

weiter als die vorgegebenen Konventionen« verkündet die Glaubenssätze der Bewegung.

Im Vorwort der Ausstellung von 1987/88 schrieb Pérez Sánchez: »Su nombre se sitúa hoy sin duda alguna

entre los más altos de toda la historia del arte español, cediendo apenas ante los de Goya y Velázquez, e igualando – cosa hace pocos años casi inconcebible – al del Greco«.

Erich Steingraber

American-Style Abstract Painting in New York, Spring 1999

Brice Marden: Classical Paintings. Catalogue Essay by Robert Pincus-Witten C&M Arts (March 30- May 29, 1999)

Robert Mangold: Recent Zone Paintings. Catalogue Essay by Nancy Princenthal PaceWildenstein (March 18- April 17, 1999).

Sean Scully: New Paintings and Works on Paper. Danese and Galerie Lelong (April 29- June 11)

Science fiction writers like to imagine how world history might have been different. Suppose the North had lost the American Civil War or that the Byzantine Empire never fell to the Muslims. In that spirit, imagine an alternative history of painting in which, after the era of Abstract Expressionism, abstract painting remained the dominant American tradition. In this alternative world, Andy Warhol and the other Pop Art artists are not revered; nor do we find Jasper Johns and Rauschenberg or their successors, the many recent neo-Duchampian makers of anti-aesthetic artworks. In this imaginary artworld, three of the major living masters would be Marden, Mangold and Scully.

In the late 1960s and early 1970s, Brice Marden used oil mixed with wax and turpentine to make triptychs. These paintings, whose darkish colors are all but unreproducible, have great presence. It has to seem surprising that a young artist made such sober, even somber paintings — with so little sense of youthful exuberance. Like a quattrocento altarpiece, these very serious Mardens inspire religious contemplation.

Robert Mangold's recent paintings are very long. Sections containing ellipses drawn in black pencil on orange or blue acrylic backgrounds are interspersed between thinly painted black rectangular panels. Running your

eyes across is like looking at a film, the images in color set between relatively blank panels. Mangold generates an implied lateral movement with his ellipses, which appear to roll, and then are held in place by the shaped canvases at either end.

Compared with early Marden and Mangold, Sean Scully is a 'hot' painter. He comes on strong — and is extremely moody. You find states of ecstasy set alongside expressions of seriously melancholic anxiety. The youngest of these three artists, he has the closest ties to the expressionist side of Abstract Expressionism. There is nothing abstract about the feelings conveyed in his completely abstract art. Scully has found a way of bringing into his art the sensuous feeling of the lived body — that is his special gift.

What sets all three painters at some distance from the dominant concerns of recent American art is concern with aesthetic pleasure. Marden, Mangold and Scully want us to contemplate their pictures — to look at leisure. Their art has no message — nor (except for Marden's titles) any references to popular culture. Nor do they claim to promote political reflection. They are radical because they are indifferent to fashion, and because they love art.

This is of course but a fantasy — for in our artworld, abstraction is marginalized. In Ame-

rica, the very notion of a tradition has come to seem problematic. But the dominant taste has been wrong before. Suppose that Marden, Mangold and Scully — along with Agnes Mar-

tin and Robert Ryman — do define the dominant tradition of American painting after Abstract Expressionism. How then would we rewrite the history of our period-style?

David Carrier

Farbe und Stuck für einen bröckelnden Tempel.

Über die Schwierigkeit der Erben mit der Pflege der anthroposophischen Baukunst Rudolf Steiners

Im Dreiländereck um Basel, einem neuen Mekka mitteleuropäischer Architektur des 20. Jh.s, werden neuerdings Rundfahrten zu Meisterwerken von Le Corbusier bis Renzo Piano, von Frank Gehry bis Mario Botta beliebt. Den Abschluß derartiger Exkursionen bildet häufig ein Besuch des Goetheanums in Dornach, Zentrum und Kultbau der Anthroposophen, errichtet 1923-28 nach Ideen und Plänen ihres Gründers Rudolf Steiner (1861-1925). Schon als Steiner seine Bautätigkeit aus dem restriktiven München nach Dornach verlagert hatte und dort 1913 das 1. Goetheanum, ein monumentaler Holzbau mit einer markanten, sowohl Bühne als auch Zuschauerraum überspannenden Doppelkuppel entstanden war, zeigten sich die Zeitgenossen fasziniert, wie hier ein eigenständiger Traum von der Einheit der Künste und vom Werkideal der gemeinsam Schaffenden verwirklicht worden war.

Mit der unmittelbar nach dem Brand in der Silvesternacht 1922/23 begonnenen Neuplanung widmete sich Steiners Bauimpuls der Zeitentwicklung und den gewandelten Funktions- und Materialbedingungen. Seinem Konzept einer organischen Architektur folgend entwarf er noch ein Plastilin-Modell für den Betonguß des Außenbaues und legte die Innenraumnutzung fest; eine Ausführung der inneren Gestalt blieb ihm jedoch versagt. Während die Nachfolger Steiners beim weiteren Ausbau seine neuen Ideen behutsam bis begeistert aufgriffen, blieb das Herz des Goetheanums, der große Festsaal, lange ein

Provisorium. Der erstmalige Ausbau in den 50er Jahren beließ es bei einem Raum, der in sachlicher Klarheit gestaltet war und durch die Leuchtkraft der rekonstruierten, auf Steiners ursprünglichen Entwürfen fußenden Schliiffglasfenster geprägt war. Der Saalausbau erschien zurückhaltend angesichts der nachwirkenden Schöpferkraft von Steiner, der das neue Goetheanum im Einklang mit der Menschenentwicklung und der natürlichen Umgebung (der Kalkklippen-Landschaft) sah und darüberhinaus das Äußere als eine »künstlerisch wahr sich gebende Umhüllung... des geistigen Erlebens« im Inneren beschrieb. Hierzu gehörte für Steiner auch, daß er dem Neubau nun eine »primitive«, zeitgemäße Form geben wollte und ihn damit auch für den »unbefangenen Geschmack« eines nicht der Anthroposophie zuneigenden Besuchers offen halten wollte.

Einsicht in die Beschränktheit eigener gestalterischer Mittel ist für die heutigen Architekten am Ende des Jahrhunderts kein Thema mehr. Eine dringende Asbestsanierung war der willkommene Anlaß, dem Großen Saal nun endlich gestalterisch zu Leibe zu rücken. Doch wer bei dem nach langjähriger Arbeit dann zu Ostern 1998 neueröffneten Festsaal auf eine Weiterentwicklung anthroposophischer Architektur gewartet hatte, erlebte einen pompösen Salto mortale in den eigenen Historismus: In der Absicht, die Innenarchitektur des 1. Goetheanums aufzugreifen, ist den Seitenwänden eine künstliche Säulenarchitektur mit breiten