

1.1 Folklore & Avantgarde Die Rezeption volkstümlicher Traditionen im Zeitalter der Moderne

Moderne und Tradition, Avantgarde und Folklore werden meist als Gegensätze betrachtet – als Abkehr des einen vom anderen. In ihrer bislang größten Ausstellung zeigen die Kunstmuseen Krefeld hier nun erstmals, wie stark gerade die Pioniere und Hauptpersonen der Avantgarde von lokalem Kunsthandwerk und Volkskunst beeinflusst und inspiriert waren.

Aus Anlass des 100. Jubiläums der Bauhaus-Gründung wirft die Ausstellung so in 12 thematischen Kapiteln einen neuen Blick und neue Fragen auf die Moderne und die künstlerischen Avantgarde-Bewegungen. Mit dem Schwerpunkt auf Europa und Amerika zeigt die Ausstellung auch Ungewohntes und Unbekanntes zu „Klassikern“ wie Chagall, Gauguin, Kandinsky, Kirchner, Malewitsch oder Picasso – aber auch zu Protagonisten des Bauhauses wie Anni und Josef Albers oder Johannes Itten.

Der Begriff „Folklore“ (wohl um 1846 als Sammelform für Volksüberlieferungen geprägt) steht dabei für den Gesamtbereich der Volkskultur – vom Bauernhaus bis zu Volksliedern, von Votivbildern bis hin zu Trachten.

So entstehen spannende und aufschlussreiche Paarungen und Zusammenhänge zwischen den „ismen“ der Avantgarde – Expressionismus, Kubismus, Suprematismus und Konstruktivismus – mit volkstümlichen Traditionen.

Picasso begeistert sich für afrikanische Masken und iberische Plastiken, Gabriele Münter sammelt bayerische Hinterglasmalerei, Kandinsky beschäftigt sich mit russischen Schamanenkulten. Die avantgardistischen Ballettensembles *Ballets Russes* und *Ballets Suédois* verarbeiten in ihren Stücken russische und schwedische Volkstänze und -melodien.

Der US-amerikanische Künstler Marsden Hartley beschäftigt sich mit der europäischen und amerikanischen Glasmalerei, während Elie Nadelman das erste Museum für Folk Art in den USA eröffnet. Anni und Josef Albers begeben sich in Mexiko auf die Spuren indigener Völker.

Diese und andere Facetten der Avantgarde können in der Ausstellung entdeckt werden. Auch im Bereich des Avantgarde-Films wird den Motiven und Einflüssen aus der Folklore nachgegangen.

1.1 Folklore & Avant-Garde The Reception of Popular Traditions in the Age of Modernism

Modernity and tradition, avant-garde and folklore are normally regarded as opposites – as turning away from each other. In its largest exhibition to date, the Kunstmuseen Krefeld explore, for the first time, the extent to which pioneers and protagonists of the avant-garde were influenced and inspired by both local applied arts and folk art.

On the occasion of the 100th anniversary of the Bauhaus, the exhibition takes a new look at modernism and the artistic avant-garde in 12 thematic sections. Focusing on Europe and America, the exhibition also explores less familiar and lesser known aspects of such seminal modern artists as Chagall, Gauguin, Kandinsky, Kirchner, Malevich, and Picasso, along with protagonists from the Bauhaus such as Anni and Josef Albers, and Johannes Itten.

The term “folklore” (coined around 1846 as a collective name for folk traditions) represents the entire area of popular culture – from the farmhouse to folk songs, and from votive images to traditional costumes.

This results in exciting and revealing juxtapositions and connections between the “isms” of the avant-garde – Expressionism, Cubism, Suprematism, and Constructivism – and folk traditions.

Picasso was fascinated by African masks and Iberian sculptures, Gabriele Münter collected Bavarian reverse glass paintings, and Kandinsky studied Russian shamanic rituals. The avant-garde ballet troops *Ballets Russes* and *Ballets Suédois* embraced Russian and Swedish folk dances and music in their pieces.

The US American artist Marsden Hartley engaged with European and American reverse glass painting, while Elie Nadelman opened the first museum for folk art in the United States. Anni and Josef Albers traveled to Mexico, following in the footsteps of indigenous peoples.

These and other aspects of the avant-garde can be discovered in the exhibition. The show concludes with a screening room, showcasing avant-garde cinema through the prism of folklore.



1.2 Folklore & Avantgarde im Kaiser Wilhelm Museum

1897 wurde das Kaiser Wilhelm Museum gegründet und entwickelte sich bald zu einem der fortschrittlichsten Museen in Deutschland. Die Ausstellungsthemen reichten von der modernen Kunst, der Volkskunst und dem Kunsthandwerk bis zu japanischen Holzschnitten und afrikanischen Masken. Das Ziel war die Förderung des heimischen Kunstgewerbes sowie eine ästhetische Bildung im Sinne der Reformbewegung, denn man wollte „dem strebsamen Handwerker gute Vorbilder zur Nachahmung und zu seiner Entwicklung“ liefern.

Der Gründungsdirektor Friedrich Deneken bemühte sich sehr um die Erhaltung und Förderung der niederrheinischen Keramik. So wies die Zeitschrift *Dekorative Kunst* 1905 auf die Sammlung niederrheinischer Tonarbeiten sowie auf die ausgestellte vollständige Einrichtung einer niederrheinischen Bauernküche im Kaiser Wilhelm Museum hin. Dank Denekens Engagement gründete man 1914 in Krefeld die Töpferei Grootenburg unter der Leitung von Paul Dresler, deren Erzeugnisse sich schon im selben Jahr auch im Museum fanden.

Die *Niederländisch-Indische-Kunstaussstellung* (1906) war mit Sicherheit eine der interessantesten Museumsschauen. Das heutige Indonesien war damals noch unter dem Namen Niederländisch-Indien eine Kolonie der Niederlande. Für diese Ausstellung schuf der niederländische Künstler Johan Thorn-Prikker das Plakat und übernahm die Ausstellungsgestaltung.

Dort ausgestellte Batiken – Textilien, gefärbt nach dem traditionellen indonesischen Verfahren – stießen dabei auf großes Interesse. Johan Thorn Prikker und andere Künstler ließen sich von den Ornamenten und der Batik-Technik inspirieren. Sie stilisierten die Muster, passten sie an einen europäischen Stilkanon an und verarbeiteten auch lokale handwerkliche Traditionen.

Über die *Niederländisch-Indische-Kunstaussstellung* gelangten z.B. auch Wajang-Figuren des javanesischen Schattentheaters in die Sammlung des Museums.

Auch während der Leitung des zweiten Krefelder Direktors Max Creutz (1922–1932) wurde außereuropäische Kunst sowie Niederrheinische Volkskunst gezeigt. Er legte aber vor allem einen Schwerpunkt auf die Kunst der Moderne. Werke des deutschen Expressionismus – der *Brücke*, des *Blauen Reiter* sowie der rheinischen Expressionisten – wurden in dieser Zeit viel ausgestellt und angekauft.

1.2 Folklore & the Avant-garde at the Kaiser Wilhelm Museum

The Kaiser Wilhelm Museum was founded in 1897 and quickly established itself as one of the most progressive museums in Germany. The subject matter of its exhibitions and collections ranged from modern art, folk art and handicrafts, to Japanese woodcuts and African masks. The aim was to promote local applied arts as well as providing aesthetic education in the spirit of the reform movement, in order to provide “the aspiring craftsman with good role models for imitation and development.”

Founding director Friedrich Deneken was very concerned about both preserving and promoting ceramics from the Lower Rhine area. In 1905, the magazine *Dekorative Kunst* (*Decorative Art*) featured the museum’s Earthenware collection from the Lower Rhine region, as well as the fully equipped Lower Rhine peasant kitchen on permanent display. Thanks to Deneken’s commitment, the Grootenburg pottery was founded in Krefeld in 1914. It was run by Paul Dresler, whose first Grootenburg products were shown in the museum that same year.

The *Niederländisch-Indische-Kunstaussstellung* (*Dutch East Indies Art Exhibition*) in 1906 was certainly one of the museum’s most interesting exhibitions. What is today Indonesia was, at that time, still a Dutch colony, namely the Dutch East Indies. Dutch artist Johan Thorn-Prikker created the poster and exhibition design.

The batiks on display, textiles dyed according to the traditional Indonesian process, encountered great interest. Johan Thorn Prikker and other artists were inspired by the ornaments and the batik technique. They stylized the patterns, adapting them to the European canon, and also worked with local craft traditions.

Thanks to the *Dutch East Indies Art Exhibition*, the displayed Wayang figures from Javanese shadow theater entered the museum’s collection.

The KWM’s second director, Max Creutz (1922–1932) continued to show non-European and Lower Rhine area folk art in the museum. Above all, he focused on modern art. During this period, works by German Expressionist groups like *Die Brücke* and *Der Blaue Reiter*, as well as Rhineland Expressionists, were frequently exhibited and acquired for the permanent collection.



1.3 Volkskunst und Exotik

Die Künstler der Moderne entdeckten afrikanische und ozeanische Kunst zur gleichen Zeit wie auch die Volkskunst ihrer Heimatländer. So fand Paul Gauguin das „Primitive“ und das „Exotische“ in der damals weitgehend urtümlichen Bretagne. Dort, im Fischerdorf Pont-Aven, verbrachte der Künstler seit 1886 immer wieder Zeit.

Der Begriff des „Primitiven“ wurde damals zu einem Synonym für einen direkten, unverfälschten, ursprünglichen Ausdruck. Diese Suche nach „dem Ursprünglichen“, nach neuen Ausdrucksformen führte Paul Gauguin dann fünf Jahre später (1891) zur südpazifischen Insel Tahiti, die damals französische Kolonie war. Dort schuf er seine berühmten Werke in expressiv-exotischem Stil mit reinen, leuchtenden Farben, starken Kontrasten und klaren Umrissen, welche die Flächigkeit der Formen betonen.

Pablo Picasso dagegen lernte die Kunst außereuropäischer Kulturen 1907 im Pariser Musée du Trocadéro kennen. Dort sah er Masken und Skulpturen, die für die Weltausstellung von 1878 aus Afrika und Ozeanien hergebracht worden waren. Dieser Museumsbesuch läutete eine Wende in seinem Schaffen ein. In den Jahren 1907 bis 1909 setzte sich Picasso mit afrikanischer Kunst auseinander, was die Entwicklung des Kubismus sehr stark beeinflusste. Eine weitere Inspirationsquelle stellte die alte iberische Kunst dar – also die Kunst jener Menschen, die in ur- und frühgeschichtlicher Zeit auf dem Gebiet des heutigen Spanien gesiedelt hatten. Picasso, der aus Spanien stammte, integrierte iberische Kleinplastiken, aber auch afrikanische Kunst in seine Sammlung.

Anfang des 20. Jahrhunderts gehörte für viele Künstler der Besuch von Völkerkundemuseen zum festen Programm. So studierte Ernst Ludwig Kirchner im Völkerkundemuseum in Dresden Schnitzereien und Häuserbalken aus Afrika und der Südsee und zeichnete sie in sein Notizbuch. In seinem Besitz befand sich auch ein Leoparden-Hocker aus Kamerun, der in unserer Ausstellung zu sehen ist. Die reduzierten Formen afrikanischer Plastik beeinflussten nicht nur Kirchners malerisches Werk, sie finden sich auch in seinen angewandten Arbeiten wieder. Nach seinem Umzug in die Schweiz im Jahre 1917 beschäftigte sich Kirchner ebenfalls mit Schweizer Volkskunst und wandte sich der Weberei zu.

Auch der rumänisch-französische Bildhauer Constantin Brancusi beschäftigt sich sowohl mit afrikanischer Skulptur als auch mit der rumänischen Volkskunst. Der Formenreichtum von Bauernmöbeln und Trachten, geschnitzten Fensterläden, Balken und Toren Rumäniens sind im plastischen Werk Brancusis ablesbar.

1.3 Folk Art and the Exotic

Modern artists discovered African and Oceanic art at the same time as the folk art of their homelands. Paul Gauguin found the “primitive” and the “exotic” in the then largely unspoiled Brittany. From 1886 onwards he repeatedly spent time in the fishing village of Pont-Aven.

The term “primitive” subsequently became a synonym for direct, unadulterated, original expression. This search for “the original”, for new forms of expression led Paul Gauguin five years later (1891) to the South Pacific island of Tahiti, which was then a French colony. It was there that he created his renowned works in an expressively exotic style, embracing pure, bright colors, strong contrasts, and clear outlines that emphasized the flatness of the forms.

Pablo Picasso, on the other hand, became acquainted with the art of non-European cultures in 1907 at the Musée du Trocadéro in Paris. It was there that he saw masks and sculptures that had been brought from Africa and Oceania for the 1878 World’s Fair. The museum visit heralded a turning point in his own work. His subsequent exploration of African art, especially between 1907 and 1909, had a powerful impact on the development of Cubism. A further source of inspiration was ancient Iberian art, that is, the art of the people that had settled in prehistoric and proto-historic times in, what is today, Spain. Picasso, who came from Spain, also integrated Iberian miniature sculptures as well as African art in his private collection.

At the beginning of the 20th century visits to ethnological museums became a regular activity for many artists. For example, Ernst Ludwig Kirchner studied carvings and house beams from Africa and the South Seas at the Ethnological Museum in Dresden, drawing them in his notebook. He also owned a leopard stool from Cameroon, which is on display in our exhibition. The reduced forms of African sculpture not only influenced Kirchner’s work in painting, but are also reflected in his works of applied art. Following his move to Switzerland in 1917 Kirchner began addressing Swiss folk art, while turning himself to weaving.

The Romanian-French sculptor Constantin Brancusi likewise became involved with African sculpture, as well as Romanian folk art. The rich variety of rural furniture and traditional costumes, carved shutters, beams, and gates that existed in Romania become evident in Brancusi’s own sculptural work.



2.1 Der Blaue Reiter Hinterglasmalerei, Votivbilder und Volkskunst

Der Almanach *Der Blaue Reiter* wurde 1912 von Wassily Kandinsky und Franz Marc herausgegeben. In dem Buch sind zahlreiche Kunstobjekte aus unterschiedlichen Epochen und Kulturen abgebildet. Ägyptische Schattenfiguren, religiöse volkstümliche Darstellungen der deutschen Votivmalerei und bayerische Hinterglasbilder fanden Platz neben Plastiken aus Kamerun und Bilderbögen der russischen Volkskunst, den sogenannten Lubki. Damit werden verschiedene Inspirationsquellen der Künstler des *Blauen Reiter* deutlich.

Wassily Kandinsky hatte 1889, als er noch in seiner russischen Heimat lebte, an einer ethnografischen Expedition nach Wologda im Norden Russlands teilgenommen. Wesentliche Inspirationen gingen von dieser Reise aus. Später berichtete er vom Eindruck der Bauernhäuser, in denen die Wände mit Volksbildern und die Wohnstube „dicht und ganz mit gemalten und gedruckten Heiligenbildern bedeckt“ war. Kandinsky kam dabei auch in Berührung mit Schamanenkunst, die noch in seinen späteren abstrakten Werken Spuren hinterließ.

Gabriele Münter und Kandinsky entdeckten in ihrer gemeinsamen Zeit im oberbayerischen Murnau ab 1909 die Hinterglasmalerei mit ihren intensiven Farben und betonten Umrisslinien. Das Künstlerpaar kannte auch die Sammlung des Murnauer Braumeisters Johann Krötz, die ca. 1000 Hinterglasmalereien umfasste. Münter erlernte die Technik der Glasmalerei beim Murnauer Maler Heinrich Rambold.

Münter und Kandinsky umgaben sich in München und Murnau mit bayerischer und russischer Volkskunst, Votivbildern, geschnitzten Madonnen und Hinterglasmalereien, die sie intensiv sammelten. Sie bemalten selbst Möbel sowie die Holzterasse in ihrem Murnauer Haus mit Blumen und Reitermotiven. Dabei griffen sie auf die Tradition der bemalten Bauernmöbel zurück, die in Deutschland vor allem in Bayern und ansonsten im slavischen Sprachraum verbreitet war.

Die Krefelder Künstler Helmuth Macke, ein Vetter von August Macke, und Heinrich Campendonk arbeiteten zu Beginn der 1910er Jahre im direkten Umfeld des *Blauen Reiter*. Wie Kandinsky und Münter verarbeiteten sie die Impulse der Volkskunst; sie beschäftigten sich mit ähnlichen Motiven und Techniken, schufen Glasmalereien und bemalten Holzmöbel.

2.1 Der Blaue Reiter Reverse Glass Painting, Votive Images and Folk Art

The almanac *Der Blaue Reiter* (i.e. *The Blue Rider*) was published in 1912 by Wassily Kandinsky and Franz Marc. The book contains illustrations of numerous art objects from different epochs and cultures. Egyptian shadow puppets, religious folk representations of German votive images, and Bavarian reverse glass painting were featured, alongside sculptures from Cameroon and Lubki (popular prints from Russia). This also reveals the different inspirations for the artists of the *Blauer Reiter*.

In 1889, while still living in his Russian homeland, Wassily Kandinsky had taken part in an ethnographical expedition to Vologda in the north of Russia. This journey was to have a profound influence on him. He later reported his impressions of the peasants' homes in which the walls were decorated with popular art and the sitting room was "densely and entirely covered with painted and printed images of saints". It was during this expedition that Kandinsky encountered shaman art, which also left its mark on his later abstract works.

During the time they spent together in the Upper Bavarian town of Murnau from 1909, Gabriele Münter and Kandinsky discovered reverse glass painting with its intensive colors and pronounced contours. The two artists were also familiar with the collection of Murnau master brewer Johann Krötz, which contained approximately 1,000 reverse glass paintings. Münter was taught the technique of glass painting by Murnau painter Heinrich Rambold.

In Munich and Murnau, Münter and Kandinsky surrounded themselves with Bavarian and Russian popular art, votive images, carvings of the Madonna, and reverse glass paintings that they intensively collected. They themselves painted flowers and horse-riding motifs on the furniture and wooden staircase in their Murnau house, following up on the tradition of painted farmhouse furniture that was widely to be found in Germany (chiefly in Bavaria) and in the Slavic-speaking world.

In the early 1910s, the Krefeld artists Helmuth Macke, a cousin of August Macke, and Heinrich Campendonk worked in direct proximity to the *Blauer Reiter*. Like Kandinsky and Münter, they drew inspiration from folk art; they engaged with similar motifs and techniques, creating glass paintings and painted wooden furniture.



2.2 Ikonen, Volkskunst, Lubki Die Russische Avantgarde auf der Suche nach den eigenen Wurzeln

Bis in das 17. Jahrhundert hinein bildeten Kunst und Religion in Russland eine untrennbare Einheit. Die Kunst erfüllte einen rituellen Zweck. Eine Besonderheit stellen die Ikonen (griechisch „Eikon“ – Abbild) dar. Es handelt sich dabei um heilige Gegenstände, die im Unterschied zu westeuropäischen Heiligendarstellungen in ihrer Ausführung kaum künstlerische Freiheit erlauben, sondern festen kanonisierten Vorbildern folgen. Erst während der Regierung Peter des Großen (1689–1725) und dank seiner auf Europa ausgerichteten Politik, vollzog die russische Kunst einen raschen Übergang zur Neuzeit und übernahm bestehende künstlerische Formen und Gattungen.

Anfang des 20. Jahrhunderts wuchs eine neue Generation von Künstlerinnen und Künstlern heran, die Impulse aus Europa verarbeiteten und gleichzeitig auf der Suche nach ihrer eigenen nationalen Identität waren. Sie beschäftigten sich mit der Volkskunst und dem traditionellen Handwerk und schöpften ihre Inspiration aus den volkstümlichen Bilderbögen, den so genannten Lubki. Auch Ikonen wurden in dieser Zeit als Kunstobjekte entdeckt, gesammelt und in Museen ausgestellt. Befreit von späteren Übermalungen und Kerzenruß, beeindruckten sie durch ihre Leuchtkraft und ihre reduzierte Formensprache ebenso wie durch ihre Frontalität und Symbolik.

Für Michail Larionow, Natalja Gontscharowa und Kasimir Malewitsch waren Ikonenmalerei, russische Volkskunst und Lubki wichtige Inspirationsquellen, da sie im Unterschied zur akademischen Kunst nicht „europäisch angepasst“ waren.

Kräftige Farbigkeit, Flächigkeit, die Verwendung einfacher Formen und die Einbeziehung von Schrift sind für diese Objekte charakteristisch. Diese Merkmale findet man in der Kunst der russischen Avantgarde wieder. Larionow trug eine große Sammlung von Lubki zusammen und stellte sie 1913 in Moskau aus. Eine Auswahl aus dieser Sammlung wird in unserer Ausstellung präsentiert. Ferner schätzte Larionow die Kunst von Niko Pirosmani. Der georgische Künstler stammte aus einer Bauernfamilie und war ein Autodidakt. Seine Werke wurden schon 1913 in einer Avantgarde-Ausstellung in Moskau gezeigt.

2.2 Icons, Folk Art, Lubki The Russian Avant-Garde in Search of Roots

Until the 17th century, art and religion were an inseparable entity in Russia. Art fulfilled a ritual purpose, icons having a particular significance (Greek “eikon” – image). These are sacral objects which, in contrast to Western European depictions of saints, permit hardly any artistic freedom in their execution, following rather established canonized models. It was only during the reign of Peter the Great (1689–1725), and thanks to his political orientation towards Europe, that Russian art was able to make a rapid transition to the modern period, adopting existing artistic forms and genres.

By the beginning of the 20th century, a new generation of artists was emerging, inspired by European trends while also seeking their own national identity. They became involved with folk art and traditional craftsmanship, drawing their inspiration from popular prints, the so-called Lubki. Icons too were rediscovered during this period as art objects, collected and exhibited in museums. With subsequent over-painting and candle soot removed, they are impressive in their luminosity and their reduced formal language, as well as their frontality and symbolism.

For Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, and Kazimir Malevich icon painting, Russian folk art, and Lubki were important sources of inspiration, since, in contrast to academic art, they were not “European-aligned.”

Vivid color, flatness, the use of simple forms, and the inclusion of writing are characteristic of these objects. These are features that can once again be found in the art of the Russian avant-garde. Larionov assembled a large collection of Lubki and exhibited it in 1913 in Moscow. A selection from this collection is being presented in our exhibition. In addition, Larionov also appreciated the art of Niko Pirosmani. The Georgian artist came from a family of farmers and was self-taught. His works were shown as early as 1913 in an avant-garde exhibition in Moscow.



3 Getanzte Farben und Formen der Heimat

Eine der bekanntesten Ballett-Truppen Anfang des 20. Jahrhunderts waren die *Ballets Russes* (Russische Ballette, 1909–1929), geleitet vom visionären Impresario Sergei Diaghilev. Er verfolgte beharrlich das Ziel, Europa mit der russischen Kultur bekannt zu machen. Die Ballette waren für ihren exotischen Charakter, sowohl in Themen als auch in der Ausstattung bekannt. Diaghilev arbeitete mit vielen bekannten Komponisten, Choreografen, Tänzern und Künstlern zusammen, so z.B. mit Igor Strawinsky, Michail Fokin, Tamara Karsawina. Bühnen- und Kostümgestaltung übernahmen Schlüsselfiguren der russischen und internationalen Avantgarde-Szene, wie z.B. Henri Matisse, Pablo Picasso, George Braque, Sonia Delaunay, aber auch Natalja Gontscharowa und Michail Larionow.

1915 wurde Gontscharowa engagiert, Bühnenbilder und Kostüme für das Ballett *Les Noces* (*Die Hochzeit*) zu kreieren. Igor Strawinsky schuf die Musik und das Libretto, basierend auf der Volkslieder-Sammlung des russischen Folklore-Forschers Pjotr Kirejewski.

Für das Ballett *Chout* (*Der Narr*, 1921 in Paris uraufgeführt) schuf Michail Larionow nicht nur Bühnenbilder und Kostüme, sondern schrieb auch das Libretto. Darüber hinaus war er an der Entwicklung der Choreografie beteiligt. Die Musik komponierte Sergei Prokofjew. Als Sujet wurde das russische Volksmärchen *Vom Narren, der sieben Narren überlistete* verwendet. Besonders auffällig sind die Kostüme: kubofuturistische Konstruktionen aus bunten Flächen, die von volkstümlichem Spielzeug und Lubki inspiriert sind.

1920 wurde die Truppe *Ballets Suédois* (Schwedische Ballette, 1920–1925) vom Kunstsammler Rolf de Maré und dem Choreographen Jean Börlin gegründet. Von den *Ballets Russes* inspiriert, wollten sie den *Ballets Suédois* einen spezifisch schwedischen Charakter verleihen. Ihre Produktionen waren stark von den Tendenzen der zeitgenössischen Malerei, der schwedischen und auch außereuropäischen Folklore beeinflusst. Das Stück *Nuit de Saint-Jean* (*Mittsommernacht*) gehörte 1920 in Paris zum Eröffnungsprogramm. Die Musik von Hugo Alfvén hat schwedische Volksmelodien zur Grundlage, die Choreografie basiert auf schwedischen Folklore-Tänzen. Ähnlich wie bei den *Ballets Russes* haben auch hier die Komponisten mit Avantgarde-Künstlern zusammengearbeitet. Die Bühnengestaltung von *Nuit de Saint-Jean* übernahm der ehemalige Matisse-Schüler Nils von Dardel, der auch eine Reihe von weiteren Balletten gestaltete.

3 Dancing Colors and Shapes of the Homeland

One of the best-known ballet troops of the early 20th century was the *Ballets Russes* (Russian Ballet, 1909–1929), directed by visionary impresario Sergei Diaghilev. He persistently pursued the aim of acquainting Europe with Russian culture. The ballets were famous for their exotic character, both in subject matter and stage design. Diaghilev worked with many renowned composers, choreographers, dancers, and artists, such as Igor Stravinsky, Michael Fokine, and Tamara Karsavina. Stage and costume design were provided by key figures from the Russian and international avant-garde, such as Henri Matisse, Pablo Picasso, George Braque, Sonia Delaunay, but also Natalia Goncharova and Mikhail Larionov.

In 1915, Goncharova was charged with designing the sets and costumes for the ballet *Les Noces* (*The Wedding*). Igor Stravinsky created the music and libretto, based on the Russian folklore researcher Pyotr Kireevsky's compilation of folk songs.

For the ballet *Chout* (*The Buffoon*, which premiered in Paris in 1921) Mikhail Larionov not only created sets and costumes, but also wrote the libretto. In addition, he was involved in the development of the choreography. The music was composed by Sergei Prokofiev. The production was based on the Russian folk tale *The Tale of the Buffoon who Outwits Seven Other Buffoons*. The costumes were particularly striking, cubofuturistic constructions in colorful swathes, inspired by folk toys and Lubki.

In 1920, the *Ballets Suédois* (a Swedish ballet troop, 1920–1925) was founded by Swedish art collector Rolf de Maré and choreographer Jean Börlin. Inspired by the *Ballets Russes*, they wanted to endow the *Ballets Suédois* with a specific Swedish character. Their earliest productions were strongly influenced by trends in contemporary painting, as well as Swedish and non-European folklore. The piece *Nuit de Saint-Jean* (*Midsummer Vigil*) was part of the opening program in Paris in 1920. The music by Hugo Alfvén is derived from Swedish folk melodies, while the choreography is based on Swedish folk dances. Similarly to the *Ballets Russes*, the composers also worked with avant-garde artists. The stage design of *Nuit de Saint-Jean* was created by Nils von Dardel, a former student of Matisse, who went on to design a series of further ballets.



4 Revolution und Identitäten Aufbruch der Russisch-Jüdischen Avantgarde

Mit dem Ende des Zarenregimes entstand ab 1917 eine zeitweilige Offenheit gegenüber dem Ausdruck Jüdischer Kultur in Russland, die bis in die 1920er Jahre reichte. Der Grund waren Bestrebungen, die jüdische Bevölkerung zu assimilieren und politisch einzubinden. In kurzer Zeit entstanden über 200 Bildungseinrichtungen, Zeitschriften und Zeitungen publizierten in jiddischer Sprache (der profanen Sprache). Es kam zu einer Blüte der jüdischen Kultur. Gleichzeitig bekämpfte man die religiöse Seite des Judentums, unterdrückte die hebräische Sprache und löste Synagogen auf.

Eine wichtige Rolle spielte in dieser Zeit die Produktion illustrierter Kinderbücher. Bekannte jüdische Avantgarde-Künstler, beispielsweise Marc Chagall und El Lissitzky, schufen verschiedene Buchillustrationen. El Lissitzky gestaltete zwischen 1915 und 1919 eine Reihe von Publikationen, so z.B. Geschichten der jüdischen Folklore, ins Jiddische übersetzte ukrainische und weißrussische Märchen sowie auf Jiddisch verfasste Werke zeitgenössischer Autoren wie die *Prager Legende*.

Lissitzkys Hauptwerk aus dieser Zeit ist die Serie *Had Gadya (Ein Zicklein)*, 1919 nach einem gleichnamigen Pessach-Lied. In diesen Arbeiten griff der Künstler auf Motive der jüdischen Volkskunst zurück – von Wandgemälden in Synagogen über Ornamente auf Grabsteinen bis zu liturgischen Gerätschaften. Die Entscheidung, ein traditionelles Pessach-Lied zu illustrieren, spiegelt sowohl Lissitzkys religiöse Erziehung als auch seine Teilnahme an der jüdischen kulturellen „Renaissance“ wider.

1919, im gleichen Jahr als der Bildzyklus *Had Gadya* entstand, wurde El Lissitzky von Marc Chagall an die Kunsthochschule in Witebsk (Weißrussland) berufen.

Auf der Suche nach uns selbst, nach dem Bild unserer Zeit, blickten wir in alte Spiegel und versuchten, die sogenannte ‚Volkskunst‘ zu begreifen. Diesen Weg haben am Beginn unserer Epoche fast alle Völker zurückgelegt, schrieb El Lissitzky später.

4 Revolution and Identity The Emergence of the Russian-Jewish Avant-Garde

The end of the tsarist regime created a temporary openness for expressing Jewish culture in Russia from 1917 until the 1920s. The aim was to thus assimilate and politically integrate the Jewish population. Within a short period of time over 200 educational institutions were established, and magazines and newspapers appeared in Yiddish (the profane language), resulting in the blossoming of Jewish culture. But at the same time, the religious aspect of Judaism was being opposed, entailing the suppression of the Hebrew language and the dissolution of synagogues.

The production of illustrated children's books played an important role during this period. Such renowned avant-garde Jewish artists as Marc Chagall and El Lissitzky created a wide variety of book illustrations. El Lissitzky designed a series of publications between 1915 and 1919, including stories from Jewish folklore, Ukrainian and Belarusian fairy tales translated into Yiddish, and works by contemporary authors writing in Yiddish, such as *The Legend of Prague*.

El Lissitzky's key work from this period is the series *Had Gadya (The Only Kid)*, 1919, named after a Passover song. In this work, the artist drew on motifs from Jewish folk art – ranging from murals in synagogues, ornamentation on gravestones to liturgical objects. The decision to illustrate a traditional Passover song reflects both Lissitzky's religious upbringing and his participation in the Jewish cultural "Renaissance."

In 1919, the year *Had Gadya* was published, El Lissitzky was appointed by Marc Chagall to teach at the art academy in Vitebsk (Belarus).

Searching for our identity, for the character of our times, we attempted to look into old mirrors and tried to root ourselves in so-called 'folk-art.' Nearly all of the populations of our time have followed a similar path, as El Lissitzky subsequently wrote.



5 Textil und Abstraktion Sonia Delaunay und Sophie Taeuber-Arp

Sonia Delaunay führte ihre Leidenschaft für die Farbe auf Eindrücke aus ihrer Kindheit in der Ukraine zurück, wo sie geboren wurde und bis zum Alter von fünf Jahren gelebt hatte. In Paris entwickelte sie später zusammen mit ihrem Ehemann, dem Künstler Robert Delaunay, den Orphismus – eine Richtung der abstrakten Kunst, die durch Kontraste in kräftigen Farben gekennzeichnet ist.

Als Reminiszenz an die Handarbeiten der Bauernfrauen aus ihrer Heimat fertigte Sonia Delaunay 1911 eine Patchwork-Decke für ihren Sohn Charles an. Anschließend adaptierte sie diese Formen und setzte sie ebenso wie die Prinzipien ihrer orphistischen Malerei in angewandten Werken ein. Sie arbeitete lange Zeit als Designerin von Stoffmustern, unter anderem für Metz & Co (Amsterdam) und für den Seidenhersteller Robert Perrier (Lyon).

Die Farbe spielte also nicht nur in ihrem malerischen Werk, sondern auch in Entwürfen für Textilien eine wichtige Rolle. Neben Blumenmustern schuf sie auch abstrakte Motive.

Handwerkliche Techniken und traditionelle Textilentwürfe wurden auch von der Schweizer Künstlerin Sophie Taeuber-Arp adaptiert. Vergleichbar mit Delaunay verarbeitete sie diese Einflüsse zu vielfarbigem, flächigen Konstruktionen.

Sophie Taeuber-Arp besuchte von 1904 bis 1907 die Zeichenschule am Industrie- und Gewerbemuseum St. Gallen. Diese Stadt in der Schweiz war und ist bis heute für seine Stickerei-Produktion weltbekannt. Taeuber-Arp erhielt anschließend eine kunstgewerbliche Ausbildung an der Debschitz-Schule in München (1910–1914) und unterrichtete später als Lehrerin für textiles Entwerfen an der Gewerbeschule Zürich (1916–1929). In traditionellen Techniken wie Kurbelstickerei, Kreuzstichstickerei oder Perlenstickerei schuf sie eine Reihe von angewandten Arbeiten: Kissen, Decken, Bucheinbände etc. Ihre Gouache-Entwürfe führte sie als Stickereien und Webarbeiten aus, fasste diese aber als eigenständige Bilder auf.

Im Schaffen beider Künstlerinnen beeinflusste die handwerkliche Praxis das Finden neuer abstrakter Formen im malerischen Werk.

5 Textiles and Abstraction Sonia Delaunay and Sophie Taeuber-Arp

Sonia Delaunay attributed her passion for color to childhood impressions in Ukraine, where she was born and lived until she was 5 years old. In Paris, she developed together with her husband, the artist Robert Delaunay, Orphism – a movement in abstract art characterized by bold, contrasting colors.

In 1911 Sonia Delaunay made a patchwork blanket for her son Charles, a reminiscence of the crafts pursued by peasant women in her country of birth. She subsequently adapted such forms, employing them together with the principles of her Orphist painting in works of applied art. For many years, she worked as a designer of fabric samples, for Metz & Co (Amsterdam) and the silk manufacturer Robert Perrier (Lyon), amongst others.

Color therefore played an important role not only in her painting but also in her designs for textiles. In addition to floral designs, she also created abstract motifs.

Craft techniques and traditional textile designs were likewise adapted by the Swiss artist Sophie Taeuber-Arp. In a similar manner to Delaunay, she worked these influences into multi-colored, flattened constructions.

Sophie Taeuber-Arp attended the drawing school at the Industrie- und Gewerbemuseum (industry and applied arts museum) in St. Gallen from 1904 to 1907. The city in Switzerland was and still is world famous for its lace production. Taeuber-Arp subsequently received vocational training at the Debschitz school in Munich (1910–1914) and later taught textile design at the Gewerbeschule (school of applied arts) in Zurich (1916–1929). Using traditional techniques such as machine embroidery, cross-stitch embroidery, and beadwork, she created a number of works of applied art, including cushions, blankets, book covers, etc. She executed her gouache designs in embroidery and weaving, regarding these as autonomous pictorial works.

Craft practices influenced the discovery of new abstract forms in the painterly work of both artists.



6 Töpferei und Weberei Handwerkstraditionen am Bauhaus

Eine der ersten Werkstätten, die am Bauhaus in Weimar errichtet wurde, war die Töpferei. Der Direktor und Gründer des Bauhauses Walter Gropius berief 1919 den Künstler Gerhard Marcks, der den Aufbau dieser Werkstatt übernahm. Nach dem Prinzip der Lehre am Bauhaus wurden die Werkstätte von einem Form- und einem Werkmeister – einem Künstler und einem Handwerker – geleitet. Das Ziel war es, Kunst und Handwerk zu vereinigen.

Als Werkmeister wurde Max Krehan – Töpfereimeister in Dornburg a. d. Saale eingesetzt (1920–1924). Die Studierenden der Töpferei zogen daraufhin in das ca. 30 km von Weimar entfernte Marstallgebäude der Dornburger Schlösser. Dort in Krehans Werkstatt lernten sie die Grundlagen der Töpferei, stellten traditionelle Bauernkeramiken her und experimentierten später mit Formen und Glasuren.

Johannes Itten unterrichtete am Bauhaus von 1919 bis 1923 und hatte eine wichtige Bedeutung als Pädagoge. Er führte dort den Vorkurs ein, der auf Ideen der Reformpädagogik basierte. Als Formmeister leitete Itten fünf Werkstätten, u.a. die Weberei.

Im Vorkurs wurden gestalterische Grundprinzipien, der Umgang mit Materialien, Farbe und Form vermittelt, in den Werkstätten wurden traditionelle handwerkliche Techniken gelehrt. Auf dieser Kombination beruhend wurden Werke geschaffen, die traditionelle handwerkliche und kunsthandwerkliche Techniken mit experimentellen, avantgardistischen Ansätzen verbinden.

Als Gropius 1923 nach der weitgehend expressionistisch geprägten Frühphase eine neue Richtung ansteuerte und nun die berühmte Devise ausgab „Kunst und Technik – eine neue Einheit“, verließen Gerhard Marcks und Johannes Itten die Schule. 1925 zog das Bauhaus nach Dessau um, die Töpferei-Werkstatt wurde dort nicht mehr fortgeführt, die Weberei dagegen war bis zur Schließung im Jahr 1933 ein Teil des Bauhauses.

Johannes Itten hatte eine besondere Verbindung zu Krefeld, da er hier zwischen 1932 bis 1937 die Höhere Fachschule für textile Flächenkunst leitete. Die Studienarbeiten seiner Schüler und Schülerinnen belegen, dass neben dem Studium der alten Kunst auch Orientteppiche und Volkskunst eine Quelle der Inspiration für Farbkontraste bildeten.

6 Pottery and Weaving Handicraft Traditions at the Bauhaus

One of the first workshops to be established at the Bauhaus in Weimar was one dedicated to pottery. In 1919, Bauhaus Director and Founder Walter Gropius appointed the artist Gerhard Marcks to set up this workshop. In line with the Bauhaus principle of teaching, the workshops were run by a master of form and a master of works – i.e. by an artist and a craftsman. The objective was to combine art and crafts.

The master of works was Max Krehan – a master potter in the town of Dornburg a. d. Saale (1920–1924). This resulted in the pottery students moving approx. 30 km from Weimar to the stables building at the Dornburg Palaces. There, in Krehan's workshop, they learned the basic principles of pottery, produced traditional peasant ceramics, and later experimented with forms and glazes.

Johannes Itten taught at the Bauhaus from 1919 to 1923 and had a big impact as an educator. He established the preliminary course there, based on ideas of the progressive educational movement. Itten ran five workshops – the weaving workshop among them.

The preliminary course taught the basic principles of design and how to approach materials, color and form, while students in the workshops learned traditional handicraft techniques. This combination meant that works were created that combined traditional techniques in the arts and crafts with experimental and avant-garde concepts.

When in 1923 Gropius set a new course for the Bauhaus after an early phase that was largely expressionist in character, and adopted his famous slogan of “Art and Technology – A New Unity”, Gerhard Marcks and Johannes Itten left. The Bauhaus moved to Dessau in 1925. The pottery workshop was abandoned, while the weaving workshop remained part of the Bauhaus until the school was closed down in 1933.

Johannes Itten had special ties to Krefeld, as he led the Höhere Fachschule für textile Flächenkunst (Advanced School For Textile Design) from 1932 to 1937. The works his students produced during their courses are evidence that oriental rugs and folk art also served as a source of inspiration for color contrast, in addition to the study of ancient art.



7 Moderne „Urhütte“ Le Corbusier und Frank Lloyd Wright

Im Jahr 1911 unternahm der noch junge Architekt Le Corbusier eine Reise durch Mitteleuropa, den Balkan, die Türkei, Griechenland und Italien, die er *Voyage d'Orient* nannte. Er studierte Häuser, die für verschiedene Gegenden typisch waren. Diese Suche nach „natürlichen“ und „ursprünglichen“ Lösungen hatte auch Einfluss auf sein späteres Werk.

Le Corbusiers Faszination für die Volkskunst mündete in einer Sammlung von Keramiken, Kleinplastiken, Gebrauchsgegenständen und Ikonen, die er auf der Reise erwarb.

Mit *Le Cabanon* (die Hütte) errichtete Le Corbusier 1952 auf dem felsigen Hang in Cap Martin an der Côte d'Azur eine moderne, minimalistische „Urhütte“. Dieser private Raum hat eine Grundfläche von lediglich 15 m². Spartanisch mit kubistischen Möbeln eingerichtet, erinnert das kleine Gebäude deutlich an ein Blockhaus.

Der US-amerikanische Architekt Frank Lloyd Wright entwickelte Gebäude, die von der lokalen Landschaft beeinflusst waren. Berühmt wurden seine Prärie-Häuser. Es handelt sich dabei um einen Gebäudetypus, der sich der Landschaft des Mittleren Westens anpasst. Wright arbeitete in den 1920er Jahren an einem Projekt für die *Lake Tahoe Summer Colony* in Emerald Bay, Kalifornien, das unausgeführt blieb. Er entwickelte dafür zwei Häusertypen: den Küstentyp (shore type) und den Barkentyp (barge type). Die Häuser des Küstentyps hatten Bezeichnungen wie *Fir Tree* oder *Wigwam*, und weisen auf die Architektur der amerikanischen Ureinwohner hin. Als Barkentypen wurden schwimmende Häuser entworfen, die unter dem Einfluss seiner Japan-Reise entstanden sind.

7 The Modernist Cabin Le Corbusier and Frank Lloyd Wright

In 1911, Le Corbusier, at the time an emerging architect, undertook a journey through Central Europe, the Balkans, Turkey, Greece, and Italy, which he called *Voyage d'Orient*. He studied houses that were typical of the various regions. This search for “natural” and “primal” solutions also had an impact on his later work.

Le Corbusier's fascination for folk art culminated in a collection of ceramics, small sculptures, utensils, and icons he acquired during his journey.

In *Le Cabanon* (the Hut), which Le Corbusier constructed in 1952 on the rocky hillside of Cap Martin on the Côte d'Azur, he succeeded in creating a modern, minimalist “proto-hut.” This private space has a floorplan of only 15 m². Spartanly furnished with cubic furniture it clearly recalls a log cabin.

The American architect Frank Lloyd Wright developed buildings that were influenced by the local landscape. His prairie houses became renowned, a type of building that adapted to the Midwestern landscape. Wright worked on a project for the *Lake Tahoe Summer Colony* in Emerald Bay, California, in the 1920s, which was never actually brought to completion. He designed two types of houses: the shore type and the barge type. The shore type houses bore such names as *Fir Tree* and *Wigwam*, in reference to Native American architecture, while the design of the barge type floating houses was influenced by his trip to Japan.



8 Zurück zu den Wurzeln der Folk Art Auf der Suche nach einer amerikanischen Moderne

In den USA verband sich Anfang des 20. Jahrhunderts das Interesse an der Volkskunst eng mit der Suche nach nationaler Identität. Es ging um das Aufspüren authentischer Traditionen. Eine Schlüsselrolle spielten dabei Sammler, die sich für Kunsthandwerk und alltägliche Gegenstände interessierten. Dazu gehörten Elie und Viola Nadelman, die ab 1920 europäische und US-amerikanische Volkskunst sammelten. Sie eröffneten 1926 das Museum of Folk and Peasant Arts in Riverdale, New York, das erste Museum dieser Art in den USA. Die Folgen der Weltwirtschaftskrise, bzw. der so genannten Großen Depression in den Vereinigten Staaten, die 1929 einsetzte, zwangen Elie und Viola Nadelman dazu, ihr Museum 1937 zu schließen. Der Großteil der Sammlung befindet sich heute in der New York Historical Society.

In erster Linie war Elie Nadelman Bildhauer. Er stammte aus Warschau und hatte jüdische Wurzeln. Bevor er 1914 in die USA auswanderte, verbrachte er zehn Jahre in Paris. Dort gehörte er dem Kreis der künstlerischen Avantgarde an. Die Suche nach einer neuen Ausdrucksweise öffnete Nadelman die Augen für die Volkskunst. Man war fasziniert von der starken Farbigkeit, der reduzierten Formensprache sowie von der Frontalität der Kompositionen. Auch später noch zeigt das eigene bildhauerische und graphische Werk Elie Nadelmans formale Einflüsse der von ihm gesammelten Volkskunst.

Für den Künstler Charles Sheeler gingen starke Inspirationen von der amerikanischen Architektur und angewandten Kunst aus. Zugleich unternahm er Studienreisen nach Europa, wo er insbesondere den Kubismus kennenlernte. Zurück in den USA, suchte er nach „typischen“ amerikanischen Motiven und fotografierte einheimische Architektur (vernacular architecture). Sheelers Doylestown House (Pennsylvania) sowie sein Haus in South Salem (New York) sind die Protagonisten seiner Gemälde und Fotografien.

Der aus Maine stammende Maler Marsden Hartley verbrachte lange Zeit (1912–1917) in Europa, vor allem in Deutschland. Dort knüpfte er Kontakte zu Künstlern des *Blaue Reiter*. Unter Einfluss von Wassily Kandinsky entdeckte Hartley die bayerische Hinterglasmalerei für sein eigenes Schaffen. Er legte eine Sammlung an und befasste sich auch nach seiner Rückkehr in die USA mit dieser volkstümlichen Maltechnik.

In Hartleys Werk verbinden sich Elemente der amerikanischen Volkskunst mit avantgardistischen Tendenzen zu einer neuen Ausdruckskraft, die in seinen Glasmalereien und auch in abstrakten Gemälden zum Ausdruck kommt.

8 A Return to the Roots of Folk Art The Search for an American Modernism

In the United States at the beginning of the 20th century, interest in folk art was closely linked to the search for national identity, a concern with discovering authentic traditions. A key role was played by collectors who were interested in both arts and crafts as well as everyday objects. This included Elie and Viola Nadelman, who from 1920 onwards collected European American folk art. In 1926, they opened the Museum of Folk and Peasant Arts in Riverdale, New York, the first museum of its kind in the USA. The effects of the Great Depression in the United States, which began in 1929, forced Elie and Viola Nadelman to close their museum in 1937. The majority of the collection is now at the New York Historical Society.

Elie Nadelman was, first and foremost, a sculptor. He was from Warsaw and had Jewish roots. Before emigrating to the United States in 1914, he spent ten years in Paris, where he moved in avant-garde circles. The search for a new means of expression opened Nadelman's eyes, as well as those of many of his contemporaries, to folk art. There was a fascination for the powerful colorfulness, the reduced formal language, as well as the frontality of the compositions. Elie Nadelman's later sculptural and graphic work continued to display the formal influence of the folk art he had collected.

For the artist Charles Sheeler American architecture and applied arts were major sources of inspiration. At the same time, he also undertook study trips to Europe, where he encountered cubism in particular. Back in the USA, he began searching for "typical" American motifs and photographed vernacular architecture. Sheeler's Doylestown house (Pennsylvania) as well as his house in South Salem (New York) are protagonists in his paintings and photographs.

The Maine-born painter Marsden Hartley spent a long period (1912–1917) in Europe, and above all in Germany, where he made contact with artists in the *Blaue Reiter* group. Under Wassily Kandinsky's influence Hartley discovered Bavarian reverse glass painting, a technique he subsequently used in his own work. He collected such work and also engaged in this folk painting technique after his return to the USA.

In Hartley's work, elements of American folk art combined with avant-garde tropes to create a new expressiveness that becomes apparent in both his glass and abstract paintings.



9 Von Adobe zur Abstraktion Anni und Josef Albers in der Neuen Welt

Anni und Josef Albers lernten sich am Bauhaus kennen; Anni war in der Webereiklasse und Josef unterrichtete im Vorkurs des Bauhauses sowie als Werkmeister in der Werkstatt für Glasmalerei und in der Tischlerei. 1933 folgte das Ehepaar Albers der Einladung des Black Mountain College (North Carolina) und ging in die USA. Josef Albers leitete das Ausbildungsprogramm des Colleges während Anni Albers in der Weberei unterrichtete. Anni und Josef Albers waren in ihrer Lehre ebenso wie in ihrer künstlerischen Arbeit sehr erfolgreich. Er hielt Vorträge und unterrichtete an prominenten Hochschulen, sie erhielt 1949 als erste Textilkünstlerin eine Einzelausstellung im Museum of Modern Art (MoMA).

Zwischen 1935 und 1967 unternahmen Josef und Anni Albers viele ausgedehnte Reisen nach Mittel- und Südamerika. Sie waren in Peru und Chile und insgesamt 14 Mal in Mexiko. Dabei trugen sie eine umfangreiche Sammlung zusammen, die über 900 Objekte zählte. Vor allem waren sie von der präkolumbianischen Kunst fasziniert und kauften Textilien, Steinobjekte, Keramiken, die durch moderne Textilien sowie durch Objekte der Volkskunst aus dem Andenraum und Mexiko ergänzt wurden. Gleichzeitig hielt Josef Albers auf diesen Reisen interessante Motive, Strukturen, Architekturen und alltägliche Szenen fotografisch fest. Anni Albers verwendete gesammelte Textilien als Lehrsammlung in ihrem Unterricht sowie in ihren Publikationen *On Weaving* (1965) und *Pre-Columbian Mexican Miniature* (1970).

Die Reise- und Sammeltätigkeit hatte großen Einfluss auf das visuelle Vokabular beider Künstler. Zusammengetragene und gesehene Textilien, Keramiken und Architekturen standen bei unterschiedlichen Bildfindungen Pate. Anni Albers bezeichnete ihre abstrakten Textilien als „pictorial weavings“ (Bildweberei), entsprechend stellte sie sie auch als Bilder aus. Josef Albers entwickelte geometrische Kompositionen, die *Graphic Tectonics*, vor dem Hintergrund präkolumbianischer Architektur. Seine Adobe-Serie wurde von den Strukturen und Farben der Pueblo-Architektur der amerikanischen Ureinwohner im Südwesten der USA und in Mexiko inspiriert.

9 From Adobe to Abstraction Anni and Josef Albers in the New World

Anni and Josef Albers met at the Bauhaus; Anni was in the weaving class and Josef taught on the Bauhaus' preliminary course (Vorkurs) and as a supervisor in the workshop for stained glass and carpentry. In 1933 the Albers accepted an invitation from Black Mountain College (North Carolina) and moved to the USA. Josef Albers oversaw the college's training program while Anni Albers taught in the weaving workshop. Anni and Josef Albers were very successful in their teaching as well as in their work as artists. He gave lectures and taught at prominent colleges, whilst in 1949 she was the first textile artist to be given a solo exhibition at the Museum of Modern Art (MoMA).

Between 1935 and 1967 Josef and Anni Albers undertook many extended trips to Central and South America. They visited Peru and Chile and travelled to Mexico alone a total of 14 times, assembling an extensive collection numbering over 900 objects. Above all, they were fascinated by pre-Columbian art, buying textiles, stone objects, and ceramics, which were complemented by modern textiles and objects of folk art from the Andes and Mexico. At the same time on these journeys, Josef Albers took the opportunity of photographically documenting interesting motifs, structures, and architecture, as well as everyday scenes. Anni Albers used textiles she had collected as teaching aids in her lessons as well as in her publications *On Weaving* (1965) and *Pre-Columbian Mexican Miniatures* (1970).

Their travelling as well as collecting activities had a great influence on the visual vocabulary of both artists. Textiles and ceramics, collected and seen, as well as encounters with architecture were the inspiration for a diversity of pictorial inventions. Anni Albers described her abstract textiles as “pictorial weavings” and exhibited them accordingly as pictures. Josef Albers developed geometric compositions, the *Graphic Tectonics*, reflecting his contact with pre-Columbian architecture. His Adobe series was inspired by the structures and colors of Native American pueblo architecture in the southwestern United States and Mexico.



10 Folklore im Avantgarde-Film

Parallel zu den Moderne-Entwicklungen in der bildenden Kunst drückte die Avantgarde auch der aufkeimenden Filmindustrie der 1920er und 1930er Jahre ihren Stempel auf. Während sich die kritische Rezeption dieser Filme zumeist auf die innovativen, modernen Merkmale der Werke konzentriert, offenbart ein genauerer Blick ein Interesse an – sowie ein Einfluss von – lokalen volkstümlichen Traditionen.

Im Unterschied zu den Entwicklungen in den rapide anwachsenden urbanen Metropolen wird Folklore in diesen Filmen häufig mit ländlichen Lebensweisen in Verbindung gebracht. Thematisiert werden auch nicht-westliche traditionelle Kulturen, die der Kolonialismus existentiell bedroht. Die volkstümlichen Traditionen werden dem neuen Lebensstil in der modernen Gesellschaft gegenübergestellt, und doch hat es den Anschein, als sei gerade der moderne Apparat der Filmkamera ein unerlässliches Instrument, um das beharrliche Fortbestehen der volkstümlichen Traditionen festzuhalten. Die Filme der Avantgarden zeichnen sich durch einen utopischen und progressiven Gehalt aus, sie brachten moderne Schnitttechniken zum Einsatz und suchten zugleich Inspirationen bei der volkstümlichen Kultur – als Mittel der Auflehnung gegen die Akademie.

10 Folklore in Avant-garde Film

Parallel to the developments of modernism in the fine arts, the avant-garde also left its mark on the budding film industry of the 1920s and 1930s. While the critical reception of these films has focused on their innovative, modernist characteristics, a closer look reveals their interest for and the impact of local folklore traditions and references.

In these films, folklore is frequently associated with rural life as opposed to the fast developing urban metropolises in Europe, or it pinpoints non-western traditions existentially threatened by colonialism. Folklore is set against the newly emerging mode of living in modern society and yet, it seems as if the modern apparatus of the film camera was necessary in order to record the resilience of folkloric ways of life. The filmic avant-gardes possess a utopian and progressive character that employ modern editing techniques while at the same time seeking inspiration from folk culture as a reaction to the academy.



Folklore & Avantgarde
Die Rezeption volkstümlicher
Traditionen im Zeitalter der Moderne
10.11.2019–23.02.2020

Kuratorinnen
Katia Baudin
Elina Knorpp

Ausstellungsmanagement
Constanze Zawadzky
assistiert von Larissa Rosenkränzer

Filmraum
Barbara Knorpp

Ausstellungsgestaltung
Meyer Voggenreiter Projekte
mit Nicole Miller

Gestaltung
Mevis & van Deursen
mit Robert Milne
und Maud Vervenne

Die Kunstmuseen Krefeld danken den Förderern,
Sponsoren und Partnern für ihr Vertrauen und
ihre großartige Unterstützung.

Folklore & Avant-Garde
The Reception of Popular Traditions
in the Age of Modernism
10.11.2019–23.02.2020

Curators
Katia Baudin
Elina Knorpp

Exhibition Management
Constanze Zawadzky
assisted by Larissa Rosenkränzer

Film Section
Barbara Knorpp

Exhibition Design
Meyer Voggenreiter Projekte
with Nicole Miller

Design
Mevis & van Deursen
with Robert Milne
and Maud Vervenne

The Kunstmuseen Krefeld are grateful to our
funders, sponsors and partners for their trust
and generous support.

Förderer / Funders



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

SAL. OPPENHEIM-STIFTUNG



Sponsoren und Partner / Sponsors and partners



Canon



HABICHT + PARTNER



