Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 46 (1959)
Heft: 12

Artikel: Alexander Calder
Autor: Gasser, Helmi
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-36049

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

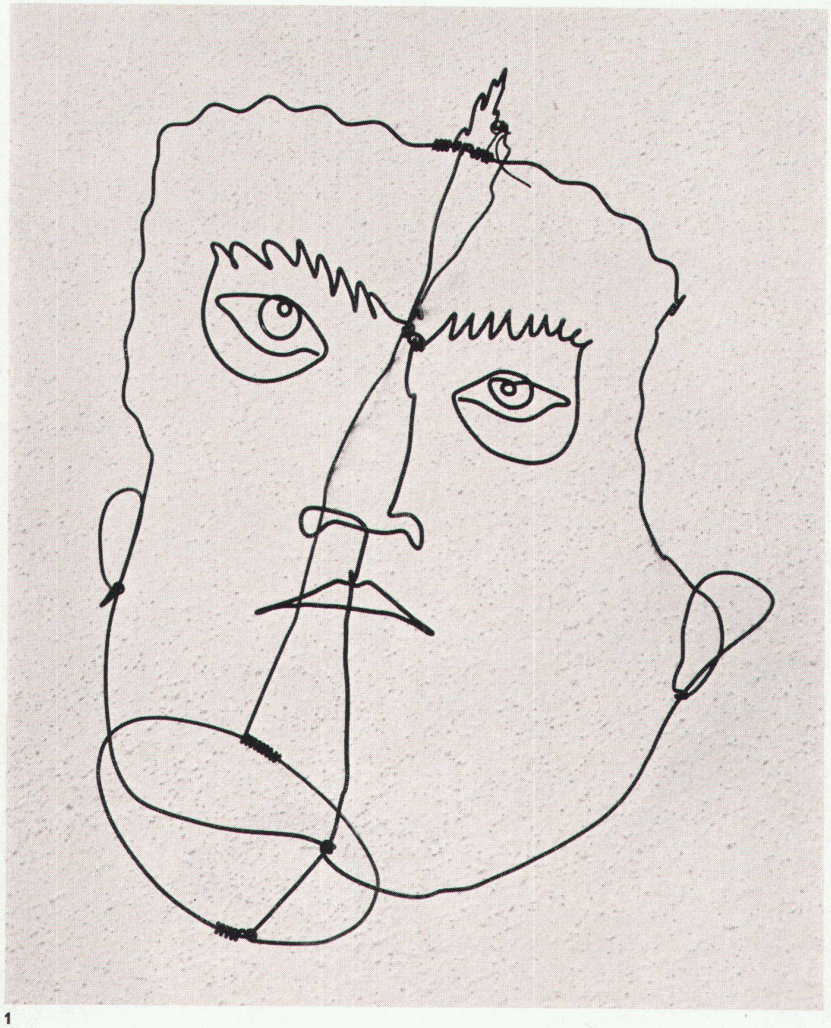
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Helmi Gasser

Alexander Calder



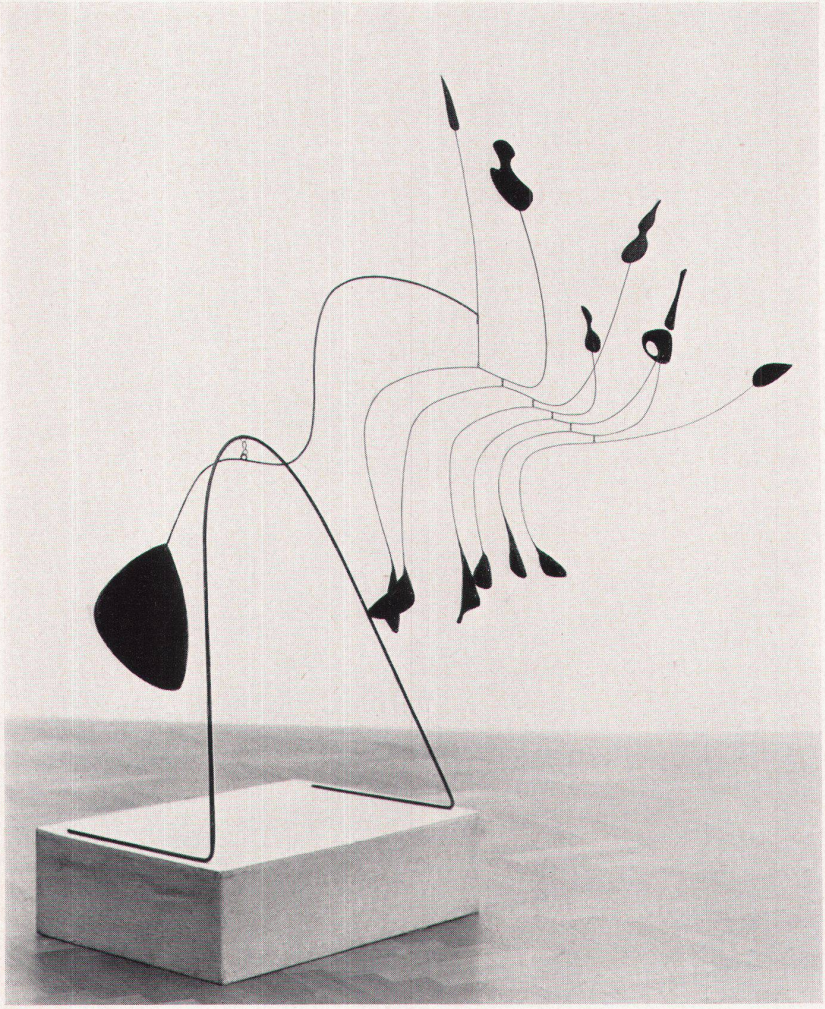
1

1
Alexander Calder, Kopf, um 1930. Drahtplastik
Tête. Relief en fil de fer
Head. Wire relief

2
Alexander Calder, Die Spinne, 1939. Mobile
L'araignée. Mobile
The Spider. Mobile

Jene Schöpfungen, die Alexander Calder Weltruhm gebracht haben, die «Mobiles» – Systeme beweglich sich aufbauender Drahtrippen und Eisenplättchen –, dürften einer ordnungsgemäßen kunsthistorischen Einteilung einige Schwierigkeiten bereiten. Denn diese schwanken und grazilen Gebilde, die unentwegt sich verändern, sind mit der Bezeichnung «Plastik» denkbar unzureichend umschrieben, entfernen sie sich doch weitgehend von aller herkömmlichen Vorstellung des Plastischen als einer primären Auseinandersetzung mit Masse und Materie. Calders Schaffen wird vor allem durch die beiden Pole Raum und Bewegung abgesteckt: seine Gestaltungen vollziehen ein expansives Inbesitznehmen des Räumlichen; in schwereloser Leichtigkeit durchsteigen sie es vielfach; in der lockeren Streuung ihrer Koordinaten ergreifen sie es, und ihre Beweglichkeit durchmißt es unablässig neu und läßt es sichtbar werden. Vielleicht wollen Calders Erfindungen auch in erster Linie als künstlerische Darstellung von Lebensrhythmen betrachtet werden, als Bewegung und Ausstrahlung, die auf das Intensivste mit dem belebten Raume, seinen Wellen und Strömungen verbunden ist, im Zusammentreffen mit ihm erst voll sich entfaltet und zugleich als empfindlicher Seismograph die Regungen dieses Räumlichen mitregistriert.

Wenn die konkrete Einstufung Calders also nicht einfach ist und wohl neue Kategorien verlangte, so bleiben dafür Anlage und Genesis seines Werks in einem seltenen Maße klar und überschaubar, sind auch in späteren Formulierungen noch abzulesen und deutlich miteinbezogen, ohne indessen die künstlerische Einheitlichkeit zu beeinträchtigen. Daß Calder als erstes ein Studium als Maschineningenieur absolvierte, wird zu einem nicht wegzudenkenden Bestandteil seiner künstlerischen Konzeption, das dem Konstrukteur die mathematischen und physikalischen Voraussetzungen zu seinen räumlichen Abenteuern bot und die grundlegende Vertrautheit mit mechanischen Prinzipien und motorischer Organisation, und gewiß ist auch die tadellose Präzision seiner rhythmischen Systeme hier begründet; bezeichnenderweise laufen auch seine ersten Konstruktionen motorgetrieben. Dieser Werdegang dokumentiert aber auch die in Calder zutiefst verwurzelte Beziehung zur Bewegung, zum Lebendigen. Und der sicher entscheidendste Anstoß zur Erfindung der «Mobiles» entsprang wohl dem kindlichen, aber doch durch und durch künstlerischen Urtrieb, gleich Pygmalion das geschaffene Werk zum Leben, zur Bewegung zu erwecken. So spannen sich in Calders technischem Vorgehen Fäden zur magischen Vorstellungswelt des Frühzeitlichen, ja seine Geschöpfe sind recht eigentlich aus dem Spiel erstanden: seine ersten Unternehmungen galten Spielzeugtierchen aus Draht und Holzstückchen, die jeweilen in parodistischer Weise gewisse Typen animalischer Bewegung festhielten. Ein Betätigungsfeld, das er schließlich zu einem ganzen Miniaturzirkus mit beweglichen Akteuren ausbaute. Dieses Eindringen in die Sphäre des Zirkus, das Wissen, das er aus dessen Existenzformen schöpfte, ist auf das direkteste in die künstlerische Konzeption seiner «Mobiles» und «Stabiles» eingegangen: der Jongleur sowohl wie der Trapezkünstler und die Akrobaten, der Seiltänzer, der Clown und auch der Zauberer. Wie zahlreichen andern Künstlern der Gegenwart hat auch ihm diese Welt, die gewisse Daseinsfähigkeiten steigert und ausweitet und in spielerischer Leichtigkeit, in tänzerischer Balance menschliche Bedingtheiten überwindet, grundlegende Ausgangspunkte geboten. Jene eminente graphisch-karikistische Urbegabung Calders (wie sie auch in seinen Illustrationen zu den Fabeln des Äsop zum Ausdruck kommt) gedeiht daraufhin in Drahtplastiken, vor allem in Porträts, zu üppiger Blüte. Diese Drahtgeflechte eröffnen ihm insbesondere das Erlebnis des Linearen im Raume, die in solchem Gegenüber auf das höchste gestärkte Ausdrucks- und Strahlkraft seiner Bewegungen, aber auch die Konzentration, das «Zusammenschrumpfen» auf die bloß ein-

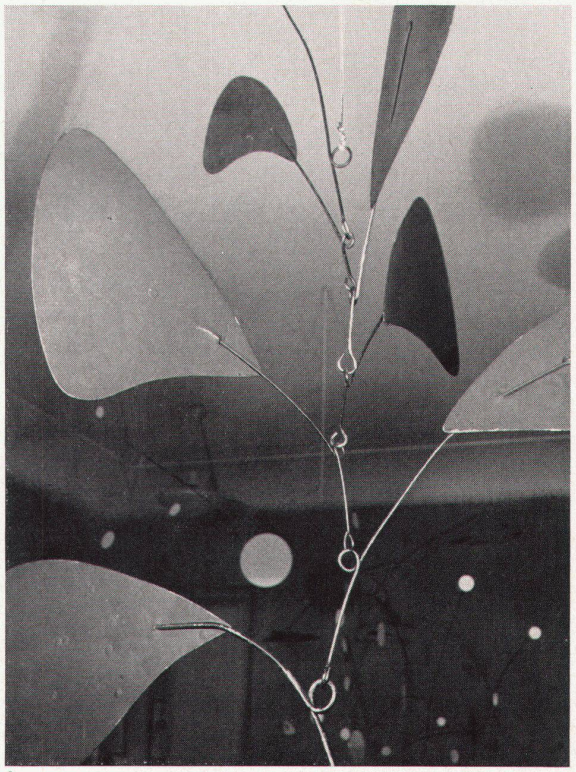


2

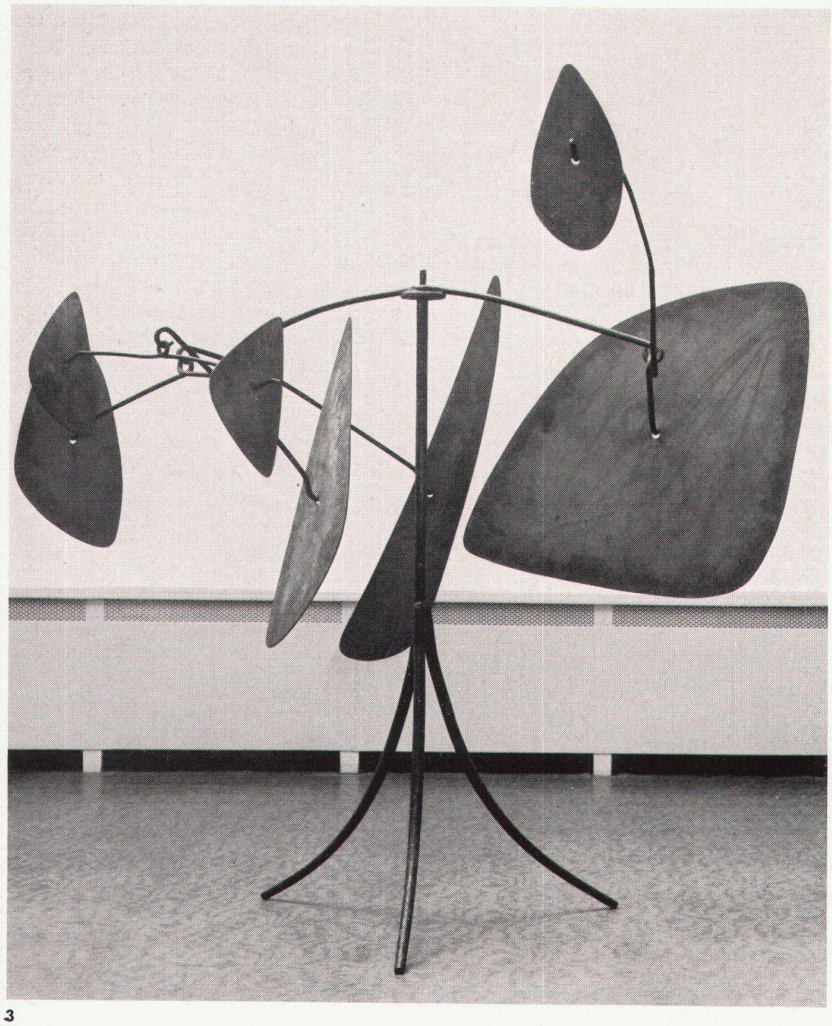
spurige Gebärde, und damit auch die skurrile Aussagemächtigkeit des Weggelassenen.
Wenn diese Unternehmungen ein eigentliches «Zeichnen im Raum» darstellen, so kam auch der erste große Anstoß, der ihn von Seiten der Kunst erreichte, aus dem Gebiet der Malerei: den Gemälden Mondrians. Eine Begegnung, die freilich nicht überschätzt werden darf in bezug auf letztes Verstehen und Folgeleistung; vielmehr liegt ihre Bedeutung für Calder in einer kräftigen Schockwirkung, die ihn in eine völlig andere Bahn warf. Wie tief sie ihn betraf, ist daraus ersichtlich, daß er vorübergehend selber in strenger Abstraktion zu malen begann. Jedenfalls berühren sich seit diesem Zeitpunkt seine plastischen Schöpfungen engstens mit konstruktivistischer Malerei, in dem Sinne, daß er sowohl ihre streng geometrische Formung, ihr Bestreben um eine völlig ausgeklärte Harmonie der Verhältnisse und Relationen nun planimetrisch im konkreten Raume aufbaute oder ebenso streng ins Stereometrische umsetzte. Vor allem aber suchte er das Ponderieren und gegenseitige Vibrieren ihrer Kräfteverhältnisse – die hier offenbarwerdenden Energien – in tatsächlicher Bewegung auszudrükken. Damit gelangte er in Bezirke, die von den Russen, Gabo und Pevsner vor allem, in ihren kinetischen Plastiken der zwanziger Jahre bereits angegangen wurden. Allerdings war deren Zielsetzung zum vornherein andersgeartet, wollte, indem sie Bewegung als Einzelelement und als gleichförmigen Rhythmus – als Perpendikelschlag – einführte, vor allem die Zeitlichkeit einbegreifen, während Calder es darum zu tun ist, verschiedene Körper in verschiedener Bewegung aufeinander wirken zu lassen; hierin trifft er sich wohl eher mit Légers Problemstellung um 1930, Objekte in einem dynamischen Kräftespiel gegeneinanderzusetzen und in ihrem Eigenwert zum Vibrieren zu bringen. Die entscheidende Lenkung jedoch, die Calders Begabung erlebte, kam ihr von Miró zu. Entscheidend vor allem deshalb, weil die Struktur dieser Künstler sich tief verwandt ist und die von Miró aufgenommenen Anregungen daher auch ein Zustreben auf das Eigene bedeuteten. Jene daseinskräftigen Urrhythmen Mirós, das direkt Ansprechende seiner Gestik, sein vom Sublimen wie Grotesken gleichermaßen erfüllter Humor, seine in den kosmischen Sphären des Stellaren und Dämonischen beheimatete Vorstellungswelt haben Calder wohl viel geboten. Auch ist die innere Verwandtheit so groß, daß man bei Calders Geschöpfen fast an getanzten Miró denkt.
Calders nun immer stärker werdende Hinneigung zu Eisengebilden vegetabilen und animalischen Charakters, zu einer Mechanik naturhafter Gelöstheit, sowie das Luftdurchflossene, Skelettöse seiner Erfindungen und die Phantastik ihres räumlichen Befindens stehen überdies in starkem Bezug zum Surrealismus; manches berührt sich auch mit Dada. In der sehr vereinfachten, aber höchst organisch-lebendigen, «gewachsenen» Formbildung stellt sich zu Arp vor allem eine Verbindung her (zu Graphik und Flachrelief insbesondere).
Wenn also Calders Beziehungen zur künstlerischen Mitwelt fast ausschließlich den Bereich des Malerischen und Graphischen betreffen (was übrigens an einer ganzen Reihe von Plastikern der Gegenwart zu beobachten ist, so etwa bei Lipchitz), liegt die Ursache wohl in erster Linie nicht darin, daß Calder malerische Prinzipien in sein plastisches Konzept brachte, sondern vielmehr, daß auch die Malerei Probleme angriff, die über ihre orthodoxen Grenzen hinausgingen und daher auch für die andern Disziplinen höchste Aktualität besaßen. In dieser verstärkten Gemeinsamkeit der Zielrichtung jedoch (die gleichermaßen eine Ausweitung wie Annäherung der einzelnen Disziplinbegriffe bedeutet) blieb in der geistigen Verarbeitung die Malerei führend; dies gilt vor allem auch für die Bewältigung und Sichtbarmachung des absoluten Raumes.
Dieses Räumliche wird bei Calder identisch mit der kosmischen Lichtfülle, die nun grundsätzlich aufgefangen wird mittels Flächen – also durch ein ursprünglich graphisches Prinzip –, Flächen, welche in verschiedenst gelagerten Ebenen den Raum auffächern, sich nicht von ihm umgleiten lassen, sondern in einem direkten Zusammenprall mit ihm sich konfrontieren, während sie die gerundete Kontinuität seines Volumens erst in ihrer Bewegbarkeit ausfüllen und mitvollziehen. Diese frei in den Raum gehängten oder gestellten Scheiben heben sich als kompaktfarbige, die Strahlung absorbierende Planken in messerscharfer Silhouette heraus, und gleich aufgespannten Segeln scheinen sie erst eigentlich in der Fülle dieser kosmischen Ereignisse aufzublühen und zu gedeihen. Diese planimetrisch-graphische Komponente ist auch maßgebend beteiligt an den mannigfaltigen Veränderungen, die sich für das optische Strukturbild von Standort zu Standort ergeben: die gesteigerte Aktivität erlangende Verkürzungstendenz vermag die Formcharaktere und mit ihnen auch die Ausdruckswerte immer wieder zu transformieren; Volumen kann vom Raum aufgesogen werden: breitovale Bildungen sprechen gelegentlich nur mehr als ein dünner Strich.
Im Laufe seiner Entwicklung hat Calder seine plastischen Erfindungen zu drei Konstruktionstypen ausgebaut: Neben dem schwebenden «Mobile», das sich aus feinen, in ihren Gelenkstellen beweglichen Drahtstücken zusammensetzt, schuf er das «Stabile», welches von einer festen Grundlage her ausholt, nicht beweglich ist, aber weitausladend und kühn in den Raum greift, und, aus diesen beiden Prinzipien sich ableitend, schließlich die «Constellations» (zwar gleichfalls unbeweglich, aber in der Art von Molekülstrukturen sich entfaltend, an ihrer

luftigen Rippenkonstruktion immer wieder feste Körper ansetzend). Für sie alle gilt, daß Calder eine eigentümliche Volumendynamik erreicht, und zwar erreicht er sie ausschließlich als Konstrukteur und als Schmied, der seine Schöpfungen entwirft und gestaltet, unabhängig von den Bedingtheiten der materiellen Voraussetzungen, ja der diese zu eliminieren vermag. Erstaunlich ist vor allem, mit welcher spielerischen Leichtigkeit, denkbar unbehelligt von allen niederziehenden Gesetzen der Schwekrraft, diese Konstruktionen im Raum herumklettern, in ausladenden Kadenzen herabsteigen oder in einem Gleitflug sachte in ihm ausschwingen.

Diese der herkömmlichen Vorstellung des Plastischen gänzlich ungeläufigen Ausbrüche ins Räumliche stoßen dabei in gewagten Asymmetrien vor, deren innerer Halt durch eine virtuose Balancierfähigkeit, ein kraftvolles Ausponderierenlassen der Kräfte gewährleistet wird. Die hierin erreichte Harmonie ist umso beachtenswerter, als sie vor dem Gegenüber des absoluten Raumes zu bestehen hat. Im eleganten, mühelosen Ausgreifen dieser Gestaltungen scheint die Dislokation des Volumens kein Problem zu bedeuten; es verflüchtigt sich vielmehr in dünne Leitungen, die es weitertransportieren und an gewünschter Stelle wieder auslaufen lassen, wo es zu einem neuen Formgebilde sich sammelt. Dabei liegt der reibungs- und schwerelose Ablauf dieses Vorgehens zu einem wesentlichen Teil wiederum auch in der flächenhaften Anlage von Calders Formkonzeption begründet: Wiewohl Umriß und Ausmaß der Formkörper scharf und prägnant sich abzeichnen, gesellt sich doch weder massige Gebundenheit noch Schwere hinzu, so daß trotz der klar artikulierten Erscheinung nicht der



4



3

Eindruck plastischer Wucht sich einstellt, diese Bildungen vielmehr zu schweben scheinen gleich luft- oder gasgefüllten Körpern, die in ihren luftigen Positionen schwimmen und schaukeln als in ihrem eigentlichsten Lebenselement, hier so wohl sich fühlen wie Fische im Wasser.

Die große Fähigkeit Calders, Volumen zu sublimieren, ist überhaupt eines der hervorstechendsten Merkmale seines Stils, insbesondere auch die kristalline Eleganz, in der er es vollzieht. Treibende Macht ist vor allem der scharf geschnittene Kontur, der in gespannter Schweifung die Flächen mühelos zusammenzieht, in hochgestelzte Schenkel und langgestreckte, fragile Fühler verjüngt. Die schwingende Leichtigkeit dieser Umrißkurven verleiht Calders Schöpfungen – den «Mobiles» wie den «Stabiles» – etwas ausgesprochen Ballerinenhaftes, tänzerische Grazie selbst dort, wo drollige und schwerfällige Formen gemimt werden.

Dieses Spannungs- aber auch Komplementärverhältnis von Spitz und Rund ist denn überhaupt die Grundlage von Calders Formvokabular: alle seine Bildungen leiten sich aus den Grundtypen von Kreis und Dreieck und der Symbiose beider ab; insbesondere Abarten stumpfgewinkelter Dreiecke, ausgerundete oder eingebuchtete Formen, bestreiten zu einem Großteil die Gestaltung. Erstaunlich ist vor allem, wie stark jede Einzelform – wiewohl doch durchaus Variante bleibend – als ausgeprägtes Individuum erscheint, ihren durchaus einmaligen Charakter zu wahren weiß. Eine jede wirkt klar und groß und erträgt auch den monumentalen Maßstab vollauf; durch ihre geometrische Verwandtschaft fügen sie sich überdies als Gruppe vorzüglich zusammen, ergeben, selbst im unablässigen Wechsel ihrer Stellung, eine ständig neu sich konstituierende Harmonie. Dabei wirkt ihre scheinbar anspruchslose Schlichtheit suggestiv und naturhaft, erinnert an mannigfaltige Blätter, an Blüten, Pilze, an ausgeschliffenes Gestein, aber auch an animalische Wesen; oft hat ihre einfache Greifbarkeit auch etwas von der magischen Abbreviatur kindlichen Spielzeugs. Schon ihre Bewegungsrichtung erlangt größte Ausdrucksfähigkeit: ob sie flammenhaft aufzüngeln, pfeilartig fortschnellen oder als

5

3
Alexander Calder, Sieben Schilde, um 1940. Mobile
Sept boucliers. Mobile
Seven Shields. Mobile

4
Alexander Calder, Detail aus dem Mobile «Wald», 1945
Détail du mobile «Forêt»
Detail of the mobile "Forest"

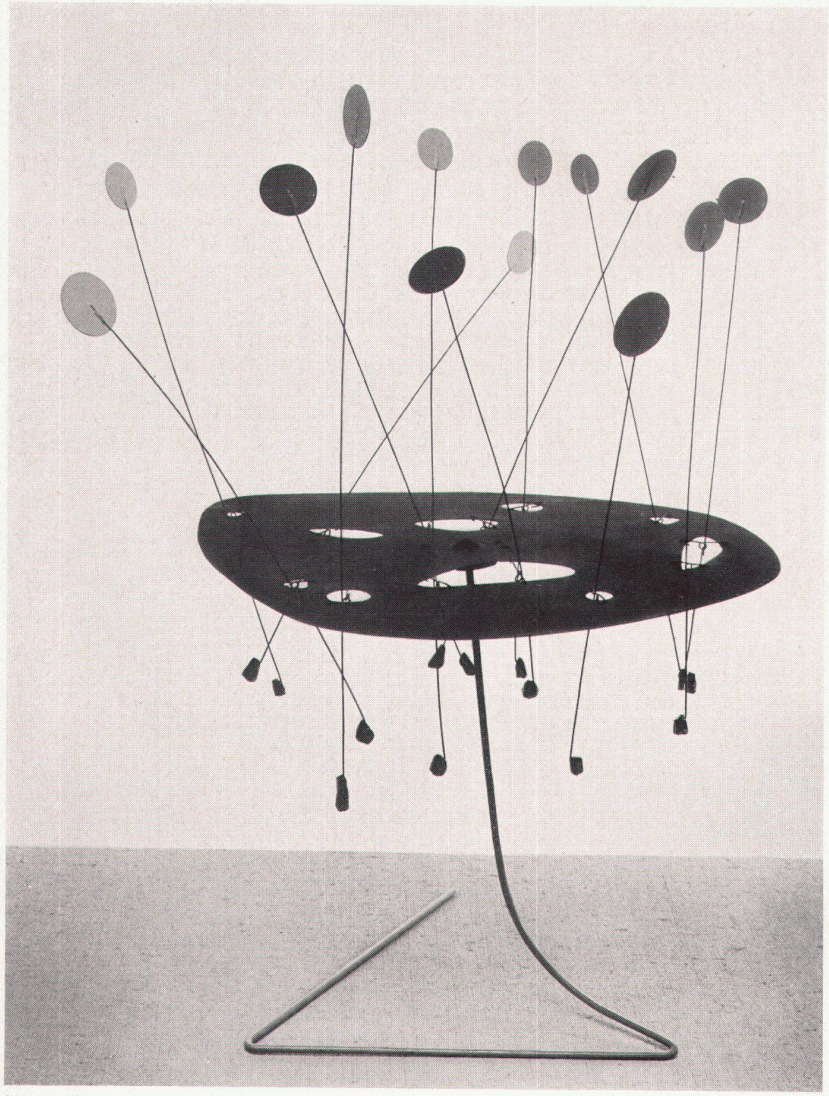
5
Alexander Calder, Mobile «125» in der Passagierhalle des Flugplatzes Idlewild, New York, 1951
Mobile «125» ornant le grand hall de l'aéroport «Idlewild», à New-York
Mobile "125" in the waiting hall of the Idlewild Airport, New York

6
Alexander Calder, Espen, 1948. Mobile
Trembles. Mobile
Aspens. Mobile

7
Alexander Calder, Zwei Scheiben und sieben Blätter, 1958. Mobile
Deux disques et sept feuilles. Mobile
Two Dots and Seven Leaves. Mobile

8
Alexander Calder, Kaktus, 1945. Stabile
Cactus. Stabile
Cactus. Stabile

Photos: 1, 4, 6, 8 Peter Heman, Basel
2 Atelier Moeschlin, Christian Baur, Basel
5 John G. Ross, New York
9 Hall Winslow



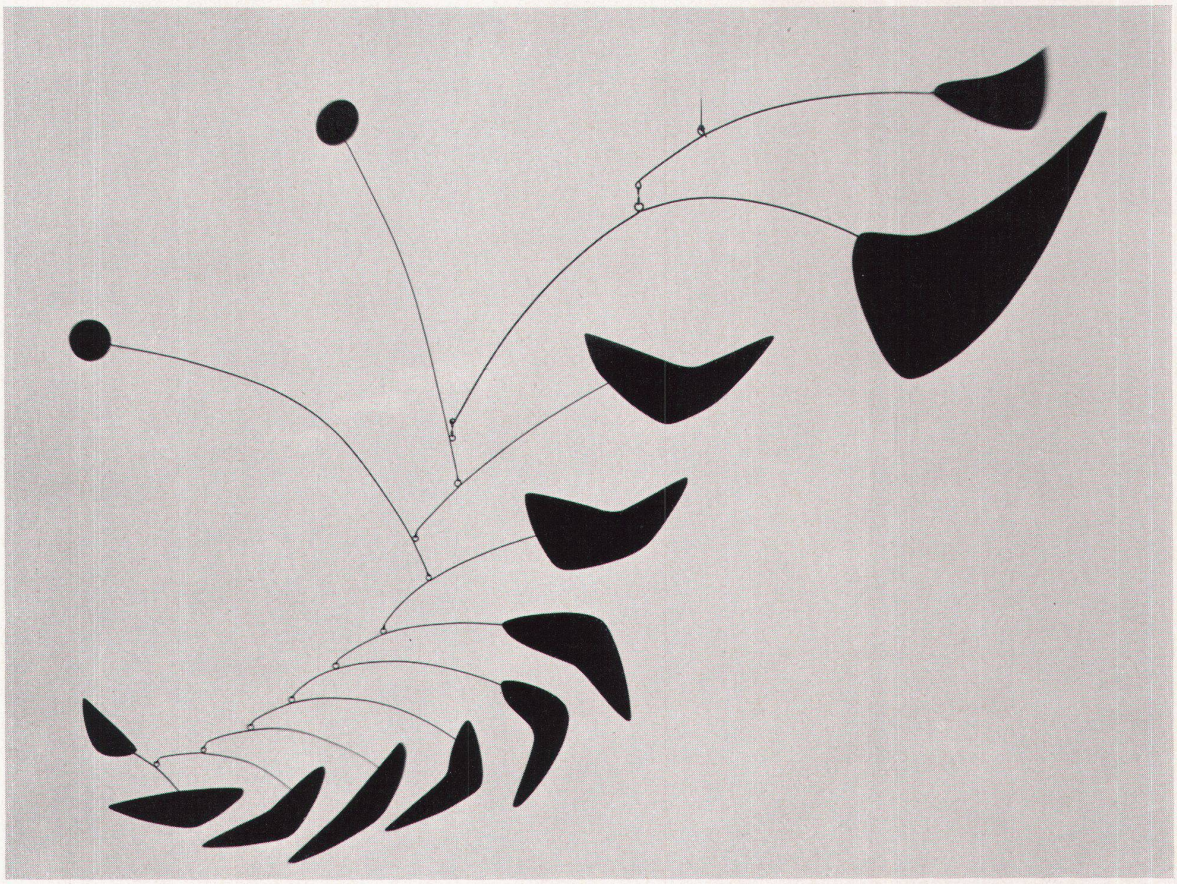
6

schwere Dolde sich neigen oder als Glocke behäbig schaukeln. Dabei ist die Aussagekraft dieser Formen engstens verbunden mit dem Stengel, auf dem sie sitzen, und seine Biegung, Länge, der Grad seiner elastischen Federung werden zu wesentlichen Mitträgern der Aussage. Die Hauptformen stecken am Stengel wie aufgespießt, werden von ihm herausgehoben, was ihnen oft etwas Humoriges, Dadaistisches verleiht, zugleich aber auch etwas Signalhaftes, Zeichen Aussendendes, womit sie über magische Kräfte verfügen, Kräfte, die durch die automatische Bewegbarkeit des weitern genährt werden. Immer bilden Form und Stengel eine völlige Einheit, agieren als geschlossene Ausdrucksgestikulation.

Trotz Eigenaussage und Selbständigkeit der einzelnen Teile, ihrer weiten räumlichen Streuung, wirken Calders Schöpfungen in einem stärksten Maße als gewachsene Ganzheit, und dies nicht in einem abstrakten Sinne; unverkennbar sind sie bereits als Lebewesen konzipiert, erstehen zu Organismen vegetabilen und animalischen Charakters. Calder besitzt eine großartige Fähigkeit, neue, phantastische Geschöpfe zu erschaffen, Geschöpfe, die in einzelnen Teilen oder in der grundsätzlichen Lebendigkeit zwar manchmal an gewisse bekannte Pflanzen und Tiere anklingen, aber immer zu völlig neuen Lebensformen sich auswachsen. Die caldersche Kreatur ist gekennzeichnet durch ein starkes Ineinandergreifen, ja eine Ambivalenz von Vegetabilem und Animalischem: üppige Urwaldpflanzen haben die raumfressende Aggressivität von Reptilien. In dieser Eigenschaft als Gleichnis vegetabil-animalischer Lebendigkeit besitzen sie eine starke Kraft, zu evozieren, und wie sie gleich Polypen nach dem Raum greifen, packen sie gleichermaßen die Einbildungskraft des Beschauers, sind sie in der Phantastik ihrer Erfindung assoziationsträchtig, nicht zuletzt auch wegen der Mehrdeutigkeit ihres Charakters: die Beseelung des Technischen erreicht bei Calder einen Grad, der zwar das Eiserne besiegt, aber diesen Materialcharakter dennoch nicht aufhebt, sondern durchaus bestehen läßt, so daß aus dieser latenten Spannung nicht nur eine starke Groteske erwächst, sondern auch eine eigentümliche Schwebe von Erlöstheit und Gefangensein, von Verzauberung und Verwunschenheit, ein Ineinandergreifen von Bedrohnis und Heiterkeit.

Calders angeborener eminenter Sinn für das Witzige, auch die Originalität seiner Einfälle wie seine ungewöhnliche Fähigkeit zu geschliffener Eleganz der Formulierung mögen manchmal auch eine Gefahr für ihn bedeuten, daß er sich nämlich von diesen Fähigkeiten zu sehr mitreißen und leiten läßt, ihnen auch manchmal erliegt, wodurch die Beschwörung nicht zum Endgültigen, zum Kunstwerk gedeiht, das Resultat vielmehr geistreiches Kunstgewerbe bleibt. Wenn dies wohl eine Gefahr seines Schaffens darstellt, so gelingt ihm der Aufschwung zu künstlerischer Höhe doch unentwegt und in besonderem Maße in seinen monumentalen Schöpfungen, die seine ganzen Kräfte herauszufordern scheinen.

So sind denn auch seine großen «Mobiles» wie die jüngst entstandenen riesigen «Stabiles» von stärkster Eindrücklichkeit. Diese monumentale Kraft wie das kühne Ausgreifen und zugleich Affinitätssüchtige, überall Verbindungen Aufnehmende der Calderschen Plastik befähigt sie wie kaum eine zweite, als spannungsreiche Begleitung von Architektur, insbesondere auch, weil ihre Formung so unverkennbar im technischen Gepräge des zwanzigsten Jahrhunderts verwurzelt bleibt. Aber auch wie wenig andere Plastik ist dieses Schaffen auf das Gegenüber der freien, großen Räumlichkeit angewiesen, was nicht nur für ihre optische Wirkung, sondern auch für die besondere Art ihrer Bewegbarkeit gilt: Calders Bewegung, die zu den persönlichsten Errungenschaften seines Schaffens gehört, ist diesem Atmosphärischen gänzlich eingestimmt; seine plastischen Organismen sind dermaßen feinst instrumentiert, daß bereits ein leiser Anhauch sie zusammenschauern oder



7

aufblühen läßt. Calders Miteinbeziehen des Atmosphärischen stellt seine Schöpfungen auch in ein gewisses Verwandtschaftsverhältnis zu Äolsharfen und chinesischen Windglocken.

Diese Art des Aufnehmens atmosphärischer Impulse, die direkte Spiegelung, könnte vielleicht als ein unkünstlerisches Element angesehen werden; doch ist dieser Spiegel, beziehungsweise die Organisation dieser plastischen Gebilde, so kunstreich geformt, daß das, was er spiegelt, zugleich auch transformiert und damit künstlerisch integriert wird. Umso mehr, als Calder nicht Bewegbarkeit schlechthin gestaltet, sondern vegetabile Rhythmik, die auf das organischste mit diesem Atmosphärischen sich verbindet, in ihm ihre atmende Lebendigkeit entfaltet. Und Calder läßt sie so schwer zu fassende Gleichnisse tanzen wie die Bewegung fallender Schneeflocken oder zitternden Geästs. Und wiewohl ihre Gestik an einen bestimmten Ablauf, an das Begrenzte der Automation gebunden bleibt, ist ein solches System doch zu verschiedenartigsten und differenzierten Bewegungsrhythmen befähigt. Freilich bleibt, dabei auch das Dämonische des Automaten offenkundig: das Groteske einer Entwicklung, die – einmal angelaufen – ohne intellektuelle Steuerung, in ihrer Beschränktheit jedoch völlig logisch und unaufhaltsam sich fortsetzt und ausbreitet. Hierin steht Calder dem Surrealismus nahe; aber auch zum Automatismus Pollocks bestehen unverkennbar Übereinstimmungen (insbesondere auch in der starken Betonung des Nervlich-Motorischen). Der unablässige Wechsel und Übergang dieser vegetabilen Erscheinungen, der zutiefst sich berührt mit den ständigen Veränderungen von Licht und Schatten, trägt jedoch auch impressionistische Züge; die stark naturnachahmenden Wirkungen erinnern manchmal auch an Debussy. Calders enorme Fähigkeit für dieses Imitative mag da und dort vielleicht sogar die Transformation etwas in den

8

9

Schatten drängen. Doch gelingt ihm trotz Automation immer, in dieser Verbindung mit dem Kosmischen das Geheimnisreiche des Aufeinandertreffens von Beziehungen und Wellen zu wahren.

Die sehr selbständige und originelle Art, mit der Calder plastische Probleme aufgreift und behandelt, sichert ihm unbestreitbar seinen Platz unter den prominenten Bildhauern der Gegenwart. Die Lösungen, die er bringt, gehören vielleicht nicht zu den allertiefgründigsten, weil er als ein echter Alexander den Knoten der Probleme kühn entzweihaut, respektive seine Schöpfungen aus einzelnen Stücken konstruiert. Und oft macht es ihm eine lausbübische Freude, als ein Zauberer des zwanzigsten Jahrhunderts scheinbar unumstößlichen Gegebenheiten ein Schnippchen zu schlagen. Dabei hat er aber auf dem von ihm eingeschlagenen Weg sehr vieles und Neues erreicht und wohl die plastische Vorstellung der jüngern Generation entscheidend mitgeprägt, nicht nur, was die Art der Bewegbarkeit betrifft, sondern auch durch seine Handhabung des Drahtplastischen, die Leichtigkeit des Volumentransports, in der Verarbeitung graphischer Elemente und der weitausladenden Streuung ins Räumliche. Und daß er in seinen zoologischen und botanischen Neuschöpfungen Gleichnisse gefunden hat, welche die Menschen direkt anzurühren vermögen, beweisen nicht zuletzt die zahlreichen Nachfahren, welche seinen «Mobiles» beschieden sind.

9
Alexander Calder im Atelier
L'artiste dans son atelier
Alexander Calder in his studio

Lebensdaten

1898 Am 22. Juli ist Alexander Calder in Philadelphia (Pennsylvania) geboren.
1919 Abschluß der Studien als Maschineningenieur am Stevens Institute of Technology.
1922 beginnt er Abendkurse in Zeichnen zu nehmen in New York bei Clinton Balmer.
1926 stellt er die ersten Bilder aus, erste Holzskulpturen, erste bewegliche Spielzeuge. Geht nach England und Paris. Beginnt am «Zirkus» zu arbeiten.
1927 Stellt im Salon des Humoristes in Paris aus.
1928 Erste Einzelausstellung in der Weyhe-Gallery. Zusammen treffen mit Miró.
1930 Bekanntschaft mit Léger, Van Doesburg und Mondrian.
1931 Heirat mit Louisa James. Wird Mitglied der Gruppe Abstraction-Création. Illustrationen zu den Fabeln des Äsop.
1932 Ausstellung der ersten Mobiles in der Galerie Vignon.
1937 Quecksilberbrunnen im Spanischen Pavillon der Weltausstellung.
1938 Retrospektive Ausstellung in Springfield (Massachusetts).
1939 Wasserballett an der New-Yorker Weltausstellung.
1947 Ausstellung mit Léger, Bodmer, Leuppi in der Kunsthalle Bern, anschließend Ausstellung mit Léger in Amsterdam.
1956/57 Eisenplastik für den New-Yorker Flugplatz Idlewild.
1957 Ausstellung in der Kunsthalle Basel.
1958 Erster Plastikerpreis Carnegie International.
1958 Plastik für den Sitz der Unesco in Paris.
1959 Ausstellungen im Stedelijk Museum Amsterdam, in der Kunsthalle Hamburg, im Museum Wuppertal und in der Kunsthalle Mannheim.