GRUPPENDYNAMIK –
DER BLAUE REITER

(DE)
Der Blaue Reiter war ein Zusammenschluss von Künstler*innen auf der Basis stilistischer Vielfalt. Mit einem pluralistischen Konzept ließen sie abstrakte und gegenständliche Formen nebeneinander gelten, solange sie nur mit »innerer Notwendigkeit« empfunden seien und öffneten damit auch den Blick für die Gleichwertigkeit globaler Kunsterzeugnisse.

Die äußeren Fakten der Bewegung sind schnell erzählt: Im Mai 1912 publizierten die Künstler*innen den Almanach »Der Blaue Reiter«, organisierten die 1. Blauer Reiter-Ausstellung im Winter 1911/12 sowie die 2. Blauer Reiter-Ausstellung 1912 und betreuten die Tourneen dieser Schauen und weitere Ausstellungsbeteiligungen bis 1914.

Ihr kollektives Arbeiten hatte mit dem Aufenthalt von Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin in Murnau 1908 begonnen. 1909 gründeten sie mit weiteren Kolleg*innen die Neue Künstlervereinigung München (NKVM), 1911 wurde auch Franz Marc Mitglied. Im selben Jahr planten sie ein Buch, das sie Almanach »Der Blaue Reiter« nannten. Ende 1911 traten Kandinsky, Marc und Münter aus der NKVM aus und veranstalten ihre 1. Blauer Reiter-Ausstellung. An der zweiten Ausstellung waren auch Paul Klee und Alfred Kubin beteiligt.

Indem der Blaue Reiter programmatisch und grenzüberschreitend Künstler*innen aus dem Ausland einbezog, unterschied er sich von anderen Avantgardebewegungen. Mit dem Postulat des »eigentlich Künstlerischen« stellte er zudem den inneren Ausdruck über die äußere Form und konfrontierte im Almanach Volkskunst, Kinderkunst, afrikanische und polynesische Schnitzereien oder bayerische Hinterglasbilder mit Werken alter europäischer Maler oder der aktuellen Avantgarde.

Im Rundgang durch die Räume 1–8 lässt sich die Vielfalt der Inspirationen erleben, die auch in den Almanach eingeflossen sind. In den Räumen 9–13 folgt ein Pfad der künstlerischen Entwicklung über Murnau, der NKVM, den Ansätzen der Abstraktion und den historischen Ausstellungen bis hin zur jüngeren Rezeption.

Die Neupräsentation der Schausammlung im Rahmen des Projekts »Gruppendynamik – Der Blaue Reiter und Kollektive der Moderne« bietet für das Lenbachhaus auch die Gelegenheit, die Werke dieser Künstler*innen erstmals im Kontext der Wahrnehmung und Aneignung von globalen Kulturen im Zeitalter des Kolonialismus zu zeigen.

GROUP DYNAMICS–
THE BLUE RIDER

(DE)
The Blue Rider was an artists' association based on the principle of stylistic diversity. Its pluralistic conception of art ascribed equal value to both abstract and representational forms, provided they were conceived solely through an "inner necessity," thereby opening eyes to the equal status of works of art produced around the world.

The bare facts of the movement can be summed up briefly: Its protagonists published the Blue Rider almanac in May 1912; they organized the first Blue Rider exhibition in the winter of 1911/12, as well as the second Blue Rider exhibition in 1912; and they supervised the tours of these shows and participated in other exhibitions until 1914.

Their collaboration began when Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky and Marianne von Werefkin stayed in Murnau in 1908. In 1909, they founded the Neue Künstlervereinigung München (New Artists' Association Munich, NKVM) together with other colleagues; Franz Marc became a member in 1911. In the same year, they began to plan a book they called the Blue Rider almanac. At the end of 1911, Kandinsky, Marc, and Münter left the NKVM and mounted the first Blue Rider exhibition; Paul Klee and Alfred Kubin joined them in the second exhibition.

The Blue Rider differed from other avant-garde movements by programmatically including foreign artists, thus transcending national boundaries. By postulating the "genuinely artistic," the movement moreover put inner expression above outer form. In the almanac they juxtaposed folk art, art by children, African and Polynesian carvings, and Bavarian reverse glass-paintings with European old masters and the contemporary avant-garde.

The tour of rooms 1–8 will allow the visitor to experience the variety of inspirations on which the almanac also drew. The route through rooms 9–13 follows the Blue Rider's artistic evolution, via Murnau, the NKVM, the beginnings of abstraction, and the historical exhibitions, as far as the more recent reception of the group.

This new presentation of the collection within the framework of the project "Group Dynamics: The Blue Rider and Collectives of the Modernist Period" affords the Lenbachhaus the opportunity to display these artists' works for the first time in the context of the colonial age's perception and appropriation of cultures around the world.

1
DER BLAUE REITER ALMANACH – DAS BUCH

(DE)
Im Mai 1912 veröffentlichten Wassily Kandinsky und Franz Marc den Almanach »Der Blaue Reiter« im Münchener Piper Verlag. Es war kein Buch mit einem einheitlichen Programm, stattdessen kamen verschiedene Künstler*innen aus dem In- und Ausland zu Wort, um die Ziele einer neuen Kunst und eine Erweiterung des Ausdrucksvermögens vor allem in der bildenden Kunst und Musik zu formulieren. Zudem wurden hier erstmals Werke unterschiedlicher Bereiche und Epochen, etwa moderne Malerei, Volkskunst und Kunst aus der ganzen Welt miteinander konfrontiert.

Für das Titelbild des Almanachs schuf Kandinsky mehrere Entwürfe, fast alle mit einem nach oben springenden Reiter, über seinem Kopf ein flatterndes Tuch haltend, als Zeichen für die sieghafte Kraft des Geistes. Die endgültige Fassung zeigt jedoch die Figur des Heiligen Georg, des christlichen Drachentöters. Unter seinem hoch aufsteigenden Pferd windet sich der besiegte Drache. Formal bezieht sich die Darstellung auf die volkstümliche Hinterglasmalerei, die Kandinsky und seine Mitstreiter*innen in den Murnauer Jahren entdeckt hatten und deren naive, antinaturalistische Darstellungen ihrer Arbeit wichtige Impulse gab. Die Titelfigur symbolisiert den Sieg des Geistigen über das Materielle. In diesem Sinne ist auch die Bezeichnung »Der Blaue Reiter« zu verstehen, die bald zum Sammelnamen der Bewegung wurde.

Ihr umfassendes Verständnis von Kunst beschrieben Kandinsky und Marc in ihrem damals unveröffentlichten Vorwort zum Almanach: »Es sollte wohl überflüssig sein, speziell zu unterstreichen, dass in unserem Falle das Princip des Internationalen das einzig mögliche ist. [....]. Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und

Völker, sondern die Menschheit.« Ihre Vision der im Almanach formulierten Gleichberechtigung der Kunst aller Völker und Zeiten war wegweisend, zugleich war ihr Blick jedoch besonders in der Bildauswahl gefangen in der Zeit der kolonialen Weltordnung vor dem Ersten Weltkrieg und deren Wahrnehmung von Kunstwerken aus globalen Kontexten.

THE BLUE RIDER ALMANAC – THE BOOK

(EN)
Wassily Kandinsky and Franz Marc published their almanac, “Der Blaue Reiter” (The Blue Rider), in May 1912, with the Munich publishing house Piper Verlag. The book did not revolve around a single theme, instead it offered various local and foreign artists a platform on which to articulate the goals of a new art and their ideas on how means of expression might be expanded, particularly in the visual arts and in music. In addition, this was the first time that works from various eras and realms, such as modern painting, folk art, and artworks from around the world, were confronted.

Kandinsky produced several preliminary designs for the almanac’s cover image, nearly all of them with a horseman on a leaping steed, holding a fluttering cloth above his head as a sign of the conquering power of the spirit. The final version however shows the figure of St George, the dragon-slayer of Christian tradition. The vanquished dragon is shown writhing beneath the rearing horse’s hooves. From a formal point of view, this depiction is related to the folk art of reverse glass painting, which Kandinsky and his colleagues had come upon during their Murnau years, and whose naive, antinaturalistic depictions constituted important stimuli for their work. The cover figure symbolizes the triumph of the spiritual over the material; the denotation “Blue Rider”, which soon became a collective term for the movement, should also be understood in this sense.

Kandinsky and Marc expressed their understanding of art as all-embracing in a foreword to the almanac that was not published at the time: “It should be almost superfluous to specifically emphasize that in our case the principle of internationalism is the only one possible. […] The whole body of work we call art knows neither borders nor nations but only humanity.” The vision set out in the almanac of an equality in art across national and historical boundaries was ground-breaking; at the same time, the artists’ visual vantage point (particularly in the selection of the images) was constrained by the colonial world order prevailing before the First World War and its views on works of art from other parts of the world.

2
HINTERGLASBILDER
OSTASIATISCHE HOLZSCHNITTE

(DE)
Welche Bedeutung der Blaue Reiter der Hinterglasmalerei und dem Holzschnitt, vor allem dem ostasiatischen, beimaß, demonstriert die Vielzahl entsprechender Abbildungen im Almanach. Von den 141 Illustrationen zeigen acht ostasiatische Zeichnungen und Holzschnitte und zwölf bayerische Hinterglasbilder. Alle Abbildungen stammen aus den privaten Sammlungen der Künstler*innen des Blauen Reiter oder aus dessen näherem Umkreis.

Die acht ostasiatischen Blätter waren Teil von Franz Marcs persönlicher Sammlung von »ukiyo-e« (japanischen Holzschnitten), Zeichnungen und Kunstwerken. Seit 1901/02 beschäftigte er sich intensiv damit und teilte diese Leidenschaft mit August Macke, der ebenfalls kunstgewerbliche japanische Objekte, Holzschnitte und explizit erotische »shunga«-Blätter (Frühlingsbilder) besaß. Durch die imperialistisch motivierte, 1853 durch westliche Mächte erzwungene Öffnung Japans wurde die selbst gewählte Isolation des Landes beendet. Viele euroamerkanische Künstler*innen begannen, populäre Druckwerke und kunstgewerbliche Objekte aus Japan, die dort zunehmend auch für diesen Markt geschaffen wurden, zu sammeln. Wertschätzung und gewerbliche Motivation gingen dabei oft Hand in Hand. So sammelte und handelte Alexej von Jawlensky Holzschnitte, die vor allem »yakusha-e« (Schauspielerbildnisse des Kabuki-Theaters) und »bijin-ga« (Bildnisse einer schönen Person, vornehmlich einer Kurtisane oder Geisha) und damit beliebte Themen der »ukiyo-e« zeigten. Zudem besaß Jawlensky diverse »shunga«-Blätter.

Er war es auch, der Gabriele Münter und Kandinsky während ihres gemeinsamen Aufenthaltes in Murnau auf die traditionelle Technik der Hinterglasmalerei aufmerksam machte. Heinrich Rambold, einer der letzten Künstler der Region, der traditionelle Hinterglasbilder als Souvenirs für Tourist*innen schuf, orientierte sich dabei vor allem an Heiligendarstellungen und Votivbildern des 19. Jahrhunderts, schuf aber auch eigene Entwürfe. Die Künstler*innen des Blauen Reiter besuchten den Hinterglasmaler regelmäßig, ebenso die umfangreiche Privatsammlung traditionell bayerischer Hinterglasbilder des Braumeisters Johann Krötz in Murnau. Kandinsky, Münter und Jawlensky begannen bald darauf, eigene Sammlungen von Hinterglasbildern aufzubauen. Münter erlernte die »antiakademische« Technik der Hinterglasmalerei mit ihren schlichten Umrissen und leuchtenden Farben bei Rambold und brachte sie den Mitstreiter*innen des Blauen Reiter bei. Besonders Kandinsky befasste sich durch diese Anregungen auch mit den religiösen Themen der Bildinhalte, etwa dem Heiligen Georg und anderen Allerheiligenbildern.

REVERSE GLASS PAINTINGS
EAST ASIAN WOODBLOCK PRINTS

(EN)
The importance of reverse glass painting and East Asian woodblock print for the Blue Rider is demonstrated by the sheer number of respective illustrations in the almanac. Of the 141 illustrations, eight show East Asian drawings and woodcuts and twelve Bavarian reverse glass paintings. All of these illustrations came from the private collections of the artists of the Blue Rider or their immediate circle.

The eight East-Asian works on paper were part of Franz Marc's personal collection of "ukiyo-e" (Japanese woodblock prints), drawings and artworks. From 1901/02 onwards he took an intense interest in the field and shared his passion with August Macke, who also owned Japanese art objects, woodblock prints, and explicitly erotic "shunga" sheets (spring pictures). The imperialistically motivated, forced opening of Japan to Western powers brought the country's self-chosen isolation to an end. Many European and American artists began to collect popular prints and crafts from Japan, which were increasingly made for this market. Appreciation and commercial motivation often went hand in hand. Alexej von Jawlensky, for example, collected and traded in woodblock prints that showed above all "yakusha-e" (portraits of Kabuki theater actors) and "bijin-

ga” (portraits of a beautiful person, usually a courtesan or geisha), and thus popular themes of “ukiyo-e.” Jawlensky also owned various “shunga” prints.

It was also Jawlensky who drew the attention of Gabriele Münter and Kandinsky to the traditional technique of reverse glass painting during their stay together in Murnau. Heinrich Rambold was one of the last artists of the region who made traditional reverse glass paintings as souvenirs for tourists. His chief influences were the depictions of saints and votive images of the nineteenth century, but he also made his own designs. The artists of the Blue Rider regularly visited the painter, and the extensive private collection of traditional Bavarian reverse glass paintings of the brewer Johann Krötz in Murnau. Soon afterwards Kandinsky, Münter and Jawlensky began to assemble their own collections of reverse glass paintings. Münter learned the “anti-academic” technique of reverse glass painting with its simple outlines and bright colors from Rambold, and passed it on to her Blue Rider colleagues. Especially Kandinsky felt inspired by these representations, and he also addressed the religious themes of these paintings, such as St George or All Saints images.

3
EXOTISMUS

(DE)
Wie viele ihrer europäischen Zeitgenoss*innen suchten auch die Künstler*innen des Blauen Reiter nach Inspirationsquellen in der Kunstproduktion »anderer«, bisher unvertrauter Kulturen. In diesen abseits von westlichen Traditionen entstandenen Werken glaubten sie jene unverfälschte, ausdrucksstarke Bildsprache verwirklicht, die ihren eigenen 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 Raum sowie mit indigenen Kulturen Nordamerikas. Dabei war seine Wahrnehmung von der romantisierenden Perspektive der »Wildwest-Schauen« in Deutschland geprägt. In der Vorstellung von »Exotischem« spiegelt sich die Sehnsucht nach einer Flucht aus der eigenen Zivilisation ebenso wie eine Suche nach dem unbekannten »Ursprünglichen« und »Natürlichen«, welche die geopolitische und wirtschaftliche Expansion der Kolonialmächte erst ermöglichte. Befeuert wurde sie 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. Die Sehnsüchte und Projektionen der Künstler*innen des Blauen Reiter stellen sich uns heute im Kontext ihrer Zeit dar: Ihr Blick auf die Kulturen, mit denen sie sich aufrichtig zu befassen meinten, war weit verbreitet und nicht unvoreingenommen.

EXOTISM

(EN)
Like many of their European contemporaries the artists of the Blue Rider also sought sources of inspiration in the artistic production of “other” and hitherto unfamiliar cultures. They believed they found realized in works produced away from Western traditions 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. Franz Marc and August Macke temporarily received stylistic elements from Japanese art; at the same time, Macke turned his attention to imaginary, “orientalist” pictorial worlds from the Arabian regions as well as to indigenous cultures of North America; his perception of these was shaped by the romanticizing perspective of “Wild West shows” in Germany. The idea of the “exotic” reflects both the longing to escape one’s own civilization and the search for the unknown “primal” and “natural” qualities which had been made possible by the geopolitical and economic expansion of the colonial powers. It was fueled by novels, photographs, guidebooks, exhibitions and commercial spectacles as well as the many “ethnological exhibitions” in which people from colonized countries were put humiliatingly on display. Today the longings and projections of the Blue Rider artists present themselves to us in the context of their time: Their vision of the cultures which they thought they were approaching sincerely was widespread and not unbiased.

4
VOLKSKUNST

(DE)
»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 die Protagonist*innen des Blauen Reiter der süddeutschen, einige auch der russischen Volkskunst zu. Münter und Kandinsky beispielsweise sammelten religiöse Schnitzfiguren und Votivtafeln, Hinterglasbilder sowie russische Volksbilderbögen, die sogenannten »Lubki«. Auch Mitstreiter*innen des Blauen Reiter wie Franz Marc und Maria Franck-Marc oder Heinrich Campendonk und Adda Deichmann verarbeiteten Anregungen der Volkskunst und beschäftigten sich mit deren Motiven und Techniken.

Die regionale Volkskunst wurde ähnlich wie Artefakte aus anderen Weltregionen als authentisch und naturnah betrachtet und als solche idealisiert. Das Interesse an einer vermeintlich im »Volksgeist« kollektiv verankerten Heimatkultur, ihr Fokus auf das Nationale und der koloniale Herrschaftsanspruch unterstützten jedoch auch eine Hierarchisierung, welche die »eigene« Kultur höher stellte als »andere«. August Macke etwa kritisierte in seinem Aufsatz »Die Masken«, dass Volkskunst nicht in Kunstmuseen sichtbar war. Und die praktische Umsetzung der Ideen des Blauen Reiter finden wir in der Bildauswahl des Almanachs: Kunst aus unterschiedlichsten Zusammenhängen und Welt-gegenden steht weitgehend gleichberechtigt nebeneinander.

FOLK ART

(EN)
“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 17 Madonnas!” It was in these words that Gabriele Münter described in a letter to Wassily Kandinsky the apartment they shared in Munich. Inspired by their stays in rural Upper Bavaria, and in rejection of industrial products inspired by the back-to-nature

Lebensreform movement, the protagonists of the Blue Rider turned to the folk art of Southern Germany and in some cases Russia. Münter and Kandinsky, for example, collected religious carved figures and votive panels, reverse glass paintings and the Russian popular prints known as “lubki.” Allies of the Blue Rider like Franz Marc and Maria Franck-Marc or Heinrich Campendonk and Adda Deichmann let themselves be inspired by pieces of folk art and explored their subjects and techniques.

Like artifacts from other regions of the world, regional folk art was considered authentic and natural, and was idealized as such. But the interest in a culture of “Heimat” (homeland) which was supposed to be collectively rooted in the “spirit of the people,” its focus on the national, and the colonial claim to power also supported a hierarchical arrangement that placed one’s “own” culture higher than “others.” In his essay “The Masks,” for example, August Macke criticized the fact that folk art was not shown in art museums. And we find the practical implementation of the ideas of the Blue Rider in the selection of pictures in the almanac; art from a great variety of contexts and parts of the world is juxtaposed on a largely equal footing.

5
ESKAPISMUS

(DE)
Das Phänomen des Eskapismus – der Wunsch, der industrialisierten, sich rasch verändernden Gegenwart zu entfliehen – gehört zur Zivilisationskritik um 1900. Auch die Künstler*innen des Blauen Reiter folgten bürgerlichen Fluchtbewegungen, etwa mit ihrem temporären Umzug aufs Land. Bei Franz Marc und August Macke artikulierte sich das Streben hin zur Natur auch in ihrem Interesse an der Tierwelt, die sie zum Gegenmodell des Zivilisatorischen stilisierten.

Für Marc bedeutete die Tiermalerei eine Suche nach »Reinheit« und »Ursprünglichkeit«, die er in animalischen, im Einklang mit dem Kosmos lebenden Kreaturen darzustellen suchte. Mit dieser Form des Eskapismus realisierte er eine bis heute wirkmächtige Abkehr von der modernen Zivilisation. Die emotionale Wirkung seiner Bilder erklärt sich nicht zuletzt aus seinem Konzept der »Animalisierung«, einem Überschreiten der »toten« Materie durch die Visualisierung eines lebendigen Motivs.

Auch Macke befasste sich mit der Darstellung von Tieren, fast ausschließlich in der domestizierten Umgebung zoologischer Gärten, in der Welt »bürgerlicher Paradiese«. Die städtische Kulisse schimmert im Hintergrund durch, zeitgenössisch gekleidete Besucher*innen verweilen an diesem Erholungsort, der die Illusion einer temporären Flucht in andere Wirklichkeiten bereithält. Ein stilles Verweilen dominiert auch seine Gemälde der ruhigen Welt von Passant*innen auf Spaziergängen und vor Modegeschäften, die ihre Lebendigkeit aus den strahlenden Farben beziehen.

Eskapismus konnte sich auch in der gefährlichen Form der Kriegsbegeisterung äußern. Marc teilte sie vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs mit vielen seiner Generation in Erwartung einer »Reinigung«. Ernüchterung brachten seine ersten Wochen an der Front und bald darauf der Kriegstod Mackes.

ESCAPISM

(EN)
The phenomenon of escapism–the desire to flee the industrialized and swiftly changing present–is part of the critique of civilization around 1900. The artists of the Blue Rider also followed bourgeois escapist movements, for instance by temporarily moving to the country. In the case of Franz Marc and August Macke the yearning for nature was also apparent in their interest in the animal world, which they stylized into a counter-model to civilization.

For Marc, animal painting signified a search for “purity” and “primitiveness,” which he attempted to depict in animals living in harmony with the cosmos. With this form of escapism he rejected modern civilization in a manner that remains effective even today. The emotional appeal of his paintings is explained not least by virtue of his concept of “animalization,” a transcendence of “dead” material through the visualization of a living subject.

Macke too engaged with the depiction of animals, almost exclusively in the domesticated environment of zoos, in the world of “the bourgeois paradise.” The urban scenery shimmers through in the background, while visitors in contemporary clothing linger in this retreat which holds out the illusion of a temporary escape into other realities. A quiet sense of lingering also dominates his paintings of the quiet world of passers-by strolling and looking into fashion boutiques, which draw their vividness from their radiant colors.

Escapism could also express itself in the dangerous form of enthusiasm for war. Marc shared this feeling with many of his generation before World War I, in the expectation of a sort of “cleansing.” He was disillusioned by his first weeks at the front, and shortly afterwards by Macke’s death in the field.

6
KINDERWELTEN

(DE)
Zwischen 1908 und circa 1914 legten Wassily Kandinsky und Gabriele Münter eine umfangreiche Sammlung von über 250 Kinderzeichnungen und -gemälden an. Ihre Wertschätzung von Kinderkunst zeigt sich besonders in der Verwendung vieler Motive in ihren eigenen Werken: Pferde, Wagen, Architekturen, Eisenbahnen oder Figuren finden sich als direkte Übernahmen aus den kindlichen Bildern ebenso wie vollständige Kopien. Kandinsky äußerte sich dazu im Almanach: »Das Praktisch-Zweckmässige ist dem Kind fremd, da es jedes Ding mit ungewohnten Augen anschaut und noch die ungetrübte Fähigkeit besitzt, das Ding als solches aufzunehmen.« Die im Almanach abgedruckten Kinderzeichnungen repräsentieren, ohne Angaben zu Herkunft und Autorschaft, jenes idealisierte und vermeintlich Naive, das in der westlichen Kunstgeschichte lange mit dem Begriff »Primitivismus« gefasst wurde. Die Vorstellung einer anthropologischen Entwicklungslinie, die ein künstlerisches Frühstadium voraussetzt (Kindheit, Volkskunst, afrikanische Plastik, etc.) und an deren Spitze die europäische Kunst sich selbst verortet, wird heute zu Recht als problematisch betrachtet.

Das Sammeln und Verwenden von Kinderbildern durch Künstler*innen des Blauen Reiter entwickelte sich teilweise durch gemeinsames Arbeiten mit Kindern. Münter hat ihre

Nichten Elfriede Schröter und Annemarie Münter, Jawlensky und Klee haben ihre Söhne Andreas Jawlensky und Felix Klee bei der kreativen Arbeit betreut. Die Anleitung der Kinder folgte dabei dem Prinzip einer wechselseitigen Projektion, bei der letztlich nicht nachvollziehbar ist, wer wessen Vorstellungswelt beeinflusst hat.

CHILDREN'S WORLDS

(EN)
Between 1908 and around 1914 Wassily Kandinsky and Gabriele Münter assembled an extensive collection of over 250 children's drawings and paintings. Their assessment of children's art is particularly apparent in the use of numerous motifs in their own works: horses, carts, buildings, railways and human figures appear as direct adaptions from children's paintings, as well as complete copies. Kandinsky wrote about this in the almanac: "The child is a stranger to practical purposes, as it looks at everything with unfamiliar eyes and still has the undimmed ability to perceive the thing as such." The children's drawings printed in the almanac represent, without any indications of origin and authorship, that idealized and supposedly naive aspect that was for a long time summed up in Western art history under the term "Primitivism." The idea of an anthropological line of development which assumes an early artistic stage (childhood, folk art, African sculpture, etc.) while placing European art at the top, is now rightly seen as problematic.

The collection and use of children's pictures by the Blue Rider artists partly developed through collaborative work with children. Münter supervised her nieces Elfriede Schröter and Annemarie Münter, Jawlensky and Klee their sons Andreas Jawlensky and Felix Klee in their creative work. The guidance of the children followed the principle of a mutual projection, in which it is in the end impossible to tell who influenced whose imaginative world.

7
MUSIK

(DE)
Für den Almanach waren ursprünglich acht Beiträge zur zeitgenössischen Musik, unter anderem aus Russland, Italien und Frankreich, vorgesehen. Im fertigen Buch gab es schließlich vier Aufsätze: Arnold Schönberg schrieb über »Das Verhältnis zum Text«, der russische Komponist Thomas von Hartmann »Über die Anarchie in der Musik«, Nikolaj Kulbin über »Die Freie Musik« und Leonid Sabanejew über die symphonische Dichtung »Prometheus« von Alexander Skrjabin, die im Mai 1911 uraufgeführt worden war. Kandinskys Text »Über Bühnenkomposition« setzte sich mit den Neuerungen Richard Wagners auseinander, die Kandinsky in der Entgrenzung zwischen den Künsten im Sinne eines Gesamtkunstwerks allerdings nicht weit genug gingen. Am Schluss des Almanachs ist die Erstveröffentlichung von Kandinskys eigenem Bühnenstück »Der Gelbe Klang« abgedruckt, das die Vision einer Synthese aus Musik, Farbe, Tanz, Ton und Licht entwarf. Zudem waren drei Notenbeilagen mit Liedkompositionen von Schönberg, Alban Berg und Anton von Webern eingeheftet.

Bereits nach einem ersten Schönberg-Konzert, das Kandinsky, Franz Marc und weitere Kolleg*innen am 2. Januar 1911 besuchten, schuf Kandinsky sein Gemälde »Impression III (Konzert)«, das von dessen Musik inspiriert ist und als ein prägnantes Beispiel für die

synästhetische Verbindung von Malerei und Musik, Tönen und Farben gilt. Schönbergs atonale Musik, für die das in München gespielte 2. Streichquartett op. 10 ein frühes Beispiel ist, zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht auf einem tonalen Zentrum oder einem Grundton fußt. Auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung wurden auch gemalte Werke von Schönberg gezeigt.

MUSIC

(EN)
Originally, eight contributions on contemporary music–from Russia, Italy, and France, among other countries–were planned for the almanac. In the final version of the book, there were four essays: Arnold Schönberg's "The Relationship to the Text," the Russian composer Thomas von Hartmann's "On Anarchy in Music," Nikolai Kulbin's "Free Music," and Leonid Sabaneyev's piece on Alexander Scriabin's "Prometheus," which had premiered in May 1911. Kandinsky's text "On Stage Composition" dealt with Richard Wagner's innovations, which according to the artist did not go far enough in the dismantling of boundaries between the arts, in the sense of a "Gesamtkunstwerk" (total work of art). In the back of the almanac Kandinsky's own stage piece, "The Yellow Sound," was first published. It outlines a vision of a synthesis of music, color, dance, sound, and light. In addition, three pieces of sheet-music with songs by Schönberg, Alban Berg, and Anton von Webern were inserted.

Kandinsky's "Impression III (Concert)" was painted shortly after Kandinsky, Franz Marc, and other colleagues had attended a Schönberg concert in Munich on January 2, 1911; the painting was inspired by the composer's music and serves as a clear-cut example of the synaesthetic conjunction of painting and music, of sound and color. Schönberg's atonal music–of which the String Quartet no. 2, performed at the Munich concert, is an early example–is not based on a key note or tonal centre. Furthermore, paintings by Schönberg were exhibited at the first Blue Rider exhibition.

8
DER BLAUE REITER ALMANACH – DIE BILDER

(DE)
Das auffallendste Merkmal des Almanachs »Der Blaue Reiter« von 1912 ist die ungewöhnliche Konfrontation von Abbildungen aus verschiedenen Kulturen und Epochen, die scheinbar willkürlich über die Texte verteilt sind. Erstmals konfrontierten die Herausgeber hier Werke aus unterschiedlichen Weltgegenden in scheinbar gleichberechtigten Gegenüberstellungen: Antike Reliefs stehen neben Kinderzeichnungen, ostasiatische Kunst neben Robert Delaunay, nichteuropäische Kunst neben mittelalterlichen Holzschnitten. Von ihren eigenen Werken wählten sie nur wenige Beispiele aus.

Einen Sonderfall stellt die Malerei von Henri Rousseau dar, der »Vater der Naiven« war mit sieben Abbildungen prominent vertreten. Offenbar standen seine Bilder ähnlich wie die von Arnold Schönberg für Kandinskys Pol der »großen Realistik«, der neben dem entgegengesetzten Pol der »großen Abstraktion« einem offenen Stilbegriff gemäß in einer neuen Kunstepoche bestehen konnte. Der Bereich der Volkskunst wurde neben Hinter-

glas und Votivbildern durch russische »Lubki« und alte ägyptische Schattenspielfiguren ergänzt.

Die Fotos der nichteuropäischen Werke bezogen die Redakteure aus den ethnologischen Museen in Berlin, München und Bern. Damals befand sich Europa in der Endphase des Hochimperialismus, in wenigen Jahrzehnten wurden seine Museen mit Werken aus Afrika, Amerika, Ozeanien und der Südsee gefüllt. Die Rezeption der sogenannten »primitiven« Kunst durch die Avantgarden der Moderne – etwa der französischen Kubisten oder der deutschen Expressionisten – wäre ohne die Kenntnis der Werke aus kolonialen Zusammenhängen nicht möglich gewesen.

Zur Reproduktion ausgewählt wurden unter anderem eine Ahnenfigur von der Osterinsel, eine Gesichtsmaske aus Gabun, drei bemalte Holzfiguren aus Bali, die Maske eines Krankheitsdämons aus Sri Lanka, die kleine Figur eines mexikanischen Gottes und eine Holzmaske aus Neukaledonien. Dass die Kenntnis der Redakteure über die nichteuropäischen Werke äußerst gering war und sie sich mit Naivität und Unbekümmertheit über deren Herkunft, Geschichte und Funktionen hinwegsetzten, um ihre durchaus eurozentrische Vision neuer Zusammenhänge des »Ursprünglichen« zu entwerfen, zeigen auch ihre unzureichenden Bildunterschriften. Durch die Anonymisierung der Bildwerke wird ein allgemein menschlicher, proto-moderner Schöpfergeist beschworen.

Dazu trägt im Almanach auch das Verfahren von Freistellung und Beschneidung der Abbildung bei, etwa wurden auf den Fotos vorhandene Pendantfiguren einfach weggelassen. Dass diese Art der Bildmanipulation neben aller Variabilität neuer künstlerischer Bewertungen zugleich zu einer Art Nivellierung führte, war den Redakteuren vermutlich nicht bewusst.

THE BLUE RIDER ALMANAC – THE IMAGES

(EN)
The most striking feature of the Blue Rider almanac of 1912 is the unusual confrontation of images illustrating works from various cultures and epochs that were apparently arbitrarily assigned to the texts. For the first time, the editors were juxtaposing works from diverse regions of the world, seemingly comparing them with one another on an equal footing: reliefs from antiquity alongside drawings by children, East Asian art next to that of Robert Delaunay, non-European art beside medieval European wood carvings. They chose only a few examples of their own work.

Henri Rousseau, the “father of naive art,” constitutes an exception: he is prominently represented, with seven reproductions of his work. Clearly his pictures, like those of Arnold Schönberg, stood for Kandinsky’s pole of “total realism,” which, in keeping with an open concept of style in a new art epoch, could exist alongside its polar opposite of “total abstraction.” The realm of folk art, in addition to reverse glass paintings and votive pictures, was made up from Russian “lubki” and old Egyptian shadow puppet figures.

The editors obtained the photographs of non-European works from the ethnological museums of Berlin, Munich, and Bern. At the time, Europe was in the final stage of New Imperialism, and its museums were filled with works from Africa, America, Oceania, and the South Seas. Reception of so-called “primitive art” by the modern avant-garde–for

example protagonists of Cubism in France or Expressionism in Germany–would not have been possible without their being aware of these works from colonial contexts.

Among the works selected for reproduction in the almanac were an ancestor figure from Easter Island, a face mask from Gabon, three painted wooden figures from Bali, a mask from Sri Lanka representing a demon that brings illness, a small figure of a Mexican god, and a wooden mask from New Caledonia. The editors' inadequate captions for the images show that their knowledge of non-European works was extremely scant, and that they ignored the objects' provenance, history, and functions with naivety and insouciance in their pursuit of a definitely Eurocentric vision of new correlations in the realm of "originality." Through the anonymization of these images, a universally human, proto-modern creative spirit is invoked.

The process of cropping the almanac's illustrations and displaying them as cut-outs contributes to this; for example, companion figures visible in the photographs were simply omitted. The editors were probably unaware that this form of image manipulation, together with the wide diversity of ways in which art was now being evaluated, constituted a type of levelling.

9
MURNAU, SINDELSDORF, TEGERNSEE

(DE)
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 hatten: 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. Fast zeitgleich zogen Franz Marc und Maria Franck-Marc sowie August und Elisabeth Macke ins nahegelegene Sindelsdorf beziehungsweise Tegernsee und fanden vor Ort zu ihrer individuellen, zunehmend expressionistischen Malweise. Auch spätere Mitstreiter*innen des Blauen Reiter wie der Tiermaler Jean Bloé Niestlé, seine Lebensgefährtin Marguerite Legros und Heinrich Campendonk mit seiner Partnerin Adelheid (Adda) Deichmann lebten hier. Rege Besuche und gemeinsam verbrachte Abende waren feste Bestandteile des ländlichen Lebens. 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

(EN)
In the Alpine foothills of Upper Bavaria lies Murnau, which since the end of the nineteenth century could be easily reached from Munich by train. In the reception history of the Blue Rider Murnau has come to stand as a symbol for the transformational process effected in

painting by Gabriele Münter and Wassily Kandinsky, together with Alexej von Jawlensky and Marianne von Werefkin, during the stays of several weeks that they made there from 1908 onwards–a symbol for the move away from Post-Impressionism to an expressive form of painting that reveled in color and abstracted 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 founding, in January 1909, of the New Artists' Association Munich, NKVM, from which the Blue Rider would emerge. Franz Marc and Maria Franck-Marc, and August and Elisabeth Macke moved at almost exactly the same time to neighboring Sindelsdorf and Tegernsee respectively, and it was here that they discovered their individual, partly Expressionist painting styles. Sindelsdorf was later also home to Blue Rider allies such as the animal painter Jean Bloé Niestlé, his partner Marguerite Legros, and Heinrich Campendonk with his partner Adelheid (Adda) Deichmann. Lively visits and evenings spent in one another's company were fixtures of this life in the country. The three loci in close proximity–Murnau, Sindelsdorf and Tegernsee–thus constituted a site of artistic exchange and collective endeavor where many of the ideas characteristic of the Blue Rider's creative processes and goals were generated.

10
NEUE KÜNSTLERVEREINIGUNG MÜNCHEN, NKVM

(DE)
Nach ihrem Aufenthalt in Murnau 1908 vertiefte sich in München-Schwabing die Diskussion der progressiv gesinnten Künstler*innen im Salon von Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin. Anfang 1909 gründeten Jawlensky, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Werfekin die Neue Künstlervereinigung München (NKVM) als Plattform für Ausstellungen, Verkäufe und programmatische Äußerungen zur Kunst. Weitere Gründungsmitglieder waren Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Alfred Kubin, Paul Baum, Wladimir von Bechtejeff, Erma Bossi, Mossej Kogan und Alexander Sacharoff. 1910 kamen Pierre Girieud und Henri Le Fauconnier hinzu. Die ersten beiden Ausstellungen der NKVM 1909 und 1910 in der Münchner Galerie Thannhauser erhielten vernichtende Kritiken. Durch seine Parteinahme für die anlässlich der zweiten Ausstellung heftig angegriffene Künstlervereinigung kam Franz Marc mit dieser in Kontakt und trat ihr ebenfalls bei. In ihren Ideen eng verbunden, gerieten Kandinsky und Marc bald in Konflikt mit den gemäßigten Mitgliedern der Gruppe. Als im Dezember 1911 die Jury der 3. NKVM-Ausstellung ein fast abstraktes Bild von Kandinsky zurückwies, kam es zum Bruch: Kandinsky, Kubin, Marc und Münter traten aus der NKVM aus und organisierten eine eigene Schau, die berühmt gewordene 1. Blauer Reiter-Ausstellung. Werefkin und Jawlensky vollzogen diesen Schritt nicht mit, blieben aber solidarisch mit den Austretenden verbunden. Während sich im Kreis des Blauen Reiter die künstlerischen Kräfte eines spirituell ausgerichteten Expressionismus bündelten, löste sich die NKVM 1912 auf.

NEW ARTISTS' ASSOCIATION MUNICH, NKVM

(EN)
After their stay in Murnau in 1908, the progressive-minded artists intensified their discussions in the salon of Alexej von Jawlensky and Marianne von Werefkin in Munich-Schwabing. At the beginning of 1909 Jawlensky, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter and

Werefkin founded the New Artists' Association Munich, NKVM (Neue Künstlervereinigung München) as a platform for exhibitions, sales and programmatic statements about art. Other founder members included Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Alfred Kubin, Paul Baum, Vladimir Bekhteev, Erma Bossi, Mossej Kogan and Alexander Sakharoff. In 1910 they were joined by Pierre Girieud and Henri Le Fauconnier. The first two exhibitions of the NKVM in 1909 and 1910 at the Thannhauser Gallery in Munich had devastating reviews. As a result of his support of the Association when it came under violent attack over its second exhibition, Franz Marc made contact with the group and also became a member. As like-minded artists, Kandinsky and Marc soon came into conflict with the moderate members of the group. When, in December 1911, the jury of the third NKVM exhibition rejected a virtually ab-stract painting by Kandinsky, a rift occurred: Kandinsky, Kubin, Marc and Münter left the NKVM and organized an exhibition of their own, the now famous first Blue Rider exhibition. Werefkin and Jawlensky did not follow suit, but did maintain a bond of solidarity with the artists who had left. While the artistic forces of a spiritually oriented Expressionism were gathered in the circle of the Blue Rider, the NKVM broke up in 1912.

11
DAS GEISTIGE IN DER KUNST

(DE)
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 Texte von Franz Marc und Wassily Kandinsky zeugen von ihrem erstaunlichen Sendungsbewusstsein, im Kreis der Avantgarden eine ganz besondere 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 durch Friedrich Nietzsche beeinflussten Schriften von Marc. Ihren Weg in die Abstraktion bestärkten auch zeitgenössische Diskurse 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. Ebenso gibt es Einflüsse der Theosophie auf die abstrakte Malerei von Kandinsky, wie auch von Piet Mondrian oder Hilma af Klint. Zudem ließen sich Marc und Alfred Kubin durch den Buddhismus inspirieren.

Während Marc Stilelemente des Kubismus und Futurismus für die Darstellung innerer Kräfte der Natur umwandelte, führte Kandinskys Ansatz über das Verschlüsseln symbolisch eingesetzter, figurativer Fragmente zur Abstraktion. Mit ihrem Glauben an die Bedeutung von »reiner Kunst« und an den Universalismus der abstrakten Formensprache gaben sie das Ideal der (westlichen) Avantgarden bis in die Zeit nach 1945 vor.

THE SPIRITUAL IN ART

(EN)
The Blue Rider was different from other movements within Expressionism on account of its spiritual approach and the opening up of new formal possibilities that were able to pave the way towards abstraction. Texts written by Franz Marc and Wassily Kandinsky bear witness to their extraordinary sense of mission, a sense that they held a special position in avant-garde circles. In this, a central role is assigned to the “inner” quality, which acts as an indicator of a “genuine” work of art across all epochs and lands of origin, and independently of whatever outer form it displays.

Kandinsky’s 1912 book “Über das Geistige in der Kunst” (On the Spiritual in Art) proclaims the gospel of the coming age of the “great spiritual,” in which all arts would participate. Its claim to absoluteness becomes particularly clear in the description of the artist as “Führer” (leader). Similar sentiments are expressed in Marc’s writings, which were influenced by Friedrich Nietzsche. The path to abstraction was also consolidated by contemporary discourses, such as Wilhelm Worringer’s paper “Abstraktion und Einfühlung” (Abstraction and Empathy), the first to formulate a renunciation of the aspiration to imitate nature as perfectly as possible. In the art of ornament, a worldwide phenomenon, Worringer detected both the first tendencies towards abstraction and the source of all artistic production. Similarly, theosophy exercised influence on Kandinsky’s abstract painting, as it also did on Piet Mondrian and Hilma af Klint. In addition, Marc and Alfred Kubin were inspired by Buddhism.

While Marc transformed stylistic elements of Cubism and Futurism in his representations of the inner powers of nature, Kandinsky’s approach led to abstraction via the encoding of symbolically deployed figurative fragments. With their belief in the importance of “pure art” and in the universalism of abstract formal language, they set out the ideal for the (Western) avant-garde until post-1945 times.

12
ERSTE AUSSTELLUNG DER BLAUE REITER

(DE)
Mit dem Austritt aus der NKVM begann die Gruppe um Wassily Kandinsky und Franz Marc sogleich, eine eigene Ausstellung zu organisieren, die parallel zur 3. NKVM-Ausstellung in den Räumen der Galerie Thannhauser stattfinden sollte. Eine Postkarte von Marc an Kandinsky vom 4. Dezember 1911 skizziert das pluralistische Programm der Ausstellung und verdeutlicht die inhaltliche Nähe zum Almanach »Der Blaue Reiter«: »bei Thannhauser einen eigenen Saal für Dezember 2. Hälfte, neben der Vereinigung bekommen, in dem wir 2 ausstellen dürfen, was wir wollen. […] Mein Programm: Burljuk, Campendonk, August [Macke], eigene Glasbilder, Schönberg, Bloch, und wenn irgend möglich einen Rousseau (nicht zu groß). Dann Delaunay und eventuell zwei drei alte Sachen (Reisbilder, Glasbilder, Votiv).« Zwei Wochen später wurde die Ausstellung unter dem Titel »Die erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter« eröffnet. Laut Katalog zeigte sie 43 Werke von Albert Bloch, David und Wladimir Burljuk, Heinrich Campendonk, Robert Delaunay, Elisabeth Epstein, Eugen von Kahler, Wassily Kandinsky, August Macke, Franz Marc, Gabriele Münter, Jean Bloé Niestlé, Henri Rousseau und Arnold Schönberg. Hinzu kamen sieben Werke außer Katalog. Die Tournee der Ausstellung, die bis 1914 in verschiedene europäische Städte führte, bezog auch Werke von Alexej von Jawlensky

und Marianne von Werefkin mit ein. Auffallend ist bei diesem ersten Projekt des Blauen Reiter das weitgehende Fehlen internationaler Künstler*innen, um deren Beteiligung man im Vorfeld sehr gerungen hatte. Die französische Avantgarde war lediglich durch Delaunay, die russische nur durch die Brüder David und Wladimir Burljuk vertreten.

FIRST EXHIBITION THE BLUE RIDER

(EN)
Having left the NKVM, the group around Wassily Kandinsky and Franz Marc decided to organize an exhibition of their own, which was to be held in parallel with the third NKVM exhibition in the spaces of the Thannhauser Gallery. A postcard from Marc to Kandinsky dated December 4, 1911 sketches out their pluralistic program and clarifies the similarities in content with the Blue Rider almanac: “a room of our own at Thannhauser for 2nd half December alongside the association, in which we 2 are allowed to exhibit what we want. […] My program: Burliuk, Campendonk, August [Macke], some paintings on glass, Schönberg, Bloch, and if at all possible a Rousseau (not too big). Then Delaunay and maybe two or three old things (rice paper paintings, paintings on glass, votive paintings).” Two weeks later the exhibition was opened under the title “The First Exhibition of the Editorial Board of The Blue Rider.” According to the catalog it showed 43 works by Albert Bloch, David and Vladimir Burliuk, Heinrich Campendonk, Robert Delaunay, Elisabeth Epstein, Eugen von Kahler, Wassily Kandinsky, August Macke, Franz Marc, Gabriele Münter, Jean Bloé Niestlé, Henri Rousseau and Arnold Schönberg. There were also seven works not listed in the catalog. The tour of the exhibition, which traveled to several European cities until 1914, also included works by Alexej von Jawlensky and Marianne von Werefkin. The striking thing about this first Blue Rider project is the broad absence of international artists, despite pronounced efforts to include them in the run-up to the exhibition. Apart from Delaunay no one from the French avant-garde was represented. The only Russians included were the brothers David and Vladimir Burliuk.

12
ZWEITE AUSSTELLUNG DER BLAUE REITER. SCHWARZ-WEISS

(DE)
»Die zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss« fand bereits vom 12. Februar bis April 1912 statt, dieses Mal in der Münchner Kunsthandlung Hans Goltz. Der Untertitel der Ausstellung »Schwarz-Weiss« verweist auf die Grafiken, die hier ausschließlich gezeigt wurden. Es gibt enge Bezüge zwischen dieser Ausstellung, ihrem Katalog und dem Almanach »Der Blaue Reiter«, der im Mai veröffentlicht wurde: Beide Publikationen verwendeten teilweise dieselben Fotovorlagen.

Mit 315 Blättern war die Schau sehr umfangreich. Paul Klee und Alfred Kubin, als Zeichner beide auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung im Winter 1911/12 nicht beteiligt, stellten das erste Mal im Kreis des Blauen Reiter aus. Klee mit 17 Blättern sowie Gabriele Münter und Wassily Kandinsky mit etwas weniger Arbeiten waren am prominentesten vertreten, Alfred Kubin zeigte elf Federzeichnungen. Präsentiert wurden aber auch Werke von Künstler*innen über den engen Kreis des Blauen Reiter hinaus. Die Brücke-Künstler um Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner sowie Wilhelm Morgner waren ebenso beteiligt wie Hans Arp und weitere Mitglieder des Modernen Bundes aus der Schweiz, zudem Natalija Gontscharowa und Kasimir Malewitsch aus Russland. Außerdem hatten Kandinsky und Marc erneut Vertreter der französischen Avantgarde um Pablo Picasso

eingeladen, die sie bereits auf der 2. NKVM-Ausstellung 1910 vorgestellt hatten. Damit folgte die Ausstellung dem »Princip des Internationalen«, wie es im unveröffentlichten Vorwort für den Almanach gefordert war, wenn auch auf die zeitgleichen Avantgarden einiger weniger Länder Europas beschränkt.

SECOND EXHIBITION THE BLUE RIDER. BLACK AND WHITE

(EN)
“The Second Exhibition of the Editorial Board of The Blue Rider. Black and White” was held not long after the first, between February 12 and April, 1912, this time at the premises of the Munich art dealer Hans Goltz. The subtitle of the exhibition, “Black and White”, refers to the graphic works which were shown here exclusively. There are close connections between this exhibition, its catalog and the Blue Rider almanac, which was published in May: Both publications used some of the same original photographs.

Featuring 315 works on paper, the exhibition was very large. Paul Klee and Alfred Kubin, neither of whom had been included in the first Blue Rider exhibition in the winter of 1911/12, exhibited for the first time with the circle. The most prominently represented artists were Klee with 17 works, Gabriele Münter and Wassily Kandinsky with slightly fewer, and Alfred Kubin with eleven pen-and-ink drawings. The exhibition also included works by artists beyond the inner circle of the Blue Rider, however. The Brücke artists around Erich Heckel and Ernst Ludwig Kirchner as well as Wilhelm Morgner were equally represented, as were Hans Arp and other members of the Moderner Bund from Switzerland, and Natalia Goncharova and Kasimir Malevich from Russia. Kandinsky and Marc had also once again invited guests from the French avant-garde around Pablo Picasso, whom they had already introduced at the second NKVM exhibition in 1910. In this the exhibition followed the “international principle” as called for in the unpublished foreword to the almanac, even if it was restricted to the contemporary avant-gardes of a small number of European countries.