



Calders Kathedralen

Beryl
Gilothwest

Sieben Beine wölben sich zu steil ansteigenden Bögen, die Alexander Calders großes schwarzes Stabile *Têtes et queue* im Boden verankern. Über ihnen recken sich sieben gegenläufige Streben himmelwärts, außer einer davon mit unterschiedlich großen Scheiben bekrönt: fünf vertikal, eine schräg. Gerade weil sie keinem Schema folgt, ist die Skulptur die perfekte Wahl als Torwächterin vor Ludwig Mies van der Rohes streng geometrisch angelegter Neuer Nationalgalerie in Berlin, wo sie seit über fünfzig Jahren die Museumsbesucherinnen und -besucher empfängt (Abb. 50).¹ Der Architekt Josep Lluís Sert meinte, dass Calders Monumentalskulpturen von ihrem Standort „Besitz ergreifen“, ähnlich wie gotische Kathedralen.² In diesem Sinne könnte man sagen, dass Calders Stabile für das Berliner Museum dieselbe Rolle spielt wie Notre-Dame für Paris.

Kaum ein Jahr nach der Aufstellung von *Têtes et queue* in Berlin schuf Calder das riesige Stabile *Morning Cobweb*, das die Besucher seiner Retrospektive in Serts Museumsbau für die Fondation Maeght hoch über der Côte d'Azur begrüßte (Abb. 47, 49).³ Gegenüber dem strengen Raster der Neuen Nationalgalerie erscheinen die Linien von Serts Gebäude einladend biomorph. Und doch ist die Art, wie die spitzen Winkel von *Morning Cobweb* Serts trogförmiges Dach komplementär ergänzen, vergleichbar mit der dramatischen Spannung zwischen den sinnlichen Rundungen und kreisförmigen Abschlüssen von *Têtes et queue* und der nüchternen Geometrie von Mies' Fassade. Beide Skulpturen gehen eine Symbiose mit dem Museum ein, sie sind Totems,

energetische Tore zu den von Mies und Sert geschaffenen architektonischen Räumen und der darin gezeigten Kunst.

Von klein auf begeisterte sich Calder für Architektur. In seiner 1966 erschienenen Autobiografie finden sich viele lebendige Äußerungen zu Gebäuden. Im Abschnitt über eine Reise, die ihn 16 Jahre zuvor bis nach Finnland geführt hatte, erwähnt Calder, er habe unterwegs gehalten, „um mir eine schöne alte Kirche aus ganz schlichten Materialien und mit großen Holzsulpturen vor dem Portal anzusehen“.⁴ Solche bemalten *vaivaisukko*-Figuren, die verarmte Menschen darstellen, stehen vor vielen finnischen Kirchen. In Brusthöhe befindet sich ein Schlitz für Almosen (Abb. 48). Calder hatte zwar keinen Bezug zur institutionalisierten Religion, fühlte sich jedoch zu den groben, eigentümlichen Figuren hingezogen. Sie begrüßten nicht nur die Gläubigen auf ihrem Weg in die Kirche, sondern verkörperten auch die spirituelle Dimension der Gotteshäuser, ähnlich wie *Têtes et queue* diejenige der Neuen Nationalgalerie.

Calders Interesse für architektonische Formen spiegelt sich auch in seinen eigenen Werken wider. 1939 schuf er aus Metallresten eine Skulpturengruppe, die er „Gothic Constructions from Scraps“ nannte. Ihre schlanken, hoch aufragenden Bögen erinnern an Strebewerke, die den Gewölbeschub gotischer Kathedralen ableiten (Abb. 51, 52). Ohne unmittelbar auf diese Bauelemente zu verweisen, empfand Calder die Energie der durch sie ermöglichten monumentalen Räume nach. „Architektur nutzt natürliche Formen, Bögen, Pfeiler, Zylinder,

46 *Nervures Minces* (1963) und weitere Stables in Calders von ihm selbst entworfenen Atelier Le Carroi in Saché / *Nervures Minces* (1963) and other stables in Calder's Le Carroi studio, which he designed himself, Saché, 1963, Foto / photo Ugo Mulas



47 Rückwärtige Ansicht der Fondation Maeght, 1964 erbaut von Josep Lluís Sert / View of the rear façade of the Fondation Maeght, built by Josep Lluís Sert in 1964



48 Vaivaisukko vor dem Eingang zur Kirche der Gemeinde Kaarlela, Kokkola, Finnland / Vaivaisukko by the entrance to the church of the Kaarlela parish, Kokkola, Finland

Rechtecke, Kugelsegmente nicht einfach nur“, schrieb John Dewey in *Art as Experience*, „sondern sie verleiht deren charakteristischer Wirkung auf den Betrachter Ausdruck.“⁵ Calder wollte eine sinnliche Erfahrung schaffen, wie sie uns beim Besuch gotischer Kathedralen erwartet, wenn wir uns zwischen den gewaltigen Stützen und Bögen bewegen.

Fast 20 Jahre später beaufsichtigte Calder in Spoleto den Aufbau seiner Bühnenbilder für eine Inszenierung des Balletts *The Glory Folk* von John Butler, in dem es um die evangelikalen Kirchen in den USA geht.⁶ Das Kernelement seiner Bühne bildete ein großes Stabile, das seinen „Gothic Constructions“ verblüffend ähnlich sah. Darüber kreiste ein reflektierendes Mobile (Abb. 53). In diesem Fall ist die Skulptur die Architektur.⁷ Während die in ehrerbietiges Weiß gehüllten Tänzerinnen und Tänzer sehnsüchtig die Arme nach dem ätherischen Mobile ausstreckten, werden sie durch die hohen roten Bögen des Stabiles geerdet. In und unter diesem Heiligtum, in seinem Kraftfeld konnte das Ballettensemble Butlers Choreografie lebendig werden lassen.⁸

Rosalind Krauss stellt fest: „Indem es Aspekte des Körpers beschreibt [...], indem man den Drang verspürt, es in Bewegung zu versetzen, damit es seine Rolle ‚spielt‘, nämlich die eigene Räumlichkeit auszufüllen und zu bewohnen, setzt das Mobile seine Bedeutung als Skulptur gewissermaßen gleich mit der eines Schauspielers.“⁹ So gesehen, können Calders Werke den architektonischen Raum auch aus eigener Kraft transformieren. Als das Skulpturverständnis gegen Ende der 1920er-Jahre durch Calders Drahtskulpturen, ein paar Jahre später dann durch die Mobiles und Stabiles neu definiert wurde, gab es kein Vorbild dafür, wie man solche Objekte in einem musealen Umfeld installierte. Um seine Arbeiten dieser Art von Räumlichkeiten einzufügen, musste der Künstler zunächst neue Vorgaben erfinden.¹⁰ Im weitläufigen Ausstellungsraum des Massachusetts Institute of Technology wurden seine Werke 1950 überwiegend von der Decke hängend oder auf dem Boden stehend präsentiert (Abb. 54). Da es nur wenige Sockel und keinerlei Stahlstützen gab, befanden sich die Besucher auf Augenhöhe mit den Werken. Die Fülle an Objekten hatte einen immersiven Effekt und verwandelte die Galerie in einen lebendigen, atmenden Organismus – eine Kathedrale für seine Kunst.

„Ein wirklich funktionales Gebäude“, überlegte Sert in einem Harvard-Bulletin, „muss über die materiellen Anforderungen hinaus auch die spirituellen Bedürfnisse der Menschen erfüllen.“¹¹ Seine Fondation Maeght ebenso wie Mies’ Neue Nationalgalerie sind Meisterwerke, die sich nahtlos in völlig verschiedene Kontexte einfügen und dabei Umgebungen schaffen, die die moderne Kunst hervorheben, ohne von ihr abzulenken. Aber *Morning Cobweb* und *Têtes et queue* funktionieren materiell und spirituell als Portale zu den jeweiligen Gebäuden. Der Schriftsteller James Jones fürchtete, wenn er eines von Calders Stabiles durchquere, werde er sich in Luft auflösen, doch das Gegenteil geschah: Erleuchtet trat er darunter hervor.¹²



49 *Morning Cobweb* (1969) überspannt den Weg zum Eingang der Fondation Maeght während der Ausstellung Calder 1969, Saint-Paul-de-Vence / *Morning Cobweb* (1969) installed over the pathway leading to the entrance of the Fondation Maeght during the exhibition Calder, 1969, Saint-Paul-de-Vence, France

1 Seit Juni 1968 steht *Têtes et queue* auf der Terrasse vor der Neuen Nationalgalerie. Calder schuf viele seiner Werke speziell für bestimmte modernistische Architekturprojekte, darunter etwa *Flamingo* (1973) für Mies van der Rohes Kluczynski Federal Building in Chicago, doch war *Têtes et queue* nicht explizit für das Berliner Museum geplant. Für weiterführende Angaben zur Geschichte der Skulptur vgl. den Beitrag von Maike Steinkamp in diesem Katalog.

2 Josep Lluís Sert: „Alexander Calder: 1898–1976“, in: *Proceedings of the American Academy of Arts and Letters*, 2. Folge, Nr. 28, 1978, S. 61–64, hier S. 63. Calders *Mercury Fountain* – eines der ersten und wichtigsten Werke für ein Architekturvorhaben – beauftragten Sert und Luis Lacasa für den spanischen Pavillon bei der Weltausstellung 1937 in Paris (Abb. 102). Calder und Sert blieben lebenslang befreundet.

3 Die Ausstellung Calder fand vom 2.4. bis 31.5.1969 im Gebäude der Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence statt. Die Vorlage für die Skulptur bildete das verkleinerte Modell, das Calder 1945 geschaffen hatte, also über zwanzig Jahre zuvor. *Morning Cobweb* (1969) befindet sich heute nicht mehr am damals dafür vorgesehenen Standort.

4 Alexander Calder: *Calder: An Autobiography with Pictures*, hg. von Jean Davidson, New York 1966, S. 207. Die Calders waren auf dem Weg zu einem Besuch bei Maire Gullichsen, der Mitgründerin der Möbelfabrik Artek, in deren

privater Villa Mairea in Noormarkku, einem von Alvar Aaltos bedeutendsten Gebäuden. Aalto zählte ebenso zu Calders Freundeskreis wie weitere der bedeutendsten zeitgenössischen Architekten wie Marcel Breuer, Eero Saarinen und Carlos Raúl Villanueva.

5 John Dewey: *Art as Experience*, New York 1934, S. 221. Der Kurator James Johnson Sweeney zitierte Dewey 1943 mehrfach in seinem einflussreichen Essay im Katalog zur Ausstellung *Alexander Calder* im Museum of Modern Art, New York.

6 Calder wirkte an vielen Theaterproduktionen mit, schon Mitte der 1930er-Jahre an zwei Kooperationen mit Martha Graham. *Work in Progress* von 1968 war seine einzige vollständig selbst konzipierte Inszenierung. Siehe Arnauld Pierre: „Staging Movement“ in: *Alexander Calder: 1898–1976*, hg. von Maria Prather, Arnauld Pierre und Alexander S. C. Rower, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., 1998, S. 329–347.

7 Calder entwarf schließlich auf einem Hügel im französischen Ort Saché zwei Gebäude für sich selbst: 1963 ein Atelier und 1969 direkt daneben ein Wohnhaus. Interessanterweise hatte Sert angeboten, das Wohnhaus für die Calders zu planen. Siehe Robert Melvin Rubin: „An Architecture of Making: Saché and Roxbury“, in: „Calder in France“, hg. von Alexander S. C. Rower, Sonderheft *Cahiers d’Art*, Nr. 1, 2015, S. 30–39.

8 Weitere Angaben zu diesem Vorhaben und anderen Projekten mit spirituellen Bezügen bei Jed Perl: *Calder. The Conquest of Time. The Later Years, 1940–1976*, New York 2020, S. 544–546.

9 Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA/London 1981, S. 216–218.

10 Die Ausstellung Calder lief in der New Gallery der Charles Hayden Memorial Library im Massachusetts Institute of Technology in Cambridge vom 5.12.1950 bis 14.1.1951. Eine Auswahl von Calders Installationen ist abgebildet in: *Calder and Abstraction: From Avant-Garde to Iconic*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles/New York 2013, S. 168–197.

11 Josep Lluís Sert: „Architecture and the Visual Arts“, in: *The Writings of Josep Lluís Sert*, hg. von Eric Mumford, New Haven/London 2015, S. 42–46, hier S. 45.

12 James Jones: „Letter Home“, in: *Esquire*, 61, Nr. 3, März 1964, S. 28–34, hier S. 34.



50 Ansicht von *Têtes et queue* (1965) vor der Neuen Nationalgalerie, erbaut von Ludwig Mies van der Rohe 1968 / View of *Têtes et queue* (1965) in front of the Neue Nationalgalerie, built by Ludwig Mies van der Rohe in 1968

Calder's Cathedrals

Beryl Gilothwest

Seven legs curve into the steeply sloping arches that anchor Alexander Calder's large black stabile *Têtes et queue*. Above them, seven arms extend skyward from inverted arches, all but one capped with variously sized discs; five vertical, one slanted. That the sculpture isn't algorithmic is what makes it such a fitting concierge for Ludwig Mies van der Rohe's gridded Neue Nationalgalerie in Berlin, where it has welcomed visitors for more than fifty years (fig. 50).¹ The architect Josep Lluís Sert has written that Calder's monumental sculptures "take possession" of their sites, and he likens them to Gothic cathedrals.² Notre Dame is to Paris what Calder's stabile is to the museum, we could say.

Less than a year after *Têtes et queue* was first installed in Berlin, Calder made the enormous *Morning Cobweb* specifically to greet visitors to his retrospective at the Sert-designed Fondation Maeght in the hills above the Côte d'Azur (figs. 47, 49).³ While that building is as warmly biomorphic as the Neue Nationalgalerie is austere, the sharp points of *Morning Cobweb* complemented Sert's half-piped roof in the same way that *Têtes et queue*'s sensual curves and bulbed peaks build a dramatic tension with the strict geometries of Mies's façade. Existing in symbiosis with their respective museums, these sculptures are totems, the energetic

gateways to Mies's and Sert's architectural spaces and the array of art within.

Calder had a great appreciation for architecture from an early age, and spontaneous observations about buildings abound in the autobiography he published in 1966. In his description of a trip to Finland sixteen years earlier, Calder casually mentions stopping "to see a fine old church, of very modest materials, with large wooden sculptures."⁴ A common feature of Finnish churches, painted *vaivaisukko* depict the impoverished and have slots in their chests through which to give alms (fig. 48). With no interest in organized religion, Calder was drawn



51 *Gothic Construction from Scraps*, 1939, Blech, Draht, Farbe, 86,4 × 61 cm / sheet metal, wire, paint, 34 × 24 in., Calder Foundation, New York



52 Postkarte mit einer Innenansicht der Heiliggeistkirche (1398–1515), Heidelberg, um 1952 erworben von Calder / Interior view of the Church of the Holy Spirit (1398–1515), Heidelberg, postcard acquired by Calder ca. 1952

to these awkward statues for their specificity. They not only welcomed visitors but also functioned as a manifestation of their churches' spiritual intent, much like *Têtes et queue* does for the Neue Nationalgalerie.

An interest in architectural forms also came out in Calder's own work. In 1939, he produced an unusual group of sculptures built from discarded sheet metal found in his studio that he called "Gothic Constructions from Scraps." The thin, soaring arches of these works call to mind the ribs and flying buttresses that support the vaulted ceilings of Gothic cathedrals (figs. 51, 52). Calder wasn't directly referencing those forms, but rather engaging with the energy of the monumental spaces they carved out. "Architecture does more than merely utilize natural forms, arches, pillars, cylinders, rectangles, portions of spheres," John Dewey writes in *Art as Experience*. "It expresses their characteristic effect on the observer."⁵ Likewise, Calder's end goal was to achieve the unique sensorial experience derived from walking among the colossal arches of those cathedrals.

Nearly twenty years later, Calder went to Spoleto, Italy, to oversee the construction of sets he had designed for a production of John Butler's ballet *The Glory Folk*, which dealt with evangelical Christianity in the United States.⁶ A large stabile, strikingly similar to his "Gothic Constructions," anchored Calder's stage, with a reflective mobile circulating above it (fig. 53). Here, the sculpture *is* the architecture.⁷ As the dancers, clad in reverent white, reached up toward the ethereal mobile, the towering red arches of the stabile kept them grounded. It was the sanctuary in, under, and around which the dancers could breathe life into Butler's choreography.⁸

Rosalind Krauss writes: "In that it is a description of aspects of the body . . . in that one feels impelled to set it in motion in order for it to 'perform' the role of filling out and inhabiting its own spatiality, the mobile locates its sculptural meaning as a kind of actor."⁹ In this way, Calder's works could also transform architectural space of their own volition. When his wire sculptures in the late 1920s—and the mobiles and stables a few years later—redefined the contemporary understanding of sculpture, there was no precedent for how such objects should be installed in a museum setting. Calder had to reimagine installation norms in order to accommodate his work.¹⁰ In the expansive gallery space of an exhibition at MIT in 1950, Calder's sculptures were primarily

suspended from the ceiling or placed directly on the ground (fig. 54). With few pedestals and no stanchions, visitors existed on the same plane as Calder's art. The plethora of sculptures was immersive, transforming the gallery into a living, breathing organism—a cathedral for his art.

"If a building is really functional," Sert reflects in a Harvard newsletter, "it should fulfill not only the material requirements but also the spiritual needs of man."¹¹ Both his Fondation Maeght and Mies's Neue Nationalgalerie are tour de forces, integrating seamlessly into vastly different contexts while providing settings that amplify modern art without distracting from it. But *Morning Cobweb* and *Têtes et queue* are the portals to these buildings, both materially and spiritually. The novelist James Jones worried that if he walked underneath one of Calder's stables, he might disappear.¹² Rather, he would emerge enlightened.



53 Aufführung von *The Glory Folk*, Bühnenbild von Calder, Spoleto / Performance of *The Glory Folk*, stage design by Calder, Spoleto, Italy, 1958

1 *Têtes et queue* (1965) was installed on the terrace in front of the Neue Nationalgalerie in June 1968. While Calder made many site-specific works for modernist architectural projects—including *Flamingo* (1973) for Mies’s Kluczynski Federal Building in Chicago—*Têtes et queue* wasn’t conceived for the German museum specifically. For more information on the history of the sculpture, see Maïke Steinkamp’s essay “*Têtes et queue*,” in this volume.

2 Josep Lluís Sert, “Alexander Calder: 1898–1976,” *Proceedings of the American Academy of Arts and Letters*, 2nd series, no. 28 (1978), pp. 61–64, here p. 63. Calder’s *Mercury Fountain*—one of his first and most important works for an architectural project—was commissioned by Sert and Luis Lacasa for their Spanish Pavilion at the 1937 International Exposition in Paris (fig. 102). Calder and Sert went on to become lifelong friends.

3 Calder ran from April 2–May 31, 1969, at the Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence, France. Enlarged from a maquette that Calder made more than two decades earlier, in 1945, *Morning Cobweb* (1969) is no longer installed on the spot for which it was intended.

4 Alexander Calder, *Calder: An Autobiography with Pictures*, ed. Jean Davidson (New York, 1966), p. 207. The Calders were on their way to Noormarkku to stay with the Artek furniture company co-founder Maire Gullichsen at her home, Villa Mairea, one of Alvar Aalto’s most important buildings. Calder was friends with Aalto as well as with many of the leading architects of his day, including Marcel Breuer, Eero Saarinen, and Carlos Raúl Villanueva.

5 John Dewey, *Art as Experience* (New York, 1934), p. 221. Curator James Johnson Sweeney liberally quoted Dewey in his important text for *Alexander Calder*, exh. cat. The Museum of Modern Art (New York, 1943).

6 Calder worked on many theatrical productions, beginning with a pair of collaborations with Martha Graham in the mid 1930s and culminating in 1968 with *Work in Progress*, the only performance imagined entirely by the artist. See Arnaud Pierre’s “Staging Movement,” in *Alexander Calder: 1898–1976*, exh. cat. National Gallery of Art (Washington, DC, 1998), pp. 329–47.

7 Calder ultimately designed two buildings of his own in Saché, France: a hilltop studio in 1963 and an adjacent home in 1969. Interestingly, Sert had offered to design the latter for the Calders. See Robert Melvin Rubin, “An Architecture of Making: Saché and Roxbury,” in “Calder in France,” ed. Alexander S.C. Rower, special issue, *Cahiers d’Art*, no. 1 (2015), pp. 30–39.

8 For a discussion of this project and others that relate to spirituality, see Jed Perl, *Calder: The Conquest of Space: The Later Years: 1940–1976* (New York, 2020), pp. 544–46.

9 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, MA, and London, 1981), pp. 216–18.

10 Installed in the New Gallery at the Charles Hayden Memorial Library at the Massachusetts Institute of Technology in Cambridge, *Calder* ran from December 5, 1950–January 14, 1951. For a selection of Calder exhibition installations, see *Calder and Abstraction: From Avant-Garde to Iconic*, exh. cat. Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles and New York, 2013), pp. 168–97.

11 Josep Lluís Sert, “Architecture and the Visual Arts,” in *The Writings of Josep Lluís Sert*, ed. Eric Mumford (New Haven, CT, and London, 2015), pp. 42–46, here p. 45.

12 James Jones, “Letter Home,” *Esquire* 61, no. 3 (March 1964), pp. 28–34, here p. 34.

54 Ausstellungsansicht / Installation view, *Calder*, New Gallery, Charles Hayden Memorial Library, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1950

