, ebenso auch, dass mit einem Symbol mehrere Referenzobjekte (materiell oder ideell) gemeint sein können.⁵⁷

Während in der tierischen Kommunikation beispielsweise ein bestimmter Laut oder eine bestimmte Geste ausschließlich die Information enthalte „Achtung Gefahr!“, könne sich zum Beispiel das Wort „Flasche“ auf viele verschiedene Arten von Flaschen beziehen und darüber hinaus auch noch in der charakterlichen Konnotation wenig erfolgreiche oder unfähige Personen bezeichnen.

Ausgehend von dieser Grundannahme beschreibt Cassirer diverse *Symbolische Formen* oder anders gesagt, Systeme, die wiederum auch untereinander ineinandergreifen. Darunter fallen bei ihm unter anderem Kunst, Sprache, Wissenschaft und Religion:

„Die Erkenntnis wie die Sprache, der Mythos und die Kunst: sie alle verhalten sich nicht wie ein

⁵⁷ Cassirer, 2007, S. 60 ff.

bloßer Spiegel, der die Bilder eines Gegebenen des äußeren oder inneren Seins, so wie sie sich ihm erzeugen, einfach zurückwirft, sondern sie statt solcher indifferenten Medien vielmehr die eigentlichen Lichtquellen, die Bedingungen des Sehens wie die Ursprünge aller Gestaltung.“⁵⁸

Unter Berücksichtigung dieses Zitats soll hier kurz festgehalten werden, dass *Symbolische Formen* also nicht bloße Spiegelbilder der Wirklichkeit sind, sondern diese auch konstituieren, indem sie den Blick lenken, ihn vorschreiben. *Symbolische Formen* sind demnach essentieller Bestandteil der Kulturgeneese, wenn nicht sogar der treibende Faktor der Fortentwicklung.

3.1.1 Der Kunstbegriff bei Cassirer als Spezifikum *Symbolischer Formen*

Das breite Spektrum der Kunst ist bei Cassirer eine *Symbolische Form* neben vielen und so sind Überschneidungen mit anderen Arten symbolischer Formen nur naturgemäß.

Das Besondere der Kunst ist bei Cassirer das Element der Schönheit, wobei er Schönheit ansatzweise mit dem Empfinden von Lust oder Freude gleichsetzt. So schreibt er:

„Wenn Kunst Freude ist, dann nicht Freude an den Dingen, sondern an den Formen.“⁵⁹

So kann gesagt werden, in der Dualität von Form und Inhalt sieht Cassirer den Schwerpunkt der Kunst ganz klar auf Seiten der Form.

Generell vertritt Cassirer die These, dass die Wahrnehmung von Schönheit ein absolut aktiver Prozess ist. Für ihn sei Schönheit „vergegenständlichte Lust“⁶⁰, wobei der Akt der Vergegenständlichung immer ein aktiver Prozess sein müsse, vollzogen durch den Betrachter.⁶¹

Cassirers Begriff der Schönheit ist im heutigen wissenschaftlichen Kontext wohl mehr mit einem neutralen Begriff der *Ästhetik* zu ersetzen. Diese Umformulierung ist notwendig, weil „schön“ spätestens seit der modernen Kunst nicht zwangsläufig „schön“ im eigentlichen Sinne sein muss. Wie am Beispiel des *Butoh*⁶² sehr gut zu erkennen ist, muss Kunst nicht schön sein, ja kann und soll in bestimmten Fällen sogar

⁵⁸ Cassirer, 2001, S. 27

⁵⁹ Cassirer, 2007, S. 245

⁶⁰ Cassirer, 2007, S. 246

⁶¹ Ebenda

⁶² *Butoh* ist ein modernes Tanzgenre, nach dem 2. Weltkrieg in Japan entstanden. Ganz anders als im westlichen Ballett wird im *Butoh* nicht die Anmut und Grazie der Bewegungen in den Vordergrund gestellt, sondern deformierte Körper in unnatürlich verschränkten Posen.

„hässlich“ sein. Nichtsdestotrotz wohnt auch „hässlicher Kunst“ ein ästhetisches Konzept zugrunde, dessen Paradigma in diesem Fall das des Unschönen ist. Es ist auch hier die Form, die im Mittelpunkt steht, wobei der Inhalt - je nach künstlerischem Konzept - eine mehr oder weniger wichtige Rolle einnehmen kann. Die Betrachtung beispielsweise politisch motivierter Lyrik, Musik oder Theater zeigt deutlich, dass in diesen Fällen der Inhalt, die „Botschaft“ einen ähnlich wichtigen Stellenwert wie die Form, also wie das ästhetische Konzept, hat, ja sogar das eigentlich Zentrale ist.

Diese Feststellung führt zwangsläufig zu der Frage nach der Funktion von Kunst. Trotz der Tatsache, dass Kunst eine gewisse Autonomie besitzt und in diesem Zusammenhang als selbstzwecklich bezeichnet werden muss, kann eine funktionalistische Betrachtungsweise der Kunst nicht ausbleiben. Kunst ist von Menschen für Menschen gemacht und muss deshalb zwangsläufig einen Antrieb, eine Funktion haben - sei es auch die bloße Zerstreuung als banalstes Beispiel. Cassirer unterscheidet hierzu zwei einander entgegenwirkende Seiten der Kunst im Allgemeinen: zum einen die *objektive Seite* der Kunst und zum anderen die *subjektive Seite*.

Die *objektive Seite* umfasst den gesamten Bereich der *Mimesis*, die Nachahmende Seite der Kunst. Cassirer schreibt dazu:

„Kunst ist die Nachahmung der Dinge. [...] Auf den ersten Blick scheint diese Überlegung einzig für die bildenden Künste zu gelten. Sie ließ sich jedoch leicht auf alle anderen Kunstformen übertragen. Selbst die Musik wurde zu einem Bild der Dinge. Auch das Flötenspiel und der Tanz sind schließlich nichts anderes als Nachahmungen, denn der Flötenspieler oder der Tänzer stellt durch seine Rhythmen die Charaktere der Menschen dar und das, was sie tun und erleiden.“⁶³

Die einzelnen Kunstformen unterscheiden sich dabei lediglich in ihren Ausdrucksformen, ihrer ästhetischen Sprache sowie in dem Gegenstand der Nachahmung, nicht aber in „ihrer grundlegenden Nachahmungsfunktion“⁶⁴.

Cassirer verweist hier auf Aristoteles, der in der *Mimesis* eine grundlegende menschliche Eigenschaft sieht. Sie sei eine Form des Lernens, vor allem aber eine „unerschöpfliche Quelle des Vergnügens“⁶⁵. Letztendlich aber liege die Funktion der Nachahmung in der Sichtbarmachung, in der Verdeutlichung und daraus folgend in dem Verstehen von Zusammenhängen, seien es nun Zusammenhänge aus der dinglichen, materiellen Welt oder der Gefühls- und Gedankenwelt. Am Beispiel der Theaterkunst

⁶³ Cassirer, 2007, S. 213 ff.

⁶⁴ Cassirer, 2007, S. 214

⁶⁵ Ebenda

schreibt Cassirer:

„In seinen Charakteren und Handlungen offenbart uns der komische oder tragische Dichter seine Anschauung der menschlichen Existenz in ihrer Gesamtheit, ihrer Größe und Schwäche, ihrer Erhabenheit und Absurdität.“⁶⁶

Dem gegenüber steht die *subjektive Seite* der Kunst. Diese umfasst den kreativen, individuellen Zugang des Künstlers als Individuum. Seine persönlichen Ansichten, seine eigene Gefühlswelt, kurz seinen Charakter, den er in das Kunstwerk einfließen lässt. Dies bedeutet allerdings nicht, dass die *subjektive Seite* der Kunst die reine Darstellung der Gefühlswelt des Künstlers meint – dies wäre in gewisser Weise ein objektiver Zugang, da hier genauso ein betreffende Objekt (Gefühlswelt des Künstlers) abgebildet wird – die *subjektive Seite* der Kunst meint vielmehr die Tatsache, ein Objekt aus der materiellen und geistigen Welt aus der Perspektive des Künstlers heraus zu beschreiben, inklusive einer persönlichen Färbung⁶⁷.

Anders als die Wissenschaft, die auf eine möglichst objektive Darstellung und Bewertung abzielt, verfolge die Kunst eine subjektive Interpretation von Wirklichkeit. Je nach künstlerischem Paradigma oszilliere der Darstellungsmodus zwischen *objektiver Seite* und *subjektiver Seite*, wobei der Fokus stärker auf der einen oder anderen Seite liegen könne; beide Seiten seien jedoch immer enthalten. In diesem Sinne sei Kunst eine subjektive Interpretation von Wirklichkeit in einem bestimmten ästhetischen Darstellungsmodus. Auf Goethe Bezug nehmend schreibt Cassirer an dieser Stelle:

„Diese Fixierung der 'höchsten Momente der [natürlichen] Erscheinungen' ist weder Nachahmung der materiellen Dinge noch ein bloßer Ausdruck mächtiger Gefühle. Sie ist Deutung von Wirklichkeit – nicht durch Begriffe, sondern durch Anschauungen; nicht im Medium des Gedankens, sondern in dem der sinnlichen Formen.“⁶⁸

So attestiert Cassirer der Kunst einen *sympathetischen Blick* insofern, als dass sie die Wirklichkeit nicht auf rationale Weise zu ergründen versucht, sondern sie in einem Spiel aus einander entgegenwirkenden Kräften beschreibt, die emotional gedeutet werden.⁶⁹ Das Begriffspaar „gut“ und „böse“ ist ein gutes Beispiel hierfür. Rational gesehen ist es zweifelhaft, bestimmte Menschen, Tiere oder deren Handlungen als „gut“ oder „böse“ zu bezeichnen, da diese bipolare Klassifizierung die Komplexität, die den

⁶⁶ Cassirer, 2007, S. 225

⁶⁷ Cassirer, 2007, S. 213 ff.

⁶⁸ Cassirer, 2007, S. 226

⁶⁹ Cassirer, 2007, S. 231

Phänomenen innewohnt, in keiner Weise erfassen kann. Es ist vielmehr eine Klassifizierung, die auf einer überwiegend physiognomischen Ebene (Gefühlsebene) stattfindet und somit vor allem subjektiv ist und nicht als absolut gelten kann.

Der *sympathetische Blick* der Kunst und das Ansprechen der physiognomischen Ebene sind zwei wichtige Aspekte, die die Kunst mit *mythologischem Denken* verbindet und vom wissenschaftlichen Denken unterscheidet.

Cassirer bezeichnet als mythisches Denken jenes, das Phänomene der materiellen und geistigen Welt physiognomisch zu deuten und zu ordnen versucht. Cassirer schreibt dazu:

„Um diesen Unterschied [zum wissenschaftlichen Weltbild] zu begreifen und darzustellen, könnte man sagen, der Mythos nehme in erster Linie nicht objektive, sondern *physiognomische* Merkmale wahr. Die Natur im empirischen und wissenschaftlichen Verstande läßt sich beschreiben als 'das Dasein der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist'. Eine derartige 'Natur' gibt es für die Mythen nicht. Die Welt des Mythos ist dramatisch – eine Welt des Handelns, der Kräfte, der widerstreitenden Mächte. In jeder Naturerscheinung sieht der Mythos den Zusammenprall dieser Mächte. Die mythische Wahrnehmung ist in dieser Weise stets emotional gefärbt.“⁷⁰

In dieser Hinsicht ist das *mythologische Denken* ein unmittelbareres und individuell leichter nachvollziehbareres Ordnungssystem als das wissenschaftliche Denken, weil es Phänomene ausgehend vom Menschen selbst und seiner emotionalen Wahrnehmung her beschreibt. In dieser Referenz auf die basalste menschliche Ordnungsstruktur liegt auch das große Anziehungspotential von künstlerischen Ausdrucksformen.

Es ist jedoch auch und vor allem ein subjektives Bewertungsmuster für einen objektiven Betrachtungsgegenstand.

Es bleibt festzuhalten, dass das *mythologische Denken* den Versuch darstellt, die Welt zu ordnen und zu begreifen und daher auch eine gewisse Gültigkeit beansprucht. Aus dieser Gültigkeit muss es wiederum den Anspruch eines ethischen Systems ziehen, eines Systems also, das aus seinem Weltbild eine bestimmte Ethik, eine Handlungsanweisung ableitet. Dies erscheint nur konsequent, da der Versuch Phänomene und Geschehnisse zu verstehen ohne Sinn wäre, würde man daraus keine Handlungsmaxime ableiten.

Das mythologische Denken ist jedoch nur ein Ordnungssystem, ein *Inhalt*, der eine

⁷⁰ Cassirer, 2007, S. 122

Form, ein Medium benötigt in dem er sich manifestieren kann. Dieses Medium findet der Mythos in der Kunst – Kunst ist also auch der greifbare Ausdruck eines physiognomischen Weltbildes.

Das *Ethos*, das sich durch eine physiognomische Betrachtungsweise der Welt ergibt, muss sich also zwangsläufig auch auf die Kunst übertragen. Daraus lässt sich schließen, dass Kunst im Allgemeinen zwangsläufig ein *Ethos* vermitteln muss.

Dies deutet auch Cassirer an, wenn er schreibt:

„Klar und allgemein anerkannt scheint heute zu sein, daß der von Aristoteles beschriebene kathartische Prozeß nicht auf Reinigung oder Wandlung des Charakters und der Beschaffenheit der Leidenschaften selbst, sondern auf eine Wandlung der Seele zielt. [...] Der tragische Dichter ist nicht Sklave, sondern Herr seiner Gefühle; und er ist in der Lage, diese Beherrschung auf den Zuschauer zu übertragen.“⁷¹

Es zeigt sich auch hier: Kunst soll ein Phänomen abbilden, beschreiben, interpretieren, um es so begreifbar und mithilfe einer draus abgeleiteten Handlungsmaxime beherrschbar zu machen.

Wie und in welcher Form die Handlungsmaxime, dieses *Ethos* geartet ist, kann dabei sehr unterschiedlich sein.

Extreme Formen finden sich in den Fällen, in denen Kunst auf eine Weise institutionalisiert und einer bestimmten Propaganda dienlich ist. Und gerade hier schöpft sie voll aus ihrem physiognomischen Rezeptionspotential. Selten ist Kunst so emotional überwältigend, wie wenn es um die Festigung einer institutionalisierten Ideologie geht – sei es im Falle der nationalsozialistischen Propaganda, realsozialistischer Propaganda oder allgemein religiöser Propaganda. Gerade hier soll die Kunst emotional berühren und einer Ideologie verpflichten; dies läuft wiederum auch auf die Adaption eines *Ethos*, einer Handlungsmaxime hinaus.

Bei subversiver Kunst oder Kunst, die keiner bestimmten Denkrichtung zuzuordnen ist, findet sich ebenso jenes Potential ein *Ethos* zu vermitteln. Stellt ein Kunstwerk beispielsweise bloß die Gefühlswelt des Künstlers dar, ohne sich explizit ideologisch zu äußern, so kann sie dennoch als Plädoyer für die Wichtigkeit und Vielschichtigkeit der menschlichen Gefühlswelt gelten, woraus ebenso ein Appell an den Rezipienten abzuleiten ist. Das *Ethos* muss dabei nicht zwingend in Form eines konkreten

⁷¹ Cassirer, 2007, S. 228

Wertekatalogs vorhanden sein, sondern kann ebenso die Form eines kategorischen Imperativs annehmen.

Die zentralen Punkte, die für den weiteren Verlauf dieser Arbeit wichtig sein werden, sollen nun kurz zusammengefasst werden.

Kunst ist als *symbolische Form* etwas zutiefst menschliches. Sie verwendet Zeichen, die nur innerhalb eines kulturell-ästhetischen Kontextes gedeutet werden können und dadurch erst an Bedeutung gewinnen. Die Form, also die ästhetische Komponente nimmt eine zentrale Stellung im Schaffens- und Rezeptionsprozess ein. Kunst besitzt eine *objektivistische Seite* und eine *subjektivistischen Seite*, wobei letztere besonders hervorzuheben ist. Kunst versucht, auf der *objektivistischen Seite* Wirklichkeit abzubilden und sie auf der *subjektivistischen Seite* zu interpretieren. Aus dieser Interpretation ergibt sich zwangsläufig eine Handlungsempfehlung, die sich an den Rezipienten richtet.

Der wichtigste Punkt ist jedoch die Wirkung von Kunst auf den Menschen. Kunst richtet sich an die emotionale Rezeptionsebene und steht somit in Verbindung zu einem *mythischen Weltbild*, das trotz aller Vernunft und Rationalität auch in den westlichen Industriegesellschaften Teil menschlichen Denkens ist. Im Zentrum steht ein sympathischer Blick, der Glaube an den Zusammenhang aller Dinge miteinander, geordnet von einem alles umfassenden Prinzip. Dieses allumfassende Prinzip bestimmt ein Ideal, dem es sich durch ein *Ethos* anzunähern gilt. Gerade dieses mythologisch-/physiognomische Weltbild ist es, das essentiell für die meisten institutionalisierten ostasiatischen Kampfkünste, so auch das *Taekwondo*, ist. Nicht nur wird eine Einheit von Körper und Geist angenommen; durch den Einfluss des Daoismus und anderen ostasiatischen philosophisch-/religiösen Denkschulen wird überdies auch die Einheit aller Dinge im Universum angenommen. Ziel des *Taekwondo*-Trainings ist es, all diese miteinander verbundenen Entitäten innerhalb und außerhalb des Menschen in Harmonie zueinander zu bringen. Die daoistische, genauso wie die konfuzianistische und buddhistische Ethik sind es, die helfen sollen, jenes Ideal zu erreichen und dem alles zugrunde liegenden Prinzip, dem *Dao*, entsprechend zu leben. Die Techniken und Übungen sind dabei der körperliche Ausdruck eben jener Ethik. Diese Tatsachen sind im weiteren Verlauf besonders wichtig für die Kapitel „3.2.3 Kampfkunst als Ethisches Konzept“ und „4. *Taekwondo*-Training als szenischer Vorgang“. In diesen Kapiteln soll näher auf die Phänomene *TKD-Ethos* und mythologisches Weltbild im *Taekwondo*

eingegangen werden.

3.2 Hyosong Gu: Kampfkunst als Bewegungskunst

Im folgenden Kapitel soll es um die bewegungs- und kulturtheoretische Analyse der ostasiatischen Kampfkünste⁷² gehen, die Hyosong Gu in seiner Dissertation mit dem Titel „*KAMPF UND BEWEGUNG – Eine kulturhistorisch-bewegungstheoretische Analyse am Beispiel des ostasiatischen Kampfsports*“⁷³ entwickelt hat. Dort geht es ihm neben der reinen Bewegungsmechanik auch um den kulturellen Kontext, in dem sich ostasiatische Kampfkünste entwickelt haben. Seine Hauptthese ist hierbei,

„daß der Kampfsport als ein human rücksichtsvolles Spiel entstanden ist [...] [und] erst mit der Entwicklung des Kunstsinns des Menschen möglich geworden ist, daß die dazu gehörenden Techniken nicht mit der Absicht zum Töten anderer Menschen, sondern in spielerischer Form entwickelt und systematisiert wurden.“⁷⁴

Diesen Überlegungen sollen *Taekwondo*-spezifische Aspekte beigelegt werden.

Bezüglich der von Gu benutzten Begrifflichkeiten soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass er die Begriffe *Kampfsport* und *Kampfkunst* synonym verwendet. Um Verwechslungen vorzubeugen – in Kampfkunst/Kampfsportkreisen wird hier sehr wohl, wenn auch uneinheitlich, differenziert – soll im weiteren Verlauf der Arbeit in Bezugnahme auf den deutschen Kampfkünstler und Kampfkunsthistoriker Hendrik Rubbeling der Begriff *Kampfkunst* gebraucht werden, der beide vorher genannten Begriffe synthetisiert. Der Hauptgrund hierfür soll sein, dass bei genauerer Betrachtung die Grenzen zwischen dem, was als Kampfkunst und dem was als Kampfsport klassifiziert wird, letzten Endes fließend sind, eine Unterscheidung also nur auf graduellen Unterschieden beruhen kann.

Die Leitfrage in diesem Kapitel ist, inwiefern Kampfkünste tatsächlich als Kunst gesehen werden können, ausgehend davon, aus welchem Streben heraus und in welchem

⁷² Gu fasst unter die ostasiatischen Kampfkünste jene, die aus den Ländern China, Japan und Korea stammen. Diese Unterteilung ist insofern sinnvoll, als das in der Vergangenheit ein permanenter kultureller Austausch und Kontakt zwischen diesen Ländern stattgefunden hat und deshalb auch die Kampfkünste jener Länder eine starke Verbindung zueinander haben. Das *TKD* fällt naturgemäß ebenfalls in dieses Spektrum.

⁷³ Gu, 2000

⁷⁴ Gu, 2000, S. 5

historisch-kulturellen Kontext sie sich entwickelt haben.

3.2.1 Kampf als Kunst?

Einleitend zu diesem Thema liefert Gu eine Definition von „Kunst“, indem er diese als Gegenpart zur „Natur“ skizziert. Weiterführend schreibt er:

„An dieser Stelle ist mit Kunst das gemeint, was durch Bewußtsein geprägt ist“⁷⁵ - also alles, das der Mensch kraft seiner Anstrengung hervorbringt. Diese Definition entspricht zum Großteil jener von Ernst Cassirer, auf die im letzten Kapitel eingegangen wurde. Wenn Gu schreibt, dass mit Kunst all jenes gemeint ist, „was durch Bewußtsein geprägt ist“, entspricht dies der *subjektiven Seite* der Kunst bei Cassirer. Die *objektive Seite* ergibt sich dann folgerichtig daraus, dass Kunst ohne Verweis auf die Außen- oder Innenwelt, auf etwas, auf das sie sich bezieht, nicht existieren kann.

An einer anderen Stelle schreibt er dazu:

„wenn man sich und seine Umwelt *bewußt* erkennt und darüber hinaus versucht, sich und seine Lage/Situation in der Umwelt auszudrücken bzw. mit ihr auseinanderzusetzen. Dieser Vorgang, sich so mit der Außenwelt auseinanderzusetzen, ist die gleichzeitige Anerkennung seiner Existenz durch die Identifizierung mit seiner Tat⁷⁶. [...] Das benenne ich mit *Kunst*. Die Dinge sind nicht mehr, wie sie sind, sondern von Menschen anhand des Bewußtseins interpretierte Dinge.“⁷⁷

Die Natur, oder die Auseinandersetzung mit der Natur, bietet sozusagen die Grundlage, auf der Kunst überhaupt erst entstehen kann.

Sieht man den Kampf nun als Natur, so sind die Kampfsportarten das Äquivalent zur Kunst.

Gu schreibt hier:

„So gesehen ist der Kampf eine *„Natur“*. [...] So haben sie [die Menschen] versucht, etwas an dem Kampf gegen die Tiere bzw. gegen andere Menschengruppen (diese Möglichkeit kann man nicht ausschließen) zu ändern: d.h. eine Ordnung in den Kampf bzw. umgekehrt den Kampf in eine Ordnung zu bringen. Ähnlich ist es bei der Beobachtung der Natur. Ein Kalendersystem ist eine von der Natur an die Menschen gegebene Ordnung, gleichzeitig ist es eine Ordnung, die die Menschen über das Universum verhängt haben. So ist Kampfsport zunächst technisch organisiert und eigene Regeln sind dazu gegeben.“⁷⁸

⁷⁵ Gu, 2000, S. 13

⁷⁶ An dieser Stelle ist ein Verweis auf Marx und Nietzsche angebracht, die sich beide mit der Funktion der Kunst (bei Marx ist es die Arbeit) als identitätsstiftendem Medium befasst haben. Bei Marx ist es das Produkt der Arbeit, die im *Marx'schen Produktionsparadigma* das Selbstbewusstsein des Menschen ausmacht. Bei Nietzsche ist es der *Wille zur Macht*, der den Menschen dazu veranlasst, sich selbst durch das, was er kreativ und in eigener Anstrengung hervorbringt, in der Welt zu positionieren.

⁷⁷ Gu, 2000, S. 53 ff.

⁷⁸ Gu, 2000, S. 77

3.2.2 Kampfkarten als expressives Medium: Die *subjektive Seite* der Kampfkunst

Die *objektive Seite* der Kampfkunst liegt auf der Hand: Die *Natur* des Kampfes liegt den Kampfkarten zugrunde und somit ist es der Kampf, der mimetisch reproduziert wird. Daraus resultierend bezeichnet die *subjektive Seite* die persönliche Kreativität des Kampfkünstlers. Der Kampfkünstler, Philosoph und Schauspieler Bruce Lee legte besonderen Wert auf eben diese Qualität von Kampfkarten, dass sie es dem Menschen ermöglichen seine Gefühle, seinen Charakter, kurz: sein Selbst, durch die Kampfkunst auszudrücken.⁷⁹

Sieht man Kampfkarten als *symbolische Formen*, mit einem eigenen Repertoire aus Zeichen, so ist es doch immer der Kampfkünstler, der aus diesem Pool von Zeichen wählen und sie nach Bedarf und Neigung kombinieren kann. Vergleicht man Kampfkarten mit der Sprache, so entsprechen die verschiedenen Techniken, seien es Abwehr- oder Angriffstechniken, Worten, die der Ausführende kreativ zu Sätzen zusammenfügen kann, die er wiederum zur Kommunikation mit der Außenwelt nutzt. Neben dem Kriterium des praktischen Nutzens spielen hier die Kreativität und der Charakter des Ausführenden eine wichtige Rolle.

So kann durchaus angenommen werden, dass sich der persönliche Charakter eines Menschen in seiner Expressivität im Kampf manifestiert. Verhält er sich eher defensiv oder offensiv, spielerisch oder aggressiv, verwendet er eher simple, direkte- oder besonders anspruchsvolle, ästhetische Techniken.

Laut Bruce Lee stehen die systematisierten Kampfkarten diesem individuellen Expressionismus im Wege, da sie den Kämpfer durch ihr vorgegebenes

⁷⁹ Interview mit Bruce Lee, Pierre Berton Show, 09.12.1971:

Pierre Berton: „Why would they [Steve McQueen, James Garner] want to learn Chinese martial art? Because of a movie role?“

Bruce Lee: „Not really. Most of them, you see... to me, or at least the way that when I teach it, all type of knowledge means self-knowledge. So, therefore they are coming in and asking me to teach them, not so much of how to defend themselves or how to do somebody in. Rather, they want to learn to express themselves through some movement, be it anger, be it determination or whatsoever. So, in other words, what I'm saying is, he's paying me show him, in combative form, the art of expressing the human body.“

Berton: „Interesting, that we don't -- in our world -- and haven't since the days of the Greeks who did, combined philosophy and art with sport. But quite clearly the Oriental attitude is that the three are facets of the same thing.“

Lee: „Man, listen! You see, really, to me, o.k.? To me, ultimately, martial art means honestly expressing yourself.“

Technikrepertoire begrenzen. So schreibt er in seinem Hauptwerk „Tao of Jeet Kune Do“:

„When real feeling occurs, such as anger or fear, can the stylist express himself with the classical method, or is he merely listening to his own screams and yells? Is he a living expressive human being or merely a patternized mechanical robot? Is he an entity capable of flowing with external circumstances, or is he resisting with his set of chosen patterns? Is his chosen pattern forming a screen between him and the opponent and preventing a 'total' and 'fresh' relationship?“⁸⁰

Auf den ersten Blick scheint diese Begrenzung durch ein festgelegtes Technikrepertoire durchaus der individuellen Expressivität im Wege zu stehen. Auf den zweiten Blick jedoch liegt in der kreativen Neuordnung und Kombination von vorgegebenen Zeichen eine ebenso große expressive Freiheit.⁸¹ Diese Freiheit tritt jedoch erst ein, wenn eine gewisse Stufe im Training erreicht ist, wenn die Techniken nicht bloß in ihrer *Form*, sondern auch in ihrem *Inhalt* verstanden werden. Dann ist ein Block nicht mehr nur ein Block, sondern ein Instrument, das für verschiedene Arten von Verteidigung und Angriff genutzt werden kann. Dann wird aus bloßer Nachahmung von Techniken eine aktive Anwendung von Techniken, die auch eine mögliche Abwandlung in Einsatz und Ausführung beinhaltet, je nach persönlichen Vorlieben des Ausführenden.

Auch Gu spricht sehr explizit von Kampfkünsten als Formen expressiver Kommunikation. Er beschreibt die verschiedenen Ausprägungen der Kampfkünste als eine Art „Bekleidung“,⁸² mithilfe derer sich der Mensch der Außenwelt präsentiert. So schreibt Gu:

„Kampfsport hat nicht nur mit Aggression oder deren Kontrolle zu tun. Die Psychologie liegt vielmehr darin, „Mich“ in der Außenwelt zu präsentieren, in der ich lebe, wo ich mit anderen Mitmenschen konkurriere und eventuell verlieren könnte.“⁸³

Kampfkünste hätten daher auch eher das Ziel der Kraftmessung von Individuen innerhalb einer Gesellschaft, statt eines reinen Kampfes ums Überleben. In ihrer systematisierten Form hätten sie vielmehr die Funktion Ehre zu generieren und somit eine Rangfolge herzustellen bzw. zu sichern.⁸⁴

Eine wichtige Begründung für diese These liefert Gu innerhalb seiner Auseinandersetzung mit den japanischen Kampfkünsten. Die Systematisierung der

⁸⁰ Lee, 2008, S. 15

⁸¹ Siehe: *Bricolage* bei Claude Lévi-Strauss, in: Lévi-Strauss, Claude, „*The Savage Mind*“ [1962], The University of Chicago Press, Chicago: 1966, S. 19 ff.

⁸² Gu, 2000, S. 48

⁸³ Ebenda

⁸⁴ Gu, 2000, S. 78

japanischen Kriegskünste ist vorrangig in der Edo-Periode des Tokugawa Shogunats vollzogen worden. Diese historische Epoche war, im Gegensatz zu den vorherigen Muromachi- und Sengoku-Perioden, durch Frieden innerhalb des Landes geprägt und durch die gleichzeitige Abschottungspolitik nach außen waren kriegerische Handlungen mit Nachbarstaaten bis auf wenige Ausnahmen⁸⁵ nicht vorhanden. In dieser Zeit war der Aufgabenbereich der *Bushi* (Krieger, siehe auch: *Samurai*) hauptsächlich auf das Verwalten und Beaufsichtigen der Lehen ihrer Herren beschränkt – Krieger wurden zu Beamten. Ihre kriegerischen Fähigkeiten waren nun nicht mehr vorrangig von praktischer Bedeutung, sondern gewannen vielmehr als Arten des körperlichen Vergleichs und geistiger Vervollkommnung an Bedeutung.⁸⁶

Dieser Argumentation kann zum Großteil beigeplichtet werden. Allerdings sollte an dieser Stelle angemerkt werden, dass Kampfkünste stets aus praktischem Anspruch entstanden sind. Sicherlich haben die meisten Kampfkünste ihren Fokus vom Training für den Kampf auf Leben und Tod weg verlagert, jedoch lassen sich die Ursprünge stets auf diese Motivation zurückführen. Systematisierung darf hier nicht synonym mit künstlerischem Anspruch verwendet werden. Natürlich waren Kampfkünste auch in ihrer militärischen Phase systematisiert. Einige *Bujutsu Ryu* (jap. Kriegskunst-Schulen) waren schon vor der Edo-Periode in großem Ausmaß systematisiert.⁸⁷ Die ästhetische Verfeinerung und philosophische Erweiterung der Kampfkünste ist aber sicherlich, wie Gu sagt, in Friedenszeiten entstanden. Freizeit sozusagen als Voraussetzung für künstlerisches Tätig-sein.

Aggression, deren körperlicher Ausdruck der Kampf ist, ist für Gu ebenfalls reine menschliche Expressivität. Er sieht Aggression in keinsten Weise als etwas dem Überleben dienliches, abgeleitet vom menschlichen Raubtier- oder Jagdinstinkt, sondern als körperlichen Ausdruck eines Gefühls, das durch intersubjektive Beziehungen ausgelöst wird.⁸⁸ Gu verweist in seiner Argumentation zwar nicht explizit auf den Anthropologen und Religions-/Literaturwissenschaftler René Girard, jedoch deckt sich

⁸⁵ Siehe: Invasion des Ryu Kyu - Königreiches 1609 durch den Shimazu Clan, Siehe auch: Turnbull, Stephen *The Samurai Capture a King, Okinawa 1609*, Osprey Raid Series #6; Osprey Publishing, 2009.

⁸⁶ Gu, 2000, S. 82

⁸⁷ Siehe z.B. *Takeda Ryu*, erstes historisch gesichertes Stiloberhaupt Takeda Yoshikiyo (1086 – 1163) Takeda Ryu Lineage: <http://www.takedaryu.com/index.php/aiki-lineage-chart.html>

⁸⁸ Ebenda

Gus Interpretation von Aggression weitestgehend mit jener von Girard.

Auch Girard geht bei Aggression von einem Phänomen aus, das sich erst aus der intersubjektiven Kommunikation ergibt, bedingt durch das *mimetische Begehren* des Menschen. Wolfgang Palaver schreibt über Girards Konzeption des mimetischen Begehrens, „[...] daß dieses tiefere Begehren nicht spontan auf bestimmte Objekte zielt, sondern sich gemäß dem Begehren anderer Menschen verhält. Der Mensch weiß selbst nicht, was er eigentlich begehren soll, sondern imitiert das Begehren anderer.“⁸⁹ Wird dieses Begehren nicht gestillt, so entsteht Aggression, die sich gegen andere Individuen innerhalb einer Gesellschaft richtet. Um diese entstandene Aggression abzubauen, bedarf es laut Girard eines sozialen Ventils. Das Ventil zum Abbau innergesellschaftlicher Aggression sei dabei unabdingbar, da nur so der Fortbestand einer sozialen Gruppe gesichert werde. Wie auch die Thematik bezüglich des *mythologischen Denkens* des Menschen, wird auch der Themenkomplex um René Girard im Kapitel 4 näher behandelt werden. Hier soll die Überlegung getroffen werden, wie das *Taekwondo*-Training als ein eben solches Ventil dienen kann.

An dieser Stelle bleibt festzuhalten, dass Kampfsportarten zweifach expressiv sind, da der Mensch sich durch sie mitsamt seinen hierarchischen Ambitionen präsentieren, aber durch sie auch seine Gefühle, zumeist Aggression, ausdrücken kann.

3.2.3 Kampfkunst als Ethisches Konzept

Aus den eben genannten funktionellen Aspekten der systematisierten Kampfsportarten lässt sich auch ihr ethischer Anspruch ableiten.

Wie im Kapitel über Cassirers Kunstbegriff formuliert, besitzt Kunst immer eine ethische Ebene, die sich in einer Handlungsmaxime für den Rezipienten manifestiert. Durch die Tatsache bedingt, dass Kampfsportarten nach Gu hauptsächlich eine gesellschaftsdynamische Rolle besitzen – Kampfsportarten also vor allem in Hinblick auf hierarchische Ambitionen praktiziert wurden und werden – beinhalten sie auch soziale Handlungsrichtlinien, die über ein praktisches Verhalten in einer Kampfsituation auf Leben und Tod hinausgehen.

Über die spielerischen Kämpfe, die einem Statusgewinn dienlich seien, schreibt Gu:

⁸⁹ Palaver, 2008, S. 58

„Bei solchen Schlachten ging es meistens um Prestige und Ruhm. Daher wurden sie immer mit einem gewissen Moralkodex geführt. [...] der Ehrenkodex, das Spielprinzip, wurde damals im ganzen Lebensgebiet gehalten. Die Kampftechniken wurden im Fall des Krieges gegen den Feind eingesetzt, aber großartig war es, den Feind nicht zu töten. Wenn Ruhm und Anerkennung erreicht waren und damit Prestige erhalten blieb, war das Ziel meistens erfüllt. [...]Andererseits wurde der Kampf auf diese Weise aus der erworbenen Körperkultur über den Spaß hinaus zur gesellschaftlichen Anerkennung - zur Ideologie der jeweiligen Welt.“⁹⁰

Kunst soll Phänomene der Wahrnehmung ordnen und verständlich machen. In diesem Sinne soll Kampfkunst natürlich zum einen den Kampf als Phänomen begreifbar machen und in der Konsequenz daraus Handlungsmaximen für den Kampf festlegen. Zum anderen legt Kampfkunst aber auch Handlungsmaximen fest, die über den eigentlichen Kampf hinausgehen. Dort, wo Kampfkunst nicht mehr bloß die Rolle des Schutzes für Leib und Leben zufällt, sondern Kampf letztendlich Ausdruck eines gesellschaftlich-sozialen Strebens ist, bezieht sich jene Ethik folglich nicht mehr rein darauf im Kampf zu bestehen, sondern in der Gesellschaft als Ganzem zu bestehen. Auf diese Weise ist die Ethik der Kampfsportarten eine Ethik, die sich auf soziales Verhalten bezieht.

In den modernen ostasiatischen Kampfsportarten gibt es viele Beispiele für etablierte Handlungsmaximen, die im Kampf gründen aber letztendlich über das Verhalten im Kampf hinausgehen. In den modernen Kampfsportarten findet sich dieser Anspruch in der Verwendung der Silbe *Do*⁹¹, beispielsweise in *Ju-Do*, *Ken-Do* (Schwertkampf), *Kyu-Do* (Bogenschießen) und nicht zuletzt im *Taekwon-Do*.

Do ist eine japanisierte bzw. koreanisierte Form des chinesischen Ausdrucks *Dao* und bezeichnet in den ostasiatischen Kampfsportarten den pädagogischen Anspruch der charakterlichen Weiterentwicklung der Praktizierenden anhand der ethischen Konzeption der jeweiligen Kampfsportart.

Wesentliche Punkte sind dabei immer Respekt vor dem Gegenüber, höfliches Verhalten und Selbstdisziplin. Diese Grundkonstanten werden in der jeweiligen Kampfsportart angereichert mit weiteren Tugenden, die gerade bei besonders institutionalisierten Kampfsportarten der jeweiligen gesellschaftlichen Ideologie untergeordnet sind.

Udo Mönig fasst in seiner Dissertation die ethischen Konzepte der japanischen Kampfsportarten folgendermaßen zusammen:

⁹⁰ Gu, 2000, S. 88 ff.

⁹¹ *Do* kann frei übersetzt mit „Weg“ gleichgestellt werden, wobei „Weg“ sich hier auf einen geistigen Weg zur Vervollkommnung des Charakters bezieht.

„The different esoteric, spiritual, and educational elements present in Japanese martial arts can be summarized as follows:

1. Combat and self-defense as the principal objective of training.
2. Zen as a method to focus on the moment, to calm the mind, and meditation as a means to achieve ‘oneness of mind and body,’ and as a source of intuition.
3. Confucian values (social relationships and behavioral norms) expressed as courtesy, filial piety, and loyalty toward the master, and formalized in ritualistic training activities and methodology.
4. The warrior ethos with the anticipation of death and transcendence, and its virtues of loyalty, honor, bravery, self-sacrifice, self-discipline and obedience.
5. The Taoist concept of *dō* or ‘way’ as spiritual guide through life and as a symbolic expression of the combined spiritual aspects of martial arts.
6. Martial arts training as a means of self-cultivation and as aesthetic expression.
7. Associations with health and longevity.
8. Training and educational methods and values of modern *budō* presented in association with scientific principles and Western ideas of physical education.
9. During the early twentieth century, the martial arts virtues were directed in a cultlike fashion toward nationalistic and militaristic ends.⁹²

Gerade der letzte Punkt soll im weiteren Verlauf der Arbeit in Hinblick auf die Ethik des *TKD* von Bedeutung sein.

Auffällig ist in dieser Auflistung jedoch, dass Kampf und Selbstverteidigung ein hoher Stellenwert zukommt, wo doch Gu diesen als sekundär in den modernen Kampfsportarten sieht. In der japanischen Gesellschaft wurden bis zum 2. Weltkrieg militärische Tugenden und Kampfesstärke große Bedeutung zugemessen und so kann Kampffähigkeit in diesem Kontext schlicht als gesellschaftliches Statussymbol, also als Repräsentation von Macht, gesehen werden.

Es bleibt festzuhalten, dass Kampfsportarten im Sinne der Kunst ethische Konzepte und Handlungsmaximen vermitteln, wobei diese entweder sehr lose sein können und sich organisch aus der Praxis ergeben können (den Gegner möglichst wenig verletzen), oder durch institutionalisierten Kontext bewusst zweckgerichtet auferlegt sein können (moderne japanische Kampfsportarten).

In dieser Hinsicht weist *Taekwondo* einen besonderen Fokus auf die ethische Komponente auf. Ähnlich wie in vielen japanischen Kampfkünsten, wird im *Taekwondo* großer Wert auf das *Do* gelegt. *Taekwondo* versteht sich in diesem Sinne auch als ein pädagogisches System, das dem Praktizierenden zu einer charakterlichen Höherentwicklung verhelfen soll. Im *Kukkiwon Textbook* wird der Konfuzianismus, der Daoismus und der koreanische *Seon*-Buddhismus (die koreanische Interpretation des

⁹² Mönig, 2012, S. 155

chinesischen *Chan*-Buddhismus, vergleichbar mit dem japanischen *Zen*) als philosophische Basis des *Taekwondo* genannt, woraus Loyalität zum Heimatland und Kindespietät als Hauptpunkte abgeleitet werden.⁹³ Eine weitere wichtige Inspirationsquelle für die *TKD*-Philosophie, das *Do*, welche *de facto* ein *Ethos* darstellt, ist die antike Gemeinschaft der *Hwarang*. Die *Hwarang* waren eine Gemeinschaft von jungen Aristokraten in der Silla-Dynasty (57 v. Chr. – 935 n. Chr.), die besonderen Wert auf eine ethische und künstlerische Ausbildung im Dienste der Regierung legten.⁹⁴ Das *Kukkiwon Textbook* schreibt dazu:

„[...] the hwarangdo spirit inherited the Korean’s traditional thought based on seon philosophy and gave birth to the Taekwondo spirit consisting of the thought of loyalty and filial piety, courage of no retreat from fighting and practical ethic thought of consistency in learning and acting.“⁹⁵

Weitere wichtige Aspekte des *TKD-Ethos*, die im *Kukkiwon Textbook* erwähnt werden, sind außerdem die Verpflichtung, Gerechtigkeit und Frieden zu schützen, universelle Gleichberechtigung zu unterstützen und allgemein ein moralisches Leben zu führen.⁹⁶

Über diese ethischen Grundsätze hinaus beinhaltet das *TKD-Ethos* außerdem ganz klare Handlungsanweisungen, die sich über Verhaltensregeln für das gemeinsame Training auch auf das Verhalten außerhalb des Trainings beziehen. Im *Kukkiwon Textbook* werden zu diesem Zweck verschiedene Situationen aufgeführt und wie sich ein *TKD* Student hier zu verhalten hat.

Bezüglich des Alkohol Trinkens wird beispielsweise geschrieben, der/die *Taekwondoin* (*TKD*-StudentIn) habe, wenn ihm/ihr ein Glas von höher gestellten Personen angeboten wird, dieses demütig und mit beiden Händen anzunehmen. Beim Trinken müsse er/sie den Kopf respektvoll zur Seite abwenden.⁹⁷

Bezüglich der äußeren Erscheinung eines/einer *Taekwondoin* wird geschrieben, er/sie müsse sich stets angemessen kleiden, dabei solle besonders auf die äußeren Umstände

⁹³ Kukkiwon, 2011, S. 56

⁹⁴ An dieser Stelle sollte angemerkt werden, dass das Bild der antiken *Hwarang* im *Taekwondo* und allgemein in den koreanischen Kampfkünsten sehr schwierig ist. Zwar werden die *Hwarang* in institutionalisierten Kreisen durchgehend als militärische Organisation mit besonders ausgefeilter Kampfkunstausbildung beschrieben, jedoch ist dies historisch nicht zu belegen. Diese Behauptung wird jedoch vehement verteidigt, um eine systematische Kampfkunst-Tradition bis in die Antike belegen zu können. Gu, 1994, S. 24 ff.

⁹⁵ Kukkiwon, 2011, S. 58

⁹⁶ Kukkiwon, 2011, S. 60

⁹⁷ Kukkiwon, 2011, S. 775

Acht gegeben werden. Das äußere Erscheinungsbild sollte weder blind der Mode folgen, noch Faulheit ausstrahlen. Allgemein sollte darauf geachtet werden, einen sauberen und bescheidenen Lebensstil zu führen.⁹⁸

In ähnlich detaillierter Weise beinhaltet das *Kukkiwon Textbook* außerdem Anweisungen, wie sich ein/e *Taekwondoin* bei Gesprächen, Telefonaten, bei Besuchen, am Tisch und sogar bei der Autofahrt zu verhalten hat.⁹⁹

An diesen Beispielen ist sehr gut zu erkennen, wie tief die ethische Schulung im *Taekwondo* verwurzelt ist. Das *Ethos* beinhaltet dabei nicht bloß allgemeine Prinzipien, die ein/e *Taekwondoin* beachten sollte, sondern darüber hinaus ganz klare Handlungsanweisungen für das alltägliche Miteinander. Es handelt sich hier also ganz klar um einen dogmatischen Wertekatalog.

Hier scheint es relativ klar zu sein, dass sich der *Ethos* nicht nur organisch aus dem Praktizieren des *Taekwondo* und der Interaktion zweier *Taekwondoin*, die potentiell sehr gefährliche Techniken ausüben und deshalb ein hohes Maß an zwischenmenschlicher Verantwortung ausüben müssen, ergibt, sondern, bewusst zweckgerichtet, durch ein bestimmtes externes Wertesystem auferlegt ist, hier hauptsächlich ausgehend vom Konfuzianismus.

3.3 *Taekwondo als cultural performance*

In den vorherigen Kapiteln wurde bereits untersucht, was künstlerisch-ästhetische Systeme auszeichnet und welche Funktionen der Kunst aus diesem Kunstverständnis abgeleitet werden können. Außerdem wurde aufgezeigt, ob und in wieweit Kampfsportarten diesem Kunstverständnis entsprechen, ob sie also als Kunst im weitesten Sinne bezeichnet werden können.

Dass Kunst eine wichtige Rolle bei der Kulturgeneese, Veränderung oder Festigung von gesellschaftlichen Konventionen zufällt, lässt sich daraus schließen, dass sie sich immer

⁹⁸ Kukkiwon, 2011, S. 777

⁹⁹ Kukkiwon, 2011, S. 778 ff.

auf eine bestimmte Weltanschauung bzw. ein bestimmtes *Ethos* bezieht.¹⁰⁰ Das *Ethos*, welches die Kunst vermittelt, bewegt sich dabei fließend zwischen den Polen „emanzipatorisch“ und „konformistisch“. Die jeweilige Ausprägung der Kunst hängt dabei weniger damit zusammen, in welchem Ausmaß sie den Fokus auf die *subjektive Seite* oder die *objektive Seite* legt, sondern wie spezifisch das *Ethos* beschaffen ist. Je unspezifischer und freier formuliert, desto potentiell emanzipatorischer, je dogmatischer und starrer, desto konformistischer. Das institutionalisierte *Taekwondo* ist hier ein klares Beispiel für ein dogmatisch-starres *Ethos*. Es ist ein klar artikulierter Wertekatalog definiert, der wenig Spielraum für Interpretationen offen lässt. So führt das *TKD-Ethos* weniger dazu dass sich der/die *Taekwondoin* mit offenen Fragen auseinandersetzt, sondern vielmehr mit definitiven Antworten konfrontiert wird. Zweck ist nicht, ein mündiges, reflektiertes Individuum zu schaffen, sondern ein konformes Element innerhalb einer stark hierarchisch gegliederten Gesellschaft.

In den Kulturwissenschaften beschränkt man sich bei der Frage nach kultur-evolutionärer Relevanz in der Vergangenheit auf Kunst, die sich in einem Artefakt manifestiert, wie beispielsweise Bildende Kunst oder Literatur. Im Zuge des sogenannten *performative turn*¹⁰¹ Ende des 20. Jahrhunderts kam es zu einem Umdenken hinsichtlich dieser Frage und es ist heute in kulturwissenschaftlichen Kreisen allgemein anerkannt, dass neben künstlerischen Artefakten auch performative Prozesse¹⁰² eine große Rolle in der Kulturgenese spielen.

Diese verschiedenen Ausprägungen von performativen Prozessen werden in Anlehnung an den amerikanischen Ethnologen Milton Singer als *cultural performances* bezeichnet.¹⁰³ Unter diesen Begriff fallen Phänomene wie Rituale, Feste, Feiern, Konzerte, politische Reden, Sportveranstaltungen, Theater, kurz: alle Formen kulturellen Ausdrucks, die performativ innerhalb eines inszenierten Rahmens ablaufen.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Siehe: Kapitel 3.1

¹⁰¹ Der Begriff *performative turn* beschreibt den Paradigmenwechsel innerhalb vieler Kulturwissenschaften, Kultur nicht nur textzentriert zu untersuchen, sondern in Hinblick auf performative Abläufe. Siehe: Fischer-Lichte, 2002, S. 289

¹⁰² Wie der Begriff „Prozess“ vermuten lässt, bezeichnen diese performativen Prozesse den Vollzug von Handlungen, die in einem mehr oder weniger stark inszenierten Rahmen stattfinden.

¹⁰³ Singer, 1959, S. XII f.

¹⁰⁴ Kotte, 2005, S. 150

Mit Verweis auf Singer beschreibt die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte die Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und *cultural performance* folgendermaßen: „Nach Singer formuliert eine Kultur in *cultural performances* ihr Selbstverständnis, ihr Selbstbild, das sie so vor ihren Mitgliedern und Fremden dar- und ausstellt.“¹⁰⁵

Kann *Taekwondo* nun, in Anbetracht der vorhergegangenen Argumentation als *cultural performance* bezeichnet werden?

Zunächst einmal scheint dieses klar der Fall zu sein. Ostasiatische Kampfkünste scheinen als System einen expressiven Eindruck zu vermitteln, der sich zum einen daraus ergibt, dass sie den kreativen Einfluss des Praktizierenden im Sinne einer *Symbolischen Form*¹⁰⁶ zulassen und zum anderen im Sinne eines philosophischen Prinzips, des *Do* praktiziert werden.¹⁰⁷

Über dies hinaus impliziert das Modell *cultural performance* insbesondere den Aspekt der Aufführung, also des performativen Ereignisses, als notwendiges Kriterium.¹⁰⁸

Erika Fischer-Lichte postuliert in ihrem Aufsatz „*Das eigene und das fremde Theater. Interkulturelle Tendenzen auf dem Theater der Gegenwart*“: was eine Aufführung ist, sei letztendlich Auslegungssache, jedoch könne man „ästhetische Inszenierung von etwas“ als Gemeinsamkeit feststellen.¹⁰⁹

Inwiefern man beim *Taekwondo* von Aufführungssituationen sprechen kann, lässt sich zunächst noch nicht sagen. Zwar sind technische Demonstrationen für die Geschichte und die Gegenwart des *Taekwondo* ein zentrales Element, jedoch machen sie quantitativ nur einen geringen Teil des Systems *Taekwondo* aus. Andere wichtige Elemente sind Training und Wettkampfsituation (im Bereich *Poomsae* und *Kyorugi*).

Diese sollen in den kommenden Kapiteln separat untersucht werden und auf die Frage hin analysiert werden, ob man bei beiden von *Aufführungssituationen* sprechen kann.

Die These ist, dass dies bei beiden der Fall ist. Der Wettkampf soll als ästhetische Inszenierung eines Kampfes interpretiert werden, der vor und für ein schauendes Publikum *performs* wird.

¹⁰⁵ Fischer-Lichte, 2002, S. 289

¹⁰⁶ Siehe: Cassirer, Kap. 3.1

¹⁰⁷ Siehe: Kap. 3.2.3

¹⁰⁸ Singer nach Fischer-Lichte, 1989, S. 291

¹⁰⁹ Ebenda

Das Training wird ebenfalls als *Aufführungssituation* interpretiert werden, bei der jedoch *Performer* und der Rezipient in einer Person vereint sind. Ob das *TKD*-Training verschiedenen rituellen Prozessen ähnlich ist, *TKD*-Training also als eine Art von Ritual gesehen werden kann, wird sich ebenfalls zeigen.

Aufgrund der unterschiedlichen Kulturkreise, in denen sich *Taekwondo* entwickelt hat und praktiziert wird kann diese Frage nur beantwortet werden, wenn Entstehungskontext und gegenwärtiger Existenzkontext separat voneinander betrachtet werden. Ausgehend von der gegenwärtigen Situation soll sowohl bei der Demonstration, als auch in Trainings- und in Wettkampfsituation die Betrachtung historischer Kontexte mit berücksichtigt werden. Die historische Situation soll stellvertretend für den traditionell koreanisch geprägten kulturellen Kontext stehen, während die gegenwärtige Situation für einen nach Westen ausgerichteten kulturellen Kontext stehen soll.

Auf diese Weise soll geklärt werden, ob *Taekwondo* als *cultural performance* gesehen werden kann, welche Potentiale daraus historisch gesehen erkennbar werden und welche gesellschaftlichen Potentiale es heute deshalb in sich trägt.

4. *Taekwondo-Training als Szenischer Vorgang*

Im nun folgenden Kapitel soll im Detail auf das Training im *Taekwondo* eingegangen werden. Dazu werden zum einen schriftliche Quellen verwendet, die einen Überblick über Konstanten im Ablauf des Trainings liefern, zum anderen werden aber auch eigene Erfahrungen aus dem Training in verschiedenen Schulen in diese Betrachtung mit einfließen.

Das Training soll nicht nur in seiner vorbereitenden Funktion verstanden werden, sondern ebenso als selbstzweckliches Phänomen, das neben der Funktion der Übung für den Ernstfall (Wettkampf, Demonstration, Selbstverteidigung) davon unabhängige, gruppenspezifische Funktionen erfüllt und deshalb eigenständig betrachtet werden muss. Diese gruppenspezifischen Funktionen sollen anhand der Ritualitätsmodelle von Arnold van Gennep, Victor Turner und Richard Schechner analysiert und interpretiert werden. So sollen verschiedene rituelle Handlungen aus dem *TKD*-Training extrahiert und separat analysiert werden, wodurch auch das Training als Ganzes als ritueller Vorgang dargestellt werden soll, der sich wiederum aus verschiedenen einzelnen rituellen Vorgängen zusammensetzt.

Wichtige Schritte dieser Analyse sind zunächst die Verortung der Trainingssituation im Bereich von *Szenischen Vorgängen*. Dazu soll zunächst ein entsprechendes Modell nach Andreas Kotte vorgestellt werden, dessen einzelne Aspekte auf das *TKD*-Training angewendet werden sollen.

Weiters soll *Ritual* als Modell menschlichen Handelns und sozialer Interaktion anhand von Van Gennep, Turner und Girard definiert werden. Abschließend sollen rituelle Vorgänge innerhalb des Trainings vorgestellt werden, die in ihrer Gesamtheit das Training selbst zu einem rituellen Vorgang machen. In Anlehnung an oben genannte Autoren soll außerdem gezeigt werden, welches gesellschaftsdynamische Potential dem *TKD*-Training inhärent ist, in welcher Weise es also gesellschaftlich gesehen intersubjektives Verhalten beeinflussen kann.

Überleitend sei gesagt, dass es sich bei den hier beschriebenen Phänomenen um Idealtypen handelt. Sicherlich wird nicht jedes Training in der Form ablaufen wie

nachfolgend dargestellt und ebenso wenig sind auch die später dargestellten rituellen Mechanismen in immer gleicher Intensität wirksam. Die Trainingssituation, wie sie hier dargestellt ist, beschreibt eher einen Idealzustand, an den sich jede Trainingseinheit anzunähern versucht.

4.1 Das Modell Szenischer Vorgänge nach Andreas Kotte

Szenische Vorgänge sind nach Andreas Kotte die Grundeinheiten theatraler Situationen. Als Situationen bezeichnet er Interaktionen, die in einem bestimmten örtlichen und zeitlichen Kontext geschehen. Im theatralen Gefüge seien diese Interaktionen durch ein Schema beeinflusst, das sich aus fünf Fragen konstituiert. Diese sind nach Konstantin Stanislawski: „wer, was, wann, wo, warum“. ¹¹⁰ Durch das Konstruieren von Situationen anhand dieser Fragen entstehen sogenannte *vorgeschlagene Situationen*¹¹¹. Diese *vorgeschlagenen Situationen* „erzwingen [dabei] variiertes Handeln, wobei das Verhältnis von inneren Bedingungen (Motive) und äußeren Bedingungen (natürliche und gesellschaftliche Begebenheiten) szenische Vorgänge erzeugt.“¹¹²

Nach dem Kunstverständnis von Ernst Cassirer entsprächen diese von Kotte aufgeführten Bipole der *subjektiven* und *objektiven Seite* der Kunst.¹¹³ Die *subjektive Seite* entspräche hier den inneren Bedingungen, die *objektive Seite* den äußeren Bedingungen.

Zwei wichtige Merkmale *szenischer Vorgänge* sind dabei *Hervorhebung* und *Konsequenzverminderung*.¹¹⁴ Durch Analyse verschiedener *szenischer Vorgänge* stellt Kotte fest, dass *Hervorhebung* ein essentieller Bestandteil *szenischer Vorgänge* ist und dabei den „substantiellen Kern des Vorgangs [ausmacht], den Zeichentheoretiker meist für das Ganze nehmen und als das Semiotische bezeichnen.“¹¹⁵ *Hervorhebung* bezeichnet demnach die Semiotisierung von Entitäten innerhalb eines bestimmten Kontextes, die dazu führt, dass sich der Vorgang von dem was konsensuell als Norm

¹¹⁰ Kotte, 2005, S. 17

¹¹¹ Ebenda

¹¹² Ebenda

¹¹³ Siehe Kap. 3.1 und 3.2

¹¹⁴ Kotte, 2005, S. 45

¹¹⁵ Kotte, 2005, S. 23

gilt, abhebt. *Hervorhebung* ist auch eine Methode, die Aufmerksamkeit zu lenken, das Hervorgehobene als etwas betrachtenswertes zu vermitteln und schafft auf diese Weise einen Akteur-Rezipient-Komplex.

Konsequenzverminderung als weiteres Merkmal *szenischer Vorgänge* bezeichnet hingegen die verminderte Konsequenz von Handlungen innerhalb einer Situation. *Konsequenzverminderung* schafft dabei einen Rahmen, innerhalb dessen Handlungen spielerisch erprobt werden können. Die *Konsequenzverminderung* wird dabei durch bestimmte vorgegebene Regeln bestimmt. Dies trifft sowohl für Kinderspiele, Brettspiele, Sport, Theater und anderes zu.

Das Kind erprobt und lernt im konsequenzverminderten Kontext des Spiels Fertigkeiten, die es im späteren Verlauf seines Lebens brauchen wird.¹¹⁶ Brettspiele und Sport können beispielsweise in der Tradition des Kriegshandwerks gesehen werden, da bei beiden Qualitäten erprobt und gelernt werden, die ursprünglich für kriegerische Handlungen notwendig waren. Klassische Beispiele hierfür sind die Disziplinen der antiken olympischen Spiele und das Brettspiel Schach. Während olympische Disziplinen wie Speerwerfen, Ringen, Laufen und Pankration (Allkampf) körperliche Qualitäten lernen und erproben lassen, die für den (kriegerischen) Konflikt wichtig sind, ermöglicht Schach dies für geistig-/taktischen Qualitäten.

Im Theater zeigt sich der Prozess des Lernens und Erprobens dadurch, dass Situationen aus dem Alltag in einem konsequenzverminderten Rahmen durchlebt werden können, die im tatsächlichen Leben fatale Konsequenzen mit sich führen würden.

Im Folgenden soll die Trainingssituation im *Taekwondo* anhand dieser beiden Kriterien analysiert werden. So soll gezeigt werden, ob es sich hier um einen *szenischen Vorgang* handelt.

4.2 Konsequenzverminderung im TKD-Training

Die Frage nach der *Konsequenzverminderung* in der Trainingssituation des *Taekwondo*

¹¹⁶ Siehe: Stepina, 2004, S. 319 ff.

kann bereits an dieser Stelle bejaht werden. Das Konzept des Trainings als „Übung“ impliziert *a priori* eine *Konsequenzverminderung* zugunsten einer Erprobung der Handlungen, die, im Falle des *Taekwondo*, für den Ernstfall, nämlich Wettkampf, Demonstration oder Selbstverteidigung notwendig sind.

Konsequenzverminderung geschieht auch hier durch bestimmte Regeln, die zu Beginn festgelegt werden. Ein gutes Beispiel hierfür findet sich in der Praxis des *Hanbeon-* und *Sebeon Kyorugi*.¹¹⁷ Bei diesen Übungsformen ist es verboten, den Gegner zu berühren, da die aufgeführten Techniken zu vitalen Punkten des Körpers ausgeführt werden und erheblichen Schaden anrichten können. Eine ähnliche Reglementierung kann in den meisten Bereichen des Trainings beobachtet werden, so werden Techniken niemals mit vollem Einsatz ausgeführt, um keinen zu großen Schaden beim Partner anzurichten. Dies wird umso notwendiger, je nach dem mit wie potentiell gefährlichen Techniken im jeweiligen Trainings-Szenario umgegangen wird. Techniken werden also im Sinne der *Konsequenzverminderung* lediglich angedeutet, statt tatsächlich angewendet. So kann man sagen, dass es sich eher um ein „als-ob“ handelt, anstatt einer tatsächlichen, zielorientierten Ausführung.

Eine andere Art von *Konsequenzverminderung* lässt sich in der Verwendung von speziellen Pratzen, Schlagpolstern und ähnlichen Trainingsutensilien festmachen. Hier dürfen Techniken mit vollem Krafteinsatz angewendet werden, die *Konsequenzverminderung* besteht jedoch darin, dass die Geräte substituierend für das menschliche Ziel verwendet werden, die Verletzungsgefahr also minimalisiert wird.

Die Übungssituation, die durch *Konsequenzverminderung* erzeugt wird, ermöglicht dabei das zielorientierte Einüben von Handlungen und Situationen, auch im Hinblick auf die ethische Komponente des *Taekwondo*.¹¹⁸ In dieser Hinsicht führt das *TKD*-Training auch zum Einüben von Handlungen auf sozialer Ebene, worauf in Kapitel 4.5 näher eingegangen wird.

¹¹⁷ Siehe: Kap. 2.2

¹¹⁸ Siehe: Kap. 3.2.3

4.3 *Hervorhebung im TKD-Training*

Bei *Hervorhebung* unterscheidet Andreas Kotte zwischen *örtlicher*, *gestischer* und *akustischer Hervorhebung* sowie *Hervorhebung mittels dinglicher Attribute*.¹¹⁹ Alle diese Arten der Hervorhebung von Körperbewegungen dienen dazu, eine Verhaltensdifferenz gegenüber Zuschauenden herzustellen.¹²⁰ Bezogen auf die Trainingssituation im *Taekwondo* lässt sich folgende Zuordnung durchführen:

Örtliche Hervorhebung

Als klassisches Beispiel für *örtliche Hervorhebung* kann das Konzept der Bühne gesehen werden. Im traditionellen dramatischen Theater bildet die Bühne einen vom Publikum abgetrennten Rahmen, in dem *szenische Vorgänge* ablaufen. Aber nicht nur die Bühne allein bewirkt örtliche Hervorhebung, sondern auch das Theatergebäude an sich bildet ebenso einen abgetrennten Bereich in dem Theater stattfindet.

Im *TKD-Training* kann sicherlich nicht von dem Vorhandensein einer Bühne gesprochen werden, jedoch entsteht durch den örtlichen Rahmen, in dem das Training stattfindet, eine in ähnlicher Form hervorgehobene Situation.

Wie in Kapitel 2.2 erwähnt, findet das Training im sogenannten *Dojang* statt. Der *Dojang* ist meistens ein in *TKD-Schulen* abgetrennter Bereich, in dem der Unterricht stattfindet. Der Begriff *Dojang* verweist dabei gleichsam auf die Bedeutung des Raums für das Training. Wie in Kapitel 3.2 behandelt, bezeichnet die Silbe *Do* einen Weg der geistigen Vervollkommnung. Gemeinsam mit der Silbe *Jang* bezeichnet der Begriff *Dojang* einen Ort, der dem Weg der geistigen Entwicklung geweiht ist. Der *Dojang* ist dabei nicht eine beliebig gestaltete Räumlichkeit, obwohl die Einrichtung durchaus variieren kann. Dabei spielt keine Rolle, ob der Boden mit Matten ausgelegt ist oder es sich um einen Parkettboden handelt. Viele *Dojangs* sind mit Spiegelwänden und diversen „asiatischen“ Dekorationen versehen. Jedoch findet sich in jedem *Dojang* die koreanische Flagge an der Stirnseite. Neben der koreanischen Flagge findet sich oftmals auch die Flagge des Landes, in dem sich der betreffende *Dojang* befindet.

Findet das Training in Mehrzweckhallen statt, so sind Dinge wie Spiegelwand oder

¹¹⁹ Siehe: Kotte, 2005, S. 28

¹²⁰ Ebenda

Dekoration selten vorhanden, die koreanische Flagge und oftmals die Flagge des Aufenthaltslandes sind jedoch immer zentraler Punkt im *Dojang* und werden jeweils vor dem Training angebracht.

Der *Dojang* zeichnet sich jedoch nicht vorrangig durch seine äußerliche Beschaffenheit aus, vielmehr konstituiert sich sein symbolischer Charakter durch die ideelle Übereinkunft der am Training partizipierenden Personen.

Diese Übereinkunft wird durch bestimmte Regeln getroffen, denen sich die beteiligten freiwillig unterordnen. Diese Regeln werden zumeist mündlich und durch Nachahmung von den älteren an die jüngeren SchülernInnen tradiert und beinhalten neben Regeln, die ein verletzungsaarmes Training ermöglichen sollen, auch solche, die das Betreten und Verlassen des Raums reglementieren und letztendlich eine von Höflichkeit und Respekt geprägte Atmosphäre schaffen sollen. Die letztgenannten Regeln werden gemeinhin als sehr wichtig angesehen und sollen als Gesten repräsentativ für das *Do* stehen.

So hat sich der/die SchülerIn beim Betreten des *Dojang* stets zu verbeugen. Dies gilt es, ebenso beim Verlassen des *Dojang* zu tun. Mit dieser Handlung wird signalisiert, dass sich der/die SchülerIn in einen sakral-ähnlichen Raum begibt, der von der Außenwelt abgetrennt ist. Mit dem Betreten des Raums lässt der/die *Taekwondoin* Belange des Alltags hinter sich, um sich im *Dojang* voll und ganz auf das Training zu konzentrieren.

Zusammenfassend kann man sagen, dass das *TKD*-Training durchaus örtlich hervorgehoben ist. Die örtliche Hervorhebung des *Dojang* geschieht dabei unter anderem durch die Verwendung von bestimmtem Interieur, vor allem aber durch die Konstituierung eines semiotischen Raums durch bestimmte Regeln, oftmals auch nicht ganz treffend als *Dojang*-Etikette bezeichnet.

Gestische Hervorhebung

Gestische Hervorhebung verweist auf eine Hervorhebung, die sich durch den anders gearteten Gebrauch des Körpers auszeichnet. Gestische Hervorhebung entsteht dann, wenn der Körper des Handelnden auf intentionale Weise zum semiotischen Medium wird.¹²¹

¹²¹ „Seine Körperbewegungen mussten gegenüber jenen der anderen auf ganz direkte Weise hervorgehoben sein, zum Beispiel durch die Differenz stehen statt sitzen oder die Differenz eines emphatischen Gebrauchs der Gliedmassen, während die Zuhörer sich, so schwer es ihnen auch fiel, zurückhielten.“ Kotte, 2005, S. 25

Im Theater kann dies beispielsweise durch ausladende Gestik oder Bewegungen in slow motion geschehen. Im *TKD*-Training hingegen geschieht dies vor allem durch die Verwendung eines spezifischen Bewegungsrepertoires, das sich von den im Alltag verwendeten Bewegungen unterscheidet. Allein durch diese Tatsache entsteht bereits eine gestische Hervorhebung. Auf ein ähnliches Phänomen verweist auch Hyosong Gu in seiner bewegungstheoretischen Analyse der ostasiatischen Kampfkünste, wenn er sagt, die Bewegungsprinzipien systematisierter Kampfsarten entsprächen keinem natürlichen Bewegungsmuster.¹²²

Die gestische Hervorhebung im *TKD*-Training geht jedoch noch weiter. Zum einen zeichnet sich die Ausführung der Techniken im Training dadurch aus, dass sie zum Teil sehr langsam ausgeführt werden, zum Teil mit besonders weiten Bewegungsradien. Diese differente Ausführung der Techniken unterscheidet das Training vom Ernstfall (*Kyorugi*, *Hoshinsul*), bei dem vor allem Schnelligkeit und Effizienz gefragt sind.

Zuletzt besteht auch die gestische Hervorhebung gegenüber anderen Kampfsarten, in der exzessiven Verwendung von hohen-, gesprungenen- und gedrehten Fußtechniken. Auf diesen letzten Punkt soll im Kapitel 5 genauer eingegangen werden, wenn es um den Wettkampfs- und Demonstrationkontext gehen wird.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass auch die gestische Hervorhebung im *Taekwondo* vorhanden ist, dies sogar in dreifacher Ausführung.

Akustische Hervorhebung

Die *akustische Hervorhebung* bezeichnet nach Kotte eine wie auch immer geartete akustische Differenz zwischen dem szenischen Vorgang und nicht-szenischen Vorgängen, im Falle des *TKD*-Trainings also zwischen Alltag und Trainings-Szenario.

Das wichtigste Beispiel für akustische Hervorhebung ist wohl die Verwendung des *Kihap* (Kampfschrei). *Kihap* setzt sich zusammen aus *Ki*, der koreanischen

¹²² „Jedoch weiß selbst ein untrainierter Erwachsener, wie schwer es ist, sich mit der richtigen Boxerhaltung und Beinstellung zu bewegen. Das ist deshalb so, weil diese Bewegungsmuster nicht von Natur aus unserer Körperstruktur gegeben sind, sondern eine Erfindung des Menschen durch verschiedene Erfahrungen und Erkenntnisse sind.“
Gu, 2000, S. 98

Bezeichnung für das chinesische *Chi/Qi* und *Hap*, was soviel wie Fokus, Konzentration, Sammlung bedeutet. Zusammen steht es für die Sammlung von Energie, die die Effizienz einer Technik verstärken soll. Im eigentlichen Sinne ist hier das akustische Signal nicht Zweck, sondern Mittel. Zentral ist die Atmung, die durch die Nase in den Unterbauch und durch den Mund wieder heraus erfolgen sollte. Das Ausatmen sollte dabei stoßartig erfolgen und ist in seiner Frequenz durch die zeitliche Abfolge der Techniken bzw. der Techniksequenzen bestimmt, mit denen es korrespondieren soll. Anders gesagt, sollten sich Bewegungsrhythmus und Atemrhythmus gegenseitig synchronisieren. Dieser Atemvorgang soll durch akustische Hervorhebung verdeutlicht werden, dabei werden teilweise ganz unterschiedliche Laute verwendet, die von SchülerIn zu SchülerIn individuell variieren können. Für viele Praktizierende stellt die Verwendung des Kampfschrei eine erhebliche Überwindung dar, da das lautstarke Schreien im Alltag üblicher Weise vermieden wird, ausgenommen es handelt sich beispielsweise um einen Marktschreier von Beruf. Dies verstärkt zusätzlich die Differenz zwischen *TKD*-Training und Alltag.

Ein weiterer Punkt ist das Verwenden der koreanischen Sprache im Training. Alle Technikbezeichnungen sind auf Koreanisch, ebenso alle Kommandos sowie Begrüßungs- und Verabschiedungssequenzen. Die koreanische Sprache nimmt eine zentrale Rolle im Training ein. Dadurch wird auf akustischer Ebene das *TKD*-Training ganz klar von der Alltagswelt abgegrenzt. Durch akustische Mittel wird also ein abgetrennter Raum geschaffen, in dem die Trainings-Situation stattfindet. Dieser Punkt trifft natürlich nur auf das Training außerhalb Koreas zu.

Hervorhebung mittels dinglicher Attribute

Die Hervorhebung mittels *dinglicher Attribute* bezeichnet nach Kotte eine Hervorhebung, die durch die Verwendung besonderer Objekte gekennzeichnet ist.¹²³ Dabei kann es sich um Kleidung als Kostüm handeln oder um diverse Requisiten, deren Verwendung eine Abhebung von Alltagssituationen bewirkt.

Prägend für das *Taekwondo* ist das Tragen eines *Dobok* während des Trainings. Die Bezeichnung setzt sich zusammen aus den Silben *Do* (siehe: *Dojang*) und *Bok* und bedeutet soviel wie Kleidung, in der das *Do* geübt wird. Der *Dobok* ist üblicher Weise

¹²³ Kotte, 2005, S. 28

ein weißer Anzug, bestehend aus einer weit geschnittenen Hose und einem weißen Oberteil, das entweder als Faltjacke, häufiger jedoch als Schlupfjacke gearbeitet ist. Bei DanträgerInnen hat die Jacke ein schwarzes Revers.



Abb. 6: TKD-Dobok mit Schlupfjacke für Danträger

Die weiße Farbe des *Dobok* steht für „Frieden, die Reinheit und den Ursprung aller Farben. Sie wirkt wie ein unbeschriebenes Blatt, völlig leer. Weiß nimmt leicht alle anderen Farben an, wie ein leeres Glas, in das neues Wissen eingegossen wird. So sieht man auch den Schüler im weißem Dobok, der das Wissen und Können der Meister aufnehmen und verarbeiten soll, um es dann in die Tat umzusetzen.“¹²⁴

Hier wird deutlich, dass dem *Dobok* über den praktischen Nutzen hinaus ein symbolischer Charakter zugeschrieben wird, der den geistigen Weg des/der SchülerIn widerspiegeln soll. Überdies solle durch das Tragen der gleichen Kleidung die Gleichheit aller am Training Beteiligten hervorgehoben werden.¹²⁵

Ein weiteres wichtiges *dingliches Attribut* ist der Gürtel, *Ty* genannt. Er besteht zumeist aus Baumwolle und ist ein etwa 4 cm breites, flaches Stoffband. Im hierarchischen Kontext des *Taekwondo* entspricht der Gürtel der Graduierung des Praktizierenden, symbolisiert durch verschiedene Farben. Nach dem ÖDTV (Österreichischer Fachverband für *Taekwondo*) sind diese Farben:¹²⁶

¹²⁴ Homepage der Mudokwan Sportschule Wien, „Die Trainingsbekleidung“
<http://www.mudokwan.at/index.php?id=72> (17.05.2013)

¹²⁵ Ebenda

¹²⁶ Homepage des ÖDTV, „Was ist Taekwondo“
http://www.oetdv.at/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=89 (17.05.2013)

- Weißer Gürtel: Anfänger
- Gelber Gürtel: 10. und 9. Kup
- Grüner Gürtel: 8. und 7. Kup
- Blauer Gürtel: 6. und 5. Kup
- Brauner Gürtel: 4. und 3. Kup
- Roter Gürtel: 2. und 1. Kup
- Schwarzer Gürtel: 1. – 10. Dan

Die Farben können von Schule zu Schule variieren, so können einige Farben fehlen, andere wiederum hinzukommen. Grundsätzlich ist aber immer der Gürtel des/der AnfängerIn weiß und der des/der DanträgerIn schwarz. In manchen Schulen wird außerdem Wert darauf gelegt, den Gürtelfarben symbolische Bedeutung zuzuschreiben. Die Bedeutungszuschreibungen sind dabei meist sehr ähnlich. Verbreitete Deutungen sind wie folgt: ¹²⁷

Weiß	Die Pflanze liegt noch als Samen im Boden. Anfänger; „Unschuld“; Unwissenheit
Gelb	„Erde“: Erste Wurzeln zeigen sich. Grundlage; untere Leistungsstufe
Grün	„Farbe der Pflanzen“: Die Wurzeln haben ausgeschlagen, die Pflanze beginnt zu wachsen. wachsende Leistung; wachsendes Können
Blau	„Himmel“: Die Pflanze wächst in den Himmel. aufstrebender Sportler; mittlere Leistungsstufe
Rot/Braun	„Achtung!“ , „Gefahr!“ , „Ich komme!“
Schwarz	Schwarz enthält alle anderen Farben, erste Meister-Graduierung

¹²⁷ Bulling, Andreas „Theorie: Bedeutung der Gürtel“, Taekwondo-Homepage, Online-Nachschlagewerk für Prüfungs- und Wettkampfvorbereitung
<http://www.taekwondo-homepage.de/theorie/bedeutung-der-guertel/> (18.05.2013)

Der schwarze Gürtel ist häufig golden bestickt um ihn auf besondere Weise zu individualisieren. Dabei wird am häufigsten der Name des/der DanträgerIn auf den Gürtel gestickt, seltener auch der Name des Meisters, unter dem er/sie trainiert hat. Einige Gürtel sind auch je nach Dan mit golden gestickten Streifen versehen, die die Graduierung anzeigen sollen.

Es zeigt sich also, dass der Gürtel eine besondere symbolische Rolle spielt. Dies kann sogar soweit gehen, dass dem Gürtel eine Funktion, ähnlich eines religiösen Fetischs zugeschrieben wird. Der religiöse Fetisch ist ein Objekt, das spirituell aufgeladen ist und so beispielsweise eine schützende Wirkung auf den Anwender ausübt.¹²⁸

In ähnlicher Weise verhält es sich auch mit dem *Ty* im *Taekwondo*. Durch wachsende Erfahrung soll diese auch in den Gürtel übergehen und wiederum auf den/die TrägerIn einwirken. Deshalb verzichten auch viele *Taekwondoin* traditionsgemäß darauf den Gürtel zu waschen, um dabei nicht die Erfahrung „herauszuwaschen“. Dieser Mythos korrespondiert zudem mit dem Wechsel der Gürtelfarben. Diese werden mit der Zeit immer dunkler, was damit erklärt wird, dass durch hartes Training der Gürtel durch Schmutz und Blut immer dunkler wird, bis er schließlich schwarz wird.

4.4 Zwischenbilanz

Wie sich an den oben genannten Punkten erkennen lässt, ist das *TKD*-Training ganz klar konsequenzvermindert und hervorgehoben. *Konsequenzverminderung* ergibt sich dabei zum einen aufgrund bestimmter Regeln, durch die einzelne Übungen und das Training an sich bestimmt werden. Zum anderen ergibt sie sich auch durch die Verwendung von speziellen Hilfsmitteln wie Schlagpolstern und Handpratzen.

Hervorhebung hingegen erfolgt nach den von Kotte bestimmten Typen: *örtliche*, *gestische* und *akustische Hervorhebung* sowie *Hervorhebung durch dingliche Attribute*. In einem örtlich begrenzten und symbolisch aufgeladenen Raum versammeln sich Menschen, die in ebenso symbolisch aufgeladenem Gewand Handlungen vollziehen, die sich durch ihre Bewegungsdynamik und Bewegungsökonomie von alltäglichen unterscheiden und die mittels akustischer Signale unterstrichen werden.

¹²⁸ Böhme, 2006, S. 17

Auf Grund dieser Argumentation zu *Konsequenzverminderung* und *Hervorhebung* kann bei dem *TKD*-Training eindeutig von einem *szenischen Vorgang* gesprochen werden.

Irritierend ist zunächst die Tatsache, dass es sich beim *TKD*-Training um einen szenischen Vorgang handeln soll, während doch ganz klar das Fehlen von Zuschauern festgestellt werden muss. Wie kann es sich also um ein theatrales Gefüge handeln, wenn doch eine notwendige Bedingung für theatralen Kontext zu fehlen scheint? Eine Aufhebung dieses scheinbaren Widerspruchs ergibt sich durch die Verortung der Trainings-Situation in einem rituellen Kontext. Im Ritual, einem Grenzbereich theatraler Vorgänge, verschwimmt die Trennung zwischen Akteur und Zuschauer soweit, dass diese beiden Entitäten sich in der Person des Partizipierenden vereinen, der Trainierende also Akteur und Zuschauer in einer Person ist.

Im Folgenden soll das Konzept des Rituals näher erläutert werden, das *TKD*-Training in diesem Kontext verortet und so sozialdynamische Vorgänge im *TKD*-Training beleuchtet werden.

4.5 Rituale im Training und Training als Ritual

Wie im letzten Teilkapitel gezeigt, ist das *TKD*-Training sehr wohl ein hervorgehobener Vorgang. Allerdings ergibt sich hier natürlich die Frage, inwiefern ein Vorgang hervorgehoben sein kann, wenn es doch keine Gruppe von Zuschauenden gibt, die den Vorgang als hervorgehoben erkennen können. Wie bereits am Rande erwähnt, handelt es sich bei der Hervorhebung, die in diesem Beispiel anzutreffen ist, um eine Hervorhebung gegenüber Alltagssituationen. Die Handlung ist also nicht gegenüber Handlungen von Zuschauenden hervorgehoben, sondern von Handlungen die der/die Praktizierende außerhalb des Trainings vollzieht. Daraus ergibt sich, dass im Training Akteur und Zuschauer quasi in einer Person zusammengefasst sind. Der/die Trainierende führt hervorgehobene Handlungen in einem hervorgehobenen Rahmen aus und betrachtet gleichsam sich und andere Beteiligte dabei – immer vor dem Hintergrund der Differenz zwischen Training und Alltag. Kotte bezeichnet dies als *innere Schau*, die Seite des Schauens reduziere sich also vor allem auf die Selbstbeobachtung.¹²⁹

Dieser Grenzbereich szenischer Vorgänge wird zusammengefasst unter den Begriffen

¹²⁹ Kotte, 2005, S. 155

ritualisierter Vorgänge oder kurz *Ritual*.¹³⁰

Unter *Taekwondo* herrscht ein allgemeiner Konsens, gewisse Elemente des Trainings als Rituale zu bezeichnen. Darunter fallen einige im vorherigen Kapitel erwähnte Handlungen wie beispielsweise das Betreten und Verlassen des *Dojang*, das Verbeugen vor dem Partner vor und nach jeder Übung.

So schreiben Adam Ormond und Michael Kim in einem Artikel in einem *Taekwondo*-Fachmagazin:

„In Taekwondo, Rituals present themselves in ways big and small. They are omnipresent. For example, think about an ordinary class. We are brought to attention. We bow to the instructor. We bow to the flags, and then have a brief period of meditation. [...] Afterwards we bow to each other [...]. Finally the class is brought to a close. We bow to the instructor, and then we bow to each other.“¹³¹

In diesem Kapitel soll es jedoch nicht nur um einzelne Handlungen gehen, die gemeinhin als Rituale bezeichnet werden, sondern darum, inwiefern das Training als Ganzes als Ritual gesehen werden kann.

In seinem 1909 erschienenen Hauptwerk „*Les rites de passage*“ beschreibt der Ethnologe Arnold van Gennep Rituale als Handlungen, die zum Zweck einer Statusveränderung der beteiligten Personen vollzogen werden und fester Bestandteil gesellschaftlichen Lebens sind.¹³² Andere, auf der Forschung Genneps aufbauende, Modelle, wie das von Victor Turner, sehen Rituale zusätzlich als Mittel, Stabilität in einer sozialen Gruppe zu bewahren. In diesem Sinne seien Rituale auch immer als Antworten auf eine soziale Krise zu betrachten, die durch rituelle Handlungen überwunden werden soll. In diesem Zusammenhang prägte Turner die Bezeichnung *Soziales Drama*.¹³³ Im Ritual könne, so Turner, das soziale Drama aufgegriffen, verarbeitet und letzten Endes überwunden werden. Ein ähnliches Modell ritueller Vorgänge entwirft auch René Girard, der bereits in Kapitel 2 angesprochen wurde. Durch das Ritual – bei ihm gekennzeichnet durch eine Opferhandlung – ist es möglich, die innerhalb einer sozialen Gruppe angestaute Aggression¹³⁴ abzubauen und so den sozialen Frieden wieder herzustellen.¹³⁵

¹³⁰ Ebenda

¹³¹ Kim/Ormond, 2012, S. 35

¹³² Van Gennep, 2005, S. 15

¹³³ Turner, 1964, S. 328

¹³⁴ Anm.: Laut Girard ist der Grund für die Entstehung von Aggression der mimetische Trieb des Menschen. Siehe: Kap. 3.2.2

¹³⁵ Schwarz, 1992, S. 27

Dies trifft insofern auf das *TKD*-Training zu, als dass auch dem Entschluss *Taekwondo* zu Praktizieren nicht selten eine Krise vorausgeht. Wie diese geartet ist, kann dabei von Person zu Person variieren. Eine Möglichkeit ist, dass die betreffende Person physische oder psychische Gewalt erfahren musste, worauf sie den Entschluss fasste mit dem Training zu beginnen. Ein anderes mögliches Beispiel wäre, dass eine Person beruflich besonders belastet ist und einen körperlichen Ausgleich sucht. Ein wieder anderes Beispiel könnte psychische Unausgeglichenheit aufgrund eines stark entkörperlichten Lebensstils sein. All diese Beispiele zeigen unterschiedliche Arten von sozialen Krisen, die mithilfe des *TKD*-Trainings aufgelöst werden sollen.

Der/die Praktizierende versucht sich auf diesem Weg zu wandeln und zu verbessern, sowohl körperlich als auch charakterlich. Das Training soll eine Zustandsveränderung hervorrufen, hin zu einer körperlich und geistig ausgeglichenen Persönlichkeit. Anders als beispielsweise bei einer Hochzeit oder einer Bar Mitzwa ist das Training jedoch kein einmaliges Ereignis, sondern eines, das sich ständig wiederholt und dadurch sukzessiv seine Wirkung entfaltet. Die Funktion, eine Zustandsveränderung als Reaktion auf eine Krise herbeizuführen bleibt jedoch bestehen. Doch kann das Training im Sinne Girards auch als Opferhandlung gesehen werden? Zunächst scheint diese Behauptung abwegig, gibt es doch kein Ding, Tier oder menschliches Wesen, das tatsächlich einer gottähnlichen Instanz dargebracht wird, um eine Statusverbesserung zu bewirken. Dies wäre jedoch eine zu enge Betrachtung von Opferhandlung. Man nehme z.B. die antiken olympischen Spiele. Auch diese sollten bei den Göttern, insbesondere Zeus Wohlgefallen bewirken und können demnach als Opferhandlungen gesehen werden, ohne dass konkret ein materielles Objekt dargebracht wird. In ähnlicher Form kann auch das *TKD*-Training als Opferhandlung bezeichnet werden. Zentral ist dafür die Tatsache, dass das unmittelbare Training nicht immer Spaß macht und es gerade nach einem langen Arbeits- oder Schultag nicht selten eine große Überwindung sein kann, dem Training beizuwohnen. In diesem Sinne kann, einer breiteren Auslegung nach, auch das Training als ein Opfer für ein höheres Ideal gesehen werden, das *Ideal* hier also analog zu einer verehrten Gottheit zu sehen ist. Für diese These spricht außerdem, dass der-, oder diejenige buchstäblich Zeit, Kraft und Schweiß „opfert“, um einem gesetzten Ideal nahe zu kommen, das von Individuum zu Individuum leicht variieren kann, aber im *Taekwondo* von institutioneller Seite vorgezeichnet ist.¹³⁶

¹³⁶ Siehe: Kap. 3.2.3

Wie jedoch sieht der dramaturgische Aufbau von Ritualen aus und lässt sich dieser auch auf das *TKD*-Training übertragen? Van Genneps Ritualmodell ist geprägt von einer dreigliedrigen Struktur, die das Ritual in Trennungsphase, Schwellenzustand und Angliederungsphase unterteilt.¹³⁷ Die Trennungsphase beschreibt eine Loslösung des Individuums von der herkömmlichen sozialen Struktur. Diese Phase findet sich im *TKD*-Training in dem Begrüßungsritual. Dazu stellen sich alle SchülerInnen in Blickrichtung zur Fahne in mehreren Reihen auf, wobei ihre Position durch die Graduierung bestimmt wird. Auf Kommando des Lehrers drehen sich alle im Uhrzeigersinn um 180° um die eigene Achse und richten ihren *Dobok* und *Ty*. Auf ein weiteres Kommando drehen sie sich wieder im Uhrzeigersinn nach vorne. Der/die ranghöchste SchülerIn gibt dann zunächst das Kommando die Fahne zu grüßen und dann das Kommando den *Sabeom Nim*, den Lehrer, zu grüßen. Nach diesem Trennungsritual beginnt das eigentliche Training.

Die Angliederungsphase wird auf gleiche Weise vollzogen.

Besondere Bedeutung hat allerdings die mittlere Phase, der Schwellenzustand. Der Ethnologe Victor Turner, der sich eingehend mit der Theorie Van Genneps auseinandergesetzt hat, sieht in ihr die eigentliche Essenz des Rituals. Er beschreibt sie in seinem Werk „*Das Ritual: Struktur und Antistruktur*“ als Phase, die durch die Aufhebung geltender sozialer Strukturen gekennzeichnet ist – als Zustand der *Liminalität*.¹³⁸ Der/die Handelnde tritt aus seiner/ihrer sozialen Rolle hinaus und befindet sich „zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen.“¹³⁹ Es handelt sich hierbei also um eine Situation, in der die Teilnehmenden in einer sozialen Gleichheit agieren, aber gleichsam „dem Zeremonial fixierten Positionen“ unterstehen.

Im *TKD*-Training zeigt sich dies insbesondere durch das Tragen des *Dobok*. Das Tragen des *Dobok* signalisiert das Heraustreten aus den alltäglichen sozialen Strukturen, die ihrerseits ebenso durch Unterschiede in der Kleidung gekennzeichnet sind. Durch das Tragen des *Dobok* werden alle Beteiligten in ihren Bestrebungen gleich, die klar auf ein bestimmtes Ziel hin definiert sind. Dieses drückt sich in der weißen Farbe des *Dobok* aus.¹⁴⁰ Die dem Ritual inhärente Neuverteilung von Hierarchie zeichnet sich im *TKD*-

¹³⁷ Van Gennep, 2005, S. 21

¹³⁸ Turner, 2005, S. 95

¹³⁹ Ebenda

¹⁴⁰ Die weiße Farbe des *Dobok* steht für „Frieden, die Reinheit und den Ursprung aller Farben. Sie

Training durch die Graduierung der SchülerInnen aus, die Hierarchien aus dem Alltag komplett entgegen stehen können.

Auf Handlungsebene manifestiert sich *Liminalität* in dem repetitiven Ausführen von vorgegebenen Handlungen. Richard Schechner, Professor für *performance studies* an der New York University, sieht hierin eine wiederkehrende Gemeinsamkeit ritueller Prozesse. So schreibt er in seinem Werk „*The Performance Studies Reader*“, Rituale seien Abfolgen von Handlungen, die sich von alltäglichen Handlungen ableiten, aber innerhalb des rituellen Rahmens vereinfacht, stilisiert und rhythmisch ausgeführt werden.¹⁴¹ Dieses Prinzip findet sich ebenfalls im TKD-Training, sowohl beim Ausüben der *Poomsae*, als auch bei diversen Partnerübungen wie *Hanbeon-*, und *Sebeon Kyorugi*.¹⁴² Gerade beim *Sebeon Kyorugi*, der sich aus Sequenzen bestehend aus drei Abwehrtechniken gefolgt von einer Kontertechnik zusammensetzt, ist das Prinzip von stilisierten, rhythmischen Sequenzen besonders gut zu erkennen. Die Techniken sind stilisiert, da sie aus dem Repertoire der Grundschule, *Kibon*¹⁴³, schöpfen und rhythmisch, da es bei dieser Übung vor allem darum geht ein gezieltes Timing zu entwickeln, wie also Angriff und Abwehr einander angepasst werden können. Gewöhnlich laufen diese Arten von Übungen in der Form ab, dass zunächst ein Partner in einem gleichmäßigen Rhythmus in einer Vorwärtsbewegung drei Angriffe ausführt, die der andere Partner in einer Rückwärtsbewegung drei mal blockt, worauf er schließlich mit einer Kontertechnik antwortet. Ist diese Sequenz beendet, geht es in umgekehrter Form zurück, die Partner wechseln also nach jeder einzelnen Sequenz die Rollen, sodass ein permanentes rhythmisches Hin-und-Her entsteht. Übungen dieser Art dauern für gewöhnlich einige Minuten um eine Automatisierung der Technikausführung zu bewirken. Nicht nur der *Sebeon Kyorugi* läuft in der Form eines rhythmischen Hin-und-Her ab, sondern ebenso auch Übungssequenzen, die auf den olympischen Freikampf vorbereiten sollen und auch das Praktizieren der *Poomsae*, der Bewegungsformen. Zwar handelt es sich hier nicht direkt um eine Partnerübung – jede/r

wirkt wie ein unbeschriebenes Blatt, völlig leer. Weiß nimmt leicht alle anderen Farben an, wie ein leeres Glas, in das neues Wissen eingegossen wird. So sieht man auch den/die SchülerIn im weißem Dobok, der das Wissen und Können der Meister aufnehmen und verarbeiten soll, um es dann in die Tat umzusetzen.“

siehe: Homepage der Mudokwan Sportschule Wien, „Die Trainingsbekleidung“

<http://www.mudokwan.at/index.php?id=72> (17.05.2013)

¹⁴¹ Schechner, 2006, S. 65

¹⁴² Siehe Kap. 2.2

¹⁴³ Inwiefern das Technikrepertoire der Grundschule stilisiert ist, siehe ebenfalls Kap. 2.2

SchülerIn läuft die *Poomsae* allein – jedoch wird hier besonders großen Wert darauf gelegt, dass die gesamte Trainingsgruppe die *Poomsae* gleichzeitig, also synchron ausführt. Dieser Umstand kann dazu führen, dass eine *Poomsae* so lange wiederholt werden muss, bis diese gewünschte Synchronizität eintritt, wodurch der repetitive Charakter dieser Übungsform noch weiter hervorgehoben wird. Im Bereich des experimentellen Theaters ist diese Art der Übung hauptsächlich aus der Arbeit von Jerzy Grotowski, in Form der sogenannten *Motions*, bekannt.¹⁴⁴

Korrekterweise muss an dieser Stelle gesagt werden, dass für das Training, je nach Situation, statt dem Begriff des *liminalen* Vorgangs, der Begriff des *liminoiden* Vorgangs verwendet werden sollte. Grundsätzlich drücken beide einen Schwellenzustand aus, jedoch bezieht sich ersterer Begriff auf Rituale, die institutionalisiert und nicht freiwillig, sondern vorgegeben sind, während sich letzterer auf rituelle Vorgänge in Form von Freizeitaktivitäten bezieht, die aus freiwilliger Motivation heraus geschehen.¹⁴⁵ *Taekwondo*-Training kann beides sein.¹⁴⁶

Wie bereits erwähnt, sollen die eben erwähnten Arten von Übungen eine Automatisierung der Techniken bewirken. Auch die Automatisierung ist im rituellen Kontext ein wichtiges Element. Turner beschreibt diese Automatisierung in seinen Arbeiten als *flow*, in der deutschen Übersetzung als *Fluss*. Unter diesem Phänomen versteht er das „Verschmelzen von Handeln und Bewußtsein“¹⁴⁷, einen Zustand also, in dem nur das Hier und Jetzt von Bedeutung ist und andere, von der jetzigen Situation unabhängige Konflikte verschwinden. Durch das gemeinsame Erleben dieses Zustandes entsteht nach Turner *spontane communitas*, ein Zustand, in dem ein Bewusstsein dafür entsteht, „daß es wichtig ist, sich im Hier und Jetzt direkt auf den anderen, so wie er sich darstellt, zu beziehen, ihn auf einführende Weise (nicht emphatisch – denn Empathie impliziert ein Zurückhalten, ein Nicht-Hingeben des Selbst) zu verstehen, frei

¹⁴⁴ *Motions* sind eine im Zuge des Projekts „*Objective Drama*“, geleitet von Jerzy Grotowski, entstandene Techniksammlung, die als Destillat verschiedener Übungen aus vornehmlich ostasiatischen Theatertraditionen verstanden werden kann und in Form von festgelegten Abfolgen geübt wird. Ziel war es, auf jener Basis Techniken zu entwickeln, die objektiv emotionale und symbolische Wirkung auf den/die BetrachterIn ausüben sollen. Ähnlich den Bewegungsformen in institutionalisierten Kampfkünsten, werden auch die *Motions* überwiegend in der Gruppe ausgeführt. Synchronizität zwischen den teilnehmenden Personen gilt als besonders wichtig und soll durch die ganzheitliche Wahrnehmung des Raumes entstehen. Lendra, I. W., 1991, S. 113 ff.

¹⁴⁵ Schechner, 2006, S. 67

¹⁴⁶ Siehe: Kap. 6

¹⁴⁷ Turner, 2009, S. 75

von den kulturell definierten Lasten seiner Rolle, seines Status, seines Rufs [...] oder anderer Strukturnischen.“¹⁴⁸ In dieser Hinsicht ist ein Ritual also vor allem gelebtes kooperatives Miteinander über kulturelle und persönliche Grenzen hinaus.

Eng verbunden mit der *spontanen communitas*, ist die *ideologische communitas*, ein gemeinschaftliches Bewusstsein, welches über das Ritual hinaus auf das Alltagsleben einwirkt. Eine *ideologische communitas* bezeichnet dabei eine ethische Übereinkunft über einen utopischen Soll-Zustand, den es gemeinsam zu erreichen gilt.¹⁴⁹

Normative communitas beschreibt schließlich ein „dauerhaftes soziales System“, das auf Basis der beiden vorhergegangen entsteht und eine tatsächlich existierende soziale Gruppe beschreibt, die sich unter dem emotionalen Einfluss der *spontanen communitas* und dem reflektierten Ethos der *ideologischen communitas* gebildet hat. Im *Taekwondo* entspricht die *normative communitas* also der Trainingsgruppe, die sich wiederum einer *ideologischen communitas*, einem gemeinsamen Werte- und Verhaltenskodex verschrieben hat. Die *ideologische communitas* umfasst jedoch nicht nur eben jenen Werte- und Verhaltenskodex, sondern darüber hinaus auch eine allgemeine Interpretation der Phänomene der menschlichen Wahrnehmung, ein *Weltbild* also, aus eben dem sich wiederum der Werte- und Verhaltenskodex ableitet. Dieses *Weltbild* ist im *Taekwondo*, mit Verweis auf Kapitel 3 und Ernst Cassirer, ein physiognomisches, sympathisches, kurzum *mythologisches Weltbild*. Einen immensen Einfluss auf diese Art der Wahrnehmung hat mit Sicherheit das Erleben von *flow*, bzw. in größerem Ausmaß das Erleben der *spontanen communitas*. So kann man sagen, dass das Erleben von *flow* und *spontaner communitas* das unmittelbare Erleben eines sympathischen Zusammenhangs ist.¹⁵⁰ Der Einfluss philosophisch-religiöser Strömungen wie der des Daoismus und Buddhismus auf die Semiotik des *Taekwondo* und die Reflexion des Trainings verstärkt diesen Effekt noch zusätzlich.

Natürlich stellen diese theoretischen Überlegungen nur eingeschränkt die tatsächliche Trainingspraxis dar. Zum einen legen verschiedene LehrerInnen unterschiedlich viel Wert auf repetitive, rhythmische Trainingspraktiken und zum andern spielen natürlich

¹⁴⁸ Ebenda

¹⁴⁹ Turner, 2009, S. 76

¹⁵⁰ Eine interessante Frage an dieser Stelle wäre, inwieweit das Erleben von *flow* und *spontaner communitas* mit dem Konzept der Erleuchtung zusammenhängt, wie es beispielsweise im Buddhismus vorhanden ist.

auch die SchülerInnen eine wichtige Rolle. So beinhaltet das *TKD*-Training auch Übungen die weniger in dieses Schema passen, wie Ausdauertraining, Krafttraining und Grundlagentraining, wobei diese Elemente teilweise eine zentrale Stellung im Training einnehmen können. Ein noch wichtigerer Faktor ist aber der/die SchülerIn. Es kommt durchaus vor, dass für einige SchülerInnen das Training kein Raum der Kooperation und des gemeinsamen Lernens ist, sondern ein weiterer Ort, an dem sich das Individuum durchsetzen und von der Masse abheben muss. Der/die TrainingspartnerIn wird dann nicht als Partner gesehen, sondern als KonkurrentIn, den/die es zu überwinden gilt. Ebenso kommt es vor, dass Personen im Training lediglich ein Mittel zur körperlichen Fitness-steigerung sehen, wobei die geistige Seite, das *Do*, als nebensächlich oder gar als bedeutungslos angesehen wird. In diesen Fällen kann kaum davon gesprochen werden, dass das Training für alle Beteiligten die „gleiche intellektuelle und emotionale Bedeutung“¹⁵¹ hat, wie Turner sagen würde. Phänomene wie *communitas* sind in diesen Fällen seltener anzutreffen. Dazu kommt noch die Tatsache, dass auch die *Doboks* durch zunehmende Kommerzialisierung voneinander abweichen können. Für Individualisten gibt es beispielsweise *Doboks* in verschiedenen Farben, sowie von unterschiedlichen Marken, die das Gefühl der Gleichheit um ein wesentliches reduzieren können.

Zusammenfassend bleibt an dieser Stelle zu sagen, dass das Training durchaus viele Möglichkeiten für das Entstehen von *flow* und *communitas* bietet, diese aber nicht zwangsläufig eintreten müssen. Ein wichtiger Faktor ist hier der/die LehrerIn, wie diese/r das Training gestaltet und in wieweit er/sie es schafft, den SchülerInnen das Konzept des *Taekwondo* näherzubringen.

Im Training als Ritual findet sich die eigentliche gesellschaftliche Bedeutung des *Taekwondo*. Durch den rituellen Zugang bietet das Training großes Potential zur Bildung einer kollektiven Identität, einer *ideologischen communitas*, die sich auch auf das Leben außerhalb des *Dojang* auswirken kann und so eine *normative communitas*, eine real existierende soziale Gruppe, bildet.

Ebenso ermöglicht das Training die Herausbildung eines individuellen Selbstbewusstseins durch die Identifizierung mit einer Gruppen und ihren Werten und Idealen. Das *TKD*-Training kann so als Mittel des *empowerment* einer Gemeinschaft

¹⁵¹ Turner, 2009, S. 86

und eines Individuums dienen.

Rituale sind immer auch Regulationsmechanismen, die auf krisenhafte Entwicklungen und Aggressionsüberschuss einwirken können. So ist das *TKD*-Training mit Bezug auf René Girard auch als potentiell soziales Ventil zu betrachten. *TKD*-Training bedeutet immer auch das kontrollierte Ausleben von Aggression innerhalb eines rituellen Rahmens. Dies kann mehrere Effekte mit sich führen. Erstens, kann Aggression in einem konsequenzverminderten Kontext ausgeübt werden, sodass die im strukturellen Kontext, außerhalb des Rituals, entstandene Aggression abgebaut werden kann. Zweitens kann in einem konsequenzverminderten Rahmen ein bewusster und verantwortungsbewusster Umgang mit Aggression und Gewalt eingeübt werden. Durch spielerischen und koordinierten Kampf kann der Mensch lernen, Verhältnismäßigkeiten und potentielle Folgen physisch-aggressiver Handlungen besser einschätzen zu können. Auch das Wissen um die Grenzen des menschlichen Körpers und die Folgen aggressiver Handlungen können so bewusst gemacht werden, deren Kenntnis durch eine entkörperlichte Lebensweise und den unreflektierten Umgang mit neuen Medien verschwommen ist. So enden viele gewalttätige Übergriffe insbesondere durch Jugendliche nicht selten tödlich, nicht, weil der Tod des Opfers bewusst angestrebt wird, sondern weil auf Seiten der Angreifer schlicht kein Bewusstsein über die Grenzen des menschlichen Körpers und die Verhältnismäßigkeit physischer Handlungen besteht. Drittens kann durch das *TKD*-Training eine aggressive Haltung der Außenwelt gegenüber im rituellen Prozess durch das Erfahren von *spontaner*-, *ideologischer*- und *normativer communitas* durch eine gemeinschaftlich-solidarische Haltung substituiert werden.

Inwiefern die rituellen Qualitäten des *Taekwondo* negativ gebraucht wurden und welches Potential in diesem Zusammenhang zu finden ist, wird im sechsten Kapitel näher erörtert.

5. *Taekwondo* als klassische Aufführungssituation

Im letzten Kapitel wurde das *TKD*-Training untersucht. Es wurde gezeigt, dass *Taekwondo* als Training in einem szenischen Kontext ausgeübt wird, wobei hier allerdings keine klassische Aufführungssituation vorliegt, sondern PerformerIn und ZuschauerIn in einer Person vereint sind. Ausgehend von dieser Erkenntnis wurde das Training als ritueller Vorgang etabliert.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit *Taekwondo* in einer klassischen Aufführungssituation, in der PerformerIn und ZuschauerIn unterschiedliche Personen sind. Zu diesem Zweck werden die Phänomene *TKD-Demonstration*, *Kyorugi* und *Poomsae-Wettkampf* untersucht. Bei allen soll aufgezeigt werden, wie diese inszenierten Aufführungssituationen aufgebaut sind und welche Funktionen diese erfüllen sollen.

5.1 *TKD*-Demonstration

Seit den Anfängen des *Taekwondo* nach dem zweiten Weltkrieg sind Demonstrationen fester Bestandteil des *Taekwondo*. Demonstrationen sind hier nicht in erster Linie als politische Demonstrationen zu verstehen, sondern als technische Demonstrationen, also als Vorführen von *TKD*-Techniken.

Das vom *Kukkiwon* herausgegebene *Taekwondo Textbook* unterscheidet zwei verschiedene Arten von Demonstrationen: zum einen individuelle Demonstrationen, die von ein bis zwei Personen durchgeführt werden und zum anderen Gruppenshowdemonstrationen die von mehr als zwei Personen durchgeführt werden. Letztere wiederum gliedern sich in *Demoteam Show*, *Massendemonstration* und *rythmische TKD-Demonstration*.¹⁵²

Demoteam Show

Demoteam Shows sind Demonstrationen, die von einem extra für diesen Zweck trainierten Demoteam durchgeführt werden. Diese Teams sind oftmals semi-professionell bis professionell organisiert, außerdem gibt es auch viele Laien-Teams, die

¹⁵² Kukkiwon, 2011, S. 634 ff.

sich aus SchülerInnen einer bestimmten Schule oder eines bestimmten Vereins zusammensetzen. Bekannte professionelle Demoteams sind zum Beispiel das *Kukkiwon-Demoteam*¹⁵³, die *Korean Tigers* (heute *K-Tigers*)¹⁵⁴, sowie firmeneigene Demoteams, wie das *Samsung-Demoteam*. Das bekannteste Demoteam im deutschsprachigen Raum ist vermutlich das *Taepoong Demoteam*¹⁵⁵.

Semi-professionelle Demoteams sind z.B. diverse universitäre Demoteams, wie von der Yong In Universität oder der Keim Yung Universität und das Demoteam der südkoreanischen Armee.

Die Demonstrationen von Demoteams beinhalten dabei alle Aspekte des *Taekwondo*, der Fokus liegt aber ganz klar auf Bruchtests (*Kyokpa*) und Spezialfußtechniken. Bei den Bruchtests handelt es sich um alle in Kapitel 2.2 aufgeführten Arten von Bruchtests¹⁵⁶, während es sich bei den Spezialfußtechniken um Tritte handelt, die unter Verwendung von besonders vielen Drehungen, Sprüngen und anderen akrobatischen Elementen wie *Salti* ausgeführt werden. Andere feste Aspekte sind Selbstverteidigungstechniken und choreographierte Kämpfe sowie Bewegungsformen *Poomsae*.

Häufig verwendete Stilmittel bei diesen Demonstrationen sind populäre Musik als akustische Untermalung, der Einsatz von Lichteffekten sowie das Verwenden von Kostümen abseits des *Dobok*. Das Demoteam *TAL*¹⁵⁷ nimmt unter diesen Gesichtspunkt eine besondere Rolle ein. Die Vorführungen dieses Demoteams beinhalten neben dem eben genannten Setting auch eine rudimentäre narrative Struktur, die in ihren Zügen einem traditionellen Helden Epos ähnelt. Wie unter anderem in einem Promo-Video von *TAL* zu sehen ist, nehmen dingliche Attribute in Form von Masken eine zentrale dramaturgische Funktion innerhalb der Performance ein.¹⁵⁸ Sie sind hier besondere Artefakte, denen große Macht innewohnt, welche sich wiederum auf jenen, der sie trägt übertragen soll. Man kann also sagen, dass in den Vorführungen von *TAL* eine narrative

¹⁵³ Homepage des „*Kukkiwon-Demoteams*“, <http://www.kukkiwon.or.kr/eng/front/pr/profile.action> (03.06.2013)

¹⁵⁴ Homepage des Demoteams „*Korean Tigers*“, <http://www.ktigers.com/> (03.06.2013)

¹⁵⁵ Homepage des Demoteams „*Taepoong*“, <http://www.taepoong-team.de/> (03.06.2013)

¹⁵⁶ *Power-Bruchtest*, *Speed-Bruchtest* und *Spezial-Bruchtest*, Kap. 2.2, S. 24

¹⁵⁷ Das Demoteam *TAL* – Taekwondo Absolute Legend war am 04.10.2012 zu Gast in der Wiener Stadthalle.

¹⁵⁸ Siehe: *TAL World Tour* – Promo-Video, Uploader: WTF official YouTube channel <http://www.youtube.com/watch?v=4Khsqv2EMtA>, (03.06.2013)

Struktur vorhanden ist, die über jene der konventionellen Demoteams hinausgeht. Interessant ist bei TAL außerdem die Intermedialität der Inszenierung. Neben *Taekwondo* werden auch andere Medien wie traditioneller Koreanischer und moderner Tanz, Breakdance und Live-Percussion verwendet, was die gängige Inszenierungspraxis von Demonstrationen bei weitem überschreitet, jedoch einen breiten zeitgenössischen Trend widerspiegelt. So finden heute ähnliche Elemente auch in konventionellen Demonstrationen rudimentäre Verwendung.

Massendemonstration

Als weiteren Punkt werden im *Kukkiwon Textbook* Massendemonstration angegeben. Diese zeichnen sich vorrangig durch die Größe der performenden Gruppe von ca. 500 – 1.000 PerformerInnen aus und verwenden erheblich weniger akrobatische Fußtechniken, sondern vielmehr einfache Grundtechniken, *Poomsae* sowie Power- und Speedbruchttests. Generell wird hier das Hauptaugenmerk auf die koordinierte Masse gelegt. Eine große Menge an Praktizierenden soll hier in möglichst synchroner Weise kraftvolle Techniken darbieten und so Stärke und Ordnung demonstrieren. Beispiele für diese Arten von Demonstrationen sind die Performance während der Eröffnungszereemonie anlässlich der olympischen Sommerspiele 1988 in Seoul sowie die jährlichen Demonstrationen anlässlich des *R.O.K. Armed Forces Day*¹⁵⁹.

Rhythmische TKD-Demonstration

Dieser Typ von Demonstrationen soll die rhythmisch-tänzerische Seite des *Taekwondo* hervorheben und ist laut *Kukkiwon Textbook* hauptsächlich an Schülerinnen und Frauen adressiert.¹⁶⁰ Hier werden *TKD*-spezifische Techniken zu Musik ausgeführt, während hier jedoch die Musik aus ihrer lediglich untermalenden Funktion heraustritt und essentieller Bestandteil der Performance ist, indem sie als Rhythmus-gebendes Element fungiert. Die verwendete Musik kann dabei sowohl populär als auch traditionell sein, je nach dem, welche Zielgruppe die Demonstration ansprechen soll.¹⁶¹

Es kann gesagt werden, dass grundsätzlich bei allen Arten von Demonstrationen das Publikum eine große Rolle spielt. So steht im *Kukkiwon Textbook*, es sei sehr wichtig das Zielpublikum zu kennen, um so die Demonstration anpassen zu können. Man müsse

¹⁵⁹ Kukkiwon, 2011, S. 635

¹⁶⁰ Ebenda

¹⁶¹ Ebenda

dabei differenzieren zwischen Kindern und Erwachsenen, Männern und Frauen sowie zivilem- und militärischem Publikum.¹⁶²

Dementsprechend ist auch das Hauptziel von Demonstrationen, Interesse und Bewunderung für das *Taekwondo* zu wecken. Im *Kukkiwon Textbook* steht dazu ganz explizit: „A Taekwondo demonstration helps to develop and to propagate Taekwondo as it encourages and motivates the spectators to understand the true entity of Taekwondo and to have interest in learning it.“¹⁶³ Historisch gesehen spielen Demonstrationen in eben diesem Sinne eine gewichtige Rolle. Wie unter Punkt 2.1 erwähnt, war es die Demonstration des *Oh Do Kwan*¹⁶⁴ unter General Choi Hong Hi vor dem ersten südkoreanischen Präsidenten Rhee Syng Man im Jahr 1954, die *Taekwondo* als Kampfsportart der Regierung präsentierte. Hier kann der Beginn gesehen werden, *Taekwondo* als genuin koreanische Kampfsportart zu deklarieren, aus der Problematik heraus, dass es im befreiten Korea nicht möglich war, insbesondere im Militär, eine *de facto* japanische Kampfsportart auszuüben.¹⁶⁵

Auch für die internationale Verbreitung des *Taekwondo* spielen Demonstrationen eine bedeutende Rolle. Hervorzuheben ist hier das *Ace Demoteam*, ebenfalls geleitet von General Choi Hong Hi, das 1965 durch Europa und Ägypten tourte, um *Taekwondo* international zu popularisieren.¹⁶⁶

Wie Alex Gillis schreibt, bestanden die Demonstrationen zu der Zeit hauptsächlich aus Power-Bruchtest, Bewegungsformen und Sparring, wobei es ebenfalls dazu kam, dass die Mitglieder des Demoteams von zuschauenden Kampfkunst-Experten herausgefordert wurden.¹⁶⁷ Um *Taekwondo* von anderen Kampfsportarten, insbesondere dem japanischen Karate abzuheben, inkludierte Choi außerdem diverse gesprungene Fußtechniken, die auf das alte *Taekkyon* und die *Hwarang* verweisen sollten.¹⁶⁸

Diese Promotion-Tour kann neben der Verbreitung des *Taekwondo* durch in Korea stationierte G.I.s als einer der tragenden Gründe für die heutige Popularität des *Taekwondo* gesehen werden.

¹⁶² Kukkiwon, 2011, S. 633

¹⁶³ Ebenda

¹⁶⁴ Anm.: Der *Oh Do Kwan* war ein Kwan innerhalb der Südkoreanischen Streitkräfte, siehe Kap. 2.1

¹⁶⁵ Gillis, 2011, S. 41 f.

¹⁶⁶ Gillis, 2011, S. 70 ff.

¹⁶⁷ Gillis, 2011, S. 71

¹⁶⁸ Gillis, 2011, S. 64

Sowohl historisch als auch aktuell betrachtet wurde mithilfe von *TKD*-Demonstrationen stets versucht, *Taekwondo* zu popularisieren. Demonstrationen sollen den „wahren Geist“¹⁶⁹ der Kunst ausstellen. Interessant ist an dieser Stelle, dass dies stets, mit Verweis auf Ernst Cassirer (Kap. 3.1), auf emotionaler Ebene geschah und geschieht. Die Performenden zeigen sich in der Lage, übermenschlich scheinende Leistungen zu vollbringen¹⁷⁰ und begünstigen so eine mythologisierende Betrachtungsweise beim Zuschauenden. Hinzu kommt der vermeintliche historische Anspruch des *Taekwondo* mit dem Verweis auf längst vergessen antike Kampfpraktiken der gebildeten und vaterlandstreuen *Hwarang*.

TKD-Demonstrationen können auf diese Weise als performative und mythologisch-theatralisierte Darstellungen des „*Taekwondo*-Geistes“, des *Do*, gesehen werden. Im Hinblick auf die Tatsache, dass *Taekwondo* von offizieller Seite als authentischer Ausdruck koreanischer Kultur bezeichnet wird, muss man Demonstrationen überdies eine weitere Funktion zusprechen und zwar die generelle Popularisierung Koreas und der Koreanischen Regierung auf internationaler Ebene.

5.2 *TKD-Kyorugi-Competition*

Der olympische *TKD*-Wettkampf¹⁷¹ nimmt unter den verschiedenen Teilaspekten des *Taekwondo* eine besondere Stellung ein. Von vielen Praktizierenden, aber auch von Seiten der *WTF* und der einzelnen Nationalverbände, wird der olympische *TKD*-Wettkampf – im Folgenden lediglich als *Kyorugi* bezeichnet – als essentieller Bestandteil der Kampfsportart *Taekwondo* betrachtet. Udo Mönig und Stephen Capener gehen in diesem Punkt so weit zu sagen, dass *Taekwondo* sogar erst durch die Einführung des sportlichen Wettkampfs begann seinen genuinen, vom Karate verschiedenen Charakter herauszubilden.¹⁷²

¹⁶⁹ Siehe: „true entity of Taekwondo“, Kukkiwon, 2005, S. 633

¹⁷⁰ Siehe: gedrehte Fußtechniken über 360°, 540° oder 720°; das Springen über stehende Personen

¹⁷¹ Wie in Kap. 2 erwähnt, war *Taekwondo* ab 1988 Demonstrationssportart bei den olympischen Sommerspielen in Seoul, ab 2000 in Sydney sogar offizielle Wettkampfdisziplin. Siehe: „WTF Media Kit“. Anlässlich der Olympischen Sommerspiele 2012 in London, Herausgeber: WTF (World Taekwondo Federation), S. 8

¹⁷² „The most important and unacknowledged event for the real separation of taekwondo from karate, not only in name, but also in substance, was the introduction of full-contact competition, what is called the ‘competitionalization’ of taekwondo. This term refers to the inclusion of competition, which led to the subsequent transformation of taekwondo technique, focus and purpose.“

Verglichen mit Wettkampfsystemen anderer Kampfsarten nimmt der *Kyorugi* eine Sonderstellung ein. So handelt es sich beim *Kyorugi* im Gegensatz zu anderen Wettkampfsystemen fast ausschließlich um einen reinen Fußkampf. Fausttechniken werden dabei nur marginal eingesetzt und dienen hauptsächlich dem Übergang zurück in die Trittdistanz.

In diesem Kapitel soll, bezugnehmend auf diese Tatsache, gezeigt werden, dass es sich beim *Kyorugi* um ein hauptsächlich nach ästhetischen Maßstäben konzipiertes Duell handelt, welches – durch das Regelwerk, Setting und den Wettkampfmodus – vor allem im Hinblick auf Publikumswirksamkeit hin inszeniert ist.

Wie bereits eingangs erwähnt, handelt es sich beim *Kyorugi* um einen reinen Fußkampf. Der exzessive Einsatz der Füße beim Kämpfen und noch dazu der Einsatz von Fußtechniken über der Gürtellinie, stellt innerhalb des großen Pools an westlichen und östlichen Kampfsarten eine Randerscheinung dar. Traditionell ist der Einsatz der Füße auf Fußfeger, sowie tiefe und möglichst simple Fußtechniken beschränkt. Die Verwendung von Fußtechniken, gerade die Verwendung von hohen und gedrehten Fußtechniken, stellt für den/die KämpferIn naturgemäß eine gravierende Gefahr dar, da diese Techniken die Aufgabe eines festen Standes beinhalten. Fußtechniken haben außerdem den weiteren Nachteil, dass sie zum einen erheblich langsamer als Handtechniken und zum anderen wesentlich schwerer zu erlernen sind. Für eine potentiell konsequenzreiche Konfrontation wäre der exzessive Einsatz von Fußtechniken daher ein erhebliches Risiko. Wie kommt es aber dennoch, dass sich *Taekwondo* in seinem Wettkampfmodus gerade dieser Technikgruppe bedient?

Eine mögliche Erklärung wäre, dass eben dieser Wettkampfmodus, bedingt durch das Regelwerk, eine besondere Wirkung auf das Publikum ausüben soll, dass der Wettkampfmodus also eine theatrale Wirkung des Körpers begünstigt. Der Ästhetikorientierte Einsatz des Körpers im *Kyorugi* soll daher im Folgenden anhand der theateranthropologischen Untersuchungen des Theaterpraktikers und -theoretikers Eugenio Barba genauer analysiert werden.

Capener, 1995, S. 94

5.2.1 *Kyorigi* und *Bios* – Wiederkehrende Prinzipien nach Eugenio Barba und der olympische *TKD*-Wettkampf

Im Rahmen seiner theateranthropologischen Arbeit ist die Frage nach gemeinsamen Ausdrucksmitteln verschiedener Theaterpraktiken immer zentrales Thema Barbas. Die Frage lautet, mithilfe welcher Techniken es der/die SchauspielerIn schaffe, auf der Bühne eine bestimmte Bühnenpräsenz zu erzeugen, die er *bios* nennt.¹⁷³ Im Aufsatz „*Wiederkehrende Prinzipien*“, erschienen im Sammelband „*Der Sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie*“¹⁷⁴, geht Barba dieser Frage nach, indem er verschiedene europäische und außereuropäische Theaterpraktiken ihrer Semiotik nach analysiert¹⁷⁵. Er unterscheidet dabei nicht zwischen Genres wie Tanz oder Sprechtheater, da er die hier gezogenen Grenzen eher als fließend betrachtet. All diesen Formen körperlich-theatraler Praktiken schreibt er eine gemeinsame „Essenz der Bühnenbewegung“¹⁷⁶ zu, die sich auf vier wiederkehrende Prinzipien zurückführen lässt: prekäres Gleichgewicht, Tanz der Gegensätze, folgerichtige Folgewidrigkeit und Äquivalenz.

Wie drückt sich *bios* nun aus? Wie unterscheidet sich also der Gebrauch des Körpers in Alltagssituationen von dem in theatralen Situationen? Barba sieht den Unterschied in einem höheren Energieniveau theatraler Handlungen im Gegensatz zu alltäglichen Handlungen. Während Alltagstechniken nach dem Paradigma des minimalen Energieaufwandes ausgeführt werden, scheinen *Ausnahmetechniken*¹⁷⁷ nach dem genau entgegengesetzten Prinzip zu funktionieren: „ein Maximum an Energieverausgabung um ein minimales Ziel zu erreichen“¹⁷⁸.

Ausnahmetechniken seien dabei nicht mit den virtuosen Techniken eines Akrobaten zu verwechseln. Diese seien nicht zu den Ausnahmetechniken zu zählen, da sie einen

¹⁷³ Barba, 1996, S. 80

¹⁷⁴ *Der sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie*. Hrsg.: Erika Keil, Walter Pfaff, Beat Schläpfer, Alexander-Verlag, Berlin 1996

¹⁷⁵ Anm.: Barba berücksichtigt hierbei japanisches *No*- und *Kabuki*-Theater, die Peking-Oper, indisches *Kathakali* sowie klassisches Ballett, Pantomime der Decroux-Schule und der Meyerhold-Schule.

¹⁷⁶ Barba, 1996, S. 86

¹⁷⁷ Barba, 1996, S. 80

¹⁷⁸ Ebenda, Anm.: In der Evolutionsforschung ist ein sehr ähnliches Prinzip bekannt, das von den Biologen Amotz und Avishag Zahavi als „Handicap-Prinzip“ bezeichnet wird. Demnach wird der Informationsgehalt eines Signals als signifikanter wahrgenommen, wenn es unter einem erhöhten Energieaufwand kommuniziert wird. Als Beispiele werden Pfau, Löwe, Gazelle, Hirsch und diverse andere Tierarten genannt, die zuweilen mittels hinderlicher Merkmale sexuelle Potenz und gutes Genmaterial signalisieren wollen. Siehe: Mersch, 2008, S.158

„anderen Körper“ verwenden, die verwendeten Techniken also zu verschieden von alltäglichen Handlungen seien.¹⁷⁹ Zusammenfassend unterscheidet Barba die unterschiedlichen Techniken, indem er schreibt: „Alltägliche Körpertechniken werden eingesetzt, um zu kommunizieren; Techniken der Virtuosität werden eingesetzt, um Erstaunen zu erregen. Ausnahmetechniken dagegen vermitteln Informationen.“¹⁸⁰

Ist es möglich *Taekwondo* dieser Definition nach als Ausnahmetechnik zu deklarieren oder muss der *Kyorugi* nicht vielmehr als Technik der Virtuosität gesehen werden? Ohne Zweifel würde man zunächst anmerken, dass der *TKD*-Freikampf auf dem heutigen Stand ein hohes Maß an Akrobatik beinhaltet und die verwendeten Techniken ohnehin nichts mit alltäglichen Handlungen zu tun haben. Jedoch kann *Kyorugi* als beides bezeichnet werden, als Ausnahmetechnik wie auch als Technik der Virtuosität. Für den Laien bedeutet der Zweikampf sicherlich hauptsächlich Erstaunen. Für jemanden aber, der/die sich in irgendeiner Weise mit Kampfsportarten oder Methoden des waffenlosen Nahkampfes befasst, stellt der *Kyorugi* sehr wohl ein Beispiel für den Gebrauch von Ausnahmetechniken dar. Wie in Kapitel 3 anhand von Cassirer und Gu beschrieben, sind Nahkampftechniken im Sinne von *Symbolischen Formen*¹⁸¹ als Kommunikationsinstrument und Informationsträger zu begreifen. Sie unterliegen also einer gewissen Kodierung, die erst entschlüsselt werden muss.

Auf den Informationsgehalt soll später eingegangen werden. Zunächst wird die Semiotik des *TKD*-Freikampfs in Hinblick auf die von Barba aufgestellten *wiederkehrenden Prinzipien* analysiert.

Prekäres Gleichgewicht

„Indem er das *natürliche Gleichgewicht* verwirft, bewegt sich der Darsteller mit einem *Luxus-Gleichgewicht* im Raum: komplex, scheinbar überflüssig und mit exzessiver Energie bezahlt.“¹⁸²

Barba beschreibt das prekäre Gleichgewicht als dynamischen Prozess zwischen Verlust und Wiedererlangung des Gleichgewichts. Das Energieniveau wird dabei durch das Spannungsverhältnis zwischen scheinbarem Kontrollverlust und gleichbleibender

¹⁷⁹ Ebenda

¹⁸⁰ Barba, 1996, S. 81

¹⁸¹ Siehe: Kap. 3.1

¹⁸² Barba, 1996, S. 83

Kontrolle des Körpers generiert.

Im *Kyorugi* ist sehr ähnliches zu beobachten. Wie bereits zu Beginn des Kapitels erwähnt stellt der *Kyorugi* einen reinen Fußkampf dar, während aber Fußtechniken unterhalb der Gürtellinie verboten sind. Das Ausführen hoher Fußtechniken, also Fußtechniken zum Torso oder Kopf des Kontrahenten, bringt zwangsläufig eine dynamische Verlagerung des Gleichgewichts mit sich, was sich wiederum im eben genannten Prinzip widerspiegelt. Besonders deutlich wird dies bei gedrehten Techniken und Techniken zum Kopf des Gegners. Gerade hier ist der Verlust des Gleichgewichts besonders drohend, wodurch in hohem Maße ein prekäres Gleichgewicht erzeugt wird. Interessant ist an dieser Stelle die Tatsache, dass genau diese Techniken durch das aktuelle Regelwerk begünstigt werden.

So geben reguläre Tritte auf die Kampfweste einen Punkt. Werden die Techniken aus der Drehung heraus ausgeführt, zählt der Angriff zwei Punkte. Techniken zum Kopf geben drei Punkte und werden diese zusätzlich aus der Drehung heraus ausgeführt, zählt der Angriff sogar vier Punkte.¹⁸³

Tanz der Gegensätze

Mit diesem etwas euphemistischen Begriff beschreibt Barba ein weiteres Prinzip, nach dem die „Essenz der Bühnenbewegung“ auf Gegensätzen beruhe.¹⁸⁴

Anhand verschiedener Theaterpraktiken erläutert Barba, wie mittels unterschiedlicher Körpertechniken, Energie durch Gegensätze generiert wird.

In der Tradition der Peking-Oper beispielsweise findet sich dieses Prinzip in der Tatsache, dass jede Aktion in die Gegenrichtung beginnen muss. Dieses Prinzip wurde Anfang des 20. Jahrhunderts auch von dem russischen Theaterpraktiker und -theoretiker Wsewolod Meyerhold in seiner *biomechanik* aufgegriffen.¹⁸⁵

Im japanischen *No* und *Kabuki* ist dieses Prinzip hingegen als *hippari hai* bekannt. Es beschreibt ein Spannungsverhältnis, das entsteht, wenn die Bühnenbewegung des/der SchauspielerIn gegen einen imaginären Widerstand agiert. Barba verdeutlicht dieses Phänomen anhand einer Trainingspraktik der Familie Kita näher. Hier solle sich „[d]er Darsteller [...] vorstellen, über ihm hinge ein Eisenring, der ihn nach oben zieht, und er

¹⁸³ Siehe: *World Taekwondo Federation: Competition Rules & Interpretation*, Seongnam 2012

¹⁸⁴ Barba, 1996, S. 86

¹⁸⁵ Barba, 1996, S. 88

müsse dagegen Widerstand leisten, um seine Füße auf dem Boden zu halten.¹⁸⁶

Barba selbst bemerkt, dass dieses Prinzip sehr wohl auch in Alltagstechniken zu finden sei.¹⁸⁷ Ganz gleich ob man einen Ball werfen oder springen will, um möglichst viel Energie freizusetzen, werden Aktionen durch Ausholbewegungen eingeleitet. Hier bemerkt Barba allerdings, dass bei Ausnahmetechnik das Prinzip des Gegensatzes auf alle Aktionen angewendet wird.¹⁸⁸

Das Prinzip der Gegenbewegung wie es in der Peking-Oper zu finden ist, findet sich eher in der Grundtechnik des *Taekwondo* und in den *Poomsae*. Hier wird tatsächlich jeder Angriff und jede Abwehr durch eine Gegenbewegung eingeleitet und unter Zuhilfenahme einer Gegenbewegung ausgeführt. Als Beispiel soll hier der *Olgul Makki* (Gesichtsblock), ein Basisblock, dienen:

Ausführung (Block mit rechter Hand): linker Arm wird in aufrechter Haltung an die Brust gezogen. Linke Faust zeigt nach oben. Der rechte Arm liegt etwa im rechten Winkel am Körper; die rechte Hand ist zur Faust geschlossen und liegt unter dem Ellenbogen des linken Arms. Aus dieser Ausgangsposition wird der rechte Arm nach oben gezogen, während die linke Faust zur Hüfte gezogen wird. Die Fäuste beider Hände rotieren dabei so, dass in der Endposition die Handfläche der linken Hand nach oben und die Handfläche der rechten Hand nach vorne zeigt.

Im *Kyorugi* findet sich das *Prinzip der Gegensätze* in anderer Form. Der *TKD-Kyorugi* ist ein Wettkampfmodus, der hauptsächlich auf Schnelligkeit und Reaktionsvermögen beruht.¹⁸⁹ Dies verlangt auf mechanischer Ebene eine Verwendung des Körpers, insbesondere der Muskulatur, nach dem Paradigma der größtmöglichen Beschleunigung. Diese wiederum ist umso größer, je entspannter die betreffenden Muskeln vor Beginn der Aktion sind, je größer also die Differenz zwischen Entspannung und Anspannung in den jeweiligen Muskelgruppen ist. Der Gegensatz zwischen Anspannung und Entspannung ist es also, der maximale Beschleunigung erst möglich macht.

¹⁸⁶ Barba, 1996, S. 87

¹⁸⁷ Barba, 1996, S. 89

¹⁸⁸ Ebenda

¹⁸⁹ Mönig, 2012, S.125

Das Prinzip findet sich insbesondere in der *TKD*-spezifischen Steptechnik *Balnolrim*.¹⁹⁰ Diese kann als Grundschrift bezeichnet werden, der allerdings anders als übliche Grundschriften auf der Stelle ausgeführt wird. Genauer gesagt, handelt es sich um ein permanentes Auf-und-Ab-Wippen mit den Knien und Sprunggelenken, wodurch ein Wechselspiel zwischen Anspannung und Entspannung erzeugt wird. Die *TKD*-Steptechnik erzeugt dabei ein grundlegendes Energieniveau, das in hohem Maße beschleunigte Angriffs- und Ausweichbewegungen ermöglicht.

Folgerichtige Folgewidrigkeit

Dieser Begriff bezieht sich auf ein Phänomen, welches sich auf das Erlernen neuer Bewegungsmuster bezieht. Nach Barba ist dieses Phänomen gekennzeichnet durch die Übernahme artifizierlicher Bewegungsmuster und dies bis zu dem Maße, dass sie die anfängliche Künstlichkeit, also Folgewidrigkeit überwinden.

So schreibt Barba:

„Durch jahrelange Übung und ununterbrochenes Training fixiert der Schauspieler die ‚Folgewidrigkeit‘ in einem Prozess von Innervation, entwickelt neue neuro-muskuläre Reflexe, die in einer erneuerten Körperkultur, einer ‚zweiten Natur‘ resultieren – in einer neuen Folgerichtigkeit, die künstlich, doch von *bios* gekennzeichnet ist.“¹⁹¹

Mit dieser Beschreibung bezeichnet Barba dasselbe Prinzip, welches von Gu in seiner Arbeit *„Kampf und Bewegung“* beschreibt und auf das bereits in Kapitel 3 eingegangen wurde. Kampfsarten im Allgemeinen und der *TKD-Kyorugi* in besonderem Maße bedienen sich einer Bewegungsmechanik, die sich von der natürlichen Verwendung der menschlichen Gliedmaßen im Kampf unterscheidet. Insbesondere das Benutzen der Füße im Kampf, wie es beim *Kyorugi* fast ausschließlich der Fall ist, stellt einen erheblichen Unterschied zum natürlichen Kampfverhalten dar. Durch intensives Training gilt es, diese anfängliche Folgewidrigkeit zu überwinden, den Kampfmodus des *Kyorugi* also zur zweiten Natur werden zu lassen, vergleichbar mit den stilisierten Techniken eines Schauspielers/einer Schauspielerin, die sich von natürlichen Bewegungen aus dem Alltag unterscheiden.

Äquivalenz

Dieser Begriff beschreibt ein ähnliches Phänomen, wie die eben genannte *Folgerichtige Folgewidrigkeit*. *Äquivalenz* beschreibt das umfassende Ersetzen von Alltagstechniken

¹⁹⁰ Kim Sei Hyeok, zitiert nach: Mönig, 2012, S.131

¹⁹¹ Barba, 1996, S. 90

durch Ausnahmetechniken, dass also für jede *Alltagstechnik* eine äquivalente *Ausnahmetechnik* eingesetzt wird.

Auch in diesem Fall kann die exzessive Verwendung der Füße als Beispiel verwendet werden, so werden die Hände und ihre verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten ausnahmslos durch Fußtechniken ersetzt. Der Schlag mit der Führhand (Gerade), der im Boxen¹⁹² aufgrund seiner Geschwindigkeit und Ansatzlosigkeit eingesetzt wird, wird im *Kyorugi* durch den „cut-kick“ oder „fast-kick“ ersetzt¹⁹³, einem Tritt mit dem vorderen Fuß, eingeleitet durch eine Shuffle-Bewegung. Der kraftvolle Schwinger wird ersetzt durch den kraftvollen Einsatz des hinteren Beins. Der Aufwärtshaken aus dem Boxen findet sein Äquivalent im sogenannten „under-kick“¹⁹⁴, einem Kontertritt mit dem Spann, der von unten auf den Körper des Gegners angewendet wird, während dieser eine hohen Angriff ausführt. Die 1-2-Kombinationen aus dem Boxen, bei denen auf eine Gerade unverzügliche ein Schwinger folgt, finden ihr Äquivalent schließlich in dem „double kick“¹⁹⁵, bei dem auf einen „cut-kick“ oder „fast-kick“ noch in der Luft ein Tritt mit dem Hinterbein folgt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Kämpfer im *Kyorugi* tatsächlich nach den Maßstäben *Barbas bios* kreierte, wobei dies vor allem durch den exzessiven Einsatz von mittleren und hohen Fußtechniken bedingt ist.

Nun stellt sich allerdings die Frage, ob dieser Fokus auf Fußtechniken tatsächlich als kulturell bedingtes Phänomen verstanden werden kann, *bios* also eher Nebenprodukt als stilistisches Paradigma ist, oder ob dies vielmehr durch eine intentionierte Hervorhebung bedingt ist. Dieser Frage soll nun im Folgenden nachgegangen werden.

5.2.2 Beinlastigkeit: ein kulturspezifisch bedingtes Phänomen?

Für gewöhnlich wird die Beinlastigkeit des *Taekwondo*, insbesondere die Verwendung hoher und gesprungener Fußtechniken, mit der angeblichen Verwandtschaft zum ebenfalls koreanischen *Taekkyon* begründet. Wie bereits in Kapitel 2 erörtert, ist die

¹⁹² Anm.: Das gegenwärtige westliche Boxen wurde hier als Gegenpart gewählt, da es von seinem Technikrepertoire her, Ringen sei hier ausgenommen, am ehesten mit dem intuitiven Einsatz der Körperwaffen von untrainierten Menschen vergleichbar ist.

¹⁹³ Mönig, 2012, S. 168

¹⁹⁴ Mönig, 2012, S. 167

¹⁹⁵ Mönig, 2012, S. 169

genealogische Verwandtschaft beider Kampfkünste jedoch kritisch zu betrachten. Hinzu kommt die Tatsache, dass auch im *Taekkyon* hohe Fußtechniken keinesfalls die große Breite an Techniken ausmachen. Viel häufiger werden dagegen tiefe Fußtechniken zu den Beinen und Knöcheln, sowie Würfe und Fußfeger eingesetzt.¹⁹⁶ Kann daher die kulturell bedingte Präferenz von hohen und mittleren Fußtechniken ausgeschlossen werden?

Einen wichtigen Hinweis gibt Udo Mönig in seiner Arbeit mit einem Verweis auf Funakoshi Gichin. Dieser schreibt in seinem Buch „*Karate-Do Kyohan*“ (1957):

“No other martial art has developed foot techniques (*ashiwaza*) to the high degree of refinement that they found in karate. Indeed, foot techniques are a major strength of karate.”¹⁹⁷

Interessant ist, dass eben jenes Merkmal, das besonders bei der Charakterisierung des *Taekwondo* hervorgehoben wird – der ausgeprägte Einsatz von Fußtechniken und das hohe Maß an technischer Virtuosität bei der Ausführung jener – von Funakoshi ebenso als hervorstechendstes Merkmal des *Karate* genannt wird. In Anbetracht dessen wird immer deutlicher, dass der starke Einsatz von Fußtechniken, insbesondere auf mittlerer und hoher Ebene nicht als kulturelle Eigenart Koreas gesehen werden kann. Wie Mönig schreibt, war die vermehrte Verwendung von hohen und gesprungenen Fußtechniken im *Karate*, also Techniken, die allgemein als *Ausnahme-Fußtechniken* bezeichnet werden können, bedingt durch die Einführung eines Verbots von Angriffen zum Genitalbereich, also durch die Einführung eines bestimmten Regelwerks.¹⁹⁸ Es kann daher gesagt werden, dass der exzessive Einsatz von *Ausnahme-Fußtechniken*, erst innerhalb des konsequenzverminderten Rahmens einer Spielsituation möglich wurde – *Ausnahme-Fußtechniken* also eine *gestische Hervorhebung* innerhalb einer konsequenzverminderten Situation wurden und weniger ein kulturell bedingtes Kampfverhalten darstellen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der *TKD-Kyorugi* als bewusst theatral inszeniertes Duell nach dem Paradigma der größtmöglichen Wirkung auf den Zuschauer

¹⁹⁶ Anm.: Hendrik Rubbeling verweist dazu auf das *Haedong Jukji*, einen 1921 erschienenen Textband des koreanischen Dichters Choe Yeong-nyeon über verschiedene koreanische Kulturpraktiken. Über *Taekkyon* schreibt er hier: „Ein alter Brauch war eine Bein-Kunst.

Die Spieler standen sich gegenüber und versuchten, sich gegenseitig zu treten. Es gab drei Methoden. Anfänger traten das Bein des Gegners. Experten drückten die Schulter des Gegners. Jene, die die Kunst des Fliegenden Beins (Bi Gak Sul) beherrschten, traten dem Gegner den Haarknoten vom Kopf.“, Choe Yeong-nyeon, zitiert nach: Rubbeling, 2013, S.42

¹⁹⁷ Funakoshi Gichin zitiert nach: Mönig, 2012, S. 119

¹⁹⁸ Mönig, 2012, S. 119

gesehen werden kann. Durch die Begünstigung von *Ausnahme-Fußtechniken* und die Verlagerung von einer eher statischen, auf Kraft basierenden Kampfweise hin zu einer dynamischen, beschleunigungsbasierten Kampfweise, kreiert der/die KämpferIn eine körperlich-theatrale Wirkung, ähnlich des *bios* eines Schauspielers/einer SchauspielerIn, wie es Eugenio Barba nennt. Es wurde gezeigt, dass diese Wirkung keinesfalls als Nebenprodukt einer kulturell geprägten Kampfweise ist, sondern vielmehr beabsichtigt und durch das Regelwerk hervorgerufen ist.

Die Vermutung liegt nahe, dass der Wettkampf durch Theatralisierung einem breiteren Publikum näher gebracht und *Taekwondo* als solches auf diese Weise popularisiert werden sollte. Das Wettkampfglement zieht eine stark ästhetisierte Form des Wettkampfes einer besonders realistischen vor. Statt also einen potentiell tödlichen Kampf soweit in die Bahnen zu lenken, dass er gerade noch als Wettkampf gesundheitlich vertretbar wäre, aber dennoch ein möglichst realitätsnahes Kampfkonzert ermöglicht¹⁹⁹, produziert das Wettkampfglement stattdessen einen Kampf nach Maßgabe der Ästhetik, der nicht nur am Zweikampf interessierte Menschen, sondern generell alle Menschen ansprechen soll.

Hier liegt die Besonderheit des *Taekwondo*. Es ist kein Kampf im eigentlichen Sinne, sondern die ästhetische Überhöhung eines Kampfes, vergleichbar mit der Kampfszene in einem Spielfilm. Interessant ist zudem, dass der *Kyorugi*-Wettkampf nicht nur durch Bewegungsmechanik, also auf gestischer Ebene eine starke Theatralisierung aufweist, sondern darüber hinaus semiotische Faktoren beinhaltet. So sind die Farben, die die Kämpfer unterscheiden sollen, bewusst als Blau (*Chong*) und Rot (*Hong*) gewählt. Diese sollen die beiden Bipole des *Taekgeuk*-Symbols repräsentieren, auf das bereits unter Kapitel 2.2 unter „*Poomsae*“ eingegangen wurde. An dieser Stelle kann angemerkt werden, dass bis in die 1990er Jahre der Kampfrichter offiziell in Gelb gekleidet war, eine Farbe mit ebenso symbolischer Bedeutung, wie die beiden eben genannten. In der aktuellen Ausgabe des *Kukkiwon Textbook* ist diese

¹⁹⁹ Anm.: Ein Beispiel für ein möglichst realitätsnahes und damit möglichst wenig konsequenzvermindertes Wettkampfsystem stellt der Austragungsmodus bei Kämpfen der *Mixed Martial Arts (MMA)* dar. *MMA* ist eine Variante, bei der Kämpfe auf allen Distanzen sowohl im Stand als auch am Boden ablaufen. Der Gebrauch der Angriffswerkzeuge ist nur wenig limitiert, so sind als Trefferzonen lediglich der Genitalbereich, die Augen und der Hals verboten. Alle anderen Trefferzonen können sowohl mit Fäusten, Füßen, Knien und Ellenbogen angegriffen werden. Zusätzlich zu schlagenden Techniken, dürfen ebenso Würfe, Haltegriffe und Hebel verwendet werden, um den Gegner zur Aufgabe zu bewegen.

Kampfrichteruniform noch aufgeführt²⁰⁰, die Bedeutung der Farbe Gelb soll im nächsten Kapitel angerissen werden.



Abb. 7: Taekwondo-Kämpfer

Es zeigt sich eine starke Verbindung zwischen Demonstration und Wettkampf, denn in ähnlicher Form wie auch die Demonstration, soll ebenso der Wettkampf ein Publikum für das System *Taekwondo* begeistern. Der Wettkampf wird zur Demonstration, indem er das Publikum ins Zentrum rückt. Ebenso können Elemente, die zunächst hauptsächlich in Demonstrationen vorkommen, ebenfalls Wettkampf sein. Diesbezüglich soll über *Kyorugi* hinaus, auch kurz auf *Poomsae* als Wettkampfdisziplin eingegangen werden.

5.3 TKD-Poomsae-Competition

Wie bereits erwähnt, ist seit 2006 neben *Kyorugi* auch *Poomsae* eine auf Weltebene praktizierte Wettkampfdisziplin.

Um sich von der Bedeutung des *Poomsae*-Wettkampfes ein differenziertes Bild machen zu können, folgt zunächst ein kurzer Einblick in die historische Rolle von Bewegungsformen in ostasiatischen Kampfkünsten. Es soll somit sukzessiv gezeigt werden, dass die Rolle der Bewegungsformen im *Taekwondo* eine gänzlich andere ist, als ihnen historisch zugeschrieben wurde.

²⁰⁰ Kukkiwon, 2011, S. 687 ff.

Exkurs 2: Bewegungsformen – ein historischer Einblick

Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Bewegungsformen essentieller Bestandteil vieler ostasiatischer Kampfkünste und stellten im Prinzip den Kern der jeweiligen Kampfkunst dar. Besonders Kampfkünste, die sich selbst als „traditionell“ verstehen, messen Formen auch heute noch eine ähnlich wichtige Bedeutung zu. Die Funktion der Bewegungsformen war dabei stets das Tradieren von Technikrepertoire und Kampfstrategie von einer Generation zu nächsten.²⁰¹ Bewegungsformen können also als eine Art performative Enzyklopädie eines Systems gesehen werden.

Die Bewegungen stellen ein „kodifiziertes System“²⁰² dar, eine *symbolische Form*, die auf verschiedene Weisen interpretiert werden kann. Durch die Mehrdeutigkeit der Bewegung als Symbol ist es möglich, viele Informationen in relativ wenigen Bewegungen zu formulieren. Simon John O’Neill schreibt dazu in seinem Buch *„The Taekgeuk Cipher – the Patterns of Kukki Taekwondo as a practical self-defense syllabus“*:

„This also limits the number of different movements that the student must learn in order to put the art into practice, a definite advantage from a pedagogical point of view. Consider the low forearm block. This simple movement can be applied as a parry, a strike, a release, a joint lock or a throw, without modifying the basic performance of the technique.“²⁰³

Als zweite Funktion der Symbolisierung sieht O’Neill die Verschlüsselung der den Bewegungen innewohnenden Informationen. Dies ergebe sich aus der Tatsache, dass sowohl in China, als auch in Okinawa systematisierte Kampfkünste entweder von zivilen Schutztruppen oder innerhalb geschlossener Familienclans praktiziert wurden, die jeweils sehr darauf bedacht gewesen wären, ihr System vor Außenstehenden zu verschleiern.²⁰⁴

Der zuvor erwähnte hohe Informationsgehalt von Bewegungsformen ermöglichte es, dass eine gesamte Kampfkunst in nur einer Form ausgedrückt werden konnte. So beherrschten viele Meister oft nicht mehr als drei Formen, im Gegensatz zu modernen Kampfkünsten, die oftmals weit über 10 verschiedene Bewegungsformen praktizieren.

Traditioneller Weise ist das Lernen der Bewegungsformen zunächst ein rein mimetischer Vorgang. Der/die SchülerIn ahmt die Bewegungen des/der LehrerIn nach

²⁰¹ O’Neill, 2008, S. 19

²⁰² O’Neill, 2008, S. 20

²⁰³ Ebenda

²⁰⁴ Ebenda

und achtet dabei besonders auf den Rhythmus der Bewegungsphrasen, die Atmung und die Kraft und Schnelligkeit der einzelnen Techniken.²⁰⁵ Erst wenn die Bewegungsabfolgen automatisiert wurden, folgt im zweiten Schritt die Analyse der Techniken, ihren verschiedenen möglichen Anwendungsbereichen nach. So können Bewegungsformen historisch gesehen, als performatives Techniksammlung gesehen werden. Qualitäten wie Distanzgefühl und Timing müssen hingegen mit einem Partner trainiert werden.

TKD-Poomsae-Competition

Betrachtet man das offizielle *Poomsae*-Wettkampfglement der *WTF*, fällt zunächst auf, dass sich der Schwerpunkt der Punktevergabe klar auf Seiten der Präsentation befindet, also das körperliche Auftreten, die körperliche Wirkung der performenden Person als wichtigstes Kriterium gesehen wird. Während die Präsentation 60% der Wertung ausmacht, liegt die Präzision der Technik bei lediglich 40 %.²⁰⁶ Unter „Präsentation“ wird explizit auf „Energie“ in der Ausführung verwiesen²⁰⁷, was mit dem Generieren von *bios* bei *Barba* gleichgesetzt werden kann. Im offiziellen Wettkampfglement wird „Expression of Energy“ wie folgt beschrieben:

„Eyesight, kihap (yelling), attitude, costume, confidence, etc. all through the actions of Poomsae based on the performer’s physique and characteristics shall be evaluated.“²⁰⁸

Ein wichtiger Punkt ist, dass neben den Standardformen inzwischen auch sogenannte „Kreative Poomsae“ einen Wettkampfbereich darstellen. Diese können frei aus *TKD*-spezifischen Techniken choreografiert und wahlweise mit Musik unterlegt werden, sollten jedoch laut des offiziellen Wettkampfglements aus 60% Fuß- und 40% Handtechniken bestehen. Die Punktegewichtung liegt zu 60% auf „technischem Können“ und zu 40% auf der „Präsentation“, wobei jedoch anzumerken ist, dass bei technischem Können 30% (von insgesamt 60%) den Schwierigkeitsgrad der verwendeten Fußtechniken ausmachen, während Präzision und Anwendbarkeit der *Poomsae* lediglich bei jeweils 15% liegen.²⁰⁹ Der Schwierigkeitsgrad der Fußtechniken bemisst sich dabei nach der Anzahl und Höhe der verwendeten Fußtechniken, der

²⁰⁵ Anm.: siehe Kap. 2.2

²⁰⁶ „World Taekwondo Federation Official Poomsae Competition Rules & Interpretation“ 2012, S. 21

²⁰⁷ Ebenda

²⁰⁸ Ebenda

²⁰⁹ „World Taekwondo Federation Official Poomsae Competition Rules & Interpretation“ 2012, S. 22

Anzahl der Tritte während eines Sprungs, der Maximalanzahl von Drehungen in einem Sprung und der Anzahl unmittelbar aufeinander folgender Tritte.

Der Punkt „Präsentation“ weist die gleichen Fixpunkte wie bei den Standard-*Poomsae* auf, beinhaltet jedoch noch zusätzlich den Unterpunkt „Musikauswahl“. Es spielt also ebenfalls eine Rolle, wie gut die Choreographie mit der Musik interagiert.

In letzter Zeit wurden im Bereich *Poomsae*-Wettkampf außerdem zwei Neuerungen eingeführt. Zunächst soll die Einführung neuer Standard-*Poomsae* erwähnt werden, *Bigak* und *Hanryu*.²¹⁰ Beides sollen *Poomsae* speziell für Dan-Träger sein und dem Alter entsprechend zugeteilt werden. Während *Bigak* für jüngere *Taekwondoin* entwickelt wurde, soll *Hanryu* von *Taekwondoin* ab 40 praktiziert werden. Beide *Poomsae* zeichnen sich durch den verstärkten Einsatz von Ausnahme-Fußtechniken und Körperdrehungen sowie einem dynamischeren Rhythmus²¹¹ aus, wodurch sie noch mehr für Vorführungszwecke geeignet sein sollen als die *Taekgeuk*- und *Yudanja Poomsae*. Interessant ist zudem die Tatsache, dass für eine von beiden neuen *Poomsae* der Name „*Bigak*“ gewählt wurde. Offensichtlich verweist dies auf die bereits erwähnte Bezeichnung „*Bigak Sul*“, mit der *Taekkyon* in der Vergangenheit auch beschrieben wurde.

Ein wichtiger Punkt bezüglich der Theatralisierung des *Poomsae*-Wettkampfes ist die Einführung eines neuen *Dobok* für *Dan*-Träger, speziell für Wettkämpfe. *Dan*-Träger bis einschließlich zum 3. *Dan* tragen ein weißes Oberteil mit schwarzem Revers, ähnlich dem Standard *Dobok*, jedoch ist der Schnitt deutlich stärker an dem der älteren gebundenen Jacke angelehnt, als an der modernen Schlupfjacke. Dazu wird eine blaue Hose getragen. *Poom*-Träger („Kinder-*Dan*“) tragen eine ähnliche Jacke, jedoch mit schwarz-rotem Revers sowie eine rote (Mädchen) oder blaue (Jungen) Hose. Meister ab dem 4. *Dan* tragen eine gelbe Jacke und eine blaue Hose. Abseits des eigentlichen Formen-Laufens, trägt der/die WettkämpferIn eine blaue ärmellose Weste über dem *Dobok*, die einer traditionellen koreanischen Weste – als Teil des *Hanbok* – nachempfunden ist.

²¹⁰ Park Soo-Nam „Neue Impulse für den Formenlauf“, Online Ausgabe der *Taekwondo Aktuell*
http://www.taekwondo-aktuell.de/tkd/de/TA_Team-570/Parks_Seiten_6-752/ (25.06.2013)

²¹¹ Siehe: „*Poomsae Hanryu*“ (00:00 – 01:38), „*Poomsae Bigak*“ (01:38 – 03:27)
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=FQSIg22wtjE> (25.06.2013)



Abb. 8: Neuer *Taekwondo-Poomsae-Dobok*

Die Farbwahl folgt hier, wie auch im *Kyorugi*-Wettkampf einer traditionellen Symbolik. Rot und Blau sind dabei ebenfalls zentral und beziehen sich, wie die Aufteilung in rote und blaue Kämpfer auf die *Taeguek*-Symbolik – Blau für *Eum* (Yin) und Rot für *Yang*. Gelb hat ebenso eine symbolische Herkunft und bezieht sich auf ein weiteres Symbol aus der koreanischen Auslegung des Taoismus, das *Sam-Taeguek* (Abb. 8). Rot steht für den Menschen, Blau für den Himmel, während Gelb für den Menschen steht. Das Symbol in seiner Gesamtheit illustriert also die gegenseitige Wechselwirkung dieser drei Entitäten.

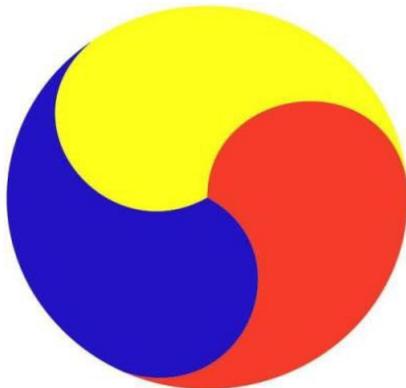


Abb. 9: *Sam-Taeguek*

Alles in allem soll *Poomsae* als Wettkampfdisziplin die traditionelle Seite des *Taekwondo* hervorheben. Die Ausübung der *Poomsae*, die an sich schon die traditionelle Seite des *Taekwondo* repräsentieren, wird hier kombiniert mit der neuen Uniform, die sich dem Schnitt nach an historischen *TKD-Doboks* und farblich an traditioneller koreanischer Mythologie orientiert, um so das Bild einer traditionellen

Kampfkunst in historischer Tradition zu vermitteln. Um dieses Bild auf möglichst eindrucksvolle Art zu kommunizieren, richtet sich die Ausführung der *Poomsae* hauptsächlich nach dem Paradigma der Ästhetik, weniger bis gar nicht nach dem Paradigma der maximalen Effizienz im Hinblick auf die Vorbereitung auf konfrontative Situationen. Dies findet sich hauptsächlich bei Betrachtung der speziell für den Wettkampf konzipierten *Poomsae Bigak* und *Hanryu* und darüber hinaus auch in der Punktegewichtung der einzelnen Wertungskriterien bei Standard- und Kreativ-*Poomsae*. Über die weitere mögliche Entwicklung des *Taekwondo* äußerte sich der Vizepräsident der WTF, Park Soo Nam, in seiner Internetkolumne „Parks Seiten“:

„In diese neuartigen Turnier-Poomsae könnte eine freie Sequenz von drei oder vier Bewegungen Länge integriert werden, in der jeder Sportler seine besten Techniken präsentieren und seine eigenen Ideen verwirklichen kann. [...] Eine relative kurze, freie Sequenz könnte von erfahrenen Punktrichtern durchaus beurteilt werden. Auch Bruchtests könnten die Attraktivität der Turnier-Poomsae steigern. Kaum eine Taekwondo-Demo, die ohne Bruchtests auskommt – warum sollten wir dieses charakteristische und spektakuläre Element nicht nutzen, um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Poomsae zu lenken?“²¹²

Weiters schreibt er:

„Doch für die Finales wäre ein spezielles Outfit nach Wahl des Sportlers passender. Sogar Make up könnte hier zugelassen werden. Der Kontrast zwischen den normalen Doboks und spezieller, individueller Kleidung würde die Spannung in den Finales steigern und zeigen, dass die Finales eines Wettbewerbs etwas ganz besonderes sind.“²¹³

Abschließend lässt sich sagen, dass alle drei Bereiche, in denen sich *Taekwondo* der Außenwelt präsentiert, *Demonstration*, *Kyorugi* und *Poomsae*-Wettkampf, stark semiotisch aufgeladen sind und auf diese Weise einen bestimmten Informationsgehalt vermitteln sollen. Besonders auffällig ist diese umfassende Semiotik bei der *Demonstration* und dem *Poomsae*-Wettkampf. Hier geht es ganz klar darum, den „*Taekwondo* Spirit“ zu vermitteln und mit ihm koreanische Kultur und Tradition. Auch der *Kyorugi*-Wettkampf setzt auf Symbolik, jedoch weit weniger offensichtlich als in den beiden übrigen Bereichen. Beim *Kyorugi* gibt es zwar auch eine bestimmte Farbsymbolik mit kultureller Bedeutung, doch am hervorstechendsten ist die Rolle des Kämpfers als Symbolträger. Durch die wettkampfspezifische Technik wird der Kämpfer angeregt, eine ästhetische Wirkung – im Sinne eines *bios* bei Barba – zu generieren, während er gleichermaßen durch sein Verhalten auf dem Kampfplatz sowie bei dessen Betreten und Verlassen den „*Taekwondo* Spirit“ inkorporiert. Auf diese Weise soll *Taekwondo* als körpertheatrale Kunstform, als Trägermedium für ein

²¹² Park Soo-Nam „Neue Impulse für den Formenlauf“, Online Ausgabe der *Taekwondo Aktuell* http://www.taekwondo-aktuell.de/tkd/de/TA_Team-570/Parks_Seiten_6-752/ (25.06.2013)

²¹³ Ebenda

bestimmtes, durch das *Kukkiwon* und die *WTF* propagiertes, Ethos dienen und jenes einer möglichst breiten Masse attraktiv machen.

6. Conclusio

In der vorliegenden Arbeit konnte gezeigt werden, dass ostasiatische Kampfsportarten im Allgemeinen viele spielerische und künstlerische Elemente beinhalten, statt hauptsächlich dem Ziel der maximalen Kampffähigkeit in einem Kampf auf Leben und Tod zu dienen. Dieser Zugang findet sich ganz besonders im koreanischen *Taekwondo*. Als Kunst beinhaltet *Taekwondo* einen bestimmten Informationsgehalt, der sich durch eine Auseinandersetzung des Individuums mit der Welt ergibt. Dieser Informationsgehalt zeichnet sich beim *Taekwondo* einerseits durch den exzessiven Gebrauch traditionell koreanischer Symbolik aus, gleichermaßen aber auch durch die Tatsache, dass dieser Informationsgehalt in Form eines philosophischen Ethos vornehmlich dogmatische Züge angenommen hat. Die Dogmatik umfasst dabei viele Facetten des *Taekwondo*, so ist die Ausführung von Techniken ebenso strikt definiert wie die Auslegung des *Taekwondo*-Geistes.

Auf Grund seines offensichtlich hauptsächlich ästhetischen Zugangs und des breiten Informationsgehalts, der dem System zugrunde liegt, wurde versucht, *Taekwondo* im Bereich der *cultural performances* zu verorten – einer körpertheatralen Gattung, durch die eine Gruppe, im weitesten Sinne eine Kultur oder Gesellschaft?, sowohl ihr Selbstbild definiert und reproduziert, wie auch ein bestimmtes Bild nach außen hin kommuniziert. Es wurde gezeigt, inwiefern *Taekwondo* einen kulturellen Informationsgehalt in theatraler Form kommuniziert.

In der zweiteiligen Analyse des Ausübungskontextes des *Taekwondo* konnte gezeigt werden, dass das Training als szenischer Vorgang gesehen werden kann, in dem jedoch PerformerIn und ZuschauerIn in einer Person vereint sind. Ausgehend davon konnte das Training als ritueller Vorgang klassifiziert werden, der eine besondere Art von *community building* begünstigt. Das Training kann in dieser Rolle eine maßgebende Wirkung auf das Selbstbewusstsein einer Gruppe ausüben, also eine Gruppenidentität generieren, aus der das Individuum wiederum sein eigenes Selbstbewusstsein schöpfen kann. Im zweiten Schritt wurde die Wettkampf- und Demonstrationssituation untersucht und als klassische Aufführungssituation mit Performenden und Zuschauenden deklariert. Es wurde gezeigt, dass der Wettkampf – *Kyorugi* und *Poomsae* – hauptsächlich nach ästhetischen Maßstäben konzipiert ist, um neben einem

eingeweihten Publikum auch ein Kampfsport-fremdes Publikum ansprechen zu können. In diesem Sinne fördert das aktuelle Wettkampfbegleitprogramm einen ästhetischen Gebrauch des Körpers. Durch die für den Wettkampf typischen Techniken generiert der/die KämpferIn *bios*, ganz ähnlich einem Schauspieler/einer SchauspielerIn auf der Bühne. Mithilfe des Körpers als zentralem Symbolträger wird ein kulturell konnotierter Informationsgehalt vermittelt; darüber hinaus wird eine Kultur nicht nur kommuniziert, sondern gezielt beworben.

Es wurde gezeigt, dass *Taekwondo* als *cultural performance* bezeichnet werden kann, als theatrales System also, durch das eine Kultur ihr Selbstbild und Außenbild kommuniziert.

Historisch gesehen ist die Bedeutung des *Taekwondo* klar erkennbar.

Hyosong Gu schreibt hierzu:

„Dazu wurde nun der aus Japan stammende Kampfsport [...] ohne weitere Überlegung zum Zweck des militärischen Nationalismus von dem Präsidenten als Nationalsport benannt. Das ist eine der größten Tragödien des Landes und diese Tragödie ist nur ein Abschnitt der koreanischen Geschichte. So hat Taekwondo in jener Zeit seinen Höhepunkt genossen. In der Taekwondo-Schule haben sie immer betont, wie tapfer und treu die Hwarang-Gruppe in Shilla-Königreich dem ‚Vaterland‘ gegenüber war, daß wir auch wie unsere Vorfahren so treu dem Vaterland sein sollten und immer die ‚richtige‘ Priorität treffen: zuerst das Vaterland oder Organisation, dann das Individuum. So wurde Taekwondo als Erziehungsmittel zugunsten der Militärdiktatur ausgenutzt.“²¹⁴

Es wird deutlich, dass *Taekwondo* ab den frühen 1970ern gezielt als mythologisch aufgeladenes, pädagogisches Instrument zugunsten einer militaristisch geprägten, autoritären Regierung verwendet wurde. Als besonders wichtig gilt das Jahr 1972, in dem Präsident Park Chung Hee zunächst die südkoreanische Verfassung außer Kraft setzte, um dann die sogenannte „Oktober-Reformation“ einzuleiten.²¹⁵ Interessant ist, dass in eben diesem Jahr das *Taekwondo*-Hauptzentrum *Kukkiwon* mit nationaler Förderung eröffnet wurde.

Praktisch gesehen musste fast jeder junge Mann mit *Taekwondo* in Berührung kommen. *Taekwondo* war Teil der militärischen Grundausbildung, der sich jeder wehrpflichtige Mann unterziehen musste. In dieser Situation nimmt *Taekwondo* als ritueller Vorgang nicht nur einen *liminoiden*, sondern ganz klar einen *liminalen* Charakter an. *Taekwondo*

²¹⁴ Gu, 1994, S. 35

²¹⁵ Gu, 1994, S. 34

ist nicht mehr nur freiwilliges Freizeitvergnügen, sondern festgelegte Einheit, die jeder Mann in seinem Leben zu absolvieren hat. Wie Alex Gillis schreibt, wurde *Taekwondo* in dieser Zeit nicht nur in der militärischen Grundausbildung unterrichtet, sondern wurde zudem auch Teil des Lehrplans an Grund- und Mittelschulen, was den Einflussbereich des *Taekwondo* in der koreanischen Gesellschaft darüber hinaus verstärkte.²¹⁶ *Taekwondo* war ein Mittel zur Etablierung eines gemeinschaftlichen nationalen Bewusstseins, ebenso sollte es aber auch einer positiven Außenwirkung des autoritär-militaristischen Regimes dienen. Während koreanische Demo-Teams diverse Länder der Welt bereisten, wurde zunehmend auch der Wettkampf, der sich Mitte der 1960er Jahre entwickelte, als wirkungsvolles Instrument erkannt. So schreibt Gillis:

„In 1980 [...] South Korea's newest dictator received good news: the International Olympic Committee had granted recognition to the WTF, which was another step toward Tae Kwon Do becoming an Olympic sport. The news, coming two month after the Kwangju Massacre, focused the regime on the Olympics an Tae Kwon Do; South Korea began using sports to improve his image.“²¹⁷

Die theatralen Qualitäten waren es, die *Taekwondo* nicht nur als Mittel der Volkserziehung, sondern auch als Mittel der internationalen Imagesteigerung geeignet erschienen ließen. In den westlich orientierten Industriegesellschaften nahm *Taekwondo* in Gegensatz zu seiner Rolle in Korea jedoch eine völlig andere kulturelle Rolle ein. *Taekwondo* ist dort ein subkulturelles Phänomen, mit dem Reiz des Exotischen, teilweise bis hin zu exotisierendem Eskapismus.

Die Rezeption ostasiatischer Kampfkarten war und ist im Westen durch starke Mythologisierung geprägt. Ein zentraler Begriff dabei ist der des *Chi*, auch *Ki*, einer angeblich mythischen Kraft, die dem Kämpfer scheinbar übermenschliche Kraft verleiht. Gu hingegen schreibt dazu:

„Das Training ist kein Hokuspokus. Es ist eine disziplinierte ehrenvolle Auseinandersetzung mit sich selbst und seiner Leistung. Wenn ein Meister in dem Sport einen sehr gelassenen Eindruck auf die anderen hinterläßt, dann ist dies keineswegs wegen der illusorischen Ki-Vorstellung, sondern wegen seines sich selbst abgerungenen Trainings. Was man in den asiatischen Sportarten ‚Ki‘ nennt, ist dies nicht etwa mystische Energie. Sie ist klar unsere physische Kraft.“²¹⁸

Die ostasiatischen Kampfkarten werden im Westen stark mit Esoterik und Mystizismus in Verbindung gebracht, was nicht zuletzt mit der Tatsache zusammenhängt, dass ihre Rezeption untrennbar mit dem Genre Film zusammenhängt. Breite Popularität erreichten Kampfkarten wie *Karate*, *Taekwondo* und diverse chinesische Stile wie *Taiji*

²¹⁶ Gillis, 2011, S. 102

²¹⁷ Gillis, 2011, S. 141

²¹⁸ Gu, 2000, S. 45 f.

Chuan oder *Hung Gar* in den frühen 1970er Jahren durch das Aufkommen vornehmlich chinesischer Action-Film-Produktionen. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, nimmt diesbezüglich Bruce Lees „*Enter the Dragon*“ (1973) eine besondere Stellung ein, da es sich hier um die erste amerikanisch-chinesische Koproduktion eines Kampfkunst-Films handelt, die gleichsam die Entstehung eines Kampfkunst-Booms im Westen geprägt hat. Eine ebenso wichtige Rolle in der westlich geprägten Mythenbildung ist der Serie „*Kung Fu*“ mit David Carradine zuzuschreiben, die ab Anfang der 1970er große Popularität in den USA und später in der gesamten westlich geprägten Welt genoss.²¹⁹

Taekwondo konnte von diesen populärkulturellen Tendenzen besonders stark profitieren. Neben dem besonders traditionell und philosophisch konnotierten Außenbild des *Taekwondo*, kann allen voran die exzessive Verwendung von *Ausnahme-Fußtechniken* als wichtigster Punkt für dessen Popularität gesehen werden. Dieses Phänomen beschreibt Hannelore Dirnbacher in ihrer Arbeit „*Mit Schwert und Faust - Kultureller Austausch OST-WEST / WEST-OST am Beispiel physischer Techniken asiatischer Kampf-Kunst-Filme*“. So sind es für sie vor allem die „hohen Beinschläge“ in Kampfkunst-Filmen, die eine besonders attraktive Wirkung auf das westliche Publikum hatten.²²⁰ Der Zusammenhang zwischen dieser Tatsache und der Popularität des *Taekwondo*, das heute die am häufigsten praktizierte Kampfsportart weltweit ist, ist nach der vorhergegangenen Erörterung offensichtlich.

Heute ist die koreanische Kultur in der Welt populärer denn je. Dass *Taekwondo* zu dieser Entwicklung beigetragen hat und so anderen populärkulturellen Phänomenen wie der Musikrichtung *K-Pop*, allen voran dem Sänger Psy den Weg geebnet hat, kann mit großer Sicherheit angenommen werden. Die Gewinner dieser Entwicklung sind letztendlich das *Kukkiwon*, die *WTF* und diverse koreanische Firmen. Mit der Popularisierung des *Taekwondo* entstand ebenfalls ein neuer Markt, geprägt von Sponsorengeldern (durch die großen koreanischen Firmen *Samsung*, *Hyundai*, *LG*, etc.), Lizenzgebühren (Übertragungsrechte, *WTF*-lizenzierte Sportartikel) und Dan-Prüfungsgebühren (jeder *WTF*-Dan-Grad muss vom *Kukkiwon* entgeltlich anerkannt werden). Insbesondere aufgrund dieser zunehmenden Kommerzialisierung ist auch die heutige Entwicklung des *Taekwondo* sehr kritisch zu betrachten. Im Sinne von Theodor

²¹⁹ Dirnbacher, 2009, S. 97

²²⁰ Dirnbacher, 2009, S. 155

W. Adorno wird hier Kunst zur konsumierbaren Massenware, die einer kapitalistisch orientierten Konsumgesellschaft dient, was letztendlich zu einer Verwässerung der Kunst und ihrem eigentlichen Potenzial führt.²²¹ Es zählt weniger das Wissen um die Kunst, sondern vielmehr der *Dan*-Grad, der letzten Endes käuflich erworben werden kann. So bietet das *Kukkiwon* in letzter Zeit zunehmend Seminare im Ausland an, bei denen *Dan*-TrägerInnen gegen Bezahlung gleich mehrere Grade überspringen können. In Deutschland findet ein solches Seminar beispielsweise im November 2013 statt. Auch bei *Doboks* zählt heute weniger der Gedanke der Gleichheit, sondern die Marke des *Doboks*, wie *Nike*, *Adidas*, *Mooto* oder *Daedo*. Im Falle von *Adidas* fällt dies ganz besonders auf, so sind *Adidas-Doboks* gemeinhin ausgiebig mit den markentypischen Streifen geschmückt, statt möglichst schlicht zu sein.

Wo historisch die Gefahren des *Taekwondo* zu erkennen sind, als instrumentalisierte, staatlich gesteuerte Propaganda, liegt jedoch auch sein pädagogisches und kulturelles Potential. Aufgrund des rituellen Charakters des Trainings, besitzt *Taekwondo* ein hohes Potential für *community building* und kollektive Identitätsbildung, sowie charakterliche Entwicklung und Selbstbewusstsein. Außerdem kann das Training als soziales Ventil fungieren und so Aggressionen abbauen und diese durch eine kooperative Haltung substituieren. Dies macht es geeignet für die Verwendung an Schulen und anderen Bildungseinrichtungen in Hinblick auf Integration und kulturübergreifendes Verständnis. Im Training ist jede/r Teilnehmende einer unter Gleichen, ungeachtet seiner sozialen Stellung und Herkunft, was eine Kooperation auf Augenhöhe ermöglicht. Darüber hinaus ermöglicht *Taekwondo* die Auseinandersetzung mit einer gänzlich fremden Kultur, was zum einen die Offenheit gegenüber fremden Kulturen und zum anderen eine kritische Reflexion der eigenen Kultur fördern kann.

Als künstlerisches Medium kann *Taekwondo* zudem zur ästhetischen Bereicherung anderer körpertheatraler Formen wie Theater und Tanz beitragen. Nicht nur eignen sich *Taekwondo*-spezifische Techniken zur Darstellung auf der Bühne, sondern können mit ihrer bewegungsdynamischen Lehre über dies auch das Training von Schauspielern und Tänzern bereichern – nicht nur zum Zweck kämpferischer Darstellung, sondern allgemein im Hinblick auf Körpergebrauch und das Generieren von *bios*. Ein Beispiel hierfür findet sich bei der von Jerzy Grotowski und Eugenio Barba beeinflussten

²²¹ Adorno/Horkheimer, 1947, S. 108

Performerin Ang Gey Pin, die die chinesische Kampfkunst *Taiji Quan* in ihr Schauspieltraining integriert hat. So schreibt Cornelia Adam in ihrer Arbeit über den Schauspielstil Ang Gey Pins:

„Die Aufmerksamkeit und Konzentration, welche im Tai Chi erarbeitet wird, ist ebenso notwendig für das körperliche Training – ohne diese mentale und körperliche Präsenz der DarstellerInnen kann sich das Training nicht weiterentwickeln. [...] Ang Gey Pin fordert absolute Präzision, wichtig sind Körperspannung, Blick, Position der Wirbelsäule und *tempo-rythm*. Es geht darum, in einen Bewegungsfluss hineinzukommen, den Körper zu trainieren, gleichzeitig aber die Raumwahrnehmung, das im Kontakt sein mit den Anderen, mit Sich und dem Außen, die Reaktions- und Abstraktionsfähigkeit zu schulen.“²²²

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die koreanische Kampfkunst *Taekwondo* ein hohes künstlerisches, pädagogisches und letztendlich gesellschaftsdynamisches Potential besitzt, welches jedoch aufgrund der Politik des *Kukkiwon* und der *WTF* zugunsten eines ideologischen Dogmatismus und finanziell motivierter Versportlichung in den Hintergrund gerückt wird.

²²² Adam, 2010, S. 40 ff.

7. Literaturverzeichnis

Bibliografie

Adam, Cornelia *Ang Gey Pin – Theater nach Grotowski und Richards?* Diplomarbeit, Betr.: Gabriele Pfeiffer, Universität Wien: 2010.

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max *Dialektik der Aufklärung*, Fischer Verlag, Frankfurt/Main: 1947.

Barba, Eugenio *Wiederkehrende Prinzipien*, In: *Der sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie* (Hrsg.: Erika Keil, Walter Pfaff, Beat Schläpfer), Alexander-Verlag, Berlin: 1996, S. 77 –99.

Böhme, Hartmut *Fetischismus und Kultur – Eine andere Theorie der Moderne*, Rowohlt Verlag: Reinbeck bei Hamburg: 2006.

Brecht, Bertolt *Der Kinnhaken. Und andere Box- und Sportgeschichten*, Suhrkamp Verlag, Berlin: 1998.

Capener, Steven D. *Problems in the Identity and Philosophy of T'aegwondo and Their Historical Causes*, in: *Korea Journal*. Vol. 35, No. 4 (Hrsg.: Korean National Commission for the United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization), 1995: S. 80 –94.

Cassirer, Ernst *Philosophie der symbolischen Formen. Band 1: Die Sprache*, Felix Meiner Verlag, Leipzig: 2001.

Cassirer, Ernst *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Meiner Felix Verlag, Leipzig: 2007.

Dirnbacher, Hannelore H. *SCHWERT & FAUST – Kultureller Austausch OST-WEST / WEST-OST am Beispiel physischer Techniken asiatischer Kampf-Kunst-Filme*, Diplomarbeit, Betr.: Ulf Bierbaumer, Universität Wien: 2009.

Fischer-Lichte, Erika *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur*, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (Hrsg.: Uwe Wirth), Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main: 2002, S. 277 –300.

Fischer-Lichte, Erika *Das eigene und das fremde Theater. Interkulturelle Tendenzen auf dem Theater der Gegenwart*, in: Peter Brook „*Wanderjahre – Schriften zu Theater, Film und Oper*“ Alexander Verlag, Berlin: 1989, S. 251 –264.

Gillis, Alex *A Killing Art – The Untold History of Tae Kwon Do*, ECW Press, Toronto: 2011.

Gu, Hyosong *Aggression, Nationalismus und Kampfsport in Ostasien*, Diplomarbeit, Betr.: Claus Tiedemann, Universität Hamburg: 1994.

Gu, Hyosong *KAMPF UND BEWEGUNG – Eine kulturhistorisch-bewegungstheoretische Analyse am Beispiel des ostasiatischen Kampfsports*, Dissertation, Betr.: Horst Tiwald, Universität Hamburg: 2000.

Kim, Michael/Ormond, Adam *The Significance of Ritual and Ceremony in Taekwondo*, in: *Totally Tae Kwon Do – The Free Global Tae Kwon Do Magazine* (Hrsg. Stuart Anslow), Nr. 38, Harrow Martial Arts: 2012, S. 35 –37.

Kotte, Andreas *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*, UTB Verlag, Stuttgart: 2005.

Kukkiwon *Taekwondo Textbook* (Hrsg.: Kim Joon Young), O-Sung Publishing Co., Seoul: 2011 (4. Ausgabe).

Lee, Bruce *The Tao of Jeet Kune Do*, Black Belt Communications LLC, Valencia (CA, USA): 2008 (36. Ausgabe).

Lee, Kyong Myong/Kang, Won Sik *A Modern History of Taekwondo*, Bokyoung Moohwasa Verlag, Seoul: 1999 .

Lendra, I Wayan *Bali and Grotowski. Some Parallels in the Training Process*, In: *The Drama Review* 35, no. 1 (Hrsg.: Richard Schechner), New York University/Tisch School of the Arts: 1991, S. 113 –139.

Lévi-Strauss, Claude *The Savage Mind*, The University of Chicago Press: 1966.

Mersch, Peter *Evolution, Zivilisation und Verschwendung: Über den Ursprung von Allem*, Books on Demand Verlag, Norderstedt: 2008 (4. Auflage).

Mönig, Udo *The Incomplete Transformation of Taekwondo* from a ‘Martial Art’ to a ‘Martial Sport’, Dissertation, Betr. Song Hyeong Seok, Keimyung University, Daegu: 2012.

Mönig, Udo *The Evolutionary Process of Taekwondo Techniques* through Competitionalization, Masterarbeit, Betr. Song Hyeong Seok, Keimyung University, Daegu: 2010.

O’Neill, Simon J. *The Taegeuk Cipher – the patterns of Kukki Taekwondo as a practical self-defense syllabus*, Lulu.com: 2008.

Palaver, Wolfgang *René Girards mimetische Theorie*, LIT Verlag, Berlin/Wien: 2008.

Rubbeling, Hendrik *Taekkyon – Wie Wasser und Wind*, Eigenverlag, Hamburg: 2013.

Schwarz, Guido *Der Mensch und die Gewalt: eine ethisch-philosophische Untersuchung über das Problem der menschlichen Gewalt bei Rene Girard*, Diplomarbeit, Universität Wien: 1992.

Schechner, Richard *Performance Studies – An introduction*, Routledge Verlag, New York/London: 2006 (2. Ausgabe).

Stepina, Clemens K. *Systematische Handlungstheorie: Ideologiekritische Reformulierung des Handlungsbegriffs in Politik, Ethik und Poetik bei Aristoteles und im Neoaristotelismus*, Lehner Verlag, Wien: 2004

Turner, Victor W. *Vom Ritual zum Theater – Der Ernst des menschlichen Spiels*, Campus Verlag, Frankfurt/Main: 2009.

Turner, Victor W. *Das Ritual: Struktur und Antistruktur*, Campus Verlag, Frankfurt/Main: 2005.

Van Gennep, Arnold *Übergangsriten*, Campus Verlag, Frankfurt/Main: 2005.

Young, Robert W. *The History and Development of Tae Kyon* in: *Journal of Asian Martial Arts* (Hrsg.: Michael A. DeMarco), Vol. 2; Nr. 2, Via Media Publishing, Santa Fe: 1993, S. 45 –69.

Internetquellen

Bulling, Andreas „*Theorie: Bedeutung der Gürtel*“, Taekwondo-Homepage, Online-Nachschlagewerk für Prüfungs- und Wettkampfvorbereitung
<http://www.taekwondo-homepage.de/theorie/bedeutung-der-guertel/> (18.05.2013).

Competition Rules & Interpretation (Hrsg.: World Taekwondo Federation), Seongnam, 2012
http://www.wtf.org/wtf_eng/site/rules/poomsae.html (22.03.2013).

Homepage der *Deutschen Taekwondo Union DTU*, „*Was ist Taekwondo?*“
<http://www.dtu.de/30.html> (20.04.2013).

Homepage der *Mudokwan Sportschule Wien*, „*Die Trainingsbekleidung*“
<http://www.mudokwan.at/index.php?id=72> (17.05.2013).

Homepage der ProSieben-Unterhaltungsshow „*Circus Halli Galli*“, „*Rangeln – Mehr als eine Bewegung*“
<http://www.prosieben.de/tv/circus-halligalli/rangeln/> (10.09.2013)

Homepage des Demoteams „*Korean Tigers*“
<http://www.ktigers.com/> (03.06.2013).

Homepage des Demoteams „*Taepoong*“
<http://www.taepoong-team.de/> (03.06.2013).

Homepage des deutschen Taekkyon Zirkels, „*Allgemeines über Taekkyon*“
http://www.taekkyon.de/html/de/taekkyon.html#08_philosophie (20.03.2013).

Homepage des deutschen Taekkyon Zirkels, „*Geschichte*“
http://www.taekkyon.de/html/de/tn_geschichte.html (20.03.2013).

Homepage des ÖDTV, „*Was ist Taekwondo*“
http://www.oetdv.at/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=89
(17.05.2013).

Homepage des *Kukkiwon* „World Taekwondo Headquater“
<http://www.kukkiwon.or.kr/eng/front/pr/profile.action> (03.06.2013).

Homepage des „*Kwon Jae Hwa* Taekwondo-Verbandes“, „*Lebensstationen*“
<http://www.kwonjaehwa-taekwondo.com/index.php?id=kwon-jae-hwa-lebensstationen>
(20.9.2013)

Park, Soo-Nam „*Neue Impulse für den Formenlauf*“, Online Ausgabe der *Taekwondo Aktuell*
http://www.taekwondo-aktuell.de/tkd/de/TA_Team-570/Parks_Seiten_6-752/
(25.06.2013).

„Poomsae Hanryu“ (00:00 – 01:38), „Poomsae Bigak“ (01:38 – 03:27)
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=FQSIg22wtjE>
(25.06.2013).

TAL World Tour – Promotion Video, Uploader: WTF official YouTube channel
<http://www.youtube.com/watch?v=4Khsqv2EMtA> (03.06.2013).

„*WTF Media Kit*“ (Hrsg.: *World Taekwondo Federation*)

http://www.wtf.org/bbs/bbs.php?bbs_no=6303&bbs_code=10008&

[bbs_cate=&bbs_num=610&page=4&search=&keyword=&symode=view&PHPSESSID=677aedba58da93b9f0f6f7527e05d643](http://www.wtf.org/bbs/bbs.php?bbs_no=6303&bbs_code=10008&bbs_cate=&bbs_num=610&page=4&search=&keyword=&symode=view&PHPSESSID=677aedba58da93b9f0f6f7527e05d643) (20.01.2013).

8. Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1

Dae Kwaе Do (1846)

Hyesan Yu Suk

Aufbewahrungsort: Seoul National University Museum

http://www.taekkyon.de/html/de/tn_geschichte.html (20.03.2013)

Abb. 2

Dae Kwaе Do (1846)

Hyesan Yu Suk

Aufbewahrungsort: Seoul National University Museum

http://www.taekkyon.de/html/de/tn_geschichte.html (20.03.2013)

Abb. 3

Pung-Sok-Do-Cheop (~ 19. Jh.)

Kim Jun Keun

Aufbewahrungsort: Völkerkundemuseum Hamburg

http://www.taekkyon.de/html/de/tn_geschichte.html (20.03.2013)

Abb. 4

Children playing T'aekkyon (1890)

Arthur Nobel

http://www.taekkyon.de/html/de/tn_geschichte.html (20.03.2013)

Abb.5

Taegeukki

http://worldimg.kbs.co.kr/images/korea/img_korea_08.jpg

Abb. 6

TKD-Dobok

„Die Trainingsbekleidung“, Homepage der Mudokwan Sportschule Wien

<http://www.mudokwan.at/index.php?id=72> (17.05.2013)

Abb. 7

Taekwondo-Kämpfer

<http://www.bathtaekwondo.com/page3.htm> (26.06.2013)

Abb. 8

Neuer Taekwondo-Poomsae Dobok

<http://en.mastaekwondo.com/2011/06/poomsae-worldwide-championship-has-a-new-uniform/> (26.06.2013)

Abb. 9

Sam-Taegeuk

<https://kimgraemunch.wordpress.com/tag/sam-taegeuk/> (28.06.2013)

9. Anhang

1. Abstract (deutsch)
2. Abstract (englisch)
3. Lebenslauf

Abstract (deutsch)

Ziel der vorliegende Forschungsarbeit „*Taekwondo* als *cultural performance* – Chancen und Gefahren theatralisierter Bewegungsarten“ ist es, eine theaterwissenschaftliche Untersuchung des Phänomens *Taekwondo* in der Variante der WTF (World Taekwondo Federation) zu liefern. Verschiedene Elemente wie „Wettkampf“, „Training“ und „Demonstration“ (*Taekwondo*-Vorführung) sollen separat voneinander und in Relation zueinander untersucht werden. All das soll auf die Frage hinauslaufen, ob die theatralen Qualitäten des *Taekwondo* es zu einer kulturell- und gesellschaftlich relevanten Bewegungsart machen, inwiefern also *Taekwondo* Einfluss auf soziale und gesellschaftliche Entwicklung im Sinne einer *cultural performance* haben kann.

Zunächst folgt dazu ein geschichtlicher Abriss über die Entwicklung des *Taekwondo*, die Arbeit geht dabei besonders auf den Zusammenhang zwischen technischer Entwicklung und kulturellem Kontext der Entwicklung ein. Im Vergleich dazu wird das zeitgenössische *Taekwondo* unter Differenzierung der einzelnen Teildisziplinen vorgestellt.

Anhand der *Philosophie der Symbolischen Formen* von Ernst Cassirer werden zunächst zentrale Wesensmerkmale von Kunst und ihre Wirkungsweise auf den Rezipienten analysiert. Im nächsten Schritt wird aufbauend auf Hyosong Gu das ästhetisch-künstlerische Potential der ostasiatischen Kampfkünste bzw. des *Taekwondo* ihrem Entstehungs- und Ausübungskontext entgegengesetzt. Auf Basis der Synthese dieser beiden Überlegungen wird die These aufgestellt, dass *Taekwondo* als ein Beispiel im Sinne einer *cultural performance* gesehen werden kann, die auf semiotisch-theatrale Weise gesellschaftliches Leben öffentlich zur Schau stellt, aber in beträchtlichem Ausmaße auch konstituiert.

Eine Argumentation dieser These folgt in den nächsten beiden Kapiteln. Die Leitfragen sind hier, ob *Taekwondo* als theatrale Kunstform bezeichnet werden kann und in welchem Kontext diese stattfindet. In Kapitel 4 folgt daher zunächst eine Untersuchung der Trainingssituation. In diesem Zusammenhang werden Ritualtheorien von Victor Turner, Arnold van Gennep, Richard Schechner und René Girard diskutiert und auf das *Taekwondo*-Training angewendet.

In Kapitel 5 werden Demonstration und Wettkampf analysiert. Auch hier geht es um den Kontext, in dem *Taekwondo* stattfindet, aber ebenso ist eine bewegungstheoretische Analyse Teil dieser Erörterung, die *Taekwondo* mit anderen theatralen Künsten in Verbindung setzt. Die Bewegungsmechanik der *Taekwondo*-Technik im Wettkampf wird in Bezug gesetzt zu Eugenio Barbas *Wiederkehrenden Prinzipien* in körpertheatralen Künsten und Wsewolod Meyerholds Überlegungen zu der *Biomechanik* des Schauspielers, sowie empirischen Forschungen hinsichtlich der technischen Entwicklungen des *Taekwondo* durch Udo Mönig.

Im letzten Kapitel folgt eine Evaluierung der vorhergegangenen Kapitel. Der historisch/kulturelle Kontext des *Taekwondo* als wird aufgegriffen, wobei historische Fakten mit dem rituellen und theatralen Potential des *Taekwondo* erklärt werden. Aufbauend darauf werden Chancen aufgezeigt, die eben dieses Potential des *Taekwondo* für *community building*, Integration und charakterliche Entwicklung des Praktizierenden mit sich führt.

Abstract (englisch)

The aim of the following thesis „*Taekwondo* as a *cultural performance* – Chances and Dangers of theatrical Performance-Art“ is to provide a scientific analysis of the Korean martial art *Taekwondo* – WTF Style (World Taekwondo Federation) – on the basis of performance studies. Different elements of *Taekwondo*, such “training”, “demonstration”, and “competition” will be reviewed towards the question, if *Taekwondo* can be seen as a culturally and socially relevant art form, as a *cultural performance*.

Therefore, this thesis will firstly provide a historical overview on the development of *Taekwondo*, by taking in consideration the connection between the technical evolution and the cultural context of latter. This will be followed by an overview on the current state of the art and its different technical aspects.

Further, there will be an approach to determine, if *Taekwondo*, and possibly eastern martial arts in general, can be seen as performative art forms, rather than just a workout or an exercise for self defense. This will also lead to the question, what kinds of qualities *Taekwondo* likely has, while being a form of art, and what kind of impact it therefore might have on practitioners and audiences. Theories by Ernst Cassirer and Hyosong Gu will be taken in consideration. Also, the term *cultural performance* will be introduced, while *Taekwondo* will be considered as such.

This theoretical suggestion shall be discussed, by analyzing “training”, as well as “demonstration” and “competition”, as forms of theatrical performance. This will include theories by Victor Turner, Richard Schechner, René Girard, Udo Mönig and Eugenio Barba. There, this thesis will show, that *Taekwondo* includes various elements of ritual and performance and therefore shares various similarities with arts, such as dancing, theater, and performative events in general.

Finally, this thesis provides an evaluation of previous analysis, by comparing the theatrical qualities of *Taekwondo* and the historical situation in which it has grown to its current success as being the most widely practiced martial art worldwide. In addition, there will be pointed out the positive aspects of practicing *Taekwondo* concerning its

potential for personal development, and social health.

Curriculum Vitae

Martin Minarik, geboren am 22.11.1986 in Bratislava

Ausbildung

- ab 2008 **Universität Wien**
Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft,
Vertiefungen in: Ost-Asien-Wissenschaft, Philosophie
- 2007 – 2008 **Universität Bielefeld**
Bachelorstudiengang Philosophie (Hauptfach),
Geschichtswissenschaft (Nebenfach)
- 1997 – 2006 **Freiherr vom Stein Gymnasium Bünde**
Abitur (Allgemeine Hochschulreife)

Praktische Erfahrung

- 02/2010 – 06/2013 **Projekt Theater/FLEISCHEREI, Wien**
Projektauswahl:
- 03 – 06/2013 **AUF ACHSE Dorfplatz 2013: perform another culture!**
Sozio-theatrale Prozession & interkulturelles Straßenfest
Regie einer Teilgruppe, Performance
- 08 – 12/2012 **„Was draußen lag, war Fremde...“** (Neuadaption)
Site specific performance nach Jura Soyfers
Romanfragment „So starb eine Partei“ (1934) im Rahmen
von „Denn nahe, viel näher, als ihr es begreift“ - Jura
Soyfer Zyklus anlässlich des Jura-Soyfer-Jahres
Regieassistenz, Performance
- 03 – 06/2012 **AUF ACHSE Dorfplatz 2012: tauschkultur-kulturtausch**
Sozio-theatrale Prozession & interkulturelles Straßenfest
Dramaturgieassistenz, Performance-Betreuung
- 08 – 10/2011 **„Was draußen lag, war Fremde...“**
Site specific performance nach Jura Soyfers
Romanfragment „So starb eine Partei“ (1934) im Rahmen
von KULTUR HERBST NEUBAU
Regieassistenz, Performance
- 03 – 06/2011 **AUF ACHSE 2011: building community**
Sozio-theatrale Straßenprozession
Produktionsassistenz, Performance-Betreuung

- 03 – 05/2011 **UNRUHIGE ZEITEN**
 Performance-Installation nach „Herzzeit“(2008),
Produktionsassistentz, Performance-Betreuung
- 02 – 03/2010 **„LUSTIGE WEIBER - Subversive Frauen im Theater“**
 [Internationales Festival kritischen Humors]
Hospitantz

Publikationen

Minarik, Martin; Pennauer, Julia: *Die Theaterfördermittel-Verteilungsreform. (Zahlen, Fakten, Daten)*. In: „ANPASSUNG ODER WIDERSTAND - Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt“ (Hg. Eva Brenner), Promedia Verlag, Wien: 2013

Minarik, Martin: *Ein Wandler zwischen den Welten - Ein Interview mit Massud Rahnama*. In: „ANPASSUNG ODER WIDERSTAND - Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt“ (Hg. Eva Brenner) , Promedia Verlag, Wien: 2013

Praktische Ausbildung:

- ab 2001 **TAEKWONDO** (WTF, Kukki-Taekwondo)
 Lehrer: *Seo Jae Young* (8. Dan, Bünde/D), *Seo Pil Jong*
 (6. Dan, Bünde/D), *Kim Kwang Chul* (9. Dan, Wien/A),
 derzeitige Graduierung: *2. Dan* (WTF, Kukkiwon)