»Um jedoch ausserhalb der Welt des Stils etwas zu sein, muss man mit einer Sprache reden, die noch niemand gesprochen hat.«

Marianne von Werefkin

'But to be something outside the world of style, one must speak in a language that no one has spoken before.'

Die Wurzeln des Blauen Reiter reichen bis zur Kunst des Jugendstils und des Impressionismus zurück. Das Interesse an Volkskunst, Kinderkunst, japanischen Holzschnitten, bayerischen Hinterglasbildern und den internationalen Avantgarden einerseits sowie das Bedürfnis nach freier künstlerischer Entfaltung andererseits wurden zu den Grundfesten des Blauen Reiter. Der intensive Austausch zwischen Künstler*innen wie Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Maria Franck-Marc, August Macke, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Robert Delaunay und Elisabeth Epstein ließ eine produktive Gruppendynamik entstehen. Malaufenthalte in Murnau 1908 und 1909, die Gründung der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM), die Arbeit am programmatischen Almanach *Der Blaue Reiter* und an gemeinsamen Ausstellungen waren entscheidende Momente der Identitätsbildung und Verbreitung. Gemeinsam wurde versucht, eine neue künstlerische Sprache zu formulieren. Dabei ging es nicht um eine Einheitlichkeit der formalen Mittel, sondern um den Ausdruck kollektiver Ideen wie die Sichtbarmachung des subjektiv Erlebten, einen transnationalen Dialog und die Suche nach einer visuellen Form für das »Geistige«.

Diese Entwicklung einer neuen Sprache steht im Fokus der Ausstellung, die den Blick sowohl auf die unmittelbare Vorgeschichte des Blauen Reiter als auch auf seine Nachwirkungen lenkt: Die Jugendstil-Künstlerin Katharine Schäffner mit ihrem die Abstraktion vorwegnehmenden Druckwerk ist für diese Geschichte ebenso prägend wie Adriaan Korteweg und Paul Klee, die in ihren Bildern die Ideen des Blauen Reiter weiterentwickeln. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 markiert das Ende des intensiven künstlerischen Austausches. Nach den Kriegs- und Exiljahren entstehen wiederum neue Bildsprachen, wie etwa die Neue Sachlichkeit und der Nach-Expressionismus.

The Blue Rider's beginnings go back to Art Nouveau and Impressionism. The interest in folk art, children's art, Japanese woodcuts, Bavarian reverse glass painting, and the international avant-gardes combined with an emphasis on unconstrained creative development became mainsprings of the Blue Rider. The intense exchange of ideas between artists including Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Maria Franck-Marc, August Macke, Alexej Jawlensky, Marianne Werefkin, Robert Delaunay, and Elisabeth Epstein generated a productive group dynamic. Living and painting together in Murnau in 1908 and 1909, launching the New Artists' Association Munich (NKVM), working on the programmatic almanac *Der Blaue Reiter*, and organising several exhibitions: these experiences helped solidify the circle's identity and spread their ideas. Together, the artists sought to forge a new language in art. Their quest was not for uniformity of formal means, but for an expression of collective ideas: they aspired to articulate subjective experience, engage in dialogue across national borders, and devise a visual form for the 'spiritual'.

This development of a novel language is the focus of the exhibition, which also draws attention to the Blue Rider's immediate antecedents as well as its afterlife: for instance, the work of the Art Nouveau artist Katharine Schäffner, whose dynamic prints anticipate abstraction, is an integral part of this history, as are the paintings by Adriaan Korteweg and Paul Klee that pushed the ideas of the Blue Rider in new directions. The outbreak of the First World War in 1914 marks the end of the Blue Rider. Yet its protagonists' visual idioms kept evolving after the years of war and exile, leading to new aesthetic idioms such as New Objectivity and Post Expressionism.

Jugendstil und Secessions-Bewegungen

Ende des 19. Jahrhunderts wurde München zu einem Zentrum des internationalen Jugendstils. Der deutsche Begriff für diese Erneuerungsbewegung der Kunst geht auf die 1896 in München gegründete Zeitschrift *Jugend* zurück. Künstler*innen, die sich der Zeichnung, der Malerei, dem Kunsthandwerk, der Bildhauerei oder der Architektur widmeten, scharten sich um diese Zeitschrift – so zum Beispiel Leo Putz, Thomas Theodor Heine, Carl Strathmann, August Endell, Hermann Obrist und Richard Riemerschmid. Franz von Stuck wirkte über zwei Jahrzehnte als angesehener Lehrer an der Münchner Kunstakademie. Für kurze Zeit gehörten auch Wassily Kandinsky und Paul Klee zu seinen Schülern. Die Bildsprache des Jugendstils und das von der Pflanzenwelt inspirierte Dekor des Kunsthandwerks waren Anregungen, denen Kandinsky in seinen frühen Münchner Jahren begegnete.

Art Nouveau and Secession Movements

In the final years of the nineteenth century, Munich emerged as a center of Art Nouveau. The German name for this international movement seeking a renewal in art, 'Jugendstil', derives from *Jugend* (Youth), the title of a periodical founded in Munich in 1896. Many notable figures in the fields of drawing, painting, arts and crafts, sculpture, and architecture were associated with the periodical, including Leo Putz, Thomas Theodor Heine, Carl Strathmann, August Endell, Hermann Obrist and Richard Riemerschmid. Franz von Stuck was a distinguished teacher at the Munich Academy of Fine Arts for over two decades and for a brief period numbered Wassily Kandinsky and Paul Klee among his students. The visual language of Art Nouveau and the inspiration its artisans drew from the vegetal world were stimuli Kandinsky received in his early Munich years.

Volkskunst

»Soviel gäbe es bei uns zu sehen – (deine Bilder – meine – die Sachen an den Wänden) zu denken – zu thun – zu lesen. […] Mit den Blumen ist es hier so schön! Und der Tisch mit den 17 Madonnen!« So beschrieb Gabriele Münter in einem Brief an Wassily Kandinsky 1910 ihre gemeinsame Wohnung in München. Inspiriert von ihren Aufenthalten im ländlichen Oberbayern und in lebensreformerischer Abkehr von Industrieprodukten wandten sich verschiedene Künstler*innen des Kreises der süddeutschen und auch der russischen Volkskunst zu. Münter und Kandinsky beispielsweise sammelten religiöse Schnitzfiguren und Votivtafeln, Hinterglasbilder sowie russische Volksbilderbögen, die sogenannten »Lubki«. Auch Franz Marc und Maria Franck (später Franck-Marc) sowie Heinrich Campendonk und Adelheid (Adda) Deichmann verarbeiteten Anregungen der Volkskunst und beschäftigten sich mit deren Motiven und Techniken.
Die lokale Volkskunst wurde ähnlich wie Kulturprodukte aus anderen Weltregionen als »authentisch« und »naturnah« betrachtet und als solche geschätzt, aber auch mystifiziert. August Macke etwa kritisierte in seinem Aufsatz *Die Masken*, dass Volkskunst nicht in Kunstmuseen sichtbar war. Das Interesse an einer vermeintlich im »Volksgeist« kollektiv verankerten Heimatkultur und der Fokus auf nationale Identität unterstützten jedoch auch eine Hierarchisierung, welche die »eigene« Kultur höher stellte als »andere«. Dieses ambivalente Verständnis äußert sich auch in der Bildauswahl des Almanachs *Der Blaue Reiter*: Er präsentiert Kunst aus europäischen und außer-europäischen Zusammenhängen, ohne sie jedoch ausreichend zu kontextualisieren.

Welche Bedeutung der Blaue Reiter der Hinterglasmalerei beimaß, demonstriert die Vielzahl entsprechender Abbildungen im Almanach. Von den 141 Illustrationen zeigen zwölf bayerische Hinterglasbilder. Alexej von Jawlensky machte Münter und Kandinsky während ihres gemeinsamen Aufenthaltes in Murnau auf die traditionelle Technik der Hinterglasmalerei aufmerksam. Heinrich Rambold, einer der letzten Künstler der Region, der traditionelle Hinterglasbilder als touristische Souvenirs anfertigte, orientierte sich dabei vor allem an Heiligendarstellungen und Votivbildern des 19. Jahrhunderts, setzte aber auch eigene Entwürfe um. Kandinsky, Münter und Jawlensky besuchten den Hinterglasmaler regelmäßig, ebenso die umfangreiche Privatsammlung traditioneller bayerischer Hinterglasbilder des Braumeisters Johann Krötz in Murnau. Sie begannen bald darauf, eigene Sammlungen von Hinterglasbildern aufzubauen und sich die Technik anzueignen. Kandinsky interessierte sich insbesondere für die religiösen Bildinhalte wie etwa den Heiligen Georg. Münter erlernte die nichtakademische Technik der Hinterglasmalerei mit ihren schlichten Umrissen und leuchtenden Farben direkt bei Rambold. Die klare Formensprache war dabei jedoch auch einer ökonomischen Notwendigkeit geschuldet: Kunsthandwerk war für die Region um den Staffelsee bis Oberammergau im 19. Jahrhundert ein wesentlicher Wirtschaftsfaktor und Hinterglasbilder wurden als Massenware produziert.

Folk Art

‘At our place there would be so much to see – (your paintings – mine – the things on the walls) to think – to do – to read [...] It’s so lovely here with the flowers! And the table with the seventeen Madonnas!’ That was how Gabriele Münter described the apartment she shared with Wassily Kandinsky in Munich in a letter to him in 1910. Inspired by their stays in rural Upper Bavaria and by the back-to-nature *Lebensreform* movement’s rejection of industrial products, Blue Rider artists turned to the folk art of southern Germany and, in some instances, Russia. Münter and Kandinsky, for example, collected religious carved figures and votive panels, reverse glass paintings, and the Russian popular prints known as ‘lubki’. Franz Marc and Maria Franck (later Franck-Marc), Heinrich Campendonk and Adelheid (Adda) likewise found inspiration in pieces of folk art and explored their subjects and techniques.
Like cultural products from other parts of the world, regional folk art was cherished – and mystified – as ‘authentic’ and ‘natural’. August Macke, for example, criticized art museums in his essay *The Masks* for not exhibiting folk art. Yet the interest in a native culture supposedly rooted in the collective ‘spirit of the people’ and the focus on national identity also sustained a hierarchical thinking in which one’s ‘own’ culture ranked above ‘others’. This ambivalence is reflected by the selection of pictures in the *Blue Rider* almanac: it presents art of European and non-European origins, but without sufficient contextualization.

The importance of reverse glass painting for the Blue Rider artists is evident in the sheer number of such works featured in the almanac. Of the 141 illustrations, twelve show Bavarian reverse glass paintings. It was Alexej Jawlensky who drew Münter's and Kandinsky's attention to the traditional technique of reverse glass painting during their stay together in Murnau. Heinrich Rambold was one of the last artists in the area who made traditional reverse glass paintings as souvenirs for tourists. His chief influences were the depictions of saints and votive images from the nineteenth century, but he also created his own designs. Kandinsky, Münter, and Jawlensky regularly visited him and went to see the brewer Johann Krötz's extensive private collection of traditional Bavarian reverse glass paintings in Murnau. They soon started to assemble their own collections of reverse glass paintings and to learn the technique. Kandinsky was especially interested in the religious themes such as Saint George. Münter studied the non-academic technique of reverse glass painting with its simple outlines and bright colours with Rambold himself. Those crisp shapes, it is worth noting, were in part owed to economic necessity: artisan craftwork was a major source of income for the region from Lake Staffelsee to Oberammergau in the 19th century, and reverse glass paintings were produced in large series.

Impressionistische Anfänge: Die frühen Jahre

Mobilität und Naturerfahrung stehen im Zentrum der impressionistischen Anfänge der Künstler*innen des Blauen Reiter, die in der Landschaftsmalerei ein Gegenmodell zur städtischen Atelierkunst praktizierten. Wassily Kandinsky gründete 1901 eine eigene Kunstschule, in der Gabriele Münter seine Schülerin wurde. Nach Sommeraufenthalten in Kochel und Kallmünz gingen die beiden von 1904 bis 1908 auf Reisen, unter anderem in die Niederlande, nach Tunis, Rapallo in Italien und Paris. In diesen Jahren fertigten sie vor der Natur kleine Spachtelstudien in nachimpressionistischer Bildsprache an.
Münter zeigte sich zudem auch begeistert vom noch jungen Medium Fotografie – damals oft als Konkurrentin der Malerei angesehen. Während einer Reise in die USA hielt Münter, 22-jährig, ihre Eindrücke fotografisch fest: Ihre Aufnahmen sind Bilddokumente aus den USA um 1900, die von zunehmender Besiedelung des Inlands, Errungenschaften der industriellen Revolution, Segregation, aber auch gesellschaftlichem Wandel zeugen. Die Wahl von Perspektive und Bildausschnitt belegt bereits Münters ausgeprägten Sinn für Kompositionen.
Das Paar Franz Marc und Maria Franck (später Franck-Marc) zog 1909 nach Sindelsdorf auf der Suche nach vermeintlich ländlicher »Ursprünglichkeit« und um den sozialen Konventionen im wilhelminischen Kaiserreich zu entfliehen. Dort näherte sich Marc ab 1910 seinem Ziel der »Animalisierung« der Kunst an, bei der Tier und Natur bildnerisch einen Zusammenklang bilden. Franck blieb (wie Münter und Frauen generell zu der Zeit) das Studium an einer Kunstakademie verwehrt, sodass sie sich an Kunstschulen wie der des Münchner Künstlerinnen-Vereins und beim gemeinsamen Arbeiten mit Marc ausbildete.

Impressionist Beginnings: The Early Years

Mobility and the experience of nature define the Impressionist beginnings of the Blue Rider artists, who chose to practice landscape painting as an alternative to the art being made in urban studios. In 1901, Wassily Kandinsky established his own art school, where Gabriele Münter became his student. After summer sojourns in the Bavarian country towns of Kochel and Kallmünz, the two travelled widely from 1904 until 1908, visiting the Netherlands, Tunis, Rapallo in Italy, and Paris, among other destinations. During these years, they often painted en plein air, working with the palette knife to produce small studies in a Post-Impressionist visual idiom.

Münter moreover enthusiastically embraced the young medium of photography, which was then widely seen as painting's rival. During a stay in the United States, Münter, twenty-two years old, captured her impressions with the camera: her pictures are visual documents of America around 1900, reflecting the advancing settlement of the country's interior, achievements of the industrial revolution and segregation, but also social changes. The choices of perspective and detail already attest to Münter's keen eye for composition.

In 1909, Franz Marc and his partner Maria Franck (later Franck-Marc), seeking the 'simplicity' of a rural life and hoping to escape the social conventions of Wilhelmine Germany, moved to Sindelsdorf in Upper Bavaria. It was here that, beginning in 1910, Marc made progress toward the 'animalization' of art he aspired to, a form in which animal and nature were in visual consonance. Franck (like Münter and most women at the time) was barred from studying at an art academy, and so she trained at art schools like the one operated by the Association of Women Artists Munich and by working side by side with Marc.

Murnau Sindelsdorf Tegernsee: Die Formulierung einer neuen Sprache

Murnau im oberbayerischen Voralpenland — seit der Jahrhundertwende über eine direkte Bahnverbindung leicht von München aus zu erreichen — steht in der Rezeptionsgeschichte des Blauen Reiter für den malerischen Transformationsprozess, den Gabriele Münter und Wassily Kandinsky gemeinsam mit Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin während ihrer mehrwöchigen Aufenthalte ab 1908 dort vollzogen: von einer postimpressionistischen hin zu einer expressiven, farbfreudigen und von der Wirklichkeit abstrahierenden Malerei. Diese Aufenthalte, bei denen zahlreiche Studien in antiakademischer Manier unter freiem Himmel entstanden, schufen zugleich die Basis für die Gründung der Neuen Künstlervereinigung München im Januar 1909, aus der später der Blaue Reiter hervorgehen sollte. Ebenfalls in Abkehr von Akademietraditionen in der Malerei und den Regeln der bürgerlichen Gesellschaft zogen Franz Marc und Maria Franck (später Franck-Marc) sowie August und Elisabeth Macke ins nahegelegene Sindelsdorf beziehungsweise Tegernsee und fanden vor Ort zu ihrer individuellen, zunehmend expressionistischen Malweise. Auch Jean Bloé Niestlé, seine Lebensgefährtin Marguerite Legros und Heinrich Campendonk mit seiner Partnerin Adelheid (Adda) Deichmann lebten hier. Das Dreigestirn Murnau, Sindelsdorf und Tegernsee markierte Orte des Austauschs und des kollektiven Arbeitens, an denen viele jener Ideen entstanden, die das Schaffen und die Programmatik des Blauen Reiter bestimmten.

Murnau Sindelsdorf Tegernsee: Forging a New Language

Located at the foot of the Alps in Upper Bavaria, Murnau has been easy to reach by direct train from Munich since the late nineteenth century. In the history of the Blue Rider as it is widely retold, the market town symbolizes the transformation that Gabriele Münter's and Wassily Kandinsky's, Alexej Jawlensky's and Marianne Werefkin's work underwent during their weekslong sojourns there from 1908 onwards: from Post-Impressionism to an expressive painting that revelled in colour and abstracted from reality. The stays, during which the artists produced many studies in an anti-academic style under the open sky, also constituted the point of departure for the establishment, in January of 1909, of the New Artists' Association Munich, from which the Blue Rider would later emerge. Some of their colleagues who similarly sought to escape academic traditions in painting and the strictures of bourgeois society moved to nearby villages – Franz Marc and Maria Franck (later Franck-Marc), to Sindelsdorf; August and Elisabeth Macke, to Tegernsee – where they devised their individual and increasingly Expressionist painting styles. Sindelsdorf was home to two other couples as well, the animal painter Jean Bloé Niestlé with Marguerite Legros and Heinrich Campendonk with Adelheid (Adda) Deichmann. Travelling between Murnau, Sindelsdorf, and Tegernsee to exchange ideas and inspirations and work side by side, the artists generated many of the ideas that would define the Blue Rider's creative processes and programmatic goals.

Der Blick auf das »Andere«

Der Blaue Reiter suchte nach Inspirationsquellen in der Kunstproduktion »anderer«, bisher unvertrauter Kulturen. In abseits von westlichen Traditionen entstandenen Werken glaubten die Künstler*innen jene unverfälschte, ausdrucksstarke Bildsprache verwirklicht, die ihren Vorstellungen von Erneuerung und Innovation entsprach. Die russische und bayerische Volkskunst lieferte wichtige Anregungen für Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, ebenso ihre 1904 unternommene Tunisreise. Franz Marc und August Macke rezipierten vorübergehend Stilelemente aus der japanischen Kunst. Daneben beschäftigte sich Macke mit imaginären orientalistischen Bildwelten aus dem arabischen und osmanischen Raum sowie mit indigenen Kulturen Nordamerikas. In der Vorstellung vom Exotischen spiegelt sich die Sehnsucht nach einer Flucht aus der eigenen Zivilisation ebenso wie eine Suche nach dem »Ursprünglichen« und »Natürlichen«. Die sich darin äußernde Auffassung, dass die Kulturen indigener Menschen »weniger entwickelt« seien, galt sodann als Rechtfertigung für die geopolitische und wirtschaftliche Expansion der Kolonialmächte. Befeuert wurde diese Sichtweise durch Romane, Fotos, Reiseführer, Ausstellungen und kommerzielle Spektakel wie die zahlreichen »Völkerschauen«, in denen Personen aus kolonisierten Ländern auf erniedrigende Weise zur Schau gestellt wurden. Auch die Künstler*innen des Blauen Reiters projizierten ihre jeweiligen Sehnsüchte und Vorstellungen auf das »Andere«: Ihr Blick auf die Kulturen, mit denen sie sich aufrichtig zu befassen meinten, war nicht unvoreingenommen und muss im Zeitkontext gesehen werden.

Looking at the 'Other'

The Blue Rider artists sought fresh inspiration in the artistic production of 'other' and hitherto unfamiliar cultures. Works produced outside Western traditions, they believed, were realizations of the pure and expressive pictorial language that corresponded to their own ideas of renewal and innovation. Russian and Bavarian folk art provided important inspiration for Wassily Kandinsky and Gabriele Münter, as did their trip to Tunisia in 1904. For a while, Franz Marc and August Macke adopted stylistic elements from Japanese art. Macke also turned his attention to fictional orientalist imagery from the Arab and Ottoman world as well as to indigenous cultures of North America. The idea of the 'exotic' reflects both the longing to escape one's own civilization and the search for 'primal' and 'natural' qualities. It also suggests the conviction that the cultures of indigenous peoples were 'less developed', which was in turn thought to legitimize the geopolitical and economic expansion of the colonial powers. It was fuelled by novels, photographs, guidebooks, exhibitions and commercial spectacles like the many 'ethnological exhibitions' in which people from colonized countries were put on humiliating display. Like many contemporaries, the Blue Rider projected their longings and visions onto the 'Other': their view of the cultures they thought they were studying with sincere interest was hardly unbiased and must be considered in the context of their time.

Ornament Bewegung Tanz

Die Ornamentsprache des Jugendstils zeichnet sich durch eine Reduzierung und Vereinfachung von Details aus, wie sie für alle ornamentalen Stile charakteristisch ist. Darüber hinaus fällt das Interesse an dynamischen Linien und Formen auf. Peitschende Wellen und Pflanzenranken gehören zum prominentesten Formenvokabular. Doch auch tänzerische Bewegungen übten eine große Faszination aus: Die US-amerikanische Tänzerin Loïe Fuller war damals eine Sensation und künstlerische Inspiration – eine Parallele zum Künstler und Tänzer Alexander Sacharoff, der für die Neue Künstlervereinigung München ähnlich bedeutend war. Berühmt wurde Fuller mit ihrem Serpentinentanz, bei welchem sie durch den Einsatz von Schleiern und Lichteffekten den Eindruck wirbelnder Gewässer erzeugte. Auch für Künstler*innen, die um die Jahrhundertwende in München tätig waren, wie Hans Schmithals, Katharine Schäffner, Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky und eben Sacharoff war die Auseinandersetzung mit Ornament, Bewegung und Tanz richtungsweisend für ihre Kunst. So wird anhand von Schäffners Mappenwerk *Eine neue Sprache?* von 1908 deutlich, wie das künstlerische Spiel mit einer reduzierten Ornamentsprache und dynamischen Motiven zu frühen Abstraktionen führte.

Ornament Movement Dance

The ornamental idiom of Art Nouveau stands out for the reduction and simplification of detail, a characteristic trait of all ornamental styles. A second conspicuous feature is the interest in dynamic lines and forms. Whipped waves and sinuous tendrils are among the most salient elements in its formal vocabulary. Yet the movements of dancers, too, exerted a powerful fascination: the American dancer Loïe Fuller was a sensation at the time and an inspiration for artists not unlike the visual artist and dancer Alexander Sakharoff, who played a similar role for the New Artists' Association Munich. Fuller rose to fame with her Serpentine Dance, in which she used veils and lighting effects to create the impression of swirling waters. Artists working in Munich around the turn of the century such as Hans Schmithals, Katharine Schäffner, Wassily Kandinsky, Alexej Jawlensky, and Sakharoff himself likewise received vital impulses for their art from the study of ornament, movement, and dance. Published in 1908, Schäffner's portfolio of prints *Eine neue Sprache?* (A new language?) illustrates how the creative play with a reduced ornamental language and dynamic motifs resulted in an early form of abstraction.

Das Geistige in der Kunst

Der Blaue Reiter unterschied sich von anderen Bewegungen des Expressionismus durch seinen spirituellen Ansatz und die Eröffnung neuer formaler Möglichkeiten, die in die Abstraktion führen konnten. Die Schriften von Franz Marc und Wassily Kandinsky zeugen von ihrem erstaunlichen Sendungsbewusstsein, im Kreis der Avantgarden eine ganz besondere, führende Position einzunehmen. Dabei spielt der Begriff des »Inneren« als Merkmal jedes »echten« Kunstwerks durch alle Epochen und Herkunftsländer und unabhängig von seiner äußeren Form eine zentrale Rolle.
Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst* von 1912 verkündet die Heilsbotschaft einer kommenden Epoche des »Großen Geistigen«, an der die Künste entscheidenden Anteil haben würden. Sein Absolutheitsanspruch wird in der Beschreibung des Künstlers als »Führer« besonders deutlich. Ähnliches findet sich in den Schriften Marcs, die sich deutlich auf Friedrich Nietzsche beziehen. Ihren Weg in die Abstraktion bestärkten auch zeitgenössische Beiträge wie Wilhelm Worringers Schrift *Abstraktion und Einfühlung*, die erstmals die Abkehr von der möglichst perfekten Naturnachahmung formulierte. In der weltweit verbreiteten Kunst des Ornaments sah Worringer die ersten Abstraktionstendenzen und den Ursprung künstlerischer Produktion überhaupt. Ebenso gilt die Theosophie als Ideengeberin für die abstrakte Malerei von Kandinsky (wie auch von Piet Mondrian oder Hilma af Klint).
Während Marc formale Elemente des Kubismus und Futurismus für die Darstellung »innerer Kräfte« der Natur umwandelte, führte Kandinskys Ansatz über das Verschlüsseln figurativer Fragmente zur Abstraktion. Mit ihrem Glauben an die Bedeutung von »reiner Kunst« und an den Universalismus der abstrakten Formensprache zeichneten sie das Ideal vieler westlicher Avantgarden bis in die Zeit nach 1945 vor.

The Spiritual in Art

What set the Blue Rider apart from other Expressionist movements was its emphasis on the spiritual approach and its exploration of new formal possibilities that in some instances paved the way for abstraction. Franz Marc's and Wassily Kandinsky's writings bear witness to their extraordinary sense of mission, their belief that they held a special, leading position in avant-garde circles. They assign a central role to the idea of the 'inner' quality as the hallmark of the 'authentic' work of art regardless of historical and geographical context and independently of its outward form.

Kandinsky's 1912 book *Über das Geistige in der Kunst* (On the Spiritual in Art) proclaims the gospel of a coming age of 'great spirituality' in which the arts will play a key role. The absoluteness of his aspirations is evident in the description of the artist as a 'leader'. Similar sentiments are expressed in Marc's writings, which are recognizably influenced by Friedrich Nietzsche. The movement toward abstraction was encouraged by contemporary contributions to the debate such as Wilhelm Worringer's book *Abstraction and Empathy*, the first to formulate a renunciation of the ever more perfect imitation of nature. In the art of ornament, a worldwide phenomenon, Worringer discerned both the first tendencies towards abstraction and the origin of all artistic production. Theosophy arguably also influenced Kandinsky's abstract painting (like Piet Mondrian's and Hilma af Klint's).

Marc adopted and transformed elements of Cubism and Futurism to represent the 'inner powers' of nature; Kandinsky's approach, meanwhile, led to abstraction via the increasingly hermetic symbolic use of figurative fragments. With their belief in the importance of 'pure art' and the universalism of the abstract language of forms, they set out the ideal that many Western avant-gardes would pursue until well after 1945.

Abstraktionen

In den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg gelangte Wassily Kandinsky in seinen großformatigen »Improvisationen« und »Kompositionen« zu einer abstrakten Malerei, die von einer dynamischen Bildsprache und dem Auseinandertreten von Farbe und Linie in einem aperspektivischen Raum gekennzeichnet ist. In diese Zeit fällt auch die internationale Verbreitung seiner Ideen durch Ausstellungen und Publikationen. 1913 nahm er an der New Yorker *Armory Show* teil. Dadurch gelangten seine Arbeiten in US-amerikanische Sammlungen wie die von Edwin R. Campbell, einem der Gründer der Chevrolet Motor Company.

Unter dem Eindruck von Kandinskys erster großer Ausstellung in den Niederlanden im Winter 1912 entschied sich Adriaan Korteweg zur Übersiedelung nach München. Sein Werk stellt einen bedeutenden Beitrag zur niederländischen Avantgarde sowie zum Umkreis des Blauen Reiter dar. Kandinsky plante, Kortewegs Arbeiten in den zweiten (nicht realisierten) Band des Almanach *Der Blaue Reiter* aufzunehmen. Kandinsky und Franz Marc vermittelten ihm die Beteiligung am *Ersten Deutschen Herbstsalon*. Korteweg seinerseits machte Kandinskys Schriften in den Niederlanden bekannt. Er teilte dessen Streben nach dem »Geistigen in der Kunst«.

Gabriele Münter hingegen fand in der expressiven, dem Gegenständlichen verhafteten Malerei die ihr eigene Ausdrucksform. Dennoch zeugen zwei Phasen von einer zeitweise intensiven Auseinandersetzung mit der Abstraktion: die Zeit von 1914–1915 sowie die 1950er-Jahre. Ihre früheren abstrakten Arbeiten präsentierte sie 1915 in einer Einzelausstellung in der Galerie Der Sturm in Berlin sowie in Ausstellungen in Kopenhagen 1918 und 1919.

Abstractions

In the final years before the First World War, Wassily Kandinsky's large-format 'Improvisations' and 'Compositions' led him to a form of abstract painting whose hallmarks are a dynamic pictorial language and the disjunction of colour and line in a non-perspectival space. Around the same time, exhibitions and publications introduced his ideas to international audiences. In 1913, he participated in the *Armory Show* in New York, and some of his works entered American collections like the one built by Edwin R. Campbell, a founder of the Chevrolet Motor Company.

Kandinsky's first major exhibition in the Netherlands in the winter of 1912 made such an impression on Adriaan Korteweg that he decided to move to Munich. His oeuvre represents a major contribution to the Dutch avant-garde as well as to the wider circle of the Blue Rider. Kandinsky planned to include Korteweg's work in the second volume of the almanac *Der Blaue Reiter* (the project never came to fruition). And thanks to Kandinsky's and Franz Marc's intercession, he was invited to send work to the *First German Autumn Salon*. Korteweg for his part popularised Kandinsky's writings in the Netherlands. He shared the author's aspiration to the 'spiritual in art'.

Gabriele Münter, meanwhile, found her distinctive form of creative articulation in an expressive painting style that hewed to figuration. Still, two phases in her oeuvre bear witness to an intense if passing engagement with abstraction in 1914–15 and again in the 1950s. Her earlier abstract works were displayed in a solo show at the gallery Der Sturm in Berlin in 1915 and in exhibitions in Copenhagen in 1918 and 1919.

Krieg und Exil

Der Beginn des Ersten Weltkriegs (1914–1918) brachte die Kunstentwicklung der Avantgarden im Deutschen Reich zu einem abrupten Halt, so auch den Blauen Reiter. Wer die Staatsangehörigkeit des Russischen Kaiserreichs besaß, wie Wassily Kandinsky, Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky, musste das Land als vermeintliche »Staatsgefahr« innerhalb kürzester Zeit verlassen. Andere zogen mit nationalistischer Euphorie in den Krieg: August Mackes und Franz Marcs anfängliche Kriegsbegeisterung entsprach der »idealistischen« Utopie einer »Läuterung« und »gesellschaftlichen Erneuerung« des »kranken« Europas, wich jedoch bald einer tiefen Erschütterung. Macke fiel bereits 1914, Marc 1916 an der französischen Front.

Im Exil zerstreute sich der einstige Kreis des Blauen Reiter zunehmend: Während Kandinsky nach einem kurzen Aufenthalt in der Schweiz bis 1921 in Moskau blieb und unter anderem in revolutionären Gremien für das Museumswesen und durch Lehrtätigkeit die dortige Kunstszene mitbestimmte, blieben sowohl Werefkin als auch Jawlensky bis Kriegsende in der Schweiz. Paul Klee, der zum Umfeld des Blauen Reiter gehörte, musste von 1916 bis 1918 Kriegsdienst für das Deutsche Reich leisten. Gabriele Münter ging 1915 für fünf Jahre ins selbstgewählte Exil nach Schweden und Dänemark. Diese Länder waren neutral und nicht aktiv am Krieg beteiligt. Während ihres Aufenthalts knüpfte sie enge Kontakte zur progressiven schwedischen Kunstszene und hatte mehrere erfolgreiche Einzelausstellungen.

Nach dem Krieg kehrten einige Künstler*innen wieder zurück und so trafen etwa Kandinsky, Klee und für kurze Zeit Maria Franck-Marc am Bauhaus in Weimar wieder zusammen.

War and Exile

The outbreak of the First World War (1914–18) brought the blossoming of the creative avant-gardes in the German Reich, including the Blue Rider, to an abrupt stop. Those artists who were citizens of the Russian Empire, including Wassily Kandinsky, Marianne Werefkin, and Alexej Jawlensky, found themselves classed as putative 'threats to state security' and had to leave the German Reich at once. Others went to war buoyed by nationalist euphoria: August Macke's and Franz Marc's initial enthusiasm for the war reflected the 'idealist' utopian vision of a 'catharsis' and 'social renewal' for a 'diseased' Europe yet soon gave way to profound dismay. Macke was killed on the French front early on, in 1914, followed by Marc in 1916.

In exile, the formerly tight-knit Blue Rider circle gradually fell apart: After a brief stay in Switzerland, Kandinsky lived in Moscow until 1921, where he exerted considerable influence over the local arts scene, in part by serving on revolutionary museum committees and by teaching. Werefkin and Jawlensky, meanwhile, remained in Switzerland until the end of the war. Paul Klee, who had been associated with the Blue Rider, was drafted for service in the German Reich's military from 1916 until 1918. In 1915 Gabriele Münter left for Sweden and Denmark – these countries were neutral and not actively involved in the war. Münter remained in self-imposed exile for five years. During her stay, she became close with members of the progressive Swedish art scene and had several successful solo exhibitions.

Some of the artists returned after the war; Kandinsky, Klee, and, briefly, Maria Franck-Marc, for example, were reunited at the Bauhaus in Weimar.

Neue Sprachen: Neue Sachlichkeit, Nach-Expressionismus …

Die Zerstörungen durch den Ersten Weltkrieg hatten weltweite Folgen, die sich auch in der Kunst bemerkbar machten: Die Kulturproduktion aus dem deutschsprachigen Raum distanzierte sich zunehmend von den künstlerischen Entwicklungen der Vorkriegszeit. Insbesondere die Abstraktion wurde nun oftmals als »formale Spielerei« abgetan und der Fokus richtete sich auf figürliche Darstellungen, die ein nüchtern-realistisches Bild der Wirklichkeit wiedergeben sollten. Für diese Tendenz zur Zeit der Weimarer Republik hat sich heute allgemein der Begriff »Neue Sachlichkeit« durchgesetzt. Geprägt hat ihn der Mannheimer Museumsdirektor Gustav F. Hartlaub, der verschiedene realistische Positionen unter dieser Bezeichnung zusammenfasste und 1925 in der Ausstellung *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* zeigte. Im selben Jahr machte der in München lebende Kunsthistoriker und Künstler Franz Roh mit dem Begriff »Nach-Expressionismus« einen Alternativvorschlag. Allerdings hob auch sein Konzept die figürliche Malerei hervor und blendete abstrakte Bewegungen aus.

Gleichzeitig existierten auch künstlerische Positionen, die nicht unter diese Begriffe zu fassen waren. Vor allem das 1919 in Weimar gegründete Bauhaus repräsentiert den künstlerischen Pluralismus der Zeit: Abstraktion traf auf neue Gestaltungsprinzipien, Expressionismus verband sich mit Realismus, Dadaismus und Surrealismus lieferten neue Spielarten des Figürlichen. Die Künstler*inneninitiative Abstraction-Création, zu deren Mitgliedern Wassily Kandinsky und Jean Hélion zählten, stärkte wiederum die abstrakte und konkrete Kunst. Diese Vielfalt neuer Kunstsprachen kam unter dem Nationalsozialismus zum Erliegen, wurde jedoch im Privaten sowie außerhalb des Deutschen Reiches weiterentwickelt.

New Languages: New Objectivity, Post-Expressionism …

The devastations wrought by the First World War had repercussions all over the world that were felt in the arts as well: The cultural production in the German-speaking countries increasingly disavowed the creative developments of the prewar years. Abstraction, in particular, was now often dismissed as ‘formal gimmickry’. The focus shifted to figural representations that were meant to render a sober-minded and realistic portrayal of contemporary life, a tendency during the Weimar years that is now generally known under the label ‘New Objectivity’. It was coined by Gustav F. Hartlaub, director of the art museum in Mannheim, as an umbrella term for the different variants of realism he showcased in the 1925 exhibition *Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*. That same year, the Munich-based art historian and artist Franz Roh proposed an alternative designation, ‘Post-Expressionism’. Yet his conception, too, privileged figural painting and discounted abstract tendencies.

Some artists still made work that did not fit under either of these labels. In particular, the Bauhaus, which was founded in 1919, stands for the artistic pluralism of the period: abstraction met novel design principles, Expressionism forged an alliance with realism, Dadaists and Surrealists devised novel varieties of figuration. Meanwhile, the artists’ initiative Abstraction-Création, whose members included Wassily Kandinsky and Jean Hélion, championed abstract and concrete art. This diversity of new artistic languages was suppressed by the Nazis, though artists continued to pursue their visions in private and outside the German Reich.

Meditationen
Meditations