

Der hypermoderne Ausdruckstanz

Zur integralen Kunst und Ästhetik des Flux-Tanzes

Von Andreas Mascha

"Kunst ist sichtbare Seligkeit" - Fidus

"Jeder Mensch ist ein Tänzer" - Rudolf von Laban

"Let's dance into the future" - ANDY IX

Fundamente einer integralen Kunst

Das Wesen der integralen Kunst ist die wahre Kunst. Wenn Kunst - ganz allgemein - ihren Bezug zur existentiellen Wahrheit verliert, ist sie ohnehin nur Pseudo-Kunst.

Martin Heidegger hat in seiner Philosophie zum *Ursprung des Kunstwerkes* die fundamentale Bezogenheit wirklicher Kunst zur Wahrheit aufgezeigt. Er bezeichnete Kunst als "das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit"¹. Im wahren Kunstwerk kommt das Seiende (ob ein paar Bauernschuhe oder ein menschlicher Körper) "in das Licht seines Seins zu stehen".² Das Wesen des Wahrheitsgeschehens im Kunstwerk ist, dass "sich eine offene Stelle aufschlägt"³, dass eine *Seinslichtung* sich ereignet. Im besonderen die integrale Kunst versucht, diesem Ideal umfassend Rechnung zu tragen und strebt integral nach dem Wahren.

¹ Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Reclam 8446, S. 34

² Heidegger, M., a.a.O., S. 30

³ Heidegger, M., a.a.O., S. 113

Bevor wir auf die Prinzipien einer integralen Kunst eingehen, soll noch kurz unser Kunstverständnis im Licht der abendländischen Philosophie skizziert werden. Schon Platon hat die möglichst reine Abbildung der Ideen als die Herausforderung an die Kunst gesehen. Gemäß seiner *Zwei-Welten-Theorie* kann der wahre Künstler die Ideen⁴, als Urbilder der Realität (Welt 1), durch den Geist schauen und dann durch sein Kunstwerk in die Welt des Sichtbaren (Welt 2) transportieren und projizieren. Gerade die integrale Kunst hat somit eine Mittlerfunktion zwischen den zwei sich durchdringenden Welten - zwischen Jenseits und Diesseits, zwischen Nirvana und Samsara, zwischen Noosphäre und Biosphäre, zwischen impliziter und expliziter Ordnung (David Bohm). Wobei der Wert des Kunstwerks zentral von der Fähigkeit des Künstlers abhängt, die Idee zu schauen (lat. *intueri*) und sie so weit wie möglich in ihrer ursprünglichen Reinheit im Kunstwerk abzubilden. Wie Schopenhauer dargelegt hat, ist die Schau der Ideen - als Ursprung der Kunst - nur in einer reinen, interesselosen Hingabe möglich, in der das Subjekt im Objekt aufgeht und sich so zeitweise seiner Individualität entledigt. Platons Höhlengleichnis ist beispielsweise ein Gleichnis-Sprachkunstwerk, welches die höchste *Idee des Guten* in unsere materielle Welt (Welt 2) herabbringt. Platon bringt somit durch sein Kunstwerk (Ideenkunst) konkret etwas Licht in unsere Höhle der Unwissenheit. Die höchste Kunst ist direkt von der *Idee des Guten* inspiriert. Die *Idee des Guten* wäre, um in Platons Weltenmodell zu bleiben, die 'Welt' 0. Da jedoch der Begriff 'Welt' auf dieser Seinsebene unpassend erscheint, ist es sinnvoller diesbezüglich vom Ω -Punkt⁵, der *supraimpliziten Ordnung* (D. Bohm), vom *Seinsgrund* (im Sinne der *ontologischen Differenz*⁶ Heideggers zwischen *Sein* und *Seiendem*) oder vom *Göttlichen*⁷ zu sprechen.

⁴ Ideen (griech. *éidos; idéa*) sind nach Platon immaterielle, ewige und unveränderliche Wesenheiten (Archetypen); für Augustinus sind sie die unveränderlichen, präexistenten Gedanken Gottes. Hegel definierte die Idee als Einheit von Begriff und Realität. Ein authentisches *Mantra* wäre beispielsweise solche eine faktische Idee.

⁵ Der Punkt Omega ist nach Teilhard de Chardin sowohl das Ziel auf das sich der evolutionäre Prozeß hinbewegt, als auch der *erste Beweger* (α -Punkt) und das dynamische Prinzip, welches die Evolution steuert.

⁶ Das Sein ist Grund und Ursprung alles Seienden; es ist das, wodurch das Seiende ist. Wobei das Sein nicht nur der Grund alles wirklichen Daseins ist, sondern auch alles Denkbaren (Welt 1 und Welt 2). Während Seiendes von sich getrennt sein kann, ist das Sein selbst unteilbar, untrennbar, vollkommen, eins. Dieses Eine (griech. *hen* - nach Plotin) ist über jeden Dualismus erhaben, selbst den letzten ontologischen Dualismus von Sein und Nicht-Sein. Denn wie Sartre gezeigt hat, ist selbst das Nichts nur über das Sein (des Nichts) begrifflich erfassbar. Somit ist selbst das Nichts, die Leerheit (Sanskrit *shunyata*) im Sein aufgehoben. Vgl. hierzu auch: BALAVAT: *DAS SEIENDE NICHTS. Eine transontologische Überwindung des Nihilismus* → <http://www.balavat.de>

⁷ In der Wortbedeutung, die Sri Aurobindo in seinen Werken über das Wortsymbol "*The Divine*" gesetzt hat.

Auch Hegel sah in der Kunst die Brücke zwischen diesen zwei Welten. Für ihn steht die Kunstschönheit "in der Mitte zwischen dem Sinnlichen als solchem und dem reinen Denken". Hegel geht noch weiter, indem er die wahre Kunst sogar als sinnliche Darstellung des Absoluten bezeichnet. Im Gegensatz zur Religion, die durch Dogma und Kult verfälscht werden kann, kann sich das Wesen der Kunst in der Objektivität nur reiner und vollkommener entfalten. Demzufolge kommt der Kunst und der Ästhetik *die* entscheidende Rolle für die Verwirklichung des absoluten Wissens und der maximalen Freiheit zu - und zwar einer integralen Kunst und Ästhetik.

Die Ästhetik der Ideenkunst dient der Entfaltung der Weltseele und der Selbstverwirklichung des Weltgeistes im weltgeschichtlichen Prozeß. Wie Fichte bereits vorhergesehen hat, treten wir nun nach der Epoche der *Vernunftwissenschaft* über die integrale Kunst und Ästhetik in die Epoche der *Vernunftkunst*⁸ ein. Gerade für die **Aufhellung** - als Befreiung des Menschen aus der Unbewusstheit seines eigenen Wesens - spielt die integrale Vernunftkunst eine entscheidende Rolle. Nicht zuletzt wegen der in Deutschland grundgesetzlich garantierten Freiheit der Kunst (Art. 5 GG), ist die Bundesrepublik ein guter Mutterboden für die bereits begonnene **Sonnenrevolution**⁹.

Umriß einiger grundlegender Prinzipien integraler Kunst

"Eine moderne synoptische Philosophie der Kunst kann auch Verbindungslinien von der Welt der Kunst zur Welt der Wissenschaft und Technik ziehen, indem sie an den gemeinsamen geschichtlichen Ursprung im griechischen Begriff der *techné* erinnert. Sie kann schließlich versuchen, die Verbindung zur Evolutionstheorie herzustellen, wobei sich erstaunliche Gemeinsamkeiten zwischen klassischen Kunstauffassungen und modernen Leitbildern feststellen lassen", schreibt Ernst R. Sandvoss in seinem

⁸ Anmerkung zum Vernunftbegriff, wie er hier im Text verwendet wird: Die nachkantische Unterscheidung zwischen Vernunft und Verstand greift wortgeschichtlich auf die mittelalterlich, philosophische Differenzierung zwischen *intellectus* und *ratio* zurück. Während der Verstand auf das menschliche Denken beschränkt bleibt, existiert jedoch über der mentalen auch eine supramentale Vernunft, z.B. die des Weltgeistes (Hegel), die zwar für den mentalen Verstand nicht begreifbar, jedoch aus einer intuitiven Vernunft heraus erkennbar ist.

⁹ Vgl. hierzu: Montecrossa, Michel: *Die Sonnenrevolution*, Frankfurt a.M. 1980

Kapitel über die *Philosophie der Kunst*.¹⁰ Der Kulturphilosoph Jean Gebser hat in seinem Werk *Ursprung und Gegenwart* eine bewusstseinsorientierte Evolutionstheorie entworfen und wichtige Fundamente für eine evolutionäre Kunsttheorie gelegt. Die kunsthistorischen Analysen, von der archaischen, magischen, mythischen bis zur mentalen Bewußtseinsverfaßtheit des Menschen, sind ein wesentliches Moment seiner bestechend scharfen und umfassenden Argumentationen. Seine vernunftwissenschaftlichen Analysen, die auch die Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften einschließen, lassen bereits schon die nächste Bewußtseinsstufe des Menschen erkennen: das integrale Bewußtsein. In den Kunstbereichen Musik, Architektur, Malerei und Dichtung zeigt er die Hinentwicklung zu einer Integralen Kunst und der Manifestation der aperspektivischen Welt in den Künsten auf.¹¹ Auf dieser Grundlage sollen hier einige konstitutive Prinzipien einer integralen Kunst kurz skizziert werden:

- Integrale Kunst offenbart das Diaphane (Gebser). Ihr Ausdrücke sind Eteologeme¹², indem sie den Ursprung in der Gegenwart durchsichtig werden lassen (Diaphanität); d.h. die Wahrheitsschwingung ist anwesend.
- Integrale Kunst hat die gegenwärtig noch vorherrschende mentale Kunst im Hegelschen Sinne *aufgehoben* und wirkt intuitiv.
- Integrale Kunst 'funktioniert' nach den Prinzipien der Selbstorganisation.
- Integrale Kunst wirkt transformierend (Gesellschaft), therapeutisch¹³ (Individuum) und evolutionär (homo sapiens).
- Integrale Kunst ist auch Ideenkunst und ist auch Vernunftkunst und ist arational.
- Integrale Kunst ist autotelisch¹⁴ und hat doch selbsttranszendente Intentionalität.
- Integrale Kunst offenbart eine übermentale Harmonie, Schönheit und Ästhetik (selbst wenn sie sich juxtapositionärer Aussagen bedient).
- Das Zentralkunstwerk ist immer Teil eines umfassenderen Gesamtkunstwerks.

¹⁰ Sandvoss, Ernst R.: *Geschichte der Philosophie*, Band 2, München 1989, S. 407

¹¹ Siehe Gebser, Jean: *Ursprung und Gegenwart*, Band 2, München 1988, S. 602 - 670

¹² Eteologeme sind "Aussagen, durch die das Wahre 'gewahrt' wird" (Jean Gebser, a.a.O., S. 418 f.)

¹³ Im besten Sinne des griech. *therapeía*: Dienen

¹⁴ Von griech. *autos*: Selbst und *telos*: Ziel; d.h. sich selbst genügend.

An dieser Stelle wollen wir nicht weiter auf eine integrale Kunsttheorie eingehen, sowie die notwendige doppelte Aufhebung der Subjekt-Objekt-Dualität (von Künstler und Kunstwerk sowie von Kunstwerk und Rezipient) näher ausführen. Jedoch werden im folgenden Kapitel die Aufhebungen einiger Dualismen im Bereich der integralen Tanzkunst deutlicher werden.

Die integrale Ästhetik im hypermodernen Flux-Ausdruckstanz

Da es sich bei den Ausdrücken authentisch integraler Kunst um Eteologeme handelt, strahlt auch das Schöne aus diesem Wahren; und auch zwischen dem Wahren und dem Guten gibt es keine wirkliche Trennung. Eine authentische, integrale Ästhetik ist nicht von Menschenhand gemacht, sondern eine direkte Offenbarung der Schönheit des Geistigen selbst - durch das schöpferische Menschenwerk. Bei genügender Transparenz des menschlichen Instruments strahlt das Wahrheitslicht des Seinsgrundes durch das Stoffliche der Oberflächenerscheinung und offenbart etwas, je nach Kapazität des Instruments, von der leuchtenden Schönheit des Diaphanen. Im gelungenen Kunstwerk kann über die integrale Ästhetik des durchscheinenden Geistigen die Schau des Künstlers abgebildet und dem Rezipienten vermittelt werden. Somit objektiviert sich das Geistige, indem es sich des integralen Künstlers bedient. Die Schönheit des Kunstwerks kann so mit der Wahrheit selbst als der "Unverborgenheit des Seins" (Heidegger) identifiziert werden. Das integrale Kunstwerk öffnet die Verbindung zum Grund der materiellen Sichtbarkeit, wo dann das Wesen der Dinge zum Vorschein kommt.

Gerade zur **indischen Ästhetik**, wie sie z.B. in der Wissenschaft von der Dramaturgie (*natya-sastra*) zum Ausdruck kommt, besteht hier eine außerordentlich große Nähe. Der in Deutschland lehrende Inder Prof. Ram Adhar Mall bezeichnet das *rasa*-Konzept als das Herzstück des *natya-sastra*. "Der *rasa* (Sanskrit) hat viele Bedeutungen, angefangen von dem einfachen Saft bis hin zur unmittelbaren Erfahrung des absoluten Brahman (*raso vai sah*)."¹⁵ Gemäß der *rasa*-Theorie ist ein zentraler Sinn des Kunstwerks, den *rasa* des Künstlers bzw. des Ursprungsorts (*rasotapatti*) als

¹⁵ Ram Adhar Mall: *Indische Ästhetik* in Henckmann, W./Lotter, K.: *Lexikon des Ästhetik*, München 1992, S.104

rasa-Genuss (*rasavadana*) im Rezipienten (*rasika*) zu ermöglichen, der dies dann ganz konkret fühlen, erleben und sogar schmecken (*asvadana*) kann.¹⁶

Als anschauliches Beispiel für eine integrale Ästhetik *par excellence* möchte ich auf ein Gemälde der Künstlerin Mirra Alfassa hinweisen, die durch dieses Werk von 1895 durchscheint.¹⁷ Sie selbst sagt: "Kunst ist in ihrer grundlegenden Wahrheit nichts geringeres als der Aspekt der Schönheit der Göttlichen Manifestation."¹⁸

Um vom Abstrakten etwas mehr ins Konkrete zu kommen, wollen wir nun den Begriff einer integralen Ästhetik am Beispiel der **Flux-Tanzkunst** erörtern. In Weiterführung des **modernen Ausdruckstanzes**, wie ihn der bedeutende Choreograph und Tanzpädagoge Rudolf von Laban¹⁹ (1879 - 1958) entwickelt hat, kann man beim Flux-Tanz aufgrund seines vorgeschrittenen Charakters grob vom postmodernen oder noch prägnanter vom **hypermodernen Ausdruckstanz** sprechen²⁰. 'Flux' kommt vom lateinischen *fluxus* bzw. *fluxion* = das Fließen. Flux-Tanz ist der fließende Tanz.²¹

Nicht zuletzt sollen diese Überlegungen auch dazu beitragen, den Tanz als Kunstform wieder mehr zu beleben und der Tanzkunst neue Räume zu eröffnen. Den wie die Kritikerin Eva-Elisabeth Fischer²² richtig diagnostiziert hat, muß sich die Tanzkunst aus dem System des Mehr-Sparten-Theaters herauslösen, um sich zu erneuern. Der

¹⁶ Vgl. Ram Adhar Mall, a.a.O., S. 105. Eine brillante Aufhellung der hinduistischen Theorie des Schönen hat auch der große indische Kulturphilosoph Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947) in seinen Essays über indische Kunst und Kultur *The Dance of Siva* (New York, 1924, S. 30 ff.) verfasst. Eine naturwissenschaftliche Erklärung für das *rasa*-Phänomen lieferte z.B. auch Erich Jantsch, auf den wir später noch etwas genauer eingehen werden, indem er dieses Resonanzphänomen auf die "Homologie allen Geistes" zurückführt.

¹⁷ Vgl. <http://www.homo-integralis.de/Institute/homo-artifex-integralis/alfassa.jpg>

¹⁸ Collected Works of The Mother: *Questions and Answers*, Centenary Edition, Sri Aurobindo Ashram/Pondicherry Band 3, S. 104 f. (Deutsche Übersetzung: *Für die Zukunft*, Nr. 16, S. 14)

¹⁹ Von Labans deutscher Schülerin Mary Wigman (1886-1973), weiter über deren Schüler Rolf Gelewski (1930-1987) bis hin zu dessen Schüler Paulo J.B. Pereira besteht eine direkte Tradition und lebendige Weiterentwicklung vom modernen zum hypermodernen Ausdruckstanz.

²⁰ Mit Hinblick auf die treffende Kritik von Peter Sloterdijk am suggestiven Charakter des Begriffs des Postmodernen (vgl. Sloterdijk, Peter: *Eurotaoismus- Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt a.M., 1989, S. 266 ff.), möchte ich für eine Standortbestimmung innerhalb der zeitgenössischen Kunst den Flux-Tanz als **hypermodernen Ausdruckstanz** bezeichnen, da er im Wesen den selbsttransformatorischen Charakter hat, der die Hypermoderne kennzeichnet und definiert

²¹ Ich verwende in anderen Kontexten den englischen Begriff des *flowDance* nahezu synonym zum Flux-Tanz. Trotz der gleichen Grundprinzipien liegt der Unterschied zwischen den Begriffen darin, dass der *flowDance* eine mehr allgemeine Tanzrichtung, eine Stilrichtung mit Breitenwirkung wie z.B. break-dance oder rap-dance beschreibt, während der Flux-Tanz eindeutig der zeitgenössischen (Tanz-)Kunst zugerechnet werden muß. D.h. jeder Flux-Tanz ist *flowDance*, aber nicht jeder *flowDance* ist notwendigerweise ein Flux-Tanzkunstwerk. Die begriffliche Nähe zur Fluxus-Bewegung (von J. Beuys, N.J. Paik, u.a.) findet durchaus auch ihr Pendant in einigen Inhalten.

²² Vgl. Fischer, Eva-Elisabeth: *Der Tod der dritten Sparte*, in der Süddeutschen Zeitung vom 23.12.1998

Flux-Tanz ist sowohl ein Ansatz zu einer integralen Kunst und Ästhetik, als auch eine revolutionäre **Reformationsbewegung der Tanzkunst** als solcher.

Der Flux-Tanz ist die Weiterentwicklung des **natürlichen Ausdruckstanzes**, wie ihn die amerikanische Tänzerin Isadora Duncan (1878 - 1927) begründet hat. Sie wird recht behalten, als sie ihre Tanzkunst als den "Tanz der Zukunft" bezeichnete²³. Der vordergründige Unterschied zwischen ihrer Tanzkunst und dem Flux-Tanz liegt jedoch in der zugrundeliegenden Bewusstseinsstruktur. Ihr Tanz war von einer mythischen Bewusstseinssebene inspiriert. Sie war ausgezogen "die griechischen Götter anzubeten, in die Welt von Zeus, Apollo und der Aphrodite einzukehren und die verlorenen Schätze der Antike in die Gegenwart zu holen. Man sah sie, gekleidet in altgriechische Gewänder, mit Stirnbändern, nackten Beinen und Sandalen - eine Lebensreformbewegung, für die das antike Schönheitsideal als Maßstab galt."²⁴ Der Flux-Tanz hingegen hat nicht nur die mythische sondern auch die mentale Bewusstseinsstruktur aufgehoben. Auf der mentalen Ebene ist der Flux-Tanz gleichzeitig Kunst und heuristische Methode für *noosomatische Phänomenologie*. Abgesehen von dieser Differenzierung und der Tatsache, dass der Flux-Tanz nicht nur auf Tänzerinnen beschränkt bleibt, kann jedoch der Flux-Tanz eindeutig dem natürlichen Ausdruckstanz zugeordnet werden. Jedoch betonte Duncan auch, dass es ihr nicht um ein Zurück zu den alten Griechen gehe, sondern vielmehr um eine "neue Bewegung": "Nein, der Tanz der Zukunft wird eine neue Bewegung sein, eine Frucht der ganzen Entwicklung, die die Menschheit hinter sich hat. Zu den Tänzen der Griechen zurückzukehren, würde ebenso unmöglich sein, als es unnötig ist... Wohl aber wird der Tanz der Zukunft wieder eine hohe religiöse Kunst werden müssen, wie er es bei den Griechen war. Denn eine Kunst, die nicht mit religiöser Ehrfurcht geübt wird, ist keine Kunst sondern Marktware."²⁵ Für Duncan war Tanz "die Verbindung von Mensch und Natur, von Schönheit und Bewegung , auch Harmonie von Geist und Körper."²⁶ Genau dies sind auch die Ziele des Flux-Tanzes: Freier Selbst-Ausdruck des höchsten Geistes

²³ Später hat die Duncan ihre Aussage noch konkretisiert und ihren Tanz als den amerikanischen Tanz der Zukunft bezeichnet.

²⁴ Stern, Carola: *Isadora Duncan, Sergej Jessenin*, Hamburg 1998, S. 25f.

²⁵ Duncan, Isadora: *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future)*, Leipzig 1903, S. 43 f.

im "freiesten Körper" (Duncan); ohne mentale Zwänge, ohne erdachte Bewegungsabläufe - eine "Bewegung des Weltalls" (Duncan). Für die Duncan war ihr Tanz *Religion*, für den Flux-Tänzer ist der Tanz *Eteologie*, aber abgesehen von dieser mehr begrifflichen Differenzierung geht es faktisch um die selbe Sache. Nicht die mentale Choreographie, sondern die authentische, übermentale Intuition gibt der integralen Tanzkunst ihre höhere Ordnung und überweltliche Harmonie. Wie läßt doch Paul Valéry in seinem großen dichterischen, tanzpoetologischen Werk *Die Seele und der Tanz* Phaidros in diesem sokratischen Dialog ausrufen: "Warum etwas vorspielen, meine Freunde, wenn man über die Bewegung verfügt und ihr Maß, die das Wirkliche im Wirklichen sind? (...) Es möchte also sein, dass der Tanz durch die Feinheit seiner Züge, durch das Göttliche seines Schwunges und die glückliche Verteilung seiner Aufenthalte dieses universale Wesen hervorbringt (...) Daher ist niemand wie die Tänzerin imstande, es durch schöne Handlungen sichtbar zu machen."²⁷

Zur Analyse der integralen Ästhetik wollen wir nun die bereits erwähnte Differenzierung in **Gesamtkunstwerk** und **Zentralkunstwerk** vornehmen. Das Zentralkunstwerk des Tanzes findet immer durch einen **Leib** in einem bestimmten **Raum** statt, die als Gesamtkunstwerk das *set* und *setting* für das Tanzkunstwerk darstellen. Selbst der Raum in dem sich das Tanzkunstwerk ereignet, kann wiederum Teil eines noch umfassenderen Gesamtkunstwerks sein. Dem holographischen Charakter der freien und integralen Kunst sind weder nach oben in den Makrokosmos noch nach unten in den Mikrokosmos Grenzen gesetzt. Wenn kosmische Kreativität des Bewußtsein des Künstlers durchatmet, wird jeder Ausdruck - ob existentielle Biographie oder eine einfache Handbewegung - zum Teil des Gesamtkunstwerks. Was den Raumaspekt für das Gesamtkunstwerk betrifft, möchte ich auf die Arbeiten zum *erweiterten Kunstbegriff* in Theorie und Praxis von Josef Beuys verweisen.²⁸

²⁶ Stern, Carola, a.a.O., S. 21. Zum künstlerischen Werk Isadora Duncans siehe auch: Niehaus, Max: *Isadora Duncan - Leben. Werk. Wirkung*, Wilhelmshaven 1981; und Lever, Maurice: *Primavera. Tanz und Leben der Isadora Duncan*, München 1988

²⁷ Valéry, Paul: *Die Seele und der Tanz* in Eupalinos, Frankfurt a.M. 1973, S. 24

²⁸ Siehe u.a.: Adriani, G.: *Josef Beuys*, Köln, 1973

Der Leib des Tänzers muß zunächst vom seinem Körper unterschieden werden. Karlfried Graf Dürckheim wies in seinen Werken mehrmals auf die wesentliche Unterscheidung hin, zwischen dem Körper, den ich *habe* und dem Leib, der ich *bin*. Der Körper wird nur als Seiendes gesehen; im Leib wird auch das Sein erkannt. Mit meinem Körper bin ich in Welt 2 gefangen, über meinem Leib stehe ich auch mit Welt 1 in Kontakt. Der Körper kennt sich nur als lebendes Fleisch, der Leib spürt sich jedoch als durchgeistigte Materie. Der durch physische, vitale und mentale Läuterung seinsbewusste Leib - nicht der seinsvergessene Körper - ist das Instrument für den Ausdruck integraler Schönheit. Die Ästhetik der Gestalt des Menschen selbst offenbart die doppelte Natur seines Wesens. Wie Leonardo da Vinci es so treffend dargestellt hat, ist der Mensch die Gestalt gewordene Resonanz des Universums.²⁹ Die bipolare Symmetrie des menschlichen Leibes ist geradezu prädestiniert in beiden Welten zu stehen - gleichzeitig.³⁰ Wie das *Gandharva-Tantra* erklärt, ist der menschliche Körper die höchste Form des Yantras³¹, "das beste aller Yantras". So könnte man beim authentischen Flux-Tanz auch von einem **yantrischen Tanz**, einer **mantrischen Körpersprache** und einem dynamischen Bioenergie-Mandala sprechen. Hier wird bereits deutlich, dass der Flux-Tanz auch der Kunstrichtung der **Body-art** zugeordnet werden kann, die aus der Happening-Fluxus-Bewegung der 60er Jahre hervorgegangen ist und im Wiener Aktionismus mit Hermann Nitsch, Otto Muehl u.a. ihren vorläufigen Höhepunkt fand. Obwohl 'Body-art' der korrekte kunstwissenschaftliche Begriff ist, trifft doch der Begriff **Leibes-Kunst** den wahren Inhalt und die Zielrichtung - gerade im Hinblick auf die wesentlichen Differenzierung zur Körper-Kunst - viel besser.

Die *somatische Intelligenz*³² selbst ist in ihrer freien und nicht mental verzerrten Wirkweise ästhetisch, so wie die Natur (*natura naturans*) in ihrem So-Sein natürliche Schönheit besitzt. In der Renaissance wurde die Natur gar als die Mutter der Kunst verehrt. Jedoch darf der *natürliche* Ausdruckstanz nicht als ein regressives "Zurück zur Natur" mißverstanden werden, vielmehr geht es um einen Fortschritt hin zu

²⁹ Vgl. Doczi, György: *Die Kraft der Grenzen*, Stuttgart 1996, S. 111 ff.

³⁰ Z.B. Fidus *Das Lichtgebet* (<http://www.fidus-shop.de>)

³¹ Das Sanskritwort *Yantra* bezeichnet eine Mandala-Figur im Kontext einer sakralen Geometrie und Kunst

³² Vgl. Bischof, Marco: *Somatische Intelligenz*, Zeitschrift des Institut homo integralis, Nr.3/99, S. 27-38

unserer Wesensnatur und den freien Selbstaussdruck dieses "inneren Künstlers" (Giordano Bruno).

Wie bereits deutlich wird, unterscheidet sich die integrale Ästhetik von der mentalen, wie sie beispielsweise I. Kant in seiner *ästhetischen Urteilskraft* vertritt, dadurch, daß nicht der Verstand die konstituierende Rolle spielt, sondern die Intuition³³. Das heißt konkret: Weg von mentaler Choreographie und hin zum spontanen, situativen und authentischen Bewegungs-Ereignis. Weg von der minutiös durchgeplanten Performance und hin zum intuitiven Happening. Auf die Frage, wer dann die Choreographie des Flux-Tanzes übernehme, lautet die klare Antwort: Die *Selbstorganisationskraft des Universums*³⁴. Die Strukturen für den Tänzer, sowie für den Inhalt des Zentralkunstwerks, kommen primär aus der Musik³⁵. Die Musik führt den Tänzer, inspiriert sein Wesen und bietet Ordnung. Dennoch ist der Tänzer frei; er kann im Kontext dieser Ordnung seine ganze Kreativität authentisch, im konkreten Hier und Jetzt des Happening voll ausleben.³⁶ Er tanzt und *ist im flow*³⁷. "Durch die Lage an diesem Phasenübergang erreicht er eine hohe Stabilität und kann seine Identität aufrechterhalten, während er gleichzeitig über eine hohe Flexibilität verfügt, hochempfindlich auf alle Einflüsse und Veränderungen der Umstände reagieren und sich ständig weiterentwickeln kann."³⁸ Durch Marco Bischofs Beschreibung eines

³³ Da in der integralen Ästhetik die mentale Ebene aufgehoben und bewahrt ist, könnte man den Flux-Tanz auch der transzendentalen, noosomatisch-phänomenologischen Ästhetik zuordnen. Innerhalb des Systems der Ästhetik, wie es heute in der Kunsttheorie vorherrscht, könnte man auch von einer evolutionär-positivistischen Ästhetik sprechen, wobei der Positivismus-Begriff im Licht des heutigen, postquantenphysikalischen Evolutionsstadiums der Naturwissenschaften gesehen werden muß.

³⁴ Der große Evolutionsforscher Erich Jantsch hat in seinem Werk *Die Selbstorganisation des Universums* (München 1992) die universellen Prinzipien der Selbstorganisation auch im Bereich der Kunst aufgezeigt. Jantsch spricht von der Möglichkeit einer "Selbstorganisation des Kunstwerks" in der der Künstler "bestenfalls Katalysator" ist; a.a.O., S. 386 f.

³⁵ Es ist offensichtlich welche große Bedeutung der Musik im Flux-Tanz zukommt, ist sie doch auch die unmittelbare "Choreographin". Die *Integrale Weltmusik* ist bspw. eine interessante Herausforderung für den Flux-Tanz; (siehe hierzu Hamel, Peter-Michel: *Durch Musik zum Selbst*, München 1976, S. 21ff.); oder die Musik von Mira Alfassa, von Sunil, der Gruppe *Dead can Dance* oder auch die sowohl apollinisch wie auch dionysisch-dithyrambische Musik von Michel Montecrossa (→ <http://www.mp3.com/michelmontecrossa>).

³⁶ Wie Prigogine hat auch der Künstler Grotowski, der den Begriff des Prozeßtheaters geprägt hat, erkannt, "daß lebendige Ordnung sich von selbst bildet, wenn Prozesse sich ausleben können." (Jantsch, E., a.a.O., S. 387)

³⁷ Wie schon erwähnt, ist Flux-Tanz immer auch flowDance. Der Evolutionspsychologe Mihaly Csikszentmihalyi hat sich seit vielen Jahren sehr intensiv mit dem Phänomen *flow* auseinandergesetzt. Durch seine *Experience Sampling Method (ESM)* hat er auch mehrere flow-Erfahrungen von Tänzern dokumentiert. In seinem Werk *"Flow. Das Geheimnis des Glücks"* (Stuttgart 1996) beschreibt er Aktivitäten, die den Körper als Quelle für die Entstehung von *flow* nutzen: "Darunter ist das Tanzen vermutlich die älteste und bedeutsamste, sowohl aufgrund seiner weltweiten Anziehungskraft als auch wegen seiner potentiellen Komplexität", a.a.O., S. 137.

³⁸ Bischof, Marco: *Biophotonen. Das Licht in unseren Zellen*, Frankfurt a.M. 1998, S. 214

Organismus im Fließgleichgewicht, wird das Prinzip der Selbstorganisation im Flux-Tanz deutlich. In mehr poetischer Sprache läßt Nietzsche seinen Zarathustra ausrufen: "Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können."³⁹

Flux-Tanz-Poesie

"*Alle Kunst* ist als Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden als eines solchen *im Wesen Dichtung*"⁴⁰, schreibt Heidegger; Flux-Tanz ist die authentische **Dichtung des Leibes (body-poetry)** und setzt tatsächlich einen neuen, *absoluten Tanzstil*⁴¹. Diese **kinetische Dichtung** kann kunstwissenschaftlich und poetologisch unter die *absolute Dichtung* subsumiert werden, die das traditionelle Dichtungs- und Literaturverständnis auch um visuelle, akustische oder kinetische Dimensionen erweitert hat. Wir hatten schon von der *somatischen Intelligenz* gesprochen, die auch schon Nietzsche kannte, wenn er von der "grossen Vernunft" des Leibes sprach: "Es ist mehr Vernunft in deinem Leibe, als in der besten Weisheit. Und wer weiss denn, wozu dein Leib gerade deine beste Weisheit nöthig hat?"⁴² Authentische Flux-Tanz-Poesie (FluxDance-Poetry) entspringt dieser grossen Vernunft als eine direkte Aktion des integralen und im besonderen des *physischen Bewusstseins*. Auch der Flux-Tanz-Poet besitzt in seiner absoluten Tanz-Dichtung **dichterische Freiheit**⁴³. Diese Bewusstheit prinzipieller, absoluter Freiheit im Ausdruck ermöglicht einem integral geläuterten Leib absolut spontanen, authentischen Selbsta Ausdruck und somit eine **poésie pure**⁴⁴. Wie schrieb doch Paul Feyerabend in seinem *Entwurf einer anarchistischen Erkenntnistheorie 'Wider den Methodenzwang'*: "Das einzige Prinzip, das den

³⁹ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*, Reclam Nr. 7111, S. 15

⁴⁰ Heidegger, M., a.a. O., S. 73 f.

⁴¹ Vgl. hierzu die Überlegungen Mary Wigmans in "*Die Sprache des Tanzes*" (1963), sowie von Rudolf von Laban in "*Principles of dance and movement notation*" (1956)

⁴² Nietzsche, F., a.a.O, S. 33

⁴³ Statt "*dichterischer Freiheit*" wird zuweilen auch der poetologische Begriff der *Lizenzen* verwendet. Diese gute Tradition zur Steigerung der poetischen Intensität ist nicht nur auf die Sprachkunst beschränkt, sondern steht auch der Tanzkunst, im besonderen der Flux-Tanz-Poesie, offen.

Fortschritt nicht hemmt, heißt: Mach, was du willst."⁴⁵ Auf Grundlage einer authentischen Flux-Tanz-Poesie ist die interessante Erfahrung des Tänzers, dass die absolute Freiheit nicht im disharmonischen Chaos endet, sondern dass eine spontane Ordnungsmacht und Selbstorganisationskraft - bei gleichzeitiger Einfachheit und übermentaler Komplexität der Bewegungsgestalten - die Bewegungsabläufe supra-automatisch⁴⁶ lenkt und koordiniert - kurz: **Es tanzt**. Das Jetzt gebiert die Gestalt, und die Gestalt läßt das Jetzt sichtbar werden. "Aber diese Freiheit ist nicht ungebundene Willkür und eigensinniges Wünschen, sondern höchste Notwendigkeit."⁴⁷ - so Heidegger in seinen Überlegungen zum *Wesen der Dichtung*.

Ideal der *flowMotion* als *poésie pure*

Bevor wir das höchste Ideal eines Flux-Tänzers, die reine, kinetische Dichtung etwas genauer skizzieren, wollen wir noch den Begriff einer **reinen Dichtung** (*poésie pure*), wie er von Paul Valéry geprägt wurde, etwas näher betrachten: "Wenn der Dichter imstande wäre, Werke zu konstruieren, wo nichts mehr von allem, was Prosa ist, in Erscheinung träte, Gedichte, in denen die musikalische Kontinuität (- der *flow*, A.M.) niemals unterbrochen wäre, in denen sogar die Verhältnisse der Bedeutungen fortwährend harmonischen Verhältnissen gleich wären, Gedichte, *in denen die Umwandlung eines Gedankens in einen anderen wichtiger erschiene als jeder einzelne Gedanke*, Gedichte in denen das Spiel der Bilder die Wirklichkeit des Themas enthielte, - dann könnte man von *reiner Poesie* sprechen, wie von etwas, das es gibt."⁴⁸ Auf die "Sprache des Körper" (Mary Wigman) gezogen, wäre das Ideal des Flux-Tanz-Poeten eine bruchlose Ganzheit der freien Fließbewegung (*flowMotion*). Die einzelnen Prozessfraktale des kinetischen Gedichts würden situativ supra-automatisch und spontan kreativ zu immer neuen Subganzheiten (Holonen) verschmelzen. Dies wäre aber nichts Gemachtes bzw. vom Künstler-Ich Produziertes, sondern 'einfach' das

⁴⁴ Innerhalb der Poetik ist mit *poésie pure* eine autonome, autotelische, ideologiefreie und letztlich nicht anthropomorph begrenzte Dichtung gemeint. Neben Charles Baudelaire und Stéphane Mallarmé sei hierzu im besonderen auf Paul Valérys *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt a.M. 1962, S. 80-89 verwiesen.

⁴⁵ Ohne weiteren Kommentar möchte ich auch Augustinus' berühmten Satz in diesen Kontext stellen: "Liebe und tue, was du willst"

⁴⁶ Zum Prinzip des SUPRA-AUTOMATISMUS siehe: Mascha, Andreas: *SUPRA-AVANTGARDE - Zur hypermodernen Kunst von BALAVAT*, unveröffentlichtes Manuskript 2001

⁴⁷ Heidegger, Martin: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Gesamtausg. Band 4, Frankfurt a.M. 1981, S. 45

unbedingte Zulassen der absolut natürlichen Bewegung des Holomovement (David Bohm), d.h. der absoluten Wirklichkeit selbst. Der instrumentale Leib wäre zu einem Supraleiter kosmischer Energie bzw. der universellen Wellenfunktion geworden, bewegt vom ersten und einzigen Beweger.

Paul Valéry hat durch die Figur des Sokrates in seinem poetisch tanzpoetologischen Werk *Die Seele und der Tanz* die Annäherung an diesen Seinszustand in der Betrachtung einer Tänzerin⁴⁹ bereits besungen: "Hast du nicht den Eindruck, (...) als fühle sie sich wohl und lebe ganz und gar in einem dem Feuer vergleichbaren Element - in einer sehr besonderen Durchdringung von Bewegung und Musik, darin sie eine unerschöpfliche Kraft einatmet, während sie selbst mit ihrem ganzen Wesen den reinen und unmittelbaren Andrang der äußersten Seligkeit genießt? (...) O Flamme immerhin! ...Wacher und göttlicher Gegenstand!... Aber was ist eine Flamme, o meine Freunde, wenn nicht *der Augenblick selbst*? ... 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.... Und Flamme, ist sie nicht auch die unaufhörlich stolze Gestalt der edelsten Zerstörung? Das, was nie wieder geschehen wird, geschieht prunkvoll vor unseren Augen! - Das, was nie wieder geschehen wird, muß notwendig mit dem größten Prunk geschehen, der sich denken läßt! (...) Dieses *Eine* versucht das Spiel, *Alles* zu sein."⁵⁰

Sri Aurobindos Ausblick auf die *Dichtung der Zukunft* trifft nicht nur auf die von ihm theoretisch und praktisch fundierte **mantrische Sprach-Dichtung** zu, sondern ist auch richtungsweisend für die **yantrische Leibes-Dichtung**: "Die Dichtung der Zukunft ... wird zuerst und vor allem Dichtung der intuitiven Vernunft sein, der intuitiven Sinne, der intuitiven Wonne-Seele in uns, wobei sie von dieser erhöhten Quelle der

⁴⁸ Valéry, Paul: *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt a.M. 1962, S. 88 f.

⁴⁹ "Die Tänzerin ist keine Frau, die tanzt, aus zwei verschiedenen Gründen: sie ist keine Frau, sondern eine Metapher, die in sich einen der grundlegenden Aspekte unserer Form, Schwert, Kelch, Blume usw., zusammenfaßt, und sie tanzt nicht, sondern deutet wie ein Wunder durch verkürzte oder schwungvolle Bewegungsabläufe mit körperlicher Schrift an, wozu - wollte man es niederschreiben - ganze Absätze in dialogischer und beschreibender Prosa nötig wären: ein Gedicht, von jeglichem Schriftzeichen befreit." (Stéphane Mallarmé: *Œuvre complètes*, Hrsg. v. H. Mondor und G. Jean-Aubry, Paris 1945, S. 304)

Inspiration eine souveränere dichterische Begeisterung und Ekstase erlangt, und sich dann vielleicht gar erhebt zu einer noch größeren Kraft der Offenbarung, die der direkten Schau und dem Wort des Übermentals (*overmind*), von dem alle schöpferische Inspiration herkommt, näher ist."⁵¹

Wir wollen an dieser Stelle nicht tiefer auf die Poetologie des Tanzes eingehen, sondern weiter auf die herausragende Forschungsarbeit von Gabriele Brandstetter zur Theorie der Tanz-Avantgarde verweisen.⁵²

Flux-Tanz-Avantgarde und die Arbeit an der Leibesplastik

Der Flux-Tanz-Poet stellt *die* neue, bewegungsästhetische Vorhut im heutigen 21. Jahrhundert dar und prägt eine neue, *hypermoderne Tanz-Avantgarde*.

"Nicht das strebende Bemühen, sondern der Einbruch von oben (innen oben) wird zur Avantgarde, zur SUPRA-AVANTGARDE", schreibt der Überkünstler⁵³ BALAVAT. In ihrer vollkommensten Form ist Flux-Tanz-Poesie ein supra-avantgardistische Tanz-Bewegung.

Es ist klar, dass es sich beim Flux-Tanz nicht nur um eine Tanz-Technik handelt, sondern vielmehr um einen tänzerischen Seinsausdruck bzw. eine direkte Bewegung des Bewusstseins des Tänzers. Gerade im Tanz besteht ja eine naturgemäße Einheit zwischen Künstler (Subjekt) und Kunstwerk (Objekt); umso wichtiger ist gerade für den Flux-Tänzer eine Arbeit an der *Daseinsplastik*. Die **Subjekt-Kunst**, d.h. die bewusste, schöpferische Gestaltung der eigenen, multidimensionalen Person, die lebenskünstlerische Arbeit am Subjekt selbst, ist ein wesentlicher Teil der Ausbildung eines Flux-Tänzers bzw. eines integralen Leibes.

⁵⁰ Valéry, Paul: *Die Seele und der Tanz in Eupalinos*, (Übertragen von Rainer Maria Rilke), Frankfurt a.M. 1973, S. 31 f.

⁵¹ Sri Aurobindo: *Die Dichtung der Zukunft*, Karlsruhe 1990, S. 221

⁵² Im 1. Teil ihrer Habilitationsschrift, die unter dem Titel *Tanz-Lektüren - Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* veröffentlicht wurde (Frankfurt a.M. 1995), liefert Brandstetter einen interessanten Überblick über die Poetik des Tanzes bei Hugo von Hoffmannsthal, Rainer Maria Rilke und Paul Valéry; S. 275 - 315

⁵³ Zum Begriff der Überkunst: Der Supra-Avantgardist BALAVAT (→ <http://www.balavat.de>) bezeichnet sich selbst nicht als Künstler. Ohne eine **2. Erweiterung des Kunstbegriffs** (nach Beuys) auf das **Gesamtkunstwerk des Dasein** kann die Supra-Avantgarde tatsächlich aus sprachphilosophischer und lexikal.-semantischer Sicht nicht unter den traditionellen Kunstbegriff subsumiert werden. Ohne diese erneute Erweiterung des Kunstbegriffs um **das Integrale**, wie es ansatzweise in diesem Text versucht wurde, müsste tatsächlich von einer **Überkunst** gesprochen werden, da die übermentale und akategoriale Supra-Avantgarde den alten Kunstbegriff bei weitem transzendiert. Über die "Metakategorie" der *integralen Kunst* kann jedoch der Kunstbegriff in seiner erweiterten Form beibehalten werden.

Exkurs: Hypermoderne Subjekt-Kunst

Obwohl die Subjekt-Kunst, d.h. das Subjekt selbst wird zum lebendigen Kunstobjekt im Kunstschaffensprozess, bereits von Beuys theoretisch wie praktische fundiert wurde, ist diese ultimative Entgrenzung in der Kunstwelt zumeist ignoriert oder negativ aufgenommen worden. In der Hypermoderne, die als das Zeitalter der Selbsttransformation des Menschen charakterisiert ist, bekommt die Subjekt-Kunst einen neuen, zeitgeistlich brisanten Kontext und ist gar selbst ein weiterer Baustein der Hypermoderne⁵⁴ und kunsttheoretischer Hintergrund für die selbsttransformatorische Arbeit an der eigenen *Daseinsplastik*⁵⁵. Wir wollen in diesem Zusammenhang nicht näher auf die Subjekt-Kunst eingehen, jedoch steht gerade für den Tänzer neben der *Bewusstseinsplastik* (selbstschöpferische Mutation zu integralem Bewusstsein) und der *Lebensplastik* (biographisches Gesamtkunstwerk) die Arbeit an der *Leibesplastik* im Zentrum. Es soll hier nur noch kurz erwähnt sein, dass es sich dabei nicht um ein Body-Building, als ein 'Einfleischen' einer mentalen Struktur handelt, sondern vielmehr um ein 'Ausfleischen' alter neuro-somatischer Muster und eine 'Neuprogrammierung'⁵⁶ aus einem übermentalalen Bewusstsein.

Kurz: Die (alte) Kunst ist am Ende⁵⁷. Eine wirklich neue *Zukunfts-Kunst* kann nur von einem neuen Menschen jenseits des *homo mentalis* kommen. Die Subjekt-Kunst ist ein wichtiges Brückenstück zum *Zukunftsmenschen*.

Im Mikrokosmos 'Leib' wesen sowohl kosmische Ordnung wie Chaos und im Flux-Tanz kann der Tänzer diese entbergen. In diesem authentischen Prozeß beginnt eine integrale Ästhetik durch das visuell sichtbare durchzuscheinen - wahrnehmbar und vor allem im Innersten des Rezipienten spürbar. Es ist letztlich die Transparenz für das Transzendente, welche das Schöne offenbart. Nur noch der Tanz existiert - kein Tänzer - kein Zuschauer - der Kosmos tanzt!

⁵⁴ Systemtheoretisch könnte man von einer *Selbstproduktion* sprechen (vgl. Jantsch E., a.a.O., S. 152 ff.) und kunsttheoretisch von einer *sozialen Konstruktion* (vgl. auch hierzu Peter Weibel *Quantum Daemon*)

⁵⁵ Gerade Beuys hat in seinen Arbeiten die Bedeutung der Plastik wieder neu hervorgehoben, als die Kunst des Gestaltens (vom griech. *plastike techne*)

⁵⁶ Zum *Neuro-Somatischen Programmieren (NSP)* siehe: <http://www.NSP-online.org>

⁵⁷ Zur kunsttheoretischen und kulturgeschichtlichen Beweisführung zu dieser These vgl. Danto C. Arthur: *Das Ende der Kunst*, in: ders.: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München 1993, sowie in Dtsch. Z. Philos. Berlin 45 (1997) Schwerpunkt: Arthur C. Danto und das "Ende der Kunst", S. 741 - 784

Erich Jantsch schreibt hierzu: "Es gibt offenbar eine gewisse Entsprechung zwischen der Eigendynamik des Künstlers im schöpferischen Akt, der Eigendynamik des Kunstwerks und der Eigendynamik des Betrachters oder Zuhörers - eine 'Einstimmung' über Zeit und Raum hinweg, die auf der homologen Selbstorganisations-Dynamik aller Aspekte der Evolution beruht - oder kurz gesagt: auf der Homologie allen Geistes. Voraussetzung dafür ist aber die Möglichkeit von Resonanz in den wesentlichen Bereichen."⁵⁸

"Der Körper als ein dreidimensionales Raumobjekt stellt eine komplexe Gestalt mit einer Mannigfaltigkeit an Formen dar, die sich in zahlreiche Richtungen erstrecken. Die Haltungen, die der Tänzer zeitweilig oder während längerer Zeitspannen einnimmt, können als 'lebende Skulpturen' angesehen werden", schreiben Hans und Shulamith Kreidler in ihrer *Psychologie der Kunst*⁵⁹. Diese Sichtweise erweitert zwar schon unser Bild vom Körper; es bleibt aber trotzdem bei einer **dreidimensionalen Kunst**. Es gilt von der 'lebenden Skulptur' zum *lebendigen Kunstwerk* zu gelangen. Der Mensch ist ein vier- und höherdimensionales Wesen, welches seine zeit- und raumfreien Aspekte (J. Gebser) auch ausleben und in seiner Kunst ausdrücken will. Flux-Tanzkunst ist bereits **vierdimensionale Kunst** und entwickelt sich mit wachsendem Bewußtsein des Tänzers weiter in noch unerforschte Hyperräume des Mikro-Makro-Kosmos. Denn der Flux-Tanz ist ein *Ereignis* im Einstein-Minkowski-Raum. Zu den drei Raumkoordinaten integrierte der deutsche Mathematiker Hermann Minkowski, mit Bezug auf die Einsteinsche Physik, die imaginäre Zeitkoordinate ict (i imaginäre Einheit, c Lichtgeschwindigkeit, t Zeit)⁶⁰. Das lebendige Materie-Energie-System des seinsbewussten, menschlichen Leibes stellt in Erweiterung Minkowskis' *Weltlinie* einen *Weltkörper* dar. Durch dieses Bewußtsein des Flux-Tänzers wird der Tanz zum wahrhaft kosmischen Ereignis - dem zeitfreien Tanz eines Weltkörpers im *Holomovement* (D. Bohm). Im Kontext dieses kosmischen Erfahrungshorizonts kann

⁵⁸ Jantsch, E., a.a.O., S. 390

⁵⁹ Kreidler, Hans: *Psychologie der Kunst*, Stuttgart 1980, S. 168

⁶⁰ Interessanter Weise erinnert diese Formel an das lateinische Wort *ictus*, welches auch den Takt-Schlag und das Grundmaß der rhythmischen Bewegung in der antiken Dichtung und Musik bezeichnet.

beim Flux-Tanz deshalb auch ganz sachlich von einer **kosmischen Ästhetik**⁶¹ gesprochen werden.

Während sich der mental-bewusste, dreidimensionale Raum-Körper lediglich in der *Kinesphäre* bewegt, tanzt der integral-bewusste, vierdimensionale *Weltkörper* in der *Noosphäre* (Geistfeld nach Teilhard de Chardin). Der Flux-Tänzer wahrt das Diaphainon⁶², die höhere, in die dreidimensionalen Materiekörper eingefaltete (implizite) Ordnung und "Dimension" bzw. *Amension*⁶³. Aus dieser 4. Dimension - nicht aus einer mentalen Projektion - kommen die Bewegungsimpulse für seinen integralen, freien Ausdruckstanz und *absoluten Tanzstil* als eine "Bewegung des Weltalls" (Isadora Duncan). Somit ist der authentisch intuitive, integrale Flux-Tanz ein *Weltereignis* im Minkowski-Raum und über den geläuterten bzw. transformierten, integralen Leib ereignet sich der Selbstaussdruck des kosmischen Tänzers.

"Der eigentliche Wert des Geschaffenen hängt vom Ursprung seiner Eingebung ab, von dessen Höhe; der Wert der Ausführung jedoch von der Macht des verkörperten Vitalen; zur Vollständigkeit des Genies gehört beides." - Mira Alfassa⁶⁴

Der Natya-Yogin als integraler Künstler (homo artifex integralis)

Die Kunst des Natya-Yogin⁶⁵ ist die integrale Kunst des Selbstaussdrucks während der Seinserfahrung. Die Authentizität der Seinserfahrung bewirkt die *Seinslichtung*. Ziel seiner *sadhana*⁶⁶ ist die Einung mit dem Seinsgrund über den Tanz und der Ausdruck der Seligkeit des Einsseins im Tanz. Der Flux-Tanz des Natya-Yogin ist ein integrales

⁶¹ Zum Begriff der kosmischen Ästhetik vgl. Henckmann, W./Lotter K., *Lexikon des Ästhetik*, München 1992, S. 126 f.

⁶² "Wir müssen versuchen, die vierdimensionale Ganzheit wahrzunehmen, die raum- und zeitfrei ist, denn nur diese Raum-Zeitfreiheit, nur 'in' ihr, ist die Durchsichtigkeit des Geistigen, ist das Diaphainon wahrnehmbar, das in keiner Sichtbarkeit manifestiert werden kann." (Gebser, Jean: *Ursprung und Gegenwart*, a.a.O., S. 403)

⁶³ "Nur die Zeit als Uhrzeit oder geometrische Größe ist im eigentlichen Sinne des Wortes eine Dimension, ein Ausmessen; die echte vierte Dimension im Sinne der Zeitfreiheit als akategorialem Element ist eine *Amension*." (Gebser, Jean: *Ursprung und Gegenwart*, a.a.O., S. 457)

⁶⁴ Aus Gesprächen von Schülern mit Der Mutter, zitiert in Huchzermeyer, Wilfried (Hrsg.): *Nada*, Karlsruhe 1998, S. 90

⁶⁵ Praktizierender des *Yoga* (Anjochung, Einung), der über den Tanz (Sanskrit: *natya*) die Einung mit dem Schöpferischen, dem Seinsgrund anstrebt; (vgl. hierzu <http://www.integral-yoga.de/natya-yoga/kontext.html>).

⁶⁶ Sanskrit-Begriff für die yogische Praxis, der Einung der Natur (*prakriti*) mit dem Geist (*purusha*); hier der *Natya Sadhana Prakriti* (NSP)

Kunstwerk in und durch seine authentische Wesenserfahrung. Das Ereignis dieses Erlebnisses im konkreten Hier und Jetzt ist der *raison d'être* seines Tanzes. Der Natya-Yogin tanzt sich *selbst* und damit gleichzeitig für das All. Anerkennung und Ruhm sind ihm nicht wichtig, er lehnt sie aber auch nicht kategorisch ab. Sein Reichtum ist das wahre Selbst-Sein - und er weiß, dass es keinen größeren Erfolg gibt. Er gibt sich der allesdurchdringenden Selbstorganisationskraft hin und läßt Sie durch sich wirken; er stellt gewissermaßen das Instrument seines Leibes bereit, für den Tanz der Seinskraft.

Integrale Ästhetik führt die Ästhetik wieder zurück zu ihrer etymologischen Wurzel: *aisthánesthai* (griech.) = (durch die Sinne) wahrnehmen. Schon Leonardo da Vinci hat nicht nur erkenntnis- und wissenschaftstheoretisch, sondern durch sein Leben als solches, den Nachweis geliefert, dass Vernunft und sinnliche Wahrnehmung keine Gegensätze sein müssen, sondern im richtigen Bewußtsein komplementär wirken. So wie eine integrale Ästhetik die Vernunft integriert hat, müsste auch eine integrale Philosophie die Sinnlichkeit, das Wahrnehmbare (*aisthetikós*), die Ästhetik integrieren und auch immer weiter verfeinern - und zwar ganz konkret und praktisch.

Über den geläuterten Leib nimmt der Natya-Yogin die eine Wirklichkeit *supra-sensuell* wahr; er *wahrt* (J. Gebser) die bruchlose Ganzheit - das Holomovement (D. Bohm). Diese Schau ist gleichzeitig geistiges Erkennen und supra-sinnliches Spüren. Hier fallen Transzendentalismus und Positivismus im vernunftbegründeten, integralen Empirismus zusammen.

Der direkte **Ausdruck** des **Erlebten** im Flux-Tanz führt zu einer Objektivierung und einem dadurch möglichen **Verstehen** und intersubjektiven Nacherleben. Dieser geisteswissenschaftliche Zusammenhang wurde besonders von dem deutschen Philosophen Wilhelm Dilthey sehr präzise herausgearbeitet; wobei sich gerade im Flux-Tanz dieser fundamentale Zusammenhang von Erleben, Ausdruck und Verstehen ganz unmittelbar zeigt. Durch diese Unmittelbarkeit und Ganzheitlichkeit des Ausdrucks im Flux-Tanz möchte ich in diesem Kontext statt von "Verstehen" von "Aufhellung" sprechen. **Aufhellung** ist eine integrale Objektivierung subjektiven Seelenlebens, wodurch Leben am intensivsten über sich selbst in seinen Tiefen aufgeklärt wird. In der heutigen Hypermoderne wird sich die unabdingbare **zweite und integrale Aufklärung** tanzend, spielerisch vollziehen. Dabei wird der Flux-Tanz, der

bereits eine **Ost-West-Synthese** im Zusammenfall der westlichen Symbolfigur des Tanz-Poeten mit der östlichen Ikone des Natya-Yogin darstellt, eine nicht unwesentliche Rolle spielen. Kurz: Der hypermoderne Flux-Tanz - ein Tanz in die Hypermoderne!

Der Tanz als *sadhana* auf dem Parkettboden ist eine Ebene; eine andere ist der Tanz durchs Nullpunktfeld auf der Bühne des Lebens...

Wie drückt es sich doch so schön durch die übermentale Dichtung T.S. Eliots⁶⁷ aus:

"Am ruhenden Punkt
der kreisenden Welt
ist der Tanz,
wäre der Punkt nicht,
der ruhende,
so wäre der Tanz nicht -
und es gibt nichts als den Tanz."

⁶⁷ Eliot, S.T. *Burnt Norton aus Vier Quartette*, Gesammelte Gedichte, Werk 4, Frankfurt 1972, S. 283