

Roland Halfen

Rätsel im plastischen Prozess

Joseph Beuys: »Capri-Batterie«

Zur Ausstellung »Joseph Beuys und Rudolf Steiner«
im Rudolf Steiner Archiv, Haus Duldeck, Dornach*

Das kleine Ding gehört zu der Gruppe von Werken des 20. Jahrhunderts, die sich durch ihre lapidare Einfachheit schnell und unauslöschlich ins kollektive Gedächtnis einzuprägen vermögen: Malewitschs Quadrat, Fontanas aufgeschlitzte Leinwand, Warhols »Campbell«-Suppenbüchse. Manche dieser Werke markieren Grenzen in der Entwicklung, und weil sie nicht mehr als eine Grenzlinie sind, die sie bilden und zugleich überschreiten, scheinen sie selbst nichts, gleichsam ohne Substanz und Ausdehnung. Sie erhalten ihr ganzes Gewicht, ihre ganze Bedeutung aus einer Beziehung; deshalb scheinen sie selbst so wenig für sich. Als Verkörperung einer Grenze sind sie absolutes Ende und Anfang zugleich. Deshalb kann es von ihnen im Grunde immer nur Einzelstücke geben.

Beuys' »Capri-Batterie« hat die überraschende Unvermitteltheit einer unvorhersehbaren Fügung. Sie ist nicht angekündigt, wird nicht vorbereitet oder gar pathetisch aufgebaut, sondern ist bereits geschehen, wenn man das Objekt zum ersten Mal vor Augen hat. Deshalb mag man sich leicht zu spät dran vorkommen, als hörte man gerade noch das verhallende Echo eines Gelächters über die verblüffende, vielleicht sogar witzige Aktion und erfahre als einziger nicht, wo und wie es denn nun weitergeht. Das Wesentliche der Aktion ist in diesem Fall jedoch noch gut rekonstruierbar, und das legitimiert in gewisser Weise das Verbleiben des Resultats. Ja man entdeckt vielleicht gerade daran seine Chance und den Wert des Verbleibenden. Denn es finden sich bereits auf den ersten Blick genügend Qualitäten und Bezüge, die als Motiv einer geschehenen Aktion gewirkt haben können.

Die schnelle Assoziation – na klar: Birne und Zitrone gehören doch zusammen – zeigt sich hier schon auf den ersten Blick in einer merkwürdigen Ambivalenz von Humor und Anmaßung. Keinem der beiden Partner geschieht funktionale Gerechtigkeit: der Nährwert fließt nicht und die Energie fehlt zugleich. Ihre

* Die Ausstellung des Rudolf Steiner Archivs – in Kooperation mit dem Goetheanum – wird vom 3. Mai bis zum 3. August 2007 gezeigt und ist von Wolfgang Zumdick kuratiert. Es erscheint ein Katalog. Es werden verschiedene Führungen, begleitende Vorträge von Dieter Koepplin (4.5.), Barbara Strieder (4.5., 9 Uhr) und Volker Harlan (10.5. und 28.6.) sowie Lesungen mit Musik (»Sprache-Musik-Honig«: Dorothea Deimann/Hristo Kasakov, 31.5., 14.6. und 12.7.) angeboten (jeweils 20 Uhr, wenn nicht anders angegeben).

Gleichzeitig wird im Goetheanum die Ausstellung »Soziale Skulptur« gezeigt, mit Installationen und Projekten von Shelley Sacks (Oxford Brooks University), George Steinmann aus Bern und der Wiener Künstlergruppe »Wochenklausur«.

Beide Ausstellungen sind Bestandteil von »Ursache Zukunft – Initiative zur Menschenwürde«. Näheres unter www.ursache-zukunft.net.



VC Bild-Kunst, Bonn 2007

Verbindung zeigt ihre Verschiedenheit erst richtig: als Energie einer paradoxen Beziehung. Das ist jedoch nur der Rahmen, die Gelegenheit zur Öffnung des Auges, für die Anschauung reiner, und das heißt hier zunächst: nutzloser Qualitäten: Das Gelb, das Rund, das Glatte und das Gerunzelte, Natürliches und Technisches, Äußerliches und Innerliches. Wer sich jedoch verleiten lässt und nur kurz hinschaut, der verkennt auch schnell das oberflächlich betrachtete Objekt als Produkt einer oberflächlichen Handlung, den Humor als Unverbindlichkeit, ja Überhebung. So gesehen spiegelt das Werk zunächst nur die Haltung des Betrachters.

Ein anderer vermisst die äußerlich sichtbare Bearbeitung, somit die Verwandlung, Vergeistigung oder sogar »Auferstehung« der Materie, wenn das Gesehene nur das Hergeholte, äußerlich Arrangierte scheint. Doch was hier täuscht, ist die Gewohnheit. Denn der Stein, das Holz, Papier und Farbe: Was sind sie zunächst anderes als Hergeholtes? Die Verteilung von Farbe auf dem Papier ist zunächst rein äußerlich betrachtet nichts anderes als eine Positionierung von gegebenem Material, gleichmäßig weißes Papier selbst bereits ein vorgeformtes, hochartifizielles mechanisches Produkt. Auch die weiße Wand, auf welcher *al fresco*

Joseph Beuys: Capri-Batterie, 1985. Multiple. Glühlampe mit Steckfassung in Holzkiste; Zitrone
Herausgeber: Edizioni Lucio Amelio, Neapel. Leihgeber: Sammlung Hummel, Wien

Arbeit an den Grenzen und Relationen

gemalt wird, ist ein bereits zuvor gestaltetes Ganzes – und dies obendrein noch nicht einmal von dem Architekten selbst. Wie viele vorgefertigte Dinge nimmt der Baumeister in sein Projekt auf, das dann auch noch von anderen Händen als den seinen ins Werk gesetzt wird. Niemand käme je auf die Idee, der Architektur ihren Kunstwert abzusprechen, weil sie vorfabrizierte Objekte, mechanische und elektrische Details aufnimmt und verwendet, und auch deswegen nicht, weil der Architekt nicht selbst Hand angelegt und als Steinmetz den Bau geformt hat.

Aber selbst wenn: Die Bearbeitung von Stein und Holz ist zunächst nicht mehr als eine Veränderung ihrer Konturen, eine Arbeit an Grenzen, und das heißt an Relationen. Bei der Arbeit an der plastischen Gruppe des Menschheitsrepräsentanten durch Edith Maryon und Rudolf Steiner wurde zwischenzeitlich sogar der bis dahin bearbeitete Stoff weggeworfen, als man das zwei Meter hohe Tonmodell in Gips abgießen ließ, um auf der Basis eines haltbareren Objektes weiterzuarbeiten. Die schließlich in Holz ausgeführte Gruppe besteht durch und durch aus mechanisch vorgesägten und dann wieder zusammengeleimten Brettern – Stoff in Gestalt vorgegebener, mechanisch erzeugter Formen, die trotz Verleimung noch immer als Schichtstruktur von außen sichtbar sind. Alle Aufmerksamkeit des Bildhauers ist dagegen auf die Oberfläche gerichtet, um dieser, das heißt der materiell-immateriellen Grenze zwischen dem Festen und der Luft, anschauliches Leben zu verleihen, das heißt: *den Schein des Lebens*. Dieser Schein entfaltet sich aber nur und allein im Anschauen bzw. Ertasten der Fläche. Und das heißt: Der *Betrachter* der Fläche – und das ist eben auch der Bildhauer in jedem Moment, in welchem er die Wirkung und die Ergebnisse seines eigenen Tuns beobachtet – ist als Anschauender das Medium, in dem das Leben der Fläche sich als ästhetischer Schein des Lebens entfaltet.

Der Prozess des Anschauens ist somit der eigentliche »Ort«, wo der Charakter des Lebendigen sich entfaltet und zur Wirkung kommt. Im und durch das Anschauen dringt der Betrachter in die Tiefe, freilich eine ganz besondere Tiefe. Nicht die realmaterielle Dimension, in welcher er die Leimholzplatten ihrer Form nach erfühlt, sondern eine imaginäre, *plastisch erfühlte* Tiefe. Den Leimholzbrettern gegenüber ist diese Tiefe eine Illusion. Von der künstlerisch veränderten Grenze des Stoffes ausgehend ist sie jedoch so real wie die Grenze selbst. Sie ist in der sinnlichen Welt, an der Materie, aber zugleich nicht selbst materiell.

Das bedeutet aber auch, dass der eigentliche Akt, bei dem man davon sprechen kann, dass der Stoff durchdrungen, durchlebt und vielleicht sogar auf eine höhere Stufe gehoben wird, *im lebendigen Anschauen* zu finden ist, während der Bildhauer mit seinem materiell verändernden Willen immer nur auf die reale Oberfläche, die Außengrenze des Stoffes gerichtet ist.

In seinem grundlegenden Vortrag »Goethe als Vater einer neuen Ästhetik« definiert Rudolf Steiner das Schöne als »ein sinnliches Wirkliche, das so scheint, als wäre es Idee«¹. Die bloße Versinnlichung einer Idee, die bloße Darstellung eines rein Geistigen als solche nennt er das Resultat einer »Besessenheit durch den eigenen Verstand«². Auffälligerweise lässt er in dem Vortrag von 1888 nicht allein offen, auf welche Art und Weise der Künstler dem sinnlichen Material als Stoff den Charakter des Ideellen, der ideellen Sphäre oder schlicht des Geistigen verleiht, sondern gibt auch auffällig wenig konkrete Charakterzüge des Ideellen an. In dem Münchner Vortrag von 1918 erläutert er dies anhand eines aufschlussreichen Beispiels aus der Malerei: Obwohl jede sichtbare farbige Fläche als Gestalt durch ihren Umriss äußerlich begrenzt wird, kann der Künstler der farbigen Fläche eine Form geben, in welcher der Charakter des Unbegrenzten aufscheint, indem die Umgrenzung der Fläche so wirkt, als würde sie zwanglos aus der Eigendynamik der Farbe hervorgehen. Das materiell stets Begrenzte und dadurch äußerlich Eingeschränkte erlangt so den Schein des Unbegrenzten, Uneingeschränkten, das Materielle erscheint wie das Ideelle. Ein Beispiel, das sich durchaus auf die Skulptur übertragen lässt.

Wer jedoch die Art, einem Stoff den Charakter des Ideellen zu verleihen, als äußerliche Bearbeitung und Beschränkung nach dem Vorbild der klassischen Bildhauerei versteht, wird mit einer so gewendeten Ästhetik in der Gartenkunst nur die Schönheit eines französischen Gartens verstehen können, niemals aber die eines englischen Parks. Und im Bereich der Erziehungskunst wird er stets nach möglichst wenig vorgeformtem, möglichst »jungfräulichem« Material streben müssen, um es nach seinen Vorstellungen vom Geist möglichst unbeeinträchtigt »bearbeiten« zu können. Steiner geht hier – ganz im Einklang mit seinen ästhetischen Grundsätzen – anders vor. Für ihn beginnt der künstlerische Prozess der Erziehungskunst nicht erst bei der äußeren Aktion, sondern bereits beim Wahrnehmen und Betrachten des anderen Menschen. In einem der wenigen program-

1 Vortrag vom 9. November 1888 in Wien, in: Rudolf Steiner, *Kunst und Kunsterkenntnis* (GA 271), Dornach 1985, S. 33.

2 Vortrag vom 15. Februar 1918 in München, in: Rudolf Steiner, *Kunst und Kunsterkenntnis*, a.a.O., S. 82.

Die Fähigkeit des künstlerischen Anschauens

matischen Aufsätze zu diesem Thema spricht er diesbezüglich von der Fähigkeit des »künstlerischen Anschauens«³ gegenüber jedem einzelnen Kind als Ausgangspunkt und Grundlage der Pädagogik. Was aber soll man sich darunter vorstellen? Und was hat das mit Beuys zu tun?

Der Blick des künstlerisch anschauenden Erziehers geht nicht darauf aus, an seinem Gegenüber gerade diejenigen Merkmale zu finden, auf die er seine vorgewussten Allgemeinbegriffe anwenden kann, um zu Urteilen und entsprechenden Schlussfolgerungen zu kommen. Ihm geht es gerade umgekehrt um die Entdeckung von *immanenten* Beziehungen, um die Entdeckung gänzlich individueller Zusammenhänge, und zwar so, dass der andere Mensch ihm dabei nach und nach zu etwas werden kann, das Rudolf Steiner ein »Rätsel« nennt. Dieser für Steiner wichtige Begriff bezeichnet einen Moment oder Zustand, in welchem sich Zusammenhänge, individuelle innere Wesenszüge des Betrachteten andeuten oder ankündigen, ohne dass man als Betrachter schon zu einem erkenntnismäßigen Ergebnis gelangen könnte. Und es ist ein Moment oder Zustand, den Steiner keineswegs als unangenehmen, möglichst schnell zu beseitigenden Zustand verstanden wissen will. Die »individuelle Gesetzmäßigkeit«, die im Medium des Rätselhaften anfänglich aufscheinen kann, ist jedoch gerade ein Wesenszug, der Menschen mit Kunstwerken verbindet – im doppelten Sinn. In der Erziehungskunst soll dieses Rätsel nicht schlussendlich durch eine intellektuelle Erkenntnis »gelöst« werden. Sondern dadurch, dass der Erzieher so mit seinem Zögling umzugehen lernt, dass die sich im Rätsel ahnungsweise ankündigende einmalige innere Gesetzmäßigkeit, man kann auch sagen Eigenwesenheit, mehr und mehr zur Entfaltung kommen kann. Das »Material« des Erziehungskünstlers erhält dabei jedoch nicht dadurch den Charakter des Geistigen, dass es von außen »bearbeitet« wird, sondern indem der Erziehungskünstler die Bedingungen herstellt, unter denen sich das individuelle Wesen des Schülers so entfalten kann, als sei es unbeschränkt und unbegrenzt. Das kann unter anderem auch dadurch geschehen, dass man dem Kind einfach mal richtig zuhört. Zuhören ist eine Aktion mit tief greifender Wirkung, das weiß man spätestens seit »Momo«. Und indem das Kind sein Eigenwesen so entwickeln kann, als sei es unbeschränkt – dazu gehört auch, dass die verschiedenen Eigenschaften und Fähigkeiten des Kindes sich nicht gegenseitig beeinträchtigen und behindern –, wird es, ja, es wird schöner. Das ist eine persönliche Erfahrung.

3 Die *pädagogische Zielsetzung der Waldorfschule in Stuttgart*, in: Rudolf Steiner, *Aufsätze über die Dreigliederung des sozialen Organismus* (GA 24), Dornach 1982, S. 266–276. Die dem Aufsatz ursprünglich angefügte Vignette aus der Hand Rudolf Steiners ist reproduziert in: R. Steiner, *Das graphische Werk*, Dornach 2005, Band II, S. 101. Vgl. dazu auch meinen Aufsatz *Aktives Sehen und moralische Phantasie*, in: *die Drei*, 12/2005, S. 31–44.

»Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung«. Dieser Satz stammt von Friedrich Schiller, und das Konzept seiner »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen« ist nicht nur bekannterweise für jeden erziehungskünstlerischen Prozess von Wert, sondern ebenso für den rätseloffenen Anschauungsprozess gegenüber einem Kunstwerk, nicht zuletzt einem von Joseph Beuys. Denn Schiller hat mit dem wahrnehmungsbezogenen »Stofftrieb« und dem gedanken- bzw. vorstellungsbezogenen »Formtrieb« die hauptsächlichsten Faktoren benannt, die schon bei der Betrachtung der Welt in Betracht kommen. Während jeder der beiden Triebe für sich den Menschen verunfreit und seine Würde verhüllt, entwickelt sich im beweglichen Gleichgewicht der beiden Kräfte dasjenige, was Schiller die »lebende Gestalt« nennt. Damit ist aber keineswegs nur ein entsprechend gelungenes Objekt gemeint, sondern ebenso sehr eine gesteigerte, zur künstlerischen Aktion erhobene Form des Betrachtens. Diese einzig in der Entfaltung des »Spieltriebes« (Schiller) entstehende »lebende Gestalt« ist die Qualität, die die Anschauung selbst zum plastischen Prozess macht. Aber auch und vielleicht gerade hier ist es ein plastischer Prozess im atmenden Gleichgewicht zwischen (Wahr)Nehmen und (Zusammenhang-)Stiften, und nicht als überformendes Bearbeiten eines bereits vorhandenen Materials.

Manche Werke von Joseph Beuys sprechen die in diesem Konzept angelegten Dimensionen zugleich und auf besonders komplexe Weise an. Sie lassen sich symbolisch, d.h. gedanklich deuten und erscheinen aus dieser Perspektive leicht als bloße sinnliche Umsetzung einer Idee; so die Capri-Batterie vielleicht als effektvoller Hinweis auf die Notwendigkeit einer Erschließung natürlicher Energiequellen, oder als Hinweis auf das Medium spezifischer Energien überhaupt. Diese Werke sind aber noch etwas mehr; sie vermögen dem erfahrungsoffenen Betrachter in besonderer Weise auf eine Fülle stofflicher Qualitäten aufmerksam zu machen. Im Fall der Capri-Batterie durch die spannungsgeladene Komposition von Ähnlichem, das gerade auf der Basis seiner Vergleichbarkeiten seine Verschiedenheiten präsentiert und den Betrachter dafür sensibilisiert, die konkreten qualitativen Gegensätze zwischen Lebendigem und Totem, zwischen Natur- und Technikprodukt zu erfühlen. Und dies ganz unabhängig von weiteren Konnotationen, rein für das empathische Vermögen des Betrachters, d.h. für viel mehr als seine gewöhnlichen Sinne.

Schillers »lebende Gestalt«

4 Diese Dimension des künstlerischen Schaffens, der Steiner besonders in seinem Vortrag vom 15. Februar 1918 in München eine grundlegende Bedeutung einräumt, ist für die Ästhetik bislang noch viel zu wenig erschlossen und gewürdigt worden.

5 So etwa im Vortrag vom 9. April 1921 in Dornach, in: R. Steiner, *Kunst und Kunsterkenntnis*, a.a.O., S. 204–219.

6 Vgl. dazu Steiners fundamentalen Aufsatz *Moderne Kritik*, wiederabgedruckt in: Rudolf Steiner: *Methodische Grundlagen der Anthroposophie* (GA 30), Dornach 1961, S. 539–542, ferner den Vortrag vom 3. Juli 1917 in Bern, in: *Menschliche und menschheitliche Entwicklungsaufgaben. Das Karma des Materialismus* (GA 176), Dornach 1982, S. 99–125.

7 In: Rudolf Steiner, *Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit* (GA 5), Dornach 2000, S. 83 f.

8 Vgl. dazu Rudolf Steiner, *Mein Lebensgang* (GA 28), Dornach 2000, S. 453–456

Die Dimension des Humors

Aber das ist auch noch nicht alles und vielleicht nicht einmal das Wichtigste, obwohl gerade bei Beuys eine so extensive und intensive Begegnung mit dem, was man gemeinhin »Material« nennt, möglich gemacht wird. Es gibt noch eine weitere Dimension des Werkes, die sich aus der komplexen Beziehung der genannten Faktoren transparent machen ließe. Das ist die Dimension des Humors, des Absurden, des für den Verstand in sich Widersprüchlichen, Kinderspielhaften, das Gebiet der Narrenfreiheit mit seinem eigenen, keineswegs harmlosen Tief-sinn.⁴ Einem toten Hasen Kunstwerke zu erklären, war eine paradigmatische Aktion des Künstlers, welche diese Dimension voll entfaltet, freilich nicht auf diese reduziert werden darf. Überhaupt zeichnen sich die meisten Erklärungen Beuysscher Werke und Aktionen durch die Präferenz des einen oder anderen Aspektes aus. Sie sagen dadurch mehr über ihre Autoren als über die Werke. Was an sich ja noch nicht schlimm sein muss. Steiner ging im Laufe seines Lebens immer mehr auf die Individualität des Künstlers los und ein;⁵ auf das, was die verschiedenen, oftmals heterogenen oder gar widersprüchlichen Aspekte auf mindestens so rätselhafte Weise zusammenschließt wie das Kunstwerk, das ihr vielleicht reinster Ausdruck ist. Und das ruhig so erfahren werden darf wie ein Mensch, mit aller Neugier und allem Respekt, den man Menschen gegenüber doch schätzt. Für Steiner wäre Beuys mit Sicherheit ein wunderbares Rätsel gewesen. Ihm jedenfalls kam es nicht darauf an, ob ein Künstler irgendwelche Regeln erfüllt oder nicht, sondern was an diesem einmalig und unwiederholbar ist.⁶ Und als Kunstkritiker interessierten ihn auch nicht diejenigen, die stets besser wissen, wie alles sein sollte. Was ihn interessierte, waren die Wirkungen, die ein Kunstwerk in einer reichen Seele hervorruft. Als Beispiel nannte er einmal die Wirkung Bizets auf Nietzsche.⁷ Dahin gehören aber auch seine Kunstexkursionen mit Marie Steiner am Anfang des 20. Jahrhunderts.⁸

Ein Tempel, der im Lebendigen gebaut wird

Als der Theosophische Kongress in München 1907 eine neue Epoche der theosophisch-anthroposophischen Bewegung einläutete, in welcher das Künstlerische zum unverzichtbaren, ja konstituierenden Element des spirituellen Lebens werden sollte, meinte Steiner damit nicht bloß künstlerische Objekte und Aufführungen, Architektur und Eurythmie. Er beabsichtigte damit, eine Qualität im Miteinander der Mitglieder der theosophischen Bewegung zu fördern. Denn der salomonische Tempel, auf den

die Kongressgestaltung mit den beiden »J«- und »B«-Säulen hinwies, war für die wahren Freimaurer immer ein Tempel, der *im Lebendigen* gebaut werden sollte, im Miteinander der sich zu einer Bewegung verbindenden Menschen.⁹ Das Bauen dieses Tempels beginnt bei echtem Willen zur gegenseitiger Selbsterziehung schon im Wahrnehmen des Anderen und lässt bereits hier die Kultur des lebendigen, im Schillerschen Sinne spielerischen Anschauens einsetzen. Kunst als soziale Qualität, im Wahrnehmen des Anderen, im Gespräch bis hin zum Stil gemeinsamer Entscheidungen, ist eine Aufgabe, die niemals erfüllt und erledigt ist und deshalb stets aktueller als vor einem Jahrhundert.

Viele Künstler des 20. Jahrhunderts haben nach Kandinsky entdeckt, dass der Ort des Künstlerischen nicht die materiellen Objekte als solche sind, sondern der Prozess, in dem das jeweils aktuell Wahrgenommene als ästhetisch erfahren wird. Was Steiner in seiner »Philosophie der Freiheit« einen »Ausnahmestand« nennt, die Beobachtung der eigenen Bewusstseinsvorgänge, ist für viele dieser Künstler bereits zur selbstverständlichen Basis ihres Schaffens geworden. Das heißt, sie rechnen bereits mit Beobachtern, die ihre Aufmerksamkeit nicht bloß auf die materiellen Objekte richten, um an diesen menschlich verursachte Formveränderungen zu suchen, sondern darüber hinaus die Fähigkeit besitzen, ihre eigenen Bewusstseinsprozesse und -qualitäten als reale Faktoren mitzubeobachten, um zu entdecken, dass diese Vorgänge gestaltbar sind und ästhetische Qualitäten entfalten können.

Rudolf Steiner sah im aktiven Herstellen der dynamischen Beziehung zwischen zwei Kapitellformen im ersten Goetheanum nicht nur eine geistige Übung, mit welcher man zu höheren Einsichten kommen kann, sondern einen Teil des Goetheanum-Kunstwerks, das sich aus den Intentionen des Münchner Kongresses heraus entwickelte. Das »karmische Schauen«, zu dem der Bau führen sollte,¹⁰ war eine künstlerisch induzierte Vertiefung, Klärung und Harmonisierung der menschlichen Schicksalsbeziehungen. Vor diesem Hintergrund darf man hoffen, dass die Ausstellung im Rudolf Steiner Archiv in Dornach mit all den Begegnungsmöglichkeiten im Spannungsfeld zwischen Beuys und Steiner möglichst viele Menschen anzieht, die sich solcher spiritueller Aufgaben bewusst sind und an ihrer Entwicklung Freude haben können.

Autorennotiz:

Dr. phil. ROLAND HALFEN, Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und Archäologie. Interdisziplinäre Promotion zur Kathedrale und Schule von Chartres. Mitarbeit am Institut für das Studium fundamentale der Universität Witten/Herdecke. Mitautor und redaktionell verantwortliche Mitarbeit beim Großen Werklexikon der Philosophie, 2 Bde. Stuttgart 1999. Dozent und Leiter des Studium Generale an der Europa-Akademie Isny/Allg. Seit 2002 Mitarbeiter am Rudolf Steiner Archiv Dornach als Herausgeber des künstlerischen Werkes Rudolf Steiners. – **Adresse:** Schottstr. 56, 70192 Stuttgart, roland.halfen@rudolf-steiner.com

Publikationen: *Chartres. Schöpfungsbau und Ideenwelt im Herzen Europas*, 4 Bde. Stuttgart/Berlin 2001ff.; R. Halfen, Andreas Neider (Hg.), *Imagination. Das Erleben des schaffenden Geistes*, Stuttgart 2002. Verschiedene Aufsätze zur Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Mitherausgeber von und Beiträge in: Rudolf Steiner: *Das graphische Werk*, Dornach 2005 (2 Bände) sowie: Rudolf Steiner: *Das malerische Werk*, Dornach 2007 (erscheint ca. Ende Mai).

9 Vgl. Rudolf Steiner, *Die Tempellegende und die Goldene Legende* (GA 93), Dornach 1979, insbesondere S. 280 f.

10 Vgl. dazu Rudolf Steiner, *Bilder okkultur Siegel und Säulen* (GA 284), Dornach 1977, S. 165 f.