

# Belgischer Symbolismus zum Be/Greifen nah

Museumskoffer zum Werk von Léon Spilliaert und George Minne



Larissa Eikermann  
Sabine Schmitz  
(Hrsg.)



---

**Belgischer Symbolismus  
zum Be/Greifen nah**



---

# Belgischer Symbolismus zum Be/Greifen nah

Museumskoffer zum Werk von Léon Spilliaert und George Minne

Herausgegeben von  
Larissa Eikermann & Sabine Schmitz  
unter Mitarbeit von Paul Deutschmann



#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.  
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1303-2

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1303>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst • Fotografie • Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser\*innen.

Umschlagabbildungen:

Léon Spilliaert, Selbstportrait mit gelber Weste, (1911), Privatsammlung

© Steven Decroos, Ostende

George Minne, Der kleine Reliquienträger, 1897, Kunstmuseum den Haag

© Kunstmuseum Den Haag

ISBN 978-3-98501-224-4 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-223-7 (PDF)



# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einführung</b>   <i>Larissa Eikermann &amp; Sabine Schmitz</i> . . . . .	8–10
<b>2</b>	<b>Museumskoffer – Ein vielseitiges didaktisches Medium</b>   <i>Larissa Eikermann</i> . . . . .	11–13
<b>3</b>	<b>Mind Map zur Konzeption von Museumskoffern</b>   <i>Larissa Eikermann</i> . . . . .	14–15
<b>4</b>	<b>Vier-Phasen-Modell zur Erstellung eines Museumskoffers</b>   <i>Sabine Schmitz</i> . . . . .	16–17
<b>5</b>	<b>Ich packe meinen Koffer und ... fahre nach Belgien: Auf den Spuren von Léon Spilliaert, George Minne und dem belgischen Symbolismus   Exkursionsbericht</b>   <i>Sabrina Jordt &amp; Sabine Schmitz</i> . . . . .	18–22
<b>6</b>	<b>Symbolismus in Belgien   Belgischer Symbolismus</b>   <i>Sabine Schmitz</i> . . . . .	23–29
<b>7</b>	<b>Eine facettenreiche Ausstellung zu Léon Spilliaert und George Minne in 17 Museumskoffern</b>   <i>Sabine Schmitz</i> . . . . .	30–33
<b>8</b>	<b>Museumskoffer zum Werk von Léon Spilliaert (1881–1946)</b>	
8.1	Léon Spilliaert: Ein bedeutender Vertreter des weltoffenen belgischen Symbolismus . . . . . <i>Malou Bernard &amp; Lara Kellerhoff</i>	36–37
8.2	Traumlandschaften in der symbolistischen Malerei . . . . . <i>Enie Reitz</i>	38–39
8.3	Der Einfluss Edgar Allan Poe’s auf die Werke von Léon Spilliaert – Licht und Schatten, schön und grotesk . . . . . <i>Tilman Storch</i>	40–41
8.4	Léon Spilliaert – die Welt aus dunkler Sicht . . . . . <i>Sanja Josic</i>	42–42
8.5	Léon Spilliaert – Maler und Buchillustrator . . . . . <i>Kevin Allerborn &amp; Kim-Laura Frederking</i>	44–45
8.6	Landschaftsdarstellungen im belgischen Symbolismus: Intentionen und Vergleiche zu anderen Epochen . . . . . <i>Chiara August</i>	46–47
8.7	Maritime und urbane Grenzräume – Ostende im Werk von Léon Spilliaert. . . . . <i>Jule Aufderbeck, Fatima da Silva Costa &amp; Anastasios Petrou</i>	48–49
8.8	Léon Spilliaert – Schlaflose Nächte am Meer . . . . . <i>Rosa Bücken</i>	50–51
8.9	Seelenspiegel/Spiegelseele – Entwicklungen von Léon Spilliaerts Selbstporträt . . . . . <i>Dina Hamdouch &amp; Kristina Menne</i>	52–53
8.10	Léon Spilliaerts Interieurs und der Einfluss des Jugendstils . . . . . <i>Aaliyah Fabien Perona Kamm</i>	54–55
8.11	Der Mythos der dämonischen Frau – die Femme fatale im belgischen Symbolismus. . . . . <i>Ariane Götte</i>	56–57
8.12	Frauenbildnisse von Léon Spilliaert und die Frauenmode im Wandel . . . . . <i>Jennifer Barroso Sobrado</i>	58–59
8.13	Konfiguration und Bedeutung von Hunden im Werk von Léon Spilliaert . . . . . <i>Daniel Peters</i>	60–61
<b>9</b>	<b>Museumskoffer zum Werk von George Minne (1866–1941)</b>	
9.1	Zwischen Weltschmerz und Dekadenz – Die Kulturgeschichte Belgiens zwischen 1880 und 1914 im Spiegel ausgewählter Werke des symbolistischen Künstlers George Minne . . . . . <i>Vanessa Ressel &amp; Valeria Schwandt</i>	64–65
9.2	Zwischen Selbstreflexion und Narcissus – Eine Analyse von George Minnes Skulptur „De Knapenfontein“/ „Jünglingsbrunnen“ (Brunnen mit knienden Knaben) im Kontext des Narcissus-Motivs in Ovids Metamorphosen . . . . . <i>Cassandra Franke</i>	66–67
9.3	„Emotionen in Holz gemeißelt“ – George Minnes Skulpturen und seine Flucht nach Wales . . . . . <i>Alica Axmann</i>	68–69
9.4	Künstlerkolonien als Phänomen der Moderne: Georges Minnes Aufenthalt in Sint-Martens-Latem. . . . . <i>Maya Martynova</i>	70–71
<b>10</b>	<b>Eine Übersicht zu Leben und Wirken von Léon Spilliaert und George Minne</b>   <i>Jule Aufderbeck &amp; Sabine Schmitz</i> . . . . .	72–76
<b>11</b>	<b>Bibliografie</b>   <i>Jule Aufderbeck, Larissa Eikermann &amp; Sabine Schmitz</i>	
11.1	Museumskoffer: Material- und Erinnerungskisten . . . . .	77–78
11.2	Werk und Leben von Léon Spilliaert und George Minne. . . . .	79–82
<b>12</b>	<b>Mitwirkende</b> . . . . .	83



# 1 Einführung

Larissa Eikermann & Sabine Schmitz

Die in diesem Katalog „Belgischer Symbolismus zum Be/Greifen nah. Museumskoffer zum Werk von Léon Spilliaert und George Minne“ gezeigten Museumskoffer führen plastisch vor Augen, dass es sich hier um ein Medium handelt, dessen Einordnung in kultur-, kunstgeschichtliche und (hoch)schul- bzw. kunstdidaktische Zusammenhänge, insbesondere im Kontext der Geschichts-, Kunst- und Fremdsprachendidaktik, eine notwendige Voraussetzung für die Arbeit mit diesem Medium ist. Zunächst erfolgt daher eine Vorstellung des Mediums aus fachdidaktischer und fachwissenschaftlicher Perspektive. Im Anschluss werden vor dieser Folie die einzelnen Entstehungsschritte eines Museumskoffers visualisiert.

Die Reflexion über den Moment der Herstellung von ‚Kultur‘ ist dem Medium Museumskoffer inhärent. Die Erarbeitung eines Museumskoffers ist jedoch nicht nur ein Akt der reflektierten kulturellen Selbstermächtigung, sondern erfordert von den Studierenden/Schüler\*innen konkretes Handlungswissen, handwerkliches Agieren und eine reflexive und methodisch begründete Auswahl und Systematisierung von oftmals fremdsprachigen wissenschaftlichen Inhalten wie auch Materialien, wie die im Anhang dieses Katalogs befindliche Bibliografie zeigt.

Inszenierung von Wissen und die kritische Auseinandersetzung mit der Einflussnahme auf die Verbreitung bzw. das Verschweigen von Wissen werden anhand der Auswahl der Inhalte/Objekte und im weiteren Prozess der Erstellung des Koffers diskutiert. Museumskoffer sind oft interdisziplinäre Projekte bzw. werden in schulischen Projektwochen oder in museumspädagogischen Kontexten im Zusammenspiel unterschiedlicher Fächer erstellt. Subjektorientierte Lern- und Bildungsprozesse werden

durch eine differenzierte, nachhaltige und handlungsorientierte Auseinandersetzung mit kulturellen Objekten, Symbolen, Zeichen, Strukturen und Narrationen angestoßen und heben sich dadurch vom (hoch)schulischen Lernalltag ab. Der Arbeit mit Museumskoffern ist somit ein Kulturbegriff inhärent, der sich auf Theorien der Kulturanthropologie und Semiotik stützt. Ein Nachdenken über die ‚Gemachtheit‘ der Dinge, Materialisierung und Zeichenhaftigkeit von Kunst und Kultur, Spurensuche und Fährtenlesen auf der Ebene der Mikrogeschichte (Carlo Ginzburg) regen einen vielschichtigen, in Abhängigkeit vom Gegenstand der Medien auch fremdsprachlichen, Unterricht an.

Gesellschaftliche Teilhabe und kulturelles Engagement werden in diesem Format eingeübt: Die erstellten ‚Werkstücke‘ in Form von Koffern öffnen die Tür zu einer Institution der ‚Hochkultur‘, dem Museum, die viele Studierende/Schüler\*innen möglicherweise nicht selbstverständlich besuchen. Im (hoch)schulischen Kontext erlaubt das Medium durch Ausstellung oder die Nutzung in der (Hoch)Schule die Teilhabe an der (Hoch)Schulgemeinschaft. Die Koffer stellen gesprochene oder verschriftlichte fremdsprachige Texte in unterschiedlichen Textsorten bereit (fiktive Briefe/Briefwechsel, aufgesprochene Texte über QR-Codes, Interviews, selbstverfasste Gedichte etc.) sowie künstlerisch ästhetische Zugänge bereit. Sie erlauben den Nutzer\*innen der Koffer den interaktiven und kreativen Erwerb von Wissen und bieten eine kulturwissenschaftlich wie kunstdidaktisch reflektierte Herangehensweise an dieses Medium. Ferner ist kooperatives Lernen und Agieren zentral. Ein Austausch und die Verhandlung über den die Handlungen leitenden Kulturbegriff ist unverzichtbar.

Zur Vorbereitung der Erarbeitung von Museumskoffern in Form von Spurensuche, der Auseinandersetzung mit den zu erarbeitenden Inhalten und das Sammeln von Material ist eine Exkursion ein wichtiger Ausgangspunkt. Sie kann die Studierenden/Schüler\*innen in weite Fernen oder unbekannte Nähen führen. Um die im vorliegenden Katalog vorgestellten Museumskoffer zu erarbeiten, machten sich die beiden Herausgeberinnen dieses Katalogs, Larissa Eikermann aus dem Fach Kunst und Sabine Schmitz vom Belgienzentrum der Universität Paderborn, mit Studierenden auf den Weg nach Belgien. In Ostende, Gent und Brüssel wandelten die Studierenden auf den Spuren der beiden Künstler und der belgischen Kultur- und Kunstgeschichte. Dazu besuchten sie in Ostende, dem Heimatort von Léon Spilliaert, das Mu-Zee. Das „Museum am Meer“ beheimatet moderne belgische Kunst von 1830 bis in die heutige Zeit, mit einem Schwerpunkt auf den Werken von James Ensor, Léon Spilliaert und Constant Permeke. Inspiriert von diesen Sammlungen flämischer Kunst konnten die Studierenden in Gent, im Museum der Schönen Künste, am nächsten Tag weitere vertiefende Einblicke in die flämische Kunstgeschichte und insbesondere zu dem Schaffen von George Minne im Kontext der kulturellen und politischen Entwicklungen Europas im 19. und 20. Jahrhundert bekommen. Abschließend führte die Exkursion die Seminargruppen nach Brüssel in die Königlichen Museen, wo in den Tiefen des Museums eine Zusammenschau von Werken Spilliaerts und Minne gezeigt wurde, sowie zuvor wichtige Entstehungszusammenhänge des Symbolismus verdeutlicht wurden. In diesem Kontext wurde noch einmal sehr deutlich, dass es sich um eine sehr internationale Kunstbewegungen der Moderne handelt, die viele Künstler\*innen über Grenzen hinweg zu einem engen Austausch veranlasste.

Auf die Exkursion folgten mehrere Monate Arbeit an den Koffern begleitet voneinem Workshop im Kunstsilo der Universität Paderborn und intensiven fachwissenschaftlichen Einzelberatungen. Schließlich waren die Koffer fertig und konnten

professionell von Lisa Rempé und Larissa Eikermann für den Katalog fotografiert werden. In Abstimmung mit dem Clemens Sels Museum wurden acht Koffer zur Begleitung der Ausstellung ausgewählt, mit deren Hilfe die spannenden wie auch komplexen Zusammenhänge des belgischen Symbolismus einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden konnten und das klassische Ausstellungsformat durch ästhetische Erfahrungen des Ausprobierens und Anfassens eine wichtige Erweiterung erfuhr. Die dem Museum zur Verfügung gestellten Koffer befassten sich beispielsweise mit dem Material ‚Holz‘ in den Arbeiten von George Minne, den Selbstporträts von Léon Spilliaert oder europäischen Künstlerkolonien, wie Sint-Martens-Latem in Belgien.



Link zu den Museumskoffern in der Ausstellung „Gewagte Visionen – George Minne und Léon Spilliaert. Vom Symbolismus zum Expressionismus“ im Clemens Sels Museum in Neuss.





Museumskoffer von Cassandra Franke zu „Zwischen Selbstreflexion und Narcissus – Eine Analyse von George Minnes Skulptur ‚De Knapenfontein‘/‚Jünglingsbrunnen‘“ in der Ausstellung 2023/2024 im Clemens Sels Museum.  
© Larissa Eikermann



Museumskoffer von Maya Martynova zu „Künstlerkolonien als Phänomen der Moderne: Georges Minnes Aufenthalt in Sint-Martens-Latem“ in der Ausstellung 2023/2024 im Clemens Sels Museum.  
© Larissa Eikermann



Museumskoffer von Dina Hamdouch & Kristina Menne zu „Seelen-spiegel/Spiegelseele – Entwicklungen von Léon Spilliaerts Selbstpor-trät“ in der Ausstellung 2023/2024 im Clemens Sels Museum in Neuss.  
© Larissa Eikermann

## 2 Museumskoffer – ein vielseitiges didaktisches Medium

Larissa Eikermann

Die Aneignung von Kultur und Wissen hat sich in der heutigen Zeit tiefgreifend gewandelt, insbesondere während der Kindheit und Jugendzeit. In der Vergangenheit waren sinnliche, direkte Erfahrungen (Primärerfahrungen) oft prägend für das Verständnis von Kultur und Traditionen. Heute jedoch stehen ‚Erfahrungen aus zweiter Hand‘ (Sekundärerfahrungen) im Vordergrund. Diese Entwicklung hat weitreichende Auswirkungen auf die Bildungsprozesse heranwachsender junger Menschen.<sup>1</sup> Perfekte Bilder und augenscheinlich vertieftes Wissen ist in Sekundenschnelle, mit einem Click oder Wischen, verfügbar. Die Bereitschaft sich mit komplexen langwierigen Prozessen im künstlerischen und/oder kreativen Bereich auseinanderzusetzen, sinkt dadurch stetig. Es kommt zu einer Ambivalenz zwischen den industriell gefertigten, scheinbar perfekten und den manuell angefertigten, eigenen künstlerischen Erzeugnissen.<sup>2</sup> Doch für einen „höher strukturierten Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess“ sind ganzheitliche Lernerfahrungen sehr wichtig.<sup>3</sup>

Das Konzept des handlungsorientierten und forschenden Lehrens und Lernens setzt an diesem Punkt an und soll die Aktivierung und Motivation der Lehrenden und Lernenden durch das Lernen mit allen Sinnen erhöhen. Es ermutigt dazu, nicht nur auf theoretische oder abstrakte Informationen zurückzugreifen, sondern aktiv in kulturelle Bildungsprozesse einzutauchen.<sup>4</sup> Dies geschieht durch praktische Erfahrungen, interaktive Aktivitäten und persönliche Auseinandersetzung mit ausgewählten Themen. Zusammengefasst sind Subjektbezug, Ganzheitlichkeit, Aktivität der Lernenden, Produktorientierung und Reflexion wesentliche Merkmale dieses Konzepts.

Durch das Schaffen von anderen Lernumgebungen und den Umgang mit unterschiedlichen Materialien können solche ästhetischen Erfahrungsprozesse gefördert werden. „Das, was ästhetisches Erleben auszeichnet, ist die Verknüpfung von erfahrener Wirklichkeit mit persönlicher Sinnggebung.“<sup>5</sup> Schon John Dewey war der Auffassung, dass Ästhetik ein Bestandteil jeder ganzheitlichen Erfahrung ist.<sup>6</sup>

Der Museumskoffer regt ein aktives Interagieren mit der Umwelt an, da er auf einem ganzheitlichen Konzept fußt. Er ist ein künstlerisch-didaktisches Medium, das bestens für das kulturhistorische Lernen eingesetzt werden kann. Anregende Themen in Verbindung mit unterschiedlichen Materialerfahrungen mittels anspruchsvoller ästhetischer Zugänge (wie z. B. fiktive Biografien, Mapping, Modell- und Handpuppenbau etc.) und künstlerischer Techniken in den verschiedenen Gattungen (Malerei, Zeichnung, Druckgrafik, Plastik, Installation etc.) führen im Prozess der Erstellung eines Museumskoffers zu intensiven Auseinandersetzungsmöglichkeiten.

Museumskoffer sind buchstäblich eine Kiste voller Wissen. Sorgfältig kuratiert, zeigen sie Sammlungen von Objekten, Fotos, Texten und manchmal sogar interaktiven Elementen und stellen ein bestimmtes Thema, eine Epoche, ein kulturelles Phänomen oder auch biografische und geografische Ansätze anschaulich und nachhaltig dar.<sup>7</sup> Im Sinne ihres Namens bieten Museumskoffer die Möglichkeiten eines Museums im Miniaturformat. Inhalte/Objekte können gesammelt, bewahrt, dokumentiert und archiviert werden. Ebenso nimmt auch das Präsentieren und Inszenieren einen großen Raum ein.<sup>8</sup> Durch die Mobilität des Mediums bietet sich zudem die Möglichkeit,



Denkmäler, Museen oder Kunstwerke zu erleben, ohne das Klassenzimmer verlassen zu müssen und andersherum an ebensolchen Orten mit den Museumskoffern eigene Ausstellungen und Vermittlungsformate durchzuführen. Entsprechend öffnen sich die Museumskoffer für eine große Zielgruppe, sind nicht auf bestimmte Institutionen beschränkt und standort-unabhängig. Sie sind Bildungsinstrumente, die Wissen auf eine fesselnde und greifbare Weise vermitteln, und dazu beitragen, das kulturelle Erbe zu bewahren und für zukünftige Generationen zu erhalten.

Anders als bei einer Kiste mit Lernmaterialien werden im Museumskoffer die Materialien gezielt ausgewählt und kuratiert, so dass eine systematische Sammlung entsteht. Mit dem Ziel der Bearbeitung und Darstellung eines klar eingegrenzten Themas wird eine Auswahl, Sammlung und Ordnung der Objekte getroffen.<sup>9</sup> Dieser Umstand erfordert „eine intensive Reflexion der möglichen Sammlungsstrategien, da mit der Auswahl der Objekte die konkrete Strukturierung der Vermittlungsaspekte verbunden ist und Grundlage der zu initiiierenden ästhetischen und kreativen Prozesse bildet“<sup>10</sup>. Ausgangspunkt muss zudem eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der gewählten Thematik sein. Die anschließende Mind Map führt die Fragestellungen zur Auswahl, Sammlung und Ordnung der Objekte/Materialien/Medien, der Zielgruppen und Präsentations-, Inszenierungs- und Vermittlungsformate noch einmal anschaulich zusammen.

Nach der Formulierung einer Fragestellung bietet sich zunächst eine gezielte fachwissenschaftliche Analyse der Thematik an, bevor eine didaktische Auseinandersetzung erfolgt. In der fachwissenschaftlichen Analyse wird die Thematik konkret erschlossen und ein Grundlagen- und im weiteren Verlauf dann ein Expert\*innenwissen aufgebaut. Diese Eingrenzung und Bearbeitung der Thematik geschieht durch die Recherche und kritische Lektüre von aktueller Forschungsliteratur.<sup>11</sup> Im Arbeitsprozess sollte ebenfalls die eigene Motivation, individuelle Zugänge und

Schwerpunktsetzungen bezugnehmend auf das Konzept der Ästhetischen Forschung<sup>12</sup> hinterfragt werden.

Die didaktische Auseinandersetzung schließt sich an. Dabei wird reflektiert und begründet, welche konkrete Fragestellung für die definierte Zielgruppe festgelegt wird.

Bei der Auswahl der Materialien ist beispielsweise relevant, inwiefern historisch originale, aktuelle Objekte oder Replikate genutzt werden und wie sich diese ggf. herstellen lassen und welche Techniken sich für das Thema und die Zielgruppe anbieten. Es geht nicht einfach nur darum die passenden Materialien auszuwählen, sondern in einen ‚Dialog‘ mit ihnen zu treten und gestaltend sensibel damit umzugehen, um polyästhetische Erfahrungen zu ermöglichen.<sup>13</sup>

Durch die im Koffer realisierten ästhetischen Zugänge werden die verwandten/in Anspruch genommenen Materialien und Techniken schließlich vermittelt. Mögliche Zugänge können über das Mapping (Kartografie auf Stoffen, Papieren, Tafeln oder mit Wolle, Seilen etc.), den Modellbau (aus Karton, Plastik, Gips, Holz, Draht, Sand, Erde usw.), den Handpuppenbau (Masken, Stabpuppen, Plastikfiguren etc.), Schattenrisse oder Scherenschnitte und/oder „gefälschte Objekte“ (beispielsweise Materialimitationen) eröffnet werden.<sup>14</sup> Dabei geht es darum, mit allen Sinnen Erfahrungen zu ermöglichen, Wahrnehmungsfähigkeiten zu fördern und für eine aktive Aneignung der Umwelt zu befähigen. Die Welt wird dadurch zum ‚Be/Greifen nah‘.

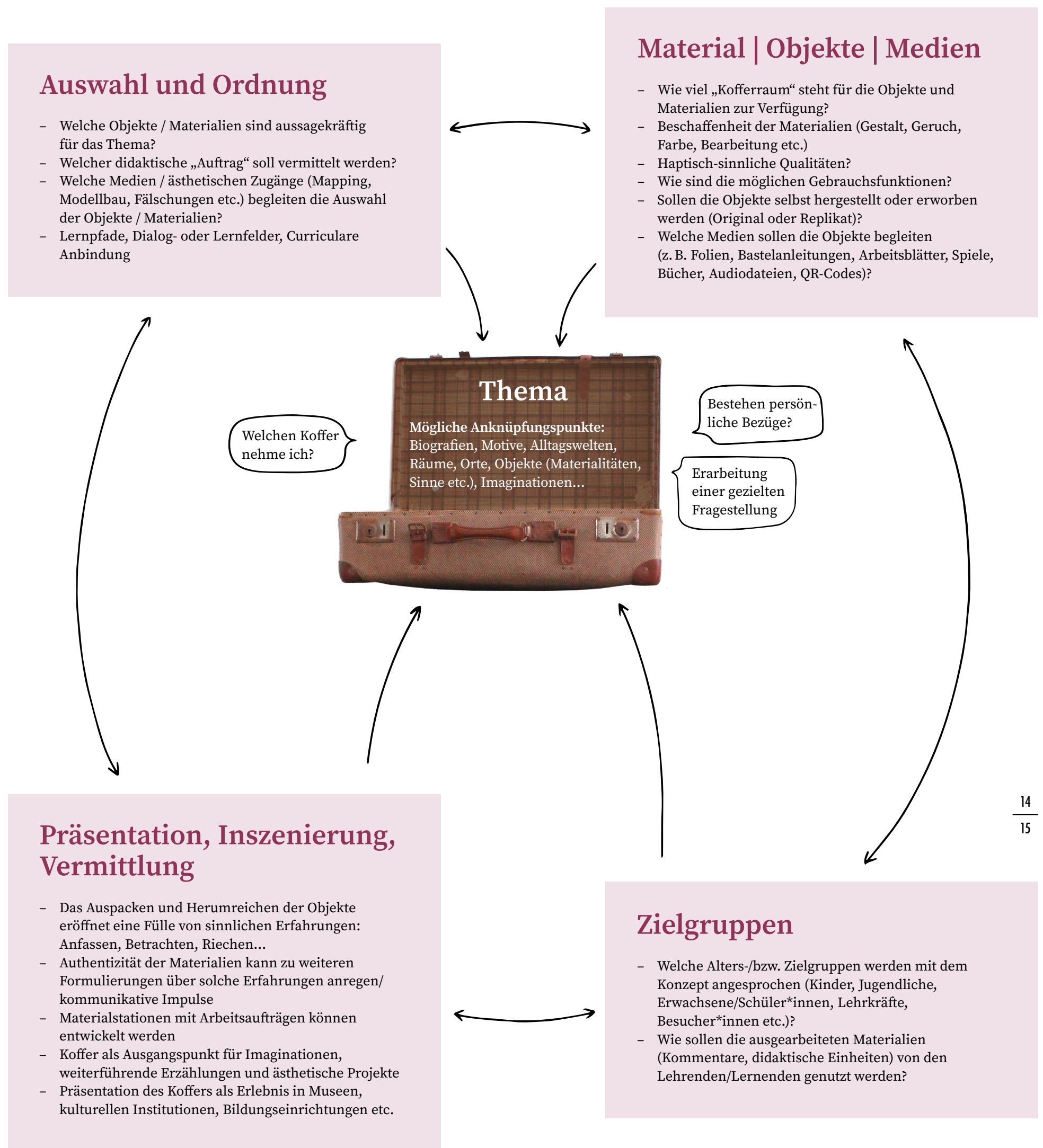
Zudem muss im Prozess der Erstellung eines Museumskoffers überlegt werden, wie das gewählte didaktische Konzept im Unterricht eingesetzt werden kann und warum es sich für den Unterrichtseinsatz im jeweiligen Fach (oder interdisziplinär) eignet. Die ästhetischen Zugänge können dabei zum Beispiel konkret auf die Lehrpläne der Fächer Kunst, Geschichte oder verschiedener Fremdsprachen bezogen werden, damit eine unmittelbare schulische Nutzung möglich ist.

<sup>1</sup> Vgl. Gudjons, Herbert, Handlungsorientiert lehren und lernen. Schüleraktivierung, Selbsttätigkeit, Projektarbeit, 7. akt. Aufl., Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt Verlag 2008, pp. 11–12.  
<sup>2</sup> Tewes, Johanna, „Museumskoffer und Kunstunterricht“, in: World Heritage and Arts Education, Jutta Ströter-Bender/Annette Wiegelmann-Bals (eds.), H. 1 (2009), p. 24.  
<sup>3</sup> Vgl. Peez, Georg; Ströter-Bender, Jutta, Zur Sprache des Materials, in: Kunst + Unterricht, H. 219 (1998), pp. 11–12.  
<sup>4</sup> Vgl. Gudjons 2008, S. 8, 12.  
<sup>5</sup> Kathke, Petra, Sinn und Eigensinn des Materials, Bd. 2, Papier und Pappe, Farben, Stoffe und Textilien, Schnur, Draht und Faden), Neuwied/Berlin: Luchterhand, 2001, p. 226.  
<sup>6</sup> Dewey, John, Kunst als Erfahrung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, p. 59.  
<sup>7</sup> Gach, Hans-Joachim, Geschichte auf Reisen. Historisches Lernen mit Museumskoffern (Museum konkret), Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag, 2005, p. 28.  
<sup>8</sup> Ströter-Bender, Jutta, Museumskoffer, Material- und Ideenkisten. Projekte zum Sammeln, Erkunden, Ausstellen und Gestalten für den Kunstunterricht der Primarstufe, die Sekundarstufe I und die Museumspädagogik (KONTEXT Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung, Bd. 2), Marburg: Tectum, 2009, p. 9.  
<sup>9</sup> Gach 2005, p. 44.  
<sup>10</sup> Ströter-Bender 2009, p. 21.  
<sup>11</sup> Schmitz, Sabine, „Museumskoffer: Ein Beitrag zu tätiger Teilhabe an Geschichte und Gesellschaft“, in: Sabine Schmitz/ Marie Weyrich, Belgien im Gepäck. Elf Museumskoffer zur Geschichte Belgiens. Eine multimediale Reise in die Vergangenheit in deutscher, französischer und niederländischer Sprache, Heidelberg: arthistoricum.net, 2019, p. 10.  
<sup>12</sup> Kämpf-Jansen, Helga, Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung (KONTEXT Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung, Bd. 9), 4. durchges. Aufl., Baden-Baden: Tectum, 2021.  
<sup>13</sup> Peez/Ströter-Bender 1998, p. 12.  
<sup>14</sup> Ströter-Bender 2009, pp. 32–40.



### 3 Mind Map zur Konzeption von Museumskoffern

Larissa Eikermann



14  
15

# 4 Vier-Phasen-Modell zur Erstellung eines Museumskoffers

Sabine Schmitz

## Phase 1: Sachanalyse

Erwerb von Sachwissen über das Themenfeld in dem sich der Koffer verortet.

Konkretisierung des Gegenstands des Koffers und die Perspektive auf diesen Gegenstand.

Unter welcher Fragestellung wird das zentrale Thema des Koffers erarbeitet?

Welche möglichen persönlichen Bezüge zu Themen(ausschnitten) bestehen?

Museumskoffer, wie sie im vorliegenden Kontext verstanden werden, liegen auf der Schnittstelle von Kunst, Kulturwissenschaft, Landeskunde, Geschichte, Kunst- und Fremdsprachendidaktik. Sie führen didaktische, fachliche, materialerfahrende und museumspädagogische Inhalte zusammen. Im Fokus der didaktischen Zielsetzung steht das Interesse, durch das Medium handlungsorientiertes, entdeckendes, exemplarisches, kommunikatives, kooperatives und experimentelles Arbeiten und Lernen zu fordern und zu fördern.

## Phase 2: Aneignung von Fachwissen

Erwerb von vertieftem Fachwissen nach der Präzisierung des Kofferthemas.

Vor dem Hintergrund des Fachwissens erfolgt die weitere Präzisierung und Reduktion des Themas, um dem begrenzten Raum des Koffers Rechnung zu tragen.

Welcher fachlich überzeugende Ausschnitt des gewählten Themas steht im Fokus?

Welchen didaktischen ‚Auftrag‘ soll der Koffer haben?

Welche Inhalte sollen warum aufgezeigt bzw. dokumentiert werden?

## Phase 3: Didaktische Analyse und praktische Umsetzung

Im Zentrum dieser Phase steht die Vermittlung des in Phase 1 und 2 erarbeiteten Themas des Koffers. Zunächst wird ein Skript für den Koffer geschrieben. Es ist eine Art Drehbuch, in dem die Inhalte ERZÄHLT werden, die den Nutzern vermittelt werden sollen. Wichtig ist hier die emotionale Ansprache der Nutzer. Zur Bearbeitung wird auf verschiedene künstlerische Verfahren und Medien, wie z. B. QR-Codes rekuriert. Parallel wird der Koffer besorgt, der zu dem Thema bereits äußerlich passt.

Welche Aspekte des Themas sind schwer zu vermitteln, schrecken ab oder erwecken Neugier, Freude und Spannung?

Wie viel ‚Kofferraum‘ steht für die Objekte und Materialien tatsächlich zur Verfügung?

Stehen historische bzw. originale Objekte zur Verfügung oder aber können die Objekte ‚gefälscht‘ bzw. selbst hergestellt werden? Wie sind die Objekte beschaffen? Können sie in Gebrauch genommen werden?

Welche Objekte/Materialien sind aussagekräftig für das gewählte Thema? Betrachten, anfassen, riechen und fühlen (vermeintlich) authentischer Gegenstände als Sprech Anlass in z. B. Materialstationen gestalten?

Welche Kofferart passt zu meinem Thema?

Soll der Koffer auch von außen bearbeitet werden?

## Phase 4: Ausstellung und Inszenierung des Koffers

Museumskoffer sprechen nicht nur für sich, sie sind grundsätzlich ein dialogisches Medium und können/ sollten durch begleitende Personen in einem performativen Akt vermittelt werden. Im Koffer sind daher bereits durch die Verbindung von personenbezogenen, erzählenden und informativen Ebenen die Voraussetzungen für die Präsentation und Inszenierung des Koffers zu schaffen.

Auspacken des Koffers als Performance durch z. B. verkleidete Personen?

Anfassen der Gegenstände als Erlebnis?

Wann/Wie soll die Präsentation des Koffers stattfinden? Vor/ während des Öffnens einer Erzählung?

Angelehnt an: Ströter-Bender, Jutta, Museumskoffer, Material- und Ideen- kisten. Projekte zum Sammeln, Erkunden, Ausstellen und Gestalten für den Kunstunterricht der Primarstufe, der Sekundarstufe I und die Museumspädagogik (KONTEXT Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung, Bd. 2), Marburg: Tectum 2009, pp. 21f.





Die Französisch- und Kunststudierenden sowie die Dozierenden der Universität Paderborn auf der Exkursion in Brüssel, April 2023  
© BELZ

## 5 Ich packe meinen Koffer und ... fahre nach Belgien: Auf den Spuren von Léon Spilliaert, George Minne und dem belgischen Symbolismus | Exkursionsbericht

*Sabrina Jordt & Sabine Schmitz*

« L'esprit aime l'inconnu » oder „de geest houdt van het onbekende“. Dieses Zitat von René Magritte im Sinn, reisten Französisch- und Kunststudierende der Universität Paderborn im Frühjahr 2023 nach Ostende, Gent und Brüssel. Nach einer ersten Blockveranstaltung über den belgischen Symbolismus und die beiden Künstler Léon Spilliaert und George Minne sollten nun in Museen Originalwerke erkundet und Orte aufgesucht werden, die jene Künstler geprägt beziehungsweise in ihrem Werk verarbeitet haben. Ferner galt es, den belgischen Symbolismus kultur- und kunstgeschichtlich durch Museumsbesuche und Stadterkundungen einzuordnen.

Im Fokus stand das Ziel, vertieftes Wissen, Anregungen und konkrete Inhalte für die bereits festgelegten Themen der Museumskoffer zu erlangen. Ermöglicht haben diese Exkursion durch ihre ideelle und finanzielle Unterstützung die Generaldelegation Flanderns in Berlin, VISITFLANDERS in Köln, die Fakultät für Kulturwissenschaften und das International Office der Universität Paderborn.

Im Fokus der Exkursion standen Kristallisationspunkte der modernen Kunst in Belgien im ausgehenden 19. Jahrhundert und dem beginnenden 20. Jahrhunderts und die sie prägenden vielschichtigen internationalen Verbindungen. Hierzu schnupperten die Studierenden nicht nur in die Kunst- und Kulturgeschichte hinein, sondern auch Seeluft. Im königlichen Badeort Ostende sowie im (scheinbar) mittelalterlichen Gent und in der Hauptstadt Brüssel wandelten sie auf den Spuren der Künstler,

des Symbolismus und der belgischen Kulturgeschichte. Die mitgereiste Redaktion der digitalen Plattform [www.belgien.net](http://www.belgien.net) nutzte die zahlreichen Gelegenheiten, um neues Bildmaterial für das Archiv des BelgienNet anzufertigen.

In Ostende erwartete die Gruppe neben der windumtosten Nordseeküste sogleich ein Besuch des Mu.Zee. Es präsentiert auf mehreren Ebenen moderne belgische Kunst. Ein Schwerpunkt liegt auf dem Schaffen von Künstlern wie Léon Spilliaert und James Ensor, die Ostende besonders verbunden sind. Beide wurden in dieser Stadt geboren und verbrachten hier einen großen Teil ihres Lebens. Neben ihren Werken waren im Museum auch zahlreiche Bilder von Rik Wouters, Constant Permeke und vielen weiteren Künstler\*innen aus dem ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ausgestellt. Besonderes Augenmerk ruhte bei der Museumsführung jedoch auf dem Werk von Léon Spilliaert: Von seinen expressiven Darstellungen menschlicher Depressionen über seine Porträtmotive bis hin zu Abbildungen, teilweise surreal wirkender Baumlandschaften, eröffnete sich ein großes gestalterisches und motivisches Repertoire, welches für die Studierenden kaum auf einen fassbaren Nenner zu bringen war. Alle Gemälde einte jedoch die Kritik an einem Fortschrittsoptimismus, der Natur weniger wertschätzend denn unterwerfend betrachtet. Spilliaerts Werken wurden immer wieder Gemälde des über 20 Jahre älteren, gleichwohl viel bekannteren Malers James Ensor an die Seite gestellt. Auch seine impressionistisch wirkenden Strandbilder referieren wohl auf





George Minne, *Brunnen mit knienden Knaben*, Gent 2023  
© Larissa Eikermann



Königliche Galerien (Arkaden), Ostende 2023  
© Larissa Eikermann

den Badeort Ostende. Unkonventionell erschien insbesondere sein „Selbstporträt mit einem Hut mit Blumen“, welches eine selbstironische Hommage an Rubens darstellt. Dieses humoristische Motiv war auf vielen im Museumsshop erhältlichen Souvenirs abgebildet. Fundstücke für die Museumskoffer über Spilliaert und sein Werk fanden sich hier nur sehr vereinzelt.

Der nächste Tag führte die Studierenden in das Museum voor Schone Kunsten in Gent, in dem sich spannende neue Einblicke auftaten: Ausgehend von deutlich der französischen Kunst verpflichteten Gemälden aus dem 16. Jahrhundert durchschritten die Studierenden unter kundiger Führung in kurzer Zeit verschiedene Säle, um mehrere Jahrhunderte flämischer Kunst kennenzulernen, bevor sie sich dann intensiv dem 19. Jahrhundert widmeten. Damit rückten Gemälde von Théo Van Rysselberghe, Théodore Géricault und James Ensor in den Fokus, anhand derer eine kulturelle und politische Emanzipationsbewegung nachgezeichnet werden konnte, die belgische und im vorliegenden Kontext insbesondere flämische Künstler gegenüber französischen Vorbildern durchlaufen haben. Paradigmatisch für diese Entwicklung wurde die Darstellung des Unheimlichen in dem „Kleptomane[n]“ von Géricault erläutert. Der Maler verzichtete hier auf jede sauber-künstliche, erhaben wirkende Fassade, welche in den französischen Salons bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ein geschätztes Stilmerkmal war. Ebenso wirkten die Linien vieler belgischer Maler von Jahr zu Jahr weniger konturenhaft und verschmolzen mehr und mehr mit dem Übrigen. Dies wirft ein erhellendes Licht auf die Herausbildung des Symbolismus.

In dem Genter Museum wurde die herausgehobene Rolle des flämischen Bildhauers und Malers George Minne für die europäische Kunst am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts deutlich. Das Museum besitzt von ihm zahlreiche Skulpturen und Skizzen, ist er doch in Gent geboren. Seine Arbeiten zeichnet eine an die Antike erinnernde Körperlichkeit aus, die zugleich durch gotische Längungen geprägt ist. Zutiefst

menschliche Sujets, wie den Glauben, das Leid einer Frau, die ihr Kind verloren hat, und die damit verbundene Theodizeefrage, werden von Minne an die Betrachtenden herangetragen. Nach diesem Museumsbesuch erkundeten die Studierenden zudem die Altstadt Gents, wo sich einige bunte und detailreich ausgearbeitete Hausfassaden als Impressionen regionaler und überregionaler Baukunst darboten und der berühmte Jünglingsbrunnen, „De fontein der geknielden“ (1898), das Zentrum der Stadt schmückt. Zurück in Ostende konnten schließlich noch einige Orte, insbesondere am Meeressaum aufgesucht werden, die in Léon Spilliaerts Gemälden eine wichtige Rolle spielen.

Am letzten Tag der Exkursion stand dann der Besuch des Brüsseler Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique beziehungsweise Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België an. Bereits an den Hausfassaden verwiesen einige riesige Plakate auf eine umfangreiche Magritte-Ausstellung und die umfassende Rezeption seines Werkes in der modernen Populärkultur: Bilder, wie die Friedenstaube oder der Mann mit dem Apfel, durchbrachen jede Einheit von Zeichen und Bezeichneten und durchkreuzten die vermeintlich eindeutige Referenzialität werbewirksamer Botschaften.

Im Innern des Museums erlebten die Studierenden dank einer exzellenten Führung erneut einige Jahrzehnte der modernen Kunstgeschichte. Ausgehend von Spilliaerts Illustrationen berühmter Theaterwerke von Maurice Maeterlinck, dem späteren Literaturnobelpreisträger, wurde vordergründig das Lebensgefühl der Décadence ersichtlich: Die düsteren, im Wortsinne übernatürlichen und damit über dem rational Erklärbaren stehenden Motive entglitten rein logischen Weltdeutungen. In seinen Buchillustrationen zeigte sich Spilliaerts früh ausgeprägtes, künstlerisch-grafisches Können. Diese Illustrationen, die deutlich die Stimmungen der Theaterstücke zu transportieren suchten und nicht ihre Inhalte, standen in einem reizvollen ästhetischen Spannungsverhältnis zu den in diesem Kontext ebenfalls ausgestellten teils deutlich geometrischen

strukturierten Bildkompositionen, durch die er die moderne Rationalität einerseits gestalterisch zum Bezugsrahmen seines Schaffens machte, andererseits auf inhaltlicher Ebene durchbrach.

Daran anschließend stieg die Gesellschaft immer tiefer hinab in die „Kunstgewölbe“ des Museums, um unter anderem Ensors Maskenmotive zu entdecken, welche unbewusste gesellschaftliche und politische Problemlagen offenlegten: Das Gemälde zweier Totenköpfe, die sich um ein Stück Fleisch streiten, wirft einige Fragen angesichts damaliger, aber ohne Frage auch aktueller, politisch-gesellschaftlicher Konfliktherde auf. Eine ähnliche gesellschaftsdiagnostische Intention transportierte Fernand Khnopffs Bild „Die Sphinx“ (1896). Nicht zuletzt zeigte sich die Verbindung von belgischer Kunst und Architektur anhand zahlreicher detailreich ausgearbeiteter Möbelstücke, die ähnlich wie in einem heutigen Möbelhaus platziert waren, was implizit als Vorausdeutung auf spätere Kunstströmungen der klassischen Moderne, wie z. B. die des Bauhauses, gelesen werden konnte. Vielsagend und vieldeutig endete dieser Museumsbesuch im achten Untergeschoss mit subjektiv wirkenden Baumdarstellungen Spilliaerts, die an seine Gemälde in Ostende erinnerten, und mit beeindruckenden Skulpturen von George Minne.

So schloss sich der Kreis und die Studierenden hatten in den drei Tagen sowohl einen Überblick über die Kunst Belgiens am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewonnen, als auch einen vertieften Zugang zu den Werken von Spilliaert und Minne erlangt. Augenfällig wurde hierbei die kulturelle Vermittlerrolle belgischer Künstler zwischen verschiedenen internationalen Kunstströmungen. Ein wichtiger Entstehungszusammenhang vieler Gemälde könnte daher in dem regen Austausch zwischen internationalen und belgischen Künstlern in Belgien gesehen werden. Insbesondere ist hier der Zirkel der berühmten Brüsseler Société des Vingt, beziehungsweise Les XX, oder Les Vingt zu nennen. Es handelt sich um eine Gruppe von belgischen oder in Belgien lebenden Künstler\*innen, die ab 1883 einmal im Jahr eine Ausstellung veranstalteten, zu der jedes

der Mitglieder einen weiteren Künstler einladen durfte. Dies waren oftmals bekannte Künstler ihrer Zeit wie Georges Seurat oder Vincent Van Gogh. Aus diesem Austausch entstand eine internationale Ausrichtung des Symbolismus in Belgien, die vielen Bildern eingeschrieben ist. Analog verhielt es sich mit einer besuchten Buchhandlung, die unweit des Genter Bahnhofs gelegen war: Nach einem Eingangsbereich voller französischer Texte stand der Besucher vor Regalen deutschsprachiger Texte, um einige Schritte weiter niederländischsprachige und englische Literatur vorzufinden. Weltläufigkeit erschließt sich den Reisenden, die in Belgien auf den Spuren der Symbolisten zu Gast sind, auf vielen Ebenen.

## 6 Symbolismus in Belgien | Belgischer Symbolismus<sup>1</sup>

*Sabine Schmitz*

Ein Blick auf die letzten beiden Jahrzehnte zeigt: Der ‚belgische Symbolismus‘ hat Konjunktur und viele ihm zugerechneten Künstler\*innen werden als Wiederentdeckung gefeiert. Aber handelt es sich tatsächlich um einen ‚belgischen Symbolismus‘ oder ist es vielmehr der Symbolismus in Belgien, der große Aufmerksamkeit auf sich zieht? Dieselbe Frage, anders gewendet, rückt die konkrete Ausprägung des Symbolismus in Belgien in den Mittelpunkt: Gibt es hinreichend spezifische Charakteristika der symbolistischen Literatur, Malerei, Bildhauerei und weiterer Künste in Belgien, die sie von in anderen Kulturzusammenhängen entstandenen symbolistischen künstlerischen Artefakten maßgeblich unterscheiden? Handelt es sich beim ‚belgischen Symbolismus‘ um eine kulturelle Strömung, die eine signifikant andere Ausprägung als in anderen kulturellen Kontexten erfuhr?

Diese Fragen werden hinsichtlich des Symbolismus in Belgien unterschiedlich beantwortet. Einigkeit herrscht darüber, dass es sich grundsätzlich um eine zentrale Strömung der belgischen Kultur am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts handelt, die in einem intensiven Austausch mit internationalen Künstlerkolleg\*innen entstand und sich im nationalen Kontext inhaltlich wie strukturell von anderen, konkurrierenden Kunstströmungen jener Zeit abhebt.

Ob sich der Symbolismus in Belgien durch einen „Hang zum Morbiden und Dekadenten“<sup>2</sup> auszeichnet, vermag an dieser Stelle nicht geklärt zu werden, da beide Elemente sich auch in symbolistischen Werken aus Frankreich, Österreich oder Deutschland finden lassen. Als ein weiterer Hinweis auf die Relativität der Beschreibungsqualität des Begriffs der ‚Dekadenz‘ zur Charakterisierung des Symbolismus in Belgien kann die Tat-

sache gewertet werden, dass er keinen vertieften Zugang zum Œuvre von George Minne und Léon Spilliaert eröffnet.

Im Folgenden wird für eine erste allgemeine Hinführung in Form einer kurzen historischen Kontextualisierung und Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Strömung die Bezeichnung ‚Symbolismus in Belgien‘ verwendet. Im Anschluss folgt ein kurzer Blick auf inhaltliche und formale Ausprägungen des Symbolismus in Belgien. Nach dieser geschichtlichen, kultur- und kunsthistorischen knappen Konkretisierung wird der Begriff ‚belgischer Symbolismus‘ verwendet, um auf Werke von Minne und Spilliaert Bezug zu nehmen, die in diesem Zusammenhang entstanden sind. Die folgenden Ausführungen haben das Ziel, sowohl die systematische Vorstellung der in diesem Katalog vorgestellten 17 Museumskoffer als auch die kurzen Texte, die die Studierenden zu ihren Koffern verfasst haben, zu komplettieren.

### Marksteine der Geschichte Belgiens zwischen 1830 und 1910

Nach erfolgter Staatsgründung 1830 und der Inthronisierung von König Leopold I. von Sachsen-Coburg Gotha setzt ab den 1840er Jahren die ‚flämische Bewegung‘ ein, die zur Gründung des zunächst liberal-katholischen, später rein liberalen Wilhelmsfonds (1851) und dann zu der des katholischen Davidsfonds (1875) führt. Beide formulieren als ihr Hauptziel die Förderung der flämischen Kultur und Sprache, um die Vorherrschaft des Französischen in Politik und Kultur aufzubrechen. Französisch ist bei der Gründung des belgischen Staates 1830 alleinige



Verwaltungs- und Unterrichtssprache – obwohl über 50% der Belgier\*innen ‚Niederländisch‘ als Muttersprache sprechen, hat das Niederländische bei der Brüsseler Regierung nicht den Status einer eigenständigen Sprache. Dagegen regt sich Widerstand und die sogenannten ‚Flaminganten‘ bemühen sich um die Anerkennung des Niederländischen in administrativen und politischen Zusammenhängen. Hierzu befürworten sie eine Zurückdrängung der ‚flämischen‘ Dialekte und eine Stärkung des Niederländischen. 1886 wird dann, als Reaktion auf diese Entwicklung, die wallonische Bewegung gegründet, deren Ziel es ist, die Literatur und Kultur der Wallonie zu unterstützen.

1865 stirbt Leopold I. Mit seinem Nachfolger Leopold II. beginnt die gewaltsame belgische Kolonialherrschaft über die Gebiete der heutigen Demokratischen Republik Kongo. Er setzt auf der Berliner Afrikakonferenz 1884/1885 durch, dass ihm dieses Gebiet zugesprochen wird. Später, 1908, muss er den État indépendant du Congo aufgrund massiver Verletzungen der Menschenrechte, den sogenannten Kongo-Gräuel, auf Druck internationaler Mächte an den belgischen Staat überschreiben.

Belgien wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur zweitwichtigsten Industrienation Kontinentaleuropas, nicht zuletzt aufgrund der Bodenschätze, die durch eine brutale Kolonisierungspolitik im Belgisch Kongo gewonnen werden. Eine soziale Krise, die auch durch die Proteste über die Arbeitsbedingungen in Fabriken und Bergwerken ausgelöst wird, führt 1885/6 zur Gründung der Belgischen Arbeiterpartei (POB – Partie Ouvrier Belge bzw. BWP – Belgische Werkliedenpartij). Sie tritt an, um die sozialen Verwerfungen des Industriezeitalters, insbesondere die Lebensbedingungen der Arbeiterklasse, zu verbessern. Die POB/BWP ist ein entscheidender Motor der weitreichenden Etablierung des Sozialismus in der belgischen Gesellschaft. Ihr Programm zielt darauf, dem entfesselten Kapitalismus, der die Kluft zwischen Armen und Reichen immer mehr vertieft, sowie den technischen Innovationen, die die Arbeitsbedingungen verschlechtern, etwas entgegenzusetzen. Insbesondere die Kohle-

bergwerke, Hochöfen und Fabriken um Charleroi und Mons, aber auch die Tuch- und Stofffabriken in Gent, sind Brennpunkte der herrschenden sozialen Ungerechtigkeit. Es bildet sich massiver Widerstand gegen die Armut und Ausbeutung, der von den reichen Gesellschaftsschichten als Bedrohung wahrgenommen wird.

1869 erfolgt, als Reaktion auf die Gründung der Liberalen Partei im Jahr 1846, die einer katholischen Partei. Damit setzt die ‚Versäulung‘ der belgischen Gesellschaft ein, die bis weit ins 20. Jahrhundert fortwirkt. Mit diesem Begriff wird der Sachverhalt beschrieben, dass sich die belgische Gesellschaft ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einzelne, nicht miteinander verwobene Segmente bzw. isolierte Säulen aufteilt, die sich auf der Grundlage von kontroverser politischer, philosophischer und religiöser Weltanschauung und der Positionierung im Sprachenstreit ausbilden. Grob skizziert stehen sich in der Folge in Belgien in drei ‚Segmenten‘ Katholik\*innen, Sozialist\*innen und Liberale isoliert gegenüber. Schulen und Hochschulen, Parteien und andere soziale Einrichtungen folgen dieser Segmentierung, die es ermöglicht, weitgehend isoliert von anderen in Belgien relevanten Weltanschauungen und Positionen sein Leben zu führen. Künstler\*innen sind oftmals Grenzgänger\*innen zwischen diesen drei ‚Säulen‘, die sie oft als einengendes Korsett empfinden, das sie in ihren Werken thematisierten oder in Parallelwelten ausblenden.

Das Bild der ‚Versäulung‘ wurde lange Zeit als eine zentrale Deutungskategorie der belgischen Gesellschaft, eine Art Schlüssel zu ihrer Geschichte und Gegenwart gehandelt, vor deren Hintergrund die Art und Weise, in der Bürger\*innen sich zivilgesellschaftlich organisieren, die gesellschaftliche Rolle der Religion, die am Ende des 19. Jahrhunderts maßgeblich mit der Einhegung oder Lancierung des Positivismus verknüpft war, und die Gestaltung der Politik erklärt wurde. Die Fortschreibung der Säulenmetapher als Erklärungsversuch der gesellschaftlichen Entwicklung Belgiens ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis weit in das 20. Jahrhundert kann zugleich als Ausdruck eines Diskur-

ses der Macht angesehen werden. Sie dient der Zementierung von Machtverhältnissen in einer statischen Metapher, deren Überwindung erst durch die Etablierung eines neuen Framings, eines Paradigmenwechsels in der öffentlichen Meinung, gelingt.

Künstler aus Flandern, wie Maurice Maeterlinck, Emil Verhaeren oder Léon Spilliaert, wachsen in einem bürgerlichen, zweisprachigen Ambiente mit Französisch und Niederländisch auf. Die Sprachenfrage bestimmt auch ihren Alltag, da das Niederländische nur langsam offizielle Anerkennung findet. So ist es erst ab 1873 in Gerichten, ab 1878 in der Verwaltung und ab 1883 im Grund- und Mittelschulunterricht in Flandern zugelassen und wird schließlich 1898 als zweite offizielle Sprache Belgiens im sogenannten Gleichstellungsgesetz anerkannt. 1909 tritt nach dem Tod von Leopold II. sein Neffe Albert I. seine Nachfolge an. Belgien steht weiterhin an der Spitze der europäischen Industrienationen, erlebt aber, wie alle anderen europäischen Länder auch, einen wirtschaftlichen Einbruch. Um 1900 ist Belgien die fünftgrößte Wirtschaftsmacht der Welt nach den Vereinigten Staaten von Amerika, Deutschland, Großbritannien und Frankreich.

Zur Geschichte des Symbolismus in Belgien

Der Symbolismus in Belgien kann auf die Zeit zwischen 1880 und 1900 datiert werden; sein ‚offizieller‘ Beginn wird mit Verweis auf die Publikation von symbolistischen Manifesten und Schriften auf das Jahr 1886 festgeschrieben. Das prosperierende Land befindet sich politisch, sozial und ökonomisch im Umbruch. Die Segmentierung der Gesellschaft verstärkt sich, im Sprachenstreit stehen sich Teile der Wallonen und Flamen unversöhnlich gegenüber, der Wirtschaftsaufschwung verlangsamt sich merklich, die unmenschlichen Arbeitsbedingungen sind Gegenstand von massiven Protesten. Die aufgezeigten gesellschaftlichen, ideengeschichtlichen und politischen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts, ausgelöst von der Industrialisierung,

dem technischen und wissenschaftlichen Fortschritt, der Entstehung des Materialismus und philosophischen Positivismus, bilden die Folie vor der die Ausprägung des Symbolismus in Belgien gelesen werden kann.

In der Kultur ist einerseits ein Hinterfragen der Lebensgewohnheiten, der Übersättigung und der Ansprüche virulent, andererseits leben zahlreiche Künstler\*innen, wie George Minne, in prekären Verhältnissen und haben daher einen sozialkritischen Blick auf die Gesellschaft. Die vielfach bemühte Dekadenz als Chiffre des ‚belgischen Symbolismus‘ ist nur eine Seite der Medaille des Symbolismus in Belgien. Ebenso ist es zweischneidig, Brüssel als Hort eines im Gegensatz zu Frankreich liberalen, sozial eher egalitären Symbolismus zu interpretieren. Im Belgien der damaligen Zeit gibt es eine ausgeprägte gesellschaftliche Hierarchisierung. Eine Auseinandersetzung mit dem Symbolismus in Belgien eröffnet eine interessante Perspektive, auf die Wirkmächtigkeit von regionalen Stereotypen, Nationalstereotypen und weiterer imagologischer Bilder.

Der Ursprung der symbolistischen Kunst in Belgien ist zunächst sehr eng mit der Entwicklung der Literatur verknüpft. Die literarische Gruppe Le jeune Belgique lehnt 1885 die formalen symbolistischen Umgestaltungen ab. Aber bereits ein Jahr später kommt es zu einer Umstrukturierung des belgischen literarischen Feldes durch die zwei Zeitschriften L’Art moderne, sie steht für nationale und engagierte Literatur, und La Wallonie, die der symbolistischen Literatur und Kunst breiten Raum gibt.

Der Symbolismus markiert sowohl das Goldene Zeitalter der belgischen Literatur, 1911 erhält ihr wichtigster Protagonist Maurice Maeterlinck den Nobelpreis, als auch der Kunst. Viele der symbolistischen Autor\*innen sind französischsprachige Flamen und Fläminnen und gehören einer wohlhabenden Bürgerschicht an. Einige von ihnen zeigen ein starkes soziales Engagement und verbünden sich mit der belgischen Arbeiterpartei POB/BWP. Sie unterhalten enge Beziehungen zu bedeutenden Vertreter\*innen anderer Künste, wie der Malerei, Architektur,

Design, Bildhauerei oder Buchkunst. Viele Autor\*innen orientieren sich nach Paris, das für sie das intellektuelle Zentrum der Gegenwartskultur ist. So gehört Maurice Maeterlinck zum engen Kreis des französischen Dichters Stéphane Mallarmé, Wegbreiter der modernen Lyrik, der den belgischen Autor maßgeblich fördert. Maeterlinck selbst hingegen, der international damals wohl bekannteste Vertreter des belgischen Symbolismus, hat mit seinen Dramen Künstler\*innen wie Spilliaert und Minne inspiriert. Der bekannte belgische Autor Émile Verhaeren unterstützt in jener Zeit ebenfalls zahlreiche Künstler. Spilliaert vermittelt er eine Ausstellung in Paris mit dem jungen Picasso.

Insgesamt hat der Symbolismus in Belgien viele internationale Künstler\*innen inspiriert. Viele belgische symbolistische Autor\*innen unterhalten enge Beziehungen zur französischen Kunstszene und profilieren sich in Gattungen wie Roman und Theater, die von bekannten französischen, symbolistischen Autoren wie Mallarmé, Baudelaire oder Rimbaud kaum bedient werden. Eine erfolgreiche Marketingstrategie für ihr Schaffen besteht in der Schaffung eines Etiketts, demzufolge ihre Kunst eine Nordicité désincarnée, eine entkörperlichte Nordizität, präge. Es dient dazu, die Andersartigkeit ihres symbolistischen Schreibens gegenüber französischen Autor\*innen hervorzuheben und erklärt diese aus der ihnen eigenen ‚nordischen‘, flämischen, Herkunft, die auf eine enge Verbindung zum mittelalterlichen Mystizismus, und in der Kunst zu den ‚Flämischen Primitiven‘ (Primitifs flamands), verweise.

In Brüssel findet sich seit den 1880er Jahren eine herausragende Gruppe von Künstler\*innen zusammen. Sie laden bekannte und einflussreiche Kolleg\*innen aus Paris und anderen europäischen Metropolen ein. Zum Erfolg ihres Unterfangens trägt auch die Lage der Stadt bei, die im Herzen Europas liegt und zugleich einen Knotenpunkt auf der Achse von Großbritannien nach Paris darstellt. Das prosperierende und reiche Brüssel fungiert als europäisches kulturelles Zentrum und bietet unterschiedlichen Kunststilen in seinen Museen und Salons eine Bühne. Insbeson-

dere trägt es zur Etablierung und Verbreitung des Symbolismus bei. Die 1883 gegründete Künstlergruppe Les XX bzw. Les Vingt organisierte wichtige Ausstellungen für zeitgenössische belgische und internationale Kunst. Ihr gehörten bedeutende belgische Maler wie James Ensor, Félicien Rops, Fernand Khnopff und Théo van Rysselberghe, aber auch der Franzose Auguste Rodin oder der Niederländer Jan Toorop an. Sie arbeiteten mit so unterschiedlichen Künstlern wie Paul Cezanne, Walter Crane, Auguste Gauguin, Georges Seurat, Vincent van Gogh, Gustav Klimt und James McNeill Whistler zusammen. Zu den ausstellenden Künstler\*innen gehörten ferner Käthe Kollwitz, Max Klinger, Max Liebermann oder Hans Thoma. Dies führte dazu, dass Brüssel neben Paris zur Hauptstadt des Symbolismus wurde.

Die Aufzählung der in Brüssel präsenten Künstler\*innen deutet es bereits an: Der Symbolismus ist eine gesamteuropäische Bewegung, zu der der Norweger Edvard Munch ebenso gezählt wird wie der Österreicher Gustav Klimt oder der Franzose Odilon Redon und zahlreiche belgische Künstler\*innen und Autor\*innen. Ein wichtiger gemeinsamer Nenner dieser Kunstströmung war die Kritik und Abgrenzung zum Realismus und Impressionismus, zum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Akademien gefeierten Historismus, zum Naturalismus und ihre dezidierte Absage an den sich ab 1850 etablierenden Positivismus und Materialismus. Wie im Folgenden deutlich wird, verbindet die Symbolist\*innen weniger eine ästhetische Theorie oder eine ähnliche stilistische Ausdrucksweise, sondern einerseits ein Abgrenzungsimpetus gegenüber anderen Kunstbewegungen und andererseits die Zurückweisung von Rationalismus und Szientismus, die Formulierung eines Unbehagens gegenüber einer sich zunehmend säkularisierenden, unkritisch an den Fortschritt glaubenden Welt im Umbruch.

Neben Brüssel war Ostende ein weiterer geographischer Fluchtpunkt des Symbolismus in Belgien, ebenso die Künstlerkolonie Sint-Martens-Latem. Ostende ist der Hauptbezugspunkt der symbolistischen Werkphase von Léon Spilliaert und

vieler Bilder des über 20 Jahre älteren James Ensor. Die Stadt ist der Geburtsort beider Künstler. Spilliaert verbringt hier den größten Teil seines Lebens bis zu seinem Wegzug nach Brüssel 1917. Ostende ist Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts die Königin der belgischen Seebäder. Es wird durch die Bauaktivitäten des belgischen König Léopold III. und deren Signalwirkung von einem kleinen Fischerort zu einem mondänen Badeort. Er lässt dort zahlreiche Gebäude wie das Casino beziehungsweise den Konzertsaal ‚Kursaal‘ oder die Promenade und das Hippodrome bauen. Schon bald zieht dies die Ansiedlung von Luxushotels nach sich, stärkt den Hafenausbau und den Tourismus. Viele nationale und internationale Menschen der beau monde kommen und verbringen dort die Sommerfrische. Zunächst wurden sie von James Ensor (1860–1949) verewigt, später malt Léon Spilliaert den Badeort aus einer förmlich entgegengesetzten Perspektive, statt übervölkerter Strände sucht er den leeren Zwischenraum zwischen Meer und Land auf die Leinwand zu bannen.

Spilliaerts Gemälde von Ostende ermöglichen heute eine Reise in die Stadt um 1900. Georges Minne und andere wichtige Künstler\*innen seiner Zeit, wie Gustave van de Woestyne, hat hingegen die Umgebung der von ihnen bewohnten Künstlerkolonie Sint-Martens-Latem bei Gent maßgeblich inspiriert. In dem kleinen Dorf wohnen sie unter sehr einfachen Verhältnissen, sind der Natur und den Bauern sehr nah. Dies regt einerseits die Verarbeitung von Naturmaterialien wie Holz an und andererseits finden sich in ihren Werken die sie umgebenden Menschen und das Leben mit ihnen wieder.

**Inhaltliche und formale Ausprägungen des Symbolismus in Belgien**

In der Malerei geht auch in Belgien dem Symbolismus ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine virulente grundlegende Veränderung in den Künsten voraus: An die Stelle eines gegen-

ständlichen Malstils tritt nun zunehmend die Hinwendung zur Abstraktion. Diese Tendenz findet einen Höhepunkt im Symbolismus, in dessen Zentrum ein Symbolbegriff steht, der darauf zielt, sich von der Doktrin eines l’art pour l’art, aber auch gegenüber dem Realismus und Naturalismus abzusetzen. Das Symbol steht für das Unsagbare, Ungreifbare, das außerhalb der Realität liegende ‚Andere‘. Es ist nicht durch rationale Überlegungen zu fassen, sondern basiert auf Intuition und einer sinnbildlichen Ästhetik. Das Symbol ist anders als die Allegorie, kein formaler Kunstgriff und rational unverfügbar. Es erfordert von dem\*der Künstler\*in und Lesenden/Betrachtenden eine hohe Sensibilität. Im Fokus stand das Übernatürliche und Mythische, das unversehens in die reale Welt auf schreckliche Art und Weise hineinbricht und auf die obskuren, geheimnisvollen Seiten des Lebens hinweist. Anstatt, wie im Realismus, eine Idee oder einen Gegenstand begrifflich oder auf der Leinwand zu fixieren, gilt das Interesse dem Unsagbaren, dem Geheimnis, einer dunklen, mystischen Ahnung, dem Unter- und Unbewussten, das oft im Alltäglichen gesucht wird. Dadurch rücken Narzissmus, Erotik und weitere, oft exzessive, Emotionen ebenso ins Rampenlicht, wie eine tiefe Todessehnsucht und die Lust am Verfall. Der Blick in den Abgrund der Seele legt Wollust, das Exzessive und ohne Frage auch das Absurde frei, und ist in dunkle und düstere Farbwelten mit kräftigen, fast reinen Tönen getaucht.

Ein autonomes Farben- und Formengefüge löst das realistische Abbild auf, verschiebt es und stellt sich selbst in den Mittelpunkt. Der\*die Lesende bzw. der\*die Betrachtende von Bildern reagiert auf diese neuen Inhalte, Formen, Linien und Farbgebung oft unentschlossen und suchend in Hinblick auf die Interpretation und den Sinn des Beschriebenen bzw. Dargestellten. Die emotionale Intensität löst das Gegenständliche ab, Suggestivität tritt an die Stelle von Verstehbarkeit, eine rationale Aussage steht nicht mehr im Mittelpunkt der Werke. Der Erkundung der menschlichen Seele, ihrer unbekannten, unbewussten Seiten gilt das Interesse der Symbolisten. Es geht

ihnen, anders als Sigmund Freud, nicht darum Antworten auf die Fragen nach den Ursprüngen und Bedeutungen seelischer (Un)Tiefen zu geben, sondern sie mit anderen zu teilen, über sie Zeugnis abzulegen, und sie damit salonfähig zu machen. Der Symbolismus ist bekannt für poetische Inhalte, eine innere Suche nach universellen Wahrheiten und Spiritualität, eine überbordende Fantasie und geheimnisvolle Träume. Deshalb sind die Bilder manchmal irritierend, verstörend und entwickeln große Sogkraft, denn sie rühren an den Grundfragen des Lebens.

Während die bis heute bekannten Vertreter dieser Epoche in Belgien, Félicien Rops (1833–1898) und Fernand Khnopff (1858–1921), durch thematischen und auch stilistischen Aplomb mit einem dezidierten Bruch mit humanistischen und christlichen Überlieferungen zu beeindrucken wussten, ist das Werk von George Minne und Léon Spilliaert im Vergleich zu ihnen zurückgenommen, nach innen gewandt, gedankenvoll. Bei Rops und Khnopff tritt hingegen deutlich das Bewusstsein hervor, einer Spätzeit der Kultur, einer untergehenden Epoche, anzugehören, was sich in morbider und dekadenter Motivik Bahn bricht, deren Fluchtpunkt immer wieder die femme fatale ist. Sie steht für Überfluss und Wollust, für Eros und Thanatos, in einer Epoche, die sich dem Untergang geweiht sieht. Ein weiteres Frauenbild, das in diesem Kontext entsteht, war das einer zarten, blassen, geradezu durchscheinenden Frau, die durch ihren melancholisch-sensiblen Blick den Betrachtenden gefangen nimmt. Auch das Dämonische oder Extravagante der Werke der beiden Stars des belgischen Symbolismus verdankt sich der erläuterten Endzeitstimmung.

In der Praxis führt die Bearbeitung der genannten Themenfelder und die Hinwendung zum Symbol, um das rational Unverfügbare darzustellen, zu einer Abwendung von der Natur als direkten Gegenstand der Malerei. Die Inspiration für symbolistische Kunst waren vielmehr individuelle Erinnerungen und Eindrücke. Die eigene Kreativität schöpfte aus der persönlichen Vorstellungskraft, in der sich Traum und Erinnerung, wie später

auch im Surrealismus, überlagerten. Die angeführten Inhalte finden sich im Werk vieler internationaler Künstler\*innen. Sie sind das einigende Band, das den Symbolismus trotz der ihn prägenden großen Stilvielfalt bündelt.

Die angeführten Charakteristika und Motive des Symbolismus in Belgien finden sich in spezifischer Form bei Léon Spilliaert und George Minne. Spilliaert tritt durch seine besonders in der Zeit zwischen 1902 und 1909 geschaffenen intensiven Selbstporträts in Dreiviertel-Pose, in denen er seine Seele nach außen zu kehren scheint, ebenso hervor, wie mit der Darstellung der ‚Seele‘ von Gegenständen wie Glasflacons oder auch von Bäumen. In der Kunstkritik wird insbesondere die zugleich beklemmende, von großer Einsamkeit und Entfremdung zeugende und dennoch immer wieder auch elegische Atmosphäre seiner Arbeiten, zu denen auch seine Frauenporträts zählen, hervorgehoben. Spilliaert ist nicht nur sich selbst ein Rätsel, sondern auch seine Mitmenschen sind ihm rätselhaft. Das in vielen seiner Bilder vorherrschende Schwarz-Weiß unterstreicht das Rätselhafte seines Werkes. Es beherrscht auch seine stilisierten Landschaftsbilder und Interieurs, in denen er sich von Realismus und Naturalismus weit entfernt und dadurch, trotz Referenz auf erkennbare Vorlagen, neue Orte schafft. Sie sind der Spiegel seiner Seele, eines Zustands, den Einsamkeit, Isolation, Mysterium, Schmerz und Halluzinationen kennzeichnen. Nächtliche urbane Landschaften und dunkle Innenräume führen ein Eigenleben, das die Betrachtenden einlädt, sich auf die dort verborgenen Geheimnisse einzulassen. Expressionismus und Surrealismus scheinen in seinem Werk bereits deutlich auf.

Minnes Auseinandersetzung mit dem Tod ist von anderer Qualität als die Lust am Morbiden bei Rops oder Khnopff, vielmehr spielt auch bei ihm die Isolation und die Innensicht eine große Rolle. Seine Jünglinge oder trauernde Mutter sind aufgrund gotischer Längungen geheimnisvoll und weisen auf eine Jenseitigkeit hin. Sie sind dem flämischen mittelalterlichen Mystizismus und der Sakralkunst verhaftet und weisen zugleich über sie hinaus.

Minnes Skulpturen sind ruhige Kompositionen, oft in sich geschlossene, versunkene Figuren, die den Betrachtenden eine mystische Seelenschau anbieten. Die klaren Linien seiner Arbeiten sind bestechend und im ewigen Kreislauf von Geburt, Leben und Tod verankert. Ebenso wie bei Spilliaert klingt hier eine an die pessimistische metaphysische Philosophie Schopenhauers gemahnende Gedankenwelt an: Der Tod ist das unentrinnbare Schicksal des Menschen, das durch seine Schuldfähigkeit ebenso bestimmt wird, wie das ihm zuteilwerdende bescheidene Glück, das bereits in der Abwesenheit von Unglück besteht. Minnes Figuren prägt ein tiefer Weltschmerz. Seine Hinwendung zur Natur in Sint-Martens-Latem erfolgt vor dem Hintergrund des technischen Fortschritts und der Industrialisierung, die er im nahen Gent in Form von Armut, Ausbeutung und Verschmutzung erlebt hat. Sein Interesse für die Primitifs flamands fällt in eine Zeit, in der der ‚Primitivismus‘ Kunst aus Afrika in Europa salonfähig macht und den afrikanischen Kontinent verklärt.

Das eigenständige Profil des Symbolismus von Spilliaert und Minne zeigt sich auch in den von ihnen angefertigten Illustrationen von Werken Maeterlinks, Verhaerens und anderer bedeutender symbolistischer Autoren. Sie bebildern nicht die Inhalte, sondern eröffnen einen eigenen Zugang und damit neue Textebenen. Sie schreiben mit ihrer Kunst die Werke der Schriftsteller fort.

Die kurze Vorstellung der beiden Künstler zeigt die angedeutete stilistische und thematische Vielfalt des Symbolismus. Sie umfasst universelle Themen wie Tod, Traum, Geschlechterbeziehungen und -darstellungen, Sexualität, Einsamkeit und Übersättigung, die nicht erklärt, sondern in enigmatischen Bildern festgehalten werden, die sich einer eindeutigen Deutung verweigern und damit Emotionen provozieren. Die Unverfügbarkeit einer Welt in Zeiten eines technischen und wissenschaftlichen Fortschritts, des Materialismus und philosophischen Positivismus ist eine Provokation, die bis heute die Zuschauer\*innen in den Bann zieht.

Die kulturgeschichtliche Einbettung des Symbolismus in Belgien hat gezeigt, dass er weniger eine zeitlich sehr klar abgezielte Strömung als vielmehr ein Momentum im kulturellen und intellektuellen Leben am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist, die Antworten und einen kreativen Umgang mit diversen Krisen sucht, indem sie mit Religion, Politik, Gesellschaft oder auch Herkunft bricht. Die hieraus entstehenden Spannungen sind in Minnes Werk ebenso deutlich zu spüren wie bei Spilliaert und vielen weiteren belgischen Symbolisten.

<sup>1</sup> Der folgende Essay stützt sich auf die im Anhang des Katalogs aufgeführte Forschungsliteratur zum Symbolismus in Belgien und dem belgischen Symbolismus.

<sup>2</sup> Siehe Text auf der Rückseite des Ausstellungskatalogs: Ralph Gleis (ed.), Dekadenz und dunkle Träume: der belgische Symbolismus, München: Hirmer, 2020.

# 7 Eine facettenreiche Ausstellung zu Léon Spilliaert und George Minne in 17 Museumskoffern

Sabine Schmitz

Belgischer Symbolismus übt nicht erst seit der vielbeachteten Ausstellung „Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus“ (2020/21) in der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin auch in Deutschland eine große Anziehungskraft auf ein breites Publikum aus. International gehört der belgische Symbolismus bereits seit längerer Zeit zum Standardrepertoire einer jeden Ausstellung über diese Kunstepoche. Dennoch waren einige belgische Künstler\*innen, die zu Lebzeiten zu den zentralen Vertreter\*innen des Symbolismus zählten, spätestens ab den 1940er Jahren kaum mehr auf internationalen Kunstausstellungen präsent. In den letzten beiden Jahrzehnten wurden sie jedoch wiederentdeckt. Zu ihnen gehören auch George Minne und Léon Spilliaert. Beide sind heute auf zahlreichen wichtigen internationalen Ausstellungen zum Symbolismus vertreten. Insbesondere Spilliaerts Werk ist in der Gegenwart zudem Gegenstand von Einzelausstellungen. Die umfangreiche Anzahl der seinem Werk gewidmeten Ausstellungen, deren Kataloge in der Bibliografie zu dieser Monographie separat ausgewiesen sind, legen von der damit zum Ausdruck gebrachten großen Wertschätzung für seine Kunst ein beredtes Zeugnis ab.

Für die beiden Herausgeberinnen, Larissa Eikermann aus dem Fach Kunst und Sabine Schmitz vom Belgienzentrum der Universität Paderborn, bedurfte es neben dem bereits vorhandenen großen Interesse an dem Werk der beiden Künstler eines konkreten Anlasses, um sich ihnen in einem gemeinsamen Lehrprojekt zu widmen. Diese Veranlassung war eine Anfrage des Clemens Sels Museums in Neuss, das im Jahr 2023/24 eine

Ausstellung zu beiden Künstlern plante und unverbindlich nach Kooperationsmöglichkeiten mit dem Belgienzentrum fragte. Schnell war seitens der beiden Fachwissenschaftlerinnen das Vorhaben zu zwei Museumskofferseminaren entstanden, in denen ein reger interdisziplinärer Austausch angestrebt wurde.

Museumskofferseminare werden seit vielen Jahren an der Universität Paderborn, im Fach Kunst wie auch vom Belgienzentrum, durchgeführt. Museumskoffer dienen der ästhetisch-sinnlichen Vermittlung von kulturwissenschaftlichen Themen und kulturellem Erbe und sind zugleich didaktisch vielseitig einsetzbare Medien, wie in der Einleitung erläutert.

Sie hatten Glück! In beide Seminare schrieben sich motivierte und interessierte Studierende ein. Nach einer ersten gemeinsamen Einführung in die belgische Kulturgeschichte zur Zeit des Symbolismus und die Vorstellung der Künstler Léon Spilliaert und George Minne ging es auf eine Exkursion nach Belgien; einen Einblick in die Stationen der Reise gibt der dritte Beitrag dieses Katalogs. Im Anschluss stand es den Studierenden frei, sich einem der beiden Künstler und seinem Werk zu widmen. Thematisch wurden für die Bearbeitung konkrete Themenbereiche bzw. Arbeitstitel für die Museumskoffer vorgeschlagen, die sich im Verlauf der weiteren Ausarbeitung präzisierten. In dem kulturwissenschaftlichen Seminar war die Anfertigung des Museumskoffers eine Gruppenaufgabe, im Fach Kunst wurde von jedem Studierenden einzeln ein Museumskoffer erstellt. Tutoriell unterstützt wurden die Seminare dabei durch die Kunststudierende Lisa Rempe.

Im Ergebnis entstanden insgesamt 17 Koffer, von denen sich 13 dem Leben und Werk von Léon Spilliaert und die vier weiteren dem Bildhauer, Maler und Zeichner George Minne widmeten. Einige der Koffer begleiteten schließlich in einer eigenen Abteilung, die unter museumspädagogischer Aufsicht stand, von Oktober 2023 bis März 2024 die Ausstellung „Gewagte Visionen – George Minne und Léon Spilliaert. Vom Symbolismus zum Expressionismus“ im Clemens Sels Museum in Neuss, wo sie viel Interesse und begeisterte Nutzung erfuhren. Den Mitwirkenden sei an dieser Stelle gedankt. Sie sind namentlich am Ende des Katalogs aufgeführt.

Alle in den Seminaren erstellten Koffer werden im Folgenden sowohl bildlich als auch durch die von den Studierenden verfassten Begleittexte vorgestellt. Ihre Anordnung im Katalog eröffnet, entsprechend der Gesamtkonzeption der in den Seminaren erarbeiteten Themenfelder, einen systematischen Zugang zum belgischen Symbolismus: Die ersten Koffer unterstreichen die Verflechtung des belgischen Symbolismus mit europäischen Künstlerkreisen, um dann einzelne Aspekte des belgischen Symbolismus beispielhaft in den Werken Spilliaerts und Minnes hervorzuheben und ihre Werke in den spezifischen Kontext der belgischen Kulturgeschichte einzuordnen.<sup>1</sup> Ausgehend von Werk und Vita des Malers thematisiert der erste Koffer „Léon Spilliaert: Ein bedeutender Vertreter des weltoffenen belgischen Symbolismus“ von Malou Bernard und Lara Kellerhoff die Teilhabe des belgischen Symbolismus an der gleichnamigen europaweiten Kunstströmung. Im Anschluss daran konkretisiert der Koffer „Traumlandschaften in der symbolistischen Malerei“ von Enie Reitz diese Vernetzungen durch eine vergleichende Darstellung von Traumlandschaften des belgischen Malers Spilliaert mit den Werken der französischen Maler Odilon Redon und William Degouve de Nuncques sowie dem deutschen Symbolisten Arnold Böcklin. Diesen Aspekt vertieft Tilman Storch mit einer kreativen Arbeit, die den sprechenden Titel „Der Einfluss Edgar Allan Poes auf die Werke von Léon Spilliaert – Licht und Schatten, schön

und grotesk“ trägt. Hier wird nicht nur die umfassende Poe-Rezeption in der Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts anschaulich aufgearbeitet, sondern vor ihrem Hintergrund Spilliaerts prägende intensive Auseinandersetzung mit Hell-Dunkel-Kontrasten bzw. deren Abstufungen thematisiert. Sanja Josic nährt sich diesem Thema in „Léon Spilliaert – die Welt aus dunkler Sicht“ aus einer weiteren Perspektive. In dem Koffer werden einzelne ‚Schattenfiguren‘ angeführt, ihre Darstellung aufgearbeitet und mit der Einsamkeit des Künstlers in Verbindung gebracht. Kevin Allerborn und Kim-Laura Frederking laden durch ihren Koffer dazu ein, Spilliaert nicht nur als Maler, sondern auch als Buchillustrator von Werken des Nobelpreisträgers Maurice Maeterlinck und des ebenso bekannten Autors Emil Verhaeren zu entdecken. Kenntnisreich werden wichtige Lebensstationen des Künstlers mit verschiedenen Werkphasen verknüpft, um stetig wiederkehrende Symbole und die stets präsenten Abstufungen des Dunkels hervorzuheben. Die nun folgenden Koffer widmen sich einzelnen thematischen Schwerpunkten der Bilder Spilliaerts. Die ersten drei dieser Serie widmen sich zentralen Räumen im Werk des symbolistischen Künstlers. Chiara August ermöglicht Interessierten, durch ihre Annäherung an „Landschaftsdarstellungen im belgischen Symbolismus: Intentionen und Vergleiche zu anderen Epochen“ die Charakteristika der Landschaftsdarstellungen des Künstlers zu erfassen, indem sie ihnen weitere anderer Künstler aus verschiedenen Epochen gegenüberstellt. Dadurch erschließt sich greifbar ein symbolistisches Raumgefüge, zu dessen Selbstgestaltung schließlich in Form eines eigenen Landschaftsbildes angeregt wird. Unverwechselbar und heute weltweit hochgeschätzt sind die Küstenbilder Spilliaerts. Sie stehen im Mittelpunkt des Koffers „Maritime und urbane Grenzräume – Ostende im Werk von Léon Spilliaert“ von Jule Aufderbeck, Fatima da Silva Costa und Anastasios Petrou. Die Auseinandersetzung mit den angebotenen Inhalten ‚verführt‘ den Benutzenden in eine Welt zwischen Meer und Stadt, grenzenlos und für den Künstler zugleich einengend, aber auch zwischen Tag

und Nacht. Diese Gegensätze werden aufgegriffen und mit seinen Bildern in Verbindung gebracht. Explizit den „Schlaflose[n] Nächten am Meer“ widmet sich Rosa Bückner. Sie lädt die Kofferbenutzer\*innen dazu ein, sich durch symbolische Gegenstände auf das Meer und zugleich die Stadt Ostende am Beispiel des Gemäldes „Hofstraat, Ostende“, in dem der Maler meisterhaft beide Raumsphären verknüpft, einzulassen. Großes Interesse richtet sich stets auch auf Spilliaerts Selbstporträts, die er ab den 1910er Jahren über einen längeren Zeitraum anfertigte. Hier zeigt er sich voll düsterer, geradezu morbider Selbstzweifel in großer Einsamkeit. Dina Hamdouch und Kristina Menne zeigen in ihrer Arbeit „Seelenspiegel/Spiegelseele – Entwicklungen von Léon Spilliaerts Selbstporträts“ die Entwicklung der Selbstbilder auf und ordnen sie in seine verschiedenen Schaffensphasen ein. Zugleich gelingt eine Analyse der Anziehungskraft der Bilder, die den Benutzer\*innen des Koffers nahegebracht wird. Die Eindringlichkeit der Selbstporträts, aber auch weiterer Werke des Malers wird maßgeblich durch die Konfigurationen der Interieurs bestimmt. Aaliyah Fabien Perona Kamm ordnet in ihrer Arbeit „Léon Spilliaerts Interieurs und der Einfluss des Jugendstils“ die Raumkonzeptionen des Malers als Produkt einer konkreten Epoche ein. Indem sie die engen Verbindungen des belgischen Symbolismus mit der zeitgleichen großen Präsenz des Jugendstils in Belgien verknüpft, gelingt es ihr, bei den Benutzer\*innen des Museumskoffers ein vertieftes Verständnis für diesen Aspekt im Werk des Künstlers zu schaffen. Einige Frauenporträts Spilliaerts sind in derartigen Räumen angesiedelt, andere zeigen sie in nicht weniger symbolischen Außenräumen.

Im europäischen Symbolismus wird die Figur der femme fatale vielfach heraufbeschworen, dies verdeutlicht Ariane Götte mit ihrer Arbeit „Der Mythos der dämonischen Frau – die Femme fatale im belgischen Symbolismus“. Verschiedene kanonische Darstellungen der femme fatale werden im belgischen Symbolismus aufgezeigt, um Spilliaerts spezifischen Zugang zu diesem Themenfeld hervorzuheben. In seinen zahlreichen Frauen-

bildnissen sind seine bürgerlichen, weiblichen Protagonistinnen nach der Mode der Zeit in lange Kleider und mit großen Kopfbedeckungen gekleidet, dies steht immer wieder in einem spannungsreichen Kontrast zu ihrem expressiven Gesichts- und Körperausdruck. Jennifer Barroso Sobrado zeigt dieses Spannungsfeld in Spilliaerts Werk in dem Koffer „Frauenbildnisse von Léon Spilliaert und die Frauenmode im Wandel“ auf und leitet dazu an, es kreativ durch eigene Arbeiten zu entdecken.

Im Symbolismus komplettieren Tiere entweder die Darstellung von Personen oder tauchen als hybride Wesen auf. Auf die letzte Option hat Spilliaert weitgehend verzichtet, auch auf die erste hat er nur vereinzelt zurückgegriffen, wie Daniel Peters mit „Konfiguration und Bedeutung von Hunden im Werk von Léon Spilliaert“ zeigt. Ergänzend wird zudem das Einzelporträt „Hund im Schnee“ des symbolistischen Malers hervorgehoben, um es in die Entwicklung von Tierdarstellungen verschiedener Kunstepochen einzuordnen und damit zur Entdeckung der ihm eigenen Charakteristika einzuladen.

George Minnes Schaffen weist weit über den europäischen Symbolismus hinaus. Seine Skulpturen haben den Aufbruch der Bildhauerei in die Moderne maßgeblich geprägt. Hierauf verweisen Vanessa Ressel und Valeria Schwandt, wenn sie mit ihrem Koffer „Zwischen Weltschmerz und Dekadenz – Die Kulturgeschichte Belgiens zwischen 1880 und 1914 im Spiegel ausgewählter Werke des symbolistischen Künstlers George Minne“ thematisieren. Minnes Werk wird vor dem Hintergrund der belgischen Kulturgeschichte betrachtet, die ihm eigenen politischen und kulturellen Bezüge werden dadurch sichtbar. Infolgedessen wird nicht nur die Spezifik des belgischen Symbolismus erklärt, sondern auch seine besondere Ausprägung im Werk Minnes greifbar, die anhand der bekannten Figur des knienden Jünglings konkretisiert wird. Dieser Plastik widmet sich der Koffer „Zwischen Selbstreflexion und Narcissus – Eine Analyse von George Minnes Skulptur ‚De Knapenfontein‘/Der Brunnen der Knienden“ im Kontext des Narziss-Motivs in Ovids

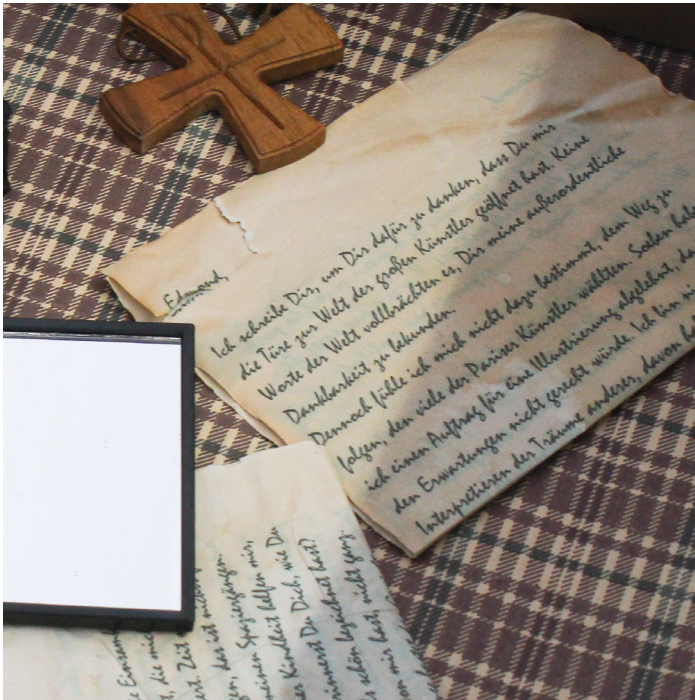
Metamorphosen“ von Cassandra Franke. Die Jünglinge des berühmten Brunnens der Knienden von Minne werden vor der Folie von Ovids Darstellung des Narziss betrachtet. Ihre Versunkenheit in ihr Spiegelbild wird als Zeugnis von Selbstliebe gelesen, die bei Minne abstrakte Züge und dadurch eine noch größere Abstraktion erhalten. Die ihnen eigene Expressivität wird in eine direkte Traditionslinie mit Werken der 'Flämischen Primitiven' (Primitifs flamands) gestellt.

Das künstlerische Schaffen Minnes ist deutlich von seinem Weggang aus einer Heimatstadt Gent in die nahe Künstlerkolonie Sint-Martens-Latem bestimmt. Maya Martynova ist es gelungen, in dem Koffer „Künstlerkolonien als Phänomen der Moderne: George Minnes Aufenthalt in Sint-Martens-Latem“ nicht nur dieses Ereignis und seine Bedeutung von 1899 sehr anschaulich in Szene zu setzen, sondern es als Teilhabe an einer europaweit seit dem 19. Jahrhundert existierenden Tendenz vieler Kreativer zu deuten, ein gemeinsames Leben in einer Künstlerkolonie anzustreben. Diesem Wunsch nach Gemeinsamkeit entspringen auch ökonomische Notwendigkeiten, lebt es sich in einer Gemeinschaft auf dem Lande doch vielfach günstiger als in einer Stadt. Auch Minnes Wahl der von ihm verwendeten Materialien ist von Umgebung und Geldbeutel beeinflusst. Dies zeigt Alica Axmann in ihrer Arbeit „Emotionen in Holz gemeißelt – George Minnes Skulpturen und seine Flucht nach Wales“. Minnes Aufenthalt auf dem Land, insbesondere seine Flucht nach Wales und seine Zeit in Sint-Martens-Latem, sowie seine Arbeiten mit Holz, werden hier förmlich unter die Lupe genommen. Es wird erkennbar, dass Material und Ort zwar seine Holzskulpturen prägen, grundlegende Merkmale seiner Bildhauerkunst gleichwohl unabhängig davon sind.

<sup>1</sup> Zum Entstehungszusammenhang des Symbolismus in Belgien cf. Michel Draguet, „Der symbolistische Moment. Überlegungen zu den Ursprüngen in Belgien“, in: Ralf Gleis (ed.), Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus, Berlin, Hirmer, 2020, pp. 56–65.

## **8 Museumskoffer zum Werk von Léon Spilliaert (1881–1946)**





## 8.1 Léon Spilliaert: Ein bedeutender Vertreter des weltoffenen belgischen Symbolismus

Malou Bernard & Lara Kellerhoff

„Dekadenz und dunkle Träume“ – so hat die Alte Nationalgalerie in Berlin vor drei Jahren ihre Ausstellung zum belgischen Symbolismus betitelt. Diese beiden Motive sind jedoch nicht gleichermaßen in allen Werken symbolistischer Künstler erkennbar. So lassen sich die Bilder des belgischen Malers und Zeichners Léon Spilliaert wohl eher mit Dunkelheit, Einsamkeit und Träumen in Verbindung bringen. Anhand des Museumskoffers soll ein Einblick gegeben werden in das zunächst verkannte künstlerische Wirken des Belgiers.

Der belgische Symbolismus, dem das Mysteriöse und Ambivalente inhärent ist, wird an der Außenseite des Koffers durch neun Begriffe charakterisiert, deren Zusammenspiel Fragen aufwirft. Dass dem Inhalt des Koffers der Stempel Spilliaerts aufgedrückt sein soll, verrät seine Signatur auf einem Schild am Koffergriff. Aufgrund von Spilliaerts Hang zu düsteren Darstellungen ist die obere Hälfte des Koffers in Schwarz gehalten. Die Gestaltung dieses Bereichs in Form einer kleinen Galerie, in der seine Bilder von den Werken anderer symbolistischer Künstler umgeben sind, soll sein erreichtes Ansehen als Künstler hervorheben. Die Symbolisierung einer, die Werke charakterisierenden Dynamik zwischen Ver- beziehungsweise Enthüllung durch die angebrachten Vorhänge deutet auf die Repräsentation des Inneren – der Seele – hin, die sich in den Bildern vieler symbolistischer Künstler findet.

Auch wenn es den belgischen Maler immer wieder zurück in seine Heimatstadt Ostende gezogen hat, hat er zwischenzeitlich auch in Paris gearbeitet und ausgestellt und den Kontakt zu französischen Künstlern gepflegt. Zudem ist etwa aufgrund seines besonderen Interesses an Friedrich Nietzsche sein Bezug zu Deutschland erkennbar. Somit stellen Belgien, Frankreich und Deutschland drei, sein Schaffen prägende Länder dar, die gleichzeitig eine große Rolle für die internationale Kunstströmung ‚Symbolismus‘ spielen. In dieser Hinsicht lässt sich eine Parallele zwischen dem Künstler selbst und die von ihm mitgeprägte Kunstrichtung ziehen.

Diese internationale Ausrichtung von Werk und Maler kommt in Form der Dreiteilung der unteren Kofferhälfte zum Ausdruck. Jeder der drei Bereiche repräsentiert ein Land, wobei die Abteilung für Belgien in der Mitte den größten Raum einnimmt. Dies liegt daran, dass das Land sowohl für den Künstler Spilliaert als auch für die Kunstrichtung des Symbolismus von größter Bedeutung ist.

Eine vollständige Trennung der Nationen in Bezug auf die Ausprägung des Symbolismus beziehungsweise das dortige Schaffen der symbolistischen Künstler ist nicht möglich; dies verdeutlicht beispielhaft Spilliaerts Wirken. Die im unteren Koffer von den Nutzenden herzustellende Verbindung zwischen einzelnen Künstlern

der Werke aus der oberen Kofferhälfte durch einen roten Faden und die Gegenstände in den jeweiligen Abschnitten visualisieren die unterschiedlichen Einflüsse der internationalen Kunstszene auf Spilliaert und damit zugleich die Internationalität symbolistischer Kunst. Aus didaktischer Perspektive können diese Zusammenhänge sehr gut durch die Arbeit mit den Fäden diese Zusammenhänge visualisieren. Durch Handlung erworbenes Wissen prägt sich besonders nachdrücklich ein.

Spilliaerts regelmäßigen Spaziergänge an der Küste von Ostende, die Arbeit für den Verleger und Kunstmäzen Edmond Deman und seine tiefe Freundschaft mit Emile Verhaeren werden ebenfalls im Koffer aufgegriffen. Dieser multiperspektivische Zugang hat das Ziel, Léon Spilliaert als Person und Künstler den Betrachtenden näherzubringen.





## 8.2 Traumlandschaften in der symbolistischen Malerei

Enie Reitz

Der Museumskoffer Traumlandschaften in der symbolistischen Malerei bietet eine Gelegenheit, in die faszinierende Welt des Symbolismus einzutauchen und die künstlerischen Darstellungen von Traumlandschaften zu erkunden.

In der symbolistischen Malerei spielten Traumlandschaften eine bedeutende Rolle, da diese Kunstbewegung oft darauf abzielte, eine alternative Realität oder innere Welten zu erkunden. Die Künstler\*innen des Symbolismus strebten danach, tiefere spirituelle und emotionale Realitäten durch die Verwendung von Symbolen und surrealen Elementen zu offenbaren.

Im Koffer werden die vier bedeutenden Symbolisten Léon Spilliaert, Odilon Redon, Arnold Böcklin und William Degouve de Nuncques und einige ihrer Werke vorgestellt.

Eingeteilt in die drei Kategorien Natur, Mensch und Stadt werden Werke der Künstler Redon, Böcklin und Degouve de Nuncques in den Vergleich zu Werken von Léon Spilliaert (La Rapace, 1902; Galeries royales d'Ostende, 1908; Blauw-ode marine, 1930) gesetzt.

Diese Künstler stellen die eigenen Träume, Sehnsüchte, Ängste und Fantasien in ihrer Malerei dar, in denen die Grenzen zwischen Realität und Traum verschwimmen. Mittels einer Legende, sowie Bildausschnitten und QR-Codes können weitere Informationen zu den Darstellungen gesammelt werden. Um die Gefühlswelt der Künstler in Verbindung zu den Malereien zu verdeutlichen, sind dem Koffer außerdem

fiktive Texte ihrer eigenen Gedanken in Form eines Gedichts oder eines Tagebucheintrags hinzugefügt worden. Symbolistische Elemente, wie der blau/rote Mond (für das Geheimnisvolle und Unbewusste), ein zerbrochener Spiegel (für die Zerbrechlichkeit der menschlichen Seele), ein Traumfänger (als Schutz vor negativer Energie und Alpträumen) und eine Sanduhr (für die Vergänglichkeit) tragen zusätzlich zur Schaffung einer mysteriösen Atmosphäre bei.

Abgesehen davon lassen sich Alltagsgegenstände im Koffer finden, wie eine Pillendose, eine Schachtel mit Muscheln und ein Buch von Nietzsche, welche Einblicke in das Leben der Künstler, insbesondere von Spilliaert, bieten. Diese Gegenstände spiegeln die persönlichen Erfahrungen und Herausforderungen der Künstler wider, darunter gesundheitliche Probleme, Schlaflosigkeit, existenzielle Fragen und die Suche nach innerem Frieden.

Über die Materialität der Objekte, die Visualisierung und die beiliegenden Aufgabenstellungen wird das kunsthistorische Verständnis vertieft und ein sinnlich-ästhetischer Zugang zu der Thematik geschaffen.

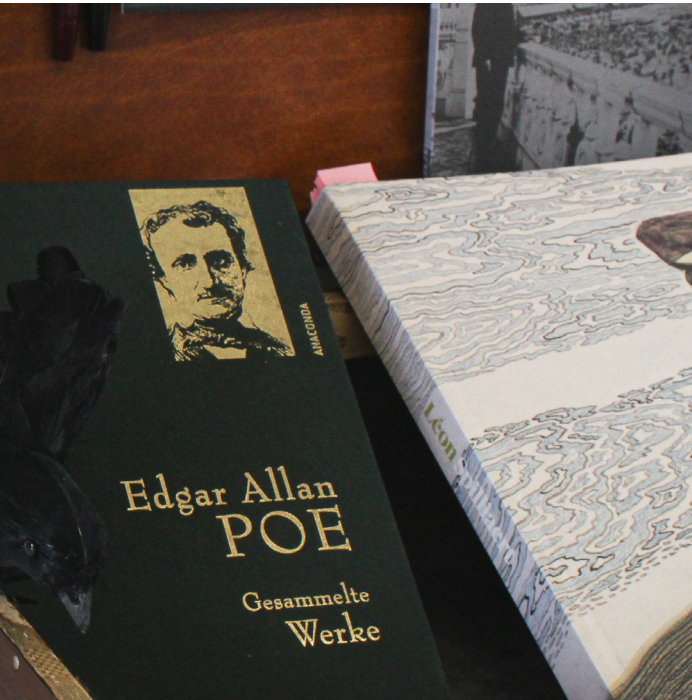
Zielgruppe für die „Traumlandschaften in der symbolistischen Malerei“ sind Schüler\*innen der Sekundarstufe II an Gymnasien und Gesamtschulen.

Insgesamt vermittelt der Museumskoffer nicht nur die künstlerische Schönheit des Symbolismus, sondern auch die tiefen emotionalen und intellektuellen Strömungen, die diese Epoche geprägt haben.

Im Kunstunterricht ist der Koffer vielseitig einsetzbar, da er eine ganzheitliche Lernerfahrung bietet, indem Kunstgeschichte, Kreativität und Kommunikation kombiniert werden.

Außerdem wird das interdisziplinäre Lernen gefördert, indem innerhalb der Aufgaben verschiedene Fähigkeiten und Wissensbereiche miteinander verknüpft werden, wodurch der Koffer ebenfalls eine wertvolle, fächerübergreifende Ressource bietet.





### 8.3 Der Einfluss Edgar Allan Poe's auf die Werke von Léon Spilliaert – Licht und Schatten, schön und grotesk

Tilman Storch

Edgar Allan Poe hatte einen bedeutenden Einfluss auf die symbolistische Literatur, aber gleichermaßen auch auf die Kunst des Symbolismus. Obwohl Poe selbst ein Schriftsteller war, beeinflussten und inspirierten seine düsteren und rätselhaften Werke viele Künstler\*innen, darunter Paul Gauguin, James Ensor, aber auch Léon Spilliaert. Denn insbesondere im Symbolismus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurde Poe zu einer wichtigen Quelle der Inspiration. In seinen Werken verwendete Poe oft Symbole und Allegorien, um tiefe emotionale Zustände oder psychologische Themen darzustellen. Er war ebenfalls bekannt für seine Fähigkeit, eine intensive und unheimliche Atmosphäre in seinen Werken zu schaffen. Oft verband er Schönheit und Grauen miteinander, um Stimmung zu erzeugen, tiefe Emotionen und Spannung.<sup>1</sup>

Es überrascht daher nicht, dass sich Léon Spilliaert von den Werken des amerikanischen Autors vermutlich hat inspirieren lassen. Ein Hinweis auf die Verbindung zu Poe findet sich darin, dass Spilliaert regelmäßig die lokale Bücherei aufsuchte, um sich dessen Neuveröffentlichungen anzuschauen.

Spilliaert war ein Nachtmensch, der die nächtliche Finsternis suchte und diese auch in seinen Bildern mit verschiedenen Techniken in Form von expressiven Selbstbildnissen in beklemmender Atmosphäre ausdrückte.<sup>2</sup> Im Museumskoffer sollen die Beziehung

und die eventuell bestehenden Einflüsse zwischen den Werken der beiden Künstler des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Edgar Allan Poe und Léon Spilliaert, untersucht werden.

Anhand der Werke und Arbeiten von Edgar Allan Poe und Léon Spilliaert, soll Schüler\*innen der Sekundarstufe I, insbesondere im Kunstunterricht, die Darstellung von Licht und Schatten, sowie Kontrasten nähergebracht werden. Der Einsatz des Koffers im Unterricht soll zunächst in Eigenerkundung durch die Schüler\*innen stattfinden. Diese sollen sich selbstständig mit den Texten und Bildern der beiden Künstler, sowie den Gegenständen vertraut machen und erste eigene Ideen entwickeln.

Zusätzlich sind im Koffer folgende Aufgaben zu finden, mit denen sich an den Werken der beiden Künstler orientiert wird: Tuschezeichnung, Scherenschnitt, Schattenriss, Sgraffito, Linolschnitt sowie eine Bildanalyse/-beschreibung. Zu den Aufgaben des Scherenschnitts, Schattenrisses sowie der Tuschezeichnung sind im Koffer jeweils Beispiele vorhanden. Die im Koffer enthaltenen Gegenstände können und sollen dabei ebenfalls als Inspiration und Ausgangspunkt für die Aufgaben dienen. Sie sollen zum Interagieren mit dem Koffer anregen und über die beiden Künstler sowie ihre Werke informieren (für weitere Informationen zu den beiden Künstlern enthält der Koffer zudem QR-Codes).

Hierzu liegen dem Koffer folgende Gegenstände bei: ein Buch mit den gesammelten Werken von Edgar Allan Poe, in welchem die möglichen Texte, die als Inspiration für Spilliaert dienten, markiert sind, sowie Auszüge über seinen Einfluss auf die Kunst des Symbolismus. Zwei Bücher über die Werke und das Leben von Léon Spilliaert, in welchen jeweils jene Bilder markiert sind, die durch den Einfluss von Poe's Texten entstanden sein könnten. Zwei Postkarten mit Motiven von Spilliaert, Muscheln als Verbindung Spilliaerts zum Meer, ein Rabe, stellvertretend für Edgar Allan Poe (angelehnt an das Gedicht The Raven), eine Öl-Lampe, sowie ein Taschenlampe für die o. g. Aufgaben, eine Lupe, ein Sketchbook, Füller, Schreibfeder und ein kleiner Handspiegel sind ebenfalls im Koffer zu finden. Das Sketchbook soll außerdem von den Schüler\*innen genutzt werden, um dort erste Verbindungen zu dokumentieren/skizzieren. Für den Einstieg mit jüngeren Schüler\*innen, liegen dem Koffer außerdem zwei Stabpuppen bei, die Léon Spilliaert und Edgar Allan Poe darstellen sollen. Diese können wie Moderatoren durch den Koffer führen und so das Interesse bei den Anwender\*innen wecken.

<sup>1</sup> Conzen-Meairs, Ina, Edgar Allen Poe und die bildende Kunst des Symbolismus, Worms: Werner 1989, pp. 18–20.  
<sup>2</sup> Gheeraert, Inne; Mels, Mieke, Ensor und Spilliaert: Zwei grosse Meister aus Oostende, 1. Aufl., Ostende: Mu:Zee 2016, p. 23.





## 8.4 Léon Spilliaert – die Welt aus dunkler Sicht

Sanja Josic

### Wie lässt es sich in einer Welt leben, die ständig grau, trübe und lustlos wirkt?

Das Zusammenspiel von Schatten und Licht in seinen Werken macht Léon Spilliaert zu einem einzigartigen Künstler, der sich dadurch von anderen Künstler\*innen zu seiner damaligen Zeit abhob. Durch die Verwendung von hellen und dunklen Bereichen, durch Licht und Schatten, konnte Spilliaert in seinen Werken eine intensive Atmosphäre und psychologische Tiefe kreieren, die Betrachtende in eine introspektive Reflexion zieht.

Die Küstenlandschaften von Ostende, wo Spilliaert lebte, dienten als Inspiration für viele seiner Werke. Durch geschickte Lichtakzente gelang es ihm die Ansichten des Meeres, des Hafengebietes von Ostende und der einsamen Figuren am Strand geheimnisvoll wirken zu lassen und damit eine besondere Stimmung zu erzeugen. Oft wirken seine häufig in blauen und schwarzen Farbtönen gehaltenen Darstellungen mysteriös und melancholisch. Das Licht dient ihm dabei gleichzeitig zur Konturierung und Schaffung von räumlicher Tiefe.

Der Koffer repräsentiert zum einen die mysteriöse, düstere Sicht, die Léon Spilliaert auf die Welt hatte und zum anderen ihn als einsamen Beobachter. Im Zentrum des Koffers sind schwarze Schattenfiguren vor weißem Stoff zu sehen, die alle in unterschiedlichen Werken von Spilliaert wiederzuerkennen sind. Die

Schattenfiguren, die wie Spilliaert, in ihren eigenen Gedanken gefangen sind und metaphorisch für das Unbekannte stehen, sind der wesentliche Bestandteil des Museumskoffers. Eine tiefgründige Auseinandersetzung haben Betrachtenden ebenfalls mit dem Selbstporträt von Spilliaert, welches die schweren Gefühle von Einsamkeit, Hoffnungslosigkeit sowie Freudelosigkeit darstellt. Auffällig ist die Selbstdarstellung von Spilliaert, mit starken Kontrasten von Licht und Schatten, die Spilliaert eine eigene Identität verleihen.

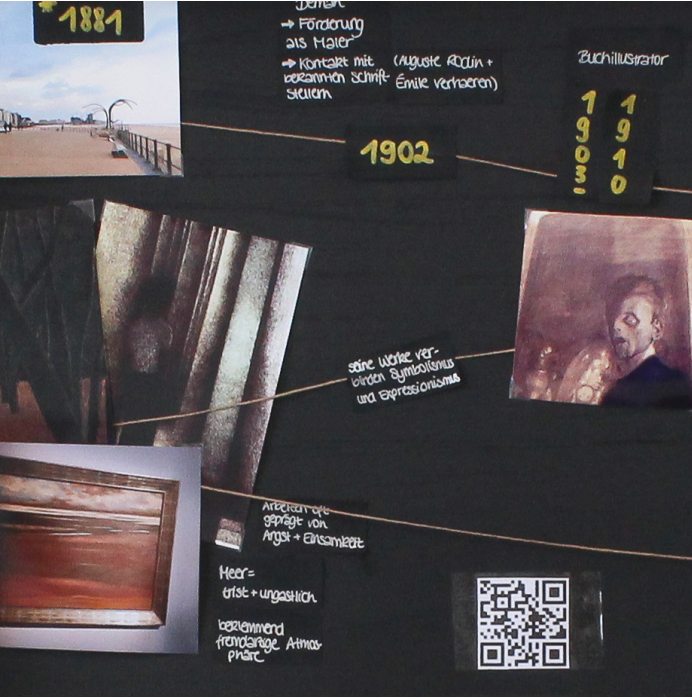
Die Auseinandersetzung mit Licht und Schatten ist ein wichtiger Bestandteil in der Kunst. Licht und Schatten bilden eine Grundlage für die Schaffung von Raum und Tiefe in Kunstwerken.

Im Museumskoffer ist aus diesem Grund eine Schale zu finden, in der sich Kohle, Pinsel, Bleistifte und Spachteln befinden. Diese können verwendet werden, um damit selbst Skizzen zu erstellen. Zudem sind originale Postkarten aus Ostende vorhanden, die Kontraste zwischen der scheinbar „heilen“ Welt und der düsteren Welt aus der Sicht von Léon Spilliaert zeigen.

Des Weiteren enthält der Museumskoffer eine blaue Flasche (angelehnt an die Tätigkeit seines Vaters als Parfümeur) mit einem selbstgeschriebenen Brief, da sich Spilliaert viel mit der Literatur auseinandergesetzt und selbst Briefe verfasst hat. In dem Brief sind fiktive Gedanken von Spilliaert verfasst, beispielsweise seine Gefühle der Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit.

Damit die Schüler\*innen einen Bezug zu der Person Spilliaert herstellen können, enthält der Koffer weiterhin ein mit Pastellkreiden angefertigtes Selbstporträt, in dem besonders die Kontraste von Licht und Schatten ausgearbeitet sind, und das Buch „Gestalten mit Licht und Schatten: Vom Porträt bis zur Landschaft“ von Oliver Rausch. Weitere Experimente mit Licht und Schatten ergeben sich durch das eigens angefertigte Schattentheater im Koffer.





## 8.5 Léon Spilliaert – Maler und Buchillustrator

Kevin Allerborn & Kim-Laura Frederking

Viele Künstler des Symbolismus, der auf die Zeit zwischen 1880 und 1910 datiert werden kann, setzen sich in ihren Werken mit den Themen Tod und Sünde auseinander. In der Malerei dieser Zeit herrschen daher vielfach dunkle und düstere Farben vor. Diese Farbwahl prägt auch das Werk des in Ostende geborenen belgischen Künstlers Léon Spilliaert (1881–1946), der sich intensiv mit der Darstellung von Angst, Einsamkeit und Isolation in seinen Werken auseinandersetzt. Spilliaert verbrachte den größten Teil seines Lebens in seiner Geburtsstadt Ostende, sie inspirierte ihn zu zahlreichen Gemälden und Zeichnungen, die dunkle, geheimnisvolle Orte zeigen.

In unserem Museumskoffer wird das Leben des Malers, Zeichners und Buchillustrators Léon Spilliaert thematisiert und vermittelt. Die Nutzer\*innen des Mediums können in einem ersten Schritt im Deckel des Koffers wichtige Ereignisse seiner Biografie entdecken und seinen verschiedenen Zeichenstile konkreten Zeitabschnitten zuordnen. Dabei wird deutlich, welche Wirkung er mit einem bestimmten Stil, einer konkreten Farbwahl und der Bearbeitung eines ausgewählten Sujets erzielen wollte.

In einem zweiten Schritt soll in dem Museumskoffer die Epoche des belgischen Symbolismus vorgestellt werden, um die im Koffer gezeigten Werke Spilliaerts in diese Epoche einordnen zu können. Es werden verschiedene Motive und Themen dieser Strömung vorgestellt und der historische Kontext erläutert, in dem sie ent-

standen ist. Weiterhin eröffnet der Museumskoffer die Möglichkeit, Motive des Symbolismus – wie beispielsweise Totenköpfe und Spinnen – haptisch zu erleben.

Am Ende der Reise durch das Leben und Werk von Léon Spilliaert wird im Rahmen einer interaktiven Aufgabe sein Wirken als Buchillustrator thematisiert. Denn er stand, ebenso wie der Künstler George Minne (1866–1941), mit bekannten Schriftstellern seiner Zeit in Kontakt und wurde immer wieder beauftragt, zu bekannten literarischen Werken Illustrationen anzufertigen. Sehr intensiv ist Spilliaerts Auseinandersetzung mit dem Werk des bekannten belgischen Schriftstellers Maurice Maeterlinck zwischen 1903 und 1910. Es handelte sich damals nicht um eine offizielle Auftragsarbeit, dieses Privileg fiel bereits in den 1880er Jahren unter anderem dem ebenso wie Maeterlinck in Gent geborenen George Minne zu, der fast genau so alt wie der Autor war. Der deutlich jüngere Spilliaert hingegen wurde von dem bekannten Brüsseler Verleger Edmond Deman, für den er damals arbeitete, 1902 beauftragt, seinem Privatexemplar der von ihm zwischen 1901 und 1903 herausgegebenen dreibändigen Ausgabe von Maeterlincks Théâtre Zeichnungen hinzuzufügen. Spilliaert fertigte zu den Theaterstücken über 300 stilistisch wie materiell sehr unterschiedliche Zeichnungen an. Auf der Exkursion nach Brüssel, die wir im Rahmen des Museumskofferseminars im Frühjahr 2023 unternommen haben, konnten wir in einer Sonderausstellung in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel

diese Illustrationen im Original anschauen. Später hat Spilliaert dann noch zehn Lithographien zu dem bekannten Gedichtband Serres chaudes von Maurice Maeterlinck erstellt, sie wurden 1918 veröffentlicht; George Minne hatte zu diesem Werk auf Wunsch des Autors bereits 1889 Illustrationen erstellt. 1904 lernte Spilliaert durch die Empfehlung des Verlegers Deman in Paris den bedeutenden belgischen Autor Émile Verhaeren (1855–1916) kennen. Zuvor hatte er bereits im Auftrag Demans zu Verhaerens Werken Pour les amis du poète und Petites légendes Zeichnungen angefertigt. Nach diesem Kennenlernen verband die beiden Künstler eine lebenslange Freundschaft.

In dem Museumskoffer werden verschiedene Buchillustrationen des Künstlers zu Werken von Maurice Maeterlinck und Émile Verhaeren und die Textauschnitte, zu denen sie angefertigt wurden, separat zur Verfügung gestellt. Texte und Bilder müssen nun einander zugeordnet werden. Auf diese Weise soll deutlich werden, dass Spilliaert nicht das Ziel hatte, die Inhalte der Texte durch seine Zeichnungen nachzubilden, sondern dem Betrachter mit seinen Illustrationen ausgehend von den Texten einen erweiterten Zugang zu neuen Welten, deren Atmosphäre meist von Düsterei, Beklommenheit und Angst geprägt war, zu eröffnen. Die Zuordnungsaufgabe soll dies visuell greifbar machen. Im Anschluss kann mit Hilfe eines im Koffer befindlichen QR-Codes die individuelle Lösung überprüft werden.





# 8.6 Landschaftsdarstellungen im belgischen Symbolismus: Intentionen und Vergleiche zu anderen Epochen

Chiara August

Die Landschaft ist aus der Malerei heute nicht zu mehr wegzudenken. Dabei gleicht keine Landschaft der anderen. Die Landschaft kann naturgetreu nachgebildet oder durch eigene Empfindungen beeinflusst sein und dadurch beispielsweise das innere Seelenleben einer Person darstellen.

Die Traumlandschaften im belgischen Symbolismus bilden einen Ort der Sehnsucht, welcher allerdings nicht die naturgetreue Wirklichkeit abbildet. Es geht vor allem um die Bedeutung, die hinter der Landschaft steht. Es soll der innere Zustand der Künstler\*innen zum Ausdruck gebracht werden. Dadurch soll in einer Welt, die immer schneller zu werden scheint, ein Ort gesucht werden, an dem sie zur Ruhe finden können. Diese Stille wurden in den Werken, von beispielsweise Léon Spilliaert, künstlerisch eingefangen.

Neben dem Schaffen einer eigenen Welt findet die Landschaftsmalerei nicht nur im belgischen Symbolismus Anklang, sondern bildet einen wichtigen Bereich in der bildenden Kunst, welcher sich über mehrere Epochen erstreckt.

Der Koffer selbst beinhaltet drei Landschaftsnachbildungen aus drei unterschiedlichen Epochen. Nachgebildet sind Ausschnitte aus der Romantik von Caspar David Friedrichs „Abtei im Eichwald“, aus dem belgischen Symbolismus von Léon Spilliaerts „Le Phare sur la Digue“ (dt. der Leuchtturm auf dem Deich)

und aus dem Surrealismus von Salvador Dalís „Die Beständigkeit der Erinnerung“. Bis auf die Nachbildungen der Gebäude und dem Baum und der Uhr aus „Die Beständigkeit der Erinnerung“, wurden vor allem natürliche Elemente verwendet.

Um mit dem Koffer zu arbeiten, sollte er zu Beginn gemeinsam ausgepackt werden. Durch den eigenen Aufbau des Koffers wird bereits ein erster haptischer Zugang für die Betrachtenden und Schüler\*innen mittels der natürlichen Oberflächenstruktur der Materialien geschaffen. Des Weiteren können dem Koffer nach dem Aufbau der Landschaftsnachbildungen weitere Materialien entnommen werden. Dazu gehören zwei gekorkte Gläser mit duftendem Inhalt, mehrere minimierte Abbildungen von bekannten und auch unbekannten Werken der Landschaftsmalerei auf kleinen Leinwänden sowie ein kleiner Zeichenblock, kleine Acrylfarbtuben, eine Palette und Buntstifte. Zudem liegt dem Koffer ein Buch bei, in welchem mehrere Landschaftsbilder aus unterschiedlichen Epochen dargestellt werden. Die Motive stammen sowohl von bekannten als auch weniger bekannten Künstler\*innen.

Bereits durch die erste haptische Erfahrung beim Aufbau, aber auch durch die Gläser mit unterschiedlichen Gerüchen werden mehrere Sinne der Betrachtenden/Schüler\*innen angesprochen. Am Ende soll

mit Hilfe dieser sinnlichen Eindrücke dazu angeregt werden, ein eigenes Landschaftsbild zu gestalten.

Die eigene Landschaft kann nach den unterschiedlichsten Kriterien gestaltet werden: entweder kann sie, wie im belgischen Symbolismus, nach Empfindungen und Träumen oder, wie im Impressionismus, auch den Eindruck einer Landschaft abbilden. Dies kann beispielsweise beim Einsatz im Kunstunterricht in der Schule von der Lehrkraft entschieden werden.

Ziel des Koffers, neben der Gestaltung eines eigenen Landschaftsbildes, ist es den Betrachtenden und Schüler\*innen die Merkmale von Landschaftsdarstellungen in unterschiedlichen Epochen näherzubringen.

Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Landschaftsdarstellungen können mit Hilfe der kleinen Leinwände in Form eines Sortierspiels selbst erarbeitet werden. Die Lösungen und weitere Materialien können durch einen QR-Code abgerufen werden.

Für den Einsatz im Kunstunterricht gehören zum Koffer zudem mehrere Arbeitsblätter. Der Koffer bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte für die Integration in den Kunstunterricht. Beispielsweise können mittels der kleinen Beispielbilder Kompositionen in der Bildstruktur analysiert oder auch die Thematik der Perspektive, z.B. Farb- und Luftperspektive, im Unterricht angesprochen werden.





## 8.7 Maritime und urbane Grenzräume – Ostende im Werk von Léon Spilliaert

Jule Aufderbeck, Fatima da Silva Costa & Anastasios Petrou

Ostende liegt als Küstenort genau im Grenzgebiet zwischen Land und Meer und ist als Geburtsstadt des Künstlers untrennbar mit dem Leben und mit dem Werk Léon Spilliaerts verbunden.

Um ein Verständnis für die Werke des Künstlers zu erlangen, lohnt es sich, diesen Aspekt genauer in den Blick zu nehmen: In der Kunst wird die Küste sehr häufig dargestellt, z. B. als Ort des Schicksals. Meer und Küste symbolisieren aber auch den Aufbruch „zu neuen Ufern“ und die Sehnsucht in die Ferne. In Belgien ist die Küste der Ort, an dem die nationale Kultur floriert. Neben dieser wichtigen Rolle für die Nationalkultur, die die Küste einnimmt, ist es auch der Ort, an dem den Menschen Grenzen bewusst werden: Die Küste ist ein unendlich scheinender Ort, an dem die Grenzen des kleinen Königreichs manifest werden.

Auch Spilliaert bewegte sich oft im Küstenraum von Ostende, daher soll in dem Museumskoffer gezeigt werden, wie Spilliaert die Küste, das Meer und die Stadt als Grenzräume in seiner Kunst darstellt und wie er sich als Person und Künstler in beziehungsweise zwischen diesen bewegt.

Der Künstler interessiert sich für den Kontrast zwischen Meer und Stadt. Er stellt in seinen Landschaftsmalereien alle drei Bestandteile der Szenerie dar: Erde, Wasser und Horizont. Im Laufe seines Lebens kehrt er immer wieder nach Ostende zurück, auch wenn er sich nach Reisen und Veränderung sehnt. Das Meer wird für

den Künstler zur Grenze: er wollte die Welt sehen, konnte aber aufgrund seines Gesundheitszustands keine langen Reisen unternehmen. Aus Spilliaerts Krankheit resultierte seine Schlaflosigkeit, die ihn oft dazu veranlasste, nächtliche Spaziergänge am Strand zu unternehmen.

Das Äußere des Koffers ist seinem thematischen Gegenstand entsprechend gewählt. Seine blaue Farbe soll auf einen maritimen Raum verweisen. Außerdem ist seine Außengestaltung der Kunst Léon Spilliaerts nachempfunden: die Oberseite zeigt neben der charakteristischen Unterschrift des Künstlers gewellte Linien, die oft in Spilliaerts Werken auftauchen, um Wasser beziehungsweise das Meer darzustellen. Außerdem befindet sich auf der Außenseite des Koffers ein QR-Code. Wird dieser gescannt, können die Betrachtenden nächtliches Meeresrauschen aus Ostende hören.

Im Koffer soll die Darstellung der Grenzräume durch die Einteilung des Bodens in die drei konstitutiven Zonen Ostendes verdeutlicht werden. Dafür wurden kleine Fotos von charakteristischen Gebäuden und typischer Architektur Ostendes aufgeklebt. Durch ein Stück blauen Stoff wird das Meer dargestellt. Auf dem Meer im Koffer schwimmt ein kleines Boot, an dem eine Postkarte befestigt ist, die auf der einen Seite ein von Spilliaert gemaltes Bild des Hafens zeigt und auf der anderen Seite steht ein Zitat des Künstlers.

Der Aspekt des Wandels auf einer Grenze soll im Koffer durch die aufgestellten Staffeleien am Strand

und die „Nacht“ im Kofferdeckel deutlich gemacht werden: Léon Spilliaert, der auf seinen nächtlichen Spaziergängen in seinem skizzenhaften Malduktus und mit unkomplizierten Materialien malt; sich dabei auf der Grenze zwischen Land und Meer bewegt und seine eigenen Grenzen entdeckt, während die sichtbaren Grenzen in der Dunkelheit der Nacht verschwimmen.

Den größten Teil des Kofferbodens macht daher der Strand aus, auf dem sich Spilliaert, dargestellt durch eine kleine Figur, bewegt. Auf dem Strandabschnitt stehen sechs kleine Staffeleien, auf denen Gemälde von Spilliaert lehnen. Diese dienen zum einen als Anschauungsmaterial, zum anderen handelt es sich hierbei auch um ein interaktives Element. In einer kleinen Truhe sind Informationstexte zu den Bildern versteckt, diese können von den Betrachtenden den Malereien zugeordnet werden. Die Lösungen dazu befinden sich, zusammen mit weiterem Informationsmaterial in den aus Fischernetzen hergestellten Taschen im Deckel des Koffers. Der Deckel stellt mit seiner Verkleidung aus blauem Samtstoff und einer Lichterkette den Nachthimmel über Ostende dar. Hier lassen sich außerdem beigelegte Papiere an Klammern befestigen.

Das Ziel des Koffers ist, einen Einblick in Léon Spilliaerts Sicht auf seine Heimat und seinen kreativen Umgang mit Grenzräumen zu eröffnen.





# 8.8 Léon Spilliaert – Schlaflose Nächte am Meer

Rosa Bucker

Léon Spilliaert, als bedeutsamer Vertreter des belgischen Symbolismus, ist auch in der Gegenwart aufgrund der aktuellen gesellschaftlichen Thematiken relevant. Er lebte zu einer Zeit der politischen, kulturellen und sozialen Umbrüche (u. a. Belle Époque, Erster und Zweiter Weltkrieg) und verarbeitete die (Existenz-)Ängste, die Einsamkeit und Verlorenheit in seinen Werken. In Hinblick auf diesen historischen Hintergrund spiegeln die Werke die Angespanntheit innerhalb der Gesellschaft wider und kennzeichnen eine Aufbruchs- sowie Erneuerungsstimmung.

Dieser Museumskoffer setzt sich mit den Lebensumständen von Léon Spilliaert auseinander, thematisiert aber vor allem seine nächtlichen Spaziergänge in seiner Heimatstadt Ostende, die ihm vielfach als Inspirationsquelle für seine Werke diente. Es wird die Frage aufgeworfen, inwiefern die Umgebung beziehungsweise die Darstellung(-weise) eines bestimmten Ortes eine Stimmung sowie einen Einblick in das Innere der Künstler\*innen vermitteln kann. Dafür sind folgende Objekte im Koffer vorhanden:

Postkartenhefte mit Darstellungen von Ostende, Marmorschatulle mit Muscheln vom Ostender Strand, ein fiktives Gedicht von Spillaert über die nächtlichen Spaziergänge am Strand, ein Parfümflakon, eine Pillemdose (Tabletten gegen die Schmerzen), Flaschen (mit Schlafmittel), Werke von Nietzsche, fiktive Souvenirs und Fotografien zu Paris sowie Schreibtischutensilien (Tintenfass, Schreibfeder, Zeichenkohle etc.).

Mit Hilfe der symbolischen Gegenstände innerhalb des Koffers sollen die Betrachtenden sich auf eine Suche begeben und die einzelnen Bedeutungen hinter den Gegenständen mit dem Künstler verknüpfen. Didaktisch wurde der Museumskoffer für den Einsatz in der Sekundarstufe II konzipiert und eng mit dem Kernlehrplan für das Fach Kunst sowie den acht Lernpfaden für einen Museumskoffer nach Jutta Ströter-Bender verknüpft.

Die Aufgaben für die Schüler\*innen befinden sich auf einem beiliegenden Arbeitsblatt und gliedern sich in zwei Arbeitsphasen. Im ersten Aufgabenbereich geht es darum, dass die Schüler\*innen sich dem Koffer annähern und diesen aktiv sowie eigenständig entdecken. Hierzu sollen die Schüler\*innen zunächst die einzelnen Gegenstände betrachten und mit Hilfe eines Tablets deren Bedeutungen identifizieren sowie einen kurzen Lebenslauf des Künstlers erstellen. Im Anschluss daran werden die Schüler\*innen aufgefordert, sich mit dem Kunstwerk „The Hofstraat in Ostend“ von Spilliaert auseinanderzusetzen, indem sie eine Werkbeschreibung, eine Analyse sowie Interpretation des Werkes verfassen. Die Ergebnisse sollen auf einem Poster festgehalten werden. Daraufhin sollen die Schüler\*innen zur Reflexion folgende Fragen beantworten: Wie kann die Umgebung als Inspirationsquelle benutzt werden? Wie wird die Stimmung der Umgebung festgehalten? Wie werden Gefühle durch die Darstellung der Umgebung empfunden?

Im zweiten Aufgabenbereich liegt der Fokus auf der eigenen künstlerischen Auseinandersetzung: Die Schüler\*innen sollen zunächst überlegen, welcher Ort sie am meisten inspiriert hat, wobei sie dies kurz in Einzelarbeit schriftlich festhalten. Danach soll dieser Ort künstlerisch abgebildet werden. Abschließend werden die Ergebnisse in Kleingruppen präsentiert und diskutiert.

Die Themen, mit denen man sich innerhalb des Koffers im Hinblick auf den belgischen Symbolismus beschäftigen kann, sind zeitlos: Ängste, Melancholie, spirituelle Erfahrungen, Mythologie, Landschafts- und Traumwelten und der Tod.

Darüber hinaus kann der Museumskoffer weiterentwickelt werden, um ihn fächerübergreifend verwenden zu können. So könnte der Fokus ebenfalls auf den historischen Kontext gelegt werden, um den Koffer in den Geschichtsunterricht zu integrieren, oder es könnte ein Augenmerk auf das fiktive Gedicht gelegt werden, damit auch ein Verknüpfungspunkt zum Deutschunterricht vorhanden ist.





# 8.9 Seelenspiegel/Spiegelseele – Entwicklungen von Léon Spilliaerts Selbstporträt

Dina Hamdouch & Kristina Menne

Wie viele Künstler vor ihm, porträtiert sich Léon Spilliaert seit Beginn seines künstlerischen Schaffens selbst. Seine Selbstporträts zielen auf eine intensive introspektive Selbstschau, in der auch Melancholie und Einsamkeit zu erkennen sind. Als er seine ersten Selbstporträts zeichnet, litt Spilliaert bereits unter Depressionen. Kontrastreiche Schattierungen erzeugen in den Bildern Tiefe und Dramatik, sie scheinen seine kritische Selbstsicht und seinen Seelenzustand ebenso aufzunehmen, wie die Verwendung belebter Linien sowie dunkler und kontrastreicher Farben. Damit schafft er eine intensive, nahezu schaurige Atmosphäre. Nicht zuletzt diese Selbstbilder haben ihn zu einem herausragenden Vertreter des belgischen Symbolismus werden lassen.

Die Thematik der Selbstporträts, die in diesem Museumskoffer behandelt wird, bietet einen faszinierenden Einblick in die Entwicklung seines Malstils und seiner künstlerischen Identität. Während seiner Karriere schuf er eine Vielzahl von Selbstporträts, die die Veränderungen in seinem Stil, seiner Technik und seiner Selbstdarstellung dokumentieren.

Seine frühesten Selbstporträts entstanden in den 1910er Jahren. Dort zeigt er sich als jungen und nachdenklichen Mann mit einem ernsten Blick. Sein Malstil in dieser Phase war noch recht konventionell und von den Einflüssen des Symbolismus und Jugendstils

geprägt. In den Selbstbildnissen aus dieser Zeit sticht immer wieder die Intensität seines Blicks hervor. Im Anschluss an diese erste Phase widmete sich Spilliaert dem Expressionismus. Diese Umorientierung zeigt sich auch in seinen Selbstporträts: Er experimentierte nun mit verzerrten Formen und intensiven Farben, um seine Emotionen und seine innere Welt auszudrücken. Spilliaert scheint in einigen dieser Selbstbildnisse die Betrachtenden förmlich mit hohlen Augen zu durchbohren. Mit diesen Bildern verleiht er seiner Melancholie auf packende Weise Ausdruck, die ihn quälenden inneren Konflikte und Gefühle sind unmittelbar präsent.

Mit zunehmendem Alter, d.h. ab dem dritten Lebensjahrzehnt, sind seine Selbstporträts von einer immer stärkeren Introspektion geprägt. Sie zeigen vielfach einen älteren Mann, der nachdenklich und in sich gekehrt die Betrachtenden anblickt. Spilliaerts Fähigkeiten zur Darstellung von Gefühlen und innerer Reflexion zeigen hier eine deutliche Weiterentwicklung und Verfeinerung.

Ohne Frage stellen die Selbstporträts einen wichtigen Teil des künstlerischen Erbes des belgischen Malers Léon Spilliaert dar und bieten tiefe, teils bedrückende und aufwühlende Einblicke in seine persönliche und künstlerische Entwicklung.

Doch auch seine Meerlandschaften und Küstenmotive, die er in und um seiner Heimatstadt Ostende

vorfindet, haben starken Einfluss auf seine Arbeit und weisen ihn als Vertreter des Symbolismus aus. Er malt oft – aufgrund seiner Insomnie – das Meer bei Nacht oder in der Dämmerung und verleiht dadurch den Motiven eine geheimnisvolle Atmosphäre.

Während seines gesamten Schaffens experimentiert er mit verschiedenen Untergründen und verwendet eine Vielzahl von Materialien und Medien. Nur kurze Zeit besucht er die Akademie der Schönen Künste in Brüssel. Er ist weitgehend ein Autodidakt. Anregungen und Unterstützung verdankt er maßgeblich seiner Tätigkeit bei dem Brüsseler Verleger, Antiquar und Drucker Edmond Deman und den dort entstandenen engen Kontakten zu Schriftstellern, wie Émile Verhaeren und Maurice Maeterlinck. Ferner beeinflusste seine umfangreiche Lektüre wichtiger Autoren wie Edgar Allen Poe, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer u. a. sein Werk.

Durch seine Ehefrau Rachel Vergison, welche er am 23. Dezember 1916 heiratet, und seine, am 15. November 1917 geborene Tochter Madeleine bessert sich seine Depression. Seine Selbstporträts wirken lebendiger. Gemeinsam wohnt er nun mit seiner Familie hauptsächlich in Brüssel.





## 8.10 Léon Spilliaerts Interieurs und der Einfluss des Jugendstils

Aaliyah Fabien Perona Kamm

Als Jugendstil wird eine kunsthistorische Epoche bezeichnet, die sich etwa von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts erstreckte, wobei ihre Blütezeit um die Jahrhundertwende (ca. 1890–1910) lag. Diese Kunstströmung war geprägt von einem Streben nach einer neuen Formsprache, in Abgrenzung zu den Konventionen des Historismus, aber auch als Gegenbewegung zur Industrialisierung. Künstler\*innen und Kunsthandwerker\*innen suchten nach einer gemeinsamen Formsprache (organisch, asymmetrisch, floral etc.), die zu einer umfassenden Veränderung in der Gestaltung von Möbeln, Architektur, Schmuck und weiteren Kunstwerken führte.

Belgien war sehr aufgeschlossen gegenüber diesen neuen Tendenzen und so wurde Brüssel zu einem der Zentren für den Jugendstil. Der belgische Symbolismus verläuft zeitlich zum Teil parallel zum Jugendstil, so dass sich diese Strömungen gegenseitig beeinflussten.

Beispielhaft kann das an den Raumentwürfen und Konstruktionen des belgischen Künstlers Victor Horta aufgezeigt werden. Sein abstrakt-dynamischer Stil sowie der Umgang mit Licht und Schatten können in Bezug zu Werken von Léon Spilliaert, insbesondere den Darstellungen von Interieurs in seinen Selbstbildnissen, gesetzt werden.

Im Museumskoffer soll durch die Aneignung von Wissen in Verbindung mit künstlerischen Zugängen ein Einblick in das Leben und das Wohnen von Léon Spilliaert geschaffen werden.

Auf der linken Seite des Koffers kann man dazu ein Bücherregal entdecken, in dem nicht nur Wissens- und Bildmaterial zu Léon Spilliaert, sondern ebenfalls Literatur über den Jugendstil und einer seiner wichtigsten Vertreter, Victor Horta, zu finden ist. Dieses Bücherregal wird durch eine florale Tapete im Hintergrund geschmückt. Der weiße Vorhang verschafft zusätzlich den Eindruck einer Wohnungseinrichtung im Jugendstil.

Zudem findet man in diesem Regal, auf Basis der Gemälde, Objekte aus Spilliaerts Wohnung, welche für die künstlerischen Zugänge relevant sind. Bei den Zugängen geht es zunehmend um das taktile Erfahren und Erproben.

Auf der rechten Seite des Koffers wird mittels der Farbgebung des Hintergrundes die Dunkelheit aus Spilliaerts Alltag symbolisch sichtbar gemacht. Außerdem sind Details aus Spilliaerts Selbstbildnissen (wie Selbstporträt, 1903; Selbstporträt mit blauem Skizzenbuch, 1907; Selbstbildnis, 1908; Selbstporträt mit rotem Mond, 1908) zu erkennen, wie die Kleiderhaken, der rote Mond, der rote Stift, ein Spiegel, ein blaues Gefäß und ein Kalender. Des Weiteren findet sich für den olfaktorischen Zugang ein Parfümflakon (mit Bezug auf die Tätigkeit des Vaters als Parfümeur) im Museumskoffer.

Die Uhr, welche auf dem Koffer steht, ist in Spilliaerts Selbstbildnissen wiederzufinden und hat eine wichtige Funktion, da Spilliaert ein sehr schnell arbeitender Künstler war, der schon fast einen Drang zur Überproduktion hatte. Hiermit soll der Stillstand der Zeit dargestellt werden, der eintrat, wenn er sich in seine Arbeit vertieft hatte.

Als Zielgruppe ist die Altersspanne von 18 bis 99 Jahren vorgesehen, da der Museumskoffer insbesondere in der Erwachsenenbildung der Museumspädagogik sowie an Volkshochschulen eingesetzt werden soll.

Die ästhetischen Zugänge sind der genannten Altersgruppe angepasst. Die erste Aufgabe ist es demnach sich die relevanten Bilder mithilfe eines mobilen Endgerätes (QR-Code) oder der Vorlagen anzusehen. Daraufhin wird man folgend aufgefordert sich mithilfe des Spiegels poträthaft in dem beiliegenden Skizzenbuch zu verewigen. Die zweite Aufgabe ist es, aus Papier eine Pflanze herzustellen. Dazu liegen Anleitung und Materialien wie Papier, Stifte, Acrylfarben und Pinsel, Holzkugeln, Scheren und Kleber dem Koffer bei. Die letzte Aufgabe soll es sein, mit Zange und Draht ein Gusseisen im Stil von Horta zu erstellen.

Diese Aufgaben (ästhetischen Zugänge) sollen es ermöglichen ein ganzheitliches, sinnliches Erlebnis zu erfahren.





# 8.11 Der Mythos der dämonischen Frau – die Femme fatale im belgischen Symbolismus

Ariane Götte

„Weibliche Schönheit bildet seit je ein Kardinalthema der Kunst und Literatur [...]. Dabei geht es oft um die Rolle dieser Schönheit als Waffe im ewigen Kampf der Geschlechter. Schnell wird sie nämlich zum [...] Verhängnis für den Mann [...].“ heißt es in Joachim Nagels „Femme fatale. Faszinierende Frauen“.<sup>1</sup> In Hinblick auf den belgischen Symbolismus erweist sich die Femme fatale als ein Motiv, das in der künstlerischen Suche nach einer neuen harmonischen Zukunft häufig aufgegriffen wird.

In den europäischen Symbolismus-Metropolen Paris und Brüssel fand ein reger Austausch zwischen belgischen, englischen, niederländischen und deutschen Künstler\*innen und Literat\*innen, wie Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck, Ensor oder Rops statt, und künstlerische Gruppen, wie die zwanzigköpfige Les XX mit Fernand Khnopff, gründeten sich. Der belgische Symbolismus entwickelte sich dabei sowohl über die Literatur, Musik bis hin zur Malerei und grenzte sich mit Fragen nach beispielsweise den Bewusstseinsgrenzen des Ichs vom Realismus ab.

Léon Spilliaerts Kunstwerke lassen sich anhand des ähnlichen Themas in diese Reihe einordnen. Im Symbolismus wird das Seelenleben der Künstler\*innen in den künstlerischen Fokus gestellt. Spilliaerts Tuschezeichnungen führen in diesem Kontext in alpträumhafte Welten, innere Monologe mit dem Ich zwischen Traum und Wirklichkeit.

Freuds These zu Eros und Thanatos zum triebhaften Unterbewusstsein zeigt sich in Spilliaerts Werken dementsprechend vielleicht nicht direkt, weil durch die Thematisierung des Ichs vielmehr das Unterbewusstsein und weniger die Triebe integriert werden. Dies erfolgt in anderen Femme fatale-Darstellungen unverhüllt, wenn man beispielsweise die lüstern-sinnlich tanzende und freizügig dargestellte Salome (1906) von Franz von Stuck betrachtet.

Frauen werden demnach von einigen (belgischen) Symbolisten als Objekte der Begierde betrachtet. In den Werken als verführerisch, hübsch, zauberhaft, hinterlistig, boshaft, grausam und als Verderben bringend dargestellt, bewegt sich das Konstrukt der Femme fatale stets zwischen sinnlicher Verführung und Zerstörung.

Dieser Museumskoffer gewährt Einblick in den Mythos der verführerisch-gefährlichen Femme fatale. Die männlich dominierte Vorstellungswelt des belgischen Symbolismus hält über Félicien Rops bis zu Ferdinand Khnopff zahlreiche Beispiele für Porträts von Frauen bereit, welche darin die Männer mit ihrer sinnlichen Anziehung in das Verderben stürzen. Er ist auf die zehnte Klasse (EF) ausgerichtet und kann fachpraktisch in der Porträtmalerei Einsatz finden. Darüber hinaus kann der Koffer dazu beitragen, gesellschaftliche Konstrukte unter geschichts- und gen-

derwissenschaftlicher Perspektive zu hinterfragen. Im Kontext von gesellschaftspolitischen Debatten, z. B. um Gendersprache, gewinnt der Koffer somit an Relevanz.

Sein Inhalt besteht vorzugsweise aus Objekten, die entweder in Femme fatale-Darstellungen Spilliaerts und weiterer belgischer Symbolisten zu finden sind oder Charakteristika einer vornehmen Dame des 19. und 20. Jahrhunderts nach der zeitgenössisch-stereotypen Auffassung aufgreift. Unter anderem finden Sie einen charakteristischen Damenhut, ein Frisierset, Schmuck, eine Spielfigur, ein Nadelkissen sowie eine Maske oder einen Umhang nach dem Vorbild von Spilliaerts „Mermaids“ vor. Anschluss zur Femme fatale im belgischen Symbolismus bieten von Spilliaert gemalte Porträts im Bilderrahmen und auf Postkarten, die Femme fatale-Figuren „Mermaids“, die Sirene, Medusa, ein Porträtkatalog mit einer Auswahl an Werken von belgischen Symbolisten und die Informationstexte: 1. Femme fatale, 2. Belgischer Symbolismus und 3. Léon Spilliaert.

Ziel ist es, dass die Schüler\*innen theoretisches wie auch praktisches Wissen über das Konstrukt der Femme fatale und ihre Darstellungsformen im belgischen Symbolismus erlangen.

<sup>1</sup> Nagel, Joachim, Femme fatale: faszinierende Frauen, Stuttgart: Belser 2009.





# 8.12 Frauenbildnisse von Léon Spilliaert und die Frauenmode im Wandel

Jennifer Barroso Sobrado

Die Werke von Léon Spilliaert zeigen oft eine introspektive und symbolische Sicht auf die Welt. Diese Merkmale lassen sich auch in Bezug auf die Frauenbildnisse in seinem Oeuvre finden. Neben der äußeren Erscheinung wird auch die innere Gefühlswelt der dargestellten Frauen reflektiert. Oftmals expressiv und verzerrt mit starken Linien und Kontrasten, oder zum Teil in sehnsuchtsvollen Rückenansichten, strahlen die Frauenbildnisse eine ebensolche Einsamkeit und Melancholie aus, wie zahlreiche seiner weiteren Werke. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auch auf der Kleidung der Frauen. Vielfach sind es lange Gewänder und große Hüte, die die Frauen, neben der symbolistischen Bedeutung, als Damen ihrer Zeit kennzeichnen. Bekannte Beispiele sind die „Absinthtrinker“ (1907), „Frau am Pier“ (1908), „Frau im Zug“ (1908), „Frau am Ufer“ (1910) sowie allgemein die Darstellungen der Fischerfrauen.

Der vorliegende Museumskoffer befasst sich mit ebendiesem Aspekt der Kleidung. Aufgrund der Konzeption für die Primarstufe, dienen die Werke von Léon Spilliaert als Inspirationsquelle und für einen ersten kunsthistorischen Zugriff über die Kleidung.

Mit Hilfe des Museumskoffers werden Schüler\*innen dazu eingeladen sich erstmalig Gedanken um die Kleidung, welche sie sehen, tragen oder kennen im Vergleich zu den unterschiedlichen Darstellungen, welche im Museumskoffer zu finden sind, zu machen. Die unterschiedlichen Arbeitsaufträge sprechen unter-

schiedliche Kompetenzerwartungen an die Schüler\*innen der Primarstufe an und bieten zudem Raum für die Persönlichkeits- und Identitätsentwicklung. Bestimmte Bedeutungen des Themas „Kleidung“ für die derzeitige politische und soziale Situation, sowie für die Zukunft werden hinsichtlich der Arbeitsaufträge beschrieben. Jeder Arbeitsauftrag berücksichtigt eine individuelle Ausarbeitung, was die Heterogenität innerhalb einer Klasse verdeutlichen soll. Dabei dürfen die Schüler\*innen die Arbeitsaufträge auf verschiedenste Arten und Weisen bearbeiten und selbstständig auswählen werden, welche Materialien für ihre Bearbeitung herangezogen werden. Das Wichtigste ist, dass die Schüler\*innen frei arbeiten und ihre Individualität unbedingt einbringen dürfen und sollen.

Im ersten Arbeitsauftrag dürfen die Schüler\*innen eine Silhouette mit „Kleidung“ versehen, dabei ist es ihnen freigestellt, ob sie sie ausmalen oder die Silhouetten bekleben.

Der zweite Arbeitsauftrag setzt das Gestalten einer Hochzeitsgesellschaft voraus. In Anlehnung an das Bilderbuch „Na warte, sagte Schwarte“ sollen Schüler\*innen einen individuellen Hochzeitsgast gestalten. Dabei können auch kulturelle Aspekte und der Austausch über kulturelle Traditionen und Bräuche eine zentrale Rolle spielen.

Gleiches gilt für den dritten Arbeitsauftrag, welcher die gestalterische Auseinandersetzung der Familie im weiteren Kreis voraussetzt. Schüler\*innen sollen

hier ihre Familien mit einem besonderen Fokus auf Kleidung und Accessoires zeichnen/malen.

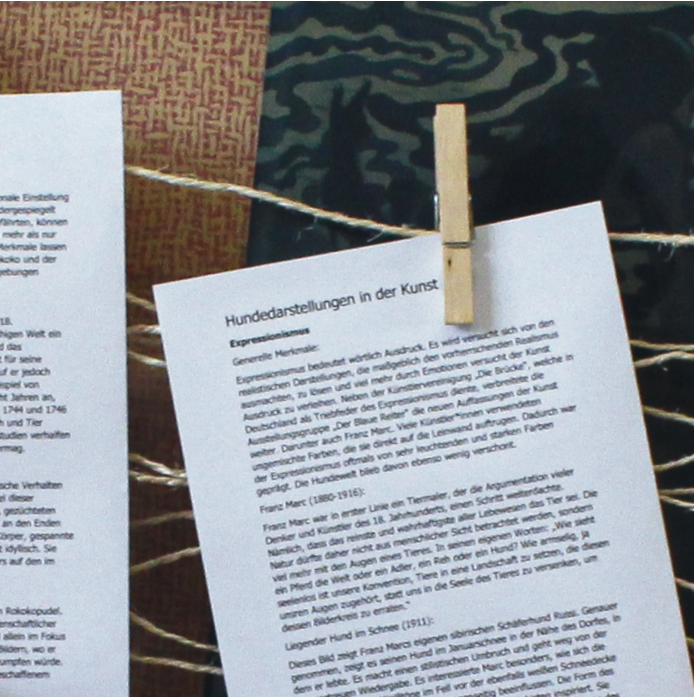
Der vierte Arbeitsauftrag beinhaltet das Gestalten einer einzigartigen Kopfbedeckung. Dabei können Schüler\*innen ganz unterschiedlich herangehen, indem sie bspw. ihre Lieblingstiere, -farben, -interessen, oder auch ihre Lieblingsspeisen zur Schau stellen. Den Hut dürfen sie im Anschluss bei einer Hut-Modenschau innerhalb der Klasse präsentieren.

Indem sich die Schüler\*innen mit bestimmten Themen über die Kleidung austauschen und ihre bisherigen Wissensbestände erweitern, werden neue Denk- und Sichtweisen eröffnet, welche für die Diversität unserer Gesellschaft eine zentrale Rolle spielen können.

Der Museumskoffer soll bewusstmachen, wie unterschiedlich wir uns alle kleiden und wie Kleidung in unserem Alltag eine zentrale Rolle spielt und welche Hintergründe es zu bestimmten Bekleidungsformen zu erfahren gibt.

Dadurch sollen eine gewisse Sensibilität und das Bewusstsein gegenüber anderen Kulturen und Bekleidungsformen vermittelt werden. Zudem sollen die Kinder darauf aufmerksam gemacht werden, wie sich die Kleidung im Laufe der Zeit verändert hat.





## 8.13 Konfiguration und Bedeutung von Hunden im Werk von Léon Spilliaert

Daniel Peters

Der Hund in der Kunst? Der Hund begleitet und unterstützt den Menschen schon seit Ewigkeiten. Ob als Jagdgefährte, treuer Begleiter, auf dem Bauernhof oder als persönlicher Freund. Die Ägypter verehrten sie als heilige Tiere. Schoren sich Berichten zufolge sogar das Haar, sobald der Haushund starb, um ihre tiefe Trauer auszudrücken. Die Hebräer hingegen verteilten sie und sahen sie als unliebsame Eindringlinge in die menschliche Gesellschaft. In späteren Epochen entfernte man sich von diesen Extrempositionen und integrierte sie in das Alltagsleben des Menschen. Sei es beruflich, sportlich, oder einfach nur als liebevoller, ergiebener und selbstloser Gefährte. Der Hund wurde zu einem wahren Sinnbild für Treue. Deshalb ist es kein Wunder, dass er seinen Weg in die Kunst gefunden hat... und auch zum Thema dieses Museumskoffers wurde.

Erst ab dem 18. Jahrhundert wird die emotionale Einstellung zu den treuen Gefährten, den Hunden, innerhalb der Kunst verstärkt widerspiegelt. Viele menschliche Attribute und soziale Merkmale lassen sich auf Hunde projizieren und werden in den Epochen des Rokokos und der Romantik wie auch im Expressionismus dargestellt. Beispiele finden sich bei Künstlern wie George Stubbs, Francisco de Goya oder Franz Marc.

Der belgische Symbolismus setzt sich mit existenziellen und menschlichen Widersprüchen auseinander.

Der. Die seelischen Vorgänge des Menschen stehen im Mittelpunkt dieser Kunstströmung. So lässt sich auch der Hund, als treuer menschlicher Begleiter und psychologischer und emotionaler Vermittler in Werken des belgischen Symbolismus, und auch von Léon Spilliaert, wiederfinden, inspiriert zum Teil aus der schwarzen Romantik.

Im Werk „La Baigneuse“ (1910) von Léon Spilliaert sitzt eine Frau in Badekleidung neben einem Hund auf einer blauen Treppe und starrt in das Wasser. Die schwungvollen Linien des Wassers erzeugen eine geheimnisvolle und fast tranceartige Atmosphäre. Der Hund an ihrer Seite deckt der Frau in ihren versunkenen Momenten den Rücken. Er wirkt dadurch, dass er auf allen vier Beinen steht, eher voller Tatendrang und Energie. Durch diesen Gegensatz der Emotionen wird die emotionale Wirkung der beiden jeweils verstärkt. In „Dog in the snow“ (1913) zeigt sich ein eher schattenhaft, dunkel und melancholisch wirkender Hund, der sich deutlich vom Hintergrund abhebt. Die große Anteilnahme des Hundes im Bild und seine düstere Farbe könnten auf Einsamkeit und Isolation hinweisen.

Der starke Kontrast zwischen dem dunklen Hund und dem weißen Hintergrund könnte die Spannung zwischen Gegensätzen repräsentieren, sei es zwischen Dunkelheit und Licht, Bewusstsein und Unbewusstsein, oder eben Traum und Wirklichkeit.

Mit dem Museumskoffer soll die primäre Zielgruppe von Schüler\*innen der Sekundarstufe I angesprochen werden. Ziel des Museumskoffers ist es, mithilfe von Eindrücken, Inspirationen und didaktischen Aufgaben einen näheren Einblick in die Thematik „Konfiguration und Bedeutung von Hunden im Werk von Léon Spilliaert“ zu erhaschen, Eindrücke über verschiedene Epochen und Künstler\*innen zu erhalten und in diesem Kontext künstlerische Fähigkeiten auszubauen.

Plastiken und Skulpturen von Hunden, Kunstwerken mit Hundedarstellungen und informative Texte über verschiedene Epochen bieten dafür die Basis. Die intensive Bearbeitung der theoretischen Aufgaben dient dabei als Grundlage für die praktische Auseinandersetzung und das Fertigen eines eigenen künstlerischen Werkes.

Hierbei stehen künstlerisch mehrere Optionen zur Verfügung. Sei es vom realistischen Zeichnen mit Bleistiften, zum ausdrucksstarken Arbeiten mit Ölkreide, bis hin zum kreativen Schnitzen mit Seife. Auf diese Art und Weise lassen sich zahlreiche sinnlich-ästhetische Prozesse anregen und neue Sichtweisen auf spezifische Gebiete der Kunstwelt öffnen.

Als ein kleines, verstecktes Highlight, zaubert der Koffer beim Öffnen, mittels Hundegeräusche, den Menschen ein Lächeln ins Gesicht.



## **9 Museumskoffer zum Werk von George Minne (1866–1941)**





## 9.1 Zwischen Weltschmerz und Dekadenz – Die Kulturgeschichte Belgiens zwischen 1880 und 1914 im Spiegel ausgewählter Werke des symbolistischen Künstlers George Minne

Vanessa Ressel & Valeria Schwandt

George Minne war ein flämischer Künstler, Bildhauer und Zeichner und gilt als einer der bedeutendsten Symbolisten des Fin de Siècle, jener Zeit, die von Dekadenz, Weltschmerz und Aufbruchsstimmung geprägt war. Minne wird in eine Epoche hineingeboren, in der Belgien zu einem führenden Land der industriellen Revolution auf dem europäischen Kontinent wird und dadurch einen enormen wirtschaftlichen Aufschwung erfährt. Die rasante ökonomische Entwicklung verdankt das Land in erster Linie Industriegebieten in der Wallonie, wohingegen Flandern lange Zeit durch Verarmung („arm Vlaanderen“) gekennzeichnet ist, da in diesem Teil Belgiens die Landwirtschaft überwiegt. Allenfalls in Minnes Heimatstadt Gent gab es eine nennenswerte Baumwollindustrie.

Der Koffer soll einen Einblick in die sozialen Missstände und in das durch die Industrialisierung verursachte Elend der breiten Bevölkerung am Ende des 19. Jahrhunderts geben. Minnes schlanken Skulpturen spiegeln den aufkommenden Pessimismus, die Todessehnsucht und die Dekadenz in einer Welt wider, der nicht mehr zu trauen ist, weil viele Glaubenswahrheiten durch wachsende naturwissenschaftliche Erkenntnisse ins Wanken geraten.

Minne stellt den Menschen in den Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens. Die Folgen der In-

dustrialisierung führten dazu, dass die breite Bevölkerung unter Existenzangst, Fatalismus und sozialer Unsicherheit litt. Genau an diesem Punkt setzt der Museumskoffer an und zieht eine Verbindung zwischen Minnes Leben, seinem Werk und der Kulturgeschichte Belgiens zwischen 1880 und 1914.

Grundsätzlich dürfen alle Gegenstände im Koffer angefasst werden. Auf dem Deckel des Koffers befindet sich eine Collage mit ausgewählten Werken Minnes, die Betrachtenden einen Überblick über die Vielfalt seiner Figuren geben soll. Im Innenraum des Koffers befinden sich auf laminierten Kärtchen Stationen der Biografie des Künstlers, die an kleinen Holzklammern befestigt sind und zum Lesen abgenommen werden können. Ebenso liegt ein fiktiver Brief Minnes an seinen Dichterfreund Maurice Maeterlinck bereit, welcher vom Betrachtenden geöffnet und gelesen werden kann. Beide waren Mitglieder einer Künstlergruppe. In dem Brief wird der Entstehungsprozess der wohl bekanntesten Skulptur Minnes „Der kniende Jüngling“ erklärt, welche sich ergänzend als Anfassobjekt im Koffer befindet und sich in dem späteren Werk des „Jünglingsbrunnen“ auf einem weiteren Foto wiederfindet. Diese Figur ist zusätzlich mit einem Audio-QR-Code versehen, welcher vom Betrachtenden eingescannt werden kann, um sich eine Audiodatei anzuhören, in der er weiterführende Informationen zu der

Skulptur erhält. Zudem befinden sich weitere Audio-QR-Codes im Deckel, die den Betrachtenden wesentliche Hintergrundinformationen über die Kulturgeschichte Belgiens zwischen den Jahren 1880 und 1914 liefern.

Die Weltkugel kann vom Betrachter geöffnet werden. Sie steht als Sinnbild für die Aktualität und weltweite Bedeutung des belgischen Symbolismus in der Gegenwart. Darüber hinaus befindet sich eine Schachtel mit Baumwolle im Innenraum des Koffers, um zu verdeutlichen, dass Minnes Heimatstadt „Gent“ durch eine nennenswerte Baumwollindustrie gekennzeichnet war. Weitere Bilder wurden vor dem Hintergrund ausgewählter Werke Minnes im Innenraum des Koffers ausgelegt und sollen den Betrachtenden die Vielzahl seiner Werke vor Augen führen. Das wichtigste Element im Koffer stellt Minnes berühmteste Figur, die „Jünglingsfigur“, dar. Die Figur schafft ein Menschenbild, das zum Symbol für menschlichen Pessimismus, Schmerz und Selbstschutz in einer Zeit der Widersprüchlichkeit wird. Die gotische Längung und die harmonische Linienführung stehen im Kontrast zu der um den Oberkörper geschlungenen und verkrampften Armhaltung. Der Mensch als demutsvolles Wesen zeigt sich in der Verschlankung und Entkörperlichung. Der besondere Winkel in der knienden Haltung zeigt das natürliche Schamgefühl und die Ausgesetztheit, wobei die Form und die Konturen die Figur stilisieren.





## 9.2 Zwischen Selbstreflexion und Narcissus – Eine Analyse von George Minnes Skulptur „De Knapenfontein“/„Jünglingsbrunnen“ (Brunnen mit knienden Knaben) im Kontext des Narcissus-Motivs in Ovids Metamorphosen

Cassandra Franke

Wie formen Kunst und Literatur unsere Sichtweise auf das komplexe Zusammenspiel von Selbstreflexion und Identität? Mit dieser Frage sollen die Betrachtenden des Museumskoffers konfrontiert werden und ihr Bewusstsein für diese Thematik öffnen.

Der Koffer untersucht vergleichend das Werk „Die Knapenfontein“/„Jünglingsbrunnen“ (Brunnen mit knienden Knaben) des belgischen Bildhauers George Minne im Kontext des Narcissus-Motivs, wie es in Ovids „Metamorphosen“ dargestellt wird.

Er bietet einen theoretischen Einstieg in das Thema und schafft mittels verschiedener Objekte, Flüssigkeiten und Materialien einen visuellen Anreiz für die Betrachtenden. Er ermöglicht es, kognitiv in verschiedene Bereiche des Themas einzudringen und ihre Eindrücke zu sammeln. Dem Museumskoffer liegen drei eigenständig erstellte Aufgaben bei, die es ermöglichen, den Koffer im Kunstunterricht zu nutzen und einen vielfältigen Zugang zum Lernen und Erforschen anzubieten. Aufgrund der unterschiedlichen Komplexitätsstufen richten sich die ersten beiden Aufgaben an Schüler\*innen der Sekundarstufe I (Klasse 8 und 10), die dritte Aufgabe an Schüler\*innen der Sekundarstufe II an Gymnasien und Gesamtschulen.

George Minne war ein Vertreter des belgischen Symbolismus und des Jugendstils. Er entwarf die Skulptur „Die Knapenfontein“/„Jünglingsbrunnen“ (Brunnen mit knienden Knaben) – eines seiner bekanntesten Werke – im Jahr 1898 und schuf verschiedene Versionen aus unterschiedlichen Materialien. Die Intention war eine Skulptur für den öffentlichen Raum zu schaffen, nachdem er vormalig zumeist vor allem kleinformatische Werke erstellt hatte.

Die Skulptur besteht aus einer Gruppe von jungen, knienden Figuren, die sich über einen Brunnen beugen. Der Narcissus-Mythos, wie von Ovid erzählt, schildert die Geschichte von Narcissus, einem jungen Mann von außergewöhnlicher Schönheit, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt. Er symbolisiert die Selbstbesessenheit und das Streben nach Selbsterkenntnis. Dieses Motiv hat Künstler und Denker über Jahrhunderte inspiriert und ist auch in unserer heutigen Zeit von Relevanz. Dargestellt wird dieser Vergleich durch Spiegelungen, Reflexionen, Fotografien, 3D-Druck und Informationen, die im Koffer zusammengetragen wurden. Der Koffer zeigt wie Künstler\*innen und Schriftsteller\*innen verschiedener Epochen ähnliche Themen in unterschiedlichen

Medien aufgreifen können, um die menschliche Psyche und die Suche nach Identität darzustellen.

Minnes Jünglingsbrunnen und Ovids Narcissus eröffnen Einblicke in die Facetten der Selbstbetrachtung und des Narzissmus, die zeitlos und universell sind und in verschiedenen künstlerischen Medien zum Ausdruck gebracht werden können.

Die unterschiedlichen Themen, die der Koffer beinhaltet, bieten zudem vielfältige Möglichkeiten für fächerübergreifendes Lernen und die Integration in verschiedene Schulfächer, wie Deutsch, Sozialwissenschaft, Philosophie und Ethik.





### 9.3 „Emotionen in Holz gemeißelt“ – George Minnes Skulpturen und seine Flucht nach Wales

Alica Axmann

George Minne, geboren am 30.08.1866 in Gent, war ein belgischer Maler, Zeichner und Bildhauer des 19. und 20. Jahrhunderts, der für seine figurativen Skulpturen mit mystischem Ausdruck bekannt ist. Er fertigte seine Werke, welche meist schmale Mensendarstellungen abbilden, überwiegend aus Bronze oder Marmor. Als der Erste Weltkrieg ausbrach, flüchtete George Minne mit seiner Frau von Belgien nach Wales. Er war 1914 vermutlich einer von etwa 1,5 Millionen weiteren Belgier\*innen, die von Belgien nach Großbritannien geflohen sind, nachdem die deutschen militärischen Truppen nach Belgien einmarschiert waren.

Kurz vor und zu dieser Zeit beschäftigte sich George Minne – u. a. aus Kostengründen – neben seinen ursprünglichen Materialien ebenfalls mit dem Material ‚Holz‘, was durch einige seiner Skulpturen belegt ist. Beispielsweise wurden die Werke „die Betende (Nonne)“, 1894, und „Drei heilige Frauen (am Grabe)“, 1896, aus Eichenholz gefertigt.

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges zogen George Minne und seine Frau wieder zurück nach Belgien, wo er seine Lehrtätigkeit für Malerei an der Köninklijke Academie voor Schoone Kunsten in Gent wiederaufnehmen konnte.

George Minne hat zwar nur verhältnismäßig wenige Werke aus Holz gefertigt, jedoch geben diese einen Einblick in die Arbeit von Minne in verschiedenen

Lebensphasen und seine Beziehung zur Kunst und deren Materialität. Trotz der Änderung seiner Materialien ist er seinen typischen Formen und Themen treu geblieben, so dass sich ein Wiedererkennungswert seiner Werke herausgebildet hat.

Dieser Museumskoffer wurde gestaltet, um einen genaueren Blick auf das Naturmaterial ‚Holz‘ zu werfen und mit diesem zu arbeiten. Holz ist als Material sehr vielfältig und lässt sich in vielen verschiedenen Unterrichtseinheiten einsetzen. Hierzu ist nicht zwingend ein spezieller Arbeitsraum notwendig, auch mit kleineren Werkzeugen lassen sich viele Unterrichtsreihen rund um das Material ‚Holz‘ gestalten. Das Arbeiten mit Holz stellt komplexe Anforderungen an die Schüler\*innen, welche beispielsweise die Motorik fördern.

Die haptische Auseinandersetzung mit dem Werkstoff bietet den Schüler\*innen die Möglichkeit Erfahrungen zu sammeln, welche auf viele andere Materialien oder Aufgabenbereiche übertragen werden können.

Mit Holz lassen sich zahlreiche Aufgaben gestalten, welche für jede Jahrgangsstufe angemessen anspruchsvoll sind. In dem angefertigten Museumskoffer werden Aufgaben bereitgestellt, welche die Erkundung des Materials in den Vordergrund stellen.

Der Inhalt besteht größtenteils aus fiktiven Gegenständen, die George Minne auf seiner Flucht Anfang

des 20. Jahrhunderts bei sich gehabt haben könnte (z. B. Landkarte, Flasche, Taschenmesser, Konservendosen, Kerzen, Streichhölzer, Zigarettentuis, Tabak, Decke). Die Schüler\*innen der Sekundarstufe I und II, für die dieser Koffer hauptsächlich konzipiert wurde, können sich interaktiv mit dem Thema der Flucht von George Minne und seinen künstlerischen Werken aus Holz auseinandersetzen.

Alle Gegenstände dieses Museumskoffers sind dafür gedacht angefasst und ertastet zu werden, damit sich die Schüler\*innen die Themen des Koffers sinnlich, dynamisch und interaktiv erarbeiten können. Die zahlreichen Holzstücke und der Beutel mit Zirbenspänen, füllen den Koffer mit einem authentischen Holzgeruch, wodurch neben dem Tastsinn weitere Sinne angesprochen werden.

Die drei bis vier Aufgabenstellungen in diesem Koffer ermöglichen den Schüler\*innen sowohl einen Blick in das Leben von George Minne auf der Flucht zu werfen (z. B. durch die Bearbeitung eines Tagebuches), als auch sich mit der Arbeit mit Holz auf verschiedenste Weise (z. B. durch das Bemalen von Holzscheiben oder Holzschnitt-Varianten) vertraut zu machen. Sowohl mit dem Fach Biologie als auch mit Geschichte, lassen sich durch diesen Museumskoffer fächerübergreifende Unterrichtseinheiten gestalten.





## 9.4 Künstlerkolonien als Phänomen der Moderne: Georges Minnes Aufenthalt in Sint-Martens-Latem

Maya Martynova

Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert spielten Künstlerkolonien eine bedeutende Rolle in der Kunstwelt. Diese Gemeinschaften von Künstler\*innen, die sich oft in ländlichen oder abgelegenen Gebieten niederließen, dienten als wichtige Zentren kreativer Innovation und künstlerischer Experimente. Künstlerkolonien ermöglichten es den Mitgliedern, sich von den urbanen Zentren zu lösen und eine inspirierende Umgebung zu finden, um ihre künstlerische Vision zu entwickeln.

Für die Künstler\*innen bot sich darüber die Möglichkeit in engem Kontakt zu der Natur zu arbeiten. Darstellungen von Landschaft und die Verbindung zur Natur wurden daher zentrale Themen in vielen Werken dieser Zeit. Zudem förderten die Künstlerkolonien den Austausch von Ideen und Techniken zwischen den Künstler\*innen.

Besonders bekannt sind Künstlerkolonien wie die von Barbizon in Frankreich, Worpswede in Deutschland oder Skagen in Dänemark. In diesen Gemeinschaften entwickelten Künstler\*innen neue Ansätze und Stile, die oft als Reaktion auf die rigiden Normen der etablierten Kunstakademien entstanden. Künstlerkolonien trugen somit zur Vielfalt und Entwicklung der Kunst im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert bei und wirkten als Wegbereiter für spätere Kunstbewegungen wie den Impressionismus und Expressionismus.

In Belgien existierte in Sint-Martens-Latem ebenfalls eine Künstlerkolonie, zu deren Mitgliedern u. a. George Minne gehörte. Diese Künstler teilten eine Vorliebe für den Symbolismus und den Jugendstil.

Dieser Museumskoffer simuliert eine Reise zurück in die Vergangenheit, zur Entstehung der Künstlerkolonien. Umgesetzte Themen sind die Künstlerkolonie Sint-Martens-Latem mit dem Fokus auf George Minne, das städtische Leben im Vergleich und die Unterschiede der Künstlerkolonien anhand einiger Beispiele.

Als George Minne um 1899 in Sint-Martens-Latem ankam, gab es bereits viele andere Künstlerkolonien innerhalb Europas. Gründe für die Entstehung solcher Kolonien waren vor allem die sich verschlechternden Lebensbedingungen in den Städten. Die ästhetischen Zugänge im Koffer bieten die Grundlage, um sich mithilfe der fiktiven Biografie der Figur Morten Jensen, einen Einblick in die damaligen Zustände zu verschaffen.

Ein Koffer wird während seines Gebrauchs ein höchst persönlicher Gegenstand, der sich als Eigentum durch verschiedene Prozesse des „sich Aneignens“<sup>1</sup> entpuppt. Diesen Ansatz folgend, entstand Morten Jensen. Laut seinem alten „Persoonsbewijs“ (niederländisch für Personalausweis) ein Einwohner von Rockanje, der am vierten Mai 1867 zur Welt gekommen ist. Diese fiktive Figur ist der Besitzer des Koffers. Ein abenteuerlustiger Mann mit genug Geld

um ein Sammler Minnes zu sein, auf Reisen zu fahren und die Künstlerkolonien zu besuchen. Die Gegenstände im Koffer enthalten seine Gebrauchsspuren, seien es der Abdruck einer Tasse auf dem Ausschnitt der Europakarte oder die kleinen Postkarten an seine deutschen Freunde.

Auf der Europakarte sind die genauen Ortsmarkierungen der weiteren europäischen Künstlerkolonien zu finden, welche Morten Jensen vermeintlich besuchen möchte. Des Weiteren finden sich der fiktive Personalausweis, das Werk „Strandreiter“ von Otto Fikentscher, eine Leine mit Blütenproben als olfaktorischer Zugang zur Natur in Sint-Martens-Latem, Postkarten, ein Tagebuch, ein 3D-Druck der Statue des „knienden Jünglings“ von George Minne, ein Modellbau als Vergegenwärtigung der Landschaft in Sint-Martens-Latem und, als Kontrast, ein auf Vorlage einer zeitgenössischen Lithografie gefertigter Modellbau einer Textilfabrik.

Die Zielgruppe dieses Koffers liegt aufgrund seiner Komplexität im Alter zwischen 18 und 99 Jahren (Erwachsenenbildung). Alle Gegenstände sind zum Ertasten, Auspacken und Riechen freigegeben!

<sup>1</sup> Serres, Michel, Das eigentliche Übel. Verschmutzen, um sich anzueignen? (aus dem Frz. v. Alexandre Plank und Elisa Barth, 2009), Berlin: Merve Verlag 2008, p. 18.



# 10 Eine Übersicht zu Leben und Wirken von Léon Spilliaert und George Minne

Jule Aufderbeck & Sabine Schmitz

## Léon Spilliaert

- 28.07.1881

Der Künstler wird als Leontius Petrus Ludovicus Spilliaert in Ostende in eine wohlhabende Familie geboren. Sein Vater besitzt einen Friseursalon und eine Parfümerie, die auch den König beliefert. Die Familie lebt bereits seit Generationen in Ostende. Léon Spilliaert wird als sensibles und introvertiertes Kind beschrieben. Sein Gesundheitszustand ist fragil, seit seiner Jugend leidet er unter furchtbaren Bauchschmerzen.
- 1894

Léon Spilliaert besucht ab diesem Jahr das Onze-Lieve-Vrouwecollege in Ostende. Während seiner Schulzeit entwickelt er ein besonderes Interesse für Philosophie, besonders für die Werke von Friedrich Nietzsche und Arthur Schopenhauer.
- 1899

Spilliaert beginnt ein Studium an der *Académie des beaux-arts* in Brügge.
- 1900

Bereits nach wenigen Monaten muss Léon Spilliaert sein Studium aus gesundheitlichen Gründen abbrechen. Er besucht mit seinem Vater Paris, dieser kauft ihm dort seine ersten Pastellfarben.
- 1901

Obwohl er nur eine sehr kurze Ausbildung hatte, entwickelt Spilliaert schnell einen eigenen Stil: er schafft vor allem monochrome Zeichnungen, die von Ostende inspirierte Landschaften oder einsame Figuren zeigen.
- 1902

Léon Spilliaert beginnt für den Verleger Edmond Deman zu arbeiten. Im Rahmen dieser Arbeit bekommt er die Gelegenheit, seinen Horizont zu erweitern, so verbringt er zum Beispiel Zeit in Brüssel. Deman ist spezialisiert auf Autor\*innen des französischen und belgischen Symbolismus und veröffentlicht vor allem die Werke von Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck und Stéphane Mallarmé, denen sich Spilliaert nahe fühlt. Er beginnt, einige Werke dieser Autoren zu illustrieren.
- 1903

Spilliaert bewirbt sich, um eine Laufbahn im Kongo, wird jedoch aufgrund seines Gesundheitszustands abgelehnt.
- 1904

Durch ein Empfehlungsschreiben von Deman kommt Léon Spilliaert nach Paris, wo er auch Verhaeren trifft. Dank dessen Beziehungen werden Spilliaerts Werke bald neben denen berühmter Künstler\*innen wie Picasso ausgestellt.

- 1907

Spilliaert lebt wieder in seinem Elternhaus in Ostende, seine Krankheit verschlimmert sich zu dieser Zeit so sehr, dass er fast stirbt. Trotzdem erlebt seine Karriere auch weiterhin einen Aufschwung: er verkauft seine ersten Zeichnungen. Am Ende des Jahres kehrt er nach Paris zurück.
- 1909

Léon Spilliaert stellt erstmals in Brüssel aus. In den folgenden Jahren werden noch einige weitere Ausstellungen in dieser Stadt folgen.
- 1913

Léon Spilliaerts Werk bekommt eine eigene Ausstellung in Paris.
- 1914

Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wird Ostende aufgrund seiner strategischen Position schnell von deutschen Truppen besetzt. Spilliaerts Mutter flüchtet mit einer seiner Schwestern nach England, sein Vater bleibt mit den Brüdern in Ostende.
- 1916

Spilliaert verliebt sich in Rachel Vergison, die er am 23. Dezember heiratet.
- 1917

Da Ostende noch immer besetzt ist, wollen Léon Spilliaert und seine Frau die Stadt verlassen und nach Genf flüchten. Sie kommen auf ihrem Weg nach Brüssel und da Rachel schwanger ist und das Paar nicht viel Geld hat, bleiben sie schließlich dort. Am 15. November wird ihre Tochter Madeleine geboren. Im selben Jahr findet in Brüssel die zweite Ausstellung seines Werks statt.
- 1922

Familie Spilliaert kehrt nach Ostende zurück.
- 1927

Léon Spilliaert wird Mitglied von „Kunst van Heden“, einer Gruppe aus Antwerpen, der auch James Ensor und George Minne angehören. Mit dieser Gruppe stellt er bis 1934 aus.
- 1935

Spilliaert und seine Familie ziehen endgültig nach Brüssel, auch um Madeleine ihre Ausbildung zur Pianistin zu ermöglichen. Auch hier bleibt das Spazierengehen ein wichtiger Bestandteil seines Alltags. Ebenso wie in Ostende flaniert er viel umher, vor allem nachts, wenn ihn seine Krankheit nicht schlafen lässt.
- 1940

Im Zweiten Weltkrieg wird Ostende erneut von Deutschland besetzt und das Elternhaus von Spilliaert zerstört. Daraufhin bricht er alle Verbindungen nach Deutschland ab und weigert sich dort auszustellen oder seine Werke dorthin zu verkaufen.
- 1941

Zu Ehren seines 60. Geburtstags organisiert die Brüsseler Galerie „Apollo“ eine Spilliaert-Ausstellung.
- 23.11.1946

Spilliaert stirbt im Kreise seiner Familie in Brüssel an Herzinsuffizienz. Die Trauerfeier findet in Brüssel statt, danach wird er in seiner Heimatstadt Ostende beigesetzt.

Testar, Anna, „Chronologie“, in: Anne Adriaens-Pannier/Leïla Jarbouai (Hgg.), Léon Spilliaert, 1881–1946. Lumière et solitude, Paris: Musée d'Orsay 2020, pp. 12–29.



George Minne

30.08.1866	George-Jean-Léonard Minne wird als Sohn von Frédéric-Auguste Minne und Emma Vankakerken in Gent geboren. Die Familie ist gut situiert und kommt aus dem gehobenen Bürgertum, doch die Schere zwischen Arm und Reich, zwischen Bürgertum und Arbeitern im industrialisierten Gent ist groß. Daher erlebt Minne schon in jungen Jahren viel Leid und Elend, insbesondere auch durch die Frauen- und Kinderarbeit in seiner Heimatstadt. Seine Kindheit bleibt freudlos, seine Mutter ist streng und unnahbar. Der Vater sieht eine Architektenkarriere für ihn vor. George Minne versucht aus der Beengtheit und Unaufrichtigkeit des Bürgertums zu fliehen. Seine Schulzeit soll ihm noch im Erwachsenenalter Albträume beschert haben.
1886	Minnes jüngste Schwester stirbt. Mit dem Verlust und dem damit einhergehenden Schmerz setzt er sich später künstlerisch in seinem Werk auseinander.
1870/71	Der Deutsch-Französische Krieg und die Flüchtlingsströme aus Frankreich konfrontieren Minne erneut mit dem menschlichen Leid.
1879–1883	Minne beginnt im Alter von 14 Jahren seine Studien an der Genter Kunstakademie. Bis zum Jahr 1883 bereitet er sich dort auf Wunsch seines Vaters auf den Beruf des Architekten vor.
1883–1887	Minne belegt an der Genter Kunstakademie Zeichenkurse, die antike und lebende Modelle zum Gegenstand haben. Ab diesem Zeitpunkt gibt er als Berufsbezeichnung „Maler“ an.
1886/87	In seinem letzten Akademiejahr kommt Minne zur Bildhauerei und lernt bei Louis Van Biesbroeck. Auf dieses Jahr sind auch die ersten heute bekannten Skulpturen Minnes datiert.
1886	Grégoire Le Roy macht George Minne mit dem damals bereits berühmten belgischen Autor und späteren Nobelpreisträger Maurice Maeterlinck bekannt.
1888	Minne beginnt sich der Buchillustration zu widmen. In diesem Jahr erstellt er erste Illustrationen für Le Roys Gedichtband <i>Mon coeur pleure d’autrefois</i> . In den folgenden Jahren folgen zahlreiche weitere Illustrationen für Werke von Maurice Maeterlinck und Emile Verhaeren.
1889	Minne nimmt erstmals an einer Ausstellung teil, dem Salon Triennal de Gand. Die von ihm gezeigten zwei Werke werden in dem kleinen Kreis der (symbolistischen) Avantgarde positiv aufgenommen.
1890er Jahre	Minne kämpft zu dieser Zeit mit großen Schwierigkeiten, vor allem finanziell, was bei ihm zu großen Existenz-ängsten führt. Die Suche nach finanziellen Mitteln bestimmt sein Leben und die fehlende Unterstützung seiner Familie trifft ihn sehr. Zum Beispiel scheint sein Atelier unbeheizt gewesen zu sein, da viele seiner Werke durch Frost zerstört wurden.

Bis heute sind keine Werke bekannt, die gesichert in den Jahren 1890–1893 entstanden sind.  
Bis 1893 lebt Minne bei seinen Eltern und hilft im Architekturbüro des Vaters aus.

1890	Minne zieht nach Brüssel und wird damit endgültig Teil der belgischen Avantgarde. Nachdem die Stadt durch die Gründung der avantgardistischen Künstlervereinigung Les XX (1883) zu einem wichtigen Ort des Symbolismus und der Avantgarde avanciert ist, zieht es viele Künstler*innen dorthin. Im selben Jahr wird Minne zur siebten Ausstellung von Les XX eingeladen. Konservative Kritiker*innen äußern sich sehr negativ über seine Skulpturen, aus dem symbolistischen Lager erhält er hingegen viel Lob für sein Werk. Im Oktober wird er außerdem zum Vingtiste gewählt.
1892	Minne nimmt an vier verschiedenen Ausstellungen teil, unter anderem an einer Ausstellung in Paris, dem damaligen Zentrum für moderne Kunst. Am 1. September des Jahres heiratet er Josephine Destanberg; mit ihr bekommt er insgesamt acht Kinder.
1893/94	Aufgrund der finanziellen Probleme und der Existenzangst führt es ihn und seine Familie in die flämische Gemeinde Zevergem, wo er sich im Ackerbau versucht, um sich von den eigenen Erträgen ernähren zu können. Dieser Versuch scheitert und seine Frau, das erstgeborene Kind (1894) und er verlassen den Ort Ende 1895. In diesen Jahren illustriert er weitere literarische Werke von Maurice Maeterlinck und Emile Verhaeren. Er ersucht die Stadt Gent um finanzielle Unterstützung, die ihm aber verwehrt wird, da man ihn nicht mehr als jungen mittellosen Künstler ansieht.
1895	Minne geht mit seiner kleinen Familie nach Brüssel. Sein Vater will, dass er sich an der dortigen Akademie einschreibt und sein Künstlertum durch offizielle Preise legitimiert. Also besucht Minne die Academie des Beaux-Arts und die Skulptur-Klasse von Charles Van der Stappen.
1896	Minne erhält eine erste offizielle Anerkennung in Form einer Förderung der belgischen Regierung und mehrere erste Preise an der Kunstakademie. Trotzdem befindet sich seine Familie in einer prekären Lage, seine Frau und er leben mit inzwischen vier Kindern in einer Zweizimmerwohnung in der Nähe der Akademie. Sie verlassen daraufhin Brüssel und ziehen nach Uccle/St. Job. Dort bleiben sie nicht lange, da sie durch eine kontaminierte Wasserquelle an Typhus erkranken. Minne kann durch die Krankheit in diesem Winter kaum arbeiten.
1897	Die Familie zieht in den Brüsseler Vorort Forest, wo Minnes Kreativität einen Höhepunkt erreicht. Hier erschafft er seine bedeutendsten Werke. In dieser Zeit ist er auch ein häufiger Gast des berühmten flämisch-belgischen Architekten und Designers des Jugendstils Henry van de Velde. Er nähert sich dadurch der dekorativen Kunst an und entwickelt Interesse für die Art nouveau. Zu dieser Zeit beginnt seine Arbeit am Jünglingsbrunnen, der bis heute als sein Hauptwerk gilt.

1898	Während er in den letzten Jahren ohne nennenswerten Erfolg ausgestellt hat, wird die Rezeption seines Werkes durch eine Ausstellung in Brüssel belebt. Er ist zudem auf einer Ausstellung in Krefeld vertreten, wo die Weichen für seinen internationalen Durchbruch gestellt werden.
1899	Der Jünglingsbrunnen wird erstmals aufgestellt. Die Reaktionen auf das Werk variieren zwischen Begeisterung und pauschaler Ablehnung. Im selben Jahr beendet Minne seine Brüsseler Jahre und zieht in das flämische Künstlerdorf Sint-Martens-Latem.
Ende der 1890er Jahre	Minne hält sich kurz in Paris auf. Es ist nicht gesichert, ob er hier tatsächlich auf den Großmeister Auguste Rodin trifft, wie immer wieder behauptet wird.
1900	Minne erhält nun regelmäßig Aufträge und beginnt Erfolg in den deutschsprachigen Ländern zu haben. Er findet Zugang zur deutschen und österreichischen Avantgarde.
1903	Minne besucht die deutsche Stadt Hagen. Dies ist der einzige, verbürgte Aufenthalt des Künstlers in Deutschland.
1902–1909	Die religiös-symbolistische Ausrichtung der Gruppe in Sint-Martens-Latem bringt Minne dazu, sich seinen Werken Auferstehungen und Grabmäler zu zuwenden.
Ab 1909	Minne arbeitet wieder häufiger in Gent. In dieser Zeit stellt er sein künstlerisches Schaffen in Frage und kreiert hauptsächlich naturalistisch-expressive Skulpturen. Ausgerechnet für diese traditionellen Werke erhält er offizielle Anerkennung in Form von Preisen.
1913	Die Akademie in Gent beruft Minne zum Zeichenlehrer. Außerdem gründet er eine Bronzegießerei für seinen ältesten Sohn, in der unter anderem die Abgüsse seiner Figuren hergestellt werden sollen.
1914	Minne lehnt ein Angebot der Amsterdamer Kunstakademie ab, dort als Professor für Zeichenkunst zu arbeiten. Als der Erste Weltkrieg ausbricht, geht Minne mit seiner Familie ins Exil nach Wales. Er hat dort nicht die Möglichkeit plastisch zu arbeiten, so dass seine Erfolgsgeschichte in Deutschland und Österreich abbricht. Er konzentriert sich in dieser Zeit auf die Malerei und den Holzschnitt und fertigt um die 400 Zeichnungen an.
1919	Minne kehrt nach Belgien zurück und erhält dort nun Aufmerksamkeit. Seine Wirkung in Deutschland und Österreich ist zunächst verloren. An sein bildhauerisches Werk kann er nicht mehr anknüpfen.
18.02.1941	George Minne stirbt in Sint-Martens-Latem.

Rossi-Schrimpf, Inga, George Minne. Das Frühwerk und seine Rezeption in Deutschland und Österreich bis zum Ersten Weltkrieg, Weimar: VDG 2012, pp. 28–48.

# 11 Bibliografie

Jule Aufderbeck, Larissa Eikermann & Sabine Schmitz

## 11.1 Museumskoffer: Material- und Erinnerungskisten

Assmann, Aleida, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C. H. Beck, 1999.

Gach, Hans-Joachim, Geschichte auf Reisen. Historisches Lernen mit Museumskoffern (Museum konkret), Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag, 2005.

Grewe, Helena, „Der Museumskoffer – Lernen ohne sprachliche und disziplinäre Grenzen“, in: World Heritage and Arts Education, Jutta Ströter-Bender/ Nina Hinrichs (eds.), H. 6/7 (2012), pp. 46–54.

Janelli, Angela, Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums, Bielefeld: transcript, 2014.

Kämpf-Jansen, Helga, Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung (KONTEXT Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung, Bd. 9), 4. durchges. Aufl., Baden-Baden: Tectum, 2021.

Kathke, Petra, Sinn und Eigensinn des Materials (Bd. 1, Sand und Erde, Gezweig, Geäst und Gehölz, Feuer, Ruß und Asche, Fundstücke; Bd. 2, Papier und Pappe, Farben, Stoffe und Textilien, Schnur, Draht und Faden), Neuwied/ Berlin: Luchterhand, 2001.

Kirschenmann, Johannes; Uhlig, Bettina: „Das Gedächtnis der Welt. Kunst- und Wunderkammern“, in: Kunst + Unterricht, H. 244 (2000), pp. 6–13.

Korff, Gottfried, „Die Eigenart der Museums-Dinge. Zur Materialität und Medialität des Museums“, in: Kirsten Faust (ed.), Handbuch der museumspädagogischen Ansätze, Wiesbaden: Springer, 1995, pp. 22–24.

Mihm, Andrea, Packend...Eine Kulturgeschichte des Reisekoffers, Marburg: Jonas-Verlag, 2001. Peez, Georg; Ströter-Bender, Jutta, Zur Sprache des Materials, in: Kunst + Unterricht, H. 219 (1998), pp. 5–12.

Schaffner, Ingrid (ed.), Deep Storage. Arsenele der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst [anlässlich der Ausstellung „Deep Storage – Arsenele der Erinnerung“ im Haus der Kunst, München (3.8.–12.10.1997) ... und in der Henry Art Gallery, Seattle (Herbst 1989)] = Arsenele der Erinnerung, München/New York: Prestel, 1997.

Sabine Schmitz, „Museumskoffer: Ein Beitrag zu tätiger Teilhabe an Geschichte und Gesellschaft“, in: Sabine Schmitz/ Marie Weyrich, Belgien im Gepäck. Elf Museumskoffer zur Geschichte Belgiens. Eine multimediale Reise in die Vergangenheit in deutscher, französischer und niederländischer Sprache, Heidelberg: arthistoricum.net, 2019, pp. 8–17.

Simon, Nina, The participatory Museum, Santa Cruz/Calf.: Museum 2.0, 2010; verfügbar unter <http://www.participatorymuseum.org>, cf. hier Kapitel 9, <http://www.participatorymuseum.org/chapter9/>.

Ströter-Bender, Jutta, Museumskoffer, Material- und Ideenkisten (KONTEXT Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung, Bd. 2),, Marburg: Tectum, 2009.

Ströter-Bender, Jutta, „Museumskoffer – Ästhetische Projekte zum Weltkulturerbe der UNESCO“, in: Marlies große Holthaus; Köller, Katharina (eds.), Interkulturelles Lernen – Erziehen – Bilden. Theoretische und unterrichtspraktische Anregungen zum Umgang mit heterogenen Lerngruppen. Dokumentation des Paderborner Grundschultages 2003, Münster: Lit Verlag, 2004, pp. 167–174.

Ströter-Bender, Jutta, Lebensräume von Kunst und Wissen. UNESCO-Welterbestätten in Nordrhein-Westfalen. Exkursionshinweise, Basisinformationen, Unterrichtsmaterialien, ästhetische Zugänge, Paderborn: Media Print, 2004.

Tewes, Johanna, „Museumskoffer und Kunstunterricht“, in: World Heritage and Arts Education, Jutta Ströter-Bender/Annette Wiegelmann-Bals (eds.), H. 1 (2009), pp. 23–31.



Internetverweise

Kurze Erläuterungen zu den sieben Museumskoffern  
im Clemens Sels Museum 2023/2024:  
<https://clemens-sels-museum-neuss.de/digital/diy/museumskoffer-der-uni-paderborn>

Ehemaliges Museumskofferarchiv der Universität Paderborn:  
<https://stroeter-art-research.de/museumskoffer>

Erklärvideos zu Museumskoffern:  
<https://belgien.net/alltagsleben-belgischer-soldaten-und-ihrer-familien-in-der-adam-kaserne-soest/>  
<https://belgien.net/intime-beziehungen-belgischer-frauen-und-deutscher-soldaten-im-ersten-und-zweiten-weltkrieg/>  
<https://belgien.net/spionage-in-belgien-waehrend-des-ersten-weltkriegs/>

11.2 Werk und Leben von Léon Spilliaert und George Minne

Symbolismus in Belgien/Belgischer Symbolismus

Draguet, Michel, „Der symbolistische Moment. Überlegungen zu den Ursprüngen in Belgien“, in: Ralph Gleis (Hg.), Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus, München: Hirmer 2020, pp. 56–67.

Gibson, Michael; Néret, Gilles (Hg.), Symbolismus, Köln: Taschen 2006.

Gleis, Ralph, „Zwischen Todessehnsucht und Dekadenz. Der belgische Symbolismus“, in: Ralph Gleis (Hg.), Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus, München: Hirmer 2020, pp. 18–33.

De Smet, Johan, „Neu erlebte Vergangenheit. Die Rezeption des Mittelalters im belgischen Symbolismus“, Ralph Gleis (Hg.), Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus, München: Hirmer 2020, pp. 68–77.

Draguet, Michel, „Brüssel. Drehscheibe des Symbolismus in Europa“, in: Michel Draguet/Dominique Maréchal/Sabine Plakholtm-Forsthuber (Hgg.), Der Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien, Ostfildern: Hatje Cantz 2007, pp. 11–30.

Gleis, Ralph, „Ein Experiment der Moderne. Der Symbolismus in Belgien und Europa“, in: Bettina Zeman (Hg.), Gewagte Visionen – George Minne und Léon Spilliaert. Vom Symbolismus zum Expressionismus, Köln, Wienand, 2023, pp. 18–27.

Léon Spilliaert

Adriaens-Pannier, Anne, „Le regard, l’inquiétude, l’autoportrait“, in: Sylvie Wuhrmann/Aurélié Couvreur/Anne Adriaens-Pannier (Hgg.), Léon Spilliaert. Avec la mer du Nord..., Gent: Snoeck 2023, pp. 116f..

Adriaens-Pannier, Anne, „Léon Spilliaert, illustrateur de Marcel Lecomte et de Paul Neuheuys, 1941“, in: Jane Block/Clade Sorgeloos (Hgg.), Homage to Adrienne Fontainas. Passionate pilgrim for the arts, New York: Peter Lang 2013, pp. 167–184.

Adriaens-Pannier, Anne, „Léon Spilliaert. The art of the art of the indefinable“, in: Katharina van Cauteren/Anne Adriaens-Pannier et. al (Hgg.), Coming home. Flemish art 1880–1930, Tielt: Lannoo 2020, pp. 353–376.

Adriaens-Pannier, Anne, „Solitude féminine, intérieurs insolites“, in: Sylvie Wuhrmann/Aurélié Couvreur/Anne Adriaens-Pannier (Hgg.), Léon Spilliaert. Avec la mer du Nord..., Gent: Snoeck 2023, pp. 70f..

Adriaens-Pannier, Anne, „La profondeur de la nuit et de l’espace“, in: Sylvie Wuhrmann/Aurélié Couvreur/Anne Adriaens-Pannier (Hgg.), Léon Spilliaert. Avec la mer du Nord..., Gent: Snoeck 2023, pp. 50f..

Adriaens-Pannier, Anne, Léon Spilliaert – from the depths oft he soul, Antwerpen: Ludion 2019.

Adriaens-Pannier, Anne, Spilliaert. Le regard de l’âme, Gent: Ludion 2006.

Amiot-Saulnier, Emmanuelle, „Dans les pas de James Ensor et Léon Spilliaert à Ostende“, in: L’estampille. L’objet d’art, Dijon: Éditions Faton 2016, pp. 36–41.

Bester, Eva, Léon Spilliaert. Œuvre au noir (Ostende 1881-Bruxelles 1946), Paris: Éditions Autrement 2020.

Block, Jane, „Ein Treibhaus für symbolistische Kunst. Die Ausstellungen von ‚Les XX‘ und ‚La Libre Esthétique“, in: Ralph Gleis (Hg.), Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus, München: Hirmer 2020, pp. 44–53.

Block, Jane; Sorgeloos, Claude (Hgg.), Homage to Adrienne Fontainas. Passionate pilgrim for the arts, New York, Bern, Frankfurt am Main, Berlin: Lang 2013.

Brodrecht, Maja, „Über Grenzen hinweg. Buch- und Illustrationskunst zwischen Belgien und dem deutschsprachigen Raum“, in: Ralph Gleis (Hg.), Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus, München: Hirmer 2020, pp. 102–111.

De Duve, Cathérine, Le Petit Spilliaert: découvrez la vie et l’oeuvre de l’artiste ostendais, Brüssel: Kate’Art 2020.

Draguet, Michel, „Léon Spilliaert – Der Beginn des Expressionismus“, in: Michel Draguet/Dominique Maréchal/Sabine Plakholtm-Forsthuber (Hgg.), Der Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien, Ostfildern: Hatje Cantz 2007, pp. 252–261.

Edebau, Frank P., Léon Spilliaert : 1881–1946, Antwerpen: Roels 1982.

Edebau, Frank, Léon Spilliaert, Antwerpen: De Sikkel 1950.

Gheerart, Inne; Mels, Mieke (Hgg.), Ensor und Spilliaert. Zwei grosse Meister aus Oostende, Ostende: Mu.ZEE 2016.

Gibson, Michael; Néret, Gilles (Hg.), Symbolismus, Köln: Taschen 2006.

Gillis, Eric, „LÉON SPILLIAERT“, in: Print Quarterly 37 (2020), H. 4, pp. 450ff..

Goldman, Noémie, „Im Wasser des Traums‘: Dialog zwischen Maeterlinck, Minne und Spilliaert“, in: Bettina Zeman (Hg.), Gewagte Visionen – George Minne und Léon Spilliaert. Vom Symbolismus zum Expressionismus, Köln, Wienand, 2023, pp. 130–135.

Goldman, Noémie, „Sur les rives du réel“, in: Sylvie Wuhrmann/Auréli Couvreur/Anne Adriaens-Pannier (Hgg.), Léon Spilliaert. Avec la mer du Nord..., Gent: Snoeck 2023, pp. 28f..

Goldman, Noémie, „Une cervelle remplie de brumes‘. Léon Spilliaert et la ville d'Ostende“, in: Anne Adriaens-Pannier/Leïla Jarbouai (Hgg.), Léon Spilliaert, 1881–1946. Lumière et solitude, Paris: Musée d'Orsay 2020, pp. 84–92.

Hoozee, Robert, „Spilliaert and Late Symbolism“, in: Anne Adriaens-Pannier (Hg.), Léon Spilliaert. A Free Spirit, Brüssel: Ludion 2006, pp. 10–13.

Hostyn, Norbert, Léon Spilliaert : vie et oeuvre ; à travers la collection du Musée des Beaux-Arts d'Oostende, Oostkamp: Stichting Kunstboek 2006.

Lambert, Stéphane, Être moi toujours plus fort. Les paysages intérieurs de Léon Spilliaert, Paris: Arléa 2020.

Laoureux, Denis, „Der symbolistische Moment in Belgien“, in: Roger Diederer/ Nerina Santorius/Herwig Todts (Hgg.), Fantastisch real. Belgische Moderne von Ensor bis Magritte, Dresden: Sandstein 2021, pp. 75–94.

Legrand, Francine-Claire, Spilliaert et son époque, Antwerpen: Fonds Mercator 1981.

Leguebe, Wilbur, Les silences de Spilliaert. Un film de Wilbur Leguebe, Belgien 2001.

Ollinger-Zinque, Gisèle, „Léon Spilliaert“, in: Hans Albert Peters/Ingrid Jederko-Sichelschmidt (Hgg.), Symbolismus in Europa, Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon 1976, p. 220.

Simons, Henri, Les peintres du silence : Degouve de Nuncques, Derchain, Donnay, Khnopff, Le Brun, Mellery, Pirenne, Spilliaert, Brüssel: Musées Expositions Asbl 2001.

Testar, Anna, „Chronologie“, in: Anne Adriaens-Pannier/Leïla Jarbouai (Hgg.), Léon Spilliaert, 1881–1946. Lumière et solitude, Paris: Musée d'Orsay 2020, pp. 12–29.

Tricot, Xavier (Hg.), Léon Spilliaert. Oeuvrecatalogus van de prenten : catalogue raisonné des estampes : catalogue raisonné of the prints, Antwerpen: Pandora Publishers 2018.

Tricot, Xavier, Léon Spilliaert, les années 1900–1915, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon u. a. 1996.

van Cauteren, Katharina; Adriaens-Pannier, Anne, Coming home. Flemish art 1880–1930, Tielt: Lannoo 2020.

Zeman, Bettina, „Gewagte Visionen – George Minne und Léon Spilliaert. Vom Symbolismus zum Expressionismus“, in: Bettina Zeman (Hg.), Gewagte Visionen – George Minne und Léon Spilliaert. Vom Symbolismus zum Expressionismus, Köln, Wienand, 2023, pp. 30–51.

## George Minne

Alhadeff, Albert, „Minnes ‚Drei heilige Frauen‘ und eine ‚von toten Künstlern geschnittzte Bildwelt‘“, in: Bettina Berg (Hg.), George Minne. Ein Anfang der Moderne, Köln: Wienand 2013, pp. 35–48.

Broekhuizen, Dick van, „Die Rezeption von George Minne in den Niederlanden“, in: Bettina Berg (Hg.), George Minne. Ein Anfang der Moderne, Köln: Wienand 2013, pp. 53–64.

Deseyve, Yvette, „Erwacht aus einem Marmorschlaf. Zur symbolistischen Bildhauerei in Belgien“, in: Ralph Gleis (Hg.), Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus, München: Hirmer 2020, pp. 92–99.

Draguet, Michel, „George Minne und die Poetik des Schmerzes“, in: Michel Draguet/Dominique Maréchal/Sabine Plakholm-Forsthuber (Hgg.), Der Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien, Ostfildern: Hatje Cantz 2007, pp. 242–231.

Goldman, Noémie, „Im Wasser des Traums‘: Dialog zwischen Maeterlinck, Minne und Spilliaert“, in: Bettina Zeman (Hg.), Gewagte Visionen – George Minne und Léon Spilliaert. Vom Symbolismus zum Expressionismus, Köln, Wienand, 2023, pp. 130–135.

Rossi-Schrimpf, Inga, „George Minne und Deutschland. Vom Jugendstil zur Gegenmoderne“, in: Bettina Berg (Hg.), George Minne. Ein Anfang der Moderne, Köln: Wienand 2013, pp. 71–86.

Rossi-Schrimpf, Inga, „Künstlerische Nachbarschaft. Deutsch-belgische Wechselbeziehungen im Fin de Siècle“, in: Ralph Gleis (Hg.), Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus, München: Hirmer 2020, pp. 80–89.

Rossi-Schrimpf, Inga, George Minne. Das Frühwerk und seine Rezeption in Deutschland und Österreich bis zum Ersten Weltkrieg, Weimar: VDG 2012.

van Cauteren, Katharina; Adriaens-Pannier, Anne, Coming home. Flemish art 1880–1930, Tielt: Lannoo 2020.

Verleysen, Cathérine, „George Minne und seine Knienden“, in: Bettina Zeman (Hg.), Gewagte Visionen – George Minne und Léon Spilliaert. Vom Symbolismus zum Expressionismus, Köln, Wienand, 2023, pp. 94–101.

Verleysen, Cathérine, „The sculpture of George Minne“, in: Katharina van Cauteren/Anne Adriaens-Pannier et. al (Hgg.), Coming home. Flemish art 1880–1930, Tielt: Lannoo 2020, pp. 195–210.

Zeman, Bettina, „Gewagte Visionen – George Minne und Léon Spilliaert . Vom Symbolismus zum Expressionismus“, in: Bettina Zeman (Hg.), Gewagte Visionen – George Minne und Léon Spilliaert. Vom Symbolismus zum Expressionismus, Köln, Wienand, 2023, pp. 30–51.

## Ausstellungskataloge (mit Bezug) zum Symbolismus in Belgien

**Ausst.-Kat. Baden-Baden 1976**  
Symbolismus in Europa. Ausst.-Kat. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hrsg. v. Hans Albert Peters/Ingrid Jenderko, Baden-Baden 1976.

**Ausst.-Kat. Ostende 1996**  
D'Ensor à Delvaux : Ensor, Spilliaert, Permeke, Magritte, Delvaux. Ausst.-Kat. Ostende, Musée Provincial d'Art Moderne, hrsg. v. Willy van den Bussche, Ostende 1996.

**Ausst.-Kat. Ostende 2003**  
Marines côte à côte. Ausst.-Kat. Ostende, Musée Provincial d'Art Moderne, hrsg. v. Willy van den Bussche, Ostende 2003.

**Ausst.-Kat. Wien 2007**  
Der Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien. Ausst.-Kat. Wien, BA-CA Kunstforum, hrsg. v. Michel Draguet, Ostfildern 2007.

**Ausst.-Kat. Brüssel 2010**  
Le symbolisme en Belgique. Ausst.-Kat. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2010.

**Ausst.-Kat. Bonn 2016**  
Unheimlich. Innenräume von Edvard Munch bis Max Beckmann. Ausst.-Kat. Bonn, Kunstmuseum Bonn, München 2016.

**Ausst.-Kat. Berlin 2020**  
Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus. Ausst.-Kat. Berlin, Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, hrsg. v. Ralph Gleis, München 2020.

**Ausst.-Kat. München 2021**  
Fantastisch real: belgische Moderne von Ensor bis Magritte. Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, hrsg. v. Roger Diederer/Nerina Santorius/Herwig Todts, Dresden 2021.

## Léon Spilliaert: Kataloge zu Einzelausstellungen

**Ausst.-Kat. Stuttgart 1963**  
Léon Spilliaert. Gouachen und Aquarelle. Ausst.-Kat. Stuttgart, Württ. Kunstverein, Kunstgebäude am Schloßplatz, Stuttgart 1963.

**Ausst.-Kat. Brüssel 1972**  
Hommage à Léon Spilliaert. Du vendredi 28 avril 1972 au dimanche 25 juin 1972 dans les locaux provisoires du Musée d'Art Moderne ... Bruxelles, Ausst.-Kat. Brüssel, Musée d'Art Moderne, Brüssel 1972.

**Ausst.-Kat. Baden-Baden 1976**  
Symbolismus in Europa. Ausst.-Kat. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hrsg. v. Hans Albert Peters/Ingrid Jenderko, Baden-Baden 1976.

**Ausst.-Kat. Washington/New York 1980**  
Léon Spilliaert. Symbol and expression in 20th century Belgian art. Ausst.-Kat. Washington, Phillips Collection und New York, Metropolitan Museum of Art, hrsg. v. Frank Edebau, Washington 1980.



**Ausst.-Kat. Paris 1981 und Brüssel 1982**  
Léon Spilliaert, 1881-1946. Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais und Brüssel, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, hrsg. v. Francine-Claire Legrand, Paris 1981.

**Ausst.-Kat. Lissabon 1984**  
Exposição Léon Spilliaert. Ausst.-Kat. Lissabon, Galeria de Exposições temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon 1984.

**Ausst.-Kat. Paris 1997**  
Spilliaert – oeuvres de jeunesse. (1900–1918). Ausst.-Kat. Paris, Musée de la Seita, hrsg. v. Marie-Claire Adès/Isabelle Mojica, Paris 1997.

**Ausst.-Kat. Knokke-Heist 2000**  
Léon Spilliaert, onbekende werken. Œuvres inédites, unbekannte Werke. Ausst.-Kat. Knokke-Heist, Casino te Knokke, Imelda Art Gallery, Gent 2000.

**Ausst.-Kat. Douai 2002**  
Léon Spilliaert, vertiges et visions. Ausst.-Kat. Douai, Musée de la Chartreuse, hrsg. v. Helen Bieri Thomson/Anne Adriaens-Pannier, Gingins 2002.

**Ausst.-Kat. Brüssel 2006**  
Léon Spilliaert. A free spirit. Ausst.-Kat. Brüssel, Royal Museum of Fine Arts of Belgium, hrsg. v. Anne Adriaens-Pannier/Michel Draguet, Gent 2006.

**Ausst.-Kat. Brüssel 2010**  
Le symbolisme en Belgique. Ausst.-Kat. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2010.

**Ausst.-Kat. Bonn 2016**  
Unheimlich. Innenräume von Edvard Munch bis Max Beckmann. Ausst.-Kat. Bonn, Kunstmuseum Bonn, München 2016.

**Ausst.-Kat. Ostende 2017**  
La rêve des autres. Léon Spilliaert, illustrateur de Verhaeren. Maeterlinck, Hellens, ..., Ausst.-Kat. Ostende, Het Spilliaert Huis, hrsg. v. Anne Adriaens-Pannier, Brügge 2017.

**Ausst.-Kat. Ostende 2018**  
Léon Spilliaert. De verzameling van de Koninklijke Bibliotheek van België : la collection de la Bibliothèque Royale de Belgique. Ausst.-Kat. Ostende, Venezianische Galerien, hrsg. v. Anne Adriaens-Pannier/Alain Jacobs, Antwerpen 2018.

**Ausst.-Kat. Berlin 2020**  
Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus. Ausst.-Kat. Berlin, Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, hrsg. v. Ralph Gleis, München 2020.

**Ausst.-Kat. London 2020**  
Léon Spilliaert. 1881 – 1946. Ausst.-Kat. London, Royal Academy of Arts, hrsg. v. Anne Adriaens-Pannier, London 2020.

**Ausst.-Kat. Paris 2020**  
Léon Spilliaert. Lumière et solitude. Ausst.-Kat. Paris, Musée d’Orsay, hrsg. v. Anne Adriaens-Pannier/ Leïla Jarbouai, Paris 2020.

**Ausst.-Kat. München 2021**  
Fantastisch real: belgische Moderne von Ensor bis Magritte. Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, hrsg. v. Roger Diederer/Nerina Santorius/Herwig Todts, Dresden 2021.

**Ausst.-Kat. Lausanne 2023**  
Léon Spilliaert - avec la mer du Nord ... Ausst.-Kat. Lausanne, Formation de l’Hermitage, hrsg. v. Sylvie Wuhrmann/Aurélie Couvreur/Anne Adriaens-Pannier, Gent 2023.

George Minne: Kataloge zu Einzelausstellungen

**Ausst.-Kat. Gent 1982**  
George Minne en de Kunst rond 1900. Ausst.-Kat. Gent, Museum voor Schone Kunsten, hrsg. v. Robert Hoozee, Brüssel 1982.

**Ausst.-Kat. Gent 2011**  
L’univers de George Minne & Maurice Maeterlinck. Ausst.-Kat. Gent, Museum voor Schone Kunsten, Brüssel 2011.

**Ausst.-Kat. Bremen 2013**  
George Minne. Ein Anfang der Moderne. Ausst.-Kat. Bremen, Gerhard-Marcks-Haus und Den Haag, Museum Beelden an Zee, hrsg. v. Bettina Berg, Köln 2013.

George Minne und Léon Spilliaert: Katalog zu gemeinsamer Werkausstellung

**Ausst.-Kat. Neuss 2023/24**  
Gewagte Visionen. George Minne und Léon Spilliaert. Vom Symbolismus zum Expressionismus. Ausst.-Katalog Neuss, Clemens Sels Museum, hrsg. v. Bettina Zeman im Auftrag der Stadt Neuss, Köln 2023.

12 Mitwirkende

**Konzept und Herausgabe:** Dr. Larissa Eikermann (Universität Paderborn, Kunst) und Prof. Dr. Sabine Schmitz (Universität Paderborn, Romanistik/Belgienzentrum)

**Tutorielle Unterstützung:** Lisa Rempe

**Layout** (ohne Cover): Paul Deutschmann

**Studierende:** Kevin Allerborn, Jule Aufderbeck, Chiara August, Alica Axmann, Malou Bernard, Rosa Anna Bücken, Fatima da Silva Costa, Cassandra Franke, Kim-Laura Frederking, Ariane-Isabelle Götte, Dina Hamdouch, Sanja Josic, Aaliyah Fabien Perona Kamm, Lara Kellerhoff, Maya Martynova, Kristina Menne, Daniel Peters, Anastasios Petrou, Enie Laura Reitz, Vanessa Ressel, Valeria Schwandt, Jennifer Barroso Sobrado, Tilman Storch



Der belgische Symbolismus wurde in den letzten Jahrzehnten neu entdeckt. Während Künstler wie Léon Spilliaert und George Minne lange ein Geheimtipp waren, ziehen sie nun ein großes Publikum in ihren Bann. Dennoch gelten viele Werke dieser Kunstströmung bis heute aufgrund der sie prägenden anspruchsvollen Formsprache, verborgenen Bedeutungen und mystischen Visionen als ebenso anziehend wie unergründlich. Die hier vorgestellten siebzehn Museumskoffer bieten vielfältige Zugänge, sie in ihrem kulturellen und kunsthistorischen Kontext zu entdecken und zu verstehen: Sie machen kulturelles Lernen zu einem ganzheitlichen Erlebnis und öffnen Türen zu neuen Welten.

Ergänzend stellt der Katalog Texte zum Medium ‚Museumskoffer‘, zum belgischen Symbolismus und weiteres relevantes Informationsmaterial zur Verfügung.