



Stephan Stockmar

«Ich bin ein Hase». Die Polarität Männlich-Weiblich als «Generator» im «Lebenslauf / Werklauf» von Joseph Beuys.

S.-Roderer-Verlag, Regensburg 2025
 Reihe «Philosophie interdisziplinär» Band 56
 309 Seiten, Taschenbuch. 34,80 Euro

«Behutsamkeit, Indirektheit, Unmerklichkeit, aber auch oft «Antitechniken» sind meine Möglichkeiten.»
Joseph Beuys 1971 in einem Brief an Manfred Schrödi (S. 17)

«Ja, wahrscheinlich bin ich einer [ein Anthroposoph]. ... wenn man konsequent, sagen wir mal: logisch denkt, muss man ja eigentlich Anthroposoph sein. ... Jetzt mal als neues Gesetz aufstellen: Nicht jeder Mensch ist ein Künstler; jeder Mensch ist Anthroposoph.»
Joseph Beuys im Januar 1985 in einem Gespräch (S. 15)¶

Erweiterter Anthroposophiebegriff

Wie ganz am Ende ohne Pathos deutlich wird, vollzieht Stephan Stockmar mit diesem in akademischem Stil verfassten Buch einen Neuschöpfungsprozess, eine Auferstehung. Dort nämlich wird der plastische Prozess, das elementare Arbeitsprinzip von Joseph Beuys, mit Worten benannt, die dieser selbst seinem Lehrer Wilhelm Lehmbruck widmete. Man müsse, heißt es da, «durch das Tor des Todes seiner [Lehmbrucks] eigenen Skulptur hindurchgegangen sein» (S. 282f.), um dieses Schaffensprinzip zu verstehen. Das Schaffensprinzip kann in ganz anderer Form in Erscheinung treten und trotzdem denselben Ursprung haben – das ist mit Auferstehung gemeint. Im Buch selber, und bereits in seinem Titel, ist öfter vom Hasen die Rede – einem zweifellos österlichen Motiv. Unsere Lektüre folgt in gewisser Weise einem wegweisenden Hasen, der sich flink springend über die grüne Wiese des Lebendigen bewegt, blitzschnell die Richtung wechseln kann und durch eine gute Wegweisung immer die Orientierung behält. Für Beuys verkörpert der Hase das «Bewegungselement» (S. 109) schlechthin.

Der vierte Weg

Stephan Stockmar, als langjähriger Chefredakteur der Zeitschrift «Die Drei» mit Goethes und Steiners Metamorphose-Denken vertraut, geht einen Weg weniger *über* Beuys als vielmehr *mit* ihm – und dabei vor allem mit sich selbst. Die Beuys-Forschung kennt drei Hauptstränge, nämlich kunsthistorische Einordnung, biografisch-kritische Dekonstruktion und anthroposophisch-affirmative Deutung. Stockmar beschreitet einen vierten, indem er den akademischen Gestus der Distanz

aufgibt. «Eine [...] «objektive» und voraussetzungslose Darstellung halte ich nicht für möglich» (S. 11). Er erzählt, wie er jahrelang um Beuys' Werk herumging, bis er 2008 Videos der Aktionen sah und nicht mehr fragte, *was* Beuys tut, sondern *wie* er das macht, «mit welcher Präsenz und Hingabe [...], doch ohne artistisch zu wirken» (ebd.). An den abgelegten Dingen – Fett, Filz, unscheinbare Relikte – nimmt er seither eine «Anwesenheit» wahr, die sich nicht erzwingen lässt. Das klingt unwissenschaftlich – und ist es, wenn Wissenschaft die Ausschaltung des erkennenden Subjekts meint. Stockmar macht seinen Erkenntnisprozess zum Thema und öffnet gerade dadurch einen Raum, der der akademischen Beuys-Forschung bisher verschlossen blieb.

Der Leib als Erkenntnisorgan

Im Kern entwickelt Stockmar einen leiblichen Erkenntnisweg, in dem der Körper selbst Organ der Erkenntnis ist. Wenn er die sieben Räume des Block Beuys betritt, wirkt die Materie als Widerstand, an dem sich etwas entzündet.

«Das hier von Beuys gemeinte Zurückgehen ist [...] keines in Raum und Zeit; diese dienen nur als [...] Widerstand [...], an dem ich zu einem Bewusstsein meiner selbst erwachen kann.» (S. 155) Geist zeige sich nicht als fertiger Inhalt, den man «wissen» könnte, sondern als Tätigkeit – Stockmar spricht von der «Aktivierung der [...] Kraft der Intuition, die auf der physisch-leiblichen Ebene Anwesenheit bewirken kann» (S. 153f.). Beuys selbst hat es radikal formuliert. «Mein Knie ist [...] dem menschlichen Denken gegenüber Umwelt. Sogar meine Gefühle [...] sind dem Denken gegenüber Umwelt.» (S. 228) Diese Erkenntnis vollzieht sich in Bewegung. Barbara Gronau spricht von einer «gezielten Bewegungs-dramaturgie», durch die Beuys «den Körper des Betrachters einbezieht» (S. 159); der Block Beuys sei «ein [...] Parcours, der auf die körperliche Interaktion [...] hin aufgebaut ist» (S. 160). Gegen Sigrun Paas besteht Stockmar auf dem Wegcharakter der Installation – eine der zentralen Thesen des Buchs. Wer die sieben Räume in der «richtigen» Richtung begangen hat, kann sie kaum noch umgekehrt begehen (S. 147). Am Ende, zwischen zwei Vitrinen hindurch, tritt man – wenn alles gelingt – verändert wieder in den ersten Raum. Diese Deutung, die den Block Beuys nicht als Ort der Betrachtung, sondern als Ort der Verwandlung begreift, verändert die Rezeptionshaltung.

Polarität als Lebensprinzip

Bevor Stockmar die Geschlechterpolarität entfaltet, legt er im 1. Kapitel das Fundament. Am Beispiel der Fettecke führt er Beuys' Plastische Theorie ein. Aus amorphem Material organischen Ursprungs bildet Beuys eine geometrisch-kristalline Form – zwei Polaritäten zeigen sich zugleich, ohne sich zu vermischen. Für Beuys gibt es keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Begriff und Skulptur, beide sind «End-Formen» einer Bewegung, die in ihnen zu einem vorläufigen Abschluss gekommen ist (S. 26). Stockmar ordnet die Begriffspaare, mit denen Beuys arbeitet,

in ein Schema ein, das von Chaos zu Ordnung, von Unbestimmt zu Bestimmt, von Warm zu Kalt, von Ausdehnung zu Zusammenziehung reicht – verbunden jeweils durch das «Moment der Bewegung» (ebd.). Ob man diese Polaritäten mit Materie und Geist, Stoff und Form, Natur und Technik, Ost und West oder eben Frau und Mann bezeichnet, «immer liegt das gleiche Grundprinzip zugrunde, das sich auf Leben und Tod zurückführen lässt» (S. 27). Die Geschlechterpolarität erscheint so als Ausprägung eines universalen Prinzips, das Beuys in der alchemistischen Terminologie von Sulphur, Sal und Mercur fasst und das Stockmar mit Goethes Metamorphosenlehre in Verbindung bringt.

Die Polarität Männlich-Weiblich

Der Titel des Buchs nennt als zentrales Thema die Polarität Männlich-Weiblich als «Generator» im Lebenslauf und Werklauf von Joseph Beuys. Sie durchzieht sein gesamtes Schaffen – von frühen Gedichten über Zeichnungen bis hin zu Skulpturen wie «Jungfrau» und «Bergkönig», die im Block Beuys «fast wie ein Paar arrangiert» einander gegenüberstehen (S. 9). Stockmar arbeitet fünf Aspekte dieser Polaritätsarbeit heraus. *Erstens* geht es Beuys nicht um biologisch-essentialistische Geschlechtsmerkmale, sondern um anthropologische Qualitäten, «die nicht nur an das äußere Geschlecht gebunden sind, sondern – in jeweils komplementärer Weise – allen Menschen zukommen» (S. 41). *Zweitens* ist das Entscheidende nicht die statische Zuordnung, sondern die dynamische Bewegung. «Immer geht es um die Frage nach etwas Mittlerem bzw. Vermittelndem, das in seinen Augen weder etwas Statisches noch eine Vermischung sein kann; es entsteht in der Bewegung zwischen beiden Polen» (S. 10). *Drittens* vollzieht sich diese Vermittlung transformativ – durch einen Tod hindurch entsteht Neues, «in der Verbindung mit der Erde, im Durchgang durch den Tod das Niedere auf ein Höheres hin erlösend» (S. 111). *Viertens* ist die individuelle Arbeit an der Polarität sozial relevant, denn von ihr «hängt auch das Gelingen der sozialen Frage ab, die sich in der Begegnung zwischen Menschen bildet» (S. 10). *Fünftens* ist das vermittelnde Dritte christologisch fundiert.

Der Hase verkörpert diese Bewegung zwischen den Polaritäten, biologisch selbst ein Wesen mit stark ausgeprägten Polen des Nerven-Sinnes- («Lauscher») und des Stoffwechsel-Gliedmaßen-Pols («Hinterläufe») (S. 92f.). Gerade weil beide Pole beim Hasen so extrem ausgebildet sind, wird das vermittelnde Herz-Kreislauf-System besonders gefordert. Beuys lässt deshalb «das Herz gewissermaßen aus dem Zusammenspiel» dieser Pole entstehen und betont in seinen Aktionen Hasenblut und Hasenherz als Chiffren für das Dazwischen. Der Hase ist ihm damit eben auch ein «Zeichen für die Verbindung der Geschlechter auf seelisch-geistiger Ebene» (S. 106). Stockmar situiert dieses Polaritätsdenken ausdrücklich im Horizont gegenwärtiger Debatten. In Zeiten, «wo die Unsicherheit gegenüber dem eigenen Körper [...] und seinem Geschlecht immer mehr zunimmt», könne Beuys' Umgang mit der Geschlechterfrage «heilsam wirken: die spezifischen Qualitäten von Mann

und Frau ins Auge fassen und sich als Individuum zwischen ihnen hin- und herbewegen» (S. 190). Dabei geht es Stockmar um eine Verankerung im Leiblichen, die «nicht unbedingt eine operative Geschlechtsumwandlung erfordert» (ebd.). Im letzten Kapitel bezieht er sich auf Kim de l'Horizons mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichneten Roman «Blutbuch» (2022), dessen Protagonist sich am Ende «nahezu mit seinem Körper versöhnt» – für Stockmar eine Bestätigung des beuys'schen Weges.

Aktionssubstanz und Parallelprozess

Ein zentrales Anliegen der Studie ist es, das Produktionsprinzip der Beuys-Objekte zu erhellen, nämlich das Ablegen der in Aktionen verwendeten Gegenstände. Dieses erweist sich nicht als bloßes Beiseitestellen, sondern als konstitutives Moment des beuys'schen Kunstbegriffs. Den Schlüssel liefert der von Johannes Stüttgen geprägte Begriff «AKTIONSSUBSTANZ». «Beuys ließ all diese Dinge nicht einfach zurück – Stichwort: Abfall/Vergangenheit –, sie waren ja aufgeladen mit AKTIONSSUBSTANZ! Als solche Speicherqualität waren sie, jetzt für sich isoliert, extra noch einmal zu formieren, neu auszurichten, freizustellen in ihre eigene GEGENZEIT-Wirksamkeit» (S. 232). Diese nicht-materielle, gleichwohl wahrnehmbare Qualität charakterisiert Stockmar als «eine Art geistiger Anwesenheit» (ebd.).

Die Transformation zum Speichermedium vollzieht sich doppelt, durch die konzentrierte Handlung während der Aktion und durch den bewussten Akt des Einrichtens. An den Hasenstangen erfährt Stockmar, dass sie «nicht <irgendwie> abgelegt, sondern auf eine liebevolle Art und Weise» arrangiert» sind (S. 117). Die abgelegten Objekte sind «End-Formen» eines Prozesses (S. 26), die zur Rückbewegung aufrufen. Der Rezipient ist aufgerufen, die Information zu *exformieren* – «den durch Beuys in die Physis inkarnierten Geist in mir so neu entstehen zu lassen» (S. 154). Die Glasvitrine fungiert dabei als Schwellenraum. Sie verhindert physischen Zugriff und provoziert einen rein geistigen Prozess. Was Stockmar an Beuys entwickelt, enthält den Keim einer neuen Hermeneutik – nicht nur gegenüber Beuys, sondern auch gegenüber Steiner. Sein Verfahren nennt er mit Beuys «Parallelprozess» (S. 20). Beuys habe Steiner nicht zitiert – er sei in seine Denkbewegung eingetreten und habe mit völlig anderen Mitteln gestaltet, mit Fett und Filz, mit dem eigenen Leib. Die Ausdrucksformen könnten verschiedener nicht sein. Und doch erschließt er etwas von Steiners eigener, ganz anders »abgelegter« Aktionssubstanz.

Durchschreiten, Scheitern, Warten auf Licht

Der Parallelprozess bewegt sich auf der Ebene der Bewegungsgesetze, nicht der Inhalte. Stockmar hat diese Gesetze am Umgang mit den Polaritäten aufgewiesen. Chaos und Form, Wärme und Kälte, weiblich und männlich kommen durch das Moment der Bewegung zusammen. Wer in diese Bewegung eintritt, vollzieht einen

Erkenntnisweg, der sich in drei Momenten gliedert. *Durchschreiten* bedeutet leiblich-geistiges Sich-Einlassen. Der Rezipient tritt in die Bewegung ein, die den Objekten – oder Begriffen – eingeschrieben ist. «Hingegeben schlüpfte ich in die Dinge wie hinein und lasse sie zu mir sprechen; ich bin von ihnen umgeben und bringe sie doch aus mir selbst hervor.» (S. 131) *Scheitern* ist die notwendige Folge. Die Objekte verweigern sich dem verstehenden Zugriff, ihre «Un-Farben» bringen die Sinne zum Schweigen. «Dies ruft in mir ein Ohnmachtsgefühl hervor [...] denn es gleicht einer Finsternis, in der ich alle Orientierung verliere.» (S. 133) Doch dieses Scheitern ist Schwelle, nicht Ende – eine «Nullsituation», von der aus Neues beginnen kann. *Warten auf Licht* schließlich ist kein aktives Tun, sondern Geschehenlassen. Wer sich in den «diffusen Raum» hineintastet, erfährt, dass «etwas in mir erwacht, eine Kraft, die die Dinge wie von innen her leuchten [...], lässt» (ebd.). Das Licht entsteht als Gegenbild im Inneren.

Übertragen auf Steiner hieße das, seine Begriffe zu durchschreiten – nicht als Lehrstücke, sondern als Arrangement von Denkbewegungen. Am Widerstand der herabgelähmten Form zu scheitern. Und zu warten, bis im eigenen Inneren ein Licht aufgeht – informiert von derselben Wirklichkeit, aber in je anderer Gestalt. So verstanden wäre Anthroposophie kein Lehrgebäude, das man memoriert, sondern plastisches Denken in seinem Vollzug.

Die Chymische Hochzeit

In diesem Zusammenhang weist Stockmar auf eine bisher wenig beachtete Dimension in Beuys' Werk hin, nämlich die Verbindung zu alchemistisch-rosenkreuzerischen Traditionen. Auf der Tafel «Mons Philosophorum» aus «Lehren der Rosenkreuzer» (1785) springt ein Hase in eine Grube und taucht auf dem Berg wieder auf – dort, wo eine Henne ein Neues ausbrütet. Beuys führe dieses Motiv weiter. Der Hase ist ihm «ein altes germanisches Symbol [...] Er steht als alchemistisches Zeichen für Umwandlung» (S. 106). – Sigrun Paas hat Rudolf Steiners Darstellung der sieben Stufen des rosenkreuzerischen Einweihungsweges als mögliche Inspirationsquelle für die sieben Räume des Block Beuys in Erwägung gezogen (S. 160). Stockmar greift diesen Hinweis auf und vertieft ihn durch seine leibliche Phänomenologie. Die vierte Stufe des rosenkreuzerischen Weges ist laut Steiner die «Bereitung des Steins der Weisen» – ein Vorgang, den Stockmar mit dem Erleben in Raum 4 in Verbindung bringt, dem «Herzraum» des Block Beuys, wo erfahrbar wird, «wie etwas, das im Ablegen ein Ende gefunden hat, zum Ausgangspunkt für etwas Neues wird» (S. 156f.). Die sieben Räume erscheinen so als Initiationsweg, dessen Ziel die «Chymische Hochzeit» ist, jene Vereinigung der Polaritäten im Individuum.

So schließt sich der Kreis. Stockmar geht durch Beuys' abgelegte Formen, lässt sich vom Widerstand ihrer Unfarbigkeit irritieren, wartet und lässt in der eigenen Erfahrung etwas in sich auferstehen, das er nun seinerseits im Medium eines wissenschaftlichen Textes «abgelegt» hat. Wir, die Lesenden, sind eingeladen,

diesen Prozess fortzusetzen. Die bewegliche, arglose Gestalt des Hasen als Metapher, Symbol, aber auch bewegte Gestalt plastischen Denkens erscheint unweigerlich dabei auch als etwas ... Überraschendes.

Nachbemerkung

Leider muss das Buch aus Kostengründen ohne Abbildungen auskommen. Es wäre großartig (und wahrscheinlich auch unerschwinglich) gewesen, wenn die Abbildungen zu den entsprechenden Beschreibungen hätten mitgeliefert werden können. Aber selbst dann fehlte der räumliche Aspekt des Durchgehens, die plastische Substanz. So lässt sich dies dicht verfasste Buch – der Autor nennt es einen «Essay» (S. 22) – als eine Art Arbeitsspeicher, Batterie verstehen, an die man sich anschließen kann, sich gewissermaßen zwischen den entfernten Polen von Lektüre (-) und Werkbetrachtung (+) kurzschließend.

Ulrich Kaiser, Hamburg