



FlowDance

**Zur Poetologie
des hypermodernen
Freien Ausdruckstanzes**

Von Andreas Mascha

Zum Wesen und Begriff des Poetischen

Das Poetische ist, als ästhetische Kategorie, nicht allein auf die literarisch sprachliche Dichtkunst beschränkt, sondern tritt auch in anderen Kunstformen wie der Malerei, dem Film (z.B. dem sog. poetischen Realismus), der Musik (z.B. Alexander Scriabin's *Poem of Ecstasy*) oder auch im Tanz auf. Selbst wenn man das Poetische eng als das bildhaft Sprachästhetische versteht, macht es Sinn von Tanz-Dichtung bzw. einem Tanz-Poem zu sprechen, denn der Tanz ist, wie die Ausdruckstänzerin Mary Wigman es so treffend ausdrückte, „eine lebendige Sprache, die vom Menschen gesprochen wird und vom Menschen kündigt – eine künstlerische Aussage, die sich über den Boden der Realität emporschwingt, um auf einer übergeordneten Ebene in Bildern und Gleichnissen von dem zu sprechen, was den Menschen innerlich bewegt und zur Mitteilung drängt.“¹ Interessante Ansätze zur Interpretation körpersprachlicher Zeichen sowie zu einer Hermeneutik des Tanzes sind z.B. auch im Forschungsfeld der *Kinesik*² entwickelt worden. Die Tanzwissenschaftlerin Gabrielle Brandstetter verweist im Bezug auf die Lesbarkeit des Tanzes u.a. auf die Kinetographie Rudolf von Labans, als „Modell der Lektüre von Bewegung“ und auf ein „Ur-Alphabet“ der Bewegung und zitiert Laban aus seinen *Grundprinzipien der Bewegungsschrift*: „Die Buchstabenformen aller Alphabete sind der Bewegung entlehnt. Sterne, Säulen, Kaskaden von Dreiecken, Vierecken und Kristallen.“ D.h. „Tanz erscheint mithin als Ausdrucksgeschehen einer ganzheitlichen definierten Sprache und einer *universellen Bewegungs-Schrift*.“³

Das Wesen des Poetischen, wie es u.a. von G.F.W. Hegel⁴ oder A.W. Schlegel näher bestimmt wurde, liegt in der Erhebung über die gewöhnliche Wirklichkeit in eine außergewöhnliche, höhere Wirklichkeit oder eine „Welt der Phantasie“ (A.W. Schlegel). In visionärer Schau blickt der in-spirierte Poet zurück in eine paradiesische Vorzeit oder sieht voraus in eine utopische Nachzeit. Den höchsten Sinn findet die Idee des Poetischen im Abendland auf dem Höhepunkt der romantischen und vollendet idealistischen Auffassung einer *poetischen Apokatastase*, d.h. einer mitschöpferischen Wiederherstellung einer ursprünglichen und endzeitlichen göttlichen Harmonie, der Schaffung einer elysischen Heimat auf der Erde. Hier schließt sich auch ein Kreis zur etymologischen Wurzel des Wortes Poesie vom Griechischen *poiēsis* = Herstellung, Schöpfung, Tun.

Ein weiteres Wesensmerkmal des Poetischen ist die außergewöhnliche Intensitätssteigerung und „poetische Erregung“ (Paul Valéry): „Die bekannten Gegenstände und Wesen sind gewissermaßen – man verzeihe mir den Ausdruck – *musikalisiert*; sie haben einander zum Tönen gebracht, und sie sind gleichsam *abgestimmt* auf unsere eigene Sensibilität.“⁵ Hier knüpft Paul Valéry in seiner Poetologie an Platons Enthusiasmus-Theorie an. Der gottbegeisterte und gnostisch inspirierte Poet wird zum unmittelbaren Sprachrohr, zum Dolmetscher und Ausdrucksinstrument des Göttlichen und so erfüllt sich – auch im Sinne der Hegelschen Kunstphilosophie - die höchste Bestimmung der Kunst selbst, als ästhetische Repräsentation des Absoluten. So sieht z.B. Martin Heidegger in seiner poetologischen Reflexion über *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* in einem Hölderlingedicht „die reinste Dichtung des Wesens der

Dichtung“ erreicht und zitiert eine sich selbst erfüllende, im tiefsten Wortsinn *autopoietische* Gedichtstrophe dieses Dichtergenies:

„Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigener Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.“⁶

Der wahrhaft poetische Ausdruck hat seinen Ursprung im enthusiastischen, poetisch erregten Bewusstsein der Poeten, der dann eine gemeisterte Ausdruckform nutzt, um die Erfahrungsintensität so rein wie möglich zu objektivieren und ins Kunstwerk zu setzen.

Der tanzende Körper als Zeichen und Selbstdarstellung

Im Hinblick auf die zeichenhafte bzw. semiotische Ästhetik des Tanzes gilt zunächst, dass die (Para-)Sprache eines Tanzpoems nicht in Schriftzeichen und auch zumindest nicht primär in Lautzeichen (Phoneme), als vielmehr in Bewegungszeichen (Kineme) kodiert ist. Die visuell-sinnlich wahrnehmbaren Bewegungsgestalten des tanzenden Körpers sind kinetische Zeichen die einen Informationsinhalt, eine Bedeutung tragen und so zur künstlerischen Aussage werden können.⁷

Zwar ist der Tanz durch seine Körpergebundenheit und damit raumzeitliche Ereignishaftigkeit und Einmaligkeit ein ephemeres Zeichen, was in der bisherigen Kulturgeschichte des Menschen, der viel Wert auf Erhalt, Verschriftlichung und Bewahrung der Zeichen über räumliche und zeitliche Distanzen hinweg legte, für die Aussagenübermittlung ein großer Nachteil war, doch eröffnen die heutigen neuen Medien und weltumspannenden Datennetze des 21. Jahrhunderts völlig neue Möglichkeiten und heben diesen kommunikationsmedialen Nachteil zumindest teilweise auf. Durch die heutigen (hypermodernen) Möglichkeiten der videographischen Aufzeichnung, der Digitalisierung, der Netzeinspeisung und der potenziellen jederzeitigen Abrufbarkeit über das Internet (z.B. MySpace.com⁸ oder YouTube-Broadcasting⁹) können zumindest einige ungünstige Aspekte der Flüchtigkeit des Tanzes, eben durch die informationstechnische Reproduzierbarkeit und hypermediale Ubiquität, umgangen werden. Zwar ist die mediale Repräsentation nicht der performative Akt des Tanzens selbst, aber schon das filmisch eingefangene, digitale Abbild ist doch erheblich ausdrückstärker und informationstiefer als selbst die präzisesten choreographischen Beschreibungen oder Tanznotationen. Die noch junge, intermediale Kunstform des VideoTanzes¹⁰ ist eine bereits etablierte künstlerische Ausdrucksform, die immer weiter auf dem Vormarsch ist. Vor dem Hintergrund der immer breitbandigeren Speicherbarkeit und virtuellen Verfügbarkeit der Bewegungszeichen und den sich immer deutlicher abzeichnenden CyberDance Perspektiven¹¹ wollen wir nun einen kurzen zeichentheoretischen Exkurs für die weitere Entfaltung einer Tanzpoetologie machen.

Der Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure hat mit seiner Differenzierung sprachlicher Zeichen den linguistischen Strukturalismus geprägt. Er unterschied zwischen Bezeichnendem (signifikant), d.h. dem geschriebenen Buchstaben- oder gesprochenen Lautzeichen, wie z.B. dem Wort „Baum“ und Bezeichnetem (signifié), d.h. der Idee (des Baumes) bzw. der bildhaften Vorstellung (eines Baumes) im Kopf des Verstehenden des Sprachzeichens; sowie dem Referenten, d.h. dem realen Ding, z.B. dem Eichenbaum, der irgendwo real in der Natur steht. Wenn wir die Idee dieser grundsätzlichen Unterscheidung auf die visuelle Ebene im Hinblick auf den Tanz übertragen, können wir zwischen *Darstellendem*, d.h. der gestaltlich sichtbaren Erscheinung, z.B. einer speziellen Körperhaltung oder -drehung, und *Dargestelltem*, d.h. der unsichtbaren (Gestalt-)Idee, dem innenweltlichen Erleben, z.B. Bewegungsarchetypen oder speziellen geometrischen Figuren (Sanskrit: *yantras*)¹², differenzieren.

Wenn die dargestellten Bewegungszeichen des tanzenden Körpers ästhetischer Ausdruck der inneren Erfahrung poetischer Erregung sind, ist das Tanz-Poem geboren, das performative Kunstwerk erschaffen. Dieses ephemere Tanz-Kunstwerk kann dann zusätzlich noch als Plot und Fokuspunkt eines filmischen oder multimedialen Kunstwerks im Sinne des Video Tanzes dienen, aber hier sind wir dann bereits in einer ganz anderen Kunstkatgorie.

Der *kinepoetische FlowDance* genießt als absoluter, freier Ausdruckstanz auch dichterische Freiheit und ist voraussetzungslos, völlig formfrei und an keine Choreographie gebunden. Gleichzeitig stellt sich dadurch, gerade wenn keine vorhergeplanten Bewegungsformen und choreographischen Vorgaben Orientierung geben, umso zentraler die Inhaltsfrage: *Was* soll im konkreten Tanzereignis eigentlich ausgedrückt und dargestellt werden?

Eine erste, vielleicht noch etwas abstrakte Antwort könnte lauten: Das gegenwärtige Selbst. So könnte man idealtypisch sagen: FlowDance ist die spontane gestaltliche Selbst-Darstellung im freien Ausdruckstanz!

„Die Notwendigkeit, den Eigenwert des Gestaltlichen bei den Lebewesen zu betonen und aufzuweisen, hat kein anderer Biologe so scharf gesehen wie der Basler Zoologe Adolf Portmann. Er gebraucht zur Charakterisierung der Gestaltdimensionen des Lebendigen einen anschaulichen Vergleich. Es sei, so führt er aus, bei der Betrachtung der Lebenserscheinungen wie beim Schauspiel im Theater. Man kann dort zwei Standpunkte einnehmen: einmal vor und einmal hinter der Bühne. Die Eindrücke für den Betrachter sind entsprechend dieser Standortwahl sehr verschieden. Im einen Fall sieht er die sich schminkenden Schauspieler und die Einzelheiten der Bühnentechnik. Im anderen Fall sieht er den Zusammenhang, einen sinnvollen Ablauf, ein ‚Stück‘. Es ist klar, dass unter der Rücksicht des Verstehens der Spielhandlung der Standort vor der Bühne der wesentlichere ist, die Einzelheiten hinter der Bühne von da her erst verständlich werden. Es ist auch klar, dass für das Zustandekommen eines Stücks beide Ebenen notwendig sind, der Regisseur beide Standorte kennen und einnehmen muß. (...) Nicht die Gegebenheiten der Bühne, sprich: die Evolutionsmechanismen, bringen das Stück, sprich: den gestalteten Organismus, hervor (ohne zu wissen, warum) sondern weil eine Form verwirklicht werden soll, genauer: eine Gestalt sich darstellen will, gibt es die zur Durchführung dieser ‚Selbstdarstellung‘ notwendigen

Mechanismen. Für Portmann ist diese Selbstdarstellung eine irreduzible Eigenschaft des Lebens. So schreibt er (Adolf Portmann: *An den Grenzen des Wissens*, Wien 1974; 138): ‚Der Begriff der ‚Selbstdarstellung‘ – ein Name für die Tatsache, dass ein lebendiges Wesen, Tier oder Pflanze, nicht nur Stoffwechsel treibt und als ein Gefüge von lebenserhaltenden Strukturen zu erklären ist, sondern dass der Organismus über das bloße Fristen des Lebens hinaus, über alles Notwendige hinaus, eine Form aufbaut, welche das Besondere dieser Art darstellt.‘“ So der Evolutionsforscher Christian Kummer in seinem herausragenden evolutionsphilosophischen Werk *Evolution als Höherentwicklung des Bewusstseins*.¹³

Die gestaltliche Selbstdarstellung fordert, eine „Innerlichkeit“ (Portmann); d.h. das Lebewesen hat die ausprägende Form und ein Gestalt-Ideal bereits in sich, die es dann im organischen Entwicklungsprozess immer mehr nach außen zur Darstellung, in die physische Erscheinung bringt. Ohne weiter in die Metaphysik der Gestaltbildung - im ontogenetischen Kontext - einzutauchen (hierfür sei auf das brillante Kapitel 1.3 in Christian Kummers Buch verwiesen), wollen wir nun den Blick fokussieren und die Selbstdarstellung der Menschengestalt in verdichteter Form - im Tanz - beleuchten.

Wesentliches zu diesem, für das Verständnis des FlowDance zentralen Thema hat der Altphilologe und bedeutende Forscher im Bereich griechischer Mythologie und antiker Religion Walter F. Otto in seinem Aufsatz bzw. seinem Vortrag (im Rahmen der Jubiläumsfeier der Elizabeth-Duncan-Schule) *Die Menschengestalt und der Tanz* gesagt. Interessanterweise führt Otto seine theoretischen Überlegungen zum Tanz mit dem Hinweis ein, dass „solche Gedanken, wie ich von den meinigen sagen darf, aus dem lebendigen Tanze selbst empfangen sind und ihm zu seiner Bestätigung zurückgegeben werden sollen.“¹⁴ Hier einige zukunftsweisende Textauszüge seiner Rede:

„Wenn ich heute hier vom Tanz rede, so denke ich an *alle Arten* von Tanz, wie sie seit Urzeiten bei allen Völkern geübt worden sind und werden, auch noch (...) an die ursprünglichen Tänze und damit an die Tanzweise, die die geniale Meisterin, die unvergeßliche Elizabeth Duncan und ihre berühmte Schwester Isadora wieder aufgeweckt und gelehrt haben. (...) Jedes Lebewesen muß sich selbst darstellen, seine Gestalt und Beweglichkeit in vollkommener Freiheit und Unbedürftigkeit zum Ausdruck bringen, als das, was sie *ist*, sich ihrer im Spiel mit sich selbst erfreuen, im Selbstsein die Wonne des Seins in der Welt genießen. So die Lerche, wenn sie in der Luftsäule über ihrem Lebensraum gerade aufsteigt und droben in ihren Jubel ausbricht. Aber wem stellt das Lebewesen sich dar, wenn es sich selbst, wie man (im Portmannschen Sinne) sagt, darstellt? (...) Wer oder was ruft sie auf, ihr eigenstes Sein und Wesen im freien Spiel der Glieder und der Stimme zur Darstellung zu bringen? (...) Auch beim Menschen gibt es – ganz abgesehen von dem neuzeitlichen Gesellschaftstanz – seit Urzeiten und zum Teil im Volke noch heute tänzerische Selbstdarstellung, die einen Zuschauer fordert und auf ihn in bestimmter Weise wirken soll. Daneben aber gibt es zu allen Zeiten die zweckfreien Tänze, die wie wir sahen, im Tierreich schon vorgebildet sind und dort ohne bestimmte Absicht, ja ohne jede Rücksicht auf tierische oder menschliche Zuschauer geübt werden. Das sind die Selbstdarstellungen, die ich die *festlichen* nennen möchte. (...) Wenn wir hier den ursprünglichen Tanz eine ‚Selbstdarstellung‘ nennen, können und müssen wir fragen,

was dieses Selbst eigentlich ist. (...) Wenn der Mensch aus dem Grunde wesenhaft er selbst zu sein vermag, d.h. lebende Urgestalt, dann ist er nicht mehr bloß er selbst – die Grenze ist aufgehoben, er ist Mitspieler der Wesen und Mächte des Seins, ja verschlungen ins Ewige, aufgenommen in Gott. Die tiefste Bedeutung des Selbstseins ist nicht die Existenz, sondern die Aufhebung der Existenz in einem Höheren, Allumfassenden. (...) Der Mensch *kann* erst er selbst sein, wenn das Wunder des Seins, wenn das Göttliche ihn anfaßt, ihn frei macht zu der Haltung, in der sich – willkürlos und absichtslos – das Ursprüngliche darstellt, weil das Allsein der Welt sich in ihr spiegelt. (...) Denn zum Wesen des Tanzes gehört es doch, dass der Leib und seine Glieder ohne Willkür und Zweckstreben ganz ihr eigen, ganz bei sich selbst sind, aber in und mit diesem Selbstsein in eine höhere Welt aufgehoben. (...) Die lebhaften Bewegungen können von unendlicher Vielfalt sein, sie müssen aber alle eingeschlossen sein in dem Sinn und Wesen der Menschengestalt, die vor Himmel und Erde sich darstellt. Sie mögen sich bis zur rasenden Wildheit steigern, aber sie müssen immer die Sprache des Menschen in seiner urcherschiedenen Ganzheit und Einheit sprechen und eben damit vom Ganzen und Einem des Seins reden. Jede Bewegung anderer Art löscht das Licht des Tanzes aus, mag sie auch noch so kunstvoll und sensationell sein. (...) Der Tänzer, der seiner zum Wunder gewordenen Leibesgestalt in Freiheit hingegeben war, konnte im höchsten Augenblick das göttliche Wesen selbst sein, das sich in ihm offenbaren wollte. (...) Diesen Tanz hat – das darf ich zum Schlusse sagen – *Isadora Duncan*¹⁵ in der Neuzeit zum ersten Male wieder getanzt, und die von ihrer Schwester *Elizabeth* gegründete Schule weiß sich dazu berufen, auch die Kinder unserer Zeit in solchem Geiste tanzen zu lehren.“¹⁶

Anknüpfend an dieses gestaltphilosophische Tanzverständnis wollen wir uns nun weiter dem FlowDance, als hypermoderne Form des freien und holotropen Ausdruckstanzes, zuwenden.

FlowDance – holotroper freier Ausdruckstanz

Wir haben von den archaischen Wurzeln des Tanzes und seiner Ausrichtung auf das non-duale Ganze gehört. Der hypermoderne FlowDance knüpft an diese Ursprünge wieder an, wobei die eigentliche Hypermodernität des FlowDance vor allem in seinem wesenhaft selbsttransformativen Charakter liegt.¹⁷ Den Begriff des Holotropen hat der Bewusstseinsforscher, Psychiater und Begründer der holotropen Therapie, Stanislav Grof, geprägt. Dieser Begriff ist zusammengesetzt aus den griechischen Wörtern *holos* = ganz, vollständig; und *trepein* = sich hinwenden an bzw. ausrichten auf etwas, sich auf etwas zubewegen. Grof fokussiert sich in seinem Ansatz zwar auf das kontrollierte Atmen (Holotrope Atemarbeit) in Verbindung mit Musik und Klängen, weist aber explizit auf holotrope Tänze¹⁸ hin. In diesem Zusammenhang sei auch noch auf die holotropen Aspekte des Trance-Tanz hingewiesen, die von einigen Religionsethnologen, Kulturanthropologen und Tanzforschern wie Mircea Eliade, Kay Hoffman, Dirk Patrick Hengst oder Frank Natale gut herausgearbeitet wurden.¹⁹

Die höchst entwickeltste Form des holotropen Tanzes ist im indischen *Natya-Yoga* (vom Sanskrit: *natya* = Tanz und *yoga* = Einung, Einswerden mit dem Göttlichen²⁰;

niedergelegt im *Natyaveda*, dem heiligen Buch der Dramaturgie sowie im *Natya Shastra* - der heiligen Wissenschaft des Tanzes und der Dramaturgie) zu finden.²¹ Diese mehrtausendjährige und noch immer lebendige Tradition²² des spirituellen Tanzes (speziell in der abstrakten, freien Form des *nrtta*²³) ist ein wichtiger tanzphilosophischer Referenzpunkt und die eigentliche Tiefendimension des holotropen FlowDance. Dabei ist die Idee eines yogischen Tanzes nicht nur auf den fernöstlichen Kulturkreis beschränkt, auch im Abendland gibt es, wenngleich auch verschüttet und zumeist von kirchlicher Seite unterdrückte, interessante Ansätze eines spirituellen Tanzes.²⁴

Im holotropen FlowDance geht es dem Tanz-Poeten vor allem und zentral darum mit der göttlichen Inspirationsquelle, mit dem „Poet der Welt“²⁵ (A.N. Whitehead) in bewussten, unmittelbaren Kontakt zu treten und die lebendige Erfahrung dieses Ereignisses in und durch die Tanzbewegung fließen zu lassen.

Dieser "festliche Tanz" (Otto) wird nicht primär für ein menschliches Publikum getanzt, sondern für die Quelle, woher der Tanz ursprünglich kommt und woraufhin er ausgerichtet ist. Doch kann im richtigen Kontext auch ein Publikum bei einer Tanzperformance anwesend sein. So kann man beim FlowDance zwei Aspekte unterscheiden: den subjektiven, innenweltlichen und den objektiven bzw. objektivierten, künstlerischen. Beim ersten geht es zentral um die "Flow-Erfahrung" (M. Csikszentmihalyi), um eine außergewöhnliche "Gipfelerfahrung" (A. Maslow), die viel mit der "poetischen Erregung" im Sinne Valéry's gemein hat²⁶; beim zweiten um den künstlerischen freien Ausdruckstanz. Neben subjektiven und objektiven Aspekten vereint der FlowDance in sich auch Methode und Werk: Der Tanz bzw. der Akt des Tanzens ist dann sowohl prozessuale Methode (*SciDance*²⁷), um sich in diesen veränderten Bewusstseinszustand einzuschwingen, d.h. eine konkrete Praxis (Sanskrit: *sadhana*) um sich mit der höheren Wirklichkeit immer weiter und umfassender zu einen, als auch eine künstlerisch kreative Ausdrucksform, ein schöpferisch-poetisches In-die-Welt-bringen des Erfahrenen. Dabei kommt es zu einer positiven Rückkoppelung bzw. sich ausweitenden kybernetischen Spirale: Das holotrope Tanzen fördert den poetischen Bewusstseinszustand, der wiederum den Tanz nährt, inspiriert und weiter intensiviert usw. usf. und mittel- und langfristig erweitern sich dadurch auch immer mehr die performativen Möglichkeiten der physischen Basis bzw. des körperlichen Instruments.

Ich habe an anderer Stelle²⁸ schon auf die große Bedeutung der Musik für den formfreien FlowDance hingewiesen. FlowDance kann aber auch ohne Musik getanzt werden. Da die Musik - und zwar unabhängig vom Musikstil bzw. „metastilistisch“ (K.H. Stockhausen), ob nun klassisch oder meditativ oder rockig, trance-ekstatisch - jedoch eine wichtige Inspirationsquelle für den Tänzer sein kann, eignen sich für den holotropen Tanz vor allem eine bewusstseinsweiternde Musik bzw. bewusstseinsaktivierende Klänge. Im Westen beschäftigt sich speziell die Musik- und Tonpsychologie sowie die Audiopsychophonologie (z.B. Carl Stumpf, Emil Jaques-Dalcroze, Alfred Tomatis, Joachim Ernst Berendt, Hans Cousto, Peter Michael Hamel, u.a.) mit den Zusammenhängen von Musik, Klang, Hören und Bewusstsein. Im Osten werden diese Zusammenhänge von alters her unter dem Begriff des *Nada-Yoga*²⁹ (vom Sanskritwort *nada* = Klang) erforscht und praktiziert. Obwohl das Thema an dieser

Stelle nicht weiter vertieft werden soll, sei nochmals grundsätzlich darauf hingewiesen: Je höher das Bewusstsein der Musiker bzw. Klangkünstler, das als auditive Information in der Musik kodiert ist, desto wertvoller ist diese Musik für die *Vertanzung* im FlowDance.

Wie bereits angemerkt, steht der FlowDance, neben der subjektiven und bewusstseinsorientierten Dimension, als freier Ausdruckstanz, auch in einer tanzkünstlerischen Tradition: In einem Essay über den Flux-Tanz habe ich an anderer Stelle³⁰ versucht, die weitreichenden Überschneidungen und kleineren Verschiedenheiten zum „natürlichen Ausdruckstanz“ der großen Wegbereiterin des Ausdruckstanzes Isadora Duncan aufzuzeigen. Wertvolle Impulse für den Ausdruckstanz gingen auch von einigen Tänzern der lebensreformerischen Künstlerkolonie *Monte Verità*, bei Ascona im Schweizer Tessin, aus – allen voran von dem Begründer des Deutschen Ausdruckstanzes Rudolph von Laban. Weiter wären hier zu nennen seine Schülerin Mary Wigman mit ihrem „absoluten Tanz“ und deren Schüler wie Gret Palucca, Harald Kreutzberg, Rolf Gelewski, u.a.. Gerade im Hinblick auf unseren Versuch einer Annäherung an eine Poetologie des Tanzes, wollen wir uns noch kurz der Ausdruckstänzerin Grete Wiesenthal zuwenden. Aus der Walzer-Tradition kommend war für Wiesenthal die Spirale³¹ eine wichtige Tanzfigur ihres „sphärischen Tanzes“. In ihrem Tanz, als einem „Abenteuer der Drehung“, wie auch ein Vortragstitel von ihr hieß, ging es ihr um eine „letzte und höchste Vergeistigung“ des Tanzes bei gleichzeitiger „Versinnlichung“ eines höchsten geistigen Aufstiegs. Interessant ist auch ihre lange und tiefe Freundschaft mit dem Dichter Hugo von Hofmannsthal, für dessen dichterische und poetologische Arbeit sie eine wichtige Inspirationsquelle und er für sie ihr „geistiger Tanzpartner“ war. Hofmannsthal beschäftigte sich intensiv mit der „Idee des Reinen“ in seiner Poetologie. So lautet schließlich die Krux seiner poetologischen Reflexion über die „reine Dichtung“, in der er der Frage nachgeht, wie das Poetische zur höchsten Vollendung geführt werden kann, und in der der Dichter zu der Erkenntnis kommt, dass nicht das Wortmedium die höchste poetische Intensität zu transportieren vermag, sondern der „göttlich beseelte Leib“ im Tanz: „Die Tänzerin hat gegen den Dichter gesiegt.“³²

Annäherung an eine Poetologie des Tanzes und das Ideal der *poesie pure*

Wenn wir uns jetzt nochmals etwas tiefergehend mit einer Poetologie des Tanzes beschäftigen, so vor dem Hintergrund und in großer Wertschätzung der bereits geleisteten, kultur-, literatur- und tanzwissenschaftlichen Arbeit der Tanzpoetologin Gabriele Brandstetter. In ihrem richtungsweisenden Werk *Tanz-Lektüren* skizziert Brandstetter eine Poetologie des Tanzes mit Rekurs auf die erleuchtenden tanzpoetischen und tanzpoetologischen Aussagen von Hugo Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry und Stéfane Mallarmé. Bevor wir uns jedoch ihrer Zusammenschau dieser großen Dichter zuwenden, möchte ich noch etwas Begriffsarbeit leisten und folgende grundsätzliche begriffliche Differenzierung vorschlagen:

Die Tanz-Poetologie ist die Lehre der Dichtkunst und der Poetik des Tanzes als Gesamtphänomen und speziell des tanzenden Körpers.

Die Tanz-Poesie kommt primär in 3 Erscheinungsformen vor:

- a) Die Tanz-Dichtung als musikalisches Werk z.B. die Tanzdichtung *SHIVA*, für Flöte und Orchester, des Komponisten Wolfgang Andreas Schultze oder Alexander von Zemlinskys *Ein Tanzpoem* (basierend auf Hofmannsthals Libretto *Der Triumph der Zeit*)
- b) Die literarische, lyrische, wortsprachliche Tanz-Dichtung z.B. Valéry's *Die Seele und der Tanz*, Nietzsches *An den Mistral*, Michel Montecrossas *THE DANCE* oder auch einige lichtvolle tanzpoetische Verse aus Sri Aurobindos epischer Dichtung *SAVITRI*³³
- c) Die Tanz-Dichtung des Körpers, das leibsprachliche Tanz-Poem

Vor dem Hintergrund dieser drei unterschiedenen Medien der Tanzdichtung, die das Tänzerische transportieren: Klang, Wort und Bewegung, wollen wir uns nun letzterem zuwenden, obwohl das Metamedium hier in dieser vorliegenden Textform natürlich wiederum das (geschriebene) Wort ist und (noch) nicht der tanzende Körper selbst oder das Bild des tanzenden Körpers.

Im 4. Kapitel des ersten Teils geht Brandstetter in ihren *Tanz-Lektüren* auf den „Tanz als Medium der Metamorphose“ ein: „Der Dichter, der das ‚Äußerste‘ als Form der Verschwendung im Tanz erfährt, begibt sich dabei – als Rezipient – in jenen poetischen Zustand (,état poétique‘), in den er selbst, als Autor absoluter Poesie, seinen Leser zu versetzen sucht, im Oszillieren zwischen Klangkörper (,son‘) und Sinn (,sens‘)... Im transitorischen Moment der tänzerischen Bewegung fallen Hervorbringung und Löschung der Zeichen ineinander, der Zustand der Inspiration – ein ‚anderer Zustand‘ im Sinne Robert Musils – erscheint gerade auch insofern als eine Form der ‚ekstasis‘, als er aus dem Kontinuum organisierter Zeit- und Raumwahrnehmung herausfällt. Die Rede über einen solchen den Grenzwerten der Erfahrung zustrebenden Zustand der Inspiration verantwortet freilich nicht mehr der Autor; im Entgrenzungsprozess destabilisierter Wahrnehmung und dekomponierter Zeichen- und Sinn-Relationen erscheint die Legitimationskompetenz des Autors verschoben: delegiert an ein abstraktes, absolutes Prinzip – nämlich in ‚reine Bewegung‘ (bzw. ‚ungebrochenen Fluß‘, Anmerkung A.M.) übertragen. So wird der Tanz zum Schlüsselmodell einer *poésie pure*, die Tänzerin zur Symbolfigur der Muse.“³⁴

Neben dem aufschlussreichen Verweis auf den „poetischen (Bewußtseins-) Zustand“ als dem Ursprung alles Poetischen, sieht auch Brandstetter - wie Hofmannsthal - die Tanzpoesie als „Schlüsselmodell“ einer reinen Poesie, einer *poésie pure*.³⁵

„Der Gedanke der Verwandlung wird zum vorherrschenden Gesichtspunkt der Transformations-Poetologie Valéry's; und der Tanz wiederum verkörpert die Idee der Metamorphose schlechthin. Ernst Robert Curtius hat in seinen Studien zu Valéry darauf hingewiesen, dass ‚sein Denken eine universale Transformationstheorie‘ sei.“³⁶ Der ekstatische Tanz ist in Valéry's „Poetologie der Verwandlung“ (Brandstetter) Weg und Sinnbild der Metamorphose des Menschen ins Übermenschliche, der Transformation in das göttliche Feuer. Im 3. Kapitel „Bewegungsrausch und Trance-

Tanz“ widmet sich Brandstetter der Metapher des Feuers und dem Feuer-Tanz als „Bewegungsmuster der Metamorphose“. Neben Hofmannsthals *Elektra* und Rilkes *Spanische Tänzerin* wird das Wesenhafte des Feuertanzes vor allem in Valéry's Tanzdichtung *L'Âme et la Danse*³⁷ offenbar.

„Das Prozesshafte der Metamorphose als produktivem ästhetischen Prinzip und das Transistorische des Tanzes erscheinen so als miteinander verknüpfte Seiten einer Poetologie des Schöpferischen, die – nach Paul Valéry – als ein unabschließbarer Akt der Verschwendung und der sich selbst hervorbringenden und sich selbst wiederum ‚aufzehrenden‘ Zeichenbildung zu verstehen ist. Tanz und Dichtung verbinden sich gemäß dieser Philosophie der Verschwendung im Bewegungsbild der Flamme.“³⁸ – so Gabriele Brandstetter in der Einleitung ihres Unterkapitels *Valéry's L'Âme et la Danse*; und da sie das für unseren Gedankengang Essenzielle aus Valéry's Text *Die Seele und der Tanz* so schön herausgearbeitet hat, möchte ich hier Auszüge ihrer Textanalyse und -auslegung dieses sokratischen Dialogs zwischen Sokrates, Eryximachos und Phaidros, die den ekstatischen Tanz der Tänzerin Athiktes bestaunen und philosophisch tanzpoetologisch kommentieren, zitieren: „Athiktes Tanz, so sagt Sokrates, sei ‚der reine Vorgang der Verwandlung‘. Die Tanzbewegung führe den Körper dazu, mit der Seele zu wetteifern an Schnelligkeit und Wechsel‘, und so hat der Körper endlich den Zustand erreicht, da er der Flamme vergleichbar wird, mitten in einem Wechsel, der ganz Handlung ist.’ In Athiktes Tanz offenbart sich das Spiel der Verwandlung als Dialektik von Form und Augenblick reiner Präsenz: ‚Sie macht den Augenblick sichtbar‘, und dieser ‚Augenblick gebiert die Form, und die Form macht den Augenblick sichtbar.’ (...) Die Tänzerin erwecke den Anschein als lebe sie ‚ganz und gar in einem dem Feuer vergleichbaren Element‘, in einer Ekstase und in einer Intensität der Umschmelzung alles Körperlichen in der Bewegung, die die Eigenschaft und Kräfte der Flamme besitzt’: ‚Aber was ist eine Flamme, o meine Freunde, wenn nicht der Augenblick selbst? – Das Tolle, das Ausgelassene, das Furchtbare, das der Augenblick enthält! (...) Wenn dieser Augenblick zwischen der Erde und dem Himmel zu handeln beginnt, so ist das Flamme. Alles, o meine Freunde, was aus dem Zustand der Schwere in den Zustand der Schweben übergeht, muß durch diesen Augenblick aus Feuer und Licht.’ (...) So verbindet das Bild des Feuers, im Verwandlungsprozeß des Körpers, in der Verschwendung der Bewegung die ‚Seele und den Tanz‘. (...) Dieser äußerste Augenblickspunkt einer Verwandlung, die im Tanz wie in keiner anderen Kunst zur *Erscheinung* eines ganz Anderen, Nicht-Bezeichnbaren wird, macht die besondere Anziehungskraft dieser Kunst für die Dichter aus: den heimlichen Neid der in der Dauer der Schrift sich verewigenden Wort-Künstler auf den lebendigen Zauber der vergänglichen Körper-Kunst. (...) Verzehrendes Feuer oder reines Licht bezeichnen die vollkommene Verwandlung des Körperlichen, den Stillstand der Bewegung im Zentrum des Wirbels, die blendende Leerstelle der Verflüchtigung: das Nicht-Zeichen im Inneren des Tanzes.“³⁹

Aufgrund der weitreichenden Übereinstimmungen der hier betrachteten Idee des Feuer-Tanzes mit den Idealen des FlowDance gilt die von Brandstetter skizzierte Poetologie des Feuer-Tanzes ebenso auch für das FlowDance-Ideal: Ekstatisch freier Ausdruckstanz im poetischen JETZT.

Neben dem vorbereiteten und trainierten Körperinstrument kommt es beim FlowDance für eine ausdrucksstarke Zeichensetzung vor allem auf den poetischen Bewusstseinszustand des Tänzers an. Sri Aurobindo hat in seiner Poetologie *Die Dichtung der Zukunft* (*The Future Poetry*) die Bedeutung des intuitiven Bewusstseins für den poetischen Schaffensprozess herausgearbeitet. Er spricht vom Seher-Dichter (Sanskrit: *kavi*) und beansprucht für den Dichter der Zukunft „die Rolle eines Sehers der Wahrheit.“⁴⁰ Dieser Seher (Sanskrit: *rishi*; im Griechischen: *mántis*) kann durch das Auge des Geistes, in einem sehenden, erkennenden, d.h. gnostischen Bewusstsein (Sanskrit: *vijnana*), die höhere Wirklichkeit schauen und sie in einem mantischen Kunstwerk⁴¹ herabbringen. Ähnlich dem Hölderlinschen Ideal der Dichtung, als einem Künden „mit entblößtem Haupte“ unter Gottes Gewittern, sieht auch Sri Aurobindo die Dichtung der Zukunft, als „eine heilige oder sakrale *ars poetica*, die nur zu Zeiten möglich ist, wo der Mensch sich den Göttern nahe glaubte, ihre Gegenwart in seiner Brust empfand und meinen konnte, er hörte einige Akzente ihrer göttlichen und ewigen Weisheit auf den Höhen seines Geistes Gestalt annehmen.“⁴² Sri Aurobindo hat aber nicht nur eine Poetologie eines intuitiven poetischen Bewusstseins begründet, sondern diese auch in seinem eigenen sprachkünstlerisch poetischen Ausdruck umgesetzt und in seiner ober- und supramentalen Dichtung⁴³ verwirklicht. Diese Dichtung ist mantrische Dichtung denn das Mantra (Sanskritwort für einen mit spiritueller Kraft aufgeladenen, offenbarenden Vers oder eine heilige Silbe) ist nicht auf die Sanskritsprache beschränkt. „Der Mantra, poetischer Ausdruck der tiefsten spirituellen Wirklichkeit, ist nur möglich wenn drei höchste Intensitäten dichterischer Sprache zusammentreffen und unlösbar sein werden, eine höchste Intensität rhythmischer Bewegung, eine höchste Intensität miteinander verwobener verbaler Form und Gedankensubstanz, des Stils, und eine höchste Intensität der Seelenschau der Wahrheit“⁴⁴ schreibt Sri Aurobindo. D.h. neben dem poetischen Bewusstsein und einem gemeisterten, reichhaltigen Formenrepertoire bedarf es für große Dichtung auch der ungebrochenen rhythmischen Bewegung. Valéry sprach im Hinblick auf das Ideal einer *poésie pure* von einer Poesie, in der „die musikalische Kontinuität niemals unterbrochen wäre“.⁴⁵

Der Quantenphysiker David Bohm hat seine Einsichten in das Wesen der Wirklichkeit, als einer fließenden, ungebrochenen Ganzheitsbewegung (Holomovement),⁴⁶ auf die Sprachebene übertragen und einen neuen (poetischen) Sprachmodus gefordert: den Rheo-Modus. Dabei geht es ihm vor allem darum, die sprachliche Fragmentierung der Welt, eben auch durch unsere stark teilende Subjekt-Prädikat-Objekt-Struktur der Sprache zugunsten einer stärkeren Orientierung am Verb, zu überwinden: „Such forms will have as their content a series of actions that flow and merge into each other, without sharp separations or breaks. Thus, both in form and content, the language will be in harmony with the unbroken flowing movement of existence as a whole. What is proposed here is not a new language as such but, rather, a new *mode* of using the existing language – the *rheomode* (flowing mode; ‘rheo’ is from a Greek verb, meaning ‘to flow’).“⁴⁷

Die große Herausforderung an den Poeten wäre es somit in bewusstem Einklang mit der eigentlichen (höheren) Wirklichkeit, einer ungebrochenen, fließenden Ganzheitsbewegung (universal flow), seine Erfahrungen möglichst unverfälscht und

ungebrochen zu objektivieren, bzw. zeichenhaft, (meta-)sprachlich in die Welt zu bringen. Ohne das Thema einer metaphysischen sowie quantenphysikalisch fundierten Rheologie an dieser Stelle weiter zu vertiefen, sei doch auf Bohms Werk und im besonderen seine prozessphilosophische Rheologie für eine weitere Annäherung an das Wesen des FlowDance verwiesen.

Der Flow-Begriff kennzeichnet also nicht nur objektive Kriterien der eigentlichen Wirklichkeit, sondern auch die subjektive Erfahrungsqualität eines fließenden, kohärenten Geschehens bzw. eines spielerischen Gelingens. Nachdem wir uns bisher vor allem den objektiven Aspekten einer Poetologie des FlowDance zugewendet haben, soll abschließend noch stärker die subjektive Seite zur Sprache kommen. An anderer Stelle haben wir mit Bezug auf die Spiel-Philosophie und Ludologie den FlowDance als „reines SPIEL“ charakterisiert.⁴⁸ Tatsächlich leitet sich das Wort ‚Spiel‘ von dem althochdeutschen Wort *spil* ab, was für ‚Tanzbewegung‘ steht. Hier wird sogar etymologisch die Nähe des Spielerischen zum Tänzerischen bzw. zum Flow-Tänzerischen deutlich. Im Licht des Bewusstseins dichterischer Freiheit und geführt vom universellen Flow im poetischen JETZT kann sich das SPIEL (Sanskrit: *lila*) durch den Flow-Tanzpoeten ereignen. Erhellende Tiefendimensionen des Spiels und des Spielerischen hat die Theologin Bettina Bäumer in ihren Forschungen über die indische Spiel-Idee des LILA herausgearbeitet. Ihrem bemerkenswerten Aufsatz *Lila: Spiel und Transzendenz bei den Hindu*⁴⁹ steht folgendes Zitat des Benediktiners Henri Le Saux voraus: „Der Hinduismus hat einen wunderbaren Sinn für das Spiel Gottes in der Schöpfung – das Christentum ist tragisch.“ Und tatsächlich birgt das LILA – das göttliche SPIEL – den Schlüssel für die Versöhnung und bewusste (Wieder-) Vereinigung von Schöpfer und Schöpfung, von der Einheit und Singularität des Ursprungs und der Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Weltphänomene. Mit Bezug auf das Siva-Sutra (3.9-11) schreibt Bäumer: „1. Das Selbst ist ein Tänzer. 2. Das innere Selbst ist die Bühne. 3. Die Sinne sind die Zuschauer. (...) Das bringt uns zur spirituellen bzw. mystischen Dimension des göttlichen Spiels im Sivaismus. Die tiefste Definition von *lila* (bzw. *krida*) stammt von dem Philosophen und Mystiker Utpaladeva aus dem 9. Jahrhundert: ‚So spielt der höchste Herr spontan, aufgrund seiner Überfülle, indem er die Weisen der verschiedenen Wesen nachahmt, da er sich in jedes Einzelne verwandelt hat, dank der Ekstase seiner Freude. Denn Spiel ist die Schwingung (*spanda*), die die Freude begleitet.‘ (*Vrtti zu Sivadrsti* 1.38)

Es ist die Seligkeit Gottes selbst, die die Welt tanzen lässt:

‚Da du selbst leuchtest,
erfüllst du die Welt mit Licht;
da du dich an deiner Gestalt erfreust,
erfüllst du die Welt mit Freude;
da du in deiner eigenen Ekstase tanzt,
lässt du die ganze Welt vor Freude tanzen!‘ (*Sivastotravali* 13.15)

‚Das Überströmen der eigenen intensiven Freude, frei von Regeln und Vorschriften, was zu tun und zu lassen ist, ist Spiel. Es ist die vollkommene Freiheit Gottes, sein Wille der Verwandlung, aufgrund des Transzendierens von allem.‘ (*Tantraloka* 1.101)⁵⁰

Wer sich dem Wesen des Tänzerischen und Tanz-Poetischen nähern will, findet dazu im Spielerischen die Schlüssel - und umgekehrt. So möchte ich an dieser Stelle

zumindest noch auf die weiteren Arbeiten von Bettina Bäumer, William Sax und Kay Hoffman verweisen.⁵¹

Wie sah es doch der Meisterpoet Sri Aurobindo in seiner *Dichtung der Zukunft (Future Poetry)* so klar voraus: „Daher hat Dichtung nicht wirklich ihr Werk vollbracht, zumindest nicht ihr höchstes, bis sie die Freude des Instruments erhöht und in die tiefere Wonne der Seele umgewandelt hat. Ein göttlicher *Ananda*⁵² (eine höchste Seligkeit), eine interpretative, schöpferische, offenbarende, gestaltende Wonne, - man könnte fast sagen, eine umgekehrte Widerspiegelung der Freude, die die All-Seele bei ihrer großen Freisetzung von Energie empfand, als sie die spirituelle Wahrheit, die umfassende interpretative Idee, das Leben, die Kraft, das Gefühl der Dinge, versammelt in einer schöpferischen Urschau, in die rhythmischen Formen des Universums hinaustönen ließ, - solche spirituelle Freude ist jene, welche die Seele des Dichters empfindet und die er, wenn er die menschlichen Schwierigkeiten seiner Aufgabe bewältigen kann, auch in all jene einströmen lassen kann, die bereit sind, sie zu empfangen. Diese Freude ist nicht bloß ein göttlicher Zeitvertreib; es ist eine große gestaltende und erhellende Kraft.“⁵³

Epilog

Die hier vorgetragenen Überlegungen, Theorien und Erkenntnisse sollten dem Interessierten das Wesen des FlowDance und seine poetische Kraft näherbringen, vielleicht neue Blickrichtungen für die Tanz-Community eröffnen und basierend auf den geistigen Fundamenten großer Visionäre und Vordenker eine Poetologie des FlowDance skizzieren. Doch als Tänzer und Tanzliebhaber geht es mir vor allem um die lebendige FlowDance-Praxis, um die *Natya-Yoga Sadhana*; eine tänzerische Yoga-Praxis (*sadhana*), um sich konkret und leibhaftig mit dieser Höheren Wirklichkeit, mit dem Flow der universellen Bewusstseinskraft, mit dem supramentalen schöpferisch poetischen Bewusstsein zu einen. *Yoga* ist der Sanskritbegriff für diesen selbsttransformativen Akt. Tanz (*natya*) ist ein Weg dazu. Denn: Jeder Mensch ist ein Künstler, ein Poet, ein Tänzer und in der ausdauernden *sadhana* kann dieses Potenzial konkret verwirklicht werden.

Also nochmals kurz zusammengefasst worum es im FlowDance im Wesentlichen geht: Beim großen Abenteuer-SPIEL mitzuspielen, den festlichen TANZ zu tanzen, die Große FEIER zu zelebrieren!⁵⁴

© Andreas Mascha

¹ Wigman, Mary: *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart 1963, S. 10

² Der Begriff der Kinesik (engl. *kinesics* - mit Bezug zur griechischen Wortwurzel *kinesis* = Bewegung) wurde von dem Tänzer und Anthropologen Ray Birdwhistell (*Kinesics in Context*, Philadelphia 1970) geprägt. In diesem Forschungsfeld wird die Bedeutung und die Grammatik der Parasprache des Körpers untersucht. Ähnlich wie Lautäußerungen (Phoneme) gehören auch Bewegungsäußerungen (Kineme) zum sprachlichen Ausdruck - eben als nonverbale Kommunikation.

Oliver Reiser spricht in seinem visionären Werk *Kosmischer Humanismus und Welteinheit* (Frankfurt a.M. 1978) von den großen Potenzialen einer „planetarischen Kinesics“ (S. 41) auf dem Weg zu einem „planetarischen Symbolismus“ für eine erdumfassende Kommunikation der ganzen Menschheit.

³ Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren – Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 437 f.

⁴ Vgl. z.B. in Hegel, G.F.W.: *Vorlesungen über Ästhetik*, III. A. Das poetische Kunstwerk im Unterschied des Prosaischen (online unter: <http://www.textlog.de/5777.html>)

⁵ Valéry, Paul: *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt a.M. 1987, S. 84

⁶ Heidegger, Martin: *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*; in: Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung, Gesamtausgabe Band 4, Frankfurt a.M. 1981, S. 44 (Kleine Randnotiz: Statt „ins Lied gehüllt“ könnte man im tanzpoetischen Zusammenhang auch von „in den Tanz gehüllt“ sprechen; A.M.)

⁷ Vgl. hierzu auch die ausgezeichnete Arbeit *Tanz-Lektüren* (Frankfurt a.M. 1995) der Tanzwissenschaftlerin Gabrielle Brandstetter. Hierin bezieht sie sich schon explizit im Titel auf den französischen Schriftsteller und Dichter Stéphane Mallarmé, von dem der berühmte Ausspruch stammt „La danseuse n'est pas une femme qui danse“ („Die Tänzerin ist keine Frau die tanzt“). „Mallarmé betont den Aspekt der Zeichensetzung, einer Körpersemiotik in der Hervorbringung von Bewegungszeichen im Tanz. Dabei erscheint die Tänzerin als Medium einer körperlichen Schrift und zugleich selbst als ein Zeichen.“ (G. Brandstetter, a.a.O., S. 21)

⁸ Vgl. z.B. : www.MySpace.com/Cyberkinetix

⁹ z.B.: <http://www.youtube.com/watch?v=Kp9ww8xJJeA>

¹⁰ Als Grundlagenwerk zum VideoTanzes sei hingewiesen auf die Arbeit von Rosiny, Claudia: *Videotanz – Panorama einer intermedialen Kunstform*, Theatrum helveticum Bd. 5, Bern 1999

¹¹ Vgl. hierzu z.B. die Forschungsarbeiten von Nadia Magnenat-Thalmann an dem von ihr geleiteten MIRALAB unter <http://www.miralab.ch> bzw.

http://www.miralab.ch/projects/projects_individual.php?ID=CyberDance&overview=show&mira_contribution=show&partners=hide&press=hide sowie unter www.Cyberkinetix.de

¹² Vgl. hierzu z.B. Huchzermeyer, Wilfried: (Hrsg.): *Nada Yantra Mantra - Sphären des Klangs*, Karlsruhe 1998 oder die Forschungen von Felicitas Goodmann zu rituellen Körperhaltungen (<http://www.cuyamungue-institut.de>)

¹³ Kummer, Christian: *Evolution als Höherentwicklung des Bewusstseins. Über die intentionalen Voraussetzungen der materiellen Selbstorganisation*, Freiburg 1987, S.62 f.

¹⁴ Otto, Walter F.: *Die Menschengestalt und der Tanz*, in: *Die Gestalt und das Sein*, Darmstadt 1959, S. 401

¹⁵ Zu Beziehungen, Überschneidungen und Differenzen zwischen dem Flux-Tanz bzw. FlowDance und Isadora Duncans natürlichem Ausdruckstanz vgl. <http://www.Homo-Integralis.de/Institute/Zeitschrift/Flux-Tanz.pdf>

¹⁶ Otto, W.F., a.a.O., S. 401-418

¹⁷ Zur Kritik der Postmoderne sowie zur Annäherung an die Epoche der Hypermoderne, die sich vor allem durch die sich beschleunigende Selbsttransformation der Menschen charakterisieren läßt, sei auf die diesbezüglichen Überlegungen von Vordenkern der Hypermoderne wie Peter Sloterdijk, Max More, Paul Virilio oder Peter Weibel verwiesen. Interessant ist auch eine Aussage der deutschen Forschungsministerin Schavan, die im Kontext der aktuellen biopolitischen Debatte den Mensch des 21. Jahrhunderts als einen "aktiven Choreographen und Gestalter der Natur" bezeichnet. (Süddeutsche Zeitung vom 29.12.2006: *Zum Tanzen gezwungen* von Alexander Kissler)

¹⁸ Z.B. der heilenden Trancetänze der !Kung-Buschmänner in: Stanislav Grof: *Das Abenteuer der Selbstentdeckung – Heilung durch veränderte Bewusstseinszustände*, München 1987, S. 206.

¹⁹ Vgl. Eliade, Mircea: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Frankfurt a.M. 2001, sowie: *Yoga. Unsterblichkeit und Freiheit*, Frankfurt a.M. 2004; Hoffman, Kay: *Tanz, Trance, Transformation*, München 1991, *Die Ganzheit des Lebens*, München 1995, sowie *Kosmischer Tanz*, München 2007; Hengst, Dirk Patrick: *Tanz, Trance und Ekstase – Die rituellen Wurzeln der Kreativität*, Bad Honnef 2003; Natale, Frank: *Trance Dance, der Tanz des Lebens*, Berlin 1993; und speziell zum FlowDance vgl. auch unter <http://www.NSP-online.org/flowDance.html>

²⁰ „Yoga ist das Einswerden dessen, was im Spiel des Universums abgetrennt wurde, mit seinem wahren Selbst, mit seinem Ursprung und seiner Universalität. (...) Yoga will das göttliche Einssein, und zwar an seinem höchsten Ursprung, entdecken, will dieses von innen her erreichen und nach außen bis zu den äußersten Grenzen des Lebens ausstrahlen.“ Sri Aurobindo in: *Verzeichnis der Sanskrit-Ausdrücke im Werk Sri Aurobindos*, Gladenbach 1998, S. 54

²¹ Zum Natya-Yoga im Kontext des Integralen Yoga und mit Links zu weiterführender Literatur sieht unter: <http://www.Integral-Yoga.de/Natya-Yoga/kontext.html>

²² Vgl. z.B. Andrey Lappas Arbeit *Dance of Shiva – a yogic system of consciousness control and liberation* (=> Lehr-DVD; ISBN: 0-9763836-1-6; <http://www.universal-yoga.com/?id=14001>)

²³ Vgl. hierzu auch Iyer, Alessandra: *A Fresh Look at Nrta (Or Nrta: Steps in the Dark?)*, Dance Research: The Journal of the Society for Dance Resarch, Vol. 11, 1993, S. 3-15

- ²⁴ Interessante Einblicke in den christlich-spirituellen Tanz und seine Wurzel bietet die Arbeit von Diana Lenord: *Zur Bedeutung des Tanzes im modernen Christentum* => http://www.lenord.net/Diana/Tanz_im_Christentum.pdf
- ²⁵ Whitehead, Alfred North: *Prozeß und Realität*, Frankfurt a.M. 1987, S. 618
- ²⁶ Vgl. hierzu auch meinen Grundlagenessay zum FlowDance unter <http://www.NSP-online.org/FlowDance.html>
- ²⁷ Zum SciDance als Forschungsmethode siehe: <http://www.Homo-Integralis.de/Institute/Zeitschrift/SciDance.pdf>
- ²⁸ Z.B. im RaveNewWorld 2001/2003 Cyberculture-Network-Report: *Die FlowDance-CyberTrance-Fusion*, S. 127 ff. (Hrsg. Nikolaus Boris Hisserer; Pyromania-Arts Foundation Eigenverlag; zu beziehen über b_eden@pyromania-arts.de); sowie unter <http://www.NSP-online.org/flowDance.html>
- ²⁹ Hier sei z.B. auf die Arbeiten von Alisch, Cathrin: *Nada - Yoga im Reich der Klänge*, Berlin 2006 oder Huchzermeyer, Wilfried: (Hrsg.): *Nada Yantra Mantra - Sphären des Klangs*, Karlsruhe 1998, verwiesen.
- ³⁰ <http://www.Homo-Integralis.de/Institute/Zeitschrift/Flux-Tanz.pdf>
- ³¹ Zur Spirale, „als Toposformel des ungebrochenen, nichtsegmentierten Bewegungs-Flusses“ (Brandstetter G., S. 326) siehe auch bei Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren – Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 324 ff.
- ³² Die Zitate stammen großteils von dem Literaturwissenschaftler und Wiesenthal-Forscher Leonhard M. Fiedler aus seinem Vortrag: *Der Dichter und die Tänzerin: Grete Wiesenthals Begegnung mit Hugo von Hofmannsthal*, vom 25.11.2006 (in Gauting) im Rahmen eines wissenschaftlichen Symposions zu Grete Wiesenthal des Theaterwissenschaftlichen Instituts der FU Berlin unter der Leitung von Gabrielle Brandstetter.
- ³³ Zum TANZ als (poetische) Leitmetapher vgl. auch meinen Essay *FlowDance und Nietzsches „Große Vernunft“ des Leibes* unter: <http://www.NSP-online.org/flowDance-Nietzsche.pdf> S.f.
- ³⁴ Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren – Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 305 f.
- ³⁵ Paul Valéry, auf den der Begriff der *poésie pure* zurückgeht, skizziert in seinem poetologischen Essay *poésie pure* die reine Dichtung als ein Werk „wo nichts mehr von allem, was Prosa ist, in Erscheinung träte, Gedichte, in denen die musikalische Kontinuität niemals unterbrochen wäre (...) Die Konzeption einer reinen Poesie ist die eines unerreichbaren Typus, eines idealen Grenzwertes der Wünsche, Bemühungen und Fähigkeiten des Dichters...“ (Paul Valéry: *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt a.M. 1987, S. 88 f.)
- ³⁶ Brandstetter, G. a.a.O. S. 304
- ³⁷ *Die Seele und der Tanz* von Paul Valery (aus dem Französischen von Rainer Maria Rilke) in: *Eupalinos*, Frankfurt a.M. 1973 S. 5-38
- ³⁸ Brandstetter, G. a.a.O. S. 284
- ³⁹ Brandstetter, G. a.a.O. S. 285-287
- ⁴⁰ Sri Aurobindo: *Die Dichtung der Zukunft*, Verlag Wilfried Huchzermeyer, Karlsruhe 1990, S. 33
- ⁴¹ Vgl. hier auch meinen Aufsatz zur Supra-Avantgarde und der mantischen Kunst von BALAVAT unter <http://www.andreasmascha.de/BALAVAT/supra-avantgarde.htm>
- ⁴² Sri Aurobindo: *Die Dichtung der Zukunft*, Verlag Wilfried Huchzermeyer, Karlsruhe 1990, S. 214 f.
- ⁴³ Vgl. z.B. die *Collected Poems*, Sri Aurobindo Ashram Trust, Pondicherry 1972 und vor allem sein dichterisches Hauptwerk *SAVITRI*. (Englischer Text mit deutscher Übertragung: *SAVITRI – Eine Sage und ein Geheimnis*, Sri Aurobindo Ashram Trust, Pondicherry 2005)
- ⁴⁴ Sri Aurobindo, a.a.O. S. 19
- ⁴⁵ Valéry, Paul: *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt a.M. 1987, S. 88 f.
- ⁴⁶ „Relativity and quantum theory agree, in that they both imply the need to look on the world as an *undivided whole*, in which all parts of the universe, including the observer and his instruments, merge and unite in one totality. In this totality, the atomistic form of insight is a simplification and an abstraction, valid only in some limited context. The new form of insight can perhaps best be called *Undivided Wholeness in Flowing Movement*. This view implies that flow is, in some sense, prior to that of the ‘things’ that can be seen to form and dissolve in this flow. One can perhaps illustrate what is meant here by considering the ‘stream of consciousness’. This flux of awareness is not precisely definable, and yet it is evidently prior to the definable forms of thought and ideas which can be seen to form and dissolve in the flux, like ripples, waves and vortices in a flowing stream. (...) The proposal for a new general form of insight is that all matter is of this nature: That is, there is a universal flux that cannot be defined explicitly but which can be known only implicitly, as indicated by the explicitly definable forms and shapes, some stable and some unstable, that can be abstracted from the universal flux. In this flow, mind and matter are not separate substances. Rather, they are different aspects of one whole and unbroken movement.” (Bohm, David: *Wholeness and the Implicate Order*, London 1980, S. 13 f.)

⁴⁷ Bohm, David: *Wholeness and the Implicate Order*, London 1980, S. xiv

⁴⁸ Vgl. hierzu das Kapitel „FlowDance ist reines SPIEL“ meines Essay *FlowDance und Nietzsches „Große Vernunft des Leibes“* unter <http://www.NSP-online.org/FlowDance-Nietzsche.pdf> S. 4 f.

⁴⁹ Bäumer, Bettina: *Lila: Spiel und Transzendenz bei den Hindu* in: SPIEL in Natur und Geschichte, Alltag, Kunst und Wissenschaft; POIESIS 9/1996 (LIT Verlag, Münster), S. 141

⁵⁰ Bäumer, Bettina, a.a.O. S. 144

⁵¹ Bäumer, Bettina: *Schöpfung als Spiel. Der Begriff lila im Hinduismus, seine philosophische und theologische Bedeutung*, Dissertation, München 1969; Sax, William (Hrsg.): *The Gods at Play. Lila in South Asia*, New York, Oxford University Press 1995; sowie Hoffman, Kay: *Das kosmische Spiel*, München 2007

⁵² „Ananda, in der Sprache indischer spiritueller Erfahrung die Grundfreude, die das Unendliche an sich selbst und seiner Schöpfung empfindet. Durch den Ananda des unendlichen Selbstes existiert alles, für den Ananda des Selbstes wurde alles erschaffen.“ (Sri Aurobindo)

⁵³ Sri Aurobindo: *Die Dichtung der Zukunft*, Verlag Wilfried Huchzermeyer, Karlsruhe 1990, S. 12

⁵⁴ Check www.FlowDance.com !!!