



FAU Kunst und Bildung 4

Sabine Richter

Einblick in ein kunstpädagogisches Skizzenbuch

Leben und Werk von Eva Eyquem



Sabine Richter

Einblick in ein kunstpädagogisches Skizzenbuch
Leben und Werk von Eva Eyquem

FAU Kunst und Bildung
Band 4

Herausgeberin der Reihe:

Prof. Dr. Susanne Liebmann-Wurmer



ET Eva Haruko Plaut
Née le 16 avril 1915 à Yokohama

Sabine Richter

Einblick in ein kunstpädagogisches Skizzenbuch

Leben und Werk von Eva Eyquem

Erlangen
FAU University Press
2017

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

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Die Rechte an allen Inhalten liegen bei ihren jeweiligen Autoren.
Sie sind nutzbar unter der Creative Commons Lizenz BY-NC-ND.

Der vollständige Inhalt des Buchs ist als PDF über den OPUS Server
der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg abrufbar:
<https://opus4.kobv.de/opus4-fau/home>

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor
der Philosophie in der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2015

Die Publikation wurde gefördert durch die STAEDTLER Stiftung
und die Ilse und Dr. Alexander Mayer-Stiftung

Dank an:
STAEDTLER Stiftung und Ilse und Dr. Alexander Mayer-Stiftung,
Olivier Eyquem, Dr. Bettina Reimers, Kay Jitta-Plaut, Wendela Schipper,
Évelyne Coutas, Françoise Julien-Casanova, Johanna Ricard,
Rita Kriege, Barbara Rothe, Horst Henschel

www.richter-sabine.de

Verlag und Auslieferung:
FAU University Press
Universitätsstraße 4, 91054 Erlangen

Gestaltung: Rafał Sosin
Lektorat: Vincenz Wirth
Druck: Druckerei Pasaż, Krakau

ISBN: 978-3-96147-060-0 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-96147-061-7 (Online-Ausgabe)
ISSN: 2199-2037

INHALT

Erster Teil: Biografie Eva Eyquem	11
Vorüberlegungen zur Biografie – Quellenlage	13
Dank	19
Aspekte der Biografie	21
<hr/>	
1 Die ersten Lebensjahre in Tokio	24
1.1 Eva und ihre Brüder Ulrich Hermann und Lukas Plaut	24
1.2 Die Eltern Katharina und Josef Plaut	27
1.3 Dokumente aus dem Besitz von Käthe Josephus Jitta-Plaut	31
1.3.1 zu Eyquems Großvater Hermann Plaut,	31
1.3.2 zu Josef und Katharina Plaut,	32
1.3.3 zu Lukas und Ulrich Plaut.	33
1.4 Eva Plauts Kindheit in Japan	34
<hr/>	
2 1929: Umzug nach Europa	37
2.1 1929-1934: Jugend in Berlin	37
2.2 1932/33: Erfahrungen im Gartenbau – die „Mooschwaige“ bei München	39
2.3 1932-1934: Besuch der Itten-Schule Berlin	44
<hr/>	
3 1935: Rückkehr nach Tokio	48
3.1 Pläne für ein Leben in Japan	48
3.2 Lehrtätigkeit in Tokio	49
3.3 Dokumente zu Eva-Haruko Plaut	52
<hr/>	
4 1937: Umzug nach Paris	54
4.1 Kunststudium an der Académie de la Grande-Chaumière	55
4.2 Künstlerkreise am Montparnasse	59
<hr/>	
5 Ehe- und Familienleben	62
5.1 1938: Heirat mit André Eyquem	62
5.2 1943: Geburt des Sohnes	63
5.3 Die Kriegsjahre	64
5.4 Die Nachkriegszeit	66
5.6 Besuch der Mutter Katharina Plaut	69
5.7 1954: Einzug des Vaters in Paris	70
5.8 Familienurlaub in den Bergen	76
5.9 1964: Wiedersehen mit Johannes Itten	80

6	60-70er Jahre: Künstlerfreundschaften und Vermittlung von Künstlern	83
6.1	Tätigkeit als selbständige Galeristin – Privatgalerie in der Av. Félix Faure	83
6.2	Guitou Knoop	86
6.2.1	1965: USA – Reise	86
6.3	Marguerite Carau-Ischi und Pierre Ischi	87
6.4	Lygia Clark und Franz Erhard Walther	89
6.5	Marta Pan	89
6.6	Takis, Arturo Varela und Christine Meschede	89
6.7	Isabelle Waldberg, Marcelle Cahn und Aurélie Nemours	90
6.8	Benno Premsele	90
6.9	Emmy van Leersum und Gijs Bakker	91
6.9.1	Ankauf und Vermittlung	91
6.9.2	Museum Bellerive Zürich	92
6.9.3	Van Abbemuseum Eindhoven	94
6.9.4	Interview mit Gijs Bakker 2014 in Amsterdam	95
6.9.5	Ausstellung „The Gijs+Emmy Spectacle“, Stedelijk Museum Amsterdam 2014	95
6.10	Die Sammlung Plaut-Eyquem	98
<hr/>		
7	1966-1969: Kuratorentätigkeit für die Galerie Maywald	101
7.1	Willy Maywald und sein Kreis	102
7.2	Leitung der Galerie Maywald	105
7.3	Freundschaften aus der Maywald-Periode	110
7.4	Fotodokumentation der Ausstellung „la petite sculpture“	112
7.5	1974: Ausstellung „Etapas de recherche d'un amateur d'art contemporain: Madame Eva Eyquem“ in Saint Etienne	115
7.6	Zusammenarbeit mit Maurice Allemand	118
<hr/>		
8	1970: Beginn der kunstpädagogischen Tätigkeiten in Frankreich	120
8.1	Beratertätigkeit für das Designbüro SOPHA	120
8.2	Unterricht an der Sorbonne Pantheon Paris I	121
8.3	Museumspädagogische Tätigkeit in Paris	126
8.4	1984: Gestaltungskurse an der Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs	127
8.5	Bildnerische Arbeit mit autistischen Kindern in der Kinderpsychiatrie Metz	128
<hr/>		
9	Eyquems Engagement für das Werk Johannes Ittens	130
9.1	1969: Itten-Ausstellung in der Galerie Maywald	130
9.2	1972: Ausstellungsassistentz Kunsthalle Nürnberg: „Johannes Itten. Der Unterricht“	131
9.3	1974: Kunstvermittlung in der Ausstellung „Johannes Itten. Der Unterricht“	134
9.3.1	Vereinigte Seidenwebereien Krefeld	135
9.3.2	Museum Bellerive Zürich	136
9.3.3	Kunsthalle Nürnberg: Neue Wege der Kunstvermittlung	136
9.3.4	Kunstvermittlung in der Itten-Ausstellung im Bauhaus-Archiv Berlin	138
9.3.5	Kunstvermittlung in der Itten-Ausstellung in der Neuen Galerie des Landesmuseums Joanneum Graz	141
9.3.6	Weitere Stationen der Itten-Ausstellung: Utrecht, Oldenburg, Mainz, Karlsruhe, Paris	145
9.4	1974: Briefwechsel mit Anneliese Itten – Planung weiterer Ausstellungen	147
9.5	1977: Korrespondenz mit Slavia Beige	150
9.6	1974-1975: Gestaltungskurse für Kinder in Paris	151
9.7	Hinweise auf die ersten Seminare in Nürnberg im Briefwechsel mit Anneliese Itten	153
<hr/>		
10	Kontakt zur Galerie Ricard	155
10.1	Johanna Ricard und ihr Umfeld	155
10.2	Besuch der Documenta in Kassel	157
10.3	Reise nach Krefeld	158
10.4	Künstlerkontakte durch die Galerie Ricard	159
10.5	Persönliche Erinnerungen Johanna Ricards	159
10.6	Studienreisen nach Paris	161

11	1974-1999: Kunstpädagogische Tätigkeit in Nürnberg	163
11.1	Kunstpädagogisches Zentrum im Germanischen Nationalmuseum	165
11.2	Bildungszentrum der Stadt Nürnberg	166
11.3	Werkbund Werkstatt Nürnberg	166
11.4	Akademie der Bildenden Künste Nürnberg	167
11.5	Lehrstuhl für Kunstpädagogik der Universität Erlangen-Nürnberg	168
11.6	Evangelische Fachakademie für Sozialpädagogik	168
11.7	Georg Simon Ohm Hochschule Nürnberg, Fachbereich Architektur	169
11.8	Pädagogisches Institut der Stadt Nürnberg	169
11.9	Kindergärten und Kinderläden	169
12	Pädagogische Tätigkeit Eyquems in weiteren deutschen Städten	170
12.1	Museumsdienst Berlin	170
12.2	Fachhochschule für Gestaltung in Pforzheim	171
12.3	Volkshochschule Augsburg	171
12.4	Hochschule der bildenden Künste Hamburg	172
12.5	Bauhaus Dessau	172
12.6	Institut für Psychologie der Otto-Friedrich-Universität Bamberg	173
12.7	Lehrstuhl für Kunsterziehung der Universität Passau	174
12.8	Studienreisen in deutschen Städten	175
13	Kuratorische Tätigkeit in Nürnberg	176
13.1	Ausstellungen „Equipe 10“ und „Metamorphose des Raums“	176
14	Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Algier	178
14.1	Vortragsreise nach Marokko, Algerien und Tunesien	178
14.2	Planung eines Symposiums zu Museologie und Museumspädagogik	180
14.3	Vorträge zur Albers-Ausstellung im Deutschen Kulturinstitut Barcelona	182
15	1980er Jahre: Seminare und Vorträge an französischen Institutionen	184
15.1	Sommerseminar an der Universität Rennes	184
15.2	Seminar am Centre d'Etude et de Formation Pédagogique Paris	185
15.3	Symposium „Psychoanalyse und Kunst“ an der École des Beaux-Art Paris	185
15.4	Kunstpädagogische Tätigkeit am Ecomusée Fresnes	185
15.4.1	Symposium „Die Ordnung der Dinge“ am Ecomusée Fresnes	186
16	Der private Raum	189
16.1	Die Wohnung in der Avenue Félix Faure	189
16.2	Das Haus in Verderonne	191
16.3	Mit der Natur leben	197
Zweiter Teil: Grundzüge der kunstpädagogischen Position Eva Eyquems		201
	Vorwort	203
	Problemstellung der Dissertation	205
1	Annäherung an das Kunstwerk	206
1.1	Kunsttheoretische Vorträge im Bildungszentrum	206
1.1.1	Themen und Zielgruppen	207
1.1.1.1	Vortragsreihe <i>Was verstehen wir unter dem Geistigen in der Kunst?</i>	209
1.1.2	Theoretische Grundlagen der kunstwissenschaftlichen Annäherung	210
1.1.2.1	Hegels <i>Vorlesungen über die Ästhetik</i>	211
1.1.2.2	Kunst als Teil der Geistesgeschichte – M. Dvořák und M. J. Friedländer	211
1.1.2.3	Die kunstsoziologische Methode Arnold Hausers	212
1.1.2.4	Polyfokalität – Werner Hofmanns Annäherung an das Kunstwerk	213
1.1.2.5	Das „sehende Sehen“ bei Max Imdahl	214

1.1.2.6	Michel Foucault: „Repräsentation der Repräsentation“	216
1.1.2.7	Ikonographie und Ikonologie – Panofsky	218
1.1.2.8	Interpretation als Neuschöpfung bei Werner Hofmann	220
1.1.2.9	Aktive Rezeption – die Semiotik Umberto Ecos	221
1.2	Seminare zu Kunsttheorie und bildnerischem Gestalten	222
1.3	Bildbetrachtungen im Germanischen Nationalmuseum	223
1.3.1	Zielgruppen am Kunstpädagogischen Zentrum KpZ	223
1.3.2	Kunstpädagogisches Zentrum KpZ – ein museumspädagogisches Pilotprojekt	224
1.3.3	Dem Kunstwerk antworten – Werkbetrachtung vor Originalen	227
1.3.3.1	Auswahlkriterien der Kunstwerke	227
1.3.3.2	Ablauf und methodisches Vorgehen	229
1.3.3.3	Sinnliche Wahrnehmung, sprachliche Formulierung und Imagination im Dienst einer Wirklichkeitsaneignung	231
1.3.3.4	Grundprinzipien didaktischen Vorgehens	232
1.3.4	Quellen für Eyquems kunstpädagogische Theoriebildung	233
1.3.4.1	Das Kunstinteresse ihres Vaters Josef Plaut	233
1.3.4.2	Heinrich Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe	234
1.3.4.3	Die Bedeutung des unvoreingenommenen Sehens bei Lichtwarck	235
1.3.4.4	„Schauendes Wirklichkeitsbewußtsein“ bei Konrad Fiedler	235
1.3.4.5	Kunstbetrachtung als kreativer Akt – Hauser und Hofmann	236
1.3.4.6	Kunstbetrachtung und Gesellschaftsrelevanz	237
1.3.4.7	Gunter Ottos Position der Ästhetischen Erziehung	239
1.3.4.8	Synthese aus formaler und soziologisch-historischer Kunstbetrachtung	241
1.3.4.9	„Against interpretation“ – Susan Sontag	242
1.4	Ästhetische Praxis im Anschluss an Bildbetrachtungen	243
1.4.1	Aufgabenstellung und Ablauf des Prozesses	244
1.4.2	Bildnerischer Ausdruck und Bewusstseinsbildung – theoret. Anleihen bei Fiedler	246
1.4.3	Der bildnerische Prozess als Dialog von Auge und Hand	247
1.4.4	Das Unbewusste im bildnerischen Prozess – Anton Ehrenzweig	248
1.4.5	Die Werkanalyse bei Johannes Itten als künstlerische Aneignung	248
1.4.6	Formale Analyse – Adolf Hölzel	250
1.4.7	Ein Unterrichtsversuch von Renate Studt	251
1.5	Bildnerische Seminare zum Thema „art about art“	253
1.6	Überblick neu erschlossene Zielgruppen	255
<hr/>		
2.	Rezeption und Anwendung der Ittenschen Gestaltungslehre	258
2.1	Eyquems Rezeption der Pädagogik Ittens	258
2.1.1	Kenntnis der Gestaltungselemente und Entfaltung der Persönlichkeit	260
2.1.2	Reformpädagogisches Gedankengut im Werk Ittens	261
2.1.3	Werkzeuge zur Realitätsbewältigung	265
2.1.4	Subjektivität und Objektivität	266
2.1.5	Ittens Unterscheidung in impressive – expressive – konstruktive Studien	267
2.1.6	Pädagogische Fähigkeiten	269
2.1.7	Das Prinzip der Anschaulichkeit – vom Vorhandenen ausgehen	271
2.2	Handlungsorientierte ästhetische Praxis	273
2.2.1	Einfluss künstlerischer Positionen der deutschen Avantgarde	274
2.2.2	Franz Erhard Walther – Handlung als Werk	274
2.2.3	Handlungsorientierte ästhetische Praxis zum Werk F. E. Walthers	276
2.2.4	Performative ästhetische Praxis zur Itten-Ausstellung	281
2.2.5	Klaus Rinkes Primärdemonstrationen	283
<hr/>		
3	Bildnerische Seminare	289
3.1	Kursprogramm in Nürnberg	290

3.1.1	Bildungszentrum der Stadt Nürnberg	290
3.1.2	Grundkursus für Gestaltung an der Werkbund Werkstatt Nürnberg e.V.	292
3.2	Bildnerische Übungen zur Farbe	296
3.2.1	Farbkontraste	297
3.2.2	Farbe und Form	308
3.2.3	Klang der Farbe – Partitur	312
3.2.4	Kinderkurse in Paris	316
3.2.5	Bildnerische Praxis zur Farbe mit Kindern im Vorschulalter	323
3.2.6	Bezug zur Reformpädagogik: Farbstudium bei Fröbel	328
3.3	Bildnerische Übungen zur Form	330
3.3.1	Linie zu Fläche zu Raum	331
3.3.2	Übungen zu Buchstabe und Schrift	337
3.3.3	Naturform und Ornament	338
3.3.4	Studien zum Raum	340
3.3.5	Lineare Raumkonstruktionen aus Naturmaterial	343
3.3.6	Expressive Studien	344
3.4	Studien zu Struktur und Textur	356
3.5	Materialstudien – die Rolle des manuellen Tuns	358
3.5.1	Kreativität und Realitätsbewältigung	358
3.5.2	„Das Wuppertaler Modell“ und der kreative Prozess	359
3.5.3	Prozessorientierte Materialstudien der 70er Jahre	360
3.5.4	Themenbezogene Materialstudien der 90er Jahre	364
3.6	Themenbezogene Seminare – Anwendung der Gestaltungselemente	373

ANHANG	385
Abbildungsverzeichnis	386
Abkürzungsverzeichnis	399
Quellenverzeichnis	401
Literaturverzeichnis	418

Die vorliegende Publikation wurde von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen als Dissertation angenommen. Meinen besonderen Dank möchte ich an Frau Professor Dr. Susanne Liebmann-Wurmer richten, die die Entstehung der Arbeit kontinuierlich gefördert und begleitet hat. Mein Dank gilt auch Frau Professor Dr. Heidrun Stein-Kecks, die das Zweitgutachten mit großem Interesse für das Thema übernommen hat. Wesentliche Unterstützung konnte ich durch Frau Dr. Bettina Reimers, Archivleiterin der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung in Berlin erhalten. Ihr verdanke ich wichtige Hinweise zu Richtlinien der Archivierungsarbeit.

Zahlreiche Anregungen zum Thema, Ratschläge, konstruktive Kritik, Materialhinweise und Ermutigungen sind mir in den verschiedenen Phasen der Arbeit zuteil geworden von Olivier Eyquem, Kay Jitta-Plaut, Wendela Schipper, Johanna Ricard und Évelyne Coutas.

Nürnberg, im Juli 2017

Sabine Richter

Erster Teil:
Biografie Eva Eyquem

VORÜBERLEGUNGEN ZUR BIOGRAFIE – QUELLENLAGE

Über das Leben Eva Eyquems existierten bisher nur wenige gesicherte Daten. Es gibt keine detaillierte Vita, die Eva Eyquem selbst angefertigt hätte. Sie verwehrte weitgehend den Einblick in ihre Lebensgeschichte und gab nur sparsam Einzelheiten aus ihrem persönlichen Leben preis. Selbst ihrem Sohn Olivier gegenüber hielt sie sich mit Informationen über die eigene Vergangenheit zurück. Dieser Zurückhaltung in Bezug auf die eigene Biografie stand eine enorme Kommunikationsbereitschaft gegenüber und ein ausgeprägtes Interesse am Leben ihr nahestehender Personen, wie auch an Biografien im Allgemeinen. Diese Teilnahme am Leben anderer schlug sich in der Pflege langjähriger Freundschaften und in zahllosen Gesprächen und Briefen nieder¹.

Eva Eyquems Nichte Käthe Josephus Jitta-Plaut (im Text unter dem Namen Kay Jitta-Plaut erwähnt, den sie selbst führt) bestätigte², dass diese Zurückhaltung bezüglich biografischer Daten auch den engsten Familienkreis betraf. Sie beschrieb, wie Eva Eyquem auf Nachfragen ihrer Nichte nach ihrer Vergangenheit, eine Aussage vehement verweigerte und sehr entschieden erwiderte: „Meine Vergangenheit ist meine Gegenwart“.

Aus Respekt vor der persönlichen Haltung Eva Eyquems, über ihr eigenes Leben Diskretion zu wahren, möchte ich mich darauf beschränken, nur diejenigen Informationen über ihre Familiengeschichte wiederzugeben, die mir im Kontext ihrer Arbeit relevant erscheinen. Dazu können zehn handschriftlich verfasste Tagebücher, die Eva Eyquems Vater Josef Plaut zwischen 1954 und 1967 führte und die sich mittlerweile im Eyquem-Archiv Nürnberg befinden, aufschlussreiche Informationen

¹ Briefe EE an SR, siehe Briefe: SR-B-EE.

² Im folgenden Text als Kay Jitta-Plaut erwähnt, siehe dazu: Interview SR mit Kay Jitta-Plaut: SR-I-KJP-2014.04.

liefern. Auf Dokumente, die Einblick in die Familiengeschichte geben und die dem Eyquem-Archiv angegliedert werden konnten, wird im Anhang hingewiesen, auf deren Auswertung wird im Rahmen dieser Arbeit verzichtet.

In diesem Zusammenhang soll erwähnt werden, dass Eva Eyquem in den Bemerkungen über ihren pädagogischen Ansatz mehrfach das Bestreben äußerte, ihre eigene Person und Subjektivität möglichst aus dem Spiel zu lassen und großen Wert auf die Tatsache legte, dass ihre Arbeit sich in einem Team entwickelt habe. Sie formulierte diese Haltung in einem Vortrag vor Studenten:

„Eine solche Arbeit ist auch uninteressant alleine. Man würde ja seine eigene Person doch etwas projektieren und dadurch, dass wir mehrere waren und mehrere verschiedenen Personen, wurde diese Arbeit letzten Endes etwas anonym und das war mein Wunsch, dass es eine Gruppenarbeit war. Ich glaube an Gruppenarbeit, wenn die Gruppe sich versteht, und die Gruppe, die mit mir gearbeitet hat, hat sich ständig sehr stark eingesetzt. Es wäre ohne sie überhaupt nicht denkbar.“³

Als Quellen dienten mir vor allem Informationen, die ich durch Eva Eyquems Sohn Olivier Eyquem erhielt. Er unterstützte meine Recherche in hohem Maß und trug mit wichtigem Informationsmaterial dazu bei, dass sich Facetten ihrer Biografie erschließen, die bislang unbekannt waren. Er übergab dem Lehrstuhl für Kunstpädagogik 2012 nicht nur die gesamte deutschsprachige Bibliothek Eva Eyquems, sondern im Januar 2013 auch alle Master- und Doktorarbeiten, die Eyquem im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit an der Sorbonne in Paris betreut hatte. Großzügig stellte er darüber hinaus Fotografien aus seinem privaten Besitz und dem Besitz seiner Mutter zur Verfügung.

Durch den Kontakt zu Kay Jitta-Plaut, der Nichte Eva Eyquems, konnten weitere biografische Hinweise gesammelt werden. Sie stellte dem Archiv neben Fotografien auch Briefe ihrer Großeltern Josef und Katharina Plaut und eigene Tagebuchaufzeichnungen zur Verfügung. Durch den engen persönlichen Kontakt, in dem die Kunsthistorikerin Jitta-Plaut mit Eva Eyquem stand und durch ihr eigenes fachliches Interesse an Eva Eyquems Arbeit konnte sie wesentlich zum Verständnis von deren Tätigkeit im Kontext der Kunstwissenschaft beitragen.

Wichtige persönliche Hinweise kamen von der Galeristin Johanna Ricard⁴, die Eva Eyquem 1972 in Nürnberg kennen lernte und mit ihr über viele Jahre freundschaftlich verbunden war.

Viele der biografischen Informationen sind mir aus persönlichen Gesprächen mit Eva Eyquem bekannt. Ich verzichte allerdings weitgehend darauf, diese als Quelle der Biografie zu nutzen, um eine persönlich gefärbte Erinnerung weitgehend zu verhindern. Es ist mir bewusst, dass die gesamte Recherche untrennbar

³ Video „Der Mensch und seine Bilder“, 6 Eyque-Sein.Uni,mov, Übergabe des Dia-Archivs.

⁴ Johanna Ricard, Interview vom 9.1.2013 (JR-1-2013.1.9).

mit eigenen Erfahrungen und Erlebnissen mit Eva Eyquem verbunden ist. Mein Bestreben ist daher umso mehr darauf gerichtet, Personen zu befragen, die sie aus unterschiedlichen Lebenszusammenhängen kannten, um maximale Objektivität zu erreichen. Daher versuchte ich, den Kreis der Interviewpartner zu erweitern, Personen aus ihrem Umkreis einzubeziehen, die mir bislang nicht bekannt waren, und die Recherche auf ihre Wirkungsstätte Paris auszudehnen.

Durch den Kontakt zu Évelyne Coutas, die als ehemalige Studentin und spätere Mitarbeiterin gemeinsam mit Eva Eyquem kunstpädagogische Projekte konzipierte und betreute, ergab sich der Zugang zu einem Komplex von Materialien über Eyquems weitgefächertes kunstpädagogisches und kunstwissenschaftliches Wirken in Frankreich. Sie stellte dem Eyquem-Archiv des Lehrstuhls für Kunstpädagogik wichtige Dokumente zur Verfügung und steht einer weiteren Zusammenarbeit positiv gegenüber. Durch sie ergaben sich neue Zugangsmöglichkeiten zum Kreis ihrer Studenten und Kollegen der Sorbonne, die für weitere Recherchen herangezogen werden können.

Einige Informationen wurden in Gesprächen mit ihren Mitarbeitern in Nürnberg gesammelt und notiert. Der Kreis der Interviewpartner kann und soll über diese Erhebung hinaus in den kommenden Jahren erweitert werden. Einige Details von Eva Eyquems Lebensgeschichte lassen sich aus Ausführungen rekonstruieren, die sie in kunstgeschichtliche und kunstpädagogische Vorträge einfließen ließ, die sie in Nürnberg hielt. Diese Vorträge stehen als digitalisierte Video-Aufzeichnungen, Tonmitschnitte und Transkriptionen zur Verfügung.

Zudem werden als Quelle von Eva Eyquem verfasste und an sie gerichtete Briefe herangezogen und ausgewertet, von denen sich allerdings nur sehr wenige in ihrem Nachlass befanden. Durch Vermittlung von Dr. Klaus Itten konnte der Briefwechsel zwischen seinen Eltern Johannes und Anneliese Itten und Eva Eyquem zugänglich gemacht werden. Klaus Ittens Hinweis auf Dr. Eva Streit, die an einer Dissertation über die Itten-Schule in Berlin arbeitete, hat die Recherche zu Eva Eyquems Biografie wesentlich vorangetrieben und bereichert. Frau Streit stellte dem Eyquem-Archiv freundlicherweise den gesamten Briefwechsel zwischen Eyquem und Anneliese und Johannes Itten zur Verfügung⁵. Die Originale des Briefwechsels befinden sich im Itten-Archiv in Zürich. Dieser rege Schriftverkehr aus den Jahren 1964 bis 1977 enthält neben zehn handschriftlichen Briefen Eva Eyquems an Anneliese Itten acht Briefe Anneliese Ittens an Eva Eyquem als Durchschlag. Zusätzlich befindet sich in der Korrespondenz ein Schreiben Eyquems an Johannes Itten und ein Schreiben des damaligen Direktors des Bauhaus-Archivs Hans M. Wingler an sie, in dem er sich für ihre Mitarbeit in der Itten-Ausstellung am Bauhaus-Archiv bedankt.

Die Auswertung der Briefe lieferte wichtige Informationen über die Zusammenarbeit Eyquems mit Anneliese Itten in der gemeinsamen Bemühung um den

⁵ Siehe Anhang: Briefwechsel Eva Eyquem - Anneliese und Johannes Itten, 1964 -1977, AI-BW-EE.

künstlerischen Nachlass Johannes Ittens und über Eva Eyquems Mitarbeit an der Ausstellung „Johannes Itten – Der Unterricht“ in Berlin, Nürnberg und Graz.

Viele Hinweise auf Eva Eyquems Künstlerkontakte sind in den Briefen enthalten, die sie in ihrer Pariser Wohnung aufbewahrte und die im Oktober 2013 durch Olivier Eyquem dem Archiv in Nürnberg übergeben wurden.

Als wichtige Quelle konnten Interviews zugänglich gemacht werden, die von verschiedenen Personen unterschiedlicher Nationalitäten und Professionen über einen Zeitraum von 33 Jahren mit Eva Eyquem geführt wurden. Das früheste Interview führte Heinz Neidel, der damalige Leiter des Instituts für moderne Kunst, 1974 in Nürnberg. Das zum spätesten Zeitpunkt geführte Interview stammt von Yoshimasa Kaneko, der Eva Eyquem 2004 in Paris befragte. Aus den 1990er Jahren stammen Interviews, die von Personen aus dem Kreis ihrer Schüler und Mitarbeiter in Frankreich und Deutschland geführt wurden, so z. B. von Évelyne Coutas, Françoise Wasserman, Susanne Liebmann-Wurmer, Rüdiger von der Weth und der Autorin.

Seit dem Tod Eva Eyquems 2009 habe ich Daten, Informationen und Stellungnahmen aus dem Kreis ihrer Mitarbeiter gesammelt und ausgewertet. Die Personendatei, die bisher angelegt wurde, erfasst vor allem Eyquems Schüler, Studenten und Mitarbeiter, Künstler, mit denen sie im Austausch stand und Personen aus kulturellen Institutionen in Deutschland und Frankreich, in denen sie arbeitete.

Der Personenkreis soll noch auf weitere Wirkungsstätten erweitert werden. Die Reihe der bislang geführten Interviews wird kontinuierlich fortgesetzt. Die Recherche im Personenkreis der Mitarbeiter ist bei Weitem noch nicht abgeschlossen und es ist abzusehen, dass sich durch Nachforschungen an der Universität Sorbonne, Saint Charles in Paris weitere Kontakte zu ehemaligen Studenten und Kollegen ergeben werden und so zusätzliches Informationsmaterial gesichert und ausgewertet werden kann.

Die Recherche über Eva Eyquems Tätigkeit in Paris erstreckt sich zudem auf das zum Teil noch nicht erschlossene Archiv des deutschen Fotografen Willy Maywald, in dessen Pariser Galerie Eva Eyquem mehr als vier Jahre tätig war. Welche Ausstellungen von ihr kuratiert und betreut wurden, wird derzeit durch Maywalds ehemalige Mitarbeiterin Jutta Niemann untersucht, die die Association Willy Maywald leitet und das dortige Archiv betreut. Sie ist Herausgeberin von Bildbänden über Maywalds Arbeit⁶, Kuratorin von Ausstellungen seines fotografischen Werks und erschließt derzeit seinen künstlerischen Nachlass. Sie stellte für das Archiv einige Fotografien von Willy Maywald zur Verfügung, die Eva Eyquem in der Galerie Maywald zeigen und übergab Dokumentationsmaterial über die von Eyquem kuratierten und realisierten Ausstellungen.

⁶ Mit Jutta Niemanns Mitarbeit wurde folgender Band über Willy Maywald herausgegeben: Maywald, Willy: Ein deutscher Fotograf der Haute Couture in Frankreich. Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2010.

Weitere Recherchen zu Eva Eyquems beruflicher Tätigkeit in Paris haben ergeben, dass sich unter ihrem Namen im Archiv der Bibliothèque Kandinsky am Centre Pompidou zwei Veröffentlichungen befinden, die ihre Tätigkeit als Ausstellungskuratorin in der Galerie Maywald und im Maison de la Culture in Saint Etienne dokumentieren. Wichtige Impulse kamen von Didier Schulmann, Konservator der Bibliothèque Kandinsky des Musée National d'Art Moderne Paris, der besonderes Interesse seines Instituts an einer differenzierten Auswertung der Materialien zur Tätigkeit Eyquems an der Galerie Maywald bekundete. Weitere Informationen können möglicherweise über das Musée d'Art Moderne Saint-Étienne und über den Nachlass von Maurice Allemand zugänglich gemacht werden, den damaligen Direktor des Museums, der als Kokurator und Koautor der Ausstellung fungierte.

Wichtige Informationen zu Eyquems Biografie und zu ihrem Wirken kamen von Prof. Dr. Yves-Alain Bois, einem Freund und Wegbegleiter Eva Eyquems über viele Jahre, den sie als einen ihrer ersten Schüler bezeichnete. Der Kurator, Kritiker und Kunsthistoriker Yves-Alain Bois ist Inhaber des Roland Barthes Lehrstuhls an der European Graduate School in Saas-Fee, lehrte als Pulitzer Professor an der Harvard Universität und hat derzeit die Professur für Kunstgeschichte an der Universität Princeton inne.

Weitere Hinweise zu Eyquems Wirken an der Sorbonne kamen von Prof. Dr. Pierre Baqué, der als Mitglied des Erziehungsministeriums Frankreichs und des Europarates die Neustrukturierung der künstlerischen Ausbildung prägend mitgestaltete. Es gelang ihm als Gründungsdirektor und Professor der Universität Sorbonne Saint Charles, Eva Eyquem für die Mitarbeit zu gewinnen. Die enge Zusammenarbeit mit Pierre Baqué bestätigt die Künstlerin und Pädagogin Évelyne Coutas, Studentin und spätere Mitarbeiterin Eva Eyquems. Sie stellte dem Eyquem-Archiv neben ihrer Dissertation, die von Eyquem betreut wurde, digitalisiertes Bildmaterial und Textdokumente zur Verfügung, die Eyquems Arbeit im Ecomusée Fresnes dokumentieren. Ein hoher Stellenwert kommt dabei einem Interview zu, das sie und Françoise Wasserman gemeinsam mit Eva Eyquem führten.

Durch die Unterstützung von Évelyne Coutas und Pierre Baqué konnte die Verbindung zu ehemaligen Mitarbeitern der Sorbonne hergestellt werden. Prof. Anette Malochet vermittelte laut ihrer eigenen Aussage Eva Eyquem als Dozentin an die Sorbonne. Ein Interview mit Prof. Jean-Pierre Callewaert, Eyquems Kollegen und langjährigen Freund brachte neue Aspekte.

Zu Eva Eyquems Leben und Wirken in Japan und der Tätigkeit ihres Vaters Josef Plaut in Kumamoto, Yokohama und Tokio konnte Frau Dr. Heidrun Maierke Roeder, Referentin der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens OAG Tokio, wichtige Hinweise liefern und weiterführende Kontakte herstellen.

Aus der Familie Johannes Ittens sind vor allem die Kinder Johannes und Anneliese Ittens, Frau Dr. Marion Lichardus-Itten und Herr Dr. Klaus Itten zu nennen, die wichtige Hinweise zur Verbindung Eyquems zur Familie Itten beitragen konnten.

Informationen zu Eva Eyquems Kontakten zum Stedelijk Museum Amsterdam stammen vom niederländischen Designer Gijs Bakker, der zum Kreis um Benno Premsela gehörte und den ich in einem persönlichen Gespräch in Amsterdam befragen konnte.

Darüber hinaus konnte eine Verbindung zu Bénédict Beaugé hergestellt werden, einem ehemaligen Mitglied der Pariser Designergruppe Sopha, der wichtige Informationen zu Eyquems Beratertätigkeit in den 70er Jahren beitragen konnte.

DANK

Neben den erwähnten Unterstützungen gilt mein besonderer Dank folgenden Personen:

Wesentliche Unterstützung konnte ich durch Frau Dr. Bettina Reimers, Archivleiterin der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung in Berlin erhalten. Ich verdanke ihr wichtige Hinweise zu Richtlinien der Archivierungsarbeit. Sie begleitete den Fortgang der Arbeit kontinuierlich mit beratender Tätigkeit. Darüber hinaus eröffnete sie Möglichkeiten der Kooperation mit dem Deutschen Institut für internationale pädagogische Forschung DIPF.

Als Institutionen, die bei der Recherche zu Eva Eyquem behilflich waren und Material zur Verfügung stellen und wichtige Hinweise geben konnten, sind die Itten-Stiftung Bern, das Itten-Archiv Zürich und das Bauhaus-Archiv Berlin zu nennen. Dr. Klaus Weber, Kurator am Bauhaus-Archiv Berlin leistete wichtige Hilfestellungen bei der Recherche zu Zeitgenossen und Mitschülern Eva Eyquems an der Itten-Schule Berlin. Weitere Dokumente und Hinweise zu Eyquems kuratorischer Tätigkeit in Frankreich wurden durch Didier Schulmann, Konservator am Musée National d'Art Moderne, Bibliothèque Kandinsky am Centre Pompidou zugänglich gemacht, der ebenfalls an einer weiteren Zusammenarbeit interessiert ist.

Aufgrund eines gemeinsamen Forschungsschwerpunktes ist die Zusammenarbeit mit Prof. Yoshimasa Kaneko, Kochi Universität, Japan entstanden. Er publizierte bereits verschiedene Studien über Eva Eyquem und führte 2004 ein Interview mit ihr, in dem sie über ihre Erinnerungen an Ittens Unterricht in Berlin berichtet. Das besondere Interesse Kanekos richtet sich auf den Einfluss Ittens auf japanische Künstler und hier besonders auf Eva Eyquems Rolle als Vermittlerin zwischen den unterschiedlichen Kulturen. Es ist eine gemeinsame Publikation in Planung, die Materialien des Eyquem-Archivs einbezieht und Eyquems Ansatz unter dem Aspekt

beleuchtet, welche Rolle die Erfahrungen in Japan für ihr pädagogisches Werk spielten.

Für das Bereitstellen von Diamaaterial, Übersetzungen und Beratung danke ich Eva Eyquems langjährigen Mitarbeiterinnen Barbara Rothe und Rita Kriege. Mein Dank gilt auch Hanne Völkl, die dem Lehrstuhl Tonbandmitschnitte von Eyquems Vorträgen zur Verfügung stellte, sowie Christa Maria Lang und Elisabeth Nelles, deren Arbeitsergebnisse aus Gestaltungskursen Eva Eyquems ebenfalls dem Archiv angegliedert werden konnten. Beim Aufbau des Archivs halfen dankenswerterweise als studentische Hilfskräfte Simone Gaimann, Lukas Moßdorf, Paulina Mandl, Sarah Quecke und Lydia Heinrichmeyer.

ASPEKTE DER BIOGRAFIE

In zwei Kulturen aufgewachsen, erfuhr Eva Eyquem früh unterschiedliche kulturelle Prägungen. Die Welt Ostasiens, die sie von Geburt an erlebte, und die Begegnung mit der deutschen Kunst und Kultur, vermittelt durch das Elternhaus, bildeten die Matrix ihrer Erfahrungen. Sie lebte in unterschiedlichen Kulturkreisen und bewegte sich in verschiedenen Sprachen. Möglicherweise haben diese Erfahrungen ihr besonderes Interesse an der Bildsprache ausgelöst und verstärkt.

Um ihre kunstpädagogische und kunstwissenschaftliche Arbeit zu würdigen und die Relevanz ihres Denkens und Wirkens im Kontext der Wissenschaft zu beleuchten, steht die Betrachtung ihrer kulturellen Prägung im Mittelpunkt der biografischen Recherche. Hier soll ganz besonders die doppelte Prägung durch die europäische Kultur und die ostasiatische Kultur untersucht werden. Die deutsche Kultur erfuhr sie in den ersten 14 Lebensjahren ausschließlich durch ihr Elternhaus, in dem Deutsch gesprochen wurde. Eine besondere Rolle spielte dabei ihr Vater, der ihr als Germanist und ausgewiesener Goethekenner den Zugang zur westlichen Kultur vor allem über die Sprache vermittelte. Die Welt Ostasiens erfuhr sie in ihrer unmittelbaren Umgebung, im direkten Zusammenleben mit japanischen Hausangestellten und durch ihre Zeit im japanischen Kindergarten. Auch das Interesse beider Eltern an der ostasiatischen Kultur prägte ihre wertschätzende Haltung gegenüber der Kultur ihres Geburtslandes.

Ein Schwerpunkt in der Suche nach den Wurzeln und Quellen ihres Denkens wird in der Auseinandersetzung mit dem Dialog der Kulturen liegen. Hier spielt der von ihrem Vater so überaus geschätzte Goethe eine besondere Rolle. Goethes anthropologisches Interesse zielte darauf, die Natur und die Natur des Menschen zu erforschen, in ein Gedankengebäude zu fassen und möglichst alle Erfahrungs- und Wissensbereiche einzubeziehen. Dabei bezog er in einem globalen Verständnis

der künstlerischen und wissenschaftlichen Suche auch Quellen arabischer und ostasiatischer Kulturen ein, eine Einstellung, die eine Fortsetzung in der Haltung von Eva Eyquems Lehrer Johannes Itten findet. Das Werk Goethes spielte in zweifacher Weise - als Bezugsgröße für ihren Vater und für ihren Lehrer Johannes Itten – eine zentrale Rolle in der Prägung, die sie in ihrer Kindheit in Japan und in ihrer Jugend in Deutschland erfuhr.

Ein weiterer Aspekt, der sich mit ihrer Biografie verbindet, ist die Frage nach der Rolle ihrer häuslichen und schulischen Erziehung im Kontext ihrer beruflichen Orientierung. Eva Eyquem übte im Laufe ihres Lebens unterschiedliche berufliche Tätigkeiten aus, deren Qualifikation sie sich zum großen Teil als Autodidaktin erwarb. Neben ihrer Tätigkeit als Kunstpädagogin, Museumspädagogin und Referentin an unterschiedlichen staatlichen und städtischen Institutionen in Frankreich und Deutschland arbeitete sie als selbstständige Galeristin und Kuratorin.

BIOGRAFIE EVA EYQUEM



1. Eva Plaut, 1916 in Tokio, OE Paris

Die Biografie Eva Eyquems gibt nicht nur Einblick in ein Leben zwischen und mit unterschiedlichen Kulturen und Nationalitäten, sondern auch in ein Leben während und nach der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Ihr persönlicher, von mehrfachen Neuanfängen geprägter Lebensweg bot vielfältige Herausforderungen, die sie zu bewältigen hatte.

1 DIE ERSTEN LEBENSJAHRE IN TOKIO

1.1 Eva und ihre Brüder Ulrich Hermann und Lukas Plaut

Wie aus der Heiratsurkunde⁷, dem Familienbuch⁸ und dem Stammbaum der Familie Lewy⁹ hervorgeht, wurde Eva Eyquem als Eva Plaut am 16. April 1915 im japanischen Yokohama geboren. Yokohama gehört zur Präfektur Kanagawa und ist Teil des Ballungsgebiets von Tokio. Im Interview mit Yoshimasa Kaneko bestätigte Eyquem dies und fügte hinzu, dass sie ihre Kindheit in Hyakuninchō im Stadtbezirk Shinjuku verbrachte.¹⁰ Sie kam als jüngstes Kind von Katharina (Cathrina) Plaut, geborene Lewy und Josef (Joseph¹¹) Plaut zur Welt.

Die Zeit bis zu ihrem 14. Lebensjahr verbrachte sie in Japan. Sie hatte zwei Brüder, die Zwillinge Ulrich Hermann (*05.06.1910, † 18.06.1971) und Lukas Plaut (* 05.06.1910, † 04.10.84), die in Kumamoto geboren wurden, der Hauptstadt der gleichnamigen Präfektur, die sich auf der Insel Kyūshū befindet, der südlichsten der japanischen Inseln. Im Elternhaus wuchs sie nach eigenen Angaben in enger Beziehung zu japanischen Hausangestellten auf, bei und mit denen sie einen Teil ihrer ersten Lebensjahre verbrachte und durch die sie die Sprache erlernte:

⁷ Siehe EE-L-1939-Heiratsurkunde.dt: „Eva Haruko Plaut, geboren in Yokohama (Japan) am 16. April 1915, wohnhaft Villa Coeur du Vey 7, Tochter des Josef Plaut und der Katharina Lewy, seiner Ehefrau, wohnhaft in Peking (China)“.

⁸ Siehe EE-L-1939.Familienbuch: Eva Haruko Plaut, née le 16 avril 1915 à Yokohama.

⁹ Siehe Stammbaum der Familie Lewy: EE-L-2007-SB Lewy.

¹⁰ Siehe Kaneko, Yoshimasa: Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik Johannes Itens. 2007, Übersetzung Carina Hagl. Bislang unveröffentlichte deutsche Übersetzung des japanischen Textes veröffentlicht in: Bijutsukyoikugaku (Kunstpädagogik), The Journal for the Association of Art Education, Nr. 28, 3/2007, S. 144. siehe: YK-T-EE-2007.dt, S. 1.

¹¹ Die Schreibweise der Vornamen von Katharina und Josef Plaut variiert, hier wird die Schreibweise aus der Heiratsurkunde und dem Familienbuch Eva Eyquems übernommen.

„...das heißt, dass das Leben in Japan in einer Zivilisation sich entwickelt hat, von der ich sehr viel mitbekommen habe, weil ich sehr viel – damals hatte man viele Angestellte, die ganze Familie kam und lebte im Haus – [...] bei denen [ich] unglaublich viel Zeit verbracht habe.“¹²



2. Die Zwillinge Ulrich und Lukas Plaut, 1913, OE Paris

Ulrich Hermann Plaut wurde Architekt, er lebte, wie auch Evas Mutter, später in Kalifornien. Er war verheiratet mit Lilly Falkestein (1910-1945) und in zweiter Ehe mit Berta Irene Guttmann (gest. 1982) und hatte zwei Söhne, Raymond und Walter. Er starb 1971 in Los Angeles.

Lukas Plaut studierte Astronomie, er lebte in Groningen in den Niederlanden und hatte gemeinsam mit seiner Frau Sientje Plaut-Witte drei Kinder, Irmgard, Käthe und Peter. Er starb 1984.

Aus den Forschungen von Prof. Yoshimasa Kaneko, der 2004 ein Interview mit Eva Eyquem führte, geht hervor, dass Josef Plaut deutsche Sprache und Literatur unterrichtete.

„Ihr Vater Josef Plaut kam 1910 nach Japan und unterrichtete in Kumamoto Deutsche Sprache und Literatur. Später kam es durch die Vermittlung seines Freundes, des Botschafters Wilhelm Solf dazu, dass er in Tokyo arbeitete.“¹³

¹² Interview Susanne Liebmann-Wurmer mit Eva Eyquem, 1994, SLW-I-EE-1994, Transkription, S. 2.
¹³ Kaneko, Yoshimasa: Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik Johannes Ittens, basierend auf einer Inhaltsanalyse des „Tagebuchs von Johannes Itten“ und einem Gespräch mit Eva Plaut. aus: Bijutsukyoikugaku (Kunstpädagogik), The Journal for the Association of Art Education, Nr.28, 3/2007.

Die Recherche von Frau Dr. Heidrun Maike Roeder¹⁴, Referentin der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, auch Ostasiatische Gesellschaft genannt (OAG), in Tokio ergab, dass Josef Plaut 1914 Mitglied der OAG wurde und bestätigt, dass er als Lehrer in Tokio arbeitete. Laut Frau Dr. Roeder existieren drei Einträge¹⁵, die sich vermutlich auf die gleiche Person beziehen und möglicherweise auf Josef Plaut und seinen späteren Umzug nach Peking verweisen:

- „1. Dr. J. Plaut, Shanghai, 1931; 2. J. Plaut, Deutsches Konsulat, Harbin, Umzug 1932;
3. Dr. Jos Plaut, German Legation, Peiping, Umzug 1934“

Die Tatsache, dass Eva Plaut von früher Kindheit an in einer Umgebung aufwuchs, die von zwei unterschiedlichen Kulturkreisen geprägt war, spielte auch ihrer eigenen Einschätzung nach eine wichtige Rolle für ihre Berufswahl. Das Erlebnis, sich zwischen den Kulturen zu befinden und sich als „die Fremde“ zu erleben, wird mehrfach zur Sprache kommen und führte in ihrem pädagogischen Ansatz zu einer besonderen Haltung dem Anderen gegenüber. Im Interview mit Susanne Liebmann-Wurmer äußerte sie sich zu prägenden Erlebnissen ihrer Kindheit, in der sie die Erfahrung beider Kulturen machte, als möglicher Auslöser ihrer pädagogischen Einstellung:

„Es kreist immer wieder um dasselbe Prinzip und das ist vielleicht eine Einstellung, eine ganz einfache Einstellung, die bei jedem verschieden ist, [...] die wohl ein starker Einfluss vom ostasiatischen Denken ist, von der Gleichwertigkeit in der Verschiedenheit und von der Einheit, in die der Einzelne eingesponnen ist.[...] Das heißt, dass die Subjekte, die verschiedenen Menschen voneinander unglaublich verschieden sind und doch immer wieder gleiche Faktoren zum Ausdruck kommen.[...]“

„Wenn Sie in einem fremden Land, was kulturell total verschieden ist von Ihrer Erbmasse, ihrem Großvater, ihrem Urgroßvater und so weiter, das was wir ja doch irgendwie in uns tragen, auch wenn es nicht immer zum Ausdruck kommt, total verschieden ist, dann kann nur eine Einstellung entstehen, die jemand – ich sage jetzt irgendetwas – der in Kaiserslautern geboren ist und Kaiserslautern nie verlassen hat, kann nicht dieselbe sein. Ich sage nicht, dass sie besser ist, aber sie ist auf jeden Fall viel komplizierter und provoziert Dinge, die vielleicht bei jemand anderes, der übrigens – wäre er in demselben Fall gewesen, auch provoziert worden wären, die aber nicht provoziert werden können, weil er dieses Problem nicht hat. Und so – würde ich sagen – war ich in einer gewissen Wiese eingebettet und abgesondert [...] – abgesondert, weil man mich von meinem Äußeren von Vornherein und sofort als etwas Anderes erkannte, auch wenn ich nicht anders gewesen wäre.“¹⁶

¹⁴ Mail von M.H. Roeder, siehe SR-M-HMR-SR-2013.03.12.

¹⁵ Mail von M.H. Roeder, siehe SR-M-HMR-SR.2013.03.08.

¹⁶ Siehe Interview 1994, SLW-I-EE-1994, Transkription S. 2.

1.2 Die Eltern Katharina und Josef Plaut

Eva Eyquem war ein Kind jüdischer Eltern, die beide aus Berlin stammten. Sie war, wie auch ihre Eltern, keine praktizierende Jüdin. Eine jüdische Erziehung hatte sie nicht genossen. Ob ihre Eltern sich mit einem säkularen oder humanistischen Judentum identifizierten, kann nicht belegt werden. Laut ihrem Sohn Olivier spielte eine religiöse Ausrichtung für Eva Eyquem keine Rolle.

Dass sie Jüdin sei wurde von Eyquem ihren Mitarbeitern in Nürnberg gegenüber nicht thematisiert, wobei die Gründe dafür unklar sind. Die Tatsache, dass ihr Lebenslauf durch ihre ethnische Zugehörigkeit geprägt wurde, soll an dieser Stelle zumindest erwähnt werden.

Der Vater, Josef¹⁷ Plaut (1884-1970), war das älteste von neun Kindern. Seine Eltern waren die in Oderberg bei Berlin geborene Ernestine (1864-1942) und der in Willingshausen, Hessen, geborene Hermann Hirsch Plaut (1847-1909). Herman Hirsch Plaut unterhielt eine Sprachenschule in Berlin.

Die Informationen, die von der Archivarin Barbara Welker im Centrum Judaicum¹⁸ in Berlin recherchiert werden konnten, geben mit der Bezeichnung cand.phil. einen Hinweis auf das Studium Josef Plauts:

„Der Großvater Hermann Plaut, geb. am 18.01.1847 [Ort nicht angegeben], Sprachlehrer, Adresse Charlottenburg, Augsburg Str. 23, starb am 04.03.1909 in Berlin, Französische Str. 43 und wurde am 07.03.1909 auf dem jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee beigesetzt. Er hinterließ seine Ehefrau Ernestine geb. Loewenthal, den Sohn Joseph, cand.phil, die Tochter Ellen, Kontoristin, sowie vier weitere, noch minderjährige (unter 21jährige) Kinder, die alle bei den Eltern wohnten.“

Im Elternhaus erlebte Josef Plaut bereits ein virulentes Interesse an der Welt Japans. Wie Eva Eyquem 1997 in einem Interview¹⁹ berichtet, war ihr Großvater Hermann Hirsch Plaut (18.01.1847 – 04.03.1909) Sprachlehrer und Japanforscher und hatte bereits 1½ Jahre in Japan gelebt. Hermann Plaut veröffentlichte 1904 die erste japanisch-deutsche Grammatik²⁰, die in mehreren Auflagen und einigen Übersetzungen erschien. Die Großmutter hatte als Untermieter einem japanischen Offizier ein Zimmer in ihrem Haus in Berlin vermietet. Auch die Auskunft von Johanna Ricard²¹ bestätigt, dass Hermann Plaut in Berlin eine Sprachenschule in der Augsburg Str. 23 in Berlin Charlotten-

¹⁷ Es existieren zwei unterschiedliche Schreibweisen, Joseph und Josef Plaut. Hier wird die Schreibweise verwendet, die auch in der Heiratsurkunde und im Familienbuch benutzt wird.

¹⁸ Mail Barbara Welker vom Centrum Judaicum siehe: SR-M-BWelker-SR-19.12.2013.

¹⁹ Siehe Notizen zum Interview: SR-I-EE-1997.02.28.Notizen.

²⁰ Plaut, Hermann: Japanische Konversations-Grammatik mit Lesestücken und Gesprächen. Heidelberg, Groos, 1904.

²¹ Siehe Interview Johanna Ricard: SR- JR-I-2013.1.9.

tenburg betrieb. Die Großeltern lebten 1909 in der Französischen Straße in Berlin²².

Die Mutter Katharina Plaut, geborenen Lewy, wurde 1885 ebenfalls in Berlin geboren. Auch sie hat die japanische Sprache studiert und übersetzte japanische Literatur²³. Nach 1948 ging sie in die USA und lebte in Los Angeles, Kalifornien. Aus einem 2007 verfassten Stammbaum²⁴ der Familie Lewy geht hervor, dass Katharina Lewy (*07.09.1885 † 23.07.1957) das Kind von Julius Lewy und Paula Lewy, geb. Wolff war. Sie hatte fünf Brüder und zwei Schwestern.



3. Katharina Plaut, geb. Lewy, OE Paris

Gemeinsam mit Josef Plaut (*16.02.1884, † 26.03.1970) hatte sie drei Kinder, die Zwillinge Lukas (*05.06.1910 † 04.10.1984) und Ulrich H. (*05.06.1910 † 18.05.1971) und Eva Haruko Plaut.

Die Eltern heirateten im Juni 1909 in Berlin und verließen kurz danach Deutschland, um nach Japan zu gehen. Wie Eva Eyquem erinnert, wurde aus einer

²² Siehe Schreiben von B.Welker: SR-M-BWelker-19.12.2013.

²³ SR-I-EE-1997.02.28.Notizen.

²⁴ Siehe: EE-L-2007.Kanzlei.Stammbaum, und: EE-L-2007-Stammbaum Lewy.

verlängerten Hochzeitsreise ein Aufenthalt in Japan und China von fast 50 Jahren²⁵ Die Zwillinge Hermann Ulrich und Lukas kamen in Kumamoto zur Welt, wo die Eltern damals gemeinsam lebten. Wie Yoshimasa Kaneko durch mehrere Interviews mit Eva Plaut nachweist²⁶ war Josef Plaut zunächst in Kumamoto als Lehrer für Deutsch und deutsche Literatur tätig. Aufgrund der Vermittlung seines Freundes, des in Berlin geborenen deutschen Politikers Wilhelm Solf, der zwischen 1920 und 1928 deutscher Botschafter in Tokio war, kam es zum Umzug nach Tokio, wo Eva Plaut zur Welt kam.

In seinem Tagebucheintrag vom 10.11. 1954 vermerkt Josef Plaut, die Nachricht vom Tod von Frau Solf empfangen zu haben und welche enge Beziehung zwischen ihm und dem Ehepaar Solf in den Jahren von 1920 und 1928 bestand:

„Todesanzeige Frau Solf – wieder ein gutes Stück meines Lebens dahin – so viele Erinnerungen – vom Herbst 1920 bis zum Frühjahr 1928 kein Tag ohne Verbindung mit dem Hause Solf.“

In den Jahren von 1920 bis 1928 war der aus Berlin stammende Wilhelm Solf als deutscher Botschafter in Tokio tätig und leistete einen wichtigen Beitrag zur kulturellen und politischen Wiederannäherung zwischen Deutschland und Japan. Auf ihn geht die Gründung des Japanisch-Deutschen Kulturinstituts und der Japanischen-Deutschen Gesellschaft zurück.

Dass Evas Mutter gemeinsam mit Eva 1935 von Berlin aus nach Japan zurückkehrte, ist durch Dokumente nachweisbar, die sich im Brandenburgischen Landeshauptarchiv Potsdam befinden. Hier existiert eine Akte²⁷ mit drei Dokumenten, die belegen, dass Katharina Plaut in der Zeit um 1942/43 in Peking lebte, was durch weitere Dokumente aus dem Besitz Kay Jitta-Plauts bestätigt wird²⁸. Das gemeinsame Haus der Familie in Tokio existierte bis 1936, danach ging das Ehepaar Plaut aus beruflichen Gründen nach Peking, wo sie Eva Plaut mehrfach besuchte²⁹.

Die Mutter, Katherina Lewy ging 1948 nach Los Angeles, Kalifornien, zu ihrem Sohn Ulrich³⁰, wo Eva Eyquem sie 1956 im Rahmen einer 8-wöchigen USA-Reise besuchte. Katharina Plaut starb an einer Krebserkrankung 1957 in Los Angeles.

Eva Plauts Vater Josef Plaut wuchs in Berlin auf und studierte Germanistik und Kunstgeschichte bei dem Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wöllflin, der zwischen 1901 und 1912 an der Friedrich-Wilhelm-Universität Berlin unterrichtete. Zu

²⁵ SR-I-EE-1997.02.28.Notizen.

²⁶ YK-T-EE-2007. Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik Johannes Ittens basierend auf einer Inhaltsanalyse des „Tagebuch von Johannes Itten“ und einem Gespräch mit Eva Plaut. aus: Bijutsukyokugaku (Kunstpädagogik), The Journal for the Association of Art Education, Nr. 28, 3/2007, S. 2.

²⁷ Siehe Akte Nr. 29889 über Kathi Plaut, (geb. am 07.09.1885) im Brandenburgischen Landesarchiv.

²⁸ Siehe Brief von Katharina Plaut an ihren Sohn Lukas 1939 aus Peking: KJP-B-1939.KP-L.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Siehe Tagebuch-Aufzeichnungen Kay Jitta-Plaut: KJP-L-T-Plaut family: „Nach 1948 ging seine Frau Katharina zu ihrem Sohn in Los Angeles und blieb dort bis zu ihrem Tod im Jahr 1956. Sie kam zweimal nach Europa, um ihre Kinder zu besuchen.“

Heinrich Wölfflins Schülern zählten u.a. Kunsthistoriker wie Max Sauerlandt, Ernst H. Gomrich, Kurt Gerstenberg, August Grisebach und Carl Einstein.

Eva Eyquems enge Beziehung zur deutschen Literatur geht vermutlich auf ihren Vater zurück. Ihr Interesse an der bildenden Kunst und dem Kunsthandwerk schließt an die Tätigkeit des Vaters an, der sich als Kunstsammler in der Zeit in Ostasien eine Sammlung von chinesischer Kunst und Kunsthandwerk aufgebaut hatte, aus der sich einige wenige Stücke noch immer im Besitz der Familie befinden.



4. Josef Plaut mit japanischen Mitarbeitern in seiner Nachrichtenagentur in Tokio, OE Paris

Josef Plaut leitete zur Zeit von Evas Geburt als selbstständiger Unternehmer in Tokio eine Nachrichtenagentur, in der er einige japanische Angestellte beschäftigte, wie die abgebildete Fotografie zeigt. Die Weltkarte, die sich über seinem Schreibtisch befand, weist auf die globalen Verbindungen hin, die im Zentrum seiner Arbeit standen.

Die wenigen Äußerungen Eva Eyquems über ihre persönliche Geschichte standen oft im Zusammenhang mit den Erinnerungen an ihren Vater. Sie erwähnt, dass Josef Plaut ein Ostasienkenner und passionierter Sammler von chinesischer und japanischer Kunst und von Kunsthandwerk war. Er besaß eine umfangreiche und wertvolle Sammlung, die er allerdings bei seinem späteren Aufenthalt in China während der Kulturrevolution zum großen Teil einbüßte. Diese Geschichte spielte eine besondere Rolle in vielen ihrer Erzählungen, sie war beeindruckt von seiner gefassten Reaktion angesichts der Zerstörung seiner Sammlung.

1.3 Dokumente aus dem Besitz von Käthe Josephus Jitta-Plaut

1.3.1 Kay Jitta-Plaut zu Eyquems Großvater Hermann Plaut

Aufschlussreiche Dokumente zur Familiengeschichte Plaut befinden sich im Besitz von Eva Eyquems Nichte, der in Amsterdam lebenden Kunsthistorikerin Käthe Josephus Jitta-Plaut, (im Archiv geführt unter Kay Jitta-Plaut, KJP). Ich traf sie im April 2014 zu einem Interview und konnte so wichtige Hinweise zur Biographie Eva Eyquems für das Archiv sichern. Kay Jitta-Plaut ist die Tochter von Eva Eyquems Bruder Lukas, der Deutschland 1933 nach seiner Entlassung aus der Universität Berlin verließ, wo er als Astronom tätig gewesen war, und nach Leiden ging. In ihren Tagebuch-Aufzeichnungen³¹, die sie mir zur Verfügung stellte, memoriert Kay Jitta-Plaut in englischer Sprache in Grundzügen ihre Familiengeschichte, die sie aus unterschiedlichen Dokumenten und den Erzählungen Josef Plauts und Eva Eyquems gesammelt hatte und die hier in Auszügen in einer deutschen Übersetzung wiedergegeben werden sollen:

„Hermann Plaut (1847-1909) hatte eine Begabung für Sprachen, er sprach sechs Sprachen und verfasste eine japanische Grammatik auf Deutsch. Sein Sohn Joseph war ein deutscher Student und studierte Kunstgeschichte bei Wölfflin. Um ihr Einkommen zu verbessern, hatte die Familie einen japanischen Untermieter im Haus. Als Joseph Katharina Lewy heiratete, riet ihnen der Untermieter, auf Hochzeitsreise nach Japan zu gehen. In Kumamoto wurde Joseph Plaut dazu eingeladen, ein Seminar über Goethe zu geben. Sie reisten mit dem Boot von Marseille nach Japan. Im Jahr 1910 wurden ihre Zwillinge Lukas und Ulrich geboren. Nach einem Jahr beschlossen sie, in Japan zu bleiben, sie gingen nach Tokio, wo 1915 ihre Tochter Eva geboren wurde.

Wie Kay Jitta-Plaut im Gespräch bestätigte³², war Hermann Plaut der Verfasser der ersten deutsch-japanischen Grammatik³³. Sie erfuhr aus Erzählungen, dass er sein Sprachtalent schon in jungen Jahren entwickeln musste, da er die Aufgabe hatte, für seinen blinden Vater vorzulesen. Unter den von ihr aufbewahrten Familiendokumenten befindet sich eine kurz nach dem Tod Hermann Plauts verfasste Würdigung³⁴ seiner Person. Der in Willingshausen geborenen Hermann Plaut unterrichtete zunächst in seiner Heimatstadt und zog später nach Berlin um, wo er „einen brillanten Ruf als Sprachexperte und Übersetzer gewann.“³⁵ Weiter belegt dieser Nachruf, dass er über 30 Jahre am Seminar für Orientalische Sprache als Dozent

³¹ Tagebuch-Aufzeichnungen Kay Jitta-Plauts: Plaut family, siehe: KJP-L-T-Plaut family, Übersetzung SR.

³² Interview der Autorin mit Kay Jitta-Plaut in Amsterdam, siehe : SR-I-KJP-2014.04.26.

³³ Plaut, Hermann: Japanische Konversations-Grammatik. Lehrbücher Methode Garspey-Otto-Sauer, Julius Groos' Verlag, Heidelberg, Paris, London, Rom, St. Petersburg, 1904.

³⁴ Würdigung Hermann Plauts von 1910: KJP-L-1910-Text.Tod Hermann Plauts/dt.

³⁵ Ebenda.

für Japanisch unterrichtete. Der namentlich nicht genannte Autor verweist darauf, dass Herrmann Plaut neben einer japanischen Grammatik in deutscher, russischer, englischer und französischer Sprache ein japanisches Lesebuch³⁶ veröffentlicht hatte, das die Anwendung der Grammatik ermöglichen sollte. Er betont auch, dass sich unter den Schülern, die Hermann Plaut unterrichtete, japanische Diplomaten und Offiziere befanden, sowie der japanische Premierminister Marquis Katsuro und Prinz Knui von Japan. Weiter führt er an, dass Hermann Plaut, der sich als Gründer der Japanisch-Deutschen Gesellschaft verdient gemacht habe, vom japanischen Kaiser mit der Verleihung des Ordens der Aufgehenden Sonne geehrt wurde³⁷.

1.3.2 Kay Jitta-Plaut zu Josef und Katharina Plaut

Im Gespräch wies Kay Jitta-Plaut darauf hin, dass Hermann Plaut seine Sprachbegabung und sein Interesse an Japan an seinen Sohn Josef weitergegeben hatte. In Anbetracht der intensiven Beziehung zur japanischen Sprache und Kultur, die Josef Plaut im Elternhaus erlebte, ist es nachvollziehbar, dass er ein besonderes Interesse für den Kulturkreis Ostasiens entwickelte.

Josef Plaut wurde 1909 eingeladen, in Tokio ein Seminar über Goethe zu geben³⁸. Die Vortragsreise nach Tokio verband das Ehepaar Plaut mit ihrer Hochzeitsreise. Josef Plaut unterrichtete um 1910 in Kumamoto am Goethe-Institut und ab 1913/1914 an der Universität Tokio Deutsch und wurde im Jahr 1918 zum Kulturattaché für die deutsche Presse ernannt³⁹. Wie Jitta-Plaut erwähnt, ging er im Jahr 1925 nach Shanghai und später nach Peking. Nach seiner Entlassung 1932 durch die Nationalsozialisten wurde er Kunstsammler und Kunsthändler japanischer und chinesischer Kunst.⁴⁰ Wie Kay Jitta-Plaut notierte, glich damals sein Haus einem Museum. Sie erinnerte sich an Beschreibungen, nach denen Josef Plauts Badezimmer in Tokio voller Skulpturen stand, nicht benutzbar war, und er deshalb eine öffentliche Badeanstalt aufsuchen musste⁴¹.

Kay Jitta-Plaut erinnerte sich, dass Josef Plaut seiner Enkeltochter Irmgard Plaut, Kays älterer Schwester, bei deren Besuchen in Paris mehrfach Einzelheiten aus seinem Leben erzählte, mit der Bitte, diese aufzuschreiben. Im einzigen erhaltenen Notizblatt zu diesen Gesprächen ist vermerkt, Josef Plaut sei mehrfach (1911 und 1920) mit der Schreibmaschine im Gepäck zu dienstlichen Anlässen und zu Familienbesuchen mit dem Transsibirien-Express nach Berlin gereist.⁴² Über die spätere Inhaftierung ihres Großvaters, der von 1910 bis 1954 in Ostasien lebte, befinden sich in Kay Jitta-Plauts Aufzeichnungen ebenfalls Hinweise.

³⁶ Plaut, Hermann: Schlüssel zur Japanischen Konversationsgrammatik, Julius Groos' Verlag, Heidelberg, Paris, London, Rom, St. Petersburg, 1904.

³⁷ Würdigung Hermann Plauts von 1910, a.a.O.

³⁸ Siehe Interview SR mit Kay Jitta-Plaut: SR-I-KJP-2014.04.26.

³⁹ Siehe Interview SR mit Kay Jitta-Plaut: SR-I-KJP-2014.04.26.

⁴⁰ Siehe Tagebuchaufzeichnungen Kay Jitta-Plaut: KJP-T-Plaut family.

⁴¹ Siehe Interview SR mit Kay Jitta-Plaut: SR-I-KJP-2014.04.26.

⁴² Ebenda.

Katharina Plaut, die gemeinsam mit ihren Kindern vermutlich 1925 nach Deutschland ging, blieb bis 1939 in Berlin, wie durch eine Postkarte⁴³ an ihren Sohn Lukas belegt ist, in der sie von ihrer geplanten Abreise aus Berlin und der fast leer geräumten Wohnung berichtet. Aus einer weiteren Postkarte⁴⁴, die Josef und Käthe Plaut gemeinsam an ihren Sohn Lukas schrieben, geht hervor, dass Eyquems Mutter vom Herbst 1940 an in Peking lebte. In einem weiteren Schreiben an Lukas und Stien Plaut beklagte Katharina Plaut allerdings, wie fremd ihr im Gegensatz zu ihrem Mann die chinesische Mentalität bleibe:

„Gestern habe ich wieder einen Beweis gehabt, wie wenig mir die Denkungsart der Chinesen zusagt. Es beschäftigt sie nichts als Geld.[...] Vater ist schon zu sehr an all das gewöhnt und es stört ihn nicht, bei mir erhöht diese fremde (wenn ich sie auch schon lange kenne) Umgebung meine Sehnsucht nach Gleichgestimmten.“⁴⁵

1.3.3 Lukas und Ulrich Plaut

Kay Jitta-Plaut notierte in ihrem Tagebuch einige biografische Daten ihres Vaters Lukas Plaut und seines Zwillingbruder Ulrich Plaut:

„Ulrich, der Architektur studierte, ging im Jahr 1933 mit seinem Lehrer nach Shanghai und im Jahr 1938 in die USA. Lukas, der ein Astronom war, wurde im Jahre 1933 von der Universität Berlin entlassen und ging nach Leiden.“⁴⁶

Ulrich Plaut absolvierte bei Bruno Taut ein Architekturstudium, das er mit einer Promotion abschloss⁴⁷. In Jitta-Plauts Besitz befinden sich Briefe Josef Plauts aus Peking an seinen Sohn Lukas, in denen er berichtet, Ulrich habe ihn im Herbst 1936 für zwei Wochen in China besucht und habe 1937 eine Arbeit in Shanghai gefunden.⁴⁸

⁴³ Postkarte Käthe Plaut an Lukas: KJP-B-1939.KP-L.

⁴⁴ Postkarte KJP-B-1940.10.05.J+KP-L.

⁴⁵ Brief von Käthe Plaut an Lukas und Stien Plaut: KJP-B-1940.09.08.KP-L+S.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Kay Jitta-Plaut: SR-I-KJP-2014.04.26.

⁴⁸ Siehe: KJP-B-1936.09.16.JP-L und KJP-B-1937.05.16.JP-L.

1.4 Eva Plauts Kindheit in Japan

Eva Plaut wurde in Tokio von einem japanischen Kindermädchen betreut. Später besuchte sie nach eigenen Angaben einen japanischen Kindergarten⁴⁹. In ihrer Umgebung außerhalb des Familienkreises sprach man Japanisch. Auch das Kindermädchen, das keine Deutschkenntnisse besaß, kommunizierte mit ihr in Japanisch, von frühester Kindheit an war sie parallel mit zwei Sprachen konfrontiert. Im Interview mit Susanne Liebmann-Wurmer beschrieb sie diese Erfahrungen als prägenden Faktor für ihre spätere berufliche Orientierung.



5–6. Eva Haruko Plaut, ungefähr 1916 und 1919 mit ihrem japanischen Kindermädchen, OE Paris

„Ich war die einzige Europäerin [...] im Kindergarten [...], das war mir bewusst, [...]. Und das ging weiter, indem ich in Europa - ob das in Frankreich oder Deutschland war – die Japanerin war, die also anders war als ihre Vettern - in der Bewegung vielleicht – und ihre Cousinen. [...] Das war der erste pädagogische Funken, den Anderen zu verstehen in einer etwas schwierigen Situation, die Sie gar nicht zu machen brauchen, wenn Sie sich von vornherein sowieso – schon durch die Sprache, durch das Äußere, durch das Benehmen, durch Ihr Schicksal – [...] verstanden glauben.[...] Es drückt sich auch aus [...] über eine gewisse ostasiatische Fähigkeit der Abstraktion, die einen anderen Weg geht als den europäischen. Da sehe ich

⁴⁹ Siehe Interview Évelyne Coutas: EC-I-1991-EE. S. 4.

also einen ganz starken Faktor, erstens den pädagogischen und zweitens auch dem Leben gegenüber.“⁵⁰

Im Rahmen eines Vortrags über ihre pädagogische Arbeit beschrieb sie die Erfahrungen der Kindheit in Japan als Impuls für ihr Interesse am Menschen:

„Dieses in Japan geboren sein war [...] entscheidend für die Pädagogik, ich war die Fremde. Ich war vom Aussehen her von vornherein die Andere im japanischen Kindergarten. Itten glaubte, dass es für das Interesse am Anderen, dem ich ähnlich sein wollte, aber nicht ganz, weil ich ihm nicht ähnlich sein konnte, ausschlaggebend war.“⁵¹

Als elementare Erfahrung ihrer Kindheit bezeichnet sie die erste Reise nach Europa:

„Wie ich das erste Mal nach Europa kam, das war in Marseille am Hafen, bin ich hinter den europäischen, französischen Kindern her gelaufen, um sie anzusehen und – meine Mutter hat mir das erzählt -- habe gesagt, „so bin ich ja auch“. Also die Wiederfindung, die teilweise Wiederfindung fand statt, nachdem ich mich versucht habe, vielleicht im anderen Menschen zu sehen. Und ich glaube, das war – das ist mir viel später eingefallen – auch ausschlaggebend für das Interesse an dem Anderen, den ich immer noch sehr viel interessanter finde, als mich selber.“⁵²

Dieses biografische Detail gehört zu den wenigen Erfahrungen aus ihrer Jugend, die sie auf Nachfrage nach ihrer Kindheit preisgab. Möglicherweise handelte es sich bei diesen Erinnerungen um die Berlinreise die, wie Kay Jitta-Plaut vermutet, im Jahr 1920 stattfand und die Jitta-Plaut als „Ferien 1920 in Berlin“⁵³ notiert hatte.

Als eine besondere Eigenschaft seiner Mutter bezeichnet ihr Sohn Olivier Eyquem ihre Fähigkeit zu großer Konzentration, die er in der Fotografie wiederfindet, die sie als fünf-jähriges Mädchen zeigt:

⁵⁰ Siehe Interview Susanne Liebmann-Wurmer: SLW-I-EE-1994.

⁵¹ Video 6, Vortrag an der Universität Erlangen-Nürnberg „Der Mensch und seine Bilder“, 1994 00:19:27-00:20:74, Transkript Übergabe des Dia-Archivs.

⁵² Siehe Transkript: EE-W-V-KP-1994. Der Mensch u. seine Bilder, S. 24.

⁵³ SR-I-KJP-2014.04.26.



7. Eva Plaut, 1920 in Tokio, OE Paris

„I think she had a very clear idea of what she wanted to be and what she wanted to do very early on. If you look at her photo, you can see a very amazing thing for such a young person, the photo, where she is about six, she is standing in front of her table and there is something which she is studying very intensely, possibly she is working also with some tools on paper, or drawing, we do not know exactly. But what emerges from that photo to me was very striking and that's why it is one of my favorite, because she was totally concentrated, totally focused on this and you could see, that she was an extremely visual person, she had a strong personality and a strong capacity for attention, when being focused, which is not so frequent with young children. And having this strong personality and having already built a kind of inner world as we can suppose, I think it was easy for her to relate to other persons, because the inside was so strong that she could give part of her attention to other people without losing anything from her, because she had this clear vision of herself, her gifts and so on.“⁵⁴

⁵⁴ Siehe Interview Olivier Eyquem, 11.01.2013: SR-OE-I.2012.01.11./1.MP3.

2 1929: UMZUG NACH EUROPA



8. Eva Plaut in Tokio, ungefähr 1921, OE Paris

Die Möglichkeit, eine internationale Schule zu besuchen, bestand zu dieser Zeit in Tokio nicht. Um ihrer Tochter die Ausbildung in einer deutschen Schule zu ermöglichen, entschlossen sich die Eltern 1929 zum Umzug nach Deutschland.

Aus Briefen im Nachlass von Lukas Plaut, die sich in Kay Jitta-Plauts Besitz befinden, und aus deren Erzählungen, lassen sich einige Details der Familiengeschichte rekonstruieren. So wird deutlich, dass Evas Mutter Katharina Plaut sich bis zum Januar 1939⁵⁵ in Berlin aufhielt und ab 1940 in Peking bei ihrem Mann lebte⁵⁶.

Im Gespräch mit mir übersetzte Kay Jitta-Plaut Passagen ihre Tagebucheintragen, die sich auf den Aufenthalt der Familie Eva Plauts beziehen. So stellte sie an Hand der Auszeichnungen fest, dass Josef Plaut 1925 Tokio verließ, seine Frau mit Lukas, Ulrich und Eva bereits einige Jahre zuvor, vermutlich 1923 Japan verlassen hatte, um den Kindern in Berlin und Rosenheim eine deutsche Schulausbildung zu ermöglichen.

2.1 1929-1934: Jugend in Berlin

Nach eigenen Angaben verließ Eva Eyquem als 14-Jährige gemeinsam mit ihrer Mutter Japan, sie reiste mit dem Schiff nach Marseille und fuhr von dort aus weiter nach Berlin, wo ihre Großeltern lebten. Hier wohnte sie nach ihrer Auskunft bis zur Ankunft ihres Vaters im Haus der Großeltern.⁵⁷ Wann und ob Josef Plaut nach Berlin

⁵⁵ Karte von Käthe Plaut an Lukas vom 28.01.1939: KJP-B-1939.01.28.KP-L.

⁵⁶ Karte von Josef und Käthe Plaut vom 05.10.1940 an Lukas: KJP-B-140.10.03.J*KP-L.

⁵⁷ Kaneko, Yoshimasa: Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik Johannes Ittens, in: Bijutsukyokugaku (Kunstpädagogik) Nr. 28, 3/2007, S. 2.

zog, oder ob er nur jeweils für kurze Zeit zu Besuch kam, ist nicht eindeutig zu klären. Einer Tagebuchnotiz ist zu entnehmen, dass er sich 1930 in Berlin aufhielt und in diesem Jahr zum letzten Mal seine Mutter sah, die in Theresienstadt Opfer des Holocaust wurde. Josef Plaut markierte in einer Tagebuchaufzeichnung am 3.2.1965 das Datum 3.2. und fügte die Jahreszahl 1864 hinzu, das Geburtsdatum seiner Mutter⁵⁸. Er vermerkte: „Auf dem Bahnsteig Zoologischer Garten die letzten Momente, vor 35 Jahren“⁵⁹.

Josef Plaut blieb, wie Kay Jitta-Plaut bestätigte, bis 1925 in Tokio und später in Shanghai und Peking. Die Zwillinge Ulrich und Lukas besuchten in Rosenheim ein Internat, Eva Plaut besuchte eine Berliner Schule, die sich in der Nähe der Wohnung der Großeltern befand. Sie wohnte gemeinsam mit der Mutter in Berlin Grunewald bei ihren Großeltern.⁶⁰



9. Eva Plaut (links) in den 20er Jahren mit ihren Brüdern Ulrich und Lukas in Europa⁶¹, KJP Amsterdam

Durch die Schulzeit in Berlin eröffnete sich für das junge Mädchen eine neue, ihr bis dahin fremde Welt. Sie wurde mit der westlichen Zivilisation konfrontiert und lernte ihre deutschen Verwandten kennen, von denen viele in Berlin lebten, da beide Eltern aus Berlin stammten und ihre Mutter wie auch ihr Vater sieben Geschwister

⁵⁸ Siehe: KJP-Stammbaum Plaut-Lewy: Descendants_of_Abraham_Plaut_from_Willingshausen, S. 3.

⁵⁹ Tagebucheintrag am 3.2.1965: JP:T-1965, S. 69.: siehe auch: KJP-L-o.D.-Stammbaum Plaut-Lewy.

⁶⁰ Kaneko, 2007, S. 2.

⁶¹ KJP-F-1928?-E+?+L+U, Besitz von K. Jitta-Plaut, die vermutet, dass es sich neben Eva stehend um Evas Cousine Esther, die Tochter von Katharina Plauts Schwester Marie, handelt, die in England lebte.

hatte. Im Hinblick auf Eva Plaut Berufswahl spielte das kulturelle Umfeld, in das sie nun eintauchte, eine große Rolle. Es bestand eine Nähe der Familie Plaut zu Künstlern und Schriftstellern, z. B. zur Familie Mann, wie Eva Eyquem im Rückblick auf prägende Begegnungen festhält.⁶²

Eine besondere Rolle könnte für Eva Eyquem der Kontakt zu ihrem Onkel, dem Psychologen Paul Plaut (1894-1960) gespielt haben, der sich im Rahmen seiner kunstpsychologischen Forschung mit Fragen der „künstlerischen Persönlichkeit“⁶³ beschäftigte. In Eyquems Unterlagen befand sich ein Zeitungsartikel aus der Frankfurter Rundschau vom 18.12.1990, in dem der Autor Bernd Ulrich das Werk des Psychologen Paul Plaut würdigte.⁶⁴ Plaut hatte über 400 prominente Künstler und Wissenschaftler zu den Bedingungen und Erfahrungen ihres künstlerischen Schaffens befragt, unter ihnen Heinrich und Thomas Mann, Albert Einstein und Wassily Kandinsky. 1929 veröffentlichte er seine Studien in der Publikation „Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit“, die er als „ein Rahmenwerk für eine Untersuchung, die einmal geleistet werden muß“ bezeichnet. Kay Jitta-Plaut bestätigt, dass es einen Kontakt zwischen Eva Eyquem und ihrem Onkel Paul Plaut gegeben hat. Der in Berlin lebende Paul Plaut emigrierte im Januar 1936 über Amsterdam nach London, wo er am „Institute for the Scientific Treatment of Delinquency“ arbeitete und neben der wissenschaftlichen Arbeit straffällig gewordene Kinder und Jugendliche diagnostisch und therapeutisch betreute. Wie aus den Tagebucheinträgen des Vaters von 1954 hervorgeht, standen Paul Plaut und Eva Eyquem in brieflichem Kontakt.

2.2 1932/33: Erfahrungen im Gartenbau – die Moosswaige bei München

Aus zwei Briefen der aus Berliner stammenden Elly Petersen an Eva Plaut vom 15.11.1932 und vom 27.06.1933, die sich unter den wenigen Briefen in Eva Eyquems Besitz befanden, geht hervor, dass sie zwischen 1930 und 1932 einige Zeit in einem Herrenhaus im Dachauer Land, der sogenannten Moosswaige gelebt und Gartenbau gelernt hat. Die Tatsache, dass sie diese Briefe bei sich aufbewahrt hatte und sie trotz der vielen Ortswechsel bei sich behielt, lässt auf den Wert schließen, den sie ihnen

⁶² Siehe: SR-EE-1997.02.28.Notizen.

⁶³ Plaut, Paul: Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1929.

⁶⁴ EE-L-Z-1990.Paul Plaut: Bernd Ulrich: Der Erforscher der Lüge – Plaut verband Individual- mit Kollektivpsychologie. Frankfurter Rundschau 18.12.1990 „...Während der Arbeit an einem Handbuchartikel über die „Prinzipien und Methoden der Kunstpsychologie“ stieß er auf das Problem, eine psychologisch fundierte Definition der „künstlerischen Persönlichkeit“ zu geben. Daraus entstand schließlich ein ganzes Buch, das 1929 unter dem Titel *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit* publiziert wurde. Vehement wandte sich Plaut gegen die experimentelle Psychologie. Er bezweifelte, daß all diese „mehr oder minder ausgesprochen biologisch gerichteten Psychologien imstande sind, die Komplexhaftigkeit der menschlichen Persönlichkeit zu erfassen“.

beimaß. Sie zählen zu den wenigen schriftlichen Zeugnissen aus ihrer Jugend und befanden sich gemeinsam mit einem an sie adressierten Schreiben Johannes Ittens von 1935 und dem Brief eines japanischen Studenten von 1935 in ihrem Nachlass.

Ihrem Nürnberger Mitarbeiterkreis gegenüber erwähnte sie eine Ausbildung im Landschafts- und Gartenbau, aber keine Details, wo und wann diese Ausbildung stattgefunden hatte. Sie nannte allerdings in einem Interview⁶⁵ im Bezug zu entscheidenden Aspekten ihrer Biographie den Namen Elly Petersen und die Moosswaige. Im gleichen Zusammenhang sprach sie auch über den Kontakt zu Thomas Mann und seiner Tochter Monika Mann, die sie vermutlich in der Moosswaige kennen gelernt hatte. Um diesen Lebensabschnitt Eva Eyquems zu beleuchten, der sie in Kontakt mit Künstlern und Literaten gebracht hat, soll hier der Gutshof „Moosswaige“ vorgestellt werden.

Die Schriftstellerin Elly Petersen, geb. Lesser (1874 Berlin-1965 München), lebte nach ihrer Trennung von dem Dramatiker Georg Hirschfeld gemeinsam mit ihrem zweiten Ehemann, dem schwedischen Zeichner Carl Olof Petersen seit 1913 in der Dachauer „Moosswaige“⁶⁶, einem großen, etwas abseits gelegenen Gutshof mit üppig bepflanzten Gartenanlagen, wo sich Persönlichkeiten aus Literatur und Kunst trafen und austauschten. Hier hatte das Künstlerpaar ein Kulturzentrum errichtet, in dem Künstler und Intellektuelle wie Thomas Mann, Gustav Gründgens, Ludwig Thoma und Reiner Maria Rilke verkehrten. Um die Bewirtschaftung des Anwesens zu bewältigen, hatte sich das Ehepaar Petersen entschlossen, Mädchen aufzunehmen und ihnen eine Ausbildung in Gartenbau und Hauswirtschaft zu bieten⁶⁷.

Das Herrenhaus in der Moosswaige⁶⁸ liegt im Dachauer Moos, wo sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine der ersten Künstlerkolonien befand, in der seit 1830 der Künstlerkreis um Wilhelm Leibl, Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt arbeitete. Zwischen 1888 und 1905 lebte und arbeitete hier auch der Maler Adolf Hölzel nach dem Abschluss seines Studiums an der Münchner Kunstakademie. Hier hatte der spätere Lehrer Oskar Schlemmers und Johannes Ittens um 1897 die Neu-Dachauer Malschule ins Leben gerufen.

Der Kontakt zur „Moosswaige“ und Elly Petersen könnte sich aus Berliner Kreisen entwickelt haben. Elly Peterson, die viele Jahre in Berlin gelebt hat, richtet in ihren Briefen an Eva Plaut immer wieder sehr persönliche Grüße an Evas Mutter, Katharina Plaut aus und erkundigt sich nach gemeinsamen Bekannten. In ihrem

⁶⁵ Siehe Interview SR: SR-I-EE-1997.02.28.Notizen.

⁶⁶ Heine, Thomas Theodor: Die Wahrheit ist oft unwahrscheinlich. Thomas Theodors Heines Briefe an Franz Schoenberner aus dem Exil. Wallstein Verlag, Darmstadt 2004, S. 213.

⁶⁷ Carl Olof Petersen und Elly Petersen: Die Moosswaige- Ein Buch von jungen Menschen und Tieren, von Lebenslust, von Blumen und von Sonne. Knorr & Hirth, München 1933, S. 94-101.

⁶⁸ Renate Prisakoy, Historisches Blatt, Sophie Hoechstetter, Dichterin und Malerin, Ausgabe 02/2007. 1945 wurde die Moosswaige von den Nationalsozialisten beschlagnahmt, Elly Petersen, die nach Schweden emigriert war, kehrte erst 1947 zurück und erhielt kurz vor ihrem Tod das Bundesverdienstkreuz aus der Hand des Bundespräsidenten Theodor Heuß.

Brief von 1932 erwähnt sie das Mädchen „Moni“, bei dem es sich um Monika Mann, die Tochter Thomas Manns handeln könnte.

„Liebe Eva! [...] Dein erster Brief schon mit der hübschen japanischen Blumeneinlage hat mich sehr entzückt. So etwas habe ich wirklich noch nie gesehen. Wir versuchen noch manchmal frei nach Eva mit mehr oder weniger Erfolg japanisch zu stellen, denn es ist ja immer so ein langer und schöner Herbst, und wir haben noch immer Blumen im Garten. Da Herr Degel auch für den Winter vorgesorgt hat, so wird Deine Tante, wenn sie sich an uns wendet, gut bedient. [...] Siehst Du Ruth manchmal? Und Johannes? [...] Ich denke mir, Du wirst vielleicht Moni sehen, die ja noch immer in Berlin ist und sich in Musik ausbilden will. Auch Gine ist wieder da, nachdem sie ihre Moorkur hier erfolgreich beendet hat. So kannst Du doch manchmal Dachauer Reminiszenzen feiern. [...] Im Haus ist alles wie immer, wir sind froh, jetzt nicht in Berlin sein zu müssen.“⁶⁹

Eva Eyquem hielt sich vermutlich mehrfach in der Moosswaige auf. So ergaben sich durch ihre Aufenthalte Kontakte, die für ihre Beziehung zur Kunst und zur Literatur prägend waren. Ob die 5 Jahre ältere Monika Mann damals ebenfalls einige Zeit in der Moosswaige verbrachte, oder sich nur besuchsweise dort aufhielt, ist nicht geklärt. Allerdings gibt es den Hinweis von Olivier Eyquem, dass Eva Plaut bereits in ihrer Berliner Schulzeit im Kontakt mit Erika und Klaus Mann stand⁷⁰. Im Zusammenhang mit Literatur, die sie als prägend empfand⁷¹, nannte Eva Eyquem unter anderem Thomas Manns 1926 erschienene Erzählung „Unordnung und frühes Leid“,⁷² seinen Roman „Buddenbrooks“ und den Briefwechsel zwischen Thomas und Heinrich Mann.

Elly Petersen erkundigte sich in ihrem Schreiben von 1932 nach einem Mädchen mit dem Namen Ruth.⁷³ In ihrem Buch über die Moosswaige erwähnt Petersen ebenfalls mehrfach ein Mädchen namens Ruth, die Tochter von Clara Westhoff und Rainer Marie Rilke, die als 16-Jährige bei ihnen lebte⁷⁴. Sie beschreibt in dem Zusammenhang auch Rilkes wiederholte Besuche in Dachau. Ob es sich um die gleiche Person handelt, konnte nicht geklärt werden. Olivier erinnerte sich an ein Mädchen namens Ruth, eine enge Freundin aus Evas Schulzeit in Berlin, von der sie viel erzählt habe. In einem Interview am 10.01.2013 thematisierte die Freundschaft seiner Mutter zu Ruth Lert:

⁶⁹ Siehe Brief Elly Petersen EE-B-Elly-EP-1932.11.05.

⁷⁰ Siehe Notizen zum Gespräch mit OE am 10.01.2013: OE-I-2013-Notizen.

⁷¹ Siehe Interview SR: SR-I-EE-1997.02.28.Notizen.

⁷² Mann, Thomas: Unordnung und frühes Leid. S.Fischer-Verlag, Berlin 1926.

⁷³ Ebenda: „Siehst Du Ruth manchmal?“, „Grüß die Mutter recht sehr und grüß Ruth“.

⁷⁴ Elly Petersen, Die Moosswaige, München, 1933, S. 175.

„Wie Olivier berichtete, war Ruth Lert eine enge Freundin Eva Eyquems in der Schule in Berlin und er erinnert sich, von seiner Mutter erfahren zu haben, dass beide Mädchen gemeinsam wohl sehr oft Streiche und Späße gemacht haben. Er berichtet, Ruth sei eine sehr agile und witzige Person gewesen, einmal kam sie mit einem Skelett in die Schule, Olivier ergänzt: „terrible girls“ seien die beiden Mädchen gewesen. Ruths späterer Ehemann war der österreichisch-amerikanische Dirigent Richard Lert, der seit 1928 Gastdirigent an der Berliner Staatsoper Unter den Linden und der Berliner Philharmonie war.“⁷⁵

Eventuell handelt es sich bei dem Mädchen Ruth, das Elly Petersen in ihrem Brief an Eva Plaut erwähnt, um Ruth Lert, die Elly Petersen eventuell aus Berlin kannte.⁷⁶ Aus dem Schreiben geht weiterhin hervor, dass Eva Plaut den Besuch ihrer Tante in der Mooschwaige angekündigt hatte. Aus dem Brief ist abzuleiten, dass Eva Plaut im November 1932 eine Ausbildung in einer „Kunstschule“ begonnen hatte. Elly Petersen schließt ihren Brief mit folgenden Worten:



10. Eva Plaut, 1929 oder später, OE Paris

„Du wirst wohl auch Deine Beine anstrengen müssen, um in Deine Kunstschule zu kommen. Oder wirst Du mit Auto abgeholt? Grüss die Mutter recht sehr und grüss Ruth und sei vergnügt und mach recht schöne Arbeiten und schreib von Zeit zu Zeit hierher, wenn ich auch nicht immer antworte – wir sprechen doch hier oft von Dir Leb wohl – auf Wiedersehen in Berlin oder in Dachau Deine Frau Elly“⁷⁷

⁷⁵ Siehe Interview mit Olivier Eyquem am 10.01.2013: OE-I-2913-Notizen.

⁷⁶ OE-I-2913-Notizen.

⁷⁷ Siehe Brief Elly Petersen EE-B-EllP-EP-1932.11.05.

Bei dieser „Kunstschule“ handelte es sich um die Itten-Schule, die private Kunstschule Johannes Ittens, die Eva Eyquem von 1932 bis 1934 besuchte.

Frau Petersen schreibt 1932 in einem Brief an Eva Plaut⁷⁸, wie gerne sie an Evas Aufenthalt in Dachau zurückdenkt. Aus den Briefen geht nicht hervor, wann und wie lange Eva Eyquem in der Moosswaige lebte, allerdings scheint sie der Familie Petersen und den damaligen Lehrmädchen in lebhafter Erinnerung geblieben zu sein⁷⁹. Möglicherweise zeigt die undatierte Fotografie Eva Eyquem im Alter von etwa 15 Jahren in der Moosswaige Dachau.

Über Eyquems Aufenthalt in der Dachauer Moosswaige gibt es keine weiteren Informationen. Auch in der Publikation Olof und Elly Petersens⁸⁰ finden sich keine Hinweise auf ihre Person. So können keine Aussagen über die Dauer und die Art ihres Aufenthaltes in Dachau gemacht werden, allerdings könnten die Erfahrungen der Natur und der Gärtnerarbeit, die Eva Eyquem in dieser Zeit sammelte, einen Grundstock für ihre Begeisterung für den Gartenbau gelegt haben. Die Neigung zum Gärtnern zieht sich als leidenschaftlich gepflegte Tätigkeit bis in die späten Jahre durch ihr Leben.

Diese hohe Wertschätzung der Natur schlug sich auch in Eyquems kulturhistorischem Interesse an Landschaftsarchitektur und Gartenbau nieder. In ihrer Bibliothek findet sich eine große Anzahl von Publikationen zum Themenbereich Gartenkunst. In den Jahren 1992 und 1993 hielt sie am Bildungszentrum Nürnberg eine mehrteilige Vortragsreihe mit dem Thema „Vom Einfluss der Natur auf die Bildende Kunst - die Welt als Garten“.⁸¹ In dieser Vortragsreihe bezieht sie sich auch auf die asiatische Gartenkunst, mit der sie sich im Laufe ihres Lebens intensiv auseinandersetzt hat.⁸²

Oft nutzte sie die Bezeichnung ‚Gärtner‘ auch in übertragenem Sinne und verglich dabei die Tätigkeit des Pädagogen mit der Arbeit eines Gärtners:

„Wenn man mich fragen würde, wie sind Sie vorgegangen, so würde ich sagen, ich habe versucht, wie ein vernünftiger Gärtner zu arbeiten: Das heißt, den Boden vorzubereiten, zu säen, ohne ein einziges Mal an die Ernte zu denken und den Rest der Natur zu übergeben, dem Wind, der Sonne, dem Schatten, und am Ende der Karriere (in Führungsstrichen) festzustellen, dass man recht ohnmächtig ist der Natur gegenüber und sie nicht erzwingen soll, sondern sie anerkennen soll und annehmen soll.“⁸³

⁷⁸ Brief Elly Petersen an Eva Plaut vom 5.11.1932 sie schreibt: „wir sprechen hier oft von Dir.“

⁷⁹ Elly Petersen im Brief an EE 27.6.33: „Die Mädels grüßen Dich und freuen sich auf Dich.“

⁸⁰ Carl Olof Petersen und Elly Petersen: Die Moosswaige. Knorr und Hirth, München, 1933.

⁸¹ Mehrteilige Vortragsreihe, „Vom Einfluss der Natur auf die Bildende Kunst“ 1992/1993, darin enthalten der Vortrag „Die Welt als Garten“.

⁸² Der Untertitel des Vortrags bezieht sich auf einen Bildband aus Eyquems Bibliothek: Roland Rainer: Die Welt als Garten – China. Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz, 1979.

⁸³ EE-W-V-1994.Übergaben des Dia-Archivs: Vortrag in der EWF anlässlich der Übergabe ihres Dia-Archivs an den Lehrstuhl für Kunstpädagogik.

Die Beziehung zur Natur ist ein wesentlicher Aspekt in Eyquems pädagogischer Tätigkeit. Sie spielt nicht nur in der Themenwahl der Vorträge und der Themenstellung in Gestaltungskursen eine Rolle, sondern zieht sich als Konstante durch ihre Auseinandersetzung mit der Kunst in Theorie und Praxis. An diesem Themenbereich kann sichtbar gemacht werden, welche komplexen Fragestellungen der Gestaltung sich Eyquem widmete. Die Verknüpfung von Alltäglichem mit bildnerisch-ästhetischen und kunsttheoretischen Fragestellungen soll später thematisiert werden.

2.3 1932-1934: Besuch der Itten-Schule Berlin

Eyquems Erzählung zufolge⁸⁴ fiel ihr als 16-jähriges Mädchen auf dem Weg von der Schule nach Hause in die elterliche Wohnung der Neubau der Itten-Schule in der Konstanzer Straße 14 (Berlin Wilmersdorf) auf. Sie war, wie sie berichtete, auf den ersten Blick angezogen von der Geradlinigkeit und Einfachheit des Gebäudes, die sie an Architektur in Tokio erinnerte. Im neu eröffneten Schulhaus war zu dieser Zeit eine Ausstellung japanischer Tuschkmalerei zu sehen, die damals großen Eindruck auf Eva Plaut machte. Bei diesem ersten Besuch fasste sie den Entschluss, diese Schule besuchen zu wollen. Als sie im Direktorat Johannes Itten gegenüberstand und ihm ihren Wunsch mitteilte, dass sie seine Schülerin werden möchte, entgegnete er ihr lediglich: „Mädchen, wir sind hier kein Kindergarten“. Wie sie später erzählte, griff sie daraufhin zu einer kleinen List und begann, Itten von ihrer Sammlung chinesischer Pinsel zu erzählen. Es gelang ihr, das Interesse Ittens zu erwecken und sich an der Itten-Schule einzuschreiben. So wurde sie 1932 mit 17 Jahren seine jüngste Schülerin.

Wie Yoshimasa Kaneko nachwies⁸⁵, und wie durch den Briefwechsel zwischen Eva Eyquem und Anneliese und Johannes Itten⁸⁶ bestätigt wird, besuchte Eva Plaut von 1932 bis 1934 die Berliner Itten-Schule. Mehrfach wies sie im persönlichen Gespräch darauf hin, dass sie sich der besonderen Bedeutung der Ittenschen Pädagogik damals keinesfalls bewusst war. Allerdings erinnerte sie sich auch, dass man sich zu Hause immer wieder über ihre häufigen Bemerkungen wie „aber Itten sagt“, oder „Itten hat gesagt“ amüsiert habe.

In einem Brief an ihren ehemaligen Lehrer formulierte sie 1964, 30 Jahre nachdem sie die Itten-Schule verlassen hatte, welche Bedeutung diese Zeit im Nachhinein für sie hatte:

„Die Grundbegriffe der Kunst, die Sie uns damals gaben, die Anregungen, die Liebe und das Verständnis für alles Schöne bleiben unvergesslich und gehören zu dem Wertvollsten, was ich in meiner Jugend mitbekommen habe.“⁸⁷

⁸⁴ Notiert im persönlichen Gespräch mit Eva Eyquem.

⁸⁵ Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten und Zen. in: Christoph Wagner (Hrsg.): *Esotherik am Bauhaus*. Regensburg, 2009, S. 169.

⁸⁶ Brief Eva Eyquems an Johannes Itten, Briefwechsel Eyquem-Itten, 1964,04.06.

⁸⁷ Ebenda.

Auf den entscheidenden Einfluss, den ihr Lehrer Johannes Itten auf sie ausübte und darauf, wie sich seine Lehre in ihrem späteren pädagogischen Werk niederschlug, soll gesondert eingegangen werden.



11. Itten-Schule Berlin, 1929⁸⁸

Während der zweieinhalb Jahre, in denen sie Schülerin Ittens war, nahm Eva Eyquem am Kurs japanischer Tuschkmalerei⁸⁹ teil, den der japanische Künstler Takehisa Yumeji 1933 als Gastdozent leitete. Wie Kaneko erwähnt beschrieb Eva Eyquem, dass die Arbeitsweise, die der japanische Künstler vermittelte, für sie eine wichtige Erfahrung darstellte, die sich prägend auf ihre Berufswahl auswirkte⁹⁰. Eva Eyquem erinnert 1964 in einem Brief Johannes Itten daran, dass sie bereits als seine Schülerin in der Itten-Schule die Technik der Pinselzeichnung unterrichtete⁹¹.

Die einzige erhaltene Studienarbeit von Eva Eyquem aus der Zeit an der Berliner Schule stammt aus dem Kurs bei Yumeji und wurde 2006 von Yoshimasa Kaneko

⁸⁸ Itten-Schule Berlin, 1929, Foto in: Johannes Itten – der Unterricht, 1974, S. 8.

⁸⁹ Ebenda, S. 165.

⁹⁰ Kaneko, Yoshimasa: A Study on the Art Education of Yumeji Takehisa at the Itten-Schule. Daigaku-Bijutsukyōiku-Gakkaishi, 33, 143-150, 2001: „I was influenced by this method of practical training which did not exist in western art practice and chose my career as art instructor.“ Kaneko quote this sentence from: Shinji Fujibayashi, “Der unbekannte Yumeji”. in: Yumeji Takehisa, 1990, S. 186.

⁹¹ Brief Eyquem an Johannes Itten, Briefwechsel Eyquem-Itten, 1964.04.06.

in einer Privatsammlung von Tuschzeichnungen in Japan entdeckt⁹². In seiner Studie zu „Johannes Itten und Zen“ belegt er durch eine Fotografie Eva Eyquems⁹³ Teilnahme am Kurs Yumejis, der 1933 in der Itten-Schule stattfand. Eine dieser Tuschkmalereien ist in der erwähnten Publikation abgebildet.⁹⁴

Magdalena Droste weist in einem Beitrag zur Geschichte der Ittenschule in Berlin⁹⁵ darauf hin, dass bereits 1928 japanische Künstler an der Berliner Schule die Technik der Tuschkmalerei lehrten. Im 1930 publizierten Schulprospekt wird diese Technik als Teil der Grundlehre erwähnt: „Rhythmisch dynamische Gestaltung. Pinselzeichnung nach chinesisch-japanischer Art“⁹⁶. Ihrem Bericht fügt Droste eine Fotografie aus dem Tuschkmalerei-Seminar an, das die gleiche Situation und Personen zeigt, wie die Fotografie in Kanekos Studie, allerdings datiert sie die Fotografie auf 1932. Deutlich ist hier Eva Eyquem zu erkennen, wie in der Abbildung in Kanekos Textbeitrag, direkt neben dem Künstler Yumeji stehend.⁹⁷

In einer ausführlichen Studie, die auf einem Gespräch mit Eva Eyquem im Jahr 2004 in Paris basiert, geht Kaneko auf ihre Erfahrungen als Schülerin Johannes Ittens ein und stellt ihre Beschreibungen in Bezug zu seiner Forschung über die Pädagogik Ittens. Der in deutscher Sprache bislang unveröffentlichte Text soll im Anschluss an die Präsentation des Eyquem-Archivs in einer gesonderten Publikation veröffentlicht werden, die sich mit dem Einfluss Japans auf die Pädagogik Eva Eyquems beschäftigt. In diesem Zusammenhang werde ich ihre Vortragsreihen zu Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens und die Seminare „Fingermalerei nach chinesischem Vorbild“ und „Expressives Zeichnen“ gesondert untersuchen.⁹⁸

Der Kontakt zwischen Eva Eyquem und Johannes Itten bestand bis auf wenige Unterbrechungen bis zu Ittens Tod. Seine Tochter, Marion Lichardus-Itten erinnerte sich lebhaft an die Besuche Eva Eyquems in ihrem Elternhaus. Die Verbindung zur Familie Itten wurde verstärkt durch die enge Freundschaft Eva Eyquems zu Ittens zweiter Frau Anneliese Itten, die sie an der Berliner Schule kennengelernt hatte und mit der sie bis zu deren Lebensende im Kontakt stand. In einem Brief von 1991 an mich wies Eyquem auf ein Treffen mit Anneliese Itten hin, bei dem sie von der Entscheidung erfuhr, dass in Bern eine Itten-Stiftung eingerichtet wird.⁹⁹

⁹² Kaneko, Yoshimasa: Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik Johannes Ittens, basierend auf einer Inhaltsanalyse des „Tagebuch von Itten“ und einem Gespräch mit Eva Plaut, aus *Bijutsukyoikugaku (Kunstpädagogik)* Nr. 28, 3/2007 (japanisch, deutsche Übersetzung Carina Hagl, S.2).

⁹³ Kaneko, 2009, S. 169.

⁹⁴ Kaneko, 2009, S. 165.

⁹⁵ Droste, Magdalena: *Aus der Ittenschule Berlin 1926-1934*. Anneliese Itten, Zürich, 1984, S. 11.

⁹⁶ Droste, 1984, S. 11.

⁹⁷ Droste, 1984, S. 11.

⁹⁸ Mehrteilige Vortragsreihe „Kunst und Kunsthandwerk im fernen Osten, 1993/94, Videos und Transkriptionen, BZ-Kurs *Expressives Zeichnen* 1986, 1987-89, BZ-Kurs „Fingermalerei nach chinesischem Vorbild“, 1994.

⁹⁹ Brief EE an SR, 5.5.1991: „Kurzes Wiedersehen mit Anneliese Itten – mit guten Nachrichten: Itten bekommt eine Stiftung in Bern! Damit ist eine große Sorge gestrichen.“

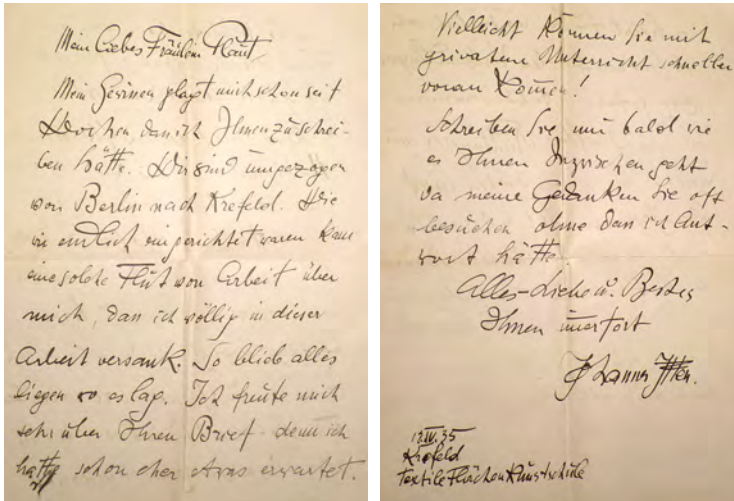
Ittens Sohn Dr. Klaus Itten bestätigte den engen Kontakt Eva Eyquem zur Familie Itten:

„Frau Eyquem war ein häufiger und gern gesehener Gast bei meiner Mutter. Ich habe sie des Öfteren getroffen, auch zweimal in Paris.“¹⁰⁰

Wie die Recherche ergab befindet sich der Schriftverkehr zwischen Eva Eyquem und Anneliese und Johannes Itten aus den Jahren 1964 bis 1977 im Itten-Archiv Zürich. Der Briefwechsel ist ein Zeugnis des regen Gedankenaustauschs und gibt wichtige Hinweise auf Eva Eyquems Tätigkeit an unterschiedlichen kulturellen Institutionen. Er belegt die intensive Beziehung zwischen Eva Eyquem und Anneliese Itten und ihre enge Zusammenarbeit hinsichtlich Vermittlungsarbeit und Organisation von Ausstellungen in den Jahren nach Ittens Tod.

¹⁰⁰ Klaus Itten, Mail an SR, 24.9.2012.

3 1935: RÜCKKEHR NACH TOKIO



12-13. Brief von Johannes Itten an Eva Plaut, 12. April 1935, S. 1 und 4, E-Archiv

3.1 Pläne für ein Leben in Japan

Im Jahr 1935 kehrte Eva Eyquem nach Tokio zurück, wo sie bis 1937 lebte und privaten Kunstunterricht erteilte. Unter welchen Umständen sie damals lebte und arbeitete, ist nicht bekannt. Unter den wenigen Briefen und Dokumenten aus der Vorkriegszeit, die Eva Eyquem aufbewahrte, befindet sich ein handschriftlicher Brief von Johannes Itten vom 12.5.1935 aus Krefeld, wo er seit 1932 die „Textile Flächenkunstschule“ leitete. Er bezog sich in seinem Schreiben auf einen Brief Eva Plauts, den sie vermutlich kurz nach ihrem Umzug nach Japan im Jahr 1935 an ihn gesendet hatte.

In seinem Schreiben drückte er die Hoffnung aus, dass sie die Möglichkeit habe zu unterrichten und gab zu bedenken, dass sie womöglich mit privatem Unterricht schneller vorankommen könne. In ihrem Brief hatte Eva Plaut vermutlich erwähnt, wie der aufkommende Nationalismus in Japan die Arbeitssituation für Europäer erschwert habe und dass sie auf der Suche nach einer pädagogischen Tätigkeit sei:

„Mein liebes Fräulein Plaut, Mein Gewissen plagt mich schon seit Wochen, dass ich Ihnen zu schreiben hätte. Wir sind umgezogen von Berlin nach Krefeld. Wie wir endlich eingerichtet waren, kam eine solche Flut von Arbeit über mich, dass ich völlig in dieser Arbeit versank. So blieb alles liegen wo es lag. Ich freute mich sehr über Ihren Brief, denn ich hatte schon eher etwas erwartet.“

Es heißt für Sie natürlich sehr aufpassen bei den Verhandlungen. Die Gefahr besteht dass man Sie nach allen Richtungen aushorcht und dann stehen lässt. Der Japaner gilt in dieser Hinsicht als sehr geschickt. Dass der Nationalismus Ihnen dazwischen gekommen ist erschwert Ihnen alles. Doch komme was kommen mag, man muss alles zum Guten wenden, d.h. dort schaffen wo es irgendwie erfolgreich geht und Widerständen immer dort trotzen wo es sich unbedingt lohnt. Ich hörte unterdessen von einer Frau die in Japan zwei Jahre lebte, wie schön dieses Land ist. Dass durch den aufkommenden Nationalismus die Lage der Europäer nicht angenehmer wird ist verständlich. Hoffen wir dass die Schule an der Sie unterrichten möchten eine vernünftige Leitung besitzt. Werde jetzt gleich Frl. Imai u. Yamamuro schreiben. Für Sie möchte ich es sehr wünschen dass Sie zum Unterricht gelangen. Vielleicht können Sie mit privatem Unterricht schneller voran kommen! Schreiben Sie mir bald wie es Ihnen inzwischen geht da meine Gedanken Sie oft besuchen ohne dass ich Antwort hätte.

Alles Liebe u. Bestes Ihnen immerfort

Johannes Itten.

12.IV.35 Krefeld Textile Flächenkunstschule¹⁰¹

Aus Ittens Zeilen spricht neben persönlicher Verbundenheit auch eine positive Einschätzung Eyquems pädagogischer Fähigkeiten. Bei Yamamuro und Imai, die er in seinem Brief nennt, handelt es sich um Mitsuko Yamamuro und Kazuko Imai, geb. Sasagawa¹⁰², Mitschülerinnen Eva Plauts an der Itten-Schule Berlin.¹⁰³ Wie Kaneko nachweisen konnte schrieb Itten vermutlich am gleichen Tag an Yamamuro und Sasagawa und betonte in diesem Brief, dass Eva Plaut in allen Belangen seine Methode sehr gut weiterführen könne.¹⁰⁴

Die Recherche durch Klaus Itten hat ergeben, dass sich der Brief Eyquems, auf den sich Itten in seinem Schreiben bezieht, nicht im Itten-Archiv befindet. Das Vorhaben, zu unterrichten, das sie in diesem Brief offensichtlich geäußert hatte, konnte sie bald darauf realisieren.

3.2 Lehrtätigkeit in Tokio

Eva Eyquem lebte gemeinsam mit ihrer Mutter, nachdem sie Berlin verlassen hatte, für sechs Monate in China und anschließend daran sechs Monate in Japan¹⁰⁵. Eva Eyquem hatte zu diesem Zeitpunkt entschieden, sich eine Zukunft in Tokio aufzubauen. Am 4. März 1935 berichtete die renommierte Tokioter Zeitung Asahi-shinbun über die junge Eva Plaut unter dem Titel: „Die Künstlerin Eva Plaut: Erziehung in der Heimat – Ausbildung in Deutschland“.

¹⁰¹ Brief Johannes Itten, an Eva Plaut, Krefeld, 12.4.1935, Original im Privatbesitz von Olivier Eyquem.

¹⁰² Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten's Design Education and Japan, in: Journal of the Asian Design International Conference Vol.1 / 6 th ADC TSUKUBA, 2003.

¹⁰³ Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten and Zen, a.a.O. S.165.

¹⁰⁴ Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten's Design Education and Japan. a.a.O. S. 4.

¹⁰⁵ Kay Jitta-Plaut im Interview: SR-I-KJP-2014.04.26.



14. Bericht über Eva Plaut in der Tokioter Zeitung Asahi-shinbun, 1935, E-Archiv

Wie aus dem Zeitungsbericht hervorgeht, plante die 20-jährige Eva Eyquem damals, sich in Tokio niederzulassen und in einer „neuen Form der Kunstpädagogik“ zu unterrichten. Dem Bericht vorangestellt ist eine Fotografie Eva Plauts, die einige Entwurfsblätter in Händen hält.

„Die junge Künstlerin Eva Plaut, die ganz der modernen Kunst verpflichtet ist, ist dabei, eine neue Kunstpädagogik zu entwickeln. Sie wurde in Tokyo geboren. Vor 10 Jahren kehrte sie gemeinsam mit ihrer Mutter nach Deutschland zurück. Danach begann sie ihr Studium bei Professor Johannes Itten, der vor 15 Jahren, gemeinsam mit dem Maler Kandinsky und dem Architekten Gropius als einer der Gründungsmitglieder am Bauhaus lehrte und dort einen Gestaltungskurs entwickelte. Nach dem Umzug des Bauhauses nach Dessau, trennte er sich von der Institution und gründete in Berlin eine eigene Schule.

Eva Plaut war eine seiner Studentinnen. Sie studierte gemeinsam mit Yamamuro und Imai, die von der japanischen Schule „Jiyu-gakuen“ aus zum Studium ins Ausland gingen. Nach drei Jahren Unterricht bei Itten, konnte Eva Plaut, die eine begabte Studentin war, Ittens Unterricht übernehmen und fortführen. Nun kehrte sie zurück in ihre Heimat. Sie lebt in einem Apartment in Nihonbashi und bereitet eine Ausstellung mit Stoffmalerei vor. Sie plant, in einen Vorort von Tokyo zu ziehen und dort eine neue Schule aufzubauen.“¹⁰⁶

¹⁰⁶ Asahi-shinbun (Morning press) Tokyo, 4.3.1935: EE-P-1935.Tokio.

Wie Fotografien und Berichte belegen, unterrichtete Eva Eyquem sechs japanische Studenten unterschiedlichen Alters. Es existieren zwei Schwarz-Weiß Fotografien derselben Raumsituation, die sie während des Unterrichts zeigen. Eine der Fotografien übergab Eva Eyquem für das Nürnberger Archiv an Susanne Liebmann-Wurmer. Auf beiden Aufnahmen befindet sich Eva Eyquem in einer Gruppe elegant gekleideter junger Männer. Während eines der Fotos eine Arbeitssituation zeigt, bei der die Studenten zeichnen, sieht man auf der hier abgebildeten Fotografie Eyquem im Kreis der japanischen Studenten über das Tagebuch Johannes Ittens gebeugt. Auf den Wänden hinter den Personen befinden sich Studienarbeiten, an denen die Verbindung zu Ittens Vorkurs ablesbar wird.



15. Eva Plaut unterrichtet japanische Studenten in Tokio, 1935, E-Archiv bereits veröffentlicht in: Kaneko, 2007

An dieser Fotografie war ein Transparentpapier angebracht, auf dem handschriftlich die Namen der Studenten notiert wurden. Teilweise sind in englischer Sprache deren Berufe hinzugefügt sowie die Jahreszahl 1935. Nach Aussage des Sohnes stammen diese Notizen nicht von Eva Eyquems Hand. Eva Eyquem bewahrte den handschriftlichen Brief eines der Studenten auf, der laut dieser Beschriftung auf den Fotografien abgebildet ist. Der Brief stammt von R. Ushiyama und wurde am 20.11.1935, zehn Tage nach dem von ihm besuchten Seminar in Tokio abgeschickt und enthält wichtige Informationen. R. Ushiyama, auf dem Foto rechts von Eyquem

am Tisch sitzend, geht in seinem Schreiben darauf ein, welche neuen Kenntnisse über die Grundlagen der Gestaltung ihr Unterricht ihm vermittelt habe.¹⁰⁷ Aus dem Brief geht hervor, dass Eva Eyquem sich in ihrem Unterricht auf ihre Erfahrung mit Ittens Lehre an der Berliner Schule bezog. Sie vermittelte den japanischen Studenten Einblicke in die Gesetze der Farbe und des Hell-Dunkels. Laut Ushiyama fand der Unterricht in den privaten Räumen Eva Eyquems statt. Seine Begeisterung über die neuen Erfahrungen, die er in ihrem Kurs machte, bringt er enthusiastisch zum Ausdruck.

Aufschlussreich ist auch Ushiyamas Bemerkung über die pädagogische Vorgehensweise Eva Eyquems, die offensichtlich im Kreis der Teilnehmer kontrovers diskutiert wurde. Der Absender des Briefes ging auf die Sparsamkeit ihrer Erklärungen ein, die ein anderer Kursteilnehmer, der Kostümdesigner Hashimoto (ganz links sitzend) kritisiert hatte. Ushiyama fand lobende Worte über ihr pädagogisches Vorgehen und vermutete in der Zurückhaltung mit Worten ein wesentliches Element der Ittenschen Pädagogik, ein Hinweis, dem noch an anderer Stelle nachgegangen werden soll.

Interessant ist im Brief der Wechsel vom Englischen zu deutschen Bezeichnungen, wenn es um Gestaltungselemente geht. Vermutlich behielt Eva Eyquem in ihrem Unterricht die deutschen Bezeichnungen wie Farbe und Hell-Dunkel bei.

Wie aus dem Brief zu schließen, verließ Eva Eyquem kurz nach dem Seminar Tokio, um zum Studium nach Paris zu gehen.

Kanekos Nachforschungen zu Eyquems Lehrtätigkeit in Japan haben ergeben, dass der damalige Student Eyquems Hiroshi Ohchi später Johannes Ittens „Kunst der Farbe“ ins Japanische übersetzte. Er unterrichtete, vermutlich angeregt durch die in diesem Kurs erfahrene Lehre Ittens, in diesem Sinne an verschiedenen japanischen Hochschulen.¹⁰⁸ Ob es sich bei ihm um die einzige abgebildete Person (dritter von rechts) handelt, deren Namen nicht notiert ist, ist nicht nachweisbar.

3.3 Dokumente zu Eva-Haruko Plaut

Der japanische Mädchenname Haruko taucht als Abkürzung Eva H. Plaut in der handschriftlichen Signatur auf der ersten Innenseite eines ihrer Bücher auf¹⁰⁹. Es handelt sich um einen Band über Fra Angelico, erschienen 1923 in München. In ihrem Privatbesitz befanden sich weitere deutschsprachige Kunstbücher aus den 1920er Jahren. Einige davon wurden ebenfalls mit Eva Plaut signiert, was darauf schließen lässt, dass diese Bücher sich vor 1939 in ihrem Besitz befanden.

¹⁰⁷ R. Ushiyama, Brief an Eva Plaut, Tokio 20. 11.1935, EE-B-JI-EP-1935.04.12.doc.

¹⁰⁸ Kaneko, Yoshimasa: Relationship between Johannes Itten and some Japanese in Berlin, in „The Science of Design“, Bulletin of Japanese Society for the Science of Design, Vol. 50 No.6, Issue No.162, 2004, siehe: YK-T-2004.Science of Design, S. 1.

¹⁰⁹ Wilhelm Hausenstein: Fra Angelico. Kurt Wolf Verlag, München 1923, Signatur auf der ersten Innenseite.



16-17. Eva-Haruko Plaut im Kimono, Japan 1937, E-Archiv

Die zwei hier abgebildeten Fotografien zeigen Eva Eyquem mit einem Kimono bekleidet in Tanzbewegung. Auf der Rückseite ist das Foto in ihrer Handschrift mit dem Namen Eva–Haruko Plaut und der Jahreszahl 1937 versehen. Auf den Wunsch von Susanne Liebmann-Wurmer, ein Foto ihrer Person dem Archiv zu überlassen, übergab sie ihr drei Fotografien mit dem Hinweis, diese Fotos zeigten sie in Japan in traditioneller Kleidung.¹¹⁰

¹¹⁰ Foto Eva Eyquem, Signatur Eva - Haruko Plaut, 1937.

Obwohl Eva Eyquem anfangs nach ihren Worten „völlig entschlossen war, im Osten zu leben“¹¹¹, verließ sie Japan im Jahr 1937 bereits wieder, um nach Europa zurückzukehren. Welche Rolle für diese Entscheidung die politische Situation in Japan spielte, kann nur vermutet werden. 1936 hatte das Japanische Kaiserreich mit dem Deutschen Reich den sogenannten „Antikominternpakt“ unterzeichnet, der sich gegen die Bedrohung durch die Kommunistische Internationale richtete. Im Juli 1937 begann mit der Invasion der Japaner in China der zweite japanisch-chinesische Krieg.

Im Jahr 1936 ging Josef Plaut von Tokio nach Peking, bereits ab diesem Zeitpunkt existierte Eva Eyquems Aussage nach¹¹² das Haus der Familie Plaut in Japan nicht mehr. Sie besuchte ihren Vater zwar mehrfach in Peking, entschied sich aber zur Rückkehr nach Europa, da sie, wie sie formulierte, sich „ihrer europäischen Wurzeln bewusst wurde“¹¹³.

Kay Jitta-Plaut berichtete¹¹⁴, dass es Johannes Itten war, der Eva Plaut empfohlen hatte, zum Studium nach Paris zu gehen, ein Schritt, zu dem sich einige Jahre zuvor bereits die Itten-Schülerin Lilly Froehlich-Müller entschlossen hatte. Froehlich-Müller besuchte in den Jahren von 1931 bis 1934 die Ittenschule in Berlin und studierte, wie Magdalena Droste belegt, zwischen 1934 und 1936 an der Académie de la Grande Chaumiére bei Leger¹¹⁵.

In einem Brief unterrichtet Eva Plaut 1964 Johannes Itten davon, dass sie im Jahr 1937 aus Japan zurück nach Europa kam und ein Studium in Paris aufnahm.¹¹⁶

¹¹¹ SR-EE-1997.02.28.Notizen.

¹¹² SR-EE-1997.02.28.Notizen.

¹¹³ Ebenda: „Mit 20 Jahren war mir klar, dass ich Europäerin bin.“

¹¹⁴ Siehe Interview SR mit Kay Jitta-Plaut: SR-I-KJP-2014.04026.

¹¹⁵ Droste, Magdalena: Aus der Ittenschule 1926-1934. Anneliese Itten (Hrsg.), Zürich, 1984, S. 32.

¹¹⁶ Briefwechsel Eyquem-Itten, 1964.04.06, a.a.O.

4.1 Kunststudium an der Académie de la Grande-Chaumière

Laut Auskunft des Sohnes begann Eva Eyquem in diesem Jahr ein Kunststudium an der namhaften Pariser Kunstschule Académie de la Grande-Chaumière, die sich am Montparnasse in der Rue de la Grand-Chaumière Nr. 14 befand. Hier studierte sie Bildhauerei und Malerei.



18. Académie de la Grande Chaumière am Montparnasse, 2013, E-Archiv

An der renommierten Kunstschule unterrichteten u.a. die Künstler Antoine Bourdelle, André Ménard, Lucien Simon, Xavier Prinnet und Castelucho. Wer Eva Eyquems Lehrer war, ist bisher nicht nachzuweisen, da sich weder in ihrem Besitz noch im Archiv der Académie de la Grande Chaumière Dokumente über ihr Studium befinden. Eva Eyquem erwähnte zwar ihre bildhauerische Ausbildung, nie aber einen ihrer damaligen Lehrer namentlich.

Wie Olivier Eyquem berichtete, teilte sie sich ein Atelier mit ihrer Studienkollegin Isabelle Waldberg. In dem von deren Sohn Michel Waldberg herausgegebenen Briefwechsel zwischen Isabelle Waldberg und ihrem Mann Patrick findet sich ein Hinweis auf die Freundschaft der beiden Studienkolleginnen. Patrick Waldberg erinnert in einem Schreiben vom 26.11.1944, ungefähr sechs Jahre nachdem sich Eva und Isabelle kennen gelernt hatten an die damalige Freundin seiner Frau:



19-20. Eva Eyquem als junge Frau, OE-Paris

„J’habite à présent l’Hôtel Libéria, rue de la Grande-Chaumière, en face de l’Académie de Sculpture où vous alliez autrefois avec votre amie Eva.“¹¹⁷

Wie Barbara Rothe¹¹⁸, ehemalige Mitarbeiterin von Eva Eyquem, bei der Durchsicht der französischen Texte entdeckte, ist Eva Plaut an zwei weiteren Stellen im veröffentlichten Briefwechsel erwähnt. Im Index der Publikation befindet sich ein detailliertes Verzeichnis aller erwähnten Personen. Hier ist Eva Plaut allerdings mit einer falschen Schreibweise, nämlich unter „Plant, Eva“¹¹⁹ aufgeführt. Vermutlich ist dieser Fehler darauf zurück zu führen, dass die Briefe handschriftlich verfasst wurden und in der Schreibweise Patrick Waldbergs, wie an einem beigefügten Schriftbild zu sehen ist, sich die Buchstaben „u“ und „n“ kaum unterscheiden lassen. Ein weiteres Mal erwähnt Patrick Waldberg Eva Plaut in einem Brief, den er im Jahr

¹¹⁷ Brief Patrick Waldberg vom 26.11.1944 an Isabelle Waldberg in: Michel Waldberg (Hrsg.): Patrick Waldberg – Isabelle Waldberg – Un Amour acéphale, Correspondance 1940-1949. Éditions de Différence, 2002, S. 286.

¹¹⁸ Siehe Personenregister PR-BRothe, Textilkünstlerin und Mitarbeiterin am Kunstpädagogischen Zentrum KpZ im Germanischen Nationalmuseum.

¹¹⁹ Michel Waldberg, 2002, a.a.O. S. 484.

1944 aus London schickt. Er stellt die Vermutungen an, dass „die schöne Eva Plant auf Martinique ist.“

„Il paraît que la belle Eva Plant est à la Martinique.“¹²⁰

Aus dieser Bemerkung lässt sich rekonstruieren, dass die Waldbergs Eva Eyquem in der Besatzungszeit aus den Augen verloren hatten. Worauf sich die Vermutung ihres Aufenthaltsortes stützt, wird nicht erwähnt. Von Eva Eyquem selbst gibt es Hinweise, welche Bedeutung für sie die Freundschaft zu Isabelle und Patrick Waldberg hatte. In einem Gespräch, das ich mit ihr am 28.02.1997 in Nürnberg führte, gab sie gezielt Einblick in persönliche Lebensstränge und Begegnungen, in der Absicht, dass diese Informationen der Text- und Diasammlung ihrer pädagogischen Arbeit angefügt werden sollen. Diese lose Sammlung von Namen und Themen, die sie memorierte und von mir notieren ließ, stellte sie unter den Titel „Beziehung der Arbeit zur kulturellen Vergangenheit“¹²¹. In diesem Zusammenhang erwähnte sie Isabelle Waldmann als ihre „beste Freundin im Studium.“¹²² An gleicher Stelle erwähnte sie deren Mann „Patrick Waldberg, Surrealist und Theoretiker“.



21-22. Eingang der Académie de la Grande Chaumière am Montparnasse, 2013, E-Archiv

¹²⁰ ebenda, S. 231.

¹²¹ Siehe SR-EE-1997.02.28.Notizen.

¹²² SR-EE-1997.02.28.Notizen zum Pädagogischen Skizzenbuch, Aufzeichnungen SR.

Die Académie de la Grande-Chaumière liegt in einem dreistöckigen Gebäude in einer kleinen Seitenstraße am Montparnasse. Die Atelier- und Arbeitsräume erstrecken sich über das Vordergebäude und ein verwinkeltes Hinterhaus mit mehreren Stockwerken. Das Haus ist um zwei kleine Innenhöfe herum angelegt und scheint von der räumlichen Situation her relativ unverändert zu sein. Nach wie vor befindet sich hier die private Kunstakademie. Das Gebäude liegt nur wenige Meter entfernt von dem Haus, in dem in der Nachkriegszeit der Fotograf Willy Maywald sein Fotostudio und eine Galerie für zeitgenössische Kunst eröffnete, in der Eva Eyquem in den 1960er Jahren einige Zeit tätig war.¹²³ Auch gibt es im Hinterhaus eine Außentreppe, die beide Gebäudekomplexe verbindet.

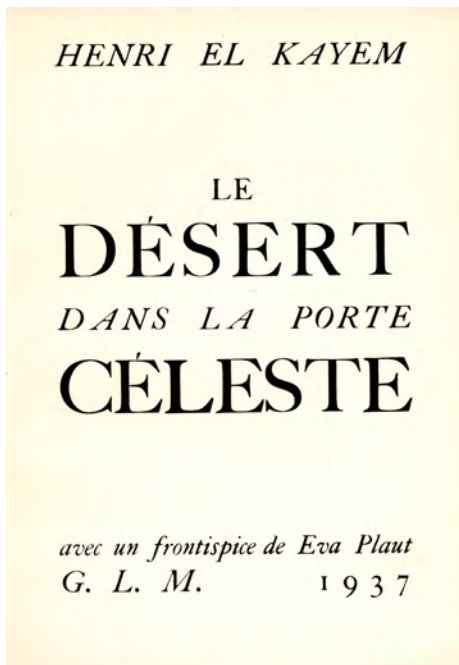
Johanna Ricard, der sie einige persönliche Erlebnisse anvertraut hatte, machte im Gespräch im Januar 2013 deutlich, dass Eva Eyquem ihren eigenen Schilderungen nach während der Studienzeit am Montparnasse nicht eben ein „bürgerliches Leben“ geführt habe.

Bedauerlicherweise existieren aus der Zeit an der Kunstakademie keine Unterlagen, auch künstlerische Arbeiten aus dieser Zeit sind nicht mehr erhalten. Allerdings gibt es eine kleine Publikation, die Eva Eyquem als 22-jährige Künstlerin gemeinsam mit Henri El Kayem zu Beginn ihres Studiums herausgab¹²⁴, und aus der zu schließen ist, dass sie neben der von ihr erwähnten Ausbildung als Bildhauerin auch Malerei studiert hat. Es handelt sich um einen Gedichtband mit dem Titel „Le désert dans la porte céleste – avec un frontispice de Eva Plaut“. Den Gedichten des 1913 in Ägypten geborenen Henri El Kayem vorangestellt war ein Titelblatt mit der Schwarz-Weiß-Abbildung eines Gemäldes von Eva Eyquem. Es zeigt in skizzenhafter Darstellungsweise eine zentral ins Bild gesetzte Aktdarstellung einer jungen Frau, die bis zu den Oberschenkeln in einem Fluss steht, den Kopf im Bild nach rechts geneigt, umgeben von den Wellen des Flusses und geschwungenen Formen angedeuteter Äste und Baumstämme. Die Publikation enthält keine weiteren Bildinformationen wie Entstehungsjahr, Titel oder Maßangaben. Von 180 gedruckten Exemplaren befanden sich zwei Exemplare im Besitz Eva Eyquems, das Exemplar 150 übergab Olivier Eyquem für das Archiv an den Lehrstuhl für Kunstpädagogik.

Neben Malerei studierte Eva Eyquem Bildhauerei, wie es der akademischen Ausbildung damals entsprach. Kay Jitta-Plaut erinnert sich daran, dass sich Ende der 50er Jahre im Wohnzimmer der Pariser Wohnung eine Gips-Skulptur Eva Eyquems befand, die sie als „stark abstrahierte Darstellung einer menschliche Figur“ beschrieb, was sich mit Olivier Eyquems Aussagen deckt.

¹²³ Art, Cultur et Élégnance. Willy Maywald, ein deutscher Fotograf der Haute Couture in Frankreich. Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2010, S. 25.

¹²⁴ Henri El Kayem, Le désert dans la porte céleste – avec un frontispice de Eva Plaut. G.L.M., 6 rue Huyghens, Paris 1937, 180 Exemplare, (im Archiv: Exemplaire Numéro 150).



23-24. Publikation: Henri El Kayem, *Le Désert dans la Porte céleste* – avec un frontispice de Eva Plaut. Paris, 1937. Die Malerei von Eva Eyquem ist als Schwarz-Weiß-Abbildung auf der dem Titelblatt gegenüber liegenden Seite des Gedichtbands abgebildet. E-Archiv

4.2 Künstlerkreise am Montparnasse

Zu Eva Eyquems Freundeskreis in den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg gehörten einige Künstler unterschiedlicher Nationalitäten, die in Verbindung zu Bauhaus-Künstlern standen.

Einer ihrer engsten Freunde war der 1913 in Breslau geborenen Fotograf Pierre Gassmann¹²⁵. Er emigrierte nach seinem Studium in Berlin 1933 nach Frankreich und hat in Paris das legendäre Labor „Picto“ gegründet. Hier zählten die bedeutendsten Fotokünstler Europas wie Henri Cartier-Bresson und Man Ray zu seinen Kunden und Freunden.¹²⁶ Durch Kontakte seiner Mutter zu den Bauhauskünstlern Paul Klee und László Moholy-Nagy lernte er die Formensprache des „Neuen Sehens“ kennen, die ihn in seiner künstlerischen Arbeit beeinflusste¹²⁷.

Die Fotografin Ré Soupault gehörte ebenfalls zu den Künstlern, mit denen Eva Eyquem seit ihrer Studienzeit in Kontakt stand. Ré Soupault war nach Aussagen Oliviers eine langjährige Freundin Eva Eyquems, die sie während ihrer Studiums am

¹²⁵ Mail Olivier Eyquem: OE-M-2012.11.21.

¹²⁶ Andreas Kruse, in: *Der Mann im Dunkeln*, Fotografien von Pierre Gassmann im neuen Berliner Zentrum für Fotografie. Berliner Zeitung, 29.12.1997.

¹²⁷ Ebenda.

Montparnasse kennen gelernt hatte. Die 1901 als Meta Erna Niemeyer in Pommern geborene Fotografin hatte als Bauhaus-Schülerin in Weimar bei Johannes Itten studiert. Zu Soupaults Lehrern zählten neben Itten auch Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Georg Muche und Paul Klee. Johannes Itten schrieb sie eine besondere Rolle in ihrer Ausbildung zu. „Itten lehrte mich sehen“ äußerte sie sich später.¹²⁸ Im Katalogtext zur Ausstellung „Ré Soupault – Die Fotografin der magischen Sekunde“, die 2007 im Gropius-Bau Berlin stattfand, bemerkte der Kurator Manfred Metzner, dass sie Ittens Vorkurs besonders schätzte und ihn zweimal hintereinander belegte¹²⁹. Metzner zitiert die Rückschau der Fotografin auf ihr Studium am Bauhaus folgendermaßen:

“Und bei Itten geschah etwas, was uns befreite. Wir lernten nicht malen, sondern lernten neu sehen, neu denken und zugleich lernten wir uns selber kennen.“¹³⁰

Sie verließ Weimar, um nach Berlin zu gehen, wo sie als Fotografin und Journalistin arbeitete und den Dadaisten, Maler und Filmregisseur Hans Richter heiratete. Später ging sie nach Paris, war in zweiter Ehe mit dem Surrealisten Phillippe Soupault verheiratet und gehörte zum Freundeskreis um Man Ray, Fernand Léger, Alberto Giacometti, Gisèle Freund und Florence Henri. Die Kriegsjahre verbrachte Ré Soupault gemeinsam mit ihrem Mann in New York. Nach dem Krieg studierte sie bei Karl Jaspers in Basel Philosophie und lebte seit Mitte der 50er Jahre bis zu ihrem Tod 1996 erneut in Paris¹³¹. Nach Auskunft ihres Sohnes blieb Eyquem mit Ré Soupault in Kontakt, obwohl sie sich selten begegneten¹³². Der von Eva Eyquem mehrfach erwähnte Besuch im Atelier Alberto Giacomettis könnte auf die Freundschaft mit Ré Soupault zurückgehen¹³³.

Olivier Eyquem vermutet, dass sie es war, die Eva Eyquem in den 1960er Jahren mit dem Fotografen Willy Maywald bekannt gemacht hatte, zu dessen Freundeskreis sie zählte. Olivier Eyquem schreibt dazu:

„One of the most important is Ré Soupault. Eva had probably known her in Paris during her pre-war Montparnasse years. Ré remained a friend although they did not see each other, and she came at least once to our apartment in the early sixties. I am almost sure she was a major link between Eva and Maywald. Being a famous photographer she of course knew Maywald for years, and most probably told Eva about his gallery and the fact that was looking for someone to take over.“¹³⁴

¹²⁸ Metzner, Manfred (Hrsg.): Ré Soupault – Die Fotografin der magischen Sekunde. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Heidelberg, 2007, S. 5.

¹²⁹ Ebenda, S. 8.

¹³⁰ Ebenda S. 8.

¹³¹ Metzner, 2007, S.198-191.

¹³² Ebenda.

¹³³ Siehe: SR-EE-1997.02.28.Notizen.

¹³⁴ Siehe Mail Olivier Eyquem: OE-M-2012.11.17.

In ihrem persönlichen Rückblick auf prägende Begegnungen¹³⁵ nannte Eyquem auch die Fotografin Florence Henri, die ebenfalls zum Kreis um Man Ray gehörte. Florence Henri bewohnte in den 30er Jahren nach Aussage Jutta Niemanns, die den Nachlass Willy Maywalds betreut, eine Wohnung in der Rue de la Grande-Chaumière 12, direkt zwischen der Académie de la Grande Chaumière und dem Studio Maywald. Es ist zu vermuten, dass es zu einem Kontakt zwischen ihr und Eva Eyquem bereits während deren Studienzeit kam. Die 1893 geborenen Florence Henri hatte, bevor sie sich als selbständige Fotografin am Montparnasse niederließ, bei Joseph Albers und László Moholy-Nagy am Bauhaus Dessau studiert.

Wie eindeutig die Kontakte zu Künstlern aus Eyquems Studienzeit zu trennen sind von den Verbindungen zu Künstlern, die sie im Rahmen ihrer Galerietätigkeit für Willy Maywald in den 60er Jahren pflegte, ist schwer zu sagen, da sich diese Kreise überschneiden, allein schon durch die räumliche Nähe.

¹³⁵ SR-EE-1997.02.28.Notizen.

5 EHE- UND FAMILIENLEBEN

5.1 1938: Heirat mit André Eyquem

Eva Eyquem lernte 1938 den Medizinstudenten André Eyquem kennen, den sie 1939 heiratete. André Eyquem wurde am 11. Mai 1916 in Besançon geboren. Er verbrachte fast 20 Jahre in Marokko, wo sein Vater als Rechtsanwalt tätig war¹³⁶ und wo seine Eltern Jean Eyquem und Berthe Yvonne Lesser noch zur Zeit der Eheschließung lebten¹³⁷. Nur selten erwähnte Eva Eyquem, dass die Herkunft ihres Mannes auf einen Zweig der Familie des Humanisten Michel Eyquem de Montaigne aus Bordeaux zurückgeht¹³⁸.

Eva Plaut wohnte damals im 14ten Arrondissement Villa Coeur du Vey 7, ihr späterer Mann André Eyquem unweit davon am Boulevard Jourdan 55. In der Heiratsurkunde befinden sich nicht nur wichtige Hinweise auf die Herkunft ihres Mannes, sondern auch der Beleg, dass Eva Eyquems Eltern 1939 bereits in Peking lebten. In der offiziellen Kurzfassung der Hochzeitsakte ist zu lesen:

„André Eyquem, Student der Medizin, geboren in Besançon (Doubs) am 11. Mai 1916, wohnhaft in Paris, Boulevard Jourdan 55; Sohn des Jean Eyquem und der Berthe Yvonne Lesser, seiner Ehefrau, wohnhaft in Meknes, Marokko, die eine Seite, und Eva Haruko Plaut, geboren in Yokohama (Japan) am 16. April 1915, wohnhaft Villa Coeur

¹³⁶ diese Information stammt von Olivier Eyquem, siehe Interview Olivier Eyquem am 10.01.2013: OE-I-2012-Notizen.

¹³⁷ Siehe Heiratsurkunde: EE-L-1939.Heiratsurkunde.

¹³⁸ Interview mit Helena Schoen, PR-HS-I-5.12.12: „Im Persönlichen war sie sehr zurückhaltend.(...) Einmal hatte sie erwähnt „Eyquem de Montaigne“ das weiß ich noch, das war ihr wichtig“.

du Vey 7, Tochter des Josef Plaut und der Katharina Lewy, seiner Ehefrau, wohnhaft in Peking (China), die andere Seite.“¹³⁹

Im Familienbuch¹⁴⁰ wird als Berufsbezeichnung Eva Plaunts „Studentin“ angegeben. Sie bezogen gemeinsam eine Wohnung in Paris. Später lebten sie in Lyon, wo André Eyquem sein Studium fortsetzte.

5.2 1943: Geburt des Sohnes

Hier wurde am 3. April 1943 der Sohn Olivier Gérard geboren. Eva Eyquem gab ihren Nürnberger Mitarbeitern gegenüber wenig Einblick in ihr Privatleben, berichtete aber häufig über ihren Sohn Olivier und seine berufliche Tätigkeit als Filmkritiker und Filmwissenschaftler.



25. Eva Eyquem mit Sohn Olivier, 1945, OE Paris

Die Fotografie zeigt Eva Eyquem mit ihrem Sohn Olivier im Jahr 1945, wie eine Beschriftung auf der Rückseite belegt.

¹³⁹ EE-L-1939-Heiratsurkunde, Übersetzung Barbara Rothe.

¹⁴⁰ EE-L-1939.Familienbuch.

Oliviers Verhältnis zu seiner Mutter ist von großer Achtung und persönlicher Nähe geprägt. Durch die besondere Beziehung zu seiner Mutter und sein ausgeprägtes Interesse an ihrer Person konnte er Einblick geben in umfangreiche Erinnerungen an gemeinsame Erlebnisse, an ihre Tätigkeit und ihr persönliches Umfeld. Sein Wissen über ihre Person und ihre Lebensgeschichte ist eine wertvolle Quelle und ermöglichte Zugang zu Informationen, die ohne ihn nicht verfügbar wären.



26-27. André Eyquem mit seinem Sohn Olivier, 1945 und 1947, OE Paris

5.3 Die Kriegsjahre

Die Kriegsjahre verbrachte Eva Eyquem an unterschiedlichen Orten in Frankreich und Marokko. Wie Olivier Eyquem berichtet¹⁴¹ lebte sie während der Besatzungszeit in Lyon und vorübergehend mit ihrem Sohn im Südwesten Frankreichs, in dem kleinen Ort Touleron nordwestlich von Bordeaux auf einem Gutshof. Der Hof gehörte der Schwiegermutter eines Cousins ihres Mannes:

„...At one point she wondered what she would do, because what was called „la zone sud“ was broken, the Maginot-Line was over, the whole old France was occupied. So she wondered, what she had to do. Once she told me, she was living in this little

¹⁴¹ Siehe Interview mit Olivier Eyquem: SR-OE-I-2013.1.12./1.MP3.

farm, which was the possession of the stepmother of a cousin of André, a very nice man called Raoul. They were all together with his wife called Reine and it was a very nice period for her and anyway she really wondered what was to do, because the obligation was to go to the Gendarmerie and to declare yourself. [...]“

Ihr Sohn beschreibt, dass seine ersten Kindheitserinnerungen an diesen Ort geknüpft sind:

„I remember Touleron, my very earliest memory ever is from Touleron, because I remember exactly the thing, of course I can't tell you when it was but it must have been really during the very first months, where I was able to stand up on my legs. And I remember distinctly, we lived in small rather damp rooms in that farm, because these were on the ground, and I remember clearly [...], from that dark wet room I felt myself being lifted by her, put on the ground just outside against the wall and this gave me a tremendous sensation of pleasure, lifted just like that. And that's my earliest memory of that.“¹⁴²

Einige Zeit verbrachte Eva Eyquem im Haus ihrer Schwiegereltern in Meknes in Marokko. Es gibt keine schriftlichen Belege über diese Aufenthalte während der Kriegszeit, aber Olivier erinnert sich an Erzählungen, in denen ihm seine Mutter einige markante Erinnerungen aus diesen Jahren bildhaft beschrieben hat. So erinnerte Olivier sich beispielsweise an ihre Beschreibung des verschachtelten Hauses in Meknes, das ihr Schwiegervaters, der Rechtsanwalt Jean Eyquem gebaut hatte und in dem damals auch ihr Schwager Michel Eyquem lebte.

1946 zog die Familie nach Paris, da Evas Mann André Eyquem, der als Virologe unter anderem in der Krebsforschung tätig war und einige medizinische Standardwerke publiziert hat, eine Stelle am Pasteur-Institut erhielt. Er leitete dort ein Labor mit einem Stab von etwa zehn Mitarbeitern. Laut Olivier Eyquem¹⁴³ empfing sein Vater zusätzlich zu seiner Tätigkeit am Pasteur-Institut zu Hause Patienten und führte Blutuntersuchungen durch, die beispielsweise dem Nachweis von Vaterschaften dienten.

¹⁴² Siehe Interview mit Olivier Eyquem: SR-OE-I-2013.1.12.-1-4.

¹⁴³ Gespräch mit Olivier Eyquem, siehe OE-I-2013-Notizen, 2013.01.10.

5.4 Die Nachkriegszeit

Im Jahr 1946 bezog die Familie Eyquem eine Wohnung im 15ten Arrondissement in Paris, in der ihr Sohn noch heute lebt. In dem um 1900 errichteten Gebäude konnte sich die Familie eine geräumige Wohnung in der ersten Etage nach eigenen Plänen umgestalten und 1969 vom damaligen Besitzer als Eigentum erwerben.

Wie aus Erzählungen Olivier Eyquems und Johanna Ricards hervorgeht, lebte Eva Eyquem in den 50er und 60er Jahren ein bürgerliches Leben, wobei sie dem konventionellen Rollenbild einer französischen Ehefrau und Mutter allem Anschein nach vollkommen entsprach. Olivier Eyquem berichtete dazu:

„As you know, she had stopped sculpting during the war, as soon as she left Paris. For many years after her comeback, she lived the “ordinary” life of a married woman of that time: raising a child, providing a nice environment for her husband, etc. She was obviously not totally satisfied with that, but did not express any form of dissatisfaction as far as I know. It was just another period of her life.“¹⁴⁴

Eva Eyquem reiste mit ihrer Familie mehrfach nach Groningen zu ihrem Bruder Lukas und dessen Familie. Bei der ersten Reise 1947 waren sie, wie ihre Nichte Kay Jitta-Plaut berichtete, mit einem Motorrad von Paris aus angereist, beim zweiten Besuch 1957 kam die Familie Eyquem mit einem Auto, woran sich Jitta-Plaut besonders erinnerte, da sie es zu der Zeit als etwas Besonderes empfand.



28a-b. Eva Eyquem in Groningen, rechtes Bild: Eva Eyquem, auf dem Schoß ihr Neffe Peter Plaut und neben ihr Ehemann André Eyquem mit Sohn Olivier, 1947, KJP Amsterdam

¹⁴⁴ Mail von Olivier Eyquem an SR: OE-M-2012.11.16.

Kay Jitta-Plaut erwähnte auch, dass Eva Eyquem eine Entscheidung für ein bürgerliches Leben als Mutter und Hausfrau gefällt habe und dafür, eine „richtige Französin“ zu sein:

„Als sie André geheiratet hat, hat sie gesagt: ‚Jetzt werde ich eine richtige Pariserin und eine Ehefrau!‘ Und dann hat sie das so auch gut gemacht, wie [sich] das gehört.“¹⁴⁵



29. Eva Eyquem mit ihrem Sohn Olivier 1956 in Rapallo, wo ihr Mann an einem Kongress teilnahm, OE Paris

Fotografien der Nachkriegsjahre zeigen Eva Eyquem in eleganter Garderobe als damenhafte Erscheinung. Wie sich ihr Sohn erinnerte und wie die Fotografien aus den 50er und 60er Jahren zeigen, trug sie zu stilvoller Kleidung die entsprechenden Schuhe und Taschen, die ihre Eleganz unterstrichen.¹⁴⁶

Aus den Äußerungen ihres Sohnes geht hervor, dass sie ihre künstlerische Arbeit in der Nachkriegszeit vermutlich nicht weiter betrieb. Allerdings berichtete er von Gips-Skulpturen, die sich im Keller des Wohnhauses befunden hatten, die aber schon vor vielen Jahren entsorgt wurden.

¹⁴⁵ Siehe Interview mit Kay Jitta-Plaut: SR-I-KJP-2014.04.26.

¹⁴⁶ Siehe Notizen 10.1.2013OE-I-2013-Notizen: „...Olivier erinnert sich sehr genau an diesen Tag und die elegante Kleidung und die perfekte Kombination mit einer passenden Handtasche, die EE zum Empfang ihres Vaters trug.“

„That was decades ago, it was only in plaster. It was a naked very slim figure, young, almost young woman. [...] I think, once we went to the cellar and she said „well, get rid of this“[...] and then it went away. [...] I vaguely remember, maybe I was five, seeing her making plaster. How to make plaster, that was interesting to me and she was doing this. [...] I think there must have been a metal framing to make it strong. [...]As far as I remember there was never anything else, never. Perhaps she must have been tempted to know, if she still would be able to do that.“¹⁴⁷



30-31. Eva Eyquem 1956 in Boston, wo sie André Eyquem besuchte, OE Paris

¹⁴⁷ Siehe Interview mit Olivier Eyquem: SR-OE-I-2013.1.12.-1-4, Transkription S. 5.

5.6 Besuch der Mutter Katharina Plaut

Eva Eyquems Mutter Katharina Plaut emigrierte gemeinsam mit ihrem Sohn Ulrich nach Los Angeles in Kalifornien, wo Ulrich Plaut später als Architekt tätig war. Katharina Plaut besuchte die Familie Eyquem einige Male in Paris. Bei einem ihrer Europa-Aufenthalte reiste sie zu ihrem Sohn Lukas in die Niederlande, wie Kay Jitta-Plaut berichtete. Olivier erinnerte sich an die Besuche seiner Großmutter in Paris.

„Oh, she was extremely nice, rather she looked in a way you can see some of the aspects, that Eva would develop, but mostly a bit severe looking, there was nothing of her father in her face, in her appearance, but then this kind of bony structure, the form of the face and you could perceive something. She was here for a very short period, and came - we had her in the apartment and I know that she was very kind to me.“¹⁴⁸

Er erinnerte sich auch an ihren Besuch im Sommer 1953¹⁴⁹ an ihrem Urlaubsort in der Schweiz.

Eva Eyquem besuchte ihre Mutter im September 1956¹⁵⁰ in Los Angeles, als sie gemeinsam mit ihrem Mann sieben Wochen in den USA verbrachte.¹⁵¹ Neben ihrem Aufenthalt in Boston, wo André Eyquem einen Kongress leitete, reiste sie unter anderem nach Washington, New York und Los Angeles. Hier traf sie ihre Mutter und ihren Bruder Ulrich, der als Architekt tätig war. Zur gleichen Zeit hielt sich in Los Angeles auch ihr Bruder, der Astronom Lukas Plaut auf, der für 4 Monate an einer Sternwarte in Los Angeles arbeitete und den sie ebenfalls dort traf. Olivier erinnert sich an die Abwesenheit seiner Eltern für mehrere Monate, die er bei seiner Großmutter in Toulon verbrachte:

„André was to stay for a few months and then, that was in 1956 – she went for a period of – she must have been there for, let me say, close to two months approximately. And then at that time I lived with my grandmother, I mean the mother of André and with my cousin.“

Eva Eyquem erwähnte ihre Mutter selten, betonte aber, dass sie eine selbstständige und moderne Frau gewesen sei. Ihrem Sohn gegenüber charakterisierte sie auch ihre Großmutter in ähnlicher Weise.

¹⁴⁸ Ebenda, S.4.

¹⁴⁹ Das Datum des Besuch Katharina Plauts in Europa ist bestätigt durch einen Tagebucheintrag Josef Plauts siehe EE-JP-TB-1954, S. 275 vom 30.9.1954.

¹⁵⁰ Siehe JP-T-1956. In seinem Tagebuch notierte Josef Plaut detailliert die Reise Eva Eyquems in die USA, die sie vom 12.8. bis 30.10.1956 gemeinsam mit ihrem Mann unternahm.

¹⁵¹ Interview Olivier Eyquem, SR-OE-I-2013.1.12./1.MP3.



32. Katharina Plaut und ihr Enkel Olivier in der Schweiz, 1953, OE

„Eva told also about her grandmother - the mother of her mother, she was also a very independent thinking woman, and there were also aunts, who were really radical thinkers, extremely, definitely not religious in any way, complete nonbelievers.“¹⁵²

5.7 1954: Einzug des Vaters in Paris

Im Jahr 1954 nahm Eva Eyquem ihren damals 70-jährigen Vater bei sich auf. Von 1954 bis 1970 lebte Josef Plaut bei der Familie in Paris. Mit dem Einzug ihres Vaters in die Wohnung begann für Eva Eyquem ein neuer Lebensabschnitt, der neue Aufgaben und Pflichten, auch neue Impulse und Perspektiven mit sich brachte. Eva Eyquems Vater Josef Plaut hatte, nach seinem Weggang aus Tokio viele Jahre in

¹⁵² Ebenda, S. 4.

Shanghai und Peking¹⁵³ gelebt, was sowohl durch Erzählungen Eva Eyquems als auch durch die Heiratsurkunde belegt ist. Dort wurde er inhaftiert und verlor den größten Teil seiner Sammlung, in der sich Werke chinesischer und japanische Kunst und Kunsthandwerk befanden.

Im Besitz seiner Enkeltochter Kay Jitta-Plaut befinden sich handschriftliche Notizen, aufgezeichnet von ihrer Schwester Irmgard im Auftrag von Josef Plaut, denen einige Hinweise zu den Umständen seiner Verhaftung zu entnehmen sind. Irmgard Plaut hatte in seinem Auftrag notiert, dass er auf Grund der schwierigen politischen Situation um 1950 beschlossen hatte, China zu verlassen, aber seine umfangreiche Kunstsammlung nicht zurücklassen wollte. In Kay Jitta-Plauts Aufzeichnungen findet sich dazu Folgendes:

„Um 1950 wurde die politische Situation sehr schwierig, aber Joseph Plaut, hatte Probleme damit, seine Kunstsammlung aufzugeben, schließlich machte er einen Deal mit Mao Tse Tung in der Weise, dass er seine japanische Sammlung mit nach Europa nehmen könne und seine chinesische Kunst in Peking lassen sollte.

Seine Sammlung war bereits in Kisten verpackt, als er vermutlich von Terroristen gefangen genommen wurde, er wurde mit verbundenen Augen 75 Tage in einem Keller inhaftierte. Schließlich konnte André Eyquem, der Eva in Paris heiratete, ihn durch das Eingreifen von Zhou Enlai, der sich zu dieser Zeit in Genf aufhielt, frei bekommen, im Jahr 1954 kam Joseph Plaut nach Paris, wo er 1969 starb.“¹⁵⁴

Josef Plauts Tagebücher¹⁵⁵ aus den Jahren 1954 bis 1967, die er kontinuierlich seit seiner Ankunft in Paris führte, geben Einblick in die Zeit seiner Inhaftierung in China, die Umstände seiner Befreiung im Juni 1954 und die Rückkehr nach Europa¹⁵⁶. Eva Eyquem bemühte sich 1954 mit allen Kräften um seine Freilassung. Wie Johanna Ricard aus Erzählungen Eva Eyquems weiß¹⁵⁷, gelang es ihr, am Rande einer Genfer Konferenz¹⁵⁸ in den 50er Jahren in Kontakt mit Zhou Enlai zu treten und sich bei ihm für die Freilassung des Vaters einzusetzen. Olivier bestätigt Johanna Ricards Erzählung, dass Eva Eyquem zur Befreiung ihres Vaters wesentlich beigetragen hatte. Sie konnte den gesundheitlich schwer angeschlagenen Vater 1954 in Paris in Empfang zu nehmen und ihn in ihrer Wohnung in der Avenue Félix Faure beherbergen, wo er von 1954 bis zu seinem Tod 1970 lebte.

¹⁵³ Siehe Tagebucheintrag Josef Plaut vom 18.12.1954 in Paris: JP-T-1954: „...die alte Schreibtischlampe fehlt mir sehr, kein Wunder nach 29 Jahren ihrer ständigen Gesellschaft in Tokyo, Shanghai u. Peking, in guten u. schlechten Zeiten.

¹⁵⁴ Siehe: KJP-L-T-Plaut family.

¹⁵⁵ JP-T-1954, EE-Archiv Nürnberg.

¹⁵⁶ JP-T-1954. S. 166 f.

¹⁵⁷ Siehe Interview mit Johanna Ricard: JR-I-2013.1.9.

¹⁵⁸ Vermutlich handelte es sich um die sog. Indochinakonferenz, die ab dem 26. April 1954 in Genf stattfand.

Durch Unterstützung seiner Freunde aus diplomatischen Kreisen gelang es ihm, von Paris aus einige Stücke seiner Sammlung asiatischer Kunst und Kunsthandwerks zu retten und aus China nach Frankreich transportieren zu lassen.

Die Tagebücher befinden sich im Eyquem-Archiv Nürnberg und können für weitere Studien herangezogen werden. Von den vorhandenen zehn Bänden wurde bislang lediglich der erste Band von 1954 von mir transkribiert, da er wichtige Hinweise zu Josef Plauts Freilassung bietet. Die zeitaufwendige Auswertung der weiteren Bände, die auch einige Hinweise zu Eva Eyquems beruflicher Tätigkeit in den Jahren 1955 bis 1967 beinhalten, ist für einen späteren Zeitpunkt vorgesehen. In kurzen Notizen reflektiert Josef Plaut Ereignisse und Erlebnisse in seinem neuen Leben in Paris und liefert damit Hinweise auf zahlreiche Ausstellungsbesuche gemeinsam mit seiner Tochter und Fahrten in die Umgebung von Paris mit der ganzen Familie. Olivier beschrieb seinen Großvater folgendermaßen:

„He had a passionate relationship with chinese and japanese art, he was really in love with paintings and japanese art, that I think he was more a literary man. He was a person, who needed to write, who wanted to write and had read a lot of authors, classics and so on and he had almost for every day at one point a quotation from Goethe. That was his passion for language which you could also find in his father, who wrote the first German-Japanese grammar. He was mostly interested in language, that was his real passion.“¹⁵⁹

Der Einzug des Vaters, der durch die lange Gefangenschaft an großen Herzproblemen litt, bedeutete für Eva Eyquem eine Wendung in ihrem Leben und brachte für sie erneut die Möglichkeit, in ihrer Muttersprache zu sprechen und verstärkt die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur. Wie Olivier Eyquem berichtet, fand sie in ihrem Vater einen Gesprächspartner, mit dem sie in ihrer Muttersprache kommunizieren konnte.

„The arrival of her father in 1954 was a major event. He had a very stimulating effect on her, and was an instant link to an artistic and cultural past she had left behind. They talked a lot about this, went to museums together as long as his health allowed.“¹⁶⁰

Die Konversation zwischen beiden war nach Aussage des Sohnes sehr intensiv und lebhaft und fand in deutscher Sprache statt. So erlernte der spätere Filmkritiker und Filmhistoriker im Kontakt mit seinem Großvater schon von klein auf die deutsche Sprache, während er mit seiner Mutter ausschließlich französisch kommunizierte. Olivier beschreibt die Beziehung zwischen Vater und Tochter als ausgesprochen eng:

¹⁵⁹ Siehe Interview: SR-OE-I.2012.01.11./1., Transkript S. 1.

¹⁶⁰ Mail von Olivier Eyquem an SR: OE-M-2012.11.16.



33. Josef Plaut, ca. 1965 in der Av. Félix Faure, OE Paris

„His closest relationship was with Eva, it was a loving relationship, extremely close, extremely, it couldn't be any closer, it's amazing. And still when he was in bed, when he had to lie in bed in the last time, and she told me just once, that it was really her fear of going to the gallery nevertheless, talking with people, receiving people and taking the metro back here, to give him to eat and always worrying if some accident wouldn't happen.“¹⁶¹

Für Josef Plaut, der vermutlich am 5. Juli 1909 Berlin verlassen hatte und 45 Jahre in Ostasien lebte, bedeutete der Umzug nach Paris, wie er in einer Tagebuchnotiz am 31.12.1954 vermerkte, den Beginn eines neuen Lebens:

„Ende eines der für mich ereignisreichsten Jahre mit schlimmsten Erlebnissen und einem unerwartbar glücklichen Ausgang. Trotz allem u. sehr schweren Verlusten muss

ich froh sein, ein besseres Heim gefunden zu haben, als ich es seit Jahrzehnten, ja fast je seit 1909 hatte.“¹⁶²

Die Verbundenheit mit seiner Tochter wird von ihm in vielen Bemerkungen als ausgesprochen intensiv beschrieben:

„Den ganzen Tag Gespräche mit Eva. Kaum glaublich, wie eng wir miteinander in jeder Hinsicht verbunden sind, wie wir uns absolut wortlos verstehen. Ich weiß nicht, wie endlos lange ich nicht so glücklich gewesen bin.“¹⁶³

Gemeinsam besuchte Eva Eyquem mit ihm Pariser Museen und Kunstausstellungen, über die er detailliert in Tagebucheinträgen berichtet. Aus Josef Plauts Tagebuchnotizen von 1954 bis 1965 wird nicht nur sein virulentes Kunstinteresse deutlich¹⁶⁴, sondern auch eine visuelle Begabung, die in detaillierten Beschreibungen beobachteter Situationen zum Ausdruck kommt. Häufig verglich er dabei alltäglichen Beobachtungen mit der Malerei der Impressionisten.

¹⁶¹ Siehe Interview: SR-OE-I.2012.01.11./1.Transkript S. 2.

¹⁶² Tagebuchnotiz am 5.07.1954: „45 Jahre!“ und Notiz am 31.12.1954 in JP-T-1954.

¹⁶³ Tagebucheintrag am 02.09.1094 in JP-T-1954.

¹⁶⁴ Eintrag vom 10.9.1954, S. 25 im Tagebuch von J. Plaut, 1954: JP-T-1954.

„Nachm. mit Eva im Museum der Impressionisten, 1 Stunde, nur unten, besonders Manet, das Frühstück im Freien –, überraschend großes Format, die Olympia, Portraits, unglaublich schön, gewagte Farben, ein sehr farbiges Selbstportrait von van Gogh, ein paar Rodin-Plastiken, eine Büste, Pissarro, Sisley, Renoir, sehr gut gehängt, das Licht u. die Stadt selbst scheinen hineinzukommen, man merkt nicht die Mauern. Auch die vielen Menschen scheinen dazuzugehören, nicht Besucher zu sein, auch sie sind farbig in Kleidung, Haaren, Gesichtern, lebendig in ihrem offensichtlichen Interesse – Renoir Ballet-Tänzerinnen, einzelne, im Studio, große Entwürfe für Wandbilder. Danach etwas draußen gegessen in ständig wechselndem Licht, ungeheure Weite der Plätze, Boulevards, Gebäude u. Bäume sie abschließend, Hintergrund bildend.[...]

Ein großer Genuß, die Gartenseite des Schlosses, die endlose großzügige klare Fassade, die herrliche Gartenanlage mit unendlich weiten Ausblicken, die Gärten wie die freie Natur wirkend durch die vielartigen Bäume mit ihren verschiedenen Höhen u. Grün-Schattierungen, die die Laub-Massen lebendig machen. Die Blumenbeete mit verschieden farbigen Blumen u. Blättern, wie geschaffen für den „impressionistischen“ Maler (wie überall in Paris).“¹⁶⁵

Viele Eintragungen sprechen für einen Austausch zwischen Vater und Tochter, der von Interesse an Literatur und Architektur, besonders aber an der bildenden Kunst getragen war. Nach Erhalt eines Briefes seiner Tochter, den sie ihm kurz vor ihrer Rückreise von New York nach Le Havre sandte, vermerkte Josef Plaut Folgendes:

„Ganz unerwartet dieser letzte Gruß von New York so kurz vor der Abreise und trotz der geringen Zeit dort, Bericht kurz über Besuch in Washington und über die Menschen in USA, voll guter, kluger Bemerkungen, über den Nutzen ihrer Reise für ihre Kenntnisse, ihr Verstehen. Eine große Freude dieser Brief, diese Tochter, dieser kluge und liebe Mensch, mit dem ich mich so ganz eng verbunden fühle.“¹⁶⁶

Auf dieser Reise (12.8. – 30.10.1956) begleitete sie ihren Mann anfangs nach Boston zu einem internationalen Kongress, bei dem sie eine japanische Delegation¹⁶⁷ betreute und als Übersetzerin tätig war. Später reiste sie alleine weiter nach Los Angeles (6.9. – 27.9.1956), wo sie ihre Mutter und ihre beiden Brüder Ulrich und Lukas traf, der sich zu dieser Zeit wegen eines astronomischen Forschungsprojekts in Pasadena aufhielt. Anschließend verbrachte sie acht Tage in New York. Auf dieser Reise, die sie für etliche Museumsbesuche nutzte, traf Eyquem auch ihre Tante Charlotte Leonhard, eine Schwester ihrer Mutter, die, wie Olivier bemerkte, eine gefeierte Sängerin war

¹⁶⁵ Eintrag vom 26.9.1954, S. 271 im Tagebuch von J. Plaut, 1954: JP-T-1954.

¹⁶⁶ Eintrag vom 24. Oktober 1956, S. 298 in: JP-T-1956.

¹⁶⁷ Josef Plaut vermerkt in seinem Tagebuch am 17.9.1956: In Boston alles gut, die Japaner wollen sie 1960 beim Kongress in Tokyo haben“. Siehe: JP-T-1956, S. 261.

und mit Furtwängler gearbeitet hatte. Alle Etappen dieser Reise sind durch Plauts Notizen¹⁶⁸ nachvollziehbar, die auch den Inhalt der zahlreichen Briefe wiedergeben, die Eva Eyquem an ihren Vater nach Paris sandte.



34–35. Eva Eyquem 1956 in Boston, rechtes Bild mit Charlotte Leonhard, OE Paris

Josef Plaut vermerkte in seinem Tagebuch fast täglich kurze Hinweise auf wichtige Ereignisse, notierte aber auch akribisch in einem Monatsüberblick, welche Briefe er erhalten und abgesandt hatte. Dadurch lässt sich auch Eva Eyquems Reise nach London genau datieren und das Reisedatum 20.7. - 5.9.1963 ermitteln. Hier besuchte sie ihre Cousine Marianne Isaac mit Familie, die Tochter einer weiteren Schwester ihrer Mutter.

Bei aller Bereicherung für Eva Eyquems Leben bedeutete die Fürsorge für den Vater eine große Herausforderung, die sie mit ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter und mit ihrer beruflichen Tätigkeit in Einklang bringen musste.

¹⁶⁸ Siehe dazu Tagebuch Josef Plaut: JP-T-1956, S. 261, 278, 283, 291, 298, 304 und 376 f.

5.8 Familienurlaub in den Bergen

Zu den regelmäßig wiederkehrenden Unternehmungen während der Osterferien und der Sommermonate zählten Urlaubsaufenthalte in den Bergen. Auf diese Reisen soll hier deshalb hingewiesen werden, da sie als regelmäßig wiederkehrendes Element einen wesentlichen Aspekt in Eyquems Lebensführung darstellen. Als Gegenpol zum Leben in der Stadt, das vor allem kulturelle Aspekte beinhaltete, bestand ein ausgleichender Pol innerhalb des Jahresrhythmus in diesen Urlaubswochen in den Bergen. Eva Eyquem führte hier ein dem urbanen Leben fast diametral entgegengesetztes Dasein, auf das sie im Sinne eines Ausgleichs großen Wert legte. Die Bedeutung, die sie diesen Urlauben beimaß, kann im Zusammenhang mit ihrer Form der Lebensführung gesehen werden, die sich unter anderem auch in einem klar strukturierten Tagesablauf niederschlug. Ebenso wie in der Jahreseinteilung folgten im Tagesrhythmus auf Arbeitsphasen Phasen der Erholung.



36. Eva, Olivier und André Eyquem im Campingurlaub in Chamonix, 1953. OE Paris

Zudem standen die Sommerurlaube häufig in Verbindung mit Familientreffen mit ihren Verwandten, die sich aus verschiedenen Staaten kommend in der Schweiz trafen. Wie Kay Jitta-Plaut berichtete¹⁶⁹, verbrachten Familienangehörige, die in

¹⁶⁹ Siehe Interview mit Kay Jitta-Plaut: SR-I-KJP-2014.04.26, S. 2.

Israel lebten, wiederholt die Sommerferien gemeinsam mit Verwandten aus Europa und den USA in dem Schweizer Ort Engelberg. So konnte Eva Eyquem beispielsweise auch den Sommerurlaub 1953 in Chamonix mit einem Familientreffen verbinden, an dem auch ihre Mutter teilnahm, die in Kalifornien lebte.

In den 50er Jahren unternahm die Familie Eyquem häufig Campingurlaube in den Schweizer Alpen, der Haute Savoie. Beliebte Ausgangsorte ihrer Bergwanderungen, die Eva Eyquem gemeinsam mit ihrem Sohn bis ins hohe Alter unternahm – bei ihrer letzten Bergwanderung war sie 92 Jahre alt, waren Chamonix, Bonneval-sur-Arc, Les Contamines Montjoie oder Combloux, unweit des Mont Blanc Massivs.



37. Eva Eyquem beim Campingurlaub in den Schweizer Alpen, 1957 oder 1958, OE Paris

Diese Reisen unternahm die Familie regelmäßig einmal pro Jahr, in den ersten Jahren zu dritt, in den späteren Jahren reiste Eva gemeinsam mit ihrem Sohn. Die Postkarten, die sie aus den Urlaubsorten verschickte, bezeugen, wie wohltuend sie das Leben in und mit der Natur empfand.

Neben den Sommerurlaube mit ausgedehnten Wanderungen gehörten auch Winterurlaube, Skiurlaube zum Familienprogramm. Zahlreiche Fotografien aus den 50er und 60er Jahren zeigen sie häufig bei Schneewanderungen, Skitouren und Bergwanderungen, die sie meist gemeinsam mit ihrem Sohn unternahm.



38. Eva Eyquem in den Schweizer Alpen



39. Skiurlaub in Kandersteg, 1962, OE Paris



40. Eva Eyquem vermutlich 1962, OE Paris



41. Eva Eyquem, in den Schweizer Alpen bei Les Contamines Montjoine, OE Paris



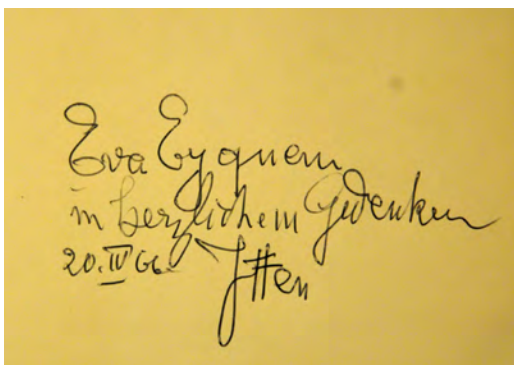
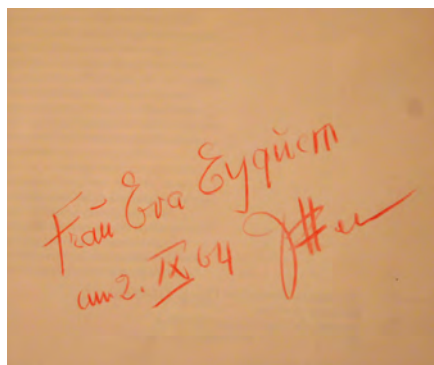
42. Eva Eyquem im Skiurlaub ca. 1962, OE Paris

5.9 1964: Wiedersehen mit Johannes Itten

Aus Erzählungen ihres Sohnes geht hervor, dass Eva Eyquem während eines Familienurlaubs in den 60er Jahren in der Schweiz erneut Kontakt zu Johannes Itten aufnahm. Wie Olivier Eyquem berichtete, suchte sie in einem Züricher Telefonbuch nach Ittens Telefonnummer und setzte sich nach Jahren, in denen der Kontakt zu ihm abgerissen war, mit ihm in Verbindung. Das Schreiben Eva Eyquems an Johannes Itten, das durch Eva Streit dem Eyquem-Archiv zugänglich gemacht wurde, bestätigt Oliviers Erinnerung. Im Brief aus Saas-Fee nach Zürich bahnt sie ein Wiedersehen mit ihrem ehemaligen Lehrers an.

„Sehr geehrter Herr Professor. Lieber Johannes Itten, Saas-Fee, 6/4.64

Es ist kaum anzunehmen, dass Sie sich noch an mich erinnern, eine Ihrer vielen Schüler zu denen ich das Glück hatte, in Berlin im Jahre 1932-34 zu gehören. – Dagegen sehe ich die Itten-Schule Konstanzerstr. noch genau vor mir, wie Sie selbst. – Die Grundbegriffe der Kunst, die Sie uns damals gaben, die Anregungen, die Liebe und das Verständnis für alles Schöne bleiben unvergesslich und gehören zu dem Wertvollsten, was ich in meiner Jugend mitbekommen habe. Viele, unendlich viele Jahre ist es her! – Damals fuhr ich nach Japan (wo ich geboren bin), um jungen Japanern Unterricht zu geben nach Ihren Grundlagen. Bei Ihnen habe ich Pinselunterricht gegeben, vielleicht erinnern Sie sich daran? – 1937 kam ich zum Studium nach Paris, heiratete



43-44. Widmungen Johannes Ittens: 1964 im Ausstellungskatalog des Kunsthhauses Zürich und 1966 in der englischen Ausgabe der 1965 veröffentlichten Publikation „Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs- und Formenlehre“, OE Paris

1940 einen französischen Arzt und habe heute einen 21 jährigen Sohn. – Seit einiger Zeit arbeite ich mit einer Gruppe Künstlern, Franzosen und aus anderen Ländern, in der Hoffnung, eine Privatgalerie in Paris aufmachen zu können. – Während meiner Osterferien in Saas-Fee habe ich mich entschlossen, über Zürich nach Paris zu fahren und muss mich entschuldigen, diese Zeilen erst heute meinem eventuellen Besuch bei Ihnen vorzuschicken. Darf ich mir die Freiheit nehmen, Sie nach meiner

Ankunft am 9ten oder 10ten dieses Monats anzuläuten und Sie zu fragen, ob Sie mich vielleicht einen kleinen Moment empfangen könnten? – Mit den besten Grüßen und in dankbarer Erinnerung verbleibe ich Ihre Eva Plaut-Eyquem¹⁷⁰

Der angekündigte Besuch findet kurz darauf in Zürich statt. Es war ein Wiedersehen zwischen Johannes Itten und seiner ehemaligen Schülerin nach 30 Jahren. Itten ermunterte sie, in Paris Kontakt zu deutschsprachigen Künstlerkreisen aufzunehmen und gab ihr Adressen von Künstlerkollegen, die in Paris lebten.

In der Bibliothek Eva Eyquems in Paris befinden sich zwei von Itten signierte Kataloge. Die Signatur links stammt aus dem Katalog zur Ausstellung „Johannes Itten“, die 1964 im Kunsthaus Zürich stattfand¹⁷¹. Die Widmung Ittens lautet: „Frau Eva Eyquem am 2.IX.64 Itten“. Bei diesem Datum könnte es sich um eine weitere Begegnung zwischen Johannes Itten und seiner ehemaligen Schülerin Eva Plaut im Anschluss an das erste Wiedersehen im April 1964 gehandelt haben.

Im Index des Katalogs sind neben den Bilddaten in der Handschrift Eva Eyquems Preise der Werke in Schweizer Franken vermerkt, ein Indiz dafür, dass beide die Begegnung auch für berufliche Belange nutzten. Vermutlich wurde in diesem Zusammenhang bereits beschlossen, Arbeiten Johannes Ittens in ihrer Privatgalerie oder in der Galerie Maywald in Paris zu präsentieren.



45-47. Johannes Itten: „Mein Vorkurs am Bauhaus“ aus Eyquems Besitz, OE Paris

¹⁷⁰ Briefwechsel Eyquem-Itten, 1964.04.06., Eyquem-Johannes Itten.

¹⁷¹ Johannes Itten, Kunsthaus Zürich, 19. April bis 20. Mai 1964. Käser Presse, 1964.

Eine weitere Widmung in sehr viel persönlicherem Wortlaut („Eva Eyquem in herzlichem Gedenken 20.IV 66 Itten“) schrieb Johannes Itten seiner ehemaligen Schülerin ein Jahr vor seinem Tod in die zweite englisch-sprachige Auflage der Publikation „Design and form – the basic course of the Bauhaus“¹⁷² („Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs- und Formenlehre“), die 1965 erschienen ist. Neben der englischen von Itten signierten Ausgabe besaß Eva Eyquem zwei weitere Ausgaben, eine deutsche und eine französische Ausgabe, woran der Stellenwert diese Veröffentlichung für Eva Eyquem abzulesen ist.

Auf Grund der Widmungen ist zu schließen, dass Eva Eyquem bis zu seinem Tod mit Itten in Verbindung stand. Die Zusammenarbeit mit seiner Frau Anneliese Itten über dessen Tod hinaus ist durch den Briefwechsel zwischen beiden bis 1977 nachweisbar. Aus Berichten Olivier Eyquems geht hervor, dass Eva Eyquem den Kontakt zu Anneliese Itten, wenn auch nur durch Telefonate, bis ins hohe Alter pflegte.

Die Nürnberger Galeristin Johanna Ricard¹⁷³, eine langjährige Freundin und Vertraute Eva Eyquems, erinnerte sich, dass Eva Eyquem ihr mehrfach erzählt hatte, welchen Einfluss das Wiedersehen mit Johannes Itten auf ihre berufliche Neuorientierung hatte. Er muss wohl mit einer Bemerkung, dass sie sich zu einer echten „bourgeoise“ entwickelt habe, bei ihr einen kleinen Schock ausgelöst haben, was vermutlich dazu beitrug, dass sie erneut die Auseinandersetzung mit der Kunst zum Zentrum ihres beruflichen und privaten Interesses machte.¹⁷⁴

Dass der Kontakt zu ihrer späteren Arbeitsstelle, der Galerie Maywald nicht auf Itten zurückging, sondern auf eine Freundin, konnte durch eine Passage im Katalog zur Ausstellung in Saint-Étienne¹⁷⁵ geklärt werden.

¹⁷² Itten, Johannes: Design and form – the basic course of the Bauhaus, with 197 plates. Thames and Hudson, London 1965.

¹⁷³ Johanna Ricard: siehe Personenregister PR-JR.

¹⁷⁴ Interview SR mit Johanna Ricard: JR-I-2013.1.9. Seite 4, JR-I-2013.1.9/2.MP3.

¹⁷⁵ Katalogtext Eva Eyquem, EE-W-K-1974-Etapes: „Zunächst war es eine Freundin, die mir mitteilte, dass im Inneren eines Hofes in der Rue de la Grande Chaumière 10 der Besitzer einer Galerie eine Leitung suchte. Dank ihrer Unterstützung und ihrer Einführung besuchte ich diesen Ort.“

6 60-70ER JAHRE: KÜNSTLERFREUNDSCHAFTEN UND VERMITTLUNG VON KÜNSTLERN

6.1 Tätigkeit als selbständige Galeristin – Privatgalerie in der Av. Félix Faure

Wie aus Eyquems Brief an Johannes Itten hervorgeht, stand sie zu der Zeit bereits in Kontakt mit Künstlern und plante, in Paris eine private Kunstgalerie zu eröffnen.¹⁷⁶ Sie realisierte diesen Plan und eröffnete nach Aussage ihres Sohnes Olivier eine Galerie in ihrer Privatwohnung, wo sie in den frühen 60er Jahren, vermutlich 1961 oder 1962 drei oder vier Ausstellungen realisierte.

Mit Hilfe eines Mitarbeiters, der nach Eyquems Plänen Umbauten der Inneneinrichtung und Beleuchtung entwickelte, begann sie, den Wohnraum als Galerieraum umzugestalten.¹⁷⁷ Zu der Ausstellungseröffnungen empfing sie im Rahmen abendlicher Soireen Freunde und Bekannte, Kollegen ihres Mannes und einige einflussreiche Personen aus dem kulturellen Leben, wie Maurice Allemand, der damals im Auftrag des Kultusministeriums Ankäufe künstlerischer Arbeiten für den öffentlichen Raum für 1% der Bausumme tätigte. Er zählte viele Jahre zu ihren treuen Kunden. Olivier beschrieb die Eröffnungsabende folgendermaßen:

„In the early sixties – I would say 61 or 62, she had a few connections with painters; I think at least one of them came through Philippe Petzold. Eva then organized three or four private exhibitions with evening “buffet” in the apartment. During these “soirées”, we had up to 30 or 40 people: friends of friends, colleagues of my father, and already a few influential persons like Maurice Allemand from the Ministère de la

¹⁷⁶ Brief EE an Johannes Itten, 1964, JI-B-1964.04.06.

¹⁷⁷ Mail Olivier Eyquem, siehe Anhang: 2012.11.17 OE dt.

Culture, whom she would later advise for his “1%” acquisitions when she was at the Maywald Gallery.“¹⁷⁸

„The very first exhibitions she made here at home. At that time it was two rooms, I remember anyway, that she put a painting here, another one on that wall etc. And the people who came there, were partly friends and colleagues of André, few young ones were my friends from high school, because I was still in high school or perhaps just beginning at the university, but very early on. And then some of them may have been friends of Michel Petzold, my friend, and possibly some of these and there were yes, colleagues from my father. And it was as I said, it was socially quite a little success considering that they interact so much and the apartment was full, but it was a one night affair and I don't suppose, that she sold, maybe she sold some pieces“¹⁷⁹

Zu den Künstlern, deren Werke sie in der Galerie in ihren Privaträumen präsentierte, gehörten nach Aussagen ihres Sohnes Arlette, Henri Berrier, Augustin Cardenas, Colette Faron, Ervin Patkai, Philolaos und Pugliese. Auf Fotografien Oliviers, die zur Dokumentation dieser Ausstellungen entstanden, sind darüber hinaus Arbeiten der Künstler Marcelle Cahn, Sergio de Camargo, Antoine Poncet und Francesco di Teana abgebildet. Das Programm dieser Präsentationen in Eyquems Privatgalerie zeigt deutlich einen Schwerpunkt auf ungegenständliche Bildhauerei



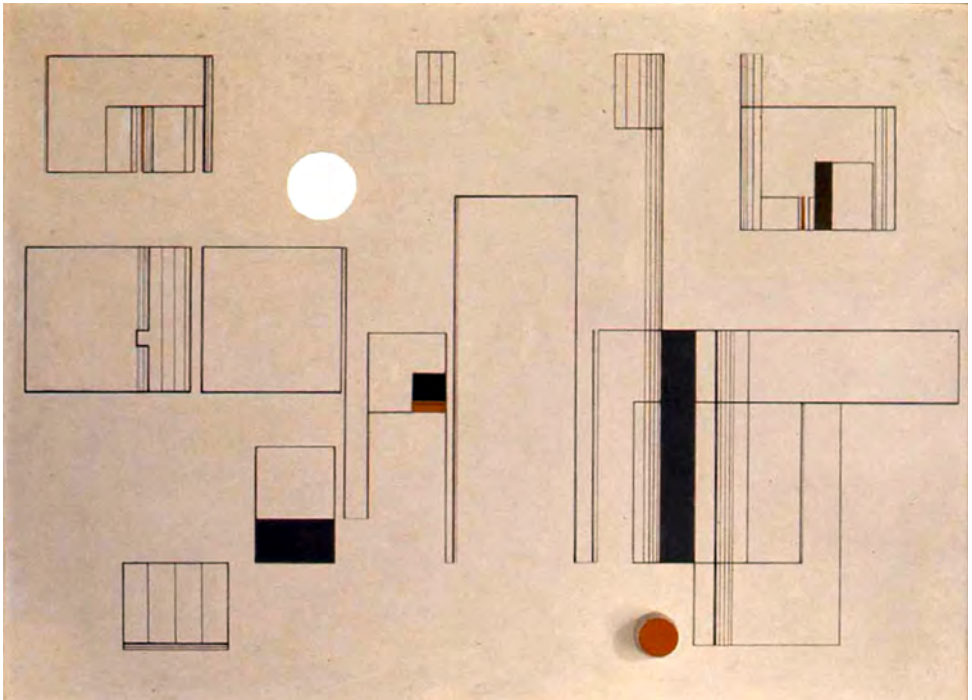
48. Skulptur von Francesco Di Teana, OE Paris

und Malerei. Die rechts abgebildete Skulptur ‚Development architecturale‘ (1961) stammt vom Bildhauer Francesco Di Teana, die unten abgebildete Malerei stammt von Marcelle Cahn. Beide Künstler waren 1974 in einer Ausstellung in Saint Etienne unter dem Titel „étapes de la recherche d’un amateur d’art contemporain: madame eva eyquem“¹⁸⁰ zu sehen, die Ey-

¹⁷⁸ Mail Olivier Eyquem, siehe Anhang: 2012.11.16 OE dt. / Übersetzung SR: „Während dieser Soiréen hatten wir bis zu 30 oder 40 Gäste: Freunde von Freunden, Kollegen meines Vaters, und bereits einige einflussreiche Personen wie Maurice Allemand aus dem Kultusministerium, den sie später, als sie in der Galerie Maywald arbeitete, für seine Ankäufe beriet. [...] Diese „Soiréen“ fanden in einer sehr netten entspannten und herzlichen Atmosphäre statt“.

¹⁷⁹ Siehe Interview OE: SR-OE-I-2013.01.12.-1-4 S. 15.

¹⁸⁰ Siehe EE-W-K-1974.Saint-Etienne: „Étapes de la recherche d’un amateur d’art contemporain: madame eva eyquem“.



49. Malerei von Marcelle Cahn, OE Paris

quems Tätigkeit als Galeristin und freie Kuratorin würdigte. Auf diese Ausstellung wird an anderer Stelle noch näher eingegangen.

Olivier erinnert sich an einige der ausgestellten Künstler und ihre Werke¹⁸¹:

„She took charge of three painters and a girl who did masks with bird feathers. The girl was called Arlette and I think she married a Southamerican fellow, but I am not quite sure. So the painters: one called Henri Berrier and there was one Colette Faron, that was not her maiden name but she still carried the name of Faron and later she got divorced. And then the third one was an Italian called Pugliese“.

Josef Plaut nahm offensichtlich interessiert Anteil an Eva Eyquems Galeristentätigkeit, denn er vermerkte in seinem Tagebuch am 6. Juni 1963, dass sie „Erfolg mit ihrer Bilder-Verkauf-Vermittlung gehabt“ habe¹⁸². Hier bezog er sich auf ihre Vermittlung eines Käufers für die Pariser Galerie Soulange.

¹⁸¹ Siehe Interview OE: SR-OE-I-2013.01.12.-1-4 S. 16.

¹⁸² Siehe Tagebuch Josef Plaut: JP-T-1963, S. 157.

6.2 Guitou Knoop

Wenn auch Eva Eyquem ihre eigene künstlerische Tätigkeit in der 60er und 70er Jahren nicht weiter betrieb, hielt sie doch einige Kontakte zu Künstlerkollegen aus ihrer Schulzeit und ihrer Studienzeit am Montparnasse aufrecht. So stand sie in Kontakt zur ehemaligen Itten-Schülerin Lilly Fröhlich-Müller, die zeitgleich mit Eva Eyquem die Itten-Schule in Berlin besucht hatte und später in der Schweiz lebte. Zu Eva Eyquems Freunden gehörte auch die Schriftstellerin Marcelle Berr de Tourique, die unter anderem Werke über Dufy, Chagall, Renoir und Valadon herausgegeben hat.

Zu den Künstlern, mit denen Eva Eyquem seit ihrem Studium in Verbindung stand, zählte die Bildhauerin Guitou Knoop (1902-1985). Sie wurde 1909 in Moskau geboren und studierte in Paris bei Antoine Bourdelle, der an der Académie de la Grande Chaumière unterrichtete, an der sich die beiden vermutlich begegneten. Die Studienkolleginnen verband ein gemeinsames Interesse an der Kunst der Moderne und der Gegenwart. Knoop pendelte später zwischen Paris und New York, sie bewegte sich im Umfeld der Abstrakten Expressionisten und zählte zu den Pionieren der New York School, worauf Peter Hastings Falk in der Anthologie über amerikanische Künstler „Who was Who in American Art, 1564-1975“¹⁸³ hinweist.

6.2.1 USA-Reise

Neben der USA-Reise, die Eva Eyquem 1956 gemeinsam mit ihrem Mann André unternahm, besuchte sie nachweislich mindestens ein weiteres Mal die Vereinigten Staaten, wo einige ihrer Verwandten lebten. Diese Reisen nutzte sie für etliche Museumsbesuche, wie aus den Erinnerungen ihres Vaters¹⁸⁴ abzulesen ist. Wie Olivier erinnert, unternahm Eva Eyquem gemeinsam mit Guitou Knoop eine Reise nach New York, bei der sie in Kontakt zur New Yorker Kunstszene kam.

So zählten die Begegnungen mit dem Künstler Robert Rauschenberg und dem Kunsttheoretiker Clement Greenberg zu den eindrücklichen Erlebnissen dieser Reisen, wie Eyquem 40 Jahre später betonte¹⁸⁵. Guitou Knoop, die zur Hälfte jeweils in Paris und New York lebte, bewegte sich im Künstlerkreis der sogenannten New York School. Vermutlich war es Guitou Knoop, die Eva Eyquem in Kontakt mit Robert Rauschenberg und Clement Greenberg gebracht hatte. Olivier erinnert sich:

„She was with Guitou Knoop in New York. Guitou took her to New York and then introduced her – because Guitou used to live in the States half, at least half a year, and in order not to pay taxes she would live in Paris for six months a year – and then she introduced her to all the artists, top artists that she met.“¹⁸⁶

¹⁸³ Falk, Peter Hastings: Who was Who in American Art, 1564-1975: 400 years of art in America. Madison CT, 1999.

¹⁸⁴ Siehe Tagebuch Josef Plaut: JP-T-1956.

¹⁸⁵ SR-EE-1997.02.28.Notizen.

¹⁸⁶ Siehe Interview mit Olivier Eyquem: SR-OE-I-2013.1.12.-1-4, S. 6.

Unter den wenigen Dokumenten, die Eva Eyquem aufbewahrt hat, befindet sich ein Schreiben Guitou Knoops, das sie 1973 aus New York sandte, in dem sie über ihre künstlerische Arbeit und geplante Ausstellungen berichtete. Aus einem zweiten Teil dieses Schreibens geht die persönliche Nähe der beiden Frauen hervor, auch das gemeinsame Engagement für die Kunst Johannes Ittens.

Guitou stellte nachweislich den Kontakt zwischen Eva Eyquem und der einflussreichen New Yorker Galeristin Madeleine Chalette Lejwa her, die eine große Wanderausstellung über Itten als Lehrer- und Künstlerpersönlichkeit plante.

„Chère Evachka, le 24 fever 1973 en vitesse: Madeleine Lejwa de la galerie Chalette a l'intention de faire une exposition imposante de Johannes Itten. Nous en avons parlé et je lui ai rappelé ton nom et ta visite à diner chez eux. Elle pensait s'adresser à Anneliese Itten – tu penses comme je lui ai raconté toutes tes activités! Elle passera donc par Toi pour tout. Elle viendra te voir ce printemps soit à Paris ou à Zurich. Elle aimerait avoir les catalogues de toutes les expos. de Itten, je crois qu'il serait intelligent de les lui envoyer dis à présent. Les expos. chez elle passent automatiquement à des Musées à Fravers les États Unis, elle a une enorme influence. Le catalogue sera de premier ordre. C'est l'expo. de Malevich qui a déclaré a projet chez elle car elle trouve (enfin) que Itten a été trop longetemps ignoré!. [...] Je t'embrasse Guitou“¹⁸⁷.

Guitou Knoop war 1966 mit abstrakten bildhauerischen Arbeiten und Schmuckobjekten in der von Eva Eyquem kuratierten Ausstellung „La petite sculpture“ in der Galerie Maywald vertreten. Ihre Werke befinden sich unter anderem im Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, im Art Institute of Chicago und im San Francisco Museum of Modern Art.

6.3 Marguerite Carau-Ischi und Pierre Ischi

Zu den Künstlern, mit denen Eva Eyquem beruflich und privat in Kontakt stand, zählte das Künstlerpaar Carau-Ischi, das in der französischen Schweiz lebte. Sowohl der Bildhauer Pierre Ischi wie auch die Textilkünstlerin Marguerite Carau-Ischi nahmen mit ihren Arbeiten an der Ausstellung teil, die 1974 in Saint Etienne einen Querschnitt Eyquems kuratorischer Tätigkeit zeigte.¹⁸⁸ Eva Eyquem besuchte die beiden Künstler 1975, um ihnen einen Auftrag für künstlerische Arbeiten zu erteilen. Auf dieser wie auf vielen anderen Reisen wurde sie von Wendela Schipper begleitet¹⁸⁹.

¹⁸⁷ EE-B-GK-EE-1973.11.23.

¹⁸⁸ „Étapes de la recherche d'un amateur d'art contemporain. Madame Eva Eyquem“, Saint Etienne, 1974.

¹⁸⁹ Siehe Interview SR-I-WS-2014.02.28.

„Ich war bei Ischi-Carau für einen Auftrag und habe mich einige Tage bei ihnen gesonnt.“¹⁹⁰

Eva Eyquem besaß einige Arbeiten des Künstlerpaares Ischi-Carau. In Eyquems Landhaus in Verderonne befanden sich die im Katalog abgebildete Textilarbeit von Marguerite Carau-Ischi und eine Stahlskulptur von Pierre Ischi. In Eyquems Pariser Wohnung befand sich eine weitere Skulptur von Pierre Ischi. Außerdem bewahrte Eyquem unter ihren Unterlagen über Künstler zwei Mappen mit Ektachromedias der Arbeiten von Ischi und Carau auf, was darauf hindeutet, dass sie für das Künstlerpaar Vermittlungsarbeit als Galeristin übernahm.

Im Nachlass Eva Eyquem befand sich eine Anzahl von Briefen aus den Jahren 1971 und 1972 an und von Dr. Erika Billeter, der damaligen Direktorin des Bellerive Museums Zürich, die sich auf Eyquems Vermittlung der Künstlern Marguerite Carau-Ischi, Lygia Clark, Franz Erhard Walther und Wolfgang Bauer an das Bellerive Museum beziehen¹⁹¹. Eva Eyquem empfahl Erika Billeter die Textilkünstlerin Marguerite Carau-Ischi für eine geplante Teppich-Ausstellung, vermutlich die Ausstellung „FADEN-FANTASIEN“, die 1974 im Museum präsentiert wurde.

„Liebe Erika Billeter !

bevor ich Nürnberg verlasse, möchte ich Ihnen einen Gruß schicken und sagen, dass ich um den 20. Juli für etwa 48 Stunden in Zürich bin. Ich werde versuchen, Sie telefonisch zu erreichen. Da ich aber nicht sicher bin, ob Sie zu diesem Zeitpunkt nicht auf Reisen sind, komme ich heute zurück auf eine Unterhaltung, die wir vor etwa 8 Monaten in Ihrem Museum hatten. Es handelte sich damals um eine Teppich-Ausstellung, die am Ende des Jahres 1972 in Ihrem Museum stattfinden soll. Sie haben damals den Wunsch ausgesprochen, einige Teppiche der Künstlerin Marguerite CARAU-ISCHI aus Frankreich in dieser Ausstellung zu zeigen. Sie wählten auch bereits einige Dias aus, von denen ich Ihnen heute bestätigen kann, dass Sie über diese Wahl verfügen können.“¹⁹²

Weiterhin ergeben sich aus dem Briefwechsel Hinweise auf die Aufenthalte Eyquems bei Anneliese Itten in Zürich und ihre Bemühungen, Kontakt zwischen Erika Billeter und Denis Loo herzustellen, die eine Sammlung japanischen Designs besaß.

„Heute möchte ich Ihnen mitteilen, dass eine Freundin von mir, Frau Denise Loo, sich aller Wahrscheinlichkeit am kommenden Dienstag bei Ihnen telephonisch melden wird. Sie hat in ihrer Wohnung in Genf ausgezeichnete moderne japanische Gebrauchsgegenstände. Sie ist die Tochter eines berühmten Chinahändlers und hat

¹⁹⁰ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1975.07.22.

¹⁹¹ Briefe siehe: EE-BW-EBilleter.1971/72, Auswertung der Briefe in: BW-EE-EB.Auswertung.doc.

¹⁹² Brief EE an Erika Billeter: EE-B-EE-EB-1972.07.10.

in den letzten Jahren systematisch in Japan diese Objekte gesucht, vor allem auf dem Lande bei alten Handwerkern. Man muss annehmen, dass diese Objekte die letzten sind, die noch in Japan in dieser Art angefertigt werden.

Ich halte es für Sie für sehr interessant, diese Gegenstände zu sehen, falls sie es zeitlich ermöglichen können nach Genf zu kommen. Ich bin überzeugt davon, dass Sie es nicht bedauern werden.¹⁹³

6.4 Lygia Clark und Franz Erhard Walther

Eine weitere Empfehlung Eyquems an Billeter aus dem Jahr 1971 bezieht sich auf die Künstlerin Lygia Clark, mit der sie bereits im Rahmen ihrer Tätigkeit für die Galerie Maywald zusammenarbeitete. Lygia Clark hatte, wie auch Eva Eyquem an der Académie de la Grande Chaumière studiert und ebenfalls an der Sorbonne unterrichtet. In ihrem Schreiben informierte Eyquem Erika Billeter auch über das Werk des Künstlers Franz Erhard Walther¹⁹⁴. Die Arbeiten beider Künstler sind Ausdruck einer avantgardistischen Position und verbinden Objekt-Installationen und performative Handlungen zu einem neuen Werkbegriff, der Eva Eyquems kunstpädagogisches Wirken nachhaltig beeinflusste¹⁹⁵.

6.5 Marta Pan

In Eyquems Bibliothek existieren zahlreiche Kataloge der Bildhauerin Marta Pan mit persönlichen Widmungen. Ein Schreiben von 1974¹⁹⁶, das Curt Heigl, der damaligen Direktor der Kunsthalle Nürnberg, an Marta Pan richtete, geht vermutlich auf Eyquems Vermittlung zurück. Heigl stellte hier Marta Pan die Präsentation ihrer Werke im Rahmen einer Skulpturen-Ausstellung in Nürnberg in Aussicht. Ihre großformatigen Plastiken befinden sich in großen internationalen Sammlungen ungegenständlicher Kunst, wie z. B. dem Kröller-Müller Museum in Otterlo oder dem Sapporo Art Park in Japan.

6.6 Takis, Arturo Varela und Christine Meschede

Aus einem Schreiben des Kunstkritikers Jean-Claude de Feugas von 1972 geht hervor, dass Eva Eyquem bereits nach ihrer ersten Arbeitsperiode in Nürnberg Empfehlungen für eine Ausstellung des Künstlers Takis in der Kunsthalle Nürnberg formulierte.

¹⁹³ Brief EE an Erika Billeter: EE-B-EE-EB-1971.12.28.

¹⁹⁴ Brief von EE an Erika Billeter: EE-B-EE-EB-1971.11.25.

¹⁹⁵ Siehe Vortrag Eva Eyquem: EE-W-V-1996. Die Ordnung der Dinge. Uni Passau, S. 19.

¹⁹⁶ Brief Curt Heigl an Marta Pan: EE-B-CH-MPan-1974.

Feugas bezog sich in dem Schreiben auch auf die von Eyquem empfohlene Künstlerin Christine Meschede und den von Eyquem vertretenen Künstler Arturo Varela¹⁹⁷.

6.7 Isabelle Waldberg, Marcelle Cahn und Aurélie Nemours

Darüber hinaus stand Eva Eyquem in engem freundschaftlichen Kontakt zu den Künstlerinnen Isabelle Waldberg, Marcelle Cahn und Aurélie Nemours, die sie in ihrer künstlerischen Arbeit begleitete und deren Werk sie in den von ihr organisierten Ausstellungen präsentierte.

6.8 Benno Premsele

Eva Eyquem reiste häufig in die Niederlande, wo sie einige freundschaftliche Beziehungen zu verschiedenen Künstlern und Kuratoren pflegte. Sie logierte bei ihrer Nichte Kay, der Tochter ihres Bruders Lukas, die im Zentrum Amsterdams lebt. Zu diesen Reisen, die meist mit Ausstellungsbesuchen verbunden waren, gibt es einige Hinweise in Eyquems Briefen und durch Kunstkataloge in ihrer Bibliothek. Zu den Verbindungen, die sie als bedeutsam für ihre berufliche Tätigkeit empfand, zählte der niederländische Designer und Kurator „Benno Premsele: Amsterdam, Innenarchitekt, Berater im Stedelijk Museum“¹⁹⁸. Benno Premsele (1920-1997) gehörte zu den zentralen Figuren in der niederländischen Kunstwelt. Er war in einigen kulturellen Gremien tätig und engagierte sich unter anderem im Rat für Bildende Kunst, im Rat für Industrielle Formgebung, für Formgebung und Baukunst und in der Kröller-Müller-Stiftung. Einflussreich war seine Tätigkeit als Mitglied der Kommission für Ankäufe im Stedelijk Museum Amsterdam.

Olivier Eyquem erinnert sich, dass Eva Eyquem einige der Künstler, die sie vertrat, Premsele vorstellte und es auf diesem Wege gelang, deren Werke in die Sammlung des Stedelijk Museums aufzunehmen. Zu den Künstlern, die sie Benno Premsele vorschlug, gehörten nach seiner Erinnerung die Textilkünstlerin Marguerite Carau und der Bildhauer Pierre Ischi:

„Eva became friend with the dutch man, who would buy for the museum, he is well-known all over Holland, my cousin Käthe knows him quite well also, Benno Premsele. Eva became friend with him and she told him about Carau, and he didn't know anything and I think both of them [Ischi und Carau] were very obscure artists and that was the period they started their sort of coming out of from obscurity. Yes, both of them. Premsele bought certainly at least one piece from Carau and perhaps also

¹⁹⁷ Brief J.C. de Feugas ; EE.B.JCF-EE-1972.04.19.

¹⁹⁸ Siehe: SR-EE-1997.02.28.Notizen.

someone from Ischi. She was like a kind of unofficial agent, she put a lot of people in relation, absolutely, outside from the gallery.”¹⁹⁹

Durch den Kontakt zu Premesla knüpfte Eva Eyquem Verbindungen zur niederländischen Kunst- und Kunsthandwerkerszene, die sich als fruchtbar für ihre Galerietätigkeit erwiesen. So zeigte sie in der Ausstellung „Bijoux de sculpteurs“ in der Galerie Maywald einige Schmuckobjekte niederländischer Designer.

6.9 Emmy van Leersum und Gijs Bakker

6.9.1 Ankauf und Vermittlung

Eva Eyquem trug oft einen schlichten mehrteiligen Armreif aus Aluminium. Wie sich unter anderem durch einen Katalog aus Eyquems Bibliothek in Erfahrung bringen ließ, stammte der Armreif vom niederländischen Designer Gijs Bakker, was der Künstler bei einem Treffen in seinem Amsterdamer Atelier im März 2013 bestätigte. Einige Objekte aus der Serie der Aluminium Bracelets von Gijs Bakker befinden sich in der Sammlung des Stedelijk Museums und stammen aus der gleichen Serie, zu der auch der Armreif in Eyquems Besitz zählt.



50. Gijs Bakker, bracelets from the Aluminium Bracelets series 1971, Stedelijk Museum Amsterdam, E-Archiv

¹⁹⁹ Siehe Interview SR-OE-I-2013.1.12.1., S. 4.

Weitere Informationen konnte ich durch private Unterlagen Eva Eyquems in Paris sammeln, unter denen sich einige Briefe und weitere Dokumente²⁰⁰ befanden, die Aufschluss über die Verbindung zu Gijs Bakker geben. Neben Ausstellungsfoldern und Katalogen der niederländischen Designer Emmy van Leersum und Gijs Bakker existieren Briefe und Schriftstücke, die eine freundschaftliche Beziehung²⁰¹ wie auch eine professionelle Verbindung belegen, die sich in den Jahren zwischen 1971 und 1974 entwickelte.

Der breite, sehr schlichte Armreif, den Eva Eyquem auf der nicht datierten Fotografie von Willy Maywald ²⁰²trägt, stammt von Emmy van Leersum. Von ihr erwarb Eyquem einige Schmuckobjekte für ihren privaten Gebrauch. Darüber hinaus betätigte sie sich für das Designerpaar als freie Kunstagentin. Wie aus Briefen und Rechnungen hervorgeht, nahm Eva Eyquem mehrere Objekte der Designer van Leersum und Bakker in Kommission. In der Rechnung²⁰³ des Ateliers voor Sieraden, Emmy van Leersum/ Gijs Bakker für 6 Ringe und 2 Armreifen, die am 19.4.1972 für Eva Eyquem ausgestellt wurde, ist als Kommission ein Prozentsatz von 33,3 % für den Weiterverkauf festgelegt und die Summe vermerkt, die sie bereits zu einem früheren Datum in Zürich und vermutlich bei einem persönlichen Treffen in Paris am 25.4.1972 an die Designer zahlte. Der früheste der Briefe von Gijs Bakker stammt von 1971 und bezieht sich auf die von Eva Eyquem erbetene Sendung mit Fotos der Designstücke, deren Empfang sie später bestätigte. Gijs Bakker schreibt:

„Dear Eva Eyquem, Thank you so much for your letter and I am very happy to hear that you got our photos at least. You asked me for more information about our designs and I hope I can explain to you what price is for every design. [...] These are all artist prices and a gallery mostly takes 33,3 % on our price. [...] I hope I have given you enough information and wish you much success in Switzerland and already thanks a lot. with many regards, Emmy van Leersum and Gijs Bakker“²⁰⁴

6.9.2 Museum Bellerive Zürich

Neben vier Briefen Erika Billeter, der damaligen Leiterin des Museum Bellerive in Zürich, bewahrte Eva Eyquem die Durchschläge von fünf ihrer maschinengeschriebenen Briefe an die Museumsdirektorin auf, die ihre Vorschläge enthalten, gemeinsam mit einem Brief von Gijs Bakkers und Emmy van Leersum. Aus ihren Briefen wird deutlich, dass Erika Billeter mit großem Interesse auf die Empfehlungen Eva Eyquems reagierte und einige der vorgeschlagenen Künstler in ihre Ausstellungen integrierte. So schreibt sie beispielsweise im Juni 1971:

²⁰⁰ Hülle mit Dokumentationsmaterial zur Arbeit von Gijs Bakker und Emmy van Leersum: EE-Kü.E.Leersum und EE-Kü.GBakker.

²⁰¹ Im Katalog „Emmy van Leersum en Gijs Bakker“, Groningen 1974 befindet sich folgende Widmung: „Love to Eva from Emmy + Gijs“.

²⁰² Siehe Abb. 57: Eva Eyquem im Studio Maywald, Foto Willy Maywald, © Ass. Willy Maywald-ADAGP

²⁰³ EE-L-Re-1972.van Leersum/Bakker.

²⁰⁴ EE-B-EvL+GB-EE-1971.06.23.



51-52. Eva Eyquem 1974 und 1994, auf dem Tisch und am rechten Arm der Armreif von G. Bakker, E-Archiv

„Liebe Frau Eyquem,
haben Sie ganz lieben Dank für die prompte Zustellung des Kataloges und der Adresse der beiden holländischen Künstler. Ich habe bereits einen Brief mit der Einladung an beide abgeschickt und hoffe fest, dass sie bei unserer Ausstellung mitmachen. Ihnen jedenfalls bin ich von Herzen dankbar für den Hinweis. Im Übrigen werde ich mich herzlich freuen, Sie wiederzutreffen – sei es hier, oder in Paris. Mit freundlichen Grüßen Ihre Erika Billeter“²⁰⁵

Wie Gijs Bakker im persönlichen Gespräch mir gegenüber bestätigte²⁰⁶, geht die Beteiligung der niederländischen Designer an der von Erika Billeter kuratierten Ausstellung „Schmuck-Objekt, Goldschmiede finden neue Formen“, die 1971 im Museum Bellerive in Zürich stattfand, auf diese Empfehlung Eyquems zurück. In einem Brief vom 25.11.1971 bezieht sich Eva Eyquem auf die Eröffnung dieser Ausstellung in Zürich:

²⁰⁵ Brief Erika Billeter an EE: EE-B-EB-EE-1971.06.30.

²⁰⁶ Interview mit Gijs Bakker am 24.04.2014, Material dazu siehe Personenregister PR-GB.

„Liebe Erika Billeter,

Diesen Brief wollte ich schon seit Langem schreiben. Als Erstes, Dank für die wunderbare Vernissage in Ihrem Museum und die sehr schönen Augenblicke die wir, Gijs Bakker und ich, bei Ihnen verbringen durften.“²⁰⁷

Eva Eyquem erwähnte den Kontakt zu Erika Billeter, die zwischen 1967 und 1974 das Museum Bellerive in Zürich leitete, auch im Gespräch mit mir als wichtige Begegnung im Rahmen ihrer beruflichen Tätigkeit.²⁰⁸ Aus den Briefen und Rechnungen geht hervor, dass Eva Eyquem die Ausstellung im Museum Bellerive in Zürich besuchte und dort eine Anzahlung auf die von ihr in Auftrag gegebenen Schmuckstücke leistete. In einem späteren Brief²⁰⁹ vom 28.2.1972 berichten Emmy van Leersum und Gijs Bakker, dass der Schmuck inzwischen zur Übergabe bereit liege.

6.9.3 Van Abbemuseum Eindhoven

Die damals in Amersfoort lebenden Designer entwarfen avantgardistischen Schmuck, der aus geometrischen Elementen aufgebaut ist. Ihre Schmuck-Objekte sind so konzipiert, dass sie in unkonventioneller Weise am Körper getragen werden und die Körperformen betonen bzw. verfremden. Jean Leering, hatte in der Funktion als Direktor des Van Abbemuseums Eindhoven das Designerduo 1969 zu einer Wanderausstellung mit dem Titel ‚Objects to Wear‘ eingeladen, die im Anschluss an die Präsentation in Eindhoven und im Gemeentemuseum Den Haag vom Smithsonian Institut in Washington übernommen wurde.

Inwieweit der Kontakt Eva Eyquems zu Jean Leering-van Moorsel, der sich in einem Brief²¹⁰ vom Januar 1974 an Eyquem auf das Zusammentreffen mit ihr bezieht, zum niederländischen Designerduo in Verbindung steht, ist nicht geklärt.

Wie der Katalog zur Ausstellung „The Gijs+Emmy Spectacle, Fashion and Jewelry Design 1967“ im Stedelijk Museum²¹¹ belegt, besaß Jean Leerings Frau, Wies van Moorsel einige Objekte. Sie trug diese Kleider und Schmuck-Objekte zu mehreren Gelegenheiten, unter anderem zur Eröffnung der Ausstellung ‚Objects to Wear‘ im Van Abbemuseum Eindhoven und zur Präsentation „Clothing Suggestions“ in der Art&Project“ Galerie 1970 in Amsterdam. Das Ehepaar Leering-van Moorsel war durch Ad und Lien Dekkers mit van Leersum und Bakker bekannt²¹².

Jerven Ober, Konservator am Van Abbemuseum Eindhoven betont im Katalogtext zur Züricher Ausstellung den Objektcharakter der Arbeiten und die Nähe der Entwürfe zur Minimal-Kunst der 60er Jahre:

²⁰⁷ Brief EE an Erika Billeter: EE-B-EE-EB-1971.11.25.

²⁰⁸ Siehe SR-EE-1997.02.28.Notizen.

²⁰⁹ EE-B-EvL+GB-EE-1972.02.28.

²¹⁰ Brief EE-B-J.LvM-EE-1974.01.13.

²¹¹ Katalog: Marjan Boot, Lex Reitsma: The Gijs+Emmy Spectacle, Fashion and Jewelry Design 1967-1972. Book+Film, Dutch Design Story, nai010 publishers, Rotterdam 2014, S. 161.

²¹² Ebenda.

„In der Folge der a-romantischen Bewegung (Bauhaus, De Stijl, Konstruktivismus) suchen die Gestalter nach einer logischen und funktionellen Form auch für den Schmuck. Einer Form, die in Beziehung steht zu den Entwicklungen der Kunst der sechziger Jahre, etwa den Elementarformen der ‚minimal art‘ und der ‚shaped canvas‘ in der Malerei, dem Experimentieren mit neuen Materialien in der Plastik. Der Akzent hat sich auf die Formuntersuchungen verschoben, auf gründliche Erforschung der Möglichkeiten[...]. Die Schmuckstücke erreichen mehr und mehr den Charakter eines Objekts.“²¹³

6.9.4 Interview mit Gijs Bakker 2014 in Amsterdam

In einem Gespräch mit Gijs Bakker²¹⁴, das ich am 24. April 2014 im Wohn- und Atelierhaus des Designers führte, bestätigten sich die bisher gesammelten Informationen zu Eva Eyquems Verbindung zu Premsele, Bakker und van Leersum. Gijs Bakker traf Eva Eyquem nach eigenen Aussagen im Haus des Designers Benno Premsele, das er als ein „offenes Haus“ bezeichnete, in dem zahlreiche Künstler und der Kunst nahestehende Personen verkehrten. Auf einer der dort stattfindenden Soireen traf er Eva Eyquem, die er in Verbindung mit der Textilkünstlerin Marguerite Carau-Ischi kennen gelernt hatte.

Er erinnert, dass Eva Eyquem sowohl Schmuck von ihm gekauft habe, als auch ihm und Emmy van Leersum die Teilnahme an der Ausstellung „Schmuck-Objekte Goldschmiede finden neue Formen“ vermittelte, die 1971 im Museum Bellerive gezeigt wurde und an deren Eröffnung er gemeinsam mit Eyquem teilnahm. Es kam darüber hinaus zu einem weiteren Treffen in Paris²¹⁵, das mit der Übergabe der Schmuck-Objekte in Verbindung stand²¹⁶.

6.9.5 Ausstellung „The Gijs+Emmy Spectacle“ im Stedelijk Museum Amsterdam 2014²¹⁷

In der Ausstellung „The Gijs+Emmy Spectacle, Fashion and Jewelry Design by Gijs Bakker and Emmy van Leersum“ präsentiert das Stedelijk Museum Amsterdam 2014 Schmuck und Textilentwürfe des niederländischen Künstlerduos, basierend auf deren legendärer Ausstellung „Edelsmeden 3“ 1967 im Stedelijk, zu deren Eröffnung eine Fashion Show stattfand.

Im Vorwort des Katalogs²¹⁸ beschreibt Marjan Boot die damalige Ausstellung als Bruch mit der Vergangenheit und Beginn einer neuen Ära, der gleichzeitig den Durchbruch des Designerduos und ihren späteren internationalen Erfolg einleitete.

²¹³ Jerven Ober in: Schmuck-Objekte Goldschmiede finden neue Formen, Museum Bellerive Zürich, Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich, 1971, S. 25 f.

²¹⁴ Interview in Amsterdam siehe: SR-I-GB-2014.

²¹⁵ Nachweislich am 25.04.1972, da auf der Preisliste an Eva Eyquem vermerkt ist: Payé Paris 25/4/72.

²¹⁶ Siehe Rechnung EE-RE-EvL+GB-EE-109072.04.19.

²¹⁷ Ausstellung „The Gijs+Emmy Spectacle, Fashion and Jewelry Design 1967-1972“, Stedelijk Museum Amsterdam, 22.02.-24.08.2014.

²¹⁸ Katalog Marjan Boot, Lex Reitsma: The Gijs+Emmy Spectacle, Fashion and Jewelry Design 1967-1972. Book+Film, Dutch Design Story, nai010 publishers, Rotterdam 2014, S.13 f.



53. Gijs Bakker und Emmy van Leersum in ihrem Studio in Amersfoort, 1971/72, Foto Eva Bensity²¹⁹

Die Ausstellung zeigt neben Dokumentationsmaterial und Schmuck aus den Jahren 1968 bis 1972 auch textile Entwürfe. Dazu zählen futuristisch anmutende Kleider und Anzüge, die mit Metallobjekten kombiniert wurden, sowie die für das Nederland Dans Theater entwickelten Kostüme, die 1970 von den Tänzern des Ensembles im Ballett „Mutations“²²⁰ (Choreographie Hans von Manen, Musik Karlheinz Stockhausen) getragen wurden und die im gleichen Jahr bereits in der Ausstellung „clothing suggestions“ in Art&Project, der damals führenden Amsterdamer Galerie für Konzept-Kunst gezeigt wurden²²¹.

Neben Informationen über ihre Ausstellungstätigkeit erwähnen Emmy van Leersum und Gijs Bakker in einem Schreiben²²² an Eva Eyquem, dass sie vom Nederlands Dans Theater beauftragt wurden, eine gesamte Ballettaufführung auszustatten.

²¹⁹ Foto aus der Museums-Homepage siehe: www.stedelijk.nl/en/exhibitions/the-gijsemmy-spectacle.

²²⁰ „Mutation“, Nederland Dans Theater, Choreographie: Hans von Manen, Glern Tetley, Musik: Karlheinz Stockhausen in „The Gijs+Emmy Spectacle“, Amsterdam 2014, S.112.

²²¹ Prospekt der Ausstellung in Eyquems Besitz: art&project, bulletin 25, Amsterdam, Januar 1970.

²²² EE-B-EvL+GB-EE-1972.02.28.



54. Kostüme von G. Bakker und E. van Leersum, Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam, 2014

In ihrem Antwortschreiben²²³ vom 6.4.1972, das Eva Eyquem über das Büro der Kunsthalle Nürnberg sandte, wo sie als Assistenz der Ausstellung „Johannes Itten – der Unterricht“ arbeitete, gratulierte sie dem Designerduo enthusiastisch zu diesem Auftrag. Auf einem Dokument mit deren Biografie vermerkt sie handschriftlich die Aufführung in Paris, die sie vermutlich besucht hatte:

1972 Dessin d. costumes pour le Nederlands Dansballet „Mutations“ (Presenté au Festival Intern. de la Danse á Paris)²²⁴

Eyquems Interesse galt über viele Jahre dem zeitgenössischen Tanz und dem Tanztheater, das sie mit großer Anteilnahme verfolgte. Geprägt durch die Ästhetik des No-Theaters, das sie während ihrer Kindheit und Jugend erlebte und

²²³ EE-B-EE-EvL+GB.1972.04.02: “Dear Emmy and Gijs, As you can see, I am still in Nürnberg. I hope that you received the catalogue of the Itten exhibition. It was, of course, a present. I am very glad of this good news, London and so on, but mostly of the news regarding the design of a whole ballet for the Netherlands Theatre. When you come to Paris in April, as you planned, please do contact Olivier, to whom you can leave the jewels. (...) I hope very much to come in May in Holland, and if not in any case on August 1, for the opening of the exhibition in Amersfoort. I shall then let hear from me in due. All my best to you. Eva (Eva Eyquem) KUNSTHALLE NÜRNBERG.“

²²⁴ EE-D-EvL+GB.Biografie.

durch die Auseinandersetzung mit der Bauhaus-Bühne sah sie im Tanztheater Möglichkeiten einer unmittelbaren Gestaltung durch Bewegung im Raum. Unter den zeitgenössischen Inszenierungen schätzte sie besonders die Produktionen von Merce Cunningham, William Forsythe und Anne Teresa De Keersmaeker, deren Gastspiele sie mehrfach in Paris besuchte und die sie als inspirierend für ihre eigene Arbeit empfand.

Wie Gijs Bakker im Gespräch bestätigte, können die Entwürfe, die das Designerduo damals für das *Nederland Dans Theater* entwickelte, in der Tradition des Bühnenwerks von Oskar Schlemmer gesehen werden.

6.10 Die Sammlung Plaut-Eyquem

Eva Eyquem teilte das Interesse ihres Vaters Josef Plaut an der Kunst und dem Kunstgewerbe Ostasiens. Plaut hatte im Laufe der 45 Jahren, die er in Ostasien verbrachte, eine umfangreiche Sammlung chinesischer und japanischer Kunstwerke und kunstgewerblicher Objekte aufgebaut. Als er aus der Gefangenschaft in China entlassen wurde und nach Paris kam, konnte er, wie in den Tagebucheinträgen²²⁵ von 1954 nachzulesen, nur einige Stücke der Sammlung ausführen, die er mit größter Sorgfalt verpackte und für den Schifftransport von Hongkong nach Europa vorbereitete. Einige der geretteten Stücke befanden sich noch im Besitz Eva Eyquems in Paris und in Verderonne und wurden von ihr sehr geschätzt. Ihr Schreiben²²⁶ an Johannes Itten vom 6.4.1964 ist auf einem Briefpapier verfasst, das mit der Abbildung eines der Sammlungsobjekte bedruckt ist und das sie handschriftlich mit „Kwanjin, ep. Wei, collect. Mme Plaut-Eyquem, Paris“ betitelt:



55. Kwanjin, ep. Wei, collect. Mme Plaut-Eyquem, Paris

Aus vier Briefen in ihrem Nachlass, die sich auf den Verkauf und den Transfer von Sammlungsobjekten aus der Sammlung Plaut beziehen, geht hervor, dass Eva Eyquem sich noch nach dem Tod von Josef Plaut um den Rückerhalt

²²⁵ JPT-1954. Siehe Eintragungen vom 24. und 29.06.1954 und 05.07.1954.

²²⁶ AI-B-EE-1964-Itten.4 / Kwanjin, ep. Wei, collect. Mme Plaut-Eyquem, Paris.

der Kunst-Sammlung ihres Vaters bemühte, die er in China zurücklassen musste. Ein Schreiben vom 23.11.1971 stammt von Arthur M. Sackler. Der amerikanische Sammler stiftete 1987 insgesamt 1000 Objekte asiatischer Kunst der Smithsonian Institution in Washington D.C., wo die Sammlung seither in der nach ihm benannten Arthur M. Sackler Gallery im Museum für asiatische Kunst präsentiert wird. In einem Schreiben an Eyquem erwähnt Sackler, wie schwierig oder sogar aussichtslos es sei, die in Peking deponierten Sammlungsgegenstände von der chinesischen Regierung zurück zu fordern, bietet aber seine Unterstützung in dieser Sache an:

„Despite the fact that all my advisers here feel that the Chinese government would reject any offer of my transferring title to them, I am still interested in exploring this possibly with you. It is difficult for me to evaluate the collection simply from the list you have since there are no sizes nor illustrations of the object involved. I would need to know further whether your father officially transferred title at the time he left Peking because if he did, it would be difficult if not futile to try to do anything. As of the moment it does not appear that I will be going to China soon and therefore we have time to work out this situation more carefully.“²²⁷

Mit seinem Antwortschreiben bezieht er sich auf eine Anfrage Eva Eyquems, die sie hinsichtlich einer möglichen Rückforderung der Sammlung an ihn gerichtet hatte. Zum Ende des Briefes ging er auf drei Masken ein, die sie ihm vermutlich zum Kauf angeboten hatte. Dass der Kontakt zu Sackler schon früher bestanden haben muss, geht auf einen Brief des Kunstsammlers und ehemaligen Direktors der Französischen Bibliothek in Boston, Arnaud de Vitry d’Avaucourt zurück. Er vermittelte den Kontakt zu Interessenten chinesischer Kunst und sandte am 23.11.1971²²⁸ an Eva Eyquem als Antwort auf ihre Anfrage einen nicht erhaltenen Brief von Sackler und ein Schreiben des amerikanischen Sammlers John de Menil, der für Januar 1972 ein Treffen in seiner Pariser Niederlassung vorschlägt:

„Dear Mrs. Eyquem: Arnaud de Vitry tells us of three chinese death masks which you would consider selling. We would like very much to see them and we will be in Paris in the first days of January for a few days. Perhaps you would kindly drop us a note giving your Telephone number to our Paris address at rue las Cases. Our Telephone number there is 551 41 66 Sincerley, John de Menil“²²⁹

In einem zweiten, persönlichen Schreiben bezieht sich Arnaud de Vitry auf einen Besuch Eva Eyquems im Haus de Vitry im Januar 1972:

²²⁷ EE-B-Sackler-EE-1971, Brief Arthur M. Sacklers an Eva Eyquem.

²²⁸ EE-B-AV-EE-1971.

²²⁹ EE-B-JdM-EE-1971.

„Madame,

Henriette m'a dit le but de votre visite de samedi dernier et je tiens à vous dire combien je suis touché de l'attention et de la marque de sympathie dont vous faites preuve envers nous. Je dois vous dire que je suis toujours heureux lorsque deux amis peuvent se rencontrer et découvrir des intérêts en commun, surtout dans le domaine artistique. Je suis d'autre part très touché lorsque quelqu'un pense à manifester sa reconnaissance pour le service rendu, aussi léger soit-il. Je dois dire enfin que je suis confus par la beauté du cadeau que vous avez fait à Henriette. Ce jade est vraiment merveilleux et je tiens à vous remercier très sincèrement, en espérant que toutes ces démarches mèneront à une meilleure compréhension entre la Chine et le Monde Libre, et à une reconnaissance bien méritée vis à vis de votre père. Je vous prie de croire, Madame, à l'assurance de mes sentiments respectueux. Arnaud de Virty²³⁰

Inwieweit es zu Verkäufen kam und welche Objekte der Sammlung Plaut-Eyquem sich in den entsprechenden Museen befinden, ist noch zu recherchieren.

²³⁰ EE-B-AV-EE-1972.

7 1966-1970: KURATORENTÄTIGKEIT FÜR DIE GALERIE MAYWALD

Durch die Vermittlung einer Freundin²³¹ 1966 bekam Eva Eyquem ein Angebot des deutschen Fotografen Willy Maywald, die von ihm betriebene Galerie Maywald am Montparnasse zu leiten, in der er sporadisch Arbeiten seiner Künstlerfreunde präsentierte. Wie bereits Olivier Eyquem erwähnte, handelt es sich dabei vermutlich um Ré Soupault²³².

„I think it must be Ré Soupault, who was instrumental in getting her to Maywald. I think that was the one. And there was another woman, I recall I gave you the name, Marcelle Berr de Turique probably also knew about Maywald, so it may have been either Ré Soupault or Marcelle Berr de Turique“

Evas Tätigkeit, die Auswahl der von ihr präsentierten Künstler, sowie ihre Zielsetzung sind umfassend dokumentiert, da es 1974 eine Ausstellung in Saint Etienne gab, die als Retrospektive ihrer Galerietätigkeit mit Werken der von ihr vertretenen Künstler konzipiert war. Auf die Ausstellung, die den Titel „étapes de la recherche d'un amateur d'art contemporain: madame eva eyquem“ trug, wird noch näher eingegangen. Maurice Allemand beschrieb im Katalogtext die Räumlichkeiten der Galerie Maywald und Eyquems Aufgabenbereich dort.

²³¹ Siehe: EE-W-K-1974-Etapes, Eva Eyquem erwähnt im Katalogtext 1974 ohne Namensnennung eine Freundin, die den Kontakt zu Willy Maywald hergestellt hatte: „Zunächst war es eine Freundin, die mir mitteilte, dass im Inneren eines Hofes in der Rue de la Grande Chaumière 10 der Besitzer einer Galerie eine Leitung suchte. Dank ihrer Unterstützung und ihrer Einführung besuchte ich diesen Ort.“

²³² Siehe Interview OE: SR-OE-I-2013.01.12.-1-4 S. 15.

„In der Stille der rue de la Grande Chaumière, deren Name seit langem mit einer Akademie für Malerei verbunden ist, zwei Schritte vom Boulevard de Montparnasse entfernt, besitzt der Photograph M. MAYWALD am Ende eines charmanten Innenhofes, zu dem man über Dutzende von Treppen hinabsteigt, ein Studio, relativ geräumig und pittoresk mit seiner großen Verglasung, seinem Hängeboden und einer Küche, in der Mitarbeiter dem Besucher Tee anbieten. Hier entstand eine Kunstgalerie, in der Eva EYQUEM zwischen 1966 und 1970 nicht nur die Leitung innehatte, sondern wie bereits erwähnt auch den laufenden Galeriebetrieb betreute.“²³³

Die Übernahme der Galerieleitung war, wie Olivier berichtete, für Eva Eyquem ein großer beruflicher Schritt. Sie konnte dabei auf ihre Erfahrungen im privaten Galeriebetrieb zurückgreifen.

„When she was at Maywald, I mean, it was a giant step, you know, rising, all the artists at Maywald had reputation, some of them had a very big reputation. [...] Maywald never, never interfered. She was absolutely free as being curator [...], that was her choose. [...] It was not collaboration in any way, it was the solo job that she did here. And how she found them I can't tell you. I think, she did a lot of work, a lot of prospection, a lot of reading, a lot of hunting, to find them and then she or somebody else came and had this idea of jewels, maybe it was someone, who had suggested, I have no idea, and yes, it is really some child, it is her child, it is not Maywald's child, no way. So, but she was very grateful because he left her completely, complete free, never any conflict.“²³⁴

Diese Aufgabe brachte neue Impulse und Verbindungen zu Künstlern und Galeristen mit sich. Um diese Aspekte zu erfassen, soll die Person Willy Maywalds und das Umfeld, in dem sie sich durch ihre neue Tätigkeit bewegte, kurz skizziert werden.

7.1 Willy Maywald und sein Kreis

Willy Maywald wurde 1907 in Kleve geboren, seine erste künstlerische Ausbildung erhielt er an den Kunstschulen in Köln und Krefeld (1925-26). Die Kunstgewerbeschule Köln war, Maywalds Beschreibung²³⁵ nach, ein „modernes Gebäude im Bauhausstil.“ Hier hörte er Vorträge über das Bauhaus, Klee, Kandinsky und Le Corbusier²³⁶, dessen

²³³ Allemand, Maurice: *Étapes de la recherche d'un amateur d'art contemporain: madame eva eyquem*. St. Etienne, 1974, S. 6. Im Eyquem-Archiv unter: EE-W-K-1974.Saint-Etienne, deutsche Übersetzung siehe: EE-W-K-1974-Étapes.Text.dt, S. 3.

²³⁴ Ebenda.

²³⁵ Willy Maywald, Willy: *Die Splitter des Spiegels*. Schirmer / Mosel, München 1985, S. 28.

²³⁶ Ebenda.

Architektur er später fotografierte²³⁷. Nachdem er an der Kunstakademie Berlin nicht zum Studium aufgenommen wurde, besuchte er die Berliner Kunstschule des Westens (1927).²³⁸ Die ersten fotografischen Versuche entstanden unter Anleitung von Hein Molenaar, der damals an der Itten-Schule unterrichtete, und den er in Berlin kennengelernt hatte.²³⁹ Als Molenaar 1933 Deutschland verließ, nahm er ihn gemeinsam mit dessen Schwester in seiner Wohnung in Paris auf.²⁴⁰

1932 ließ sich Maywald in Paris nieder und arbeitete als Modefotograf für Modehäuser wie Coco Chanel, Christian Dior und Pierre Cardin.²⁴¹ Als freier Fotograf widmete er sich ab 1947 der Künstlerszene am Montparnasse.²⁴² Es entstanden Künstlerportraits von Matisse²⁴³, Picasso²⁴⁴, Arp, Braques, Legér²⁴⁵ Vasarely²⁴⁶, Calder²⁴⁷, Yves Klein²⁴⁸ und vielen anderen. 1950 fotografierte er Joseph Beuys, der nach dem Krieg bei Maywalds Freund Hanns Lamers lebte²⁴⁹, in Beuys' Atelier in Kleve.

Maywald war bekannt für seine Gastfreundlichkeit, sein Atelier war ein Treffpunkt nicht nur für Fotografen. Einmal wöchentlich fand hier ein „jour fixe“ statt, bei dem sich nicht nur Freunde trafen, sondern auch internationale Künstler, Intellektuelle und Fremde willkommen waren²⁵⁰. Darüber hinaus beherbergte er einige deutsche Emigranten. Er stand in Verbindung mit Künstlern wie Max Ernst, Otto Freundlich und Helene Weigel und unterhielt freundschaftliche Beziehungen zur Bauhaus-Fotografin Florence Henri.²⁵¹ Durch sie lernte er Aristide Maillol kennen und die konstruktivistische Malerin Marcelle Cahn²⁵², mit der Eva Eyquem über Jahre in freundschaftlicher Verbindung stand.

²³⁷ Willy Maywald, 1985, S. 238.

²³⁸ Ebenda, S. 34.

²³⁹ Ebenda, S. 54.

²⁴⁰ Ebenda, S. 72.

²⁴¹ Art, Culture et Élégance. Willy Maywald, ein deutscher Fotograf der Haute Couture in Frankreich. Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2010, S. 214-215.

²⁴² Ebenda, S. 214.

²⁴³ Ebenda, S. 232.

²⁴⁴ Ebenda, S. 214.

²⁴⁵ Ebenda, S. 237 f.

²⁴⁶ Ebenda, S. 216.

²⁴⁷ Ebenda, S. 278.

²⁴⁸ Ebenda, S. 263.

²⁴⁹ Willy Maywald, 1985, S. 258.

²⁵⁰ Art, Culture et Élégance. Willy Maywald, ein deutscher Fotograf der Haute Couture in Frankreich. Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2010, S. 215.

²⁵¹ Ebenda, S. 212.

²⁵² Maywald, Willy: Die Splitter des Spiegels. Schirmer/Mosel 1985, S. 234



56. Willy Maywald in seinem Galerie-Atelier, Rue de la Grande Chaumière, Paris 1961, Foto Fritz Geitlinger²⁵³

Maywald erwarb in der Rue de la Grande Chaumière 10 zwei übereinander liegende Ateliers, die er zu Wohn- und Arbeitsräumen umgestaltete. Das Gebäude befindet sich direkt angrenzend an die Académie de la Grande Chaumière, in der Eva Eyquem von 1937 bis 1939 Malerei und Bildhauerei studierte. In seiner Autobiographie „Die Splitter des Spiegels“ beschreibt er die Raumsituation folgendermaßen:

„Im oberen Stockwerk richtete ich mir das Photostudio und eine Dunkelkammer ein und in dem unteren hatte ich nun einen großen, freien Raum mit einem Mezzanin, wo ich Schlafzimmer und Badezimmer einrichtete. Jetzt konnte ich mir den Wunsch verwirklichen, Ausstellungen von Malern und Bildhauern zu veranstalten.“²⁵⁴

1961 eröffnete er in seinem Wohn- und Atelierhaus die Galerie Studio Maywald, in der regelmäßig Kunstausstellungen stattfanden. Direkt angrenzend an die Galerie befand sich das Atelier des Bildhauers Ossip Zadkine. Die Fotografie von 1961 zeigt Willy Maywald auf der Treppe seines Studios, im Hintergrund eine Ausstellung

²⁵³ Willy Maywald, Glanz und Eleganz, Museum Kurhaus und Koekker-Haus Kleve, Kleve, 2007, S. 4.

²⁵⁴ Ebenda, S. 216.

abstrakter Malerei. In der 2010 erschienenen Publikation über Maywalds Tätigkeit als Modefotograf der Haute Couture in Frankreich ist belegt, dass Eva Eyquem als seine Mitarbeiterin für die Galerie tätig war.²⁵⁵ Willy Maywald beschreibt in seiner Biografie Eva Eyquems Mitarbeit in der Galerie folgendermaßen:

„Mit Hilfe von Mireille Gastaud und Eva Eyquem, die Erfahrungen mit Ausstellungen hatten, zeigte ich bei erster Gelegenheit Bilder und Skulpturen meiner Freunde: Florence Henri, Marcelle Cahn, Vieira de Silva und ihrem Mann Arpad Szenes, Davringhausen, André Bloch, Hanns Lamers, Kandinsky, Francis Bott, Hans Arp, Magnielli, Hans Hartung, Giglioli, Poliakoff, Vasarely und Soulage sowie Bärwind.“²⁵⁶

7.2 Leitung der Galerie Maywald



57. Eva Eyquem im Studio Maywald, Fotografie Willy Maywald, vermutlich 1970²⁵⁷

²⁵⁵ Willy Maywald, 2010, S. 215: „1961 Eröffnung der Galerie Maywald. Mit Unterstützung von Mirielle Gastaud und Eva Eyquem werden viele seiner Künstlerkollegen ausgestellt: Hans Hartung, Sonia Delaunay, Francis Bott, Vieira de Silva u.a.“

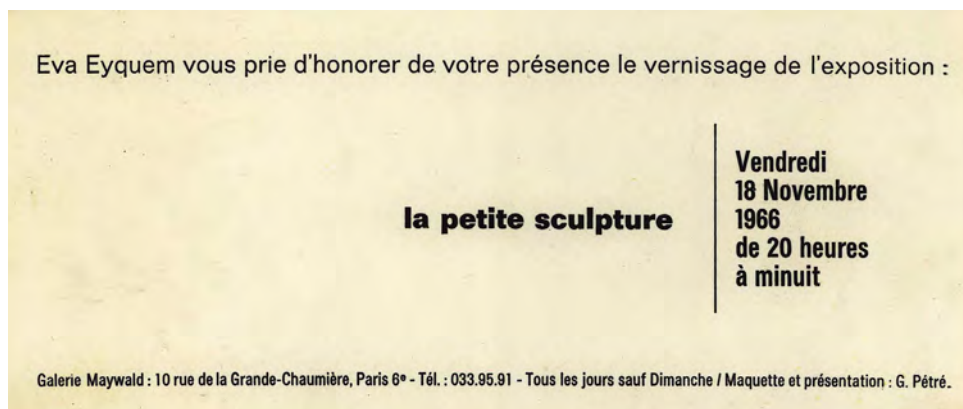
²⁵⁶ Willy Maywald, 1985, S. 216.

²⁵⁷ Eva Eyquem im Studio Maywald, Foto Willy Maywald, © Association Willy Maywald-ADAGP

Das Spektrum der Ausstellungen, die Maywald hier nennt, reicht von Fotografie über Malerei bis Bildhauerei. Die Liste der Namen lässt darauf schließen, dass der Schwerpunkt auf ungegenständlichen Positionen lag.

Die undatierte Fotografie, die Willy Maywald in seinem Wohn- und Ausstellungsraum von Eva Eyquem erstellte, zeigt eine einfache Sitzgruppe im Hintergrund und Fotografien und abstrakte Malereien an den Wänden. Am rechten Arm trägt Eyquem einen auffällig breiten Armreif, ein Schmuckobjekt des niederländischen Künstlerduo Gijs Bakker und Emmy van Leersum.

Laut Auskunft ihres Sohnes, unterstützte Eva Eyquem anfangs Willy Maywald bei der Konzeption und Vorbereitung der Ausstellungen und leitete später den Galeriebetrieb selbstständig. Eva Eyquem arbeitete nach Aussage ihres Sohnes ungefähr 6 Jahre in der Galerie. Wie er berichtete, war sie dort ganztägig beschäftigt, kam aber regelmäßig mittags nach Hause, um für ihre Familie zu kochen und ging anschließend wieder zurück in die Galerie.



58. Einladungskarte zur Ausstellung „la petite sculpture“ in der Galerie Maywald, 1966, OE Paris

In Annoncen der Galerie Maywald von 1966 wird Eyquem als Direktorin genannt. In der Ausstellung „Bijoux de sculpteurs“, mit der sie vermutlich ihre Galerietätigkeit begann, wurde Schmuck von Bildhauern gezeigt. Anregungen dazu könnte sie durch die von Gerhard Bott organisierte internationale Ausstellung „Schmuck“ erhalten haben, die 1964/65 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt gezeigt wurde und deren Katalog sich in ihrer Bibliothek befand.²⁵⁸ Kurz darauf folgte eine zweite Ausstellung mit Kleinplastiken „La petite sculpture“, die am 18. November 1966 eröffnet wurde. Sie präsentierte hier Skulpturen von Bildhauern unterschiedlichen Nationalitäten.²⁵⁹

²⁵⁸ „Internationale Ausstellung Schmuck, Jewellery, Bijou“, Hessisches Landesmuseum in Darmstadt, 10.12.1964-14.02.1965, Hrsg. Gerhard Bott, hier vertreten die Bildhauerin Alicia Penalba, die auch in der Ausstellung „La petite Sculpture“ vertreten war.

²⁵⁹ EE-A-Z-1966.sculpture/bijoux.



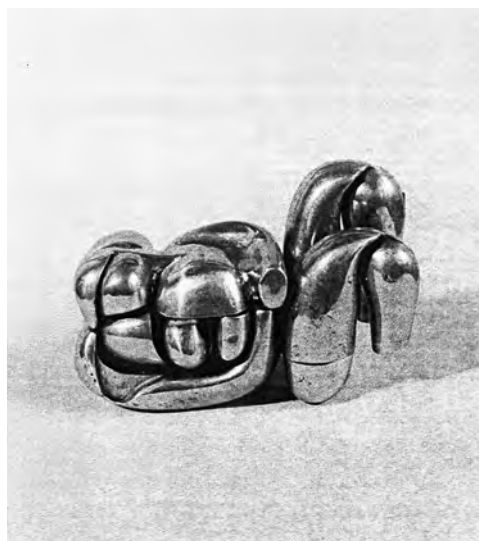
59. Annonce zur Ausstellung „la petite sculpture“, Galerie Maywald, 1966, OE Paris

Alle 24 beteiligten Künstler sind namentlich erwähnt: Kosta Alex, Berrocal, Marcelle Cahn, Cardenas, Chavignier, Gilioli, Guzman, Hiquily, Guitou Knoop, Krizek, Lipsi, Marti, Mortensen, Marta Pan, Maria Papa, Penalba, Philolaos, Pierluca, Poncet, Day Schanel, Signori, Subirachs, Sugaj. Hingewiesen wurde hier auch auf die erste von Eyquem geleitete Ausstellung (En permanence: „Bijoux de sculpteurs“) in der Galerie.



60. Eva Eyquem (1. v. rechts) in der Ausstellung „la petite sculpture“, 1966 in der Galerie Maywald, © Association Willy Maywald-ADAGP

Die abgebildete Fotografie von Willy Maywald zeigt eine Situation in der Galerie vermutlich während der Vernissage der Ausstellung „la petite sculpture“ am 18.11.1966. Die Fotografie ist in der Association Maywald unter dem Stichwort „la petite sculpture – 1966“ katalogisiert. Die fünf jungen Mädchen erkannte Olivier Eyquem als Bekannte eines Freundes, die anlässlich der Ausstellungseröffnung als Modelle engagiert wurden, um den Bildhauerschmuck zu präsentieren. Rechts im Bild ist Eva Eyquem zu sehen. Im Vordergrund einigen der Kleinplastiken, die in der Ausstellung „la petite sculpture“ gezeigt wurden.



61-62. Fotos Willy Maywald, ã Association Willy Maywald-ADAGP, unter: „la petite sculpture - 1966“ archive.

Bei der linken der beiden ebenfalls von Willy Maywald stammenden Fotografien, die unter der gleichen Rubrik archiviert wurden, handelt es sich um die Kleinplastik, die auf der Gruppenaufnahme leicht angeschnitten links im Vordergrund zu erkennen ist. Bei der rechten Abbildung handelt es sich vermutlich um eine Arbeit der Bildhauerin Guitou Knoop.

Aufschlussreich sind die Erinnerungen Olivier Eyquems an den Aufbau der Ausstellungen, an denen er und seine Freunde Marcel Robelin und Alain beteiligt waren.

„At the gallery her behavior was impeccable, she was under stress, because the sculptors were always late, ever, and the work, which had been promised haven't arrived, or the printer, who was to make the invitation forgot - dreadful - and she became very nervous about that. It was a big stress, these exhibitions were a big, big stress. [...] Maywald had nothing to do with it and she was the one, who would

control. I don't know who gave her the name of the printer but anyway, it did not arrive on time so she was responsible. And she was responsible for bringing, advising the people, she would take the phone and so on. At that time there were a few people, very serious very effective. There was a man (G. Pétré) who put his name on the invitation saying that he was responsible for the scénographie. Well I think it was a bit of an exaggeration, because she really designed, conveyed the whole things, but he wanted to show, but it was a slightly exaggeration, because it all came from her.“²⁶⁰

Im Rahmen ihrer Galerietätigkeit kuratierte sie 1969 eine Ausstellung mit Arbeiten von Johannes Itten. Eyquem bewahrte in ihrer Bibliothek den undatierten, mit Bleistift markierten Zeitungsartikel einer Rezension der Itten-Ausstellung auf, eingeklebt in den Ausstellungskatalog „Johannes Itten – die Jahreszeiten“. Aus dem Text ist zu schließen, dass die Ausstellung, die etwa 20 Aquarelle Ittens aus den Jahren 1961 bis 1966 zeigte, im Jahr 1969 stattfand, da erwähnt wird, dass Johannes Itten zwei Jahre zuvor gestorben sei.

„A TRAVER...Une vingtaine d'aquarelles de Johannes Itten, datées de 1961 á 1966, nous rappellent, au studio Maywald, l'importance de ce peintre et théoricien suisse disparu il y a deux ans et dont le a cours préparatoire qu'il professa au Bauhaus (de 1919 á 1923) a représenté une exceptionnelle expérience pédagogique. On retrouve dans quelques œuvres cette dominante rationnelle et expérimentale, exprimée par la géométrie et les associations chromatiques, qui a p p a r a i t comme le point de rencontre de dien des maitres et élèves de l'école de Weimar: elle s'accorde sans heurt avec le lyrisme des autres compositions.

En des variations infinies, Itten s'attache á rythmer les champs colorés des fonds par les formes qu'il y inscrit, signes calligraphiques, qui se répondent organiquement ou même s'élargissent jusqu'á s'imposer seuls à l'attention. Ces écritures fortes ou déliées même si parfois elles transvricent symboliquement la silhouette humaine, retrouvent la pureté réfléchie et la dimension mystique d'un art extrême oriental dont Itten était un familier. (Studio Maywald, 10, rue de la Grande-Chaumière)“²⁶¹

²⁶⁰ Siehe Interview mit OE: SR-OE-I-2013.1.12.-1.4, S. 11.

²⁶¹ Undatierter Zeitungsausschnitt, vermutlich aus dem Jahr 1969 (eingeklebt im Katalog *Johannes Itten – Die Jahreszeiten*, Kunsthalle Nürnberg 12.2. – 3.4.1972, Kunstmuseum Winterthur, 16.4. - 28.5.1972): „Etwa 20 Aquarelle von Johannes Itten aus den Jahren 1961-66, die man im Studio Maywald sehen kann, erinnern an die Bedeutung des Schweizer Malers und Theoretikers, der vor zwei Jahren gestorben ist und dessen Vorkurs, den er zwischen 1919 und 1923 am Bauhaus gehalten hat, von außergewöhnlicher pädagogischer Bedeutung war. In einigen Werken erkennt man auf Grund ihrer Geometrie und ihrer farblichen Zusammenstellungen die rationale und experimentelle Ausrichtung jener Zeit wieder, die vielen Meistern und Schülern der Weimarer Schule gemeinsam ist: sie fügt sich bruchlos ein in den lyrischen Ausdruck der anderen Kompositionen.“ (Übersetzung Johannes Hauck).

7.3 Freundschaften aus der Maywald-Periode

In diese Periode fällt der Beginn der freundschaftlichen Beziehung zu Yve-Alain Bois²⁶², den sie in einem Brief an die Autorin 1992 als einen ihrer frühesten Schüler bezeichnete:

„Im Kelly-Katalog ist ein Text von Yve-Alain Bois, er war mein allererster Schüler 1966 – jetzt Professor in den USA – treuer Freund und Erbe meiner Bibliothek.“²⁶³

Der Kurator, Kritiker und Kunsthistoriker Yve-Alain Bois lehrte, nachdem er Paris verlassen hatte, als Inhaber des Roland Barthes Lehrstuhls an der European Graduate School in Saas-Fee, als Pulitzer Professor an der Harvard Universität und übernahm im Anschluss daran eine Professur für Kunstgeschichte an der Universität Princeton. Wie er mir gegenüber berichtete, kam er bereits als Jugendlicher zu Eva Eyquem und traf sie regelmäßig während seiner Aufenthalte in Paris. Über diesen intensiven Gedankenaustausch schreibt er Folgendes:

„She “taught” me, but this teaching consisted in many many discussions we had at her place, certainly every time I came to Paris before I lived there as a student, and once or twice a month when I began living there as a student.“²⁶⁴

Eva Eyquem bewahrte kaum private Post auf, obwohl sie fast täglich Briefe schrieb und empfing. Die wenigen Schreiben, die sich in ihrem Besitz befanden, stehen häufig in Zusammenhang mit ihrer beruflichen Tätigkeit. Unter den Dokumenten, die Eva Eyquem aufbewahrte, befindet sich auch die Einladungskarte²⁶⁵ zur Hochzeitsfeier von Yve-Alain Bois und Dominique Jaffrennou im Juni 1981, an der Eyquem teilnahm, wie von ihrem Sohn bestätigt wurde. Drei handschriftliche Briefe²⁶⁶ Yve-Alain Bois geben Einblick in die freundschaftliche Beziehung. In einem der Briefe kommt zum Ausdruck, welche Wertschätzung Yve-Alain Bois Eva Eyquem entgegen brachte, was sich auch in dem Dankeschreiben ausdrückt, das er nach seiner Hochzeitsfeier an sie richtete:

„Ich wollte Ihnen auch danken für Ihr Geschenk (japanische Pantoffeln, die ich für chinesische hielt, weil ich sie nicht auf die Rückseite umgedreht hatte). [...] Von all dem, was wir erhalten haben, ist diese Sache die allerschönste und für mich die, die mich am meisten berührt, weil sie von Ihnen kommt und eine Geschichte hat.“²⁶⁷

²⁶² Personenregister Yve-Alain Bois PR-YAB im Archiv vorhanden.

²⁶³ Brief Eva Eyquem an Sabine Richter vom 1.6.1992: SR-B-EE-SR-1992.06.01.

²⁶⁴ Yve-Alain Bois in einer Mail an Sabine Richter vom 3.9.2012: SR-M-YAB-SR.2012.09.3.

²⁶⁵ EE-EInl.YAB.1981.

²⁶⁶ EE-B-YAB-AA-1972.08.28, EE-B-YAB-EE-1981.02.26 und EE-B-YAB-EE-1981.06.09, Übersetzung B. Rothe.

²⁶⁷ EE-B-YAB-EE-1981.06.09, Übersetzung B. Rothe.



63. Eva Eyquem in den 60er Jahren in der Avenue Félix Faure, OE Paris

Yve-Alain Bois, der über viele Jahre in regem Gedankenaustausch mit Eva Eyquem stand, erinnerte sich an einen gemeinsamen Besuch der Galerie Maywald im Jahr 1968. Er antwortete auf die Frage, ob er sich an Ausstellungen erinnere, die Eyquem für die Galerie kuratierte, Folgendes:

„Yes, she did organize exhibitions there, and one by Lygia Clark was planned. I remember one by Jean Degottex. One day she brought me to the actual studio, which was in the back of a courtyard (while the gallery space, as far as I remember, was in the front, with perhaps a window onto the street), and Maywald photographed me doing some kind of Gutai inspired performance. I was sixteen! Those photos were published in the journal Robho.“²⁶⁸

In der Bibliothek Eva Eyquems befanden sich einige Kunst-Kataloge²⁶⁹ mit persönlichen Widmungen der Künstler für sie aus den 60er Jahren, die im Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit in der Galerie stehen könnten, so z.B. Kataloge der Künstlerinnen Lygia Clark und Marta Pan und des Bildhauers Lardera. Die Widmungen machen deutlich, dass sie bereits vor ihrer Galerietätigkeit und darüber hinaus intensive Kontakte zu

²⁶⁸ Yves-Alain Bois in einer Mail an Sabine Richter vom 6.9.2012.

²⁶⁹ Liste der Bücher im Anhang unter EE-B-Künstler.

Künstlern pflegte. François Morellet widmet ihr im Katalog seiner Ausstellung, die am 10.3.1971 im Centre National d'Art Contemporain in Paris eröffnet wurde, eine kleine Zeichnung und notiert daneben seiner Adresse und Telefonnummer.²⁷⁰

Jutta Niemann, die Nachlassverwalterin Maywalds recherchiert, ob sich weitere Unterlagen über Eyquems Galerietätigkeit finden lassen. Da das Archiv Willy Maywalds bisher nur partiell erschlossen ist, sind hier weitere Hinweise zu erwarten.

Unter Eva Eyquems Namen eingeordnet befinden sich in der Association Maywald zwei Kontaktabzüge von Schwarz-Weiß-Negativen, die Eva Eyquem im Studio Maywald zeigen. Unter „Itten s/Eyquem“ eingeordnet existieren hier drei Farbfotografien von Ittens Atelier und Gartenhaus. Möglicherweise kam der Kontakt zu Johannes Itten über Eva Eyquem zustande. Aufschlussreich sind Fotografien von Künstlern, die in den Ausstellungen unter Eyquems Leitung vertreten waren, die Jutta Niemann aufgrund der Namensliste zur Ausstellung „la petite sculpture“ im Archiv der Association Maywald fand und in Kopie zu Verfügung stellte. Es handelt sich dabei um Fotografien der Künstler Alicia Penalba, Kosta Alex, Morice Lipsi, Èmile Gilioli, Richard Mortensen und Marcelle Cahn.²⁷¹

Der Schwerpunkt von Eyquems Galerietätigkeit lag im Bereich abstrakter Skulptur und Malerei. In der Ausrichtung auf eine ungegenständliche, konstruktive Kunstauffassung traf sich das Interesse Eva Eyquems mit dem des Fotografen Maywald.

Besonders engen Kontakt pflegte Eyquem zur der fünf Jahre älteren Künstlerin Aurélie Nemours in den 1980er und 1990er Jahren. Häufig erwähnte sie, wie sehr sie die reduzierte Arbeitsweise der Künstlerin schätzte, die erst spät öffentliche Anerkennung erfuhr. Über die Auszeichnung, die der ehemaligen Schülerin Fernand Legérs 1994 mit dem „Grand Prix National de la Peinture“ zuteilwurde, berichtete Eyquem bei ihrem Besuch in Nürnberg im gleichen Jahr mit großer Freude.

7.4 Fotodokumentation der Ausstellung „la petite sculpture“

Unter dem Titel „Eva Eyquem [PHOTOGRAPHIES - ARTS PLASTIQUES]“ verwahrt die Bibliothèque Kandinsky im Centre de documentation et de recherche du Musée national d'art moderne – Centre de Création industrielle im Centre Pompidou eine Serie von 24 Schwarz-Weiß-Negativen, die bisher nur unzulänglich identifiziert werden konnten. Freundlicherweise wurden sie dem Eyquem-Archiv als digitale Dateien durch Didier Schulmann, Konservator am Musée national d'art moderne, Bibliothèque Kandinsky zur Verfügung gestellt. Wie er in einem Schreiben an mich erläutert, sind die Fotografien bislang ohne Nennung des Autors und des Inhalts in der Stiftung Véra Cardot & Pierre Joly archiviert.

²⁷⁰ Widmung in: François Morellet, Van Abbemuseum Eindhoven, Centre d'Art Contemporain, Paris, 1971, S. 1, Bestand der Bibliothek Eva Eyquems.

²⁷¹ Archiviert unter JN-F-1966-67.

„Die andere Notiz, die Sie mir mitgeteilt haben, betrifft eine fotografische Reportage, die im Fond Vera Cardot und Pierre Joly aufbewahrt werden. Wie Sie sicherlich verstanden haben, ist diese Reportage sehr sparsam und schlecht identifiziert; Aber Dank Ihrer Recherche, die Sie bei mir nachfragten, habe ich verstanden, dass es sich um eine Ausstellung handelt, die von Eva Eyquem für die Galerie Maywald organisiert worden war. Damit können wir unsere Aufzeichnung nun bereichern.“²⁷²

Die Fotografien zeigen, wie durch Olivier Eyquem bestätigt wurde, die Ausstellungssituation in der Galerie Maywald während der Ausstellung „la petite sculpture“ 1966. Vermutlich stammen die Aufnahmen von Willy Maywald.



64-65. Ausstellung „la petite sculpture“ in der Galerie Maywald, 1966, Fotos Willy Maywald, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou Paris

Die 24-teilige Fotodokumentation²⁷³ in der Bibliothèque Kandinsky der Sammlung des Centre Pompidou²⁷⁴ besteht aus mehreren qualitativ hochwertigen Aufnahmen der Raumsituation und einzelner Skulpturen oder Skulpturengruppen. Sie dokumentieren mit je zwei bis drei unterschiedlichen Belichtungen pro Aufnahme die aufwendig gestaltete, mit verdeckten Lichtquellen ausgestattete Ausstellungsarchitektur. Die Kleinplastiken sind in einem komplexen Raumgefüge auf aneinander angrenzenden Podesten und in kojenartige Zwischenräume platziert. Dieser Aufbau ermöglicht es, auf kleinstem Raum viele Arbeiten zu präsentieren und jeder einen eigenen Raum zu schaffen.

²⁷² Mail von Didier Schulmann an SR: SR-M-DS-SR-2013.04.02, Übersetzung Barbara Rothe.

²⁷³ Fotos siehe Anhang: EE-W-A-1966/67 Ausstellung „la petite sculpture“ Galerie Maywald.

²⁷⁴ Fotodokumentation zur Ausstellung „la Petite sculpture“ in der Galerie Maywald, 1966, archiviert in der Bibliothèque Kandinsky im Centre Pompidou, siehe: EE-A-F-1966.Bibliothèque Kandinsky.



66-67. Ausstellung „la petite sculpture“ in der Galerie Maywald, 1966, Fotos Willy Maywald, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou Paris

Diese Fotografien liefern einen anschaulichen Beleg für die Beschreibungen Olivier Eyquems vom Aufbau der Ausstellungsarchitektur. Seinen Angaben zufolge hatte Eva Eyquem den Raum völlig umgestaltet und mit Hilfe ihrer Mitarbeiter Pétre und Robelin Einbauten vorgenommen.

„Robelin was a tremendous guy, an absolutely marvelous guy, Eva worshiped him and he worshiped Eva. It was a beautiful relationship, absolutely magnificent, she treated him like a son, almost like a son. And there was kind of complicity, it was extremely funny and he was a very funny guy, always taking jokes, extremely energetic, very strong guy and he would take hours and worked at night. And then on the second one („la petite sculpture“) he – Marcel Robelin is the one that took over after Pétre at least on the second show...It was a real installation, there were a lot of little spots for the sculptures and it had to be done in a very regular way. Only a guy, who really knew about electricity and the way the cable came out, could do that.“²⁷⁵

Im Begleittext zur Ausstellung „Étapes de la recherche d’un amateur d’art contemporain: Madame Eva Eyquem“ in Saint-Étienne schildert Eyquem das unmöglich erscheinende Unterfangen, den Raum in einen Galerieraum zu verwandeln und ihre Freude am Gelingen dieses Plans:

„Es erschien mir unmöglich, dort meine eigene Position zu verwirklichen. Über diese Zumutung die Nase rümpfend, erscheint es mir indes im Nachhinein wie einer der

²⁷⁵ Siehe Interview Olivier: SR-OE-I-2013.1.12/3. S. 11.

originärsten Aspekte meiner Erfahrungen. Ich sah mich wirklich gefordert, in mitten eines vor-existenten Universums ein neues Universum zu erschaffen und das von jetzt an mit der Skulptur, die ich hier ausstellen würde. Das, was mich geleitet hatte, war es, aus diesem Raum, der traditionsgemäß neutral ist, eine Galerie, eine Neuschöpfung zu machen die auf das, was hier Platz finden wollte, ein Echo sein sollte und die sich wie eine Fortsetzung des Inhalts der Werke darbietet.

Zu meinen schönsten Erinnerungen zähle ich doch diese Momente, wo ich in der Mitte der Baustelle eingerahmt von Skulpturen einen neuen Raum fortschreitend entstehen sah, hundert Male überdacht, der endlich seine definitive Gestalt annahm. Die Lichtprojektoren wurden an ihren Plätzen eingerichtet, eine letzte Korrektur brachte ein unerlässliches Relief und von da an wurde alles Körper.²⁷⁶

Sie betont in diesem Zusammenhang die große Freiheit, die Willy Maywald ihr bei der Gestaltung der Ausstellungen gewährte.

„Ich habe den Wunsch, mich bei Monsieur Maywald zu bedanken, der mir die Türen seiner Galerie so generös geöffnet hatte und mir immer die größtmögliche Freiheit der Organisation überließ. Er wusste, mit all seiner Diplomatie die Ecken gut zu runden und die Lösung der Hauptprobleme zu erleichtern. Ohne die Unterstützung von Marcel Robelin hätte ich einen Teil meiner Projekte nicht realisieren können. Dank seiner konnte ich in einer effizienten und wahrhaften Zusammenarbeit meine Ideen konkretisieren.“²⁷⁷

7.5 1974: Ausstellung „Étapes de recherche d'un amateur d'art contemporain: Madame Eva Eyquem“ in Saint Etienne

Wichtige Informationen und Belege über Eva Eyquems Tätigkeit als Leiterin der Galerie Maywald finden sich im Katalog „Étapes de recherche d'un amateur d'art contemporain: Madame Eva Eyquem“²⁷⁸, der 1974 zur gleichnamigen Ausstellung im Maison de la Culture et des Loisirs in Saint Etienne herausgegeben wurde.

Die Ausstellung wurde auf Initiative des Kunsthistorikers Maurice Allemand²⁷⁹ konzipiert, der seit den frühen 60er Jahren mit Eva Eyquem in Kontakt stand und ihre Galeristentätigkeit kontinuierlich verfolgte. Er leitete in den Jahren von 1947 bis 1966 als Konservator das Musée des Beaux-Arts in Saint-Etienne und ab 1969 als Gründungsdirektor das Maison de la Culture et des Loisirs Saint-Etienne. Er konnte

²⁷⁶ Text Eva Eyquem siehe Anhang: EE-W-K-1974-Étapes, S. 8 f.

²⁷⁷ Ebenda, S. 10.

²⁷⁸ Ausstellungskatalog 1974, EE-W-A-1974-Étapes.

²⁷⁹ Maurice Allemand (1906-1979), siehe auch: Musée départemental de l'Oise, Beauvais (Hrsg.): Aspects de l'art en France (1950-1970), La collection Yvonne et Maurice Allemand au Musée départemental de l'Oise. Somogy éditions d'art, Paris, 2008, ISBN 978-2-7572-0181-7.



(1 exposition à la Galerie Maywald).

étapes de la recherche d'un amateur d'art contemporain : madame eva eyquem

68. Ausstellungskatalog,
Maison de la Culture
et des Loisirs, Saint
Etienne, 1974, Bibliothèque
Kandinsky Centre
Pompidou Paris

Eva Eyquem dafür gewinnen, vier Jahre nach Beendigung ihre Tätigkeit in der Galerie Maywald einen Überblick über wichtige Stationen ihrer Ausstellungsaktivität zu geben.

Im Katalogbeitrag gibt Eva Eyquem humoristisch pointiert Einblick in ihren Alltag als Galeristin, den sie mit den Worten Iris Clerts als „Leben eines Galeeren-Sträflings“ bezeichnet und schließt mit einem Resumée ihrer Tätigkeit:

„All das vermengt sich unauflöslich miteinander. Freundschaften, Zufallsbekanntschäften, konstantes Vorüberdefilieren von Wesen, die Sprache des Anderen entdecken, das macht Freude und, indem es Ihren Aktivitäten eine Richtung gibt, erlaubt es Ihnen, sich weiter zu entwickeln. All das macht das Leben einer „galérienne“ aus, eines der leidenschaftlichsten, das gelebt werden kann und eines, in dem man „etwas näher der Schöpfung ist“, wie Paul Klee sagt.“²⁸⁰

Wie bereits erwähnt, stellte die Präsentation der Arbeiten von 15 Künstlern eine Retrospektive Eva Eyquems kuratorischer Tätigkeit dar. Maurice Allemand beschrieb im Katalogtext die Konzeption der Ausstellung, bei der nur eine kleine Auswahl von Künstlern präsentiert wurde, die Eva Eyquem in der Galerie Maywald vertrat:

²⁸⁰ Eyquem, Eva, in: Ausstellungskatalog 1974, EE-W-A-1974.Étapes, S. 8., dt. Übersetzung: EE-W-K-1974. Übersetzung, S. 4.

„Man musste, um diese Ausstellung nicht über die Maßen zu überladen, unter den Künstlern, die von Eva Eyquem in der Galerie Maywald gezeigt worden waren, eine Auswahl treffen. Dabei hat man sich für jene entschlossen, die in mehreren Gruppenausstellungen gezeigt wurden und bei denen das Exponat speziell für die Ausstellung hergestellt wurde. Es gab unter ihnen Maler, Bildhauer und eine Textilkünstlerin, die Tapisseries sowohl entwarf, wie auch selbst ausführte. Es ist bemerkenswert, dass Bildhauer am zahlreichsten vertreten waren, vielleicht weil der Imperativ ihres Metiers sie in ihrer Arbeit zu einer viel größeren Strenge zwingt.“²⁸¹

Neben den einleitenden Worten von Maurice Allemand vermittelt ein ausführlicher Text von Eva Eyquem Einblick in ihre Intensionen als Galeristin und ihren Zugang zur zeitgenössischen Kunst. Wie aus der 36-seitigen Publikation hervorgeht, waren an dieser Ausstellung folgende Künstler mit ihren Arbeiten beteiligt: Marcelle Cahn, Sergio de Camaro, Marguerite Carau, Augustin Cardenas, Jeanne Coppel, Franscesco di Teana, Alberto Guzman, Pierre Ischi, Johannes Itten, Frans Krajcberg, Aurélie Nemours, Marta Pan, Ervin Patkai, Antoine Poncet und Arturo Varela.

An Hand der Bildtitel lässt sich nachweisen und datieren, welche Ausstellungsstücke Eva Eyquem in der Galerie Maywald präsentierte, welche Ausstellungen von ihr in welchem Jahr realisiert wurden und welche Künstler daran beteiligt waren. Folgende Ausstellungen sind somit nachweisbar:

- 1967 „la petite sculpture“, (unter Beteiligung von Marta Pan),
- 1967 „Overtures“, (unter Beteiligung von Pierre Ischi, Ervin Patkai),
- 1968 „Frans Krajcberg“ (Sonderausstellung),
- 1969 „Pierre Ischi“ (Sonderausstellung),
- 1969 „Formes et lieux“, (unter Beteiligung von Pierre Ischi, Marta Pan, Arturo Varela),
- 1969 „Johannes Itten, Aquarelle“.

Im Vorwort zum Katalog weist Maurice Allemand darauf hin, dass Eva Eyquem 1969 in der Galerie Maywald eine Auswahl von Aquarellen Johannes Ittens zeigte.²⁸² Dies bestätigt die Vermutung, dass sie die verantwortliche Kuratorin der Itten-Ausstellung in der Galerie Maywald war.

Einige der Exponate stammten, wie im Katalog vermerkt, aus dem Besitz Eva Eyquems: das Tagebuch von Johannes Itten, ein Textil-Objekt von Marguerite Carau, eine Plastik von Pierre Ischi und zwei Plastiken von Arturo Varela. Einige Ausstellungsstücke wurden von Pariser Galerien zur Verfügung gestellt. Im Katalog mehrfach genannt sind die Galerie Le Point Cardinal und die Galerie Denise René, mit denen Eva Eyquem kooperierte.

²⁸¹ Ebenda, S. 6, Übersetzung Barbara Rothe, überarbeitet von Sabine Richter.

²⁸² Ebenda, S. 5.

Der Katalog befindet sich in der Bibliothèque Kandinsky des Centre de Documentation et de Recherche du Musée National D'art Moderne, Centre Pompidou und in der Bibliothèque Jean Laude des Musée D'Art Moderne Saint Étienne Métropole. Dem Eyquem-Archiv steht bislang kein Original zur Verfügung, aber beide Institutionen haben Interesse an einer Kooperation signalisiert und den Katalog dankenswerter Weise in digitalisierter Form zugänglich gemacht.

7.6 Zusammenarbeit mit Maurice Allemand

Über viele Jahre pflegte Eva Eyquem Kontakt zum Kunsthistoriker und Museumsdirektor Maurice Allemand. Wie fruchtbar die Zusammenarbeit mit Maurice Allemand war, deutet Eva Eyquem im einleitenden Katalogtext an, in dem sie ihm ihren Dank ausspricht:

„Ich möchte dem Maison de la Culture in Saint-Etienne danken für den wohlwollenden Empfang dieser Ausstellung; Monsieur Maurice Allemand, dem Organisator derselben, für seine treue Freundschaft, die er mir bezeugte und seinem bleibenden Interesse, das er meiner Aktivität entgegen brachte, genauso wie für seine kostbare Hilfe, die er den Künstlern, die ich gezeigt hatte, anbot.“²⁸³

Einige Aspekte dieser Zusammenarbeit lassen sich ableiten aus der 2008 erschienenen Publikation²⁸⁴ „Aspects de l'art en France (1950-1970), La Collection Yvonne et Maurice Allemand au Musée départemental de l'Oise“. Sie gibt Einblick in das Wirken Allemands und dokumentiert seine Tätigkeit als leitender Inspektor der Abteilung für Bildenden Kunst im Kultusministerium. Hier hatte er 1967 die sogenannte „1%-Kommission“ ins Leben gerufen, die er bis 1972 leitete und deren Aufgabe darin bestand, für 1% des jeweiligen Bau-Budgets öffentlicher Gebäude ein Kunstwerk in Auftrag zu geben.²⁸⁵ Mit dieser Initiative trug er maßgeblich dazu bei, die Kunst im öffentlichen Raum zu etablieren. Neben Ankäufen für die öffentliche Hand gelang ihm der Aufbau einer Kunstsammlung, die für die erwähnte Veröffentlichung wissenschaftlich bearbeitet wurde.

Von den Kunstwerken, die sich in der Collection Allemand befinden, stammen 21 Arbeiten von Künstlern, die Eva Eyquem in der Galerie Maywald vertrat. Der Katalog gibt Hinweise über die Ausstellungstätigkeit und die Arbeitsweise dieser Künstler. An Hand der Kurzbiographien lässt sich nachweisen, dass es sich bei diesem Personenkreis um bereits renommierte zeitgenössische Künstler handelte, worauf Eva Eyquem im Katalogtext der Ausstellung in Saint Etienne hinweist.

²⁸³ Text Eva Eyquem in: EE-W-K-1974-Etapes.überarbeitet, S. 10.

²⁸⁴ Musée départemental de l'Oise, Beauvais (Hrsg.): Aspects de l'art en France (1950-1970), La collection Yvonne et Maurice Allemand au Musée départemental de l'Oise. Somogy editions d'art, Paris, 2008, S. 182.

²⁸⁵ Ebenda, S. 23.

„Ich richte meinen Dank an alle Künstler, die mir auf Anhieb ihr Vertrauen entgegen brachten. Einige von ihnen, die in dieser Ausstellung nicht gezeigt werden können, hatten mir bereits von der ersten Stunde an ihre Unterstützung angeboten. Ihr Renommee war für mich der kostbarste Garant gegenüber den Pariser Kunstfreunden, deren Ansprüche nicht zu unterschätzen sind.“²⁸⁶

Wie Olivier Eyquem betonte, schätze Allemand Eva Eyquems Arbeit als Galeristin und Kuratorin und zog sie für öffentliche Ankäufe als Beraterin hinzu.

„Maurice Allemand was also very influential, he was rather influenced by her, to obtain commissions to artists. He was instrumental because Eva told him „this artist is great, you should do something“ and then Maurice Allemand had the power to do so, because there had been a commission which had been created, called „comission du un pour cent“. He had at least the power with this function to decide that. [...] I think the sculptor Patkai, she did something for him to be bought for Lycée, because at that time, when they built Lycée, one percent of the budget should be devoted to a work of art. And that way for quite a few artists she was a link doing that. And I remember going to one of these small Lycée outside Paris and seeing one of the metal sculptures.“²⁸⁷

Da die Publikation über Allemands Wirken sich vorrangig auf die Sammlung Allemand bezieht, kann nur in einzelnen Fällen²⁸⁸ belegt werden, welche Künstler der Galerie Maywald von Maurice Allemand für Kunstprojekte beauftragt wurden. Beteiligt waren nachweislich Ervin Patkai, Marino di Teana und Louis Chavignier. In der Liste der von Allemand kuratierten Ausstellungen²⁸⁹ findet sich zweimal ein Hinweis auf Eva Eyquem. Vermutlich handelt es sich bei den unter dem Jahr 1974 aufgelisteten Ausstellungen um eine fehlerhafte Eintragung der gleichen Ausstellung. Vermerkt sind folgende vermutlich identische Ausstellungen, die im Titel nur unvollständig aufgeführt wurden:

„Eva Eyquem“, maison de la culture et des loisirs, *„Étapes de la recherche d'un amateur“, maison de la culture et des loisirs*

Durch die Zusammenarbeit mit dem Musée d'Art Moderne Saint-Étienne Métropole und der Bibliothèque Jean Laude sollen zusätzliche Informationen über Künstler zugänglich gemacht werden, die Eva Eyquems im Rahmen ihrer Galerietätigkeit vertrat, um einen Überblick über die von Eva Eyquem vertretenen künstlerischen Positionen zu geben.

²⁸⁶ Text Eva Eyquem in: EE-W-K-1974-Etapes.überarbeitet, S. 10.

²⁸⁷ Siehe Interview SR.-OE-I-2013.1.12.MP3.

²⁸⁸ Musée départemental de l'Oise, Beauvais (Hrsg.): *Aspects de l'art en France (1950-1970)*, La collection Yvonne et Maurice Allemand au Musée départemental de l'Oise. Somogy editions d'art, Paris, 2008, S. 34; Josette Galègue erwähnt in diesem Zusammenhang Di Teana, Patkai und Chavignier.

²⁸⁹ Ebenda, S. 182.

8 1970: BEGINN DER KUNSTPÄDAGOGISCHEN TÄTIGKEITEN IN FRANKREICH

8.1 Beratertätigkeit für das Designbüro SOPHA

Nach dem Ende ihrer Arbeit in der Galerie Studio Maywald und dem Tod ihres Vaters Joseph Plaut 1970 begann Eva Eyquem eine Beratertätigkeit für das Pariser Designbüro SOPHA. Durch die Künstlerin Guitou Knoop lernte sie die Designergruppe SOPHA kennen, die in Paris ein Studio für Innenarchitektur mit drei oder vier Mitarbeitern betrieb. Eva Eyquems besuchte die Designer über einen längeren Zeitraum regelmäßig einmal pro Woche und beriet die Mitarbeiter in gestalterischen Fragen.

Olivier erinnerte sich an diese Epoche und wies darauf hin, dass einige Möbelstücke wie z.B. das Regalsystem in Eva Eyquems Büro von der Gruppe SOPHA entworfen wurden:

„...through the gallery and too through Guitou she became friend with a guy who had a kind of studio, an office with about I would say four, five designers and this was called „SOPHA“[...] And that's quite from „SOPHA“, that comes from „SOPHA“, this is a typical „SOPHA“-piece and she was a kind of advisor to him and this was after 1970, a little after 1970, because when I went back from the army and Pilot had died, then she started again, she had this relationship, unofficial relationship and she sort of came once a week, you know, to see what they were doing.“²⁹⁰

Einer der Designer war Bénédicte Beaugé, der später als Herausgeber von Publikationen zur Gourmetküche reüssierte. Wie Bénédicte Beaugé in einem Schreiben an die Autorin bestätigt²⁹¹, gehörte Eva Eyquem zu seinen engen Freunden. Er lernte sie in den frühen 70er Jahren kennen, als er im Designbüro SOPHA arbeitete und bezeichnet sie als seine Mentorin:

²⁹⁰ Siehe Interview Olivier: SR-OR-I-2013.1.12/2.

²⁹¹ Siehe Mail von Bénédicte Beaugé: SR-BB-M-SR-2013-05-03.

„Eva was a very good friend of mine (and some others, of course! She was so open minded and alive). I met her in SOPHA where I worked at the beginning of the 70's. She was actually a mentor for me.“²⁹²

In einem weiteren Schreiben geht er genauer auf seine Beziehung zu Eva Eyquem ein, ihren Einfluss auf ihn und seine Kollegen und ihre Arbeit für die Gruppe SOPHA:

„Eva was a wonderful person and was VERY important for me as she gave me most of the keys to understand modernity, which is something very important for me still nowadays but in a very different field as I work about gastronomy!

About SOPHA, Eva went once a week to give advices upon and discuss all the current projects. It was quite informal. SOPHA was a quite trendy office dedicated to architecture, design and graphic design. I'm not sure the managers were deeply concerned by Eva's knowledge. I don't remember how long Eva worked there: in fact we became very good friends together very soon, meeting outside and I left SOPHA before her. But even in this fashionable milieu Eva had a strong influence upon someone (as me, and I was not alone).

In fact, if I can tell something about Eva's work at SOPHA, she tried to bring some rigour in an atmosphere rather frivolous, to make people in the office take an interest in the "true" things and not in the shallow ones. Eva met one of the managers through her friend Guitou Knoop who was friend with the parents of this guy, whose name was Olivier Vidal. He was really very intelligent and very charming, but certainly because of this need to seduce often superficial.

I don't remember how long exactly Eva stayed in SOPHA but I don't think it was more than three years, between 1972 and 1975.“²⁹³

8.2 Unterricht an der Sorbonne Pantheon Paris I

Eine neue und interessante Arbeitsperiode eröffnete sich für Eva Eyquem mit dem Beginn ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit an der Sorbonne Pantheon Saint Charles. Nach dem Tod ihrer Vaters im Jahr 1970 entschloss sich Eva Eyquem zu dem beruflichen Neuanfang als Dozentin an der Sorbonne.²⁹⁴ Nach Aussage ihres Sohnes wurde sie von Prof. Pierre Baqué um ihre Mitarbeit an der Hochschule gebeten. Die Kunsthistorikerin Annette Malochet, die an der von Baqué gegründeten Abteilung der Hochschule Sorbonne Saint Charles eine Professur bekleidete, wurde durch die Künstlerin Aurélie Nemour²⁹⁵ auf Eva Eyquem aufmerksam gemacht und engagierte sich daraufhin für deren Anstellung.

²⁹² Siehe Mail von Bénédicte Beaugé: SR-BB-M-SR-2013-05-03.

²⁹³ Siehe Mail von Bénédicte Beaugé: SR-BB-M-SR-2013.05.03/2.

²⁹⁴ Université de Paris I, l'U.F.R. susdite. 162, rue St. Charles, 75740 Paris Cédex 15.

²⁹⁵ Telefonat mit Annette Malochet am 18.3.2014.

Wie bereits Johannes Itten laut Eyquems Ausführungen ihr gegenüber erwähnt hatte, entsprach die pädagogische Tätigkeit ihrem Interesse und ihren Veranlagungen. Eva Eyquem unterrichtete von 1970 bis Mitte der 80er Jahre im Bereich Bildende Kunst und Kunstwissenschaft, wobei das genaue Datum des Endes ihrer Lehrtätigkeit noch nicht ermittelt werden konnte. Sie beteiligte sich am Aufbau eines Studienganges, der darauf ausgelegt war, Theorie und Praxis zu verbinden und sich sowohl an Kunststudenten wie auch an Studenten der Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte richtete. Die Seminare, die sie anbot, beinhalteten bildnerisch ästhetische wie auch kunsttheoretische Auseinandersetzungen.

Im Briefwechsel zwischen Eva Eyquem und Anneliese Itten finden sich einige Hinweise auf Eyquems Lehrtätigkeit an der Sorbonne. Nicht erhalten ist ein Schreiben Eyquems aus dem Jahr 1975, in dem sie vermutlich ihre Seminare beschrieb, allerdings geht aus einem Antwortschreiben Anneliese Ittens von 1975 hervor, dass Eyquem ihr zuvor von Farbkursen berichtet hatte.

„Dein Erfolg mit der Farbenlehre an der Sorbonne ist ganz grossartig und ich gratuliere Dir ganz herzlich dazu. Ich meine, je besser, je straffer, auch je vorbereiteter so ein Kursus sein wird, umso mehr Chancen hat er, wiederholt zu werden. Das ist doch wohl so.“²⁹⁶

Vom Schreiben Eyquems vom 10.12.1975 ist nur der Teil 3 erhalten (Teil 1 und 2 fehlen), allerdings lässt sich rekonstruieren, dass es sich um eine Antwort auf den eben erwähnten Brief handelt. In diesem Brief äußerte Eyquem den Wunsch, an der Itten-Ausstellung in Karlsruhe mitzuwirken, hält das aber nicht für machbar, da sie ihre Seminare an der Sorbonne nicht unterbrechen könne. Sie schreibt:

„Ich bin nun wie Du der Ansicht, den Karlsruhern die Arbeit alleine zu überlassen und freue mich zu hören, dass es dort so ausgezeichnet geht! – Gesundheitlich wäre ein Aufenthalt dort kein Problem mehr für mich, aber für meine Arbeit an der Sorbonne wäre eine Unterbrechung, das weiß ich jetzt, sehr schlecht. Die einzige Hilfe, die ich dort habe (mit 48 Schülern!) ist eine zwar reizende, sehr gutwillige und begeisterte junge Kunsthistorikerin, die aber in diesem Gebiet ahnungslos ist und Verwirrung (das sagt sie selber) während meiner Abwesenheit stiften würde.“²⁹⁷

Zwischen diesem Schreiben Eyquems und dem letzten im Archiv erhaltenen Brief vom 18.12.1977 liegt ein Zeitabstand von zwei Jahren. Dem Briefanfang ist zu

²⁹⁶ AI-B-AI-EE-1975.12.2.: Anneliese Itten schreibt: „Warja Honegger machte mir das Angebot, dass Gottfried mir behilflich sein wolle, eine Ausstellung in Paris zu machen. Von diesem Angebot, ihm zu schreiben und um Hilfe zu bitten, habe ich bis heute keinen Gebrauch gemacht und werde es auch wohl kaum tun. Ich kann mich ja auch nicht total umbringen, nur wegen Ausstellungen. Das Programm für Bilder ist sowieso nahezu voll für das nächste Jahr.“

²⁹⁷ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1975, 12.10.: AI-B-AI-EE-1975.12.2.

entnehmen, dass er ein Antwortschreiben auf eine Karte ist, die Eva Eyquem einige Wochen zuvor erhalten hatte. Sie berichtete in diesem Brief ausführlich von ihrer Tätigkeit an der Sorbonne:

„Dank für die Karte aus Israel, ich sehe es fehlt wie immer bei Dir nicht an Arbeit wohl auch nicht an Aufregungen bis alles zu Stande kommt. Aber wie schön, wie wunderschön ist doch gerade diese Art positive aufbauende Arbeit. – Ich kann auch nicht klagen, dass es mir daran fehlt. Beinahe 200 Schüler an der Sorbonne. Drei verschiedene Themen: „Grammatik der Farbe“ „Vokabular der Form“ „Struktur – Textur“. Der Erfolg ist sehr groß und mir macht diese Arbeit einen Riesen Spass und eine tiefe Befriedigung geht daraus hervor.“²⁹⁸

Der Beschreibung ist zu entnehmen, dass sie neben einem Farbseminar 1975 weitere Seminare leitete. An den Themen der Seminare lässt sich erkennen, dass sie Ittens Struktur der Gestaltungsgrundlagen hier adaptierte. Welchen Inhalt die Seminare im Einzelnen hatten, soll noch recherchiert werden.

Bislang ist bekannt, dass sie neben Seminaren zu Kunsttheorie und bildnerischer Praxis damit beauftragt war, Magister- und Doktorarbeiten zu betreuen. Das Pensum, das sie in den Jahren zwischen 1980 und 1988 bewältigte, ist beeindruckend. Eine Aufstellung der 45 Magister und Doktorarbeiten²⁹⁹ aus ihrem persönlichen Besitz zeigt, dass sie pro Jahr bis zu 16 Arbeiten betreute. Die Arbeiten befinden sich im Nürnberger Archiv und geben Einblick in ihre Auffassung der Lehre und der kunstwissenschaftlichen Forschung. Sie vermitteln darüber hinaus, welche Verknüpfungen Eva Eyquem zwischen ihrer kunstpädagogischen Arbeit in Nürnberg und ihrer Lehre an der Sorbonne herstellte. Als ein Beispiel ist die Magisterarbeit von Françoise Casanova zu nennen, die sich in analytischer Weise mit Schülerarbeiten auseinandersetzte, die im Rahmen von Eva Eyquems Tätigkeit im Kunstpädagogischen Zentrum am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg entstanden sind.³⁰⁰ Wie Françoise Casanova beteiligen sich auch ihre Studenten Kazuyo Tokunaga und Didier Montmasson mit eigenen Konzepten an Eva Eyquems Arbeit mit Nürnberger Schulklassen und beziehen die pädagogische Arbeit in ihre wissenschaftliche Forschung ein. Wie sich diese Zusammenarbeit gestaltete, ist an mehreren Master- und Doktorarbeiten abzulesen.

Zu ihrem Aufgabenbereich an der Universität Sorbonne gehörte auch die Teilnahme an der Examens-Kommission³⁰¹. Nach der Beendigung ihrer Lehrtätigkeit an der Sorbonne führte Eyquem die Betreuung von wissenschaftlichen Arbeiten bis ins Jahr 1988 fort.

²⁹⁸ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1977.18.12.

²⁹⁹ EE-KW-M/D.

³⁰⁰ Ey/E 145 – Ey/E 154, Bildanalysen, Françoise Casanova zu Malerei nach Böcklin, „das Irrlicht“. 1996.

³⁰¹ Siehe Brief an SLW: SLW-B-EE-SLW-1990.06.26.

Nach Auskunft ihres Sohnes empfing sie sehr häufig Studenten zu Hause in ihrem Arbeitszimmer, um mit ihnen deren Arbeiten zu besprechen. Regelmäßige Gespräche über kunstwissenschaftliche Themen führte sie nicht nur mit ihren Studenten, sondern auch mit anderen Personen, die sie zu Hause besuchten.



69. Eva Eyquem mit der Studentin Évelyne Coutas in ihrem Arbeitszimmer in Paris, 1987, E-Archiv

Eine der Studentinnen, die im Rahmen ihrer Magister- und Doktorarbeit von Eva Eyquem betreut wurden, war Évelyne Coutas. Die Fotografie zeigt sie 1987 während einer Besprechung ihrer Magisterarbeit mit Eva Eyquems in ihrem Arbeitszimmer. Auf dem Schreibtisch vor ihr steht auf einem kleinen schwarzen Sockel eine Bronze-Skulptur aus der Sammlung ihres Vaters.

Évelyne Coutas arbeitete über viele Jahre in unterschiedlichen Bereichen mit Eva Eyquem zusammen³⁰² und wurde von ihr sowohl im Rahmen ihrer Magisterarbeit wie auch ihrer Doktorarbeit³⁰³ betreut. Laut Évelyne Coutas waren die Seminare Eva Eyquems bei den Studenten ausgesprochen begehrt.

³⁰² Siehe Personenregister PR-EC.doc, Interview SR-EC-I-2013-01.10.Mitschnitt, SR-EC-I-2013.01.MP3.

³⁰³ Siehe Liste der Magister- und Doktorarbeiten: EE-KW-M/D.xlsx.

„I did not study at Eva and did not visit her lessons, only meeting her because of my master.[...] I could have worked with Eva, but there was no place for me, 40 people, it was complete, it was full. So I had to make another choice and I worked with Callewaert and he said, for your master you can see Eva.“³⁰⁴

Évelyne Coutas beschreibt Eva Eyquem als eine außergewöhnliche Pädagogin mit enormem Gedächtnis und großer visuellen Begabung.

„I think she was completely in fact deeply inside of all artistic work of her students and everybody. I was sending her part of my thesis sometimes one hundred pages and two days after she was calling me: „I am in Verderonne, I've read everything, it is wonderful, but you know I always have to read it two times.“ It was always like this, she was reading it one time, and then one or two days later she was reading it again. Three days later: „Évelyne, so I have to say: page number two, page number four,“ It was incredible, it was completely incredible. And she had an extraordinary memory, she could remember things YOU could not remember.“³⁰⁵

Darüber hinaus charakterisiert Coutas Eva Eyquem als künstlerische Person, deren Anliegen es gewesen sei, pädagogisch zu wirken und Anderen die Augen zu öffnen.

„I think the most important point in Eva's mind was to articulate, what makes a person an artist and what makes a person a pedagogue, what is the connection between and the question, can an artist be a good pedagogue, can, could a good pedagogue be a good artist.“³⁰⁶

Im Jahr 1990 gelang es Évelyne Coutas, Eva Eyquem für die Mitarbeit in einem museumspädagogischem Projekt im Ecomusée Fresnes zu gewinnen, das sich in einem Vorort von Paris befindet und damals von Françoise Wassermann geleitet wurde. Eva Eyquem konnte hier eine kunstpädagogische Arbeit als Parallele zu einem Projekt in Nürnberg aufbauen, auf das Dr. Susanne Liebmann-Wurmer bereits 2000 in ihrer Dissertation³⁰⁷ hinwies.

In einer E-Mail vom 07.12.2012 beschrieb Évelyne Coutas ihre Zusammenarbeit mit Eva Eyquem, die in der 2000 erschienenen Publikation³⁰⁸ dokumentiert wurde:

³⁰⁴ Siehe Interview SR mit EC am 10.01.2013: SR-EC-I-2013-01.10.

³⁰⁵ Siehe Interview SR mit EC am 10.01.2013: SR-EC-I-2013-01.10.

³⁰⁶ Siehe Interview SR mit EC am 10.01.2013: SR-EC-I-2013-01.10.

³⁰⁷ Susanne Liebmann-Wurmer: Der Mensch im Spiegel seiner Gestaltung auf der Basis einer über zehnjährigen Längsschnittstudie. Dissertation 2000.

³⁰⁸ Siehe Ecomusée de Fresnes „résonances- ou la musée au risque de l'art“ direction d'Alexandre Delarge et d'Évelyne Coutas, Exposition du 12 février au 2 avril 2000, Ecomusée de Fresnes, 2000, S 55 u. 72.

„It appears clearly how her teaching has germinated in my own mind and practice. She was the root of everything. At the same time it was published, I organized an exhibition bringing the children productions face to face with the contemporary art pieces it talks about, trying to reveal the equivalent principle that may exist between child productions and artists' works in the creative process.“³⁰⁹

Es ist von großem Interesse, die Inhalte von Eva Eyquems Lehre und ihr kunstpädagogisches Vorgehen an der Sorbonne zu erforschen. Weitere Interviews mit ehemaligen Studenten und Kollegen sind für einen zweiten Forschungsabschnitt geplant, der Eva Eyquems Wirken in Frankreich mit ihrer Lehre an deutschen Kulturinstitutionen vergleichend untersuchen soll.

8.3 Museumspädagogische Tätigkeit in Paris

In den Jahren 1980 und 1981 nahm Eva Eyquem an einer Fortbildungsmaßnahme des französischen Bildungsministeriums teil, die für Kunstvermittler im Bereich der schulischen Museumspädagogik angeboten wurde. Aus dem Einladungsschreiben³¹⁰ des Ministeriums und den Tagungsberichten geht hervor, dass im Fortbildungsprogramm unterschiedliche Formate, Methoden und Fragestellungen der Kunstvermittlung thematisiert, diskutiert und erprobt wurden. Welche beruflichen Aktivitäten sich durch diese Ausbildung erschlossen, ist nicht direkt nachweisbar, allerdings geben einige Briefe³¹¹ aus Eyquems Nachlass Hinweise auf ihr Interesse an einer Tätigkeit im Bereich der Kunstvermittlung an Pariser Museen.

Ihr Engagement für neue Formen der Kunstvermittlung und der Museologie kommt schon in ihrer Anfrage von 1970 an das Louisiana Museum in Humblebaek, Dänemark zum Ausdruck, wo sie um Zusendung von Unterlagen über Seminare zur Museumsarbeit bittet, die ihr daraufhin zugestellt werden³¹².

³⁰⁹ Siehe E-mail von Évelyne Coutas: EC-M-2012.12.7.doc.

³¹⁰ Siehe Anschreiben J.C. Luc: EE-B-JCF-EE-1980.11.10, EE-B-JCL-EE-1981.02.12, EE-B-JCL, EE-B-JB-EE-1981.06.11.

³¹¹ Antwortschreiben von Maurice Allemand an EE: EE-B-MA-EE-1975.06.16: „Si le musées de la Ville de Paris vous intéressent aussi, je pense que vous trouveriez les renseignements voulus auprès de la Direction des Affaires culturelles [...]; l'adresse est: Préfecture de Paris Boulevard Morland 4e, vous pourriez écrire à Mme Justinard, Chef de bureau, que je connais et qui est une personne fort obligeante (vous pouvez vous recommander de moi, bien entendu). Pour les musées de l'Institut de France, je suis incompétent. Il doit suffire de s'adresser au Secrétariat général de cette institution, quai de Conti.

³¹² Siehe Brief EE: EE-B-EE-Louisiana Museum.1970: „Would you kindly let me know if there exists a written report on the Meeting about Museum Studies that took place between the 27th and the 29th of May 1970. If such is the case and if this report is still available I would like to receive one copy of it (in english, german, french text).“ und das Antwortschreiben von Kirsten Stromstad: EE-B-Louisiana Museum-EE.1971.01.04.

8.4 1984: Gestaltungskurse an der Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris

Parallel zu ihrer Tätigkeit an der Sorbonne in den Jahren 1984/1985 unterrichtete Eva Eyquem an der Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs im Bereich Textil- und Mode-Design. Die im Studienprogramm erläuterten Aufgabenstellungen³¹³ der Seminare mit ästhetischer Praxis zielten teilweise auf eine Umsetzung bildnerischen Entwürfe in Textilentwürfe und gingen mehrfach im Anschluss an die Seminare in Produktion.³¹⁴

Ab welchem Zeitpunkt und wie lange sie diese Lehrtätigkeit an der Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs ausübte, ließ sich bisher nicht genau datieren. In einem Brief³¹⁵ an die Autorin erwähnt sie im Januar 1994 den Beginn ihre Kurse an der „Art Deco“. Einer dieser Kurs, den sie noch im hohen Alter von 79 Jahren leitete, war die von der chinesischen Tuschkmalerei inspirierte Technik der Fingermalerei. Einige der Arbeitsergebnisse, die in den Seminaren an der Art Deco entstanden, wurden ihrer Erzählung nach als Rapport direkt in Stoffdrucke übertragen und gingen als gewebtes oder bedrucktes Material in Produktion.³¹⁶ Diese Anwendung der Entwürfe kam dem besonderen Interesse Eva Eyquems an Textilien und an kunsthandwerklichen Produkten im Allgemeinen entgegen.

In der Fingermalerei verbinden sich bildnerische Ansätze, wie sie von Eva Eyquem über viele Jahre in den Seminaren „Expressives Zeichnen“ unterrichtet wurden, mit einer traditionellen chinesischen Technik der Tuschkmalerei. Einen ähnlichen Kurs bot sie im Herbst 1994 am Bildungszentrum Nürnberg an, die Arbeitsergebnisse aus diesem Seminar wurden noch im gleichen Jahr in einer Ausstellung in Nürnberg präsentiert.³¹⁷

Zu Eva Eyquems Lehrtätigkeit an der École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs und wird noch gesondert recherchiert. Auch sollen Parallelen in der Lehre zwischen dieser Tätigkeit und Eyquems Gestaltungslehre untersucht werden, die sie im Rahmen ihres Unterrichts in der Werkbund-Werkstatt Nürnberg entwickelte.

³¹³ EE-W-S-1984.85.Arts Deco.

³¹⁴ EE berichtete im Kreis ihrer Mitarbeiter über die Erfolge der Präsentation der Stoffdrucke, die von Entwürfen ausgingen, die in ihren Seminaren an der Art Deco entstanden.

³¹⁵ SR-B-EE-SR-1994.01.x, Brief EE 1994 an SR: „Meine Kurse im „Art Deco“ (Hochschule für Angewandte Kunst) haben begonnen.“

³¹⁶ SR-B-EE-SR-1994.01.x, Brief EE 1994 an SR: „Das Fingermalen hat sofort so gute Ergebnisse gebracht, dass sie noch am selben Tag als Ausstellungsmaterial in die schöne Ausstellungshalle kamen. Die Schüler und die Kollegen waren begeistert“.

³¹⁷ Siehe SR-EE-BZ+Archiv: 2.Sem. 1993/94, „Die Kunst der chinesischen Fingermalerei nach Gao Qipei“, dazu Dias: Ey/E-N22 – N85 und Einladungsfolder: BZ-Kurs Fingermalerei, NZ November 1994.

8.5 Bildnerische Arbeit mit autistischen Kindern in der Kinderpsychiatrie Metz

Eva Eyquems Interesse galt besonders Kindern mit Behinderungen. Im Fokus ihrer Aufmerksamkeit stand die Frage, welche Mechanismen der Mensch in existentiell bedrohten Situationen entwickelt und welche Rolle in dem Zusammenhang dem bildnerischen Gestalten zukommt. Das Interesse an der Psychologie und der Psychoanalyse führte zu Eyquems Engagement in der Kinderpsychiatrie in Metz.

Wie Olivier Eyquem erinnert, kam Eva Eyquem in Kontakt mit dem Kinderpsychologen und Psychoanalytiker Serge Lebovici³¹⁸, dessen Tochter Élisabeth Lebovici in Verbindung zur Designergruppe SOPHA stand. Lebovici konnte Eva Eyquem für die Zusammenarbeit mit einer psychiatrischen Kinderklinik in Metz gewinnen. Einmal in der Woche nahm sie eine Zugreise von fast neun Stunden in das 300 km entfernte Metz auf sich, um mit einer Gruppe autistischer Kinder zu arbeiten.

„It came from a girl, who was the daughter of a very famous psychiatrist, his name is Serge Lebovici and that girl was very much involved in art and she was also friend of – at SOPHA, she was a close friend of one of the guys from that SOPHA [...]. And then through that Eva was introduced to this very, very famous psychiatrist, whose sister I think, was a charge of that place in Metz. So it was organized, that once a week she would go at Metz only for the day and she left very early and she would come back at 9 pm and making the trip in just a day.“³¹⁹

Diese beschwerliche Situation nahm sie auf sich, da dieses Arbeitsfeld, in dem sie parallel zu ihrer Arbeit an der Sorbonne über einen Zeitraum von zwei Jahren tätig war, für sie von besonderem Interesse war. Im Interview mit Évelyne Coutas und Françoise Wasserman beschreibt sie diese Impulse als äußerst fruchtbar.

„Sehr oft sind die Dinge ganz von alleine gekommen, es sind die Dinge, die im richtigen Zeitpunkt passieren. Vielleicht wenn man reif ist, gibt es von Zeit zu Zeit eine Gelegenheit.“³²⁰

Sie hatte Gelegenheit, über einen längeren Zeitraum mit Kindern zu arbeiten, die durch körperliche und psychische Behinderungen in ihren Möglichkeiten der verbalen Kommunikation eingeschränkt waren. Eva Eyquem initiierte Situationen, in denen die Kinder begannen, sich in bildnerischen Prozessen zu äußern und

³¹⁸ Siehe Interview mit Olivier: SR-OE-I-2013.1.12./4.

³¹⁹ Siehe Interview mit Olivier: SR-OE-I-2013.1.12./4.

³²⁰ Siehe Interview 1991: EC-I-1991.EE.dt.überarbeitet, S. 1.

Beziehungen herzustellen. Diese Vorgänge boten Eva Eyquem die Möglichkeit, grundlegende Erfahrungen über den kreativen Impuls zu sammeln, den Wert gestalterischer Arbeit zu ergründen und mit Erziehern und Psychologen in einen Dialog zu treten. Im Interview begründet sie ihr Interesse an der Arbeit mit behinderten Kindern:

„Gerade Kinder, die psychische Schwierigkeiten haben, wissen es nicht [was sie tun] oder sie glauben, es nicht zu wissen und für sie ist es eine doppelte Freude, denn sie entdecken, dass sie irgendetwas gemacht haben, was sie kaum erwartet haben, da sie eine sehr schlechte Meinung von sich selbst haben. Die Ergebnisse sind für sie eine unglaubliche Freude und ich habe auch Kinder gesehen, die geweint haben, bevor sie anfangen, weil sie Schwierigkeiten hatten und wie sie gelacht haben am Ende, als die Sache geglückt war.“

Es ist auch sehr wichtig, dass die Dinge eine Bedeutung haben, man kann auch hier als Vergleich die stark behinderten Kinder, wie ich sie in Metz erlebt hatte, nennen, wo ich einem Mädchen eine Tomate in die Hand gab und es antwortete „rot“. Das war für sie eine Anstrengung – sie war Autistin, sie hat das Rot mit der Tomate in Verbindung gebracht. Jetzt weiß ich nur nicht, ob sie glaubte, dass es das Wort für Tomate war, rot, oder die Farbe. Und ich habe ihr die Farben gegeben und sie hat die Farbe im Kasten wiederentdeckt und sie malte mit der Tomate in der Hand das Rot, aber sie malte nicht das Rot, sondern sie malte eine rote Tomate. Sie hatte verstanden, dass das Wort die Tomate war und das Rot die Farbe war und das konnte sie nicht verstandesmäßig leisten, denn sie schaffte es nicht, einen einzigen Satz richtig auszusprechen. Die Psychologen waren völlig verblüfft, denn das war eine Art und Weise, lebendig und verständlich zu machen, dass das Rot mit der Tomate zusammenhängt.[...]

Ich denke, dass diese Tätigkeit eine äußerst ernste Betätigung ist, wo man etwas sehr Tiefgründiges berührt, das ich selbst nicht benennen möchte, denn es die Aufgabe anderer, zu erforschen, wie dieser Mechanismus funktioniert.“³²¹

Einige Jahre lang arbeitete Eva Eyquem in Nürnberg im Rahmen ihrer Tätigkeit am Kunstpädagogischen Zentrum im Germanischen Nationalmuseum mit Kindern von Sonderschulklassen. Die hohe Wertschätzung, die sie den bildnerischen Arbeiten taubstummer Kinder entgegenbrachte, ist durch einige Vorträge belegt. Einige der Malereien befanden sich gerahmt und gut präsentiert in ihrem Wohnhaus in Verderonne.

³²¹ Ebenda, S. 21 ff.

9 EYQUEMS ENGAGEMENT FÜR DAS WERK JOHANNES ITTENS



70–71. Aus Eyquems Nachlass: Einladungskarte zur Itten-Ausstellung in der Galerie Maywald, 1969 und eine Fotografie Johannes Ittens, eventuell von Willy Maywald, 1967 aufgenommen, OE Paris

9.1 1969: Itten-Ausstellung in der Galerie Maywald

Im Jahr 1969, zwei Jahre nach Ittens Tod, fand in der Galerie Studio Maywald eine Itten-Ausstellung statt, die von Eva Eyquem organisiert wurde.

In Eva Eyquems Nachlass befand sich ein Ordner mit unterschiedlichen Materialien zu Itten-Ausstellung in der Galerie Maywald, darunter eine Einladungskarte, bei der sie als Veranstalterin genannt wird und ein gedrucktes Blatt ohne Beschriftung mit einer Fotografie von Johannes Itten, die von Willy Maywald stammen könnte. Im gleichen Ordner verwahrte Eva Eyquem zwei ebenfalls quadratische Farbfotografien, die das Atelier Johannes Ittens zeigen und die starke Ähnlichkeiten mit den Atelieraufnahmen des Maywald-Archivs aufweisen.

Unter dem Namen Itten /s Eyquem befinden sich in der Association Maywald neben zwei Kontaktabzügen von Fotos, die Eva Eyquem im Studio Maywald zeigen, drei quadratische Farbfotografien, die Ittens Haus und seinen Wohn- und

Arbeitsraum zeigen und die den Fotos aus Eyquems Besitz ähneln.³²² Das Format der Aufnahmen lässt auf eine Mittelformat-Kamera schließen, wie sie von auch Maywald genutzt wurde.

Auf dem Arbeitstisch stehen Mal- und Zeichenutensilien aufgereiht. Auf keiner der Aufnahmen ist Johannes Itten zu sehen. Auf einem der Fotos sieht man Anneliese Itten, vor dem Haus stehend. Dass es sich bei dieser Serie von Aufnahmen um das Arbeitszimmer von Itten handelt, ist durch die Publikation von Dieter Bogner und Eva Badura-Triska belegt.³²³ Die Datierung 1967 weist darauf hin, dass die Aufnahme kurz vor seinem Tod entstanden sein muss.



72. Ittens Arbeitsraum, © Association Willy Maywald



73. Johannes Itten, 1967³²⁴

9.2 1972: Ausstellungsassistentz in der Kunsthalle Nürnberg: „Johannes Itten – Die Jahreszeiten“

Eyquem, die Anneliese Itten in der Organisation und Betreuung von Ausstellungsprojekten unterstützte³²⁵, wurde von ihr mehrfach eingeladen, Führungen in Itten-Ausstellungen zu übernehmen. 1972 kam auf diese Weise Eyquems Mitarbeit an der Ausstellung „Johannes Itten – Die Jahreszeiten“ in der Kunsthalle Nürnberg zustande, die im Anschluss an die Nürnberger Präsentation im Kunstmuseum

³²² Foto undatiert © Association Willy Maywald-ADAGP

³²³ *Johannes Itten, 1967* in: Dieter Bogner/Eva Badura-Triska: Johannes Itten. Löcker Verlag, Wien, 1988.

³²⁴ Abbildung in: Dieter Bogner/Eva Badura-Triska: Johannes Itten. 1988.

³²⁵ Briefwechsel Eyquem-Itten, 1964-1977, Originale im Itten-Archiv Zürich.

Winterthur gezeigt wurde. In Eyquems Tätigkeit für die Kunsthalle Nürnberg überschritten sich zwei Arbeitsgebiete, die sie unabhängig voneinander bereits praktiziert hatte, nämlich ihre Tätigkeit als Ausstellungsorganisatorin und ihre Tätigkeit als Kunstvermittlerin. Aus der Arbeitsphase im Jahr 1972 entwickelte sich Eyquems pädagogische Tätigkeit in Nürnberg, die sie kontinuierlich über einen Zeitraum von 25 Jahren weiterführte.

Der Ausstellungskatalog der Kunsthalle Nürnberg „Johannes Itten – Die Jahreszeiten“ belegt Eva Eyquems Mitarbeit auf der ersten Innenseite mit dem Hinweis: „Kunsthalle Nürnberg, Direktion Curt Heigl, Assistenz Eva Eyquem“.³²⁶ In einem Interview 2010³²⁷ bestätigte der damalige Direktor der Kunsthalle Curt Heigl Eva Eyquems Assistenz in der Ausstellung. Sie sei darüber hinaus in der Vermittlungsarbeit tätig gewesen und habe Führungen veranstaltet und Kurse durchgeführt.



74. Ausstellungskatalog „Johannes Itten. Die Jahreszeiten“
Kunsthalle Nürnberg, 1972, E-Archiv

Die Ausstellungskonzeption ging auf Begegnungen Curt Heigls mit Johannes Itten zurück. Heigl lernte Itten 1958 an der Akademie der Bildenden Künste in München kennen. Heigl, der bei Josef Hillerbrand studiert hatte, war damals Leiter der Landesgewerbeanstalt Bayern im Gewerbemuseum Nürnberg. Wie er im Interview 2010³²⁸ berichtete, war diese Begegnung prägend für ihn. Im Katalogtext erwähnt Heigl, dass er Ittens Farb- und Formkurse an der Akademie der Bildenden Künste München besuchte und in zwei darauf folgenden Jahren Kurse mit Itten für Teilnehmer aus der Industrie und für Studierende der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg organisieren konnte.³²⁹

Die Ausstellung „Johannes Itten – Die Jahreszeiten“ plante Curt Heigl noch zu Lebzeiten Ittens. Sie kam aber erst nach Ittens Tod unter Mitwirkung Anneliese Ittens zustande und stellte im Gegensatz zur Ausstellung über Ittens Unterricht, die 1974 stattfand, das künstlerische Werk Ittens in den Mittelpunkt. Im Index des

³²⁶ Kunsthalle Nürnberg: Johannes Itten – die Jahreszeiten. Katalog N. 1, Nürnberg 1972, S. 2.

³²⁷ Interview mit Curt Heigl, 17.3.2010.

³²⁸ Ebenda.

³²⁹ Kunsthalle Nürnberg, 1972, S. 3.

Katalogs befindet sich ein Hinweis auf eine Ausstellung 1969 im Studio Maywald in Paris mit Tuschzeichnungen Ittens. Damit bestätigt sich die Jahreszahl, die aus einem Presseartikel geschlossen wurde.

Im Anschluss an die Itten-Ausstellung wurde Eva Eyquem von Direktor Heigl als Mitarbeiterin für die Ausstellung „Haus-Rucker-Co GO! Wahrnehmung zu Fuß“ engagiert. Im Katalog wird auf Seite 2 die Mitarbeit von Eva Eyquem erwähnt: „Assistenz: Eva Eyquem“, eine Formulierung, die der im Katalog zur Itten-Ausstellung gleicht. Die Publikation zur Ausstellung befindet sich in der Bibliothek Eva Eyquems im Archiv in Nürnberg.³³⁰ Die Ausstellung wurde von der österreichischen Architekten- und Künstlergruppe Haus-Rucker-Co konzipiert, zu der sich die Architekten Laudris Ortner, Günter Zamp Kelp und der Maler Klaus Pinter zusammengeschlossen hatten und der sich später auch der Architekt Manfred Ortner anschloss. Gemeinsam waren sie im Grenzbereich zwischen Architektur und Kunst im öffentlichen Raum tätig. Die Gruppe war bereits 1971 mit einem Projekt am „Symposium Urbanum“ in Nürnberg beteiligt³³¹, das von Dr. Eberhard Roters, dem Vorgänger Heigls initiiert wurde. 1972 machte die Gruppe Haus-Rucker-Co mit einer Installation am Museum Fridericianum im Rahmen der Documenta 5 auf sich aufmerksam.

Die Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg präsentierte eine große Anzahl benutzbare Wahrnehmungsinstallationen, die auf die aktive Beteiligung der Besucher setzten. Im Vorwort schrieb Curt Heigl zum Konzept der Ausstellung:

„Was hat das alles in einer Kunsthalle zu suchen?

Kunst hat zur Veränderung und zur Bewußtseinsweiterung beizutragen. In diesem Falle sind verlorengegangene Erlebnisse neu zu realisieren. Eine Kunsthalle ist meines Erachtens durchaus ein Platz für so ein Gehmodell.“³³²

An dieser Stelle sei auf die Promotion von Manuela Hötzl über die Gruppe Haus-Rucker-Co hingewiesen, von der weitere Informationen zur Ausstellungsgestaltung zu erwarten sind.

³³⁰ Kunsthalle Nürnberg: Haus-Rucker-Co – GO! Wahrnehmung zu Fuß. Katalog Nr. 3, A. Hoffmann, Nürnberg, 1972.

³³¹ Baureferat Nürnberg, Kunst in der Stadt, Neues aus dem Baumeisterhaus - 40 Jahre Symposium Urbanum, Nürnberg, 2011, S. 26-27 und: www.nuernberg.de/internet/referat6/symposionurbanum.html.

³³² Curt Heigl in: Kunsthalle Nürnberg. Haus-Rucker-Co. GO! Wahrnehmung zu Fuß. Katalog Nr. 3, Nürnberg 1972, in der Bibliothek Eva Eyquems in Nürnberg.

9.3 1974: Kunstvermittlung in der Ausstellung „Johannes Itten – Der Unterricht“

Die dritte Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg, bei der Eyquems Mitarbeit belegt ist, folgte wenig später. Die Kunsthalle zeigte die Wanderausstellung „Johannes Itten – Der Unterricht“ vom November 1973 bis zum Februar Jahr 1974 in ihren Räumen in der Marienstraße, wo auch einige von Eyquems Seminaren zur bildnerischen Praxis stattfanden. Die Ausstellung, die anfangs als Kooperation weniger Institutionen geplant war, erfuhr große Popularität und wurde anschließend an mehreren Ausstellungsorten gezeigt. Der Ausstellungskatalog entstand in Kooperation zwischen der Kunsthalle Nürnberg und dem Bauhaus-Archiv Berlin, dem Museum Bellerive Zürich, dem Kunstverein Ulm und den Vereinigten Seidenwebereien AG in Krefeld. Eyquems Mitarbeit im Bereich der Kunstvermittlung in einigen der Ausstellungen ist nachgewiesen und soll in chronologischer Folge dargestellt werden.

Die Organisation dieser Ausstellungsreihe lag in den Händen von Anneliese Itten. Wie in einigen Bemühungen um Ittens Nachlass, konnte sie auch hier auf die Unterstützung Eva Eyquems zurückgreifen. Über den Briefwechsel zwischen den beiden ehemaligen Itten-Schülerinnen, der eine enge Zusammenarbeit in der Organisation der Ausstellungen belegt, wird unten genauer eingegangen. Er gibt Einblick in die gemeinsame Planung, über Eyquems Vermittlungsarbeit und die Besucherresonanz der Ausstellungen in Deutschland und Österreich. Im Ausstellungskatalog erwähnt Curt Heigl, dass die Vorplanung der Ausstellung durch Anneliese Itten geleistet wurde. Eva Eyquems Beitrag in Nürnberg bestand



75. Ausstellungskatalog „Johannes Itten, Der Unterricht“, Kunsthalle Nürnberg, 1974, E-Archiv

aus Führungen und Kursen, die über das Kunstpädagogische Zentrum organisiert wurden.

Im Vorwort zum Ausstellungskatalog geht Curt Heigl auf das Konzept der Ausstellung ein:

„Vor knapp zwei Jahren haben wir in der Kunsthalle Nürnberg mit der Ausstellung „Die Jahreszeiten“ den Maler Johannes Itten vorgestellt. Heute zeigen wir als Ergänzung den Pädagogen Johannes Itten. Dabei werden Arbeiten seiner Schüler wichtigster Bestandteil der Ausstellung, denn die Fähigkeiten des Pädagogen spiegeln sich in den Leistungen der Schüler.“³³³

Zwischen 1973 und 1979 wurde die Ausstellung an folgenden Institutionen gezeigt:

- 17. Februar – 23. April 1973: Vereinigte Seidenwebereien AG Krefeld
- 5. Mai – 29. Juli 1973: Museum Bellerive, Zürich
- 9. September – 21. Oktober 1973: Kunstverein Ulm
- 30. Nov. 1973 – 3. Februar 1974: Kunsthalle Nürnberg
- 8. März – 21. April 1974: Bauhaus-Archiv Berlin
- 24. August - ?. September 1974: Landesmuseum Joanneum, Graz
- November - Dezember 1974: Hochschule für angewandte Kunst, Wien
- Februar – März 1975: Centraal Museum, Utrecht
- Mai 1975: Oldenburg
- September - Oktober 1975: Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz
- Oktober 1975 – 15. Februar 1976: Landesmuseum Karlsruhe
- 7. Februar - 1. April 1979: Centre George Pompidou, Paris.

9.3.1 Vereinigte Seidenwebereien Krefeld

Die Ausstellung wurde auf Initiative der Vereinigten Seidenwebereien AG Krefeld konzipiert und als erste Station 1973 in deren Verwaltungsgebäude gezeigt. Hermann Lange, der Mitbegründer der Vereinigten Seidenwebereien AG, hatte, wie Heigl im Vorwort des Katalogs³³⁴ ausführt, Johannes Itten 1932 als Leiter der neugegründeten Textilen Flächenkunstschule nach Krefeld berufen, wo er bis zur Schließung der Schule 1938 tätig war. Eva Eyquem berichtete im Kreis ihrer Mitarbeiter davon, dass sie Itten während seiner Lehrtätigkeit in Krefeld assistiert hatte.

Eyquems Besuch der Krefelder Ausstellung ist durch einen Brief Lilo Langes aus Krefeld belegt, der sich im Nachlass Eyquems befand. Wie Yoshimasa Kaneko nachweist³³⁵, kannten sich Eva Eyquem und Lilo Lange aus der Zeit an der Itten-Schule in Berlin. Lange schrieb an Eva Eyquem am 07.09.1973 über ihren Besuch in Krefeld:

³³³ Heigl, Curt: In: Kunsthalle Nürnberg, Johannes Itten – Der Unterricht. Kemnat bei Stuttgart, 1973, S. 3.

³³⁴ Curt Heigl, in: Johannes Itten – Der Unterricht. 1973, a.a.O. S. 3.

³³⁵ Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten und Zen. In: Christoph Wagner: Esoterik am Bauhaus - Eine Revision der Moderne? Schnell und Steiner, Regensburg, 2009, S. 166-169.

„Ich denke gerne an die Zeit der Itten-Ausstellung zurück und an unsere gemeinsamen Stunden, es war doch sehr anregend.“³³⁶

9.3.2 Museum Bellerive Zürich

Die zweite Ausstellungsstation war das Museum Bellerive in Zürich. Ob Eva Eyquem die Itten-Ausstellung in Zürich mit einem Begleitprogramm betreute, ist nicht nachweisbar. Aus Briefen Erika Billeter, der damaligen Konservatorin am Kunstgewerbemuseum Zürich, lässt sich auf eine Verbindung schließen. Ihre Briefe³³⁷ aus Eyquems Nachlass stammen allerdings aus den Jahren 1971 bis 1972 und liegen somit vor der Itten-Ausstellung.

9.3.3 Kunsthalle Nürnberg: Neue Wege der Kunstvermittlung

Zur Kunstvermittlung in der Itten-Ausstellung führte Heinz Neidel, der Leiter des Instituts für moderne Kunst Nürnberg ein Interview mit Eva Eyquem, das ihren kunstpädagogischen Ansatz im Kontext der zeitgenössischen Kunst beleuchtet.

Im Anschluss an die Ausstellung erschien dieses Interview im Mitteilungsblatt des Instituts für moderne Kunst Nürnberg unter dem Titel „Itten und die Folgen“.³³⁸ Darin befragt er Eyquem ausführlich zur Pädagogik Johannes Ittens und zu ihrer Tätigkeit in der Nürnberger Ausstellung:

„Seit eineinhalb Jahren reist eine Ausstellung mit wachsendem Erfolg durch die Lande: ‚Johannes Itten – der Unterricht, Farben, Formen, textiles Gestalten‘. Sie zeigt Originalarbeiten von Schülern, wie sie an den verschiedenen Schulen während des Itten-Unterrichts entstanden sind. In keinem der Ausstellungsinstitute blieb es jedoch beim ‚Ansehen‘; Aktivitäten unterschiedlichster Art wurden entfaltet, Diskussionen über den heutigen Stellenwert der Ittenlehre schlossen sich an. Ein Interview der Itten-Schülerin Eva Eyquem (Paris), die in Nürnberg Kurse abhielt und durch die Ausstellung führte, sowie ein Beitrag von Horst Henschel (Studiendirektor und pädagogischer Leiter des Kunstpädagogischen Zentrums) berichten über die Aktivitäten in Nürnberg, sie stellen gleichzeitig auch den Kontext zur aktuellen Kunstszene her.“³³⁹

Um welche Form der Aktivitäten es sich bei den von Heinz Neidel erwähnten Vermittlungsformen handelt und wie sie im Kontext der Pädagogik Eva Eyquems zu bewerten sind, wird als zentrale Fragestellung gesondert untersucht. Einige der Unterrichtsbeispiele, auf die Neidel hinweist und die in der Publikation des Instituts für moderne Kunst abgedruckt wurden, konnten sich durch die Fülle an schwarz-weiß Negativen in Eyquems Nachlass diesen Aktivitäten zuordnen lassen. Wie auf

³³⁶ Brief Lilo Lange – Eva Eyquem: EE-B-LL-EE-1973.09.07.

³³⁷ Briefwechsel EE mit Erika Billeter: EE-BW-EB-1971.72.

³³⁸ Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst, Nr. 10 November 1974, o.S.

³³⁹ Ebenda, o.S.

den von Wendela Schipper aufgenommenen Fotografien vom Februar 1974 zu sehen ist, bestand Eva Eyquems Vermittlungsangebot für Erwachsene im Rahmen der Itten-Ausstellung in Kursen für bildnerisches Gestalten, bei denen sie Übungen zu den Gestaltungselementen Linie und Hell-Dunkel anbot und expressives Zeichnen vermittelte:



76. Eva Eyquem demonstriert Möglichkeiten der Kohlezeichnung, Kunsthalle Nürnberg 1974, E-Archiv

Sie arbeitete darüber hinaus mit Kindern unterschiedlicher Altersgruppen, wobei der Schwerpunkt der Vermittlungsarbeit im Transfer der Ittenschen Gestaltungsübungen in eine Erfahrung von Körper und Raum lag. So ließ sie beispielsweise Jugendliche und Vorschulkinder mit Materialien wie Schnüren und Kartons experimentieren und initiierte elementare Übungen im Raum mit performativem Charakter. Wie Horst Henschel, der Leiter des Kunstpädagogischen Zentrums KpZ in einem Textbeitrag zum Thema „Itten und die Folgen“³⁴⁰ im Mitteilungsblatt des Instituts für moderne Kunst Nürnberg betont, wurden diese pädagogischen Interventionen im Rahmen einer zweitägigen Fortbildungstagung für Kunstpädagogen präsentiert und diskutiert, die anlässlich der Itten-Ausstellung im KpZ Nürnberg stattfand.³⁴¹

³⁴⁰ Horst Henschel in: Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg. Nr. 10, November 1974: „Itten und die Folgen – Wie eine Ausstellung optimal ausgewertet wird“

³⁴¹ Fortbildungstagung zum Thema „Möglichkeiten und Grenzen der Lehre von Johannes Itten für den Kunstunterricht der Siebziger Jahre“, 1974 im Kunstpädagogischen Zentrum, in: Neu, Till: Von der Gestaltungslehre zu den Grundlagen der Gestaltung. Ravensburg, 1978, S. 73 f.

Mit diesem museumspädagogischen Angebot, das Eva Eyquem im Zusammenhang mit der zweiten Nürnberger Itten-Ausstellung entwickelte, war ein Grundstock für ihre Tätigkeit an unterschiedlichen Kulturinstitutionen Nürnbergs gelegt. Wie aus verschiedenen Dokumentationen³⁴² ersichtlich ist, entwickelte Eva Eyquem in den folgenden Jahren ein Konzept des offenen Experiments, basierend auf Materialstudien für Schüler, Jugendliche und Kinder im Vorschulalter.

Vermutlich durch eine Begegnung im Van Abbemuseum Eindhoven entstand der Kontakt zum Museumsleiter Leering-Van Moorsel, den Eva Eyquem in einem persönlichen Schreiben zur Tagung des Kunstpädagogischen Zentrums Nürnberg einlädt³⁴³, bei der die Dokumentation ihrer museumspädagogischen Tätigkeit präsentiert wurde. Im Antwortschreiben bittet Leering-Van Moorsel Eva Eyquem, die Videobänder über ihre Aktionen im Van Abbemuseum zeigen zu können.

„Herzlichen Dank für Ihren Brief von November 29. Ich habe eine Einladung für die Tagung in Nürnberg empfangen. Leider sind wir nicht im Stande die Reise zu machen. [...] Meine Assistenten und ich sind sehr gespannt um Ihnen nochmals zu begegnen. Vielleicht gibt es Möglichkeiten wenn sie im Krefeld oder Düsseldorf kommen. Ich habe Herrn Henschel auch geschrieben, dass die Video-Bände uns sehr wichtig scheinen. Vielleicht können Sie bewerkstelligen, dass die Bände einmal in Eindhoven gezeigt werden?“

Wie durch Horst Henschel zu erfahren war, sind die damals aufgezeichneten Videomitschnitte nicht mehr zugänglich, da die Bänder sich aus technischen Gründen nicht mehr abspielen lassen.

Aufbauend auf ihre Erfahrungen in der Museumspädagogik, die sie im Rahmenprogramm der Itten-Ausstellung und im Laufe ihrer freiberuflichen Tätigkeit für das Kunstpädagogische Zentrum Nürnberg machte, entwickelte Eva Eyquem ein didaktisches Konzept³⁴⁴, das sie 1979 für ein mit dem Goethe-Institut geplantes Symposium in Algier ausarbeitete und das sie 1988 im Rahmen eines Vortrag an der Sommerakademie der Universität Rennes³⁴⁵ vortrug.

9.3.4 Kunstvermittlung in der Itten-Ausstellung im Bauhaus-Archiv Berlin

Der Briefwechsel zwischen Anneliese Itten und Eva Eyquem, der allerdings nur aus den Jahren 1974 bis 1977³⁴⁶ erhalten ist, gibt Einblick in Eyquems museumspädagogische Tätigkeit in weiteren Stationen der Itten-Ausstellung. Hier finden sich Hinweise auf ihre Arbeit im Bauhaus-Archiv Berlin, wo die Ausstellung im Anschluss an die Präsentation in der Kunsthalle Nürnberg gezeigt wurde. So äußerte Anneliese Itten

³⁴² Schwarz-weiß Fotos der Arbeitsprozesse von Kinderkursen im KpZ 1975/1976 in: EE-F-1974-76.KpZ.

³⁴³ Leering-Van Moorsel antwortet darauf in seinem Schreiben: EE-B-L.LvM-EE-1974.01.13.

³⁴⁴ Siehe Brief EE an Bouchenaki: EE-B-EE-MB-1979.06.05.

³⁴⁵ Konzeptpapier: EE-W-V-1988.Universität Rennes.

³⁴⁶ Siehe Briefwechsel Anneliese Itten und Eva Eyquem: AI-BW-EE.



77-78. Eyquem arbeitet mit Vorschulkindern, Begleitprogramm des KpZ zur Ausstellung „Johannes Itten. Der Unterricht“, 1974, E-Archiv

in einem Schreiben an Eva Eyquem Anfang April die Bitte, bis zum Ausstellungsende in Berlin zu bleiben und weitere Führungen anzubieten³⁴⁷. Kurz nach Ablauf der Ausstellung bedankte sich Hans M. Wingerl, der damalige Direktor des Bauhaus-Archivs für Eva Eyquems Mitarbeit in der Itten-Ausstellung und würdigte ihren Anteil am Erfolg der Ausstellung:

„Liebe gnädige Frau,
 von ganzem Herzen möchte ich Ihnen für die aufopfernde Arbeit danken, die Sie in der Itten-Ausstellung und dem Bauhaus-Archiv haben zukommen lassen. Nicht zuletzt dank Ihrer Intensität wurde diese Ausstellung zu einem wahrlich ganz außerordentlichen Erfolg. Es wäre schön, Sie bald wiederzusehen. Mit allen guten Wünschen bin ich Ihr Ihnen herzlich ergebener
 Hans M. Wingerl“³⁴⁸

³⁴⁷ Brief Anneliese Itten – Eva Eyquem, 1974.04.03.

³⁴⁸ Brief Hans M. Wingerl – Eva Eyquem, 1974.05.03.

Positive Resonanz auf Eyquems museumspädagogische Arbeit übermittelte auch die damalige Mitarbeiterin des Bauhaus-Archivs Eva Züchner in ihrem Schreiben an Eva Eyquem am 25.Juli 1974:

„Lange nach Ihrer Abreise schlug die Begeisterung für Ihre Führungen noch hohe Wellen. Jemand sagte zu mir: ‚Ich verabscheue Führungen und bin in die von Frau Eyquem nur aus Versehen geraten. Und plötzlich hing ich an ihren Lippen, war hellwach und konzentriert von Anfang bis Ende und merkte dabei, dass ich vorher durch die Ausstellung gelaufen war wie ein Blinder.‘ Dies wörtlich. Und andere Eyquem-Itten-Fans jubelten ähnlich.“³⁴⁹

Als Antwort auf Eyquems Brief erkundigte sich Anneliese Itten nach dem Verlauf der Ausstellung und informierte sie über Pläne, die Ausstellung anschließend in Graz, Utrecht, Lyon und Kaiserslautern zu zeigen.³⁵⁰ In ihrem Antwortschreiben vom 2.6.1974 berichtete Eva Eyquem ausführlich über ihre Erfahrungen im Bauhaus-Archiv Berlin.

„Es war wirklich eine herrliche Zeit, unentwegt festzustellen wie Menschen jeder Altersstufe wenn sie vor etwas wirklich Gutem stehen, etwas was wirklich an die Wurzeln greift, begeistert reagieren. Gerade die jungen Erzieher, die in den letzten Wochen nach Ostern mit kleinen Gruppen zu Führungen kamen und dann mit mir am Tisch mit dem „Arbeitsmaterial zur Farbenlehre“ gearbeitet haben, waren großartig. Das Arbeitsmaterial hatte einen Riesenerfolg. Überhaupt waren die letzten Wochen unbeschreiblich, ich führte quasi ununterbrochen, nur mit Kaffee-Pause. – Am letzten Tag, 10 Minuten vor Schluss, war die Ausstellung voll von Besuchern, und man schrieb alles was man konnte aus dem Tagebuch ab. Der Abschied ist mir nicht leicht geworden. – Berlin wäre auch heute die richtige Stadt für eine Itten-Schule, gerade wegen der dramatischen Situation. – Das Bauhaus-Archiv wäre sehr glücklich den Unterricht in seinem neuen Bau unterzubringen und es wäre ohne Frage ein großer Erfolg...

Im Augenblick hast Du sicher Anderes zu denken und zu tun. Bitte vergiss nie trotz allem Ärger, Mühe und zeitweiliger Erschöpfung, dass Du da etwas Tolles zu Stande gebracht hast, in dem Du den tausenden von Menschen ermöglicht hast, einen Zugang zum Unterrichtsmaterial zu bekommen.“³⁵¹

Dem Brief legt sie eine Kopie des Schreibens von Hans M. Wingler bei, der sie im Sommer desselben Jahres in Paris besuchte. Sie erwähnte in diesen Briefen aus Berlin nie Erinnerungen an ihre Jugend, allerdings deutet der Hinweis, „Berlin wäre auch heute die richtige Stadt für eine Itten-Schule“³⁵² darauf hin, dass ihr in der Zeit

³⁴⁹ Brief Eva Züchner – Eva Eyquem, EE-B-EZ-EE-1974.07.25.

³⁵⁰ Brief Anneliese Itten – Eva Eyquem, 1974.05.08.

³⁵¹ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1974.06.02.

³⁵² Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1974.06.02.

ihres Aufenthalts die Berliner Schulzeit wieder präsent war. Am Ende des Briefes beschrieb sie, wie prägend die Begegnung mit Itten für sie auch im Nachhinein gewesen ist.

“Für heute reicht die Zeit nur noch, um Dir alles Gute zu wünschen, mich noch einmal zu bedanken und Dir noch zu sagen, dass mir in Berlin wieder ein Mal ganz klar geworden ist, wie entscheidend für mich, für mein ganzes Leben, der Moment war, wo ich zum ersten Mal Itten gegenüberstand und erkannte, was er einem geben konnte.“³⁵³

Anneliese Itten erwähnte in einem Brief Mitte Juni 1974, wie froh sie sei, dass Eyquem „die Führungen so erfolgreich machen konnte und dass sie nicht alles in irgendwelche unbekanntenen Hände in Berlin legen musste“³⁵⁴. Sie kündigte an, die gewünschten Arbeitsmaterialien an Eyquem zu schicken, die diese Arbeitshefte zur Farbe³⁵⁵ für ihre Kurse benötigte. Neben geschäftlichen Details den Verkauf der Tagebücher betreffend erkundigte sie sich, ob Eva Eyquem zur Ausstellungseröffnung im August 1974 nach Graz kommen könne.³⁵⁶

9.3.5 Kunstvermittlung in der Itten-Ausstellung in der Neuen Galerie des Landesmuseums Joanneum Graz

Direkt im Anschluss an die Präsentation im Bauhaus-Archiv Berlin wurde die Itten-Ausstellung in der Neuen Galerie des Landesmuseums Joanneum in Graz gezeigt.

Wie in der Abbildung zu sehen, wurde sie in den barocken Räumen der Neuen Galerie Graz gezeigt, die dem Landesmuseum Joanneum angeschlossen ist. Die Besucherzahlen überschritten die anderer Ausstellungen in der Neuen Galerie zum Teil um das Zehnfache, was, ebenso wie auch ein Pressebericht, belegt, dass die Ausstellung ein Publikumserfolg war. Sie wurde wegen des großen Andrangs verlängert und konnte aus der Neuen Galerie in die Landesgewerbeanstalt übersiedeln, wo sie weitere vier Wochen zu sehen war.³⁵⁷ Die „Kleine Zeitung“ berichtete am 10.10.1974 von einem Besucherrekord von 4000 Besuchern.³⁵⁸

Die Ausstellung wurde von Eva Eyquem über die gesamte Laufzeit durch regelmäßige Führungen und durch Rundgänge mit angemeldeten Gruppen verschiedenster pädagogischer Einrichtungen betreut. Auch an der anschließenden Kunsterziehtagung wirkte sie mit. Überraschend ist, dass sich in keinem der vielen Presseberichte³⁵⁹ Hinweise auf Eva Eyquems Mitarbeit an der Ausstellung finden

³⁵³ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1974.06.02.

³⁵⁴ Brief Anneliese Itten – Eva Eyquem, 1974, ohne genaues Datum, vermutlich Mitte Juni.

³⁵⁵ Zur Farblehre Johannes Itten, Arbeitsmaterial. Otto Maier-Verlag, Ravensburg, Anneliese Itten, Zürich, 1973.

³⁵⁶ Brief Anneliese Itten – Eva Eyquem, 1974, ohne genaues Datum.

³⁵⁷ Pressebericht Neue Zeit, Graz, 24.8.1974 im Archiv des Landesmuseums Joanneum Graz.

³⁵⁸ Pressebericht Kleine Zeitung, Graz 10.10.1974, im Archiv des Landesmuseums Joanneum Graz.

³⁵⁹ Die gesamte Pressemappe zur Ausstellung konnte in Kopie für das Eyquem-Archiv gesichert werden.



79. Johannes Itten – Der Unterricht, Neue Galerie, 1974, Archiv des Landesmuseum Joanneum Graz

lassen, erwähnt wurde in der Presse lediglich Johannes Ittens Ehefrau Anneliese Itten.

Meine Recherche im Archiv des Landesmuseums Joanneum hat allerdings einen Hinweis auf Eyquems Tätigkeit ergeben. Im handschriftlich geführten Ausstellungsbuch des Jahres 1974 im Archiv der Neuen Galerie befindet sich eine genaue Auflistung der Ausstellungstitel, der Orte, der Führungen und der Besucherzahlen. Zur Ausstellung „Johannes Itten – Der Unterricht“ in der Neuen Galerie ist – in unkorrekter Schreibweise – vermerkt, dass Eva Eyquem gemeinsam mit Anneliese Itten durch die Ausstellung geführt hatte. (128

Führungen – Frau Itten – Frau Eycen)³⁶⁰. Wie viele Führungen dabei Eva Eyquem leitete, ist nicht notiert.

	AUSSTELLUNGEN 1974	ORT	FÜHRUNG	BES. ZAHL	ART
13	8.6.74 30.6.74 GEORGE FOHILL GEDANKENFOLGE	NEUE GALERIE		350	
14	9.7.74 11.8.74 DES KAIERS NEUE KLEIDER	NEUE GALERIE		688	
15	6.7.74 17.8.74 SCHWÄRENDE HÜFTLER ÜBER 85 IN DER STEIERMARK	NEUE GALERIE		617	
16	8.8.74 28.9.74 JOHANNES ITTEN – DER UNTERSICHT	NEUE GALERIE	128 FÜHRUNGEN FR. ITTEN FR. EYCEM	3.898	
17	5.10.74 20.10.74 FERDINAND SCHWERTER 1920 – 1992	NEUE GALERIE (UNTERKELLER)		864	
18	5.10.74 2.11.74 JOANNIS AVRAHIDIS – PLASTIK – GRAFIK	NEUE GALERIE		1.271	
19	5.10.74 10.11.74 JOHANNIS AVRAHIDIS – PLASTIK – GRAFIK	KUNSTGERÄUM		1.838	
20	6.10.74 2.11.74 AUSSTELLUNG DER WERKE DER FR. IM. MALENOVICHEN UND STMK.	NEUE GALERIE		1.347	
21	6.10.74 27.10.74 INGEBORG STROBL – ANTIKES 1914	NEUE GALERIE		460	
22	4.11.74 8.12.74 HERBERT BAYER – ZEICHNEN, Aquarelle FOTOS	NEUE GALERIE		380	
23	13.12.74 12.1.75 KUNSTPREIS 1974	NEUE GALERIE		618	
24	26.10.74 3.11.74 ERICH TSCHINKEL / HANNS SCHWARTZ	FORSAL DER ARBEITSKAMMER NEULANDWERK		ca 400	

80. Ausstellungsübersicht aus dem Jahr 1974, im Archiv des Landesmuseums Joanneum Graz

Durch ein Interview mit Anneliese Itten wies die Kleine Zeitung vom 25.8.1974 auf die Ausstellung und auf die geplante Arbeitstagung für Kunsterzieher hin:

„Eine gesamtösterreichische Arbeitstagung für Lehrer an allgemeinbildenden höheren Schulen unter dem Thema ‚Der Mensch im Spannungsfeld zeitgenössischer künstlerischer Bestrebungen‘ findet vom 26. bis 30. August in Graz statt. Vortragende aus Graz und Wien referieren im Hörsaal A der Grazer Universität.“³⁶¹

In einem Brief vom 28.7.1974 an Anneliese Itten kündigte Eva Eyquem ihre Ankunft in Graz an. Auf deren Nachfrage zur geplanten Arbeitstagung für Kunsterzieher bestätigte sie ihre Teilnahme und bat darum, Material für Führungen vorzubereiten zu lassen. Hieraus ist zu schließen, dass sie neben verbaler Vermittlungsarbeit auch Workshops mit ästhetischer Praxis anbot.

„Es wäre schön wenn die Herren dort für Schulbesuche Information vorbereiten könnten, sonst ist immer der Ablauf schwer und am Ende Panik mit viel zu viel Besuchern, d. h. auch Führungen. Man muss mit einem grossen Erfolg rechnen und dem gewachsen sein.“³⁶²

³⁶⁰ Ausstellungsbuch im Archiv der Landesmuseums Joanneum Graz, Ausstellungen 1974.

³⁶¹ Ebenda.

³⁶² Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1974.07.25.

Eva Eyquem blieb bis zum Ende der Ausstellung in Graz. Der anfängliche Andrang auf die Ausstellung nahm im Laufe der Wochen stetig zu.

„Meine erste Arbeitswoche war gut. Ernstes, aufmerksames, dankbares Publikum und wie man mir immer wieder sagt, sehr begeistert. – Vor allem Kunstpädagogen. – Für die kommende Woche sind schon eine Menge Führungen eingetragen. Fachschule, Schule für Metallhandwerk, Pädagogische Akademie aus Wien und auch die ersten Schulklassen.“³⁶³

Wie erfolgreich ihre Vermittlungsarbeit war, aber auch wie widrig die Umstände waren, unter denen sie arbeitete, berichtet sie in einem Brief an Anneliese Itten, den sie in der letzten Woche ihres Aufenthalts aus Graz schrieb:

„Bei diesem geradezu wahnsinnigen Andrang ist keinerlei Übersicht vorhanden, ich komme kaum um 8.30 durch die Menschenmengen durch – 100 Besucher warten da schon, am Nachmittag sind es dann über 400 geworden. – Mittag bleibt es offen. Ein Jammer und ein grosses Unrecht, dass die Ausstellung nicht verlängert werden kann, es würden noch viele Hunderte kommen. – Wie immer dasselbe Lied: großartiges Publikum, Begeisterung ohne Grenzen und an den wichtigsten Stellen Versager. – Dazu ein Museumsstab vollkommen unfähig, der in einen Dornröschenschlaf gesunken ist. Unordnung auch ohne Grenzen, ungewaschene Tassen, Rauch und Kartenspiel. – trotz 8-9 (!) Führungen am Tag (ohne Pause), die letzten Tage waren schlimmer als Berlin, bekommt man keinen Tropfen Flüssigkeit zu trinken. – Zum Glück viel Hilfe, Liebe geradezu Anbetung von den jungen Kunstpädagogen. – Wir teilen uns, organisieren die Arbeit, es geht immer mit bester Stimmung und trotz der Masse reibungslos vor sich. – Wenn ich spreche hört man keinen Laut, absolute Konzentration, bei den jungen Freudenschreie vor der Farbe, bei den Älteren recht gute Fragen. – Auch alle Lehrer wollen lernen und haben die gesunde Einstellung von sich aus. – Immer wieder: “Wo gibt es eine Schule wo man das einmal von Grund auf lernen kann, warum geben Sie kein Sommerseminar?“³⁶⁴

Welchen Beitrag Eva Eyquems zur Arbeitstagung der Kunsterzieher leistete, konnte bisher nicht in Erfahrung gebracht werden. Aus ihren mündlichen Berichten weiß ich allerdings, dass sie für ein Seminar an einer Grazer Lehrerbildungsanstalt eingeladen wurde, womit sie sich vermutlich auf die Kunsterziehertagung 1974 bezog.

³⁶³ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, AI-B-EE-AI-1974.09.08.

³⁶⁴ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, AI-B-EE-AI-1974.09.19.

9.3.6 Weitere Stationen der Itten-Ausstellung: Utrecht, Oldenburg, Mainz, Karlsruhe und Paris

Ob Eva Eyquem im Rahmen einer Kunstvermittlung an weiteren Stationen der Ausstellung zu Ittens Unterricht beteiligt war, ist nicht belegt. Aus ihrem Briefwechsel mit Anneliese Itten geht hervor, dass sie die Ausstellung in Utrecht nicht besuchen konnte. Eyquem bekundete wohl großes Interesse am Verlauf der Ausstellung in Utrecht und schrieb Anneliese Itten im März 1975 aus ihrem Urlaub in der Schweiz:

„Ich hätte so gerne gewusst, wie die Ausstellung in Utrecht abgelaufen ist und wie es mit anderen weiteren Plänen steht. Ich selbst habe es nicht mehr geschafft, nach Holland zu fahren.“³⁶⁵

Wie Anneliese Itten in ihrem Antwortschreiben berichtete, war die Ausstellung in Utrecht ebenfalls ein großer Publikumserfolg, sie beklagte aber auch den Mangel an Finanzierungsmöglichkeiten für die anschließende Station in Oldenburg.

„In Utrecht war ein ganz besonders grosser Erfolg. Über 8000 Besucher sind für das Centraal-Museum ungewohnte Zahlen.[...] In Oldenburg wird sich nun zeigen, wie sich Land und Volk „Niedersachsen“ zu dieser Kunsterziehung stellen, für mich wartet ein neuer Plan zum Aufbauen und ich werde wohl die erste Woche selbst möglichst viele Führungen machen müssen, denn finanziell besteht keine Möglichkeit jemanden anzustellen.“³⁶⁶

In einem späteren Brief sprach Anneliese Itten von ähnlichen Schwierigkeiten im Zusammenhang mit weiteren Ausstellungsorten, wie dem Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz und dem Landesmuseum Karlsruhe.

„So kommt die Ausstellung im September/Okt. nach Mainz ins Römisch-Germanische Zentralmuseum und anschließend bis 7.Dez. nach Karlsruhe ins Schloss, d.h. ins traumhaft schöne Landesmuseum. Du kannst Dir vorstellen, was ich alles zu organisieren habe an Katalogdruck etc. Für eine Betreuung der Ausstellung, Dich zum Beispiel fehlt den Museen jedes Geld, es muss über die Kunsterzieher gehen.“³⁶⁷

Durch eine Krankheit Ende des Jahres 1975 war Eva Eyquems verhindert, die Itten-Ausstellung zu betreuen, die 1976 im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe stattfand. Anneliese Itten schreibt besorgt:

„Gut, dass ich weiss, dass es Dir wieder besser geht, hoffentlich hat das auch angehalten und hoffentlich befolgst Du selbst den Rat, den Du mir gabst: ‚Vorsicht, tu nicht zuviel,

³⁶⁵ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, AI-B-EE-AI-1975.03.18.

³⁶⁶ Brief Anneliese Itten – Eva Eyquem, AI-B-AI-EE-1975.03.28.

³⁶⁷ Brief Anneliese Itten – Eva Eyquem, 1975.07.01: AI-B-AI-EE-1975.07.01.

damit einem das nicht passiert.’ In meinen Ohren höre ich das noch manchmal klingen und daher mag es auch der Grund sein, dass ich nicht geschrieben habe, nicht nachgefragt habe, ob Du in Karlsruhe den Kursus geben möchtest. Ich bin noch heute der Ansicht, dass es wohl besser wäre, wir überliessen es den Karlsruhern. [...] In Karlsruhe seien bis jetzt (knapp 5 Wochen) etwa 20.000 Besucher gezählt, erzählte mir Peter Schmitt heute morgen, also besser kanns nicht gehen und schöner sowieso nicht.“³⁶⁸

Am Zustandekommen der Ausstellung im Centraal Museum Utrecht war Eva Eyquem möglicherweise durch persönlichen Kontakt beteiligt. In einem Schreiben vom 04. Mai 1973 bekundet die Museumsdirektorin Dr. Janssens³⁶⁹ Eyquem gegenüber ihr Interesse an der Ausstellung “Johannes Itten – Der Unterricht” und bittet sie, am vorbereitenden Treffen mit Anneliese Itten in Zürich teilzunehmen.

Als einzige französische Station wurde die Ausstellung in Paris vom 7.2.1979 bis 1.4.1979 im Musée National d’Art Moderne – Centre de Création Industrielle im Centre George Pompidou in Paris gezeigt.³⁷⁰ Welche Rolle Eyquem bei der Organisation und Betreuung dieser Ausstellung spielte, konnte bislang nicht in Erfahrung gebracht werden. Es ist anzunehmen, dass sie zumindest im Vermittlungsprogramm der Ausstellung tätig war.

Im Rahmen einer geplanten Ausweitung meiner Recherche auf Eyquems Tätigkeit in Paris sollen zusätzliche Materialien erfasst werden, die sich nicht nur auf ihre Lehrtätigkeit an der Sorbonne beziehen, sondern die möglicherweise auch über ihre museumspädagogische Arbeit in französischen Museen Aufschluss bieten können.



81. Centre Georges Pompidou 1979, Œuvre reproduite: J. Itten, Farbkreis, 1961, © ADAGP, Paris, 1979. «Johannes Itten et son enseignement»

³⁶⁸ Briefwechsel Annelies Itten – Eva Eyquem, 1975.12.02: AI-B-AI-EE-1975.12.02.

³⁶⁹ Brief Dr. A. M. Janssens: EE-B-AMJ-EE-1973.05.04: „Madame, Comme suite à l’entretien que vous avez eu avec Madame Brozková je vous fais savoir que nous sommes intéressés à l’exposition „Der Unterricht“ de Johannes Itten. C’est pour cela que j’ai prié Madame Itten de bien vouloir m’accueillir à son adresse Ackersteinstraße 202 à Zürich le 30 mai prochain pour discuter cette affaire. Je vous serais très reconnaissante si vous vouliez y assister.“

³⁷⁰ Eyquem nimmt im Schreiben an Direktor M. Bouchenaki im Zusammenhang mit einem Vorschlag für eine Veranstaltungsreihe in Algier Bezug auf den Ausstellungskatalog “Itten et son enseignement” im Centre Pompidou: EE-B-EE-MB-1979.06.05, S. 2.

9.4 1974: Briefwechsel mit Anneliese Itten – Planung weiterer Ausstellungen

Aus dem Briefwechsel zwischen Eva Eyquem und Anneliese Itten, sind nur einige Schreiben erhalten, deren Originale sich im Itten-Archiv Zürich befinden. Sie beziehen sich lediglich auf die kurze Zeitspanne zwischen 1974 und 1977 und geben Einblick in einen regen Gedankenaustausch, der sich zum großen Teil auf das Bemühen um das Werk Ittens konzentrierte. Der Kontakt zwischen den beiden ehemaligen Itten-Schülerinnen bestand bis zum Lebensende Anneliese Ittens und fand seinen Ausdruck in zahlreichen persönlichen Begegnungen, Telefonaten und Briefen.

Eva Eyquem teilte mir in einem Schreiben ihren Besuch bei Anneliese Itten im Jahr 1991³⁷¹ in Zürich mit, bei dem sie von der geplanten Itten-Stiftung in Bern erfuhr. In der im Brief geäußerten Bemerkung, dass diese Nachricht sie von einer großen Sorge befreie, zeigt sich Eyquems starkes Engagement für Ittens Nachlass.

Eva Eyquem beriet Anneliese Itten nicht nur in Fragen der Kunstvermittlung, sondern unterstützte sie auch bei der Suche nach Galeristen und Kuratoren. So kontaktierte sie Madeleine Chalette Lejwa, eine ihr bekannte New Yorker Galeristin in Hinblick auf mögliche Itten-Ausstellungen in den USA ³⁷². In ihrer Antwort vom Februar 1974 bekundete Lejwa ihr Interesse, eine Wanderausstellung mit Werken Johannes Ittens in amerikanischen Museen zu organisieren³⁷³.

Die Galeristin bezog sich in diesem Schreiben auf die gemeinsame Freundin Guitou³⁷⁴, die Künstlerin Guitou Knoop. Mehrfach insistierte Eva Eyquem Anneliese Itten gegenüber, den Kontakt zu Madeleine Chalette Lejwa wahrzunehmen. Allerdings lehnte Anneliese Itten anfangs entschieden ab, sich mit der Galeristin in Verbindung zu setzen, da sie kein Interesse daran habe, in Galerien auszustellen³⁷⁵.

³⁷¹ Siehe: SR-B-EE-SR-1991.05.05, Eyquem schreibt, dass sie mit guten Nachrichten von ihrem Besuch bei Anneliese Itten zurückgekommen sie und bekundete ihre Freude darüber, dass Itten eine Stiftung in Bern bekommen solle.

³⁷² Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1974.06.02: „Bekam ein Telegramm von Frau Lejwa New York. Galerie Chalette ‚impossible fixer Rendezvous Itten avant mon arrivée Paris Juin onze.‘ – ich hatte ihr vor langem geschrieben, sie sollte sich bei Dir ansagen. – Na, mal sehen, ich werde ihr raten Dich anzurufen. Ich denke sie bleibt einige Wochen in Europa.“

³⁷³ Brief Madeleine Lejwa – Eva Eyquem, 1974.02.26: „Je compte venir à Paris à la mi ou fin juin de sorte que nous pourrions nous voir en toute tranquillité pour discuter l'oeuvre de Itten dont j'aimerais organiser une exposition itinérante dans quelques musées importants aux Etats Unis. Ne vous donnez plus la peine de m'envoyer d'autres catalogues. J'espère que je vous trouverai à Paris dans la deuxième quinzaine de Juin. En ce moment nous pouvons discuter et voir ensemble s'il y a des possibilités de réaliser ce projet. Je vous serais reconnaissante de bien vouloir me communiquer si vous envisager d'être à Paris au mois de juin. En attendant le plaisir de vous revoir, je vous envoie, chère madame, mon souvenir très sympathique.“

³⁷⁴ Ebenda: „Chère Madame, Comme notre amie, Guitou, vous l'avait écrit les catalogues de Itten ont dû perdre dans le désordre du courrier de Noël.“

³⁷⁵ Brief Anneliese Itten – Eva Eyquem, 1974. o. D., a.a.O.: „...Übrigens möchte ich nicht bei einer New Yorker Galerie ausstellen, Chalette hin oder her,----sie verfolgen mich jetzt schon alle, sollen endlich eine grosse Ausstellung im Museum machen, bevor ich alles Pulver an Galerien verschossen habe. Wenns denen nach ginge, hätte ich schon keine Bilder mehr! Wenn Du die Dame siehst, sage es bitte. Hab schon Angst vor der Meute in Basel.“

Dass es sich bei den Plänen von Madeleine Lejwa nicht um Ausstellungen in Galerien, sondern in Museen und Universitäten handle, stellte Eyquem in ihrem Antwortbrief klar. Sie kündigte Anneliese Itten den Besuch der Galeristin an, die sie als „gebildete Kunsthistorikerin und interessante Persönlichkeit“ bezeichnete. Gleichzeitig bat sie Anneliese Itten, der Galeristin eine Ausgabe des Ittenschen Tagebuchs zu senden.³⁷⁶ Lejwa bestätigte in einem Brief an Eva Eyquem kurz darauf den Erhalt des Tagebuches und bekräftigte ihre Entschlossenheit, ein Wanderausstellung Ittens in den USA zu organisieren:

„Bitte versichern Sie Frau Itten, dass mein Interesse an dieser Ausstellung nach wie vor besteht. Ich bin auch sicher, dass ich die Ausstellung in einigen Museen unterbringen kann, so wie ich es mit Arp getan habe. Sie muss aber verstehen, dass man eine wichtige Ausstellung nicht im Handumdrehen machen kann. Die Arp Ausstellung hat 3 Jahre Vorbereitung gekostet.“³⁷⁷

Im März des darauf folgenden Jahres, leitete Eyquem einen Brief Lejwas an Anneliese mit dem Hinweis auf ihre Wertschätzung der Galeristin weiter³⁷⁸. Im Antwortbrief erklärte sich Anneliese Itten zu einem Treffen mit der Galeristin bereit³⁷⁹, das Mitte des Jahres 1975 stattfand. Sie besprachen gemeinsam Möglichkeiten einer umfassenden Itten-Ausstellung, die das pädagogische Werk gleichberechtigt neben dem künstlerischen Werk zeigen sollte.

„Ich wollte Dir heute gerne berichten, wie es mit Frau Chalette Lejwa gegangen ist, die mich ja besucht hat, wie Du weißt. Ich denke, es war gut. Wenn sie auch zuerst sicher einen nur konkreten, konstruktiven Itten gesucht hat, so merkte sie doch bald, dass da noch anderes ist. Sie ist sicher eine ungewöhnlich kluge Frau. [...] Wir haben vieles angeschaut, nur nicht die großen Ölbilder [...]. Dafür haben wir viele Studien und Tagebücher angesehen und aus der Idee den „ganzen Itten“ also den Pädagogen und den Maler zusammen zu zeigen wurde genau die gleiche Ausstellungsidee, die wir auch schon für Münster und die anderen deutschen Museen gefasst hatten. Du musst nämlich wissen, dass zu Münster noch Stuttgart, Basel, Berlin, Utrecht und eventuell sonst noch ein Museum kommen soll, dass man einen grossen umfassenden neuen Katalog machen will etc. Um also nun die Pädagogik nicht von der Schülerarbeit her

³⁷⁶ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1974.07.25: „... mündlich über die Galerie Chalette die nicht an eine Ausstellung in der Galerie sondern in Museen u. Universitäten geplant hatte und Dich Ende des Jahres besuchen wird. – Möchte nun ein Tagebuch kaufen um es vor diesem Besuch zu studieren, sie ist eine gebildete Kunsthistorikerin und sehr interessante Persönlichkeit. – sie hätte es sehr gerne ungebunden damit sie die Blätter nebeneinander legen kann. – Wenn du das noch vor Graz erledigen kannst; Anschrift. Mrs Arthur Lejwa. 9 East 88 Street. New York 10028 N.Y.”

³⁷⁷ Brief M.C. Lejwa an EE: EE-B-MCL-EE-1975.02.18.

³⁷⁸ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1975.03.18.

³⁷⁹ Brief Anneliese Itten – Eva Eyquem, 1975.03.28: „An Frau Lejwa werde ich schreiben und ihr sagen, dass ich sie gerne empfangen, wenn sie mich im Mai aufsuchen will“.

zu beleuchten wie im Unterricht, sollte dies in der neuen Ausstellung mit eigenen Studien und Tagebuchblättern, d.h. mit eigenen schriftlichen und oder zeichnerischen Äusserungen ergänzt werden.“³⁸⁰

Dass der Kontakt zu Madeleine Chalette Lejwa, die mit Josef Albers befreundet war, durch Eva Eyquem vermittelt und forciert wurde, belegen einige Schreiben aus dem Briefwechsel. Wie stark sich Eyquem dabei engagierte und welche Bedeutung sie den Ausstellungen bemaß, wird in einem späteren Brief noch deutlicher:

„Dein Bericht über den Besuch von Madeleine Lejwa hat mich natürlich sehr interessiert. – Sie schrieb sehr beeindruckt und ich halte diese Begegnung auch für wichtig und gut zu mal sie sicher vieles in Punkto Bedeutung von Itten für sich und damit für ihre Freunde in U.S.A. geklärt hat. – Ich habe einen langen Abend mit ihr verbracht, konnte daher vor ihrer Reise nach Zürich das Problem Albers von ihrer Sicht und die gewisse Hemmung, die sie überwinden musste, um sich mit Itten auseinander zu setzen, um den Schritt zu einer neuen Einstellung zu gewinnen. Dieses scheint mir jetzt geschehen, was ich als sehr positiv empfinde, das Konkretisieren wird dann vielleicht trotz der grossen Probleme folgen.

Ganz besonders haben mich die Pläne mit Münster, Stuttgart, Basel, Berlin etc. interessiert, das finde ich ausgezeichnet auch aus dieser neuen Sicht. Ich verstehe Deine positive Haltung, die einzig mögliche in diesen negativen Zeiten, wenn man etwas Positives anzubieten hat, und da ist ja die Quelle Itten wie das Leben selbst, ohne Ende in seiner Fruchtbarkeit.“³⁸¹

Diese Zeilen machen darüber hinaus auch deutlich, wie stark Eva Eyquem die Pädagogik Ittens als Quelle für ihre eigene Arbeit verstand.

Dass sich zwischen Eva Eyquem und Chalette Lejwa eine freundschaftliche Korrespondenz entwickelt hatte und es zu einem Treffen in Paris kam, belegen drei Schreiben³⁸² der Galeristin. Während der erste Brief vom 26.2.1974 mit der Anrede Chère Madame an Eyquem wendet, beginnt der Brief vom 25.5.1975 mit „Ma chère Eva“. Ein weiterer unvollständig erhaltener Brief ist vermutlich nach dem Treffen in Paris im Juni 1975 in deutscher Sprache verfasst. Hier unterschrieb Lejwa mit „Ihre Madeleine“. Die Galeristin beschrieb hier ihre Pläne für eine Itten-Ausstellung und bezieht sich auch auf die Bezahlung des Tagebuchs von Johannes Itten, das sie durch Eyquems Vermittlung erworben hatte.

„Im Zusammenhang mit der Arp Ausstellung muss ich hier im Lande sehr viel herumreisen. Diese Gelegenheit werde ich natürlich benutzen, um die Itten Ausstellung

³⁸⁰ Brief Annelies Itten – Eva Eyquem, 1975.07.01.

³⁸¹ Brief, Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1975.07.25.

³⁸² EE-B-MCL-EE-1974.02.26. / EE-B-MCL-EE-1975.05.25 / EE-B-MCL-EE-oD.

zu popularisieren. Ich kann Ihnen schon heute sagen, dass das Carnegie Institute in Pittsburgh, und das San Francisco Museum in San Francisco bereit sind, diese Ausstellung zu zeigen. Jedes Museum, das einmal mit mir arbeitet, weiss, dass die Ausstellungen, die ich organisiere, wichtig und einzigartig sind. Ich habe im Zusammenhang mit Itten sehr viele Ideen, die eine einfache Bilderausstellung übersteigen. Es geht mir darum, Itten nicht nur als Maler sondern als eine totale Persönlichkeit zu präsentieren mit seinen pädagogischen und philosophischen Seiten. Ich habe das Problem noch nicht ganz verdaut. Aber wenn ich damit fertig bin, wird es nicht nur eine „gewöhnliche Ausstellung, sondern ein „Ereignis“ werden. Das kann ich Frau Itten versprechen und Ihnen versichern. [...] Ich grüße Sie herzlich und sehe unserem Wiedersehen mit grosser Freude entgegen. Das Tagebuch werde ich Ihnen, wie Sie vorschlugen persönlich bezahlen. Sollten Sie nicht so lange warten wollen, dann lassen Sie mich es wissen. Ihre Madeleine“³⁸³

Aus einem Antwortschreiben Eyquems auf einen nicht erhaltenen Brief Anneliese Ittens geht hervor, dass sie deren Vorschlag zustimmte, den Vertrieb der neu verlegten Arbeitsmappe Ittens für Paris zu übernehmen.

„Das Arbeitsmaterial als große Mappe von dem Du mir schriebst, habe ich noch nicht erhalten, freue mich aber darauf. – Im Voraus besten Dank. - Mit der Vertretung dafür in Paris sage ich im Prinzip: ja, man muss nur sehen, wie so etwas möglich ist. . – Die Arbeitsmappe würde auch in Nürnberg [...] großes Interesse finden, so wie natürlich überall und ich würde im Herbst dort auf jeden Fall damit arbeiten.“³⁸⁴

Anneliese Itten teilte ihrer Freundin Eva in einem weiteren Schreiben mit, dass der Künstler Gottfried Honegger ihr seine Unterstützung für eine Ausstellung in Paris zugesagt habe.³⁸⁵ Sie fügte in dem Zusammenhang an, dass für das Jahr 1976 bereits sehr viele Ausstellungen geplant seien. Vermutlich nahm die Planung für die Itten-Ausstellung, die erst 1979 im Centre Pompidou stattfand, hier ihren Anfang.

9.5 1977: Korrespondenz mit Slavia Beige

Unter Eyquems beruflichen Dokumenten in Paris befanden sich weitere Briefe, die sich auf Eyquems Engagement für Johannes Itten beziehen. Es sind vier Briefe³⁸⁶ der Berliner Kunstpädagogin Slavia Beige, die auf gemeinsame Erlebnisse aus der

³⁸³ EE-B-MCL-EE-oD.

³⁸⁴ Brief Eva Eyquem an Anneliese Itten, 1975.08.14. :AI-B-EE-AI-1975.08.14.

³⁸⁵ AI-B-AI-EE-1975.12.2.: „Warja Honegger machte mir das Angebot, dass Gottfried mir behilflich sein wolle, eine Ausstellung in Paris zu machen. Von diesem Angebot, ihm zu schreiben und um Hilfe zu bitten, habe ich bis heute keinen Gebrauch gemacht und werde es auch wohl kaum tun. Ich kann mich ja auch nicht total umbringen, nur wegen Ausstellungen. Das Programm für Bilder ist sowieso nahezu voll für das nächste Jahr.“

³⁸⁶ Siehe: EE-B-SB-EE-1977.02, EE-B-SB-EE-1977.05, EE-B-SB-EE-1977.07, EE-B-SB-EE-1978.

Schulzeit schließen lassen. Slavia Beiges bezieht sich in einem ihrer Briefen auf die Japanerinnen Kasuko Sasagawa und Mitsuko Yamamouro, die mit Eva Plaut gemeinsam die Itten-Schule in Berlin besuchten³⁸⁷. Beige erwähnte, an einer Dissertation über Itten und dessen Unterricht zu arbeiten.

„Meine liebe Eva, [...] Was machen Deine Pläne für Nürnberg für dieses Jahr ?? Falls Du dort bist würde ich gerne ein paar Tage hinkommen, ich habe auch in Bezug auf Deine eigene Begegnung mit Itten noch Fragen, da Du ja in meiner Arbeit mit erwähnt wirst als ein wichtiger Zweig, der die Lehre Ittens fortblühen lässt, dann auch die beiden Japanerinnen Sasagawa und Yamamouro die ich letztes Jahr in Japan besuchte und deren Schule mich sehr beeindruckt hat. Sie ließen Dich ganz herzlich grüßen, sie bekamen einen ganz lieben verträumten Eindruck, als sie von Dir sprachen, das zeigt doch ihre tiefe Zuneigung zu Dir. Ich möchte Dir von ihnen gern ein Foto schicken, auch ein paar Bilder die ich damals in Nürnberg machte, wenn ich sicher bin, dass Deine alte Adresse noch stimmt.“³⁸⁸

In einem späteren Brief geht sie auf Eyquems Schilderung über Johannes Itten als Lehrer ein, den sie aber ihren Ausführungen nach nie persönlich kennen gelernt hatte.

„Wie Du Itten schilderst in der Berliner Zeit, scheint er viel von der Strenge eines Zen-Meisters zu besitzen!“³⁸⁹

Sie bezieht sich im gleichen Schreiben auf den Vortrag Eva Eyquems zum Thema „Ist Kunstunterricht möglich?“ 1978 in Nürnberg, auf deren geplante Vortragsreise nach Tunesien und den Besuch im Kröller-Müller Museum in Otterlo. Die Ausführungen Eva Eyquems über ihren Lehrer Johannes Itten könnten von großem Interesse sein, bisher konnte die erwähnte Dissertation Slavia Beiges allerdings nicht ausfindig gemacht werden.

9.6 1974-1975: Gestaltungskurse für Kinder in Paris nach Itten

Im Anschluss an ihre museumspädagogische Arbeit in der Itten-Ausstellung begann Eyquem in Paris mit zwei Kindergruppen zu arbeiten, wobei Sie vermutlich ähnlich vorging wie in ihren Farbseminaren für Kinder im Rahmen der Itten-Ausstellung.

Im Schreiben vom 2.6.1975 an Anneliese Itten ging Eyquem auf Gestaltungskurse für Kinder ein, die sie nach ihrer Rückkehr in Paris begonnen hatte. Bei diesen

³⁸⁷ Siehe Yoshimasa Kaneko YK-T-2004. Science of Design: Relationship between Johannes Itten and some Japanese in Berlin. In: „The Science of Design“, Bulletin of Japanese Society for the Science of Design, Vol. 50 No.6 Issue No.162, 2004, ISSN 0910-8173, S. 1-10.

³⁸⁸ Brief Slavia Beige: EE-B-SB-EE-1977.02.

³⁸⁹ Brief Slavia Beige: EE-B-SB-EE-1978.

Kursen handelte es sich um zwei Farbkurse mit Kindern unterschiedlichen Alters. Eva Eyquem setzte hier Erfahrungen um, die sie in den Kursen in Nürnberg ausgehend von der Pädagogik Ittens gemacht hatte. Ihre Bemerkungen im Brief an Anneliese Itten machen deutlich, dass sie diese Arbeit in Beziehung zu Ittens Studien über subjektive Farben setzte, die er in seinem Werk „Kunst der Farbe“³⁹⁰ dokumentierte. Eyquem schrieb:

„Mache wunderbare Beobachtungen, Notizen und auch Dias, die ich Dir sehr bald dann einschicken kann. Die Kinder sind ohne Ausnahme begeisterte. Ich habe ein Mädchen rot-blond, die ganz dem Mädchen (Farbenlehre, Franz. Ausgabe Seite 26) entspricht.“³⁹¹

Aus dieser Bemerkung geht hervor, dass sie ihre pädagogische Arbeit an der Ittenschen Farblehre anlehnte. Texte, Diamaterial sowie die Originale der Kinderarbeiten, die sich im Besitz der Kunsthistorikerin Wendela Schipper befinden, bestätigten diese Vermutung.



82-83. Farbkurse für Kinder, 1974 in Nürnberg und 1974/1975 in Paris, Wendela Schipper Paris, E-Archiv

Durch Wendela Schipper³⁹², einer langjährigen Freundin und Wegbegleiterin Eva Eyquems, wurden Dokumente zu den Gestaltungskursen, die in ihrem Haus stattfanden, zugänglich. Eva Eyquem leitete von 29. Juni 1974 bis 1. März 1975³⁹³ Farbkurse für zwei Kindergruppen, an denen die Töchter der Familie Schipper und

³⁹⁰ Itten, Johannes: Art de la Couleur. Ravensburg, 1967. S. 26. siehe dazu auch: EE-Bücher-Künstler. Dieses Buch übergab mir Eva Eyquem 2002 in Paris als Geschenk aus ihrer Bibliothek.

³⁹¹ Brief Anneliese Itten – Eva Eyquem : AI-B-EE-AI-1974.06.02.

³⁹² Siehe Personenregister PR-WSchipper.

³⁹³ Eyquem schrieb im Brief vom 02.06.1974 an Anneliese Itten: „Ich habe einen Kursus für Kinder (1. Fünf bis sieben Jahre) und (2. 7 J. – 9 J.) angefangen...Ausgehend von Farbmateral.“

deren gleichaltrige Schulfreundinnen teilnahmen. In der Sammlung Schipper³⁹⁴ befindet sich ein großer Teil der damals entstandenen bildnerischen Arbeiten, sowie von ihr erstelltes Diamaterial und Notizen zum Entstehungsprozess.³⁹⁵

In einem weiteren Brief an Anneliese Itten erwähnte Eva Eyquem ein Jahr später erneut die Kinderkurse in Paris und ihre Pläne für eine 5-wöchige Arbeitsphase in Nürnberg:

„Meine Kurse mit Kindern (8-12 Jahre) haben mich sehr in Anspruch genommen. Sehr schöne, erfreuliche Resultate, viel Begeisterung, Konzentration und Begabung bei den Kindern. Ab 2/4 bin ich wieder einmal in Nürnberg für etwa 5 Wochen, – Kinderkurse und Erwachsene im Fembohaus, Museumspädagogen und Zeichenlehrer. – Ein sehr gedrängtes Programm, da ich nicht längere Zeit bleiben kann und möchte.“³⁹⁶

9.7 Hinweise auf Seminare in Nürnberg im Briefwechsel mit Anneliese Itten

Aus diesem Schreiben geht hervor, dass Eva Eyquem ab Anfang April 1975 für fünf Wochen am Kunstpädagogischen Zentrum KpZ in Nürnberg mit unterschiedlichen Zielgruppen arbeiten wird. Diese Seminare setzten den Ausgangspunkt für einen Arbeitszyklus, der sich über den Zeitraum von mehr als 20 Jahren erstreckte. Hier entwickelte Eyquem einen kunstpädagogischen Ansatz ausgehend von der Ittenschen Kontrastlehre und referierte in unterschiedlichem Kontext über das bildnerische und das pädagogischen Werk ihres Lehrers.

Das im Brief erwähnte Fembohaus ist ein stadtgeschichtliches Museum in der Nürnberger Altstadt, in dem kunsthistorische Ausstellungen stattfinden. Es verfügte über städtische Arbeitsräume und wird vom Kunstpädagogischen Zentrum KpZ des Germanischen Nationalmuseums betreut. Mit dieser Institution kooperierte Eva Eyquem bereits im Rahmen ihrer Führungen zu Itten-Ausstellungen in der Kunsthalle Nürnberg.

Die im April 1975 beginnende fünfwöchige Arbeitsphase war zum ersten Mal nicht an eine aktuelle Ausstellung gekoppelt und hatte bildnerische Gestaltungskurse zum Schwerpunkt. Eva Eyquem erwähnt Anneliese Itten gegenüber die positiven Erfahrungen, die sie aus ihrer pädagogischen Arbeit in Nürnberg zog:

³⁹⁴ Siehe: WS-sw.Paris.1975 und EE-W-F-1974/75.Paris.

³⁹⁵ Wendela Schipper stellte dieses und weiteres Material über Eyquems kunstpädagogische Tätigkeit in Rahmen der Itten-Ausstellung in Nürnberg 1974, die sie ebenfalls begleitet und dokumentiert hatte, dem Eyquem-Archiv zur Verfügung.

³⁹⁶ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1975.03.18.

„Ich möchte Dich nicht mit meinen Erlebnissen in Nürnberg belästigen, Du hast ja genug im Kopf, aber die Freude, die bei den Menschen immer wieder zum Ausdruck kommt, die schöpferische Möglichkeit durch Itten in sich entdecken, ist für mich ein so positiver Halt, dass alles andere dahinter verschwindet. Dieses möchte ich nur gesagt haben in aller Treue und Dankbarkeit.“³⁹⁷

Eine dritte Arbeitsphase in Nürnberg vom 20. September bis 1. November 1975 erwähnte sie hier ebenfalls, wie auch ihr Interesse an einer erneuten Ausstellungsassistenz.

„Ab 20. September – 1. November bin ich wieder in Nürnberg. Ich hätte gerne einmal wieder eine Ausstellung betreut, aber ich weiß, wie die Museen in Punkto Geld stehen. Schade.“³⁹⁸

Eyquems kunstpädagogische Tätigkeit in Nürnberg wird im Kapitel 11 und im zweiten Teil der Arbeit eingehend thematisiert.

³⁹⁷ Brief Eva Eyquem – Anneliese Itten, 1975.07.22.

³⁹⁸ Ebenda.

10 KONTAKT ZUR GALERIE RICARD

10.1 Johanna Ricard und ihr Umfeld

Zu den ersten persönlichen Kontakten, die Eva Eyquem in Nürnberg knüpfte, zählt die Galeristin Johanna Ricard. Bereits im ersten Jahr ihrer Tätigkeit im Rahmen der Itten-Ausstellung 1972 in der Kunsthalle Nürnberg lernte Eva Eyquem Johanna Ricard kennen, die seit 1968 für die Kunsthalle tätig war. Johanna Ricard, die mit dem französisch-stämmigen René Ricard verheiratet war, wurde von Curt Heigl gebeten, Eva Eyquem während ihres Aufenthaltes in Nürnberg zur Seite zu stehen.

Um zu erfassen, welche Aspekte diese Begegnung für Eva Eyquem mit sich brachte, führte ich ein Interview mit Johanna Ricard.³⁹⁹ Sie gab im Gespräch Einblick in die freundschaftliche Verbindung mit Eva Eyquem und stellte dem Archiv wichtiges Dokumentationsmaterial zur Verfügung.

Ricard lebte seit ihrem Weggang aus Nürnberg 1987 in Maikammer in der Pfalz, wo ich sie im Januar 2013 besuchte. Von dort unternahm sie häufig Ausflüge nach Paris und besuchte Eva Eyquem einige Male in Paris und in deren Landhaus in Verderonne. In ihren Erinnerungen an Eva Eyquem verbinden sich persönliche Erlebnisse mit Erinnerungen an Ausstellungen, gemeinsame Ausstellungsbesuche und Begegnungen mit Künstlern und Kunsthistorikern.

Johanna Ricard wurde 1933 geboren, wuchs als Kind eines Lehrerehepaars in der Pfalz auf und besuchte ein anthroposophisches Gymnasium in Stuttgart. Sie studierte in Paris und Saarbrücken Kunstgeschichte und arbeitete in der Nachkriegszeit in Rammstein einige Zeit für die amerikanische Militärverwaltung.

³⁹⁹ Teile des Interviews finden sich als Tonmitschnitt unter: JR-I-2013.1.9.MP3, Zusammenfassung: JR-I-2013.1.9, Informationen zu Johanna Ricard unter Personenregister PR-JR.

Zwischen 1968 und 1972 arbeitete sie an der Kunsthalle Nürnberg. Dietrich Mahlow, der Gründungsdirektor der Kunsthalle, konnte sie als Mitarbeiterin für die internationale Biennale der Konstruktiven Kunst⁴⁰⁰ gewinnen, die er 1969 in Kooperation mit dem Institut für Moderne Kunst Nürnberg realisierte. Hier war sie durch ihre Sprachkenntnisse unter anderem für die Verbindungen zu den Künstlern der Konkreten Kunst wie z.B. Joseph Albers in Amerika zuständig.

Johanna Ricard war zu dieser Zeit als freie Kunsthändlerin tätig und stand mit Künstlern der tschechischen, ungarischen und polnischen Avantgarde in Kontakt und vertrat Künstler der russischen Avantgarde. Ab 1971 leitete sie die Galerie Ricard in der Königspassage in Nürnberg, wo sie u.a. Künstler wie Jiří Kolář, Zdenek Sykora und Tadeusz Kantor, Malewitsch, Lissitzky, Rodtschenko und Popova präsentierte, die sie auch auf Kunstmesse in Düsseldorf und Basel vertrat.

Zu ihrem Kundenkreis gehörten namhafte Galerien, die Sammler Wilhelm Hack und Ernst Beyler, die Museumsleiter Dieter Honisch (Folkwang-Museum Essen), Dieter Roters (Direktor der Berlinischen Galerie) und Paul Wember (Direktor des Kaiser Wilhelm Museums in Krefeld) aber auch Museumsleiter aus der Schweiz und den Niederlanden. Die meisten ihrer Kunden kamen allerdings ihren Aussagen nach aus den USA⁴⁰¹.

Aus der beruflichen Begegnung zwischen ihr und Eva Eyquem entwickelte sich sehr bald eine persönliche Beziehung, die zu einer lebenslangen Freundschaft wurde. Ricard zählte zu den wenigen Freunden Eva Eyquems, denen sie auch persönlichste Dinge anvertraute. Es verband sie ein Interesse an der Kunst der Avantgarde und sie teilten gemeinsame Erfahrungen im Galeriebetrieb. Johanna Ricard beherbergte Eva Eyquem zwischen 1974 bis 1987 jeweils während ihres 5-wöchigen Aufenthalts in Nürnberg in ihrer Privatwohnung in der Bismarckstraße. So verbrachten sie einmal pro Jahr, zwischen 1975 und 1987 sogar zweimal pro Jahr mehrere gemeinsame Wochen.

Während dieser Zeit unternahmen sie einige Reisen zu Kunstausstellungen. Eine davon führte nach Berlin, wo Eva Eyquem Erinnerungen aus der Kindheit nachgehen konnte. Wie Johanna Ricard berichtete, war zwar das Wohnhaus der Großeltern nicht mehr erhalten, aber Eva Eyquem zeigte ihr einen Tennisplatz, auf dem sie mit ihrer Freundin Anneliese Itten in der Zeit an der Itten-Schule gespielt hatte⁴⁰².

⁴⁰⁰ Biennale 1969 Nürnberg, „Konstruktive Kunst: Elemente + Prinzipien“, Hrsg. Institut für moderne Kunst Nürnberg, Druckhaus Nürnberg, 1969.

⁴⁰¹ Interview SR mit Johanna Ricard, JR-I-2013.1.9, und JR-I-2013.1.9/2.MP3.

⁴⁰² Interview SR mit Johanna Ricard, JR-I-2013.1.9, und JR-I-2013.1.9/2.MP3.

10.2 Besuch der Documenta in Kassel



84. Eva Eyquem (zweite von rechts) und Johanna Ricard (rechts) beim Besuch der Dokumenta 5, Kassel, 1972, J. Ricard Maikammer

Bereits im ersten Jahr ihres Aufenthalts in Nürnberg 1972 besuchte Eva Eyquem gemeinsam mit Johanna Ricard die Documenta 5. Die von Harald Szeemann kuratierte Ausstellung präsentierte unter dem Titel „Befragung der Realität – Bildwelten heute“ provozierende Ansätze und konfrontierte die Besucher mit performativen Arbeiten und künstlerischen Positionen, die sich durch einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit auszeichneten. Mit Happenings und Aktionen stellten unter anderen Künstler wie Joseph Beuys, Klaus Rinke und Franz Erhard Walther tradierte Vorstellungen in Frage und proklamierten einen erweiterten Kunstbegriff.

Eberhard Roters, den Eva Eyquem durch Johanna Ricard kennen gelernt hatte, war als Kurator der Abteilung Trivialrealismus – Trivial-

emblemantik an der Konzeption der Documenta beteiligt. Roters leitete bis 1971 die Kunsthalle Nürnberg, von 1976 bis 1987 die Berlinische Galerie, wo Eva Eyquem 1982 mit ihm zusammenarbeitete. Vermutlich erhielt Eva Eyquem von diesem Ausstellungsbesuch wesentliche Impulse für ihre spätere kunstpädagogische Tätigkeit, die sie 1974 im Rahmen des Begleitprogramms zur Itten-Ausstellung in Nürnberg auch in Form performativer Experimente umsetzen konnte.

Die Journalistin Irma Schlagheck fotografierte damals Besucher der Ausstellung in Kassel und bekam durch Zufall auch Eva Eyquem und Johanna Ricard vor die Kamera. Irma Schlagheck kannte die Galeristin Ricard bereits aus Nürnberg, wo sie zu dieser Zeit als Fotografin tätig war. Sie ließ das Pressefoto später Johanna Ricard zukommen, in deren Sammlung es sich derzeit befindet.⁴⁰³ Die Fotografie zeigt Eva Eyquem und Johanna Ricard als Zuschauerinnen einer Performance in den Ausstellungsräumen der Documenta.

⁴⁰³ Foto Irma Schlagheck, der Original-Abzug wurde von JR dem EE-Archiv übergeben: JR-F-1972.E+JR.

In einem Brief an Anneliese Itten berichtete Eyquem von ihrem Besuch der Documenta 6 in Kassel, die für sie eine künstlerische Neuorientierung signalisierte.

„Danach Documenta – die Lawine ist herunter. Als Ausstellung miserabel, als Ahnung einer neuen Haltung ermutigend: Suchen, Tasten, Nachdenken, Fragestellung und... die Natur, ähnlich wie bei meinen eigenen Schülern, es wird endlich nicht mehr diskutiert. Hätte mich darüber und über vieles Andere so gerne mit Dir unterhalten.“⁴⁰⁴

Sie formuliert hier mit der Äußerung „die Lawine ist herunter“ keine dezidierte Kritik an der von Manfred Schneckenburger kuratierten Ausstellung, bei der die „Honigpumpe“ von Joseph Beuys eine zentrale Rolle einnahm. Ein Hinweis auf ihre Haltung der zeitgenössischen Kunst gegenüber lässt sich aus der Bemerkung ableiten, dass „endlich nicht mehr diskutiert werde“. Die Äußerung kann als Zeichen einer Kunstauffassung ausgelegt werden, die den bildnerischen Gestaltungsprozess in den Mittelpunkt rückt.

Diesem Besuch der Documenta 5 folgten weitere zur Documenta 6 im Jahr 1977 und vermutlich auch zur Documenta 7, die im Jahr 1982 stattfand. Auf diesen Reisen wurde sie begleitet von der in Paris lebenden Kunsthistorikerin Wendela Schipper, mit der sie ein virulentes Interesse an zeitgenössischer Kunst verband. Wie sich Schipper erinnerte, besuchten sie miteinander zahlreiche Pariser Ausstellungen und unternahmen etliche Reisen gemeinsam zu Ausstellungen im Ausland⁴⁰⁵.

10.3 Reise nach Krefeld

Eine weitere Reise, die Eyquem und Johanna Ricard gemeinsam unternahmen, führte nach Krefeld, der späten Wirkungsstätte Johannes Ittens, wo sie mit Anneliese Itten zusammentrafen. Hier begegneten sie, wie Ricard berichtete, auch Christiane Lange, die ehemalige Besitzerin des von Mies van der Rohe für den Seidenfabrikanten Hermann Lange errichteten Wohnhauses, das sie der Stadt Krefeld vermacht hatte. Sie kamen nach Ricards Ausführungen mit dem damaligen Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums Paul Wember zusammen, der bis 1975 das Museum leitete. Vermutlich handelt es sich bei dieser Reise um den Besuch 1973 anlässlich der Itten-Ausstellung in Krefeld, den Lilo Lange in ihrem Brief⁴⁰⁶ an Eva Eyquem erwähnt. Lilo Lange hatte in den 1930er Jahren die Berliner Itten-Schule besucht und nahm, wie Kaneko⁴⁰⁷ erwähnt, auch gelegentlich an Ittens Unterricht in Krefeld teil.

⁴⁰⁴ Brief Eva Eyquem an Anneliese Itten vom 18.12.1977: AI-B-EE-AI-1977.12.18.

⁴⁰⁵ Siehe Interview mit Wendela Schipper vom 1.3.2014 in Paris, unter: Personenregister PR-WSchipper, SR-WS-I-1.3.2014.MP3.

⁴⁰⁶ Brief Lilo Lange: EE-B-LL-EE-1973.09.07.

⁴⁰⁷ Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten ans Zen. In: Christoph Wagner (Hrsg.): Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne? Regensburg, 2009, S. 166-169.

10.4 Künstlerkontakte durch die Galerie Ricard

Durch Johanna Ricard ergaben sich für Eva Eyquem viele Gelegenheiten, mit Künstlern in Kontakt zu treten. Wie aus einer vierteiligen Foto-Dokumentation⁴⁰⁸ hervorgeht ist, die Johanna Ricard über ihre Galeriarbeit angelegt hat, war Eva Eyquem bei einigen Ausstellungseröffnungen anwesend. Hier traf sie mit Heinz Neidel zusammen, dem damaligen Leiter des Instituts für moderne Kunst Nürnberg, und lernte Künstler wie Eugen Gomringer und Diet Sayler kennen. Bei einer privaten Einladung im Hause Ricard traf Eva Eyquem 1985 mit Jiri Kolář und dessen Frau Bela Kolářova zusammen⁴⁰⁹. Wie Johanna Ricard berichtete, unterstützte Eva Eyquem sie im Jahr 1976 oder 1977 in ihrer Tätigkeit auf der Basler Kunstmesse.⁴¹⁰



85. Ausstellungseröffnung „Ungarische Avantgarde“ in der Galerie Ricard, 1975, Nürnberg. Johanna Ricard, ein Besucher, Heinz Neidel, Eva Eyquem



86. Eva Eyquem und Barbara Ziegler, Mitarbeiterin der Galerie, Galerie Ricard, 1975, Nürnberg

10.5 Persönliche Erinnerungen Johanna Ricards

Im Laufe ihrer langjährigen Freundschaft vertraute Eva Eyquem Johanna Ricard viele persönliche Dinge an. Mit einem Talent zur Komik und mit großem Vergnügen schilderte Eva ihr häufig Anekdoten, die sie in aphoristischer Kürze pointiert wiedergab. Johanna Ricard erinnert sich:

„Eva war in der Schweiz zu Besuch bei Anneliese Itten, als sie zum Wandern in den Bergen waren. Sie hatte dicke violette Socken getragen, die sie bei Anneliese zu Hause auswusch und im Garten auf der Leine zum Trocknen aufhängte. Da wurde sie von Anneliese Itten zur Seite genommen mit den Worten: ‚Evchen, tust Du bitte

⁴⁰⁸ Im Besitz Johanna Ricard in Maikammer befinden sich 4 Foto-Alben mit etlichen Fotografien, auf denen Eva Eyquem abgebildet ist. Einige davon stellte sie dem EE-Archiv zur Verfügung.

⁴⁰⁹ Foto-Dokumentation Galerie III, 1985 , JR-F-1985.Bela Kolář +E.

⁴¹⁰ Siehe Personenregister. PR-JR.

Deine violetten Socken rein, das kannst Du hier in der Schweiz nicht machen.’ Diese Geschichte hatte sie mir unter großem Gelächter erzählt.⁴¹¹

Auch ein Erlebnis ihres Vaters, über das er ihr gegenüber häufig gesprochen hatte, schilderte Eva Eyquem ihrer Freundin. Ricard erinnert sich an die Anekdote, die Eyquem wiederum von ihrem Vater Josef Plaut erzählt bekommen hatte und die sie ihr wohl sehr anschaulich erzählte:

„Josef Plaut war Germanist und Goethe-Spezialist. Er war um 1910 zu einem Vortrag an die Universität Tokio eingeladen und verband diese Reise mit der Hochzeitsreise mit seiner Frau Katharina Lewy. Während der Schiffsfahrt bereitete er sich auf seinen Vortrag über Goethes Wilhelm Meister vor, und seine junge Frau beklagte sich schon darüber, dass er mit ihr wenig Zeit verbringe. Als er an der Hochschule in Tokio begrüßt wurde, stellte ihm der Gastgeber sehr stolz einen seiner Studenten vor, den er als seinen besten Deutsch-Schüler bezeichnete. Der junge Mann verbeugte sich, wie Eyquem erzählte vor Josef Plaut und sagte offensichtlich voller Stolz: „VA-TER, MU-TTER“. Damit war klar, dass Plaut mit seinem Vortrag über Wilhelm Meister fehl am Platz war und das Sprachniveau der japanischen Studenten völlig überschätzt hatte. Diese Anekdote gab Eyquem mit dem entsprechenden Gesten wieder und konnte sich köstlich darüber amüsieren.

Eva Eyquem habe ihr eine Anekdote erzählt, wie sie einen alten, sehr wertvollen chinesischen Teppich aus der Sammlung ihres Vaters in Paris in Empfang nehmen konnte. Sie sollte den wohl ziemlich strapazierten Teppich am französischen Zoll entgegen nehmen. Der Zollbeamte öffnete das Paket, betrachtete das Objekt und sagt: „Jaja, so ist das, von der Verwandtschaft bekommt man nie was Gescheites.“⁴¹²

Mehrmals sprach Eva Eyquem über ihren Vater, dessen Eltern in Berlin eine Sprachenschule unterhielten. Von der Mutter habe sie kaum gesprochen, umso mehr von ihrem Vater. Mehrfach habe sie die Kunstsammlung des Vaters erwähnt. Als Ricard und Eyquem auf einer Reise ins Rheinland das Ostasiatische Museum in Köln besuchten, habe Eyquem beim Gang durch die Ausstellung bemerkt, dass ihr Vater sehr viel schönere Stücke besessen habe.

Ricard erinnert sich an Eyquems Berichte über ihren Vater, der in China inhaftiert worden sei. Der Gedanke sei für sie unerträglich gewesen und sie habe einiges für seine Freilassung unternommen. In den 50er Jahren sei es ihr gelungen, am Rande einer Konferenz in Genf, an der Zhou Enlai teilnahm, zu ihm vorzudringen und sich dafür einzusetzen, dass ihr Vater aus dem Gefängnis entlassen werde. Sie habe den Vater nach seiner Freilassung in Paris empfangen können, allerdings als einen körperlich gebrochenen Mann, der an einer schweren Herzkrankheit litt.

⁴¹¹ JR-I-2013.1.9. S. 4.

⁴¹² JR-I-2013.1.9. S. 4.

10.6 Studienreisen nach Paris

Gemeinsam mit Eva Eyquem leitete Johanna Ricard für das Bildungszentrum Nürnberg 1990 und 1991 mehrtägige Studienreisen nach Paris mit Führungen in Pariser Museen und Galerien. Wie im Programm des Bildungszentrum der Stadt Nürnberg zu lesen ist, standen die Exkursionen unter dem Titel „Kunstaberachtung in Paris“ und „Streifzüge durch die Pariser Museen“⁴¹³:

„Kunstaberachtung in Paris“, Streifzüge durch Museen und Ausstellungen:

Dreitägiges Seminar unter der Leitung der französischen Kunstpädagogin und Professorin Frau Eva Eyquem, Führungen und Arbeitsgespräche durch die wichtigsten Museen der französischen Hauptstadt und in Einzelausstellungen (z.B. Giacometti,

Ensor, Matisse u.a.) in deutscher Sprache. Dazu findet im Wintersemester 1989 im Seminar „Von der Natur zum Ornament“ ein Einführungsgespräch statt. Siehe hierzu Nr. 42 654, Leitung: Eva Eyquem und Johanna Ricard, Termin: 22. – 27.5.1990“



„Streifzüge durch die Pariser Museen, la joie de vivre“ (vom Louvre bis zum Musée d’Art Moderne):

5-tägiges Auslandsseminar unter der Leitung der französischen Kunstpädagogin und Professorin Frau Eva Eyquem sowie der Galeristin Johanna Ricard.

Führungen und Arbeitsgespräche in den wichtigsten Museen der französischen Hauptstadt und durch Einzelausstellungen in deutscher Sprache, Termin: 14.5. – 19.5.1991“

87. Eva Eyquem und Johanna Ricard, 1990 oder 1991 in Paris, Fotos Ricard Maikammer

Eine dritte gemeinsam geplante Exkursion 1992 musste Johanna Ricard auf Grund einer Erkrankung Eva Eyquems allein gestalten.

Johanna Ricard sprach bei meinem Besuch in Maikammer mit allerhöchstem Respekt und großer Zuneigung von Eva Eyquem. Besonders betonte sie auch Eyquems Haltung als emanzipierte berufstätige Frau. Dabei bezeichnete sie ihre

⁴¹³ Siehe: BZ-Kurse und Vorträge, SR-EE-alle BZ-Veranstaltungen.

Freundin durchaus als Feministin. Ein von Eyquem sehr geschätzter Film sei „Die Ehe der Maria Braun“ von Rainer Werner Fassbinder gewesen, in dem Hanna Schygulla die Rolle der Maria Braun verkörperte, die ihr Leben in der Nachkriegszeit selbstbewusst in die Hand nimmt.

Johanna Ricard starb am 26.06.2016 im Alter von 82 Jahren in Maikammer.

11 1974-1999: KUNSTPÄDAGOGISCHE TÄTIGKEIT IN NÜRNBERG

Eva Eyquems lehrte an unterschiedlichen Bildungseinrichtungen Nürnbergs und unterrichtete von 1974 bis 1986 einmal jährlich, von 1987 bis 1997 zweimal jährlich über einen Zeitraum von jeweils vier bis fünf Wochen in Nürnberg.

Im Konzept für einen Vortrag, den Eva Eyquem 1988 an der Sommerakademie der Universität Rennes, Haute Bretagne ⁴¹⁴ hielt, beschrieb sie die Ursprünge ihrer museumspädagogischen Tätigkeit in Nürnberg. Sie betonte, dass Wulf Schadendorf sie dazu veranlasst habe, in Nürnberg ein experimentelles Atelier für Kinder zu etablieren, dessen Ziel darin bestand „die Kreativität des Kindes zu entwickeln, ihm zu helfen, eine visuelle Sprache zu erlernen und damit zugleich seine eigene Persönlichkeit zu entwickeln“⁴¹⁵.

Der Kunsthistoriker Schadendorf war ab 1962 im Germanischen Nationalmuseum für die Sammlung des 19. und 20. Jahrhundert zuständig und gründete 1967 das Kunstpädagogische Zentrum KpZ, in dem er von 1969 bis 1974 eine leitende Funktion innehatte.

Sein Nachfolger, Horst Henschel sah die Zielsetzung des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum in einer Kunstvermittlung, die den praktischen Zugriff in den Mittelpunkt stellte. Das Modellprojekt startete 1969 nach

⁴¹⁴ Konzept für einen Vortrag an der Sommerakademie der Universität Rennes: EE-W-V-1988. Universität Rennes, S. 2, siehe „Introduction“ in: EE-W-V-1988. Universität Rennes.

⁴¹⁵ Konzept, Universität Rennes, s.o., (Übersetzung Barbara Rothe): „Sous le titre „l'Enfance de l'art, art de l'enfance“, je souhaite vous présenter un travail accompli depuis une 15e d'années au centre Pédagogique artistique de Nuremberg. Cette activité s'adresse aux enfants de 6 à 11 ans. L'initiative en revient au Fondateur Wulf Schadendorf, qui m'a chargé de créer un atelier expérimental destiné à développer la créativité de l'enfants, de l'aider à élaborer un langage visuel et par la même à développer sa personnalité. - Cette activité se réclame de Marcel Duchamps et notamment de son analyse du „processus créatif“ et de la notion chef de coefficient d'art personnel contenue dans l'oeuvre. –“

einer Planungsphase von 5 Jahren als eine damals in der Bundesrepublik einmalige Institution, die eine handlungsorientierte Museumspädagogik praktizierte – im Gegensatz zu anderen deutschen Institutionen, die rein verbale Vermittlungsarbeit betrieben.⁴¹⁶ Hier fand Eva Eyquem ein Arbeitsfeld vor, das in seiner Ausrichtung auf Kunstvermittlung mittels ästhetischer Praxis ihrem Ansatz in wesentlichen Punkten entgegenkam. Wie Henschel 1994 formulierte, stand das Interesse am kreativen Prozess im Zentrum Eyquems kunstpädagogischer Arbeit:

“Eva Eyquem ist Schülerin von Joh. Itten in Berlin, arbeitete als Kunstpädagogin an der Sorbonne und seit 1973 jährlich in vierwöchigen Arbeitsperioden im KpZ Nürnberg. Hier erteilte sie im Rahmen der KpZ-Angebote Kunstunterricht im Museum für Klassen der Grundschule, Sonderschule, Realschule und gab Kurse zur entsprechenden Lehrerfortbildung und -ausbildung (Bild-/Objektbetrachtung, bildnerisches Gestalten, Kunsttheorie). Daneben hielt sie Vorträge und praktische Kurse im Nürnberger Bildungszentrum.

Alle Arbeiten von Frau Eyquem kreisten um die Frage nach dem kreativen Prozeß, dessen Bedingungen und Verlauf, wobei einzelne Aspekte im kulturellen Vergleich parallel in Paris und Nürnberg untersucht wurden.⁴¹⁷”

Im Vorwort einer Publikation, die das KpZ 1997 zu Eyquems Arbeit mit Kindern im Vorschulalter herausgab, fasste Horst Henschel die Bandbreite ihrer über einen Zeitraum von 25 Jahren entwickelten Tätigkeit als Kunstpädagogin folgendermaßen zusammen:

„Seit fünfundzwanzig Jahren arbeitet das Kunstpädagogische Zentrum im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (KpZ) mit Eva Eyquem zusammen. Das Spektrum dieser Arbeit entwickelte sich im Laufe der Jahre in verschiedenen Bereichen ästhetischer Praxis und Theorie: es handelte sich um Vorträge und bildnerische Arbeit mit unterschiedlichen Zielgruppen des KpZ. Eva Eyquem arbeitet mit Kindern im Vorschulalter, mit Schülern verschiedener Jahrgangsstufen und Schularten, mit Erziehern und Lehrern in Ausbildung und Fortbildung und mit interessierten Erwachsenen in Veranstaltungen des Bildungszentrums der Stadt Nürnberg. In letzter Zeit gilt ihr besonderes Interesse den Studierenden der Werkbund Werkstatt Nürnberg und Kindern im Vorschulalter.“⁴¹⁸

⁴¹⁶ Horst Henschel zitiert nach Gesprächsnotizen: SR.N.HH-22-06.2014.

⁴¹⁷ Horst Henschel, Bestätigung zur Tätigkeit Sabine Richters, 21.11.1994, in Personenregister PR-SRichter: SR-Bestätigung KpZ Sabine Richter.

⁴¹⁸ Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum (KpZ) Abteilung 1, “Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau? Bildnerische Arbeit mit Kindern im Vorschulalter“, Nürnberg, 1997, S. 1.

Diese Arbeit wurde ermöglicht durch unterschiedliche städtische und staatliche Institutionen. Neben dem Kunstpädagogischen Zentrum und dem Bildungszentrum der Stadt Nürnberg wurde Eva Eyquem von verschiedenen Hochschulen Nürnbergs zu Seminaren und Vorträgen eingeladen. Ihre vielfältige Tätigkeit auf dem Gebiet der Kunstpädagogik und Kunstvermittlung steht dabei in enger Verknüpfung mit kunstgeschichtlichen und kunstwissenschaftlichen Vorträgen.

Für die Arbeitsphasen in Nürnberg nahm Eva Eyquem einige Unbequemlichkeiten auf sich. Während der Zeit ihres Aufenthalts war sie meist privat untergebracht. Neben der Galeristin Ricard gehörten Teilnehmer ihrer Gestaltungskurse wie Lotte Benker, Jutta Bock von Wülfringen, Christine Gräbner und Frau Breitschwerdt wie auch ihre Mitarbeiterinnen Barbara Rothe, Rita Kriege und die damalige Geschäftsführerin der Werkbund Werkstatt Gudrun Witsch zu ihren Gastgeberinnen. Unterstützt durch ein Mitarbeiterteam gelang es Eva Eyquem, eine kunstpädagogische Tätigkeit und Forschung zu entwickeln und Materialien zu sammeln, die ihre Arbeit dokumentieren. Besonders zu nennen ist neben ihrer Mitarbeiterin Barbara Rothe die Künstlerin Rita Kriege, die über viele Jahre ihre Mitarbeiterin und Assistentin war, ihre Arbeit fotografisch dokumentierte, sie als Gastgeberin beherbergte und auf verschiedenen Seminaren nach Dessau und Pforzheim begleitete.

Während der 70er und 80er Jahre galt Eva Eyquems Interesse der museumspädagogischen Arbeit im Germanischen Nationalmuseum. In den 90er Jahren widmete sie sich dem systematischen Aufbau einer Gestaltungslehre in der Werkbund Werkstatt Nürnberg und arbeitete verstärkt mit Kindern im Vorschulalter. In Vorträgen an Pädagogischen Hochschulen vermittelte sie Studierenden ihren Ansatz einer kunstpädagogischen Praxis. Ein Überblick über die unterschiedlichen Institutionen, mit denen sie im Laufe von 25 Jahren zusammenarbeitete, zeigt die Bandbreite ihrer Tätigkeit in Nürnberg.

11.1 Kunstpädagogisches Zentrum im Germanischen Nationalmuseum

Gestaltungskurse:

In Kooperation des Bildungszentrum der Stadt Nürnberg mit dem Kunstpädagogischen Zentrum KpZ im Germanischen Nationalmuseum leitete Eva Eyquem von 1974-1994 Seminare zu Fragen der Gestaltung, die sich zum Teil auf Beispiele aus der Kunstgeschichte bezogen.

Lehrerfortbildungen:

Das KpZ bot unter ihrer Leitung mehrfach Seminare mit ästhetischer Praxis als Lehrerfortbildungen an.

Museumspädagogik – Bildbetrachtungen und ästhetische Praxis:

Mehrmals wöchentlich fanden unter der Leitung von Eva Eyquem Bildbetrachtungen mit Schulklassen im Germanischen Nationalmuseum statt, an die sich ab 1980 jeweils ästhetische Praxis anschloss (siehe Eyquem-Archiv „die Wirklichkeit der Bilder“⁴¹⁹).

11.2 Bildungszentrum der Stadt Nürnberg

In Zusammenarbeit mit dem Bildungszentrum Nürnberg hielt Eva Eyquem von 1974 bis 1994 jährlich eine bis zwei Vortragsreihen zu Themen der Kunstgeschichte und der Gestaltungslehre. Ein großer Teil der Vorträge befindet sich als handschriftliches Skript, als transkribierte Text-Datei, als Video und Tonmitschnitt im Eyquem-Archiv⁴²⁰.

Darüber hinaus leitete sie mehrere Exkursionen, unter anderem, wie bereits erwähnt, nach Paris:

1989/90: Seminar „Kunstabstrachtung in Paris: Giacometti, Ensor, Matisse“.

1990/91 – 1992/92: drei Seminare „Streifzüge durch Pariser Museen“.

11.3 Werkbund Werkstatt Nürnberg

Von 1989 bis 1999 leitete Eva Eyquem jährlich ein 5-tägiges Gestaltungs-Seminar an der Werkbund Werkstatt Nürnberg. Auszüge der Arbeitsergebnisse dieses Grund- und Elementarkurses wurden von ihr dem Archiv angegliedert und mehrfach in Diavorträgen zur Gestaltungslehre präsentiert.⁴²¹

1993 Vortrag „Pädagogisches Skizzenbuch – zum Aufbau einer Gestaltungslehre in der Werkbund-Werkstatt“ zum Symposium der Werkbund Werkstatt Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg im Rahmen der 4. Werkbund-Vortragsreihe.

1996 verfasste Eyquem einen ausführlichen Kommentar zu ihrem Unterricht an der Werkbund Werkstatt Nürnberg im Zeitraum von 1989 bis 1996 mit Hinweisen auf die entsprechenden Bezüge zur zeitgenössischen Kunst ⁴²²

Eva Eyquem war 84 Jahren alt, als sie 1999 zum letzten Mal nach Nürnberg reiste, um an der Werkbund Werkstatt ein Seminar zum Thema „Schrift und Bild“ zu halten, mit dem sie an die Wurzeln ihrer Kindheit anknüpfte. Als Ausgangsmaterial

⁴¹⁹ Dia-Archiv und Kommentar zum Dia-Archiv: Transkript des Videos vom Vortrag 1994 an der EWF: EE-W-V-KP-1994.der Mensch u.seine Bilder.

⁴²⁰ Siehe Anhang: zu den Kursen+Vorträgen: alle Vorträge/Tabelle alle Vorträge.

⁴²¹ 1996 Vortrag an der Universität Passau, Video 7.

⁴²² Siehe Anhang: Texte Eva Eyquem, 1996 „Kommentar zum Unterricht an der Werkbund Werkstatt Nürnberg“.

diente ihr ein japanisches Tempelbuch aus dem Besitz ihres Vaters, versehen mit traditionellen Stempeln und Eintragungen in Pinselschrift, ein Objekt, in dem die Elemente Schrift und Bild in enger Beziehung stehen.⁴²³



88. Das japanische Tempelbuch Josef Plauts aus dem Besitz Eva Eyquems

11.4 Akademie der Bildenden Künste Nürnberg

Auf Einladung der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg⁴²⁴ hielt Eva Eyquem in drei aufeinander folgenden Jahren Gastseminare, an denen Studenten der Studiengänge Freie Bildende Kunst, Design und Kunstpädagogik teilnahmen. Die Seminare beinhalteten Vorträge, bildnerisch ästhetische Praxis und Diskussionen.

1983 Gastseminar zum Thema: „Bildbetrachtungen, Bildanalysen, formale Gestaltungsgesetze und individuelle Formwahl“.

1984 Gastseminar zum Thema: „Bildanalyse / Bildzitat“ (siehe dazu Dias Ey/E 100 – Ey/E 121).

1985 Gastseminar zum Thema: „Bildnerisches Gestalten – Bildnerisches Denken“.

⁴²³ „Das Tempelbuch“, Seminar an der Werkbund Werkstatt, 1999, Dias im Archiv.

⁴²⁴ Siehe: EE-B-V-Ak.b.K.1983.03.14, EE-B-V-Ak.b.K.1983.03.14 und EE-B-V-Ak.b.K.1985.06.19.

11.5 Lehrstuhl für Kunstpädagogik der Universität Erlangen-Nürnberg

Die Seminare am Lehrstuhl für Kunstpädagogik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und der Universität Passau, sowie an der Evangelischen Fachakademie für Sozialpädagogik in Nürnberg richteten sich an Studierende und Lehrer und beinhalteten sowohl einen theoretischen Teil, als auch ästhetische Praxis. In jeder der Veranstaltungen wurden bildnerische Arbeiten von Kindern, Schülern oder Studenten aus Eyquems pädagogischer Arbeit in Nürnberg gezeigt und von ihr kommentiert. Sie sind vollständig als Videomitschnitt dokumentiert.

Die intensive Zusammenarbeit mit Prof. Winfried Schmidt und Susanne Liebmann-Wurmer führte dazu, dass Eva Eyquem dem Lehrstuhl ihren pädagogischen Nachlass übergab.⁴²⁵ Der Übergabe des ersten Teiles des Dia-Archivs zum Thema „Die Wirklichkeit der Bilder“ im Jahr 1994 folgte wenige Jahre später ein zweiter Teil zum Thema „Die Ordnung der Dinge“.

- 1989 Wochenend-Seminar⁴²⁶.
09./10.3.1994 Seminar „Die verborgenen Vernunft“.
06.10.1994 Seminar „Der Mensch und seine Bilder“.
23.01.1996 Seminar „Einblick in einen Grund- und Elementarkurs
 an der Werkbund Werkstatt Nürnberg“.

11.6 Evangelische Fachakademie für Sozialpädagogik

01.03.1997 Seminar „Zur Entwicklung der Gestaltungsfähigkeit“:

In ihrem Vortrag gibt Eyquem Einblick in die Grundlagen ihrer pädagogischen Haltung und äußert sich zu ihren didaktischen Ansatz. Anhand bildnerischer Arbeiten von Schülern erläutert sie ihre Vorstellungen des bildnerischen Denkens.

Sie demonstriert in einem zweiten Teil des Seminars die Technik des „expressiven Zeichnens“, das sie über mehrere Semester am Bildungszentrum Nürnberg unterrichtete. Diese zeichnerische Vorgehensweise weist Parallelen mit traditioneller asiatischer Tusch- und Pinselmalerei auf und lässt sich auf Eyquems Erfahrungen an der Itten-Schule zurückführen⁴²⁷.

⁴²⁵ 1994 Übergabe des Dia-Archivs an den Lehrstuhl Kunstpädagogik, Video 6 in: EE-W-V-1994.EWF

⁴²⁶ Siehe Brief SLW-B-EE-SLW-1989.01.11.

⁴²⁷ Siehe Yoshimasa Kaneko: Johannes Itten und Zen in: Christoph Wagner (Hrsg.): Esoterik am Bauhaus. Regensburg, 2009, S.165 -169 und Yoshimasa Kaneko: A Study on the Art Education of Yumeji Takehisa at the Itten-Schule. Daigaku-Bijutsukyoku-Gakkaishi, 33, 143-150, 2001.

11.7 Georg Simon Ohm Hochschule Nürnberg, Fachbereich Architektur

1992 Seminar für Architektur-Studenten.

1999 Der Vortrag „Die unbewältigte Moderne“ entlehnte seinen Titel dem gleichnamigen Buch von Walter Grasskamp⁴²⁸ (erschienen 1989).

11.8 Pädagogisches Institut der Stadt Nürnberg

1992 Seminar / Vortrag.

11.9 Kindergärten und Kinderläden

In der letzten Phase ihrer Tätigkeit in Nürnberg widmete sich Eva Eyquem verstärkt der Arbeit mit Kindern im Vorschulalter. Von 1990 bis 1997 arbeitete sie an verschiedenen Nürnberger Kindergärten und Kinderläden, unterstützt von ihrer Mitarbeiterin Rita Kriege.

Das Spektrum der bildnerischen Arbeiten reicht von Assemblagen und Collagen mit vorgefundenen Materialien und Alltagsgegenständen bis zu performativen Experimenten. Die Dokumentation der bildnerischen Äußerungen der Vorschulkinder stellt einen wesentlichen Teil im Eyquem-Archiv dar, sie wurden von ihr mit Kommentaren versehen und mehrfach in verschiedenen Vorträgen zur Kunstpädagogik thematisiert⁴²⁹.

In einer Kooperation des Kinderladens Meisterleinplatz (Leitung Rosi Palm) mit dem Kunstpädagogischen Zentrum entstand 1997 unter Eyquems Leitung die Publikation „Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau? – bildnerische Arbeit mit Kindern im Vorschulalter“⁴³⁰. Es handelt sich dabei um die einzige von ihr autorisierte Publikation über ihre pädagogische Arbeit in Nürnberg.

⁴²⁸ Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne – Kunst und Öffentlichkeit. München, 1989.

⁴²⁹ Siehe „Einblick in ein pädagogisches Skizzenbuch“ und Video 1994 und 1997.

⁴³⁰ Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum, 1997.

12. PÄDAGOGISCHE TÄTIGKEIT EYQUEMS IN WEITEREN DEUTSCHEN STÄDTEN

Eva Eyquems arbeitete zwischen 1972 und 1996 an unterschiedlichen Institutionen weiterer deutscher Städte. Diese Seminare fanden meist im Anschluss oder vor den Arbeitsphasen in Nürnberg statt.

12.1 Museumsdienst Berlin

Projektwochen 9. – 24.09.1982 im Museumsdienst Berlin:

„Elemente der Bildersprache; eine Aktionswoche des MD Berlin für Schüler und Lehrer der Orientierungsstufe und Sekundarstufe I und Lehrerstudenten im Bauhaus-Archiv“⁴³¹



89. Eva Eyquem bei einer Bildbetrachtung in der Berlinischen Galerie, vermutlich 1982⁴³²

⁴³¹ Siehe Informationsblatt Museumsdienst Berlin vom 06.09.1982: EE-T-JB-1982.09.06.

⁴³² EE-F-Berlin-1982?, Notiz von EE auf der Rückseite: *Berlin – im Museum – Dir. E.Roters.*

Das Projekt richtete sich an unterschiedliche Zielgruppen (Kunsterzieher, Vor- und Grundschul Kinder, Erzieher und Lehramts-Seminare). Es beinhaltete Unterricht im Museum zu „Elementen der Bildersprache“, Veranstaltungen zur Lehrerfortbildung, bildnerische Seminare und Bildbetrachtungen im Bauhaus-Archiv und in Berliner Museen. Die Seminare kamen auf Einladung von Dr. Jochen Boberg⁴³³ zustande, dem Leiter des Museumsdienstes Berlin, der Eva Eyquem während seiner Tätigkeit im Kunstpädagogischen Zentrum in Nürnberg kennengelernt hatte.

12.2 Fachhochschule für Gestaltung in Pforzheim



90. Eva Eyquem an der FH Pforzheim, 1994, Foto Rita Kriege, E-Archiv

An der Fachhochschule Pforzheim unterrichtete Eyquem in mehreren Jahren jeweils an 2 bis 5 Tagen eine Gruppe Studenten zu Grundlagen der Gestaltung. Der Kontakt ergab sich durch die Verbindung ihrer Nürnberger Mitarbeiterin Rita Kriege zum Designer Thomas Ochs, der an der Fachhochschule unterrichtete und für die Organisation der Kurse verantwortlich war.

Folgende Seminare leitete Eva Eyquem in den Jahren 1992 bis 1989:
 1992 und 1993 Gestaltungskurse.
 1994 Farbseminar.
 1997 „Von der Fläche zum Raum“.
 1998 „Das Objekt und seine Metamorphose“.

12.3 Volkshochschule Augsburg

1988 Seminar⁴³⁴.

24-26.04.1990 Gastseminare⁴³⁵: „Expressives Zeichnen“ und „Vom Stillleben zum ready-made“.

⁴³³ Siehe Briefe Jochen Boberg an EE: EE-B-JB-EE-1982.07.06 und EE-B-JB-EE-1982.07.14.

⁴³⁴ Siehe Brief: SLE-B-EE-SLW-1988.01.14, Seminar in Augsburg erwähnt.

⁴³⁵ Siehe Teilnehmerlisten: EE-W-V/S-1990-Augsburg.

1991 Gestaltungskurse zu Farbe und Form.

Die Organisation erfolgte durch Eyquems ehemalige Schülerin Gabriele Fecher, die im Bereich bildnerische Gestaltung der Volkshochschule Augsburg tätig war.

12.4 Vortrag an der Hochschule für bildende Künste Hamburg

1990 Bildbetrachtung in der Kunsthalle Hamburg und Vortrag an der Hochschule für bildende Künste Hamburg zum Thema „Das Bild der Frau“⁴³⁶

12.5 Bauhaus Dessau

Auf Initiative von Klaus-Dieter Eichler wurde Eva Eyquem 1991 von Wolfgang Thöner an das Bauhaus Dessau eingeladen, wo sie vor Studenten einen Vortrag zum Gestaltungsprozess hielt.⁴³⁷Die Reise nach Dessau nutzte Eyquem zu einem Besuch



91–92. Eva Eyquem 1991 in Weimar an Ittens ehemaligem Atelier im Park an der Ilm, rechts mit Sabine Richter

⁴³⁶ Siehe Skript zum Vortrag: EE-W-V-1987/90.Das Bild der Frau. Siehe auch:EE-B-C.Krebs-EE-1990.07.08.

⁴³⁷ Siehe Entwurf: EE-W-V-1991.Dessau.

des ehemaligen Bauhauses in Weimar. Sie besuchte auch das ehemalige Atelier von Johannes Itten, das sich im Tempelherrenhaus im Park an der Ilm befand in unmittelbarer Nähe zu Goethes Gartenhaus. Von dem Gebäude, das 1945 bei einem Bombenangriff zerstört wurde, ist lediglich der Turm erhalten geblieben.



93. Eyquem arbeitet 1991 mit Kindern im Bauhaus Dessau, rechts im Bild ihre Mitarbeiterin Rita Kriege, E-Archiv

Im Bauhaus Dessau fand unter ihrer Leitung ein Seminar mit Schülern der 6. Klasse zum Thema „Verschachtelung, Verbauung“ statt.⁴³⁸ Es entstanden dreidimensionale Objekte aus unterschiedlichen Materialien, die, wie die Presse berichtete, im Bauhaus Dessau ausgestellt wurden und anschließend in verschiedenen Schulen präsentiert wurden⁴³⁹. Für Eva Eyquem war der Aufenthalt am Bauhaus Dessau von besonderer Bedeutung, da sie hier an dem Ort unterrichten konnte, an dem sie an die Wurzeln ihrer kulturellen Prägung anknüpfen konnte. Mehrfach erwähnte sie während des Aufenthalts in Dessau den Konflikt zwischen Johannes Itten und Walter Gropius, der dazu geführt hatte, dass Itten das Bauhaus verließ.

Den Kontakt zu Wolfgang Thöner, dem damaligen Leiter des Bauhauses Dessau erwähnte sie 1997 in der Aufstellung der für sie wichtigen Begegnungen⁴⁴⁰ neben Hans Wingler und Willy Rotzler.

12.6 Institut für Psychologie der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

5.2.1992 Vortrag „Über den kreativen Prozess“ am Institut für theoretische Psychologie der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Leitung Dr. Dörner, Mitarbeit Dr. Rüdiger von der Weth.

⁴³⁸ Mitarbeit: Gilla Wöllmer, Klaus-Dieter Eichler, Rita Kriege, Sabine Richter.

⁴³⁹ Siehe Brief SLW-B-EE-SLW-1991.12.09: „Aus dem Bauhaus Dessau Bericht über die Folgen des Seminars dort. Zeitungsberichte über „Wunderwerke, die im Bauhaus entstanden sind“ oder „einen ungewöhnlichen Schultag im Bauhaus“. Die Arbeiten bleiben im Arbeitszimmer von Gropiusausgestellt und wandern von Zeit zu Zeit mit einem Videoband durch die Schulen.“

⁴⁴⁰ Siehe: SR-EE-1997.02.28.Notizen.

In Eva Eyquems Unterlagen in Paris befanden sich das handschriftliche Manuskript des Vortrags, den sie an der Universität Bamberg hielt, und ein Interview, das ich mit Rüdiger von der Weth im März 1991 mit ihr führte⁴⁴¹.

12.7 Lehrstuhl für Kunsterziehung der Universität Passau

1996 Vortrag am Lehrstuhl für Kunstpädagogik der Universität Passau auf Einladung von Prof. Oswald Miedl zum Thema „Die Ordnung der Dinge“.⁴⁴²

In diesem Vortrag reflektiert Eyquem ihre kunstpädagogische Arbeit mit unterschiedlichen Zielgruppen und an unterschiedlichen Institutionen und gibt einen Einblick, wie Begegnungen mit zeitgenössischer Kunst in ihre Themenstellung einfließen. Sie erwähnt, welchen Einfluss die Arbeit der Künstlerin Lygia Clark, mit der sie in Paris intensiv zusammenarbeitete, auf ihre pädagogische Arbeit mit Vorschulkindern hatte.



94. Eva Eyquem und ihre Mitarbeiterinnen Sabine Richter und Rita Kriege, München, 1994, E-Archiv

⁴⁴¹ EE-KW-V-1992-Bamberg.Skript und EE und Interview : EE-I-1991-RvdW+SR.

⁴⁴² SR-FX-OM-EE-1995.11.25, siehe auch: EE-W-V-1996.Die Ordnung der Dinge.Uni Passau

Sie zeigte Bildbeispiele aus Seminaren zu Grundlagen der Gestaltung entstanden in der Werkbund Werkstatt Nürnberg, der Volkshochschule Augsburg, der Universität Sorbonne (Fakultät Bildende Kunst und Kunstwissenschaft) und Nürnberger Kindergärten.

12.8 Studienreisen in deutschen Städten

Regelmäßig verband Eva Eyquem ihren Aufenthalt in Deutschland mit Museums- und Ausstellungsbesuchen in München, Berlin, Stuttgart und Frankfurt⁴⁴³. Über die vom Bildungszentrum organisierten Studienreisen hinaus, die unter ihrer Leitung stattfanden, gab es eine Vielzahl privat organisierter Reisen zu Kunstaussstellungen in deutschen Museen im Kreis ihrer Mitarbeiter.

Thomas Heyden, Kunsthistoriker und Oberkonservator am Neuen Museum Nürnberg, der Eva Eyquem 1983 im Rahmen eines Praktikums im Kunstpädagogischen Zentrum am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg kennenlernte⁴⁴⁴ organisierte 1984 für Eyquem und ihr Team eine Museumsreise mit Besuchen des Architekturmuseums Frankfurt und des Bundeskunstmuseums Bonn. Er begleitete Eva Eyquem auf einer weiteren Reise 1983 nach Berlin, gemeinsam mit Horst Henschel und mir, wo Eva Eyquem für den Museumspädagogischen Dienst Berlin tätig war.

⁴⁴³ Siehe Excel-Tabelle, Liste der besuchten Ausstellungen. In: Anhang: EE Ausstellungsbesuche.

⁴⁴⁴ Brief Thomas Heyden an EE: EE-B-TH-EE-1983.0403 und EE-B-TH-EE-1984.

13.1 Ausstellungen „Equipe 10 – Rauminstallationen“ und „Metamorphose des Raums“

Als Kuratorin zweier Ausstellungen in Paris lebender Künstler, die sie einem Nürnberger Publikum präsentierte, gelang es Eva Eyquem, eine Brücke zu schlagen zwischen ihren Wirkungsstätten Paris und Nürnberg.

Die erste Ausstellung „Equipe 10“ zeigte im Institut für Ästhetische Grenzbereiche vom 28. September bis 9. Oktober 1987 die Arbeit von fünf Objektkünstlern aus Paris⁴⁴⁵. Mit einer Einführung am 2. Oktober 1987 stellte Eyquem die Arbeiten der internationalen Künstlergruppe um Ibanez, Viene, Kido, Mageraud und Nguyen Khac vor.

In der Ausstellung „Metamorphose des Raums“, die vom 22. März bis zum 8. April 1990 in der Galerie Kohlenhof, Institut für Ästhetische Transformationen in Nürnberg gezeigt wurde⁴⁴⁶, präsentierte Eva Eyquem eine weitere Gruppe junger Künstler, mit denen sie in Paris zusammenarbeitete. Zu dieser Ausstellung lud sie die in Paris lebenden japanischen Künstler Kazuyo Tokunaga, Shigeko Hirakawa und Takahisa Kama ein, mit Rauminstallationen, Wandobjekten und Skulpturen Interventionen im Galerieraum zu schaffen⁴⁴⁷. Eine Aufzeichnung ihrer Eröffnungsrede befindet sich als Video und als Transkript im Eyquem-Archiv. Aus

⁴⁴⁵ HS-EE-A-1987.Equipe10.

⁴⁴⁶ Siehe: PR-KTokunaga: Presstext Ausstellung Kohlenhof 1990, Presstext von Bernd Zachow „Atmosphäre des Verfalls“, Nürnberger Nachrichten, 26. 3.1990 und Abendzeitung „Galerie-Streifzug“, nn, 22.3.1990, siehe: HS-D-1990-Einladung.

⁴⁴⁷ Ausstellungsfolder zur Ausstellung „Metamorphose des Raums“ 22.3. – 8.4.1990 im Besitz von Helena Schoen, dem EE-Archiv als Datei zugefügt unter *HS-EE-A-1990.Metamorphose d.R.*

dieser Ausstellung existiert umfangreiches Dokumentationsmaterial⁴⁴⁸, das sich im Besitz der damaligen Leiterin der Galerie Helena Schoen befindet⁴⁴⁹.

Eine besondere Rolle in der Zusammenarbeit mit der japanischen Künstlergruppe spielte Kazuyo Tokunaga, die als Studentin bereits für ihre Master- und Doktorarbeit von Eva Eyquem betreut wurde. Tokunaga war später für kurze Zeit ihre Mitarbeiterin im Kunstpädagogischen Zentrum am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Hier realisierte Kazuyo Tokunaga, die nach Abschluss ihres Studiums in Paris in Heidelberg lebte, ein ästhetisches Projekt mit Kindern unterschiedlicher Altersstufen basierend auf ihrer eigenen künstlerischen Arbeit. Sie konzipierte in Zusammenarbeit mit Eva Eyquem eine ästhetische Praxis, die mit Schülern der Realschule Feucht (1989), der Sonderschule Stein und im Kinderladen am Meisterleinsplatz (1992) durchgeführt wurde. Eine Dokumentation der Arbeitsergebnisse befindet unter „Die Ordnung der Dinge“ zum Thema „Verzweigungen / Verwurzelungen, Naturform und Artefakt“ im Eyquem-Archiv⁴⁵⁰.

Kazuyo Tokunaga war eine von mehreren Studenten der Sorbonne, die Eyquem als Mitarbeiter für kunstpädagogische Projekte engagierte. In diesem Zusammenhang sind auch Françoise Casanova, Évelyne Coutas und Didier Montmasson zu nennen, die Eyquems kunstpädagogische Arbeit am KpZ in Nürnberg und am Ecomusée in Fresnes begleiteten.

In Eva Eyquems Tätigkeit überschneiden sich mehrfach die Arbeitsfelder Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Sie initiierte einige Kooperationen, in denen sich Künstler an kunstpädagogischen Projekten beteiligten und die kunstpädagogische Praxis durch Studenten der Sorbonne in kunstwissenschaftlichen Analysen ausgewertet wurde. An diesen Beispielen lässt sich ihr Interesse an einer gegenseitigen Bereicherung von Theorie und Praxis ablesen.

⁴⁴⁸ Abbildungen und Texte von Kazuyo Tokunaga (*HS-EE-A-1990.Tokunaga*), Abbildungen von Shigeko Hirakawa (*HS-EE-A-Hirakawa*), und Takehisa Kamiya (*HS-EE-A-1990.Kamiya*).

⁴⁴⁹ Siehe: EE-A-Kohlenhof-1987/90: EE-W-V-1987-Equipe10, HS-1987-90.Kohlenhof, HS-F-T.1987-90. Inhalt, HS-F/T-1987-90.Kohlenhof, HS-T-1990-Katalog1 und: Personenregister HS.

⁴⁵⁰ Die Arbeiten mit Schulklassen und Kinderläden aus den Jahren 1989 und 1992 sind zu finden im Dia-Archiv unter *Verzweigungen / Verwurzelungen, Natur und Artefakt, Ey-118-150*.

14.1 Vortragsreise nach Marokko, Algerien und Tunesien

Eva Eyquem bat Anneliese Itten in einem Brief vom 22.7.1975 um Diamaterial über Johannes Ittens Werk für eine Vortragsreihe „Die Maler am Bauhaus“, zu der sie vom Goethe-Institut in verschiedene Institutionen Nordafrikas (Tunis, Algier, Casablanca, Rabatt⁴⁵¹) und in die Kunsthochschule Rouen eingeladen wurde.

„Ich erzählte Dir in Basel von einer geplanten Vortragsreise in Nordafrika mit dem Thema „Die Maler am Bauhaus“. Es wird nun ernst damit u. ich brauche Deine Hilfe. Die Vortragsreihe ist ab 3/April 1978 – Die Kunsthochschule in Rouen (und auch in anderen Städten) hat an diesem Thema großes Interesse gefunden und zwar ab 1. Februar. Kannst Du mir von Dias (Itten-Brief u. Zeichnungen) Abzüge machen lassen? – Anzahl scheint mir mindestens 15, besser 20 Stück. – Ich lasse Dir selbstverständlich die Auswahl nach Deinen Möglichkeiten und Überlegungen. – Ich möchte nur einige persönliche Wünsche äußern: Vorfrühling an der Rhone 1911 – Haus mit Treppe 1912 – Horizontal – Vertikal 1915 – Der Bach-Sänger – Rhythmen 1916 – Ländliches Fest – Aufstieg und Ruhepunkt Bleistiftstudien: Form – Textur, Landschaft – Akt – Analysen alter Meister – Teppich – Tusche und die Jahreszeiten 1963.“⁴⁵²

Aus einem handschriftlichen Vermerk am Ende des Briefes geht hervor, dass Anneliese Itten Eva Eyquem daraufhin 75 Dias zu Ittens Arbeiten schickte.

⁴⁵¹ Diese Orte erwähnte Johanna Ricard (JR-I-2013.1.9), sie wurden von Olivier Eyquem mündlich bestätigt (OE-I-2013.1.11./2).

⁴⁵² Brief Eva Eyquem, 1975.07.22.

Die 14-tägige Vortragsreise durch den Maghreb erfolgte auf Einladung des Deutschen Kulturinstituts in Tunis⁴⁵³ und wurde vom Goethe-Institut⁴⁵⁴ finanziert. In unterschiedlichen Kulturinstitutionen in Algier, Rabat, Tunis und Casablanca hielt sie Vorträge zu folgenden Themen: „Maler am Bauhaus“, „Persönlichkeiten, die die deutschen Avantgarde geprägt haben“ und „Ästhetik des industriellen Design“. Einen ausführlichen Bericht über ihre Vortragsreise, über die Vortragsthemen und die Begegnungen vor Ort verfasste Eva Eyquem am 10.6.1978 nach ihrer Rückkehr in Paris. Sie beschrieb folgende Stationen der Reise:

- „12.4.1978: 2 Vorträge am Institut d’Art et Technologique, (in Rabat)
(Leitung Herr Alerini)
2. Thema „Ästhetik des industriellen Design“
- 13.4.1978: Vortrag an der Ecole des Beaux-Arts, Casablanca
(Direktor El Alaoui) Thema „Maler am Bauhaus“
- 16.4.1978: Vortrag am Goethe-Institut Algier (Direktor Becker)
- 17.4.1978: 2 Vorträge in der Ecole des Beaux-Arts, Algier (Direktor Bouchenaki):
1. Thema „Design“
2. Thema „Deutsche Avantgarde“
- 19.4.1978: 2 Vorträge im Institut Technologique d’Art, d’Architecture
et d’Urbanisme, Tunis (Direktor Medjaouile)
1. Thema „Maler am Bauhaus“
2. Thema „Design“
- 22.4.1978: Fahrt nach Sidi Bou Said, Tunesien⁴⁵⁵

Diese Reise brachte sie in Kontakt mit Institutsleitern der Goethe-Institute in Rabat und Algier und mit Studenten und Mitarbeitern einiger Kunst-, Kunstgewerbe- und Architektur-Hochschulen Nordafrikas. Überrascht beschrieb sie den hohen Stand der Fachkenntnisse der Studierenden und äußerte sich beeindruckt von dem entgegengebrachten Interesse von allen Seiten. Ihr ausführlicher Bericht endet mit einem positiven Fazit:

„Eine Reise voller vielseitiger intensiver Eindrücke, die sehr bereichernd für mich waren.
Einige Bemerkungen: Immer wieder wurde mir von arabischer Seite an den

⁴⁵³ Brief Dr. H.P. Adolf vom Deutschen Kulturinstitut Tunis: EE-B-DKI.Tunis.1977.22.11.

⁴⁵⁴ Brief Dr. H.P. Adolf vom Deutschen Kulturinstitut Tunis: EE-B-DKI.Tunis.1978.02.17.

⁴⁵⁵ EE-L-Tunisreise-1978.

verschiedenen Orten bestätigt, wie viel sie dem Goethe-Institut verdanken und wie sehr sie diese Hilfe, die Angebote und die Zusammenarbeit schätzen. Die Initiative, die Arbeit direkt in die verschiedenen Schulen zu tragen und dort an Ort und Stelle eine breite Basis zu schaffen, scheint mir äußerst wichtig. Über die Informationsarbeit hinaus in Form von Seminaren einen engen Kontakt zu entwickeln, damit die Arbeit die maximalen Resultate erreichen kann, scheint mir wünschenswert. Paris, 10 Juni 1978⁴⁵⁶

Teile aus dem für die Vortragsreise vorbereiteten Material übernahm Eva Eyquem in den folgenden Jahren für Vorträge am Bildungszentrum Nürnberg, so beispielsweise für die Vortragsreihen „Farbe und Form – Maler am Bauhaus“ im Herbst 1979 und „Künstler der deutschen Avantgarde: Beuys, Graubner, Richter, Rinke, Walther“ im Herbst 1980.⁴⁵⁷

14.2 Planung eines Symposiums zu Museologie und Museumspädagogik

Im Bericht zu ihrer Reise erwähnte Eva Eyquem das Interesse auf Seiten des Museumsdirektors Bouchenaki in Algier an einer weiteren Zusammenarbeit:

„Mittagessen mit Herrn Becker und Herrn Bouchenaki, Direktor der „Beaux-Arts au Ministère de l’information et de la Culture“. Es folgte auf seinen Wunsch ein „Exposé“ von mir über Seminare, die ich in Nürnberg im Germanischen National-Museum zur Ausbildung von Museumspädagogen durchgeführt habe. Herr Bouchenaki schlug vor, ein solches Seminar im nächsten Jahr in Algier zu organisieren, da Ansätze bereits dafür gemacht worden sind.“⁴⁵⁸

Wie das Schreiben⁴⁵⁹ des Goethe-Instituts in Algier und Konzeptentwürfen⁴⁶⁰ Eva Eyquems belegt, konkretisierte sich die Planung für ein Symposium zur Museologie und Museumspädagogik, das im November 1979 für Konservatoren der Museen in Algier stattfinden sollte. Überlegungen zu diesem Symposium, die im Exposé formulierten Themen, die angeführten Museen und die Literaturliste geben Einblick in Eva Eyquems Auseinandersetzung mit Fragen der Museumspädagogik und der Sammlungspräsentation. Sie zeugen darüber hinaus von einem kulturpolitischen Engagement im Kontext internationaler Entwicklungen.

⁴⁵⁶ EE-L-Tunisreise-1978.

⁴⁵⁷ Siehe dazu im Anhang: EE-W-T/V-1978.Maghreb.GI, EE-W-V-1979.Maler am Bauhaus, EE-W-V-1980. Deutschen Avantgarde.

⁴⁵⁸ EE-L-Tunisreise-1978.

⁴⁵⁹ Briefe des Goethe-Instituts: EE-JW.GI.Algier-1979.11.24 und EE-JW.GI.Algier-1981.12.15.

⁴⁶⁰ Konzept für ein Symposium in Algier siehe EE-B-EE-MB-1979.06.05.

Eva Eyquem schlug in Absprache mit ihren französischen Kollegen Elizabeth Lebovici und Jean-Pierre Mouilleseaux ein zweiteiliges Seminar zur Museologie vor⁴⁶¹. Der erste Part sollte aus Vorträgen und Erfahrungsberichten zu konkreten Beispielen bestehen und sich mit dem Museum als Institution auseinandersetzen, seiner Kulturpolitik, seiner museologischen und didaktischen Prinzipien, seiner Rolle als kulturelles und politisches Symbol und mit Fragen der Präsentation und der Rezeption⁴⁶². Im vorgeschlagenen zweiten Teil, der sich auf kunstpädagogische Aspekte beziehen sollte, sah Eyquem bildnerische Seminare vor zu „Basiselementen der bildenden Kunst – ihrem Vokabular, ihrer Grammatik und Syntax, ausgehend von der Lehre Johannes Ittens“. Als mögliche Themen erwähnte sie „Theorie und Praxis der Bildsprache, Methoden der Interpretation, Fragen der Wahrnehmung und Fragen der Kreativität und ihrer Konditionen“. Aus dem Antwortschreiben des Kultusministeriums geht hervor, dass die Planung für die Seminare aus finanziellen Gründen auf das Jahr 1980 verschoben werden sollte.

„Madame, Je suis vivement intéressé par les propositions contenues dans votre lettre du 5 Juin 1979. Malheureusement, la tenue du séminaire muséologique prévue pour l’Automne prochain est compromise par l’inexistence de crédits nécessaires. En effet, ceux – ci seront utilisés pour les festivités qui marqueront le 15e centenaire de l’Hégire, ce qui nous oblige à reporter ces séminaire à l’année prochaine, à la même époque. Nous vous tiendrons au courant, au moment opportun. En attendant, nous vous remercions de votre précieuse collaboration et nous vous prions d’agréer, l’expression de nos sentiments les plus cordiaux.“⁴⁶³

Im Schreiben vom 23.10.1979 teilt Johannes Weissert, Direktor des Goethe-Instituts Algier Eva Eyquem mit, das Kultusministerium habe die Konferenzen verschoben. Er erwähnt ein von der UNESCO organisiertes Museumsseminar und schlägt vor, das Seminar zur Museumspädagogik später stattfinden zu lassen.

„Liebe Frau Eyquem,
es tut mir wirklich sehr leid, dass ich Ihnen noch immer nicht Bescheid geben konnte, aber irgendwie muß ich mir die falsche Telefonnummer notiert haben. – Wie immer, hat auch diesmal eine Mitteilung auf sich warten lassen. In diesem Fall war aber Herr Bouchenaki entschuldigt, da die UNESCO den Termin für das zweiwöchige Museumsseminar nicht mitteilte. Heute endlich hat Herr Bouchenaki mich angerufen und mir mitgeteilt, dass das Museumsseminar ab 11.1.80 beginnt. Thema ist, wie gesagt „Animation, présentation et conservation“.

⁴⁶¹ Vorschläge in französischer Sprache in : EE-B-EE-MB-1979.06.05.

⁴⁶² s.o.: EE-B-EE-MB-1979.06.05, entnommen der deutschen Übersetzung von Barbara Rothe.

⁴⁶³ Siehe Brief des MINISTERE DE L’INFORMATION ET DE LA CULTURE: In:EE-B-Maghreb-Reise/ GI-1978 : EE-B-MB.Algier-EE-1979.06.16.

Das Seminar über Museumspädagogik könnte sich somit anschließen, und zwar in der Zeit ab 26. Januar, d.h. in der letzten Januarwoche. Sind Sie zu diesem Termin noch frei, oder ist uns Herr Becker schon zuvorgekommen? Ich hoffe, dass nicht noch weitere Schwierigkeiten eintreten, und dass dieses langwierige Projekt endlich zu einem guten Ende kommt.“⁴⁶⁴

Der im Nachlass vorgefundene Briefwechsel zur Maghrebreise⁴⁶⁵ enthält ein vom Goethe-Institut ausgestelltes Zertifikat, das Eyquems Tätigkeit im Auftrag des Instituts im Jahr 1981 bestätigt, was darauf hindeutet, dass das geplante Seminar zur Museumspädagogik tatsächlich im Jahr 1981 realisiert werden konnte.

In einem Schreiben⁴⁶⁶ vom 25.04.1882 bedankt sich Johannes Weissert bei Eva Eyquem, dass sie seine Einladung zu einem Vortrag im Rahmen einer geplanten Ausstellung über Käthe Kollwitz angenommen habe. Wenige Monate später teilte er allerdings mit, dass die Ausstellung nicht realisiert werden könne⁴⁶⁷.

14.3 **Vorträge zur Albers-Ausstellung im Deutschen Kulturinstitut Barcelona**

Im Schreiben vom 23.10.1979 erwähnte Johannes Weissert von Herrn Becker geplante Projekte, die möglicherweise die Planung des Goethe-Instituts durchkreuzen könnten⁴⁶⁸. Es handelte sich dabei um den damaligen Direktor des Deutschen Kulturinstituts Barcelona, des heutigen Goethe-Instituts.

Eva Eyquem wird im Schreiben von Maria-Veronica Heiner zur Teilnahme an einem Seminar zur Josef Albers Ausstellung in Barcelona eingeladen und über den Zeitplan und die Konditionen ihrer Beteiligung unterrichtet.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ Siehe Brief J. Weissert: EE-B-JW.GI-EE-1979.11.24.

⁴⁶⁵ Briefwechsel mit dem Goethe-Institut Algier und dem Deutschen Kulturinstitut in Tunis: BW-Maghreb.

⁴⁶⁶ Siehe Brief J. Weissert: EE-B-JW.GI-EE-1982.04.25.

⁴⁶⁷ Siehe Brief J. Weissert: EE-B-JW.GI-EE-1982.06.06.

⁴⁶⁸ Wie ein Brief vom 31.01.1980 in Eyquems Nachlass belegt. Siehe Brief von Maria-Veronica Heiner, Deutsches Kulturinstitut Barcelona: EE-B-MVH-DKI.Barcelona.1980.01.31.

⁴⁶⁹ EE-B-MVH-DKI.Barcelona.1980.01.31 „Sehr verehrte, liebe Frau Eyquem, wie in unserem Telefongespräch der vergangenen Woche versprochen, möchte ich Ihnen nun auch schriftlich alle erwähnten Details zur „Josef Albers-Ausstellung“ zukommen lassen. Herr Becker freut sich auf Ihr Kommen und Ihre Mitarbeit am Seminar in der Woche vom 11. (Dienstag) bis einschließlich 14. März (Freitag). Herr Prof. Albrecht wird, wie Sie schon wissen, am 11. nachmittags um 19.30 Uhr eine kurze Einführungsrede halten, der ein gemeinsames Zusammentreffen mit den Professoren (intern) vorausgehen wird. Die Eröffnung wird mit einem „vino español“ abschließen. Am Mittwoch, den 12. März sind Sie für den ersten Vortrag von 18.00 – 20.00 Uhr vorgesehen. Nach kurzer Pause wird gegen 20.10 Uhr Herr Prof. Albert Rafols, von der Kunstschule EINA (unsere Partner) seinen Vortrag anschließen. Am Donnerstag, den 13. werden Sie von 18.00 – 20.00 Uhr Herrn Prof. Albrecht vorausgehen, der von 20.00 – 22.00 Uhr sprechen wird. Am Freitag von 18.00 – 20.00 Uhr wird dann Herr Prof. Albrecht sein Thema zu Ende führen und daran wird ein Kolloquium anschließen, an dem Sie, Herr Prof. Albrecht, Herr Prof. Rafols und Herr Prof. Eduardo Sibirats (Professor für Ästhetik der Hochschule für Architektur Barcelona) in erster Linie teilnehmen.“

Neben zwei Vorträgen wurde Eyquem zu einem Kolloquium eingeladen, an dem sie u.a. gemeinsam mit dem spanischen Philosophen Eduardo Subirats teilnahm, der 1980 am Architektur-Lehrstuhl der Universität für Design und Kunst Barcelona eine Ästhetik-Professur bekleidete.⁴⁷⁰

Ein weiteres Schreiben des Deutschen Kulturinstituts Barcelon, dem ein nicht mehr erhaltenes Dankeschreiben der Universität für Design und Kunst EINA beigelegt war, bestätigt Eyquems Teilnahme an der Veranstaltungsreihe⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ Dem Brief beigelegt ist Informationsmaterial über die Vortragsreihen, die von Eduardo Subirats und dem Dt. Kulturinstitut Barcelo seit 1978 zum Bauhaus veranstaltet wurden.

⁴⁷¹ Brief von Maria-Veronica Heiner, Deutsches Kulturinstitut Barcelona: EE-B-MVH-DKI.Barcelona. 1980.10.06.

15 1980ER JAHRE: SEMINARE UND VORTRÄGE AN FRANZÖSISCHEN INSTITUTIONEN

15.1 Sommerseminar an der Universität Rennes

Wie aus mehreren Schreiben Eva Eyquems⁴⁷² hervorgeht, stellte sie 1988 Auszüge aus ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit in Nürnberg im Rahmen eines Seminars an der Universität Rennes vor. Die im Nachlass vorgefundenen Dokumente⁴⁷³ bestätigen, dass Eva Eyquem von Antonio Guzman, dem Direktor der Sommerakademie zu einem 5-tägigen Seminar zum Thema „Zeitgenössische Kunst: Fragen des Wissens und der praktischen Ausbildung“ („Art Contemporain: enjeux du savoir et des pratiques de formation“) eingeladen wurde. Das Seminar, an dem neben anderen Klaus Bussmann, Direktor des Landesmuseums Westphalen, und Marielle Tabart, Leiterin der Museumspädagogischen Abteilung des Musée National d'art Moderne – Centre Pompidou, teilnahmen, fand vom 4. bis 8. Juli 1988 an der Universität Rennes 2 - Haute Bretagne statt.

Eva Eyquem referierte im Rahmen des Seminars zum Thema „Kindheit der Kunst, Kunst der Kindheit – Erfahrungen einer kunstpädagogischen Tätigkeit mit Kindern im Alter von 6 bis 11 Jahren“. Sie stellte hier, wie sie im Konzeptpapier formulierte, ihre in Nürnberg über einen Zeitraum von 15 Jahren entwickelte Arbeit vor.

Ob es zu dem im Dankeschreiben⁴⁷⁴ von Antonio Guzman erwähnten Folgeprojekt kam, konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

⁴⁷² SLW-B-EE-SLW-1988.05.27: „...Die Arbeiten Ihrer Jungens Frühstück und Cola werden in der Universität Rennes (Sommerseminar) auf Vorschlag des Rektors mit einem Vortrag von mir gezeigt“ und Brief an Antonio Guzman siehe: EE-B-EE-AG-1988.06.10.

⁴⁷³ EE-B-EE-AG-1988.06.10.

⁴⁷⁴ Brief von A. Guzman: EE-B-AG-EE-1988.07.12.

15.2 Seminar am Centre d'Etude et de Formation Pédagogique Paris

Die Direktorin des Centre d'Etude et de Formation Pédagogique C.E.F.P. Paris, Pilar Fernandez-Canedo⁴⁷⁵ lud 1985 Eva Eyquem dazu ein, im Rahmen der Lehrerbildung ein zweitägiges Seminar zu halten, über das sie in einem Schreiben vom März 1985⁴⁷⁶ berichtete.

15.3 Symposium „Psychoanalyse und Kunst“ an der École des Beaux-Art Paris

Eva Eyquem referierte im Rahmen des Symposiums „Psychoanalyse und Kunst“⁴⁷⁷, das vom Kultusministerium an fünf Terminen 1985 an der École des Beaux-Art veranstaltet wurde und aus mehreren Kolloquien bestand, die von Kunsthistorikern, Psychoanalytikern und Museumsdirektoren bestritten wurden. Ihr Beitrag bestand in einer Diskussion zum Thema „Narziss und Bacon“, die sie gemeinsam mit Hélène Lasalle führte, zu der Zeit Chefkonservatorin am Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou.

15.4 Kunstpädagogische Tätigkeit am Ecomusée Fresnes

Über mehrere Jahre entwickelte Eva Eyquem als vergleichende Studie parallel zu ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit in Nürnberg Sequenzen ästhetischer Praxis mit Schulklassen am Ecomuseum in Fresnes, einem Vorort von Paris.

Die museumspädagogische Abteilung „atelier de l'imaginaire“ am Ecomusée Fresnes wurde von Françoise Wasserman gegründet und unter Mitarbeit von Évelyne Coutas geleitet. Eyquem betonte in einem Schreiben die Qualität der Zusammenarbeit:

„Meine Unterredung mit der Leiterin des Museums, in dem am 21/3 das „Frühstück“ stattfindet, war unglaublich positiv. Ihr sofortiges Verständnis, ihr geistiges Niveau, ihre Kenntnisse in dem Bereich der Modernen Kunst, erstaunlich.“⁴⁷⁸

Unter Beteiligung ihrer Studenten und gemeinsam mit Françoise Wasserman und Évelyne Coutas entstanden kunstpädagogische Projekte, die im Vergleich zu Erfahrungen in Nürnberg analysiert und dokumentiert wurden.⁴⁷⁹ 1988 berichtet sie

⁴⁷⁵ Brief von P. Fernandez-Canedo an EE: EE-B-PFC-EE-1984.12.10.

⁴⁷⁶ Brief von P. Fernandez-Canedo an EE: EE-B-PFC-EE-1985.03.26.

⁴⁷⁷ Programm des Seminars siehe: EE-W-V-Ecole de Beaux-Art-1985.

⁴⁷⁸ Brief SLW-B-EE-SLW-1989.02.01.

⁴⁷⁹ Siehe Briefe: SLW-B-EE-SLW-1989.09.28, SLW-B-EE-SLW-1989.07.16 und SLW-B-EE-SLW-1988.04.08.



95. Eva Eyquem und eine Kindergruppe 1991/92 im Ecomusée Fresnes, É. Coutas Paris

in diesem Zusammenhang von der Zusammenarbeit mit Didier Montmasson, der als Referent beim Kolloquium in Fresnes einen theoretischen Beitrag leistete.⁴⁸⁰ Didier Montmasson und Kazuyo Tokunaga hatten für einen Aufenthalt in Nürnberg 1989 in Zusammenarbeit mit Eyquem ein Projekt für Schulklassen entwickelt und realisiert⁴⁸¹, das sie in ihrer Magister- bzw. Doktorarbeit wissenschaftlich auswerteten.

15.4.1 Symposium „Die Ordnung der Dinge“ am Ecomusée Fresnes

Unter dem Titel „L'ordre des choses – die Ordnung der Dinge“ fand unter der Leitung von Eva Eyquem vom 13. bis 14. November 1991 im Ecomusée Fresnes ein Symposium⁴⁸² statt, das die museumspädagogische Arbeit Eva Eyquems im internationalen Vergleich thematisierte. In Kooperation führte das Kunstpädagogische Zentrum Nürnberg mit dem Atelier de l'imaginaire am Ecomusée Fresnes parallel ein Forschungsprojekt zum bildnerischen Prozess durch, das Thema der Tagung war.

Eröffnet wurde die Tagung von Pierre Baqué, Professor an der Sorbonne St. Charles Paris, der sich als Mitglied des Bildungsministeriums Frankreichs und

⁴⁸⁰ Siehe Brief an SLW: SLW-B-EE-SLW-1988.07.28.

⁴⁸¹ Siehe Brief: SLW-B-EE-SLW-1988.05.27: „...Wir werden in der Zeit im Oktober, wenn auch Didier nach Nürnberg kommt (18-21.10) eine neue Mitarbeiterin bekommen – meine japanische Schülerin Kazuyo, die sehr klug ist.“

⁴⁸² Einladungsfolder Colloque 13.-14-11-1991, Ecomusée Fresnes, „L'ordre des choses – die Ordnung der Dinge“, EC-W-P-2000.

des Europarates für die Belange der Bildenden Kunst auf politischer Ebene im internationalen Rahmen engagierte. Er war verantwortlich für Eyquems Anstellung an der Sorbonne. Er kooperierte mit ihr in der Zeit ihrer Lehrtätigkeit in Paris und begleitete ihre Arbeit in Nürnberg mit Interesse. Er referierte über diese Arbeit, die er bei einem Besuch in Nürnberg kennenlernen konnte, vor der Direktion des Louvre, wobei er sie als „exemplarisch“ und „einzigartig“ bezeichnete.⁴⁸³

Referenten des Symposiums waren neben Eva Eyquem und Pierre Baquéé Évelyne Coutas, Didier Montmasson und Françoise Casanova.⁴⁸⁴

Im Jahr 2000 präsentiert Évelyne Coutas unter dem Titel „résonances – ou la musée au risque de l’art“ die Arbeit des museumspädagogischen Projekts „L’atelier de l’imaginaire“ in Form einer Ausstellung. Zur Ausstellung erschien ein Katalog⁴⁸⁵, der



96-97. Eva Eyquem arbeitet mit Kindern zum Thema Stilleben, 1990/1991 Ecomusée Fresnes, Coutas Paris

sich Bereichen der museumspädagogischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen widmet und Beispiele aus der ästhetischen Praxis zeigt, die in Beziehung zu Werken

⁴⁸³ Siehe Brief: SLE-B-EE-SLW-1987.01.01.

⁴⁸⁴ EC-W-V,1991, Vortrag Colloque Fresnes.

⁴⁸⁵ EC-W-P-2000, „résonances- ou la musée au risque de l’art“ direction d’Alexandre Delarge et d’Évelyne Coutas, Exposition du 12 février au 2 avril 2000, Ecomusée de Fresnes, 2000.

zeitgenössischer Künstler entstanden sind. Hier wurden zwei Projekte Eva Eyquems vorgestellt, die sie in Kooperation des Kunstpädagogischen Zentrum Nürnberg mit dem Ecomusée Fresnes entwickelt hatte⁴⁸⁶.

Évelyne Coutas, die Eyquems kunstpädagogische Arbeit in Fresnes weiterführte, kommentierte die Publikation folgendermaßen:

„Answering in 2000 to the museum topic (relationship workshop/museum), this catalogue is more a witness of my pedagogical work through the mind and the viewpoint that Eva had transmitted to me, than a real book about Eva, but it appears clearly how her teaching has germinated in my own mind and practice. She was the root of everything.“⁴⁸⁷

Im Kontext mit ihrer kunstpädagogischen Arbeit in Fresnes und im Zusammenhang mit dem Symposium im Ecomusée Fresnes führten Évelyne Coutas und Françoise Wasserman 1991 ein Interview mit Eva Eyquem. Es wurde gemeinsam mit ihr vorbereitet und redigiert.

Im Anhang befindet sich neben der französischen Originalversion eine wörtliche deutsche Übersetzung⁴⁸⁸ und eine überarbeitete deutsche Version⁴⁸⁹. Bei der Übertragung vom Französischen ins Deutsche hat sich herausgestellt, dass Eva Eyquem einige im Französischen ungebräuchliche Wendungen benutzte. Wie durch Évelyne Coutas angedeutet und von Olivier Eyquem bestätigt, war ihr Umgang mit der französischen Sprache nicht frei von Unsicherheiten. Aus dem Umstand, dass sie in keiner der beiden Sprachen fehlerfrei agieren konnte, ließen sich Fragestellungen ableiten, die mit zentralen Aspekten ihrer Arbeit verknüpft sind.

In dem Zusammenhang stellen sich grundsätzliche Fragen, in welcher Form Eva Eyquem die Schwierigkeiten meisterte, die ihre Biografie mit sich brachte und wie sie deren Möglichkeiten nutzte. Welche Rolle spielte das Bewusstsein, in keiner der beiden Sprachen ganz zu Hause zu sein, für ihre pädagogische Tätigkeit, für ihre universitäre Laufbahn und für ihr Auftreten in der Öffentlichkeit? Wie kompensierte sie diesen Mangel? Welche Rolle spielte diese Erfahrung für ihr spezielles Interesse an der pädagogischen Arbeit mit Sonderschulklassen und mit Kindern mit Behinderungen? In welcher Hinsicht forcierte das Bewusstsein eines Sprachdefizits ihr Interesse an der Bildsprache? Im Rahmen einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Aspekten ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit, werde ich diese Fragen wieder aufgreifen.

⁴⁸⁶ ebenda, S 55 und S. 72.

⁴⁸⁷ Siehe Mail Évelyne Coutas, EC-M-2012.7.12.

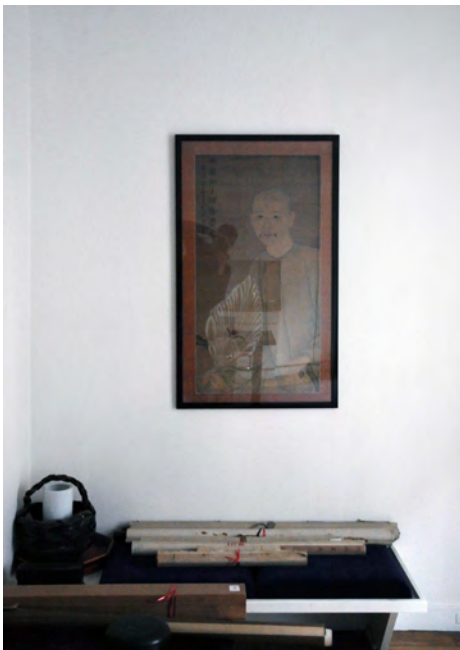
⁴⁸⁸ Siehe Interview 1991 in: EC-I-EE.1991.dt.: EC-I-1991.wörtl.übersetzt, Übersetzung Johanna Haisch.

⁴⁸⁹ Siehe Interview 1991 in: EC-I-EE.1991.dt.: EC-I-1991.dt.überarbeitet von Sabine Richter.

16 DER PRIVATE RAUM

16.1 Die Wohnung in der Avenue Félix Faure

Eva Eyquem umgab sich in ihrem privaten Raum mit ausgesuchten Dingen. Besonders schätzte sie die chinesischen und japanischen Malereien und die kunsthandwerklichen Gegenstände, die zu den wenigen erhaltenen Objekten aus der Sammlung ihres Vaters Josef Plaut gehören.



98. Chinesisches Malerei, ein Portrait aus der Sammlung J. Plaut

Nach eigenen Entwürfen und mit Hilfe geschickter Handwerker gestaltete Eva Eyquem ihre Wohnung in der Avenue Félix Faure im 15. Arrondissement in Paris um, in der sie ab 1946 mit ihrer Familie wohnte. Die Möbel erwarb die Familie zu einem großen Teil über die Firma Knoll, die vor allem Bauhaus-Klassiker und nordisches Design vertreibt. Das Regalsystem in Eyquems Zimmer, sowie die Türgriffe der Wohnung stammen von der Designergruppe Sopha, für die sie beratend tätig war. Einige Möbel waren Sonderanfertigungen, wie die Schrankwand im Wohnzimmer, bei deren Ausführung Eva Eyquem besonderen Wert darauf legte, dass keine Türgriffe angebracht wurden.



99-100. Der Wohnraum in der Avenue Félix Faure in Paris, E-Archiv

Als Sitzmöbel entschied sie sich für zwei Varianten der Freischwinger von Mies van der Rohe, den Armlehnenstuhl Modell Brno, der sich in der Villa Tugendthat befand (Entwurf 1930) und als Couchmöbel den Lounge Chair (Entwurf von 1931) in braunem Leder.

Neben funktionalen, schlicht weißen Schränken und den Bauhaus-Klassikern Mies van der Rohes sind es chinesische und japanische Möbelstücke und Objekte aus der Sammlung Josef Plauts, die gezielt platziert das Bild des Wohnraumes prägen. Auch in Eyquems Arbeits- und Schlafraum befinden sich einige Stücke aus der Sammlung ihres Vaters.

Die Wand zwischen dem Gang und dem Wohnraum wurde entfernt und durch eine große Schiebetür ersetzt.

Die Gestaltung der Innenräume und die Wahl der Dinge und Materialien spielte für Eva Eyquem eine wichtige Rolle. Ihr Ehemann André überließ ihr nach Aussagen Kay Jitta-Plauts vollkommen die Entscheidungen über die Gestaltung der Wohnung, eine Tätigkeit, die ihr eine besondere Freude bereitete.

Auf Details, wie beispielsweise gestalterisch minimalistische und technisch ausgefeilte Lösungen legte Eva Eyquem dabei größten Wert. Die gesamte Inneneinrichtung zeichnet sich durch maximale Einfachheit und Funktionalität aus, wie zum Beispiel im Türgriff der Designergruppe Sopha sichtbar wird.

Die Schlichtheit der äußeren Umgebung gab ihr, wie Olivier Eyquem vermutete, die Möglichkeit zu größtmöglicher Konzentration. Im Rückblick beschreibt er die ästhetische Vorliebe seiner Mutter für freie Flächen wie folgt:

„Eva liebt nichts mehr, als die Leere und das weiße Blatt. Sie benötigt eine schmucklose Umgebung als Garant für eine klare Vorstellung über die Dinge und die Welt. Das, was ihr dazu nicht dient, hat keinen Grund zur Daseinsberechtigung und behindert ihr visuelles Feld.“⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Eyquem, Olivier, 2009. OE-ON A TROP DE... TOUT, OE-memoires.blog, siehe auch <http://memoireetmemoires.com/author/contreloubli/>, Übersetzung B. Rothe, in: OE-T-on a trop de.Übers.



101. Türgriff in der Pariser Wohnung von SOPHA-Design

Wie Olivier Eyquem erwähnte, legte Eva Eyquem großen Wert darauf, sich auf die ihr notwendigen Dinge zu beschränken und entschloss sich daher in regelmäßigen Abständen dazu, sich von überflüssigen Dingen zu trennen, die sich in ihrer Wohnung angesammelt hatten. Er berichtete humorvoll von diesen ‚Opferungen‘, die seine Mutter mit der Bemerkung „On a trop de...“ [„wir haben zu viel von...“] einleitete:

„Ein mal oder zwei mal im Jahr, am häufigsten nach der Rückkehr vom Land öffnete Eva den Wäscheschrank und konstatierte, stellte verärgert fest: „Es sind zu viele Leintücher, zu viele Handtücher.“ Sie wollte diese Reserven strikt auf ein Minimum reduzieren, auf die, die zum täglichen Gebrauch von drei Erwachsenen nötig waren.“⁴⁹¹

16.2 Das Haus in Verderonne

Als Ausgleich zu ihrem Leben in der Großstadt spielte der Rückzug in eine ländliche Umgebung eine wesentliche Rolle in Eyquems Gestaltung ihres

⁴⁹¹ Eyquem, Olivier, 2009: in: OE-ON A TROP DE... TOUT, OE-memoires.blog, Übersetzung B. Rothe: OE-T-on a trop de.Übers.



102. Die Gartenseite des Eyquemschen Landhauses in Verderonne, Foto E. Minard

Jahresablaufs. Die Ruhe und Erholung suchte und fand sie in dem kleinen Ort Verderonne nahe Liancourt, etwa 50 km nördlich von Paris. Sie hatte hier nach eigenen Entwürfen im Jahr 1986 ein einfaches, funktionales Haus bauen lassen, in dem sie regelmäßig die Sommermonate verbrachte. Das frei stehende Haus ist umgeben vor einem großen uneingezäunten Gartengrundstück und grenzt an einer Seite an offene Felder.

Die Familie Eyquem hatte das Grundstück in Verderonne durch Vermittlung von Bekannten noch zu Lebzeiten Josef Plauts erworben. Olivier erinnert sich⁴⁹², dass sein Großvater Josef Plaut ein Objekt aus seiner Sammlung asiatischer Kunst verkauft hatte und damit die Hälfte des Grundstücks finanzieren konnte. Erst 16 Jahre später entschied sich die Familie zum Bau eines Hauses. Wie der Designer Bénédict Beaugé, der bereits im Büro Sopha mit Eva Eyquem zusammen gearbeitet hatte, berichtete⁴⁹³, stand er ihr bei der Planung des Hauses beratend zur Seite.

„...I worked for her sometimes (a research about design history), we shared a lot when she decided to build their house in the countryside“

⁴⁹² Siehe Interview Oliver. SR-OE-I-2013.Notizen.

⁴⁹³ Siehe Mail von Bénédict Beaugé: SR-BB-M-SR-2013.05.03/2.

Das Haus besteht aus zwei unterschiedlich hohen Baukörpern, die versetzt aneinander gefügt sind. Ein offener Wohn- und Küchenbereich nimmt den gesamten Raum des niedrigeren Baukörpers ein. Der höhere zweistöckige Bauteil beinhaltet die Schlafräume, Sanitärräume, einen Lagerraum, sowie im ersten Stockwerk im offenen Dachstuhl zwei ineinander übergehende Arbeitsräume, in denen sich das Büro Eva Eyquems und das ihres Sohnes befand.



103. Das Haus in Verderonne von der Straßenseite aus, Foto O. Eyquem / E. Minard

Der Küchentrakt besitzt das einzige Fenster zur Straße hin und ist mit dem höher gelegenen Wohnraum durch einige Treppenstufen verbunden. Der an die Küche anschließende Essraum öffnet sich mit einem Fenster zum Garten hin, das den Blick in die Natur frei gibt.

Wie Wendela Schipper berichtete, legte Eva Eyquem bei der Auswahl der Möbel und der Küchenutensilien großen Wert auf Einfachheit und Funktionalität. So entschied sie sich beispielsweise für Sitzmöbel von Alvar Aalto und Eero Saarinen oder im Essbereich, wie in der Fotografie zu sehen ist, für Freischwinger von Marcel Breuer.

Die Inneneinrichtung, die Eva Eyquem gemeinsam mit einem Schreiner vor Ort entwickelte und maßgerecht ausführen ließ, ist geprägt von Schlichtheit und Klarheit und dem weitgehenden Verzicht auf Farbigkeit. Der Esstisch sowie die Hängeschränke sind aus einem einheitlichen Material mit weißen Kunststoffoberflächen.

Wie bei den Schränken, die sie für die Wohnung der Familie in der av. Félix Faure in Paris anfertigen ließ, verzichtete sie bei der Gestaltung der Möbel auf Griffe und Halterungen. Die klar strukturierten weißen Hängeschränke mit Schiebetüren lassen sich durch vertikal angesetzte Leisten öffnen und dienen im Esszimmer gleichzeitig als Schrank und als Ablage. Schwarz gestrichene Fensterrahmen kontrastieren mit hellen gekachelten Böden. Stahlrohrmöbel und schlichte, aber hochwertige Textilien prägen das Bild, die Klarheit der Innenraumgestaltung mit ihrer Betonung der Horizontalen und Vertikalen trägt Züge japanischer Ästhetik.



104. Das Esszimmer des Hauses in Verderonne, OE Paris

An den Wänden befanden sich einige Werke von befreundeten Künstlern und ein Aquarell von Johannes Itten. Auf der Fotografie, die den Esstisch zeigt, ist rechts eine textile Wandarbeit der Künstlerin Marguerite Carau-Ischi zu sehen⁴⁹⁴. Neben der Wandarbeit befindet sich ein Tischchen mit einer chinesischen Schale aus der Sammlung Josef Plauts. An der gegenüberliegenden Wand links im Bild hingen einige gerahmte Malereien von Kindern, die im Kunstpädagogischen Zentrum in

⁴⁹⁴ Siehe dazu Personenregister und Auflistung der Künstler und Freunde Eyquems: EE-KÜ+F.

Nürnberg⁴⁹⁵ entstanden. Die Tatsache, dass diese Arbeiten Seite an Seite mit Werken bildender Künstler hingen, zeigt die Wertschätzung, die Eyquem den Malereien der Kinder entgegenbrachte.



105-106. Der Wohnraum des Landhauses in Verderonne, Foto OE

Im Wohnraum ist im Hintergrund eine der Arbeiten der Kinder kaum zu erkennen, im Vordergrund Stahlrohrmöbel von Mies van der Rohe. Eine Edelstahlskulptur von Pierre Ischi, eine zweiteilige Bodenarbeit, befand sich ebenfalls im Wohnraum des Hauses in Verderonne.

Im oberen Stockwerk befand sich neben dem Büro Oliviers Eva Eyquems Arbeitsraum, in dem sie sich zum Schreiben zurückzog. An der Wand links neben dem Regal sind in der Fotografie nur undeutlich Fotografien zu sehen, die während Eyquems Tätigkeit in Berlin entstanden sind und Kindergartenkinder in ihrem Arbeitsprozess zeigen. Wie Olivier beschrieb, was dieser kleine Raum mit einem Dachfenster, durch das nur der Himmel zu sehen war, der ideale Ort, wo sie die nötige Konzentration fand, um Texte zu verfassen. Olivier erinnert sich:

„Ich sehe sie aus den Augenwinkeln sich aus der Welt zurückziehen, sich konzentrieren, währenddessen sich ihr Ausdruck in wenigen Sekunden verändert und sie anschließend eine schriftliche Arbeit zum Abschluss bringt, die sie in einem Zug, quasi ohne Streichungen und ohne einen Anschein von Anstrengung zu Ende führt.“⁴⁹⁶

In den Jahren, in denen sie sich weitgehend aus dem aktiven Berufsleben zurückgezogen hatte, nutzte sie das Haus für längere Aufenthalte, die sich oft über mehrere Monate erstreckten. Hier bewahrte sie auch die Unterlagen zu ihrer Arbeit in Nürnberg auf. Mitte der 90er Jahre widmete sie sich mit verstärktem Interesse

⁴⁹⁵ Es sind Arbeiten von Kindern einer Sonderschulklasse, sie entstanden im Anschluss an die Bildbetrachtung eines Stillebens.

⁴⁹⁶ Siehe Olivier Eyquem: OE-T-2009.on a trop de-Übers., ins Deutsche übersetzt von Barbara Rothe.

der Reflexion und Dokumentation ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit. Sie wählte dafür aus der immensen Fülle an Material markante Bildbeispiele aus, die sie schriftlich oder mündlich⁴⁹⁷ kommentierte, um sie dann dem Archiv des Lehrstuhls für Kunstpädagogik zur Verfügung zu stellen. Der Übergabe einer ersten Auswahl an Prof. Dr. Schmidt erfolgte im Jahr 1994, ein zweiter Teil wenige Jahre später.

Mehrmals verbrachte ich eine Arbeitswoche in ihrem Hause, in der Absicht, das Diamaterial aus ihren Kursen in der Werkbund Werkstatt Nürnberg, bei denen ich mit Eva Eyquem zusammengearbeitet hatte, für ihr Archiv auszuwählen und mit schriftlichen Kommentaren zu versehen. Diese Arbeit verlief nach einem klar strukturierten Tagesablauf in großer Konzentration, wobei Eyquem größten Wert auf Pausen legte, zu denen zweimal täglich ein mehrgängiges Essen gehörte, das sie selbst zubereitete.



107. Eva Eyquems Arbeitsraum in Verderonne, Foto OE

⁴⁹⁷ Siehe dazu: Texte und Tonbandaufzeichnungen: EE-W-Kommentare, EE-W-Texte.

16.3 Mit der Natur leben

Der Aufenthalt im Landhaus in Verderonne wurden umso mehr zu ihrem Lebensmittelpunkt, je stärker sie sich aus dem öffentlichen Leben zurückzog, ohne allerdings den Kontakt zu ihr nahestehenden Personen abreißen zu lassen. Es entsprach ihrem Wunsch, so viel Zeit wie möglich auf dem Land zu verbringen.

In Verderonne empfing sie in den Sommermonaten zahlreiche Besuche. Darunter waren Kollegen der Universität, wie Jean-Pierre Callwaert oder ihre Schülerin und Mitarbeiterin Évelyne Coutas, mit denen sie auch lange nach Beendigung ihrer beruflichen Tätigkeit in Verbindung stand. Zu den regelmäßigen Besuchern gehörte

ihre Nichte Kay Jitta-Plaut, die eine Fotografie aus dem Jahr 1991 zeigt. Sie beschrieb die Besuche als stets inspirierend und betonte, sie habe Eyquem selten so frei und unbeschwert erlebt wie in Verderonne.

Die Gartenarbeit und Gartengestaltung spielte für Eyquem eine große Rolle. Sie ließ von Gärtnern im Laufe der Jahre zahlreiche Büsche und Bäume pflanzen, die sie nach deren Farbigkeit auf dem weitläufigen Grundstück platzierte. In vielen Briefen, die sie während ihres Aufenthalts in Verderonne schrieb, erwähnte sie, wie sehr sie es genoss, das Stadtleben mit dem Landleben zu vertauschen.

„Im Augenblick bin ich noch „Gärtnerin“ mit großer Wonne und genieße weiter das Leben weit weg von der Stadt.“⁴⁹⁹



108. Eva Eyquem, Kay Jitta-Plaut, Olivier, 1991 in Verderonne⁴⁹⁸

„Ich sitze seit Mitte April im Grünen, das Land hat es geschafft, es lässt mich nicht

mehr los. – Alles blüht fast gleichzeitig, denn es ist warm wie im Sommer. – Eine reine Wonne !.... Vor mir liegt eine Arbeit von 400 Seiten von meiner Schülerin Évelyne, mit der ich im Herbst wieder mit den Kindern von Fresnes arbeiten werde. – Ich lasse den Stoß auf meinem Schreibtisch hier, Praetexte [ein Vorwand], um so bald wie möglich wieder aufs Land zu ziehen.“⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Foto aus dem Besitz Kay Jitta-Plauts: KJP-F-1991.E+K+O+A.

⁴⁹⁹ Brief EE September 1992 an SR.

⁵⁰⁰ Brief EE Juni 1992 an SR.

„Nun bin ich wieder „Gärtnerin“, spreche meinen Blumen und Erdbeeren gut zu, freue mich am Anblick der Kühe, der winzigen Wolken und warte auf den Regen wie alle Bauern. Die Ruhe ist unglaublich fruchtbar für die neuen Ideen, Gedankengänge usw.“⁵⁰¹



109. Eva und Olivier Eyquem am Haus in Verderonne, o.D., OE Paris

Der Dialog mit der Natur spielte grundsätzlich eine wesentliche Rolle im Leben sowie im Werk Eva Eyquems. Ihre Beziehung zum Gegenstand, zum Naturprodukt wie zum Artefakt, ist zweifellos geprägt durch Kindheitserfahrungen in Japan. Dass sie sich in ihrer Lehrzeit in der Mooschwaige bei München dem Gartenbau widmen konnte, erwähnte sie im Rückblick auf prägende Stationen ihres Lebens mir gegenüber im März 1997 bei ihrem Aufenthalt in Nürnberg.⁵⁰²

So widmete sie sich während ihrer Aufenthalte in Verderonne der Gartenarbeit, pflanzte und erntete Obst und Gemüse und erfreute sich am Wachstum der Pflanzen, die sie häufig von Seminarteilnehmerinnen aus Nürnberg geschenkt bekam. Sie betonte, wie sehr sie diese Betätigung als Möglichkeit schätzte, die Natur in ihren Prozessen der Veränderung zu beobachten.

In der pädagogischen Arbeit nahm die Auseinandersetzung mit dem Objekt und insbesondere den Produkten der Natur eine zentrale Stellung ein. Eyquem nutzte häufig natürliche Dinge wie Früchte, Blätter oder Äste in ihren Kursen als Quelle der

⁵⁰¹ Brief EE Juli 1993 an SR.

⁵⁰² Siehe: SR-EE-N-1997.02.28.Notizen.

Inspiration und als Gegenüber für einen Formfindungsprozess. Einem Naturstudium im mimetischen Sinn setzte sie Möglichkeiten der Auseinandersetzung entgegen, die den Prinzipien des Wachstums und der Formenvielfalt der Natur größte Aufmerksamkeit schenkte.

Dabei trennte sie das Studium der Gestaltungselemente nie von einer ästhetischen Betrachtung der Natur. In ihrer Auseinandersetzung mit den Werken bildender Kunst sowie des Kunsthandwerks nahm die Darstellung der Natur breiten Raum ein. So widmete sie beispielsweise dem Baum in der Kunst eine mehrteilige Vortragsreihe⁵⁰³. Die Genese und die Metamorphose der Formen in der Natur beleuchtete sie hier in im Kontext ihrer Darstellung in der bildenden Kunst. Im Kommentar zu ihren Seminaren in der Werkbund Werkstatt Nürnberg⁵⁰⁴ bezog sie sich auf Goethes Gedanken zur Morphologie, die er 1796 in sein Tagebuch notierte:

„Die Gestalt ist ein Bewegliches, ein Wandelndes, ein Vergehendes. Gestaltungslehre ist Verwandlungslehre. Die Lehre von der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur.“⁵⁰⁵



110. Eva Eyquem in ihrem Landhaus in Verderonne, 2006, Foto O. Eyquem

⁵⁰³ Siehe dazu: 1978/79: „Raum und Fläche – Von der Naturform zum Ornament“, oder 1989: „Der Baum und seine Darstellung in der Bildenden Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart.“

⁵⁰⁴ Siehe: EE-W-T-1996.Kommentar.WWN.

⁵⁰⁵ Goethe, Johann Wolfgang von: Zur Morphologie. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie: Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden. Stuttgart u.a., 1817-1820, S. 349, Goethe, Johann Wolfgang von: Die Schriften zur Naturwissenschaft, Leopoldina Ausgabe, Weimar, 1964, S. 128.

Nach erfüllten Jahren starb Eva Eyquem in Verderonne am 4.10.2009 im Alter von 94 Jahren. Am 17. August 2010 wurde ihre Urne im Garten ihres Landhauses beigesetzt, am Fuß einer Birke, die ihr Sohn Olivier zu diesem Anlass gepflanzt hatte.

Olivier Eyquem erinnert an die gemeinsame Zeit in Verderonne:

„Telle est la maison où je me rends chaque année, du printemps à l'automne, depuis 25 ans. Elle a vu mes parents vieillir, et ma mère s'enchanter jusqu'à sa dernière année de la retrouver «encore plus grande, encore plus belle que la dernière fois.» Je n'ai jamais quitté cet endroit sans un pincement au cœur et un léger sentiment de trahison. Depuis l'été 2010, c'est là, au pied d'un bouleau planté tout exprès, que reposent les cendres d'Eva.“⁵⁰⁶

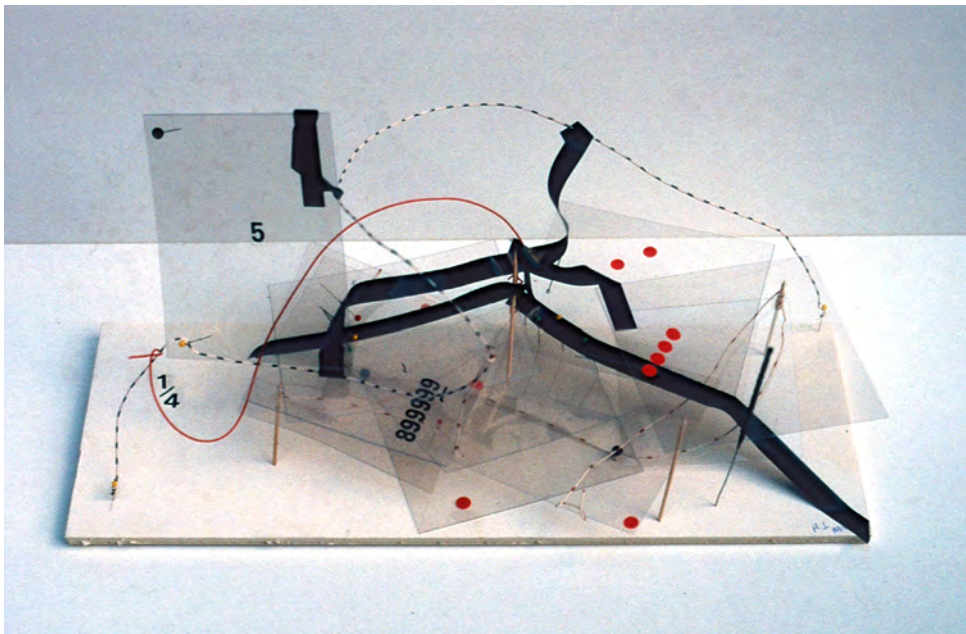
Drei Jahre später, am 3. August 2013 starb im Alter von 97 Jahren Eva Eyquems Ehemann André Eyquem, der, betreut von Olivier Eyquem, bis zu seinem Lebensende in der Wohnung in Paris lebte.



111. Birke am Grab Eva Eyquems in Verderonne

⁵⁰⁶ Erinnerungen Olivier Eyquems, veröffentlicht im November 2010 unter dem Titel „Hasard et nécessité: naissance d'une maison“ im Blog: <http://memoireetmemoires.com/page/7>.

Zweiter Teil:
**Grundzüge der kunstpädagogischen
Position Eva Eyquems**



112. Objekt aus unterschiedlichen Materialien zum Thema „Partitur“, WVN, 1994/95

VORWORT

Aus Eva Eyquems Seminar zum Thema „Partitur“ in der Werkbund Werkstatt Nürnberg stammt die Arbeit der Werkstatt-Teilnehmerin Myria, die graphische Elemente einer Notenschrift in ein Objekt aus unterschiedlichen Materialien übersetzt, das eine Bewegung im Raum beschreibt und an Klang und Geräusch erinnert. Stellvertretend für viele andere zeigt diese Arbeit Qualitäten, die auch Eyquem in ihrem pädagogischen Werk zu verknüpfen wusste: Einfachheit und Klarheit, Reichtum an Gegensätzen und die Frische einer individuellen Geste.

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Aufgabe, das kunstpädagogische Werk der Itten-Schülerin Eva Eyquem zu archivieren, zu dokumentieren und im Kontext der Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik kritisch zu diskutieren. Dazu wurde eine Archivstruktur entwickelt, die es ermöglicht, das Archivmaterial für Forschung und Lehre zu nutzen und es der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Über das bereits vorhandene Material hinaus wurde eine Sammlung unterschiedlicher Materialien angelegt und es wurden Quellen erschlossen, die das Wirken Eva Eyquems in Deutschland, Japan und Frankreich anschaulich belegen. Diese Sammlung soll in zukünftigen Schritten erweitert und ausgewertet werden.

Der erste Teil der Arbeit besteht aus einer Biographie Eva Eyquems unter besonderer Berücksichtigung der unterschiedlichen kulturellen Einflüsse, die ihr Werk geprägt haben. Einen zweiten Teil bildet die kommentierte Sammlung ihrer Texte und Vorträge zu Fragen der Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Um das von ihr zusammengetragene und hinterlassene Bild- und Textmaterial der Forschung und Lehre zugänglich zu machen, wurden die Dokumente digitalisiert und archivarisches erfasst. In Auswertung der Archivarier stelle ich den kunstpädagogischen Kontext her, in den sich die ästhetische und pädagogische Haltung Eva Eyquems einordnen lässt. Dazu werde ich anhand der von ihr herangezogenen Literatur und der von

ihr verfassten Texte und Vorträge aufzeigen, aus welchen Quellen sich ihre Arbeit speist. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig darauf hinzuweisen, dass Eyquems kunstpädagogische Tätigkeit sich in einem außerschulischen Rahmen und nicht im Kontext curriculärer Diskussion abspielte.

Anhand der Arbeitsergebnisse von Kindergartenkindern, Schülern und Studenten, die während Eyquems Tätigkeit entstanden sind, weise ich auf Einflüsse aus der bildenden Kunst hin, die sich an ihrem kunstpädagogischen Werk ablesen lassen. Es werden wesentliche Prinzipien ihres pädagogischen Handelns aufgezeigt und die ihnen zugrunde liegende Zielsetzung dargestellt. Welcher aktuelle Wert dem kunstpädagogischen Ansatz Eva Eyquems zugemessen werden kann, soll durch eine Einordnung in den fachwissenschaftlichen Diskurs beleuchtet werden.

Es ist offensichtlich, dass Eva Eyquem von Johannes Itten wesentlich beeinflusst wurde, dass sie aber auch in kritischer Distanz zu ihrem Lehrer stand und einen individuellen Weg beschritt, um seine Lehre zu erweitern. Im Zusammenhang damit beleuchte ich Aspekte der Itten-Rezeption, die bislang kaum berücksichtigt wurden. Darüber hinaus gebe ich einen Ausblick auf ein weiteres Forschungsgebiet, das mir im Rahmen meiner Recherche auffiel und relevant erscheint. Ich zeige mögliche Parallelen auf, die sich zwischen den unterschiedlichen Entwürfen der Bauhaus-Künstler zur Gestaltungslehre und dem bislang wenig beachteten kunstpädagogischen Konzept Friedrich Fröbels ablesen lassen.

Problemstellung der Dissertation

Behandelt wird die Frage, welche kunstpädagogische Position Eva Eyquem vertrat. Da sie ihre kunstpädagogische Theorie nicht explizit schriftlich formulierte, werde ich das vorhandene Archivmaterial⁵⁰⁷ in unterschiedliche Themengruppen untergliedern und analysieren. Anhand einzelner Werkgruppen aus Eyquems kunstpädagogischer Praxis wird Eva Eyquems theoretischer Ansatz in Bezug auf die von ihr genutzten fachwissenschaftlichen Grundlagen, in Abgrenzung dazu und im Vergleich mit zeitgleich entstandenen kunstpädagogischen Positionen dargestellt. Die einzelnen Themengruppen orientieren sich an Schwerpunkten ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit, die ich wie folgt unterteile:

- 1. Annäherung an das Kunstwerk: Kunstbetrachtung und ästhetische Praxis**
- 2. Bildnerische Seminare zu Gestaltungsgrundlagen**
- 3. Ausgehen vom Vorhandenen – Anschaulichkeit und Realitätsbezug**

Als Quellen ziehe ich Transkriptionen heran von Vorträgen Eyquems zur Kunstpädagogik und Kunsttheorie, sowie Kommentare, in denen sie zu ihrer Arbeit Stellung nimmt. Innerhalb der Themenblöcke zeige ich auf, auf welche Bereiche sich ihre Theorie stützt, inwieweit sie sich hierbei auf Positionen Johannes Ittens bezieht, wo sie weitere Quellen nutzt und neue Schwerpunkte setzt. Dabei werde ich auf die Struktur eingehen, die Eva Eyquem dem von ihr ausgewählten Archivmaterial gab. Anhand der Werkgruppen wird aufgezeigt, an welche Zielgruppen sich ihr Angebot im Einzelnen richtete und welcher Theorieansatz sich ableiten lässt.

⁵⁰⁷ Eyquem-Archiv: Siehe Anhang, Struktur des Archivmaterials.doc.

1 Annäherung an das Kunstwerk

In Eva Eyquems kunstpädagogischer Tätigkeit nahm die museumspädagogische Arbeit einen breiten Raum ein, im Besonderen die Werkbetrachtung und Werkanalyse vor dem Original. Hier soll dargestellt werden, welche Wege der Kunstvermittlung sie dabei beschritt, an welche Zielgruppen sich ihr Angebot richtete und aus welchen theoretischen Quellen sich diese Arbeit speiste. Um die einzelnen Aspekte zu beleuchten, werden hier die methodischen Wege der Annäherung an das Kunstwerk einzeln untersucht. Im Folgenden stelle ich dar, wodurch sich Eva Eyquems Synthese der verschiedenen Quellen auszeichnet.

1.1 Kunsttheoretische Vorträge im Bildungszentrum

Auf unterschiedlichen Wegen näherte sich Eva Eyquem als Kunstvermittlerin den Werken der bildenden Kunst an. Das Material, auf das hier zurückgegriffen werden kann, befindet sich im Eyquem-Archiv und bezieht sich vorrangig auf ihre Tätigkeit in Nürnberg. Es handelt sich um Bildmaterial der kunstpädagogischen Praxis, Interviews, Texte, Vorträge, Literaturlisten, Master- und Doktorarbeiten, sowie Briefe und Lebensdokumente.

Welchen Zugang zur Kunst Eyquem im Rahmen ihrer Lehre an der Universität Paris I, Panthéon – Sorbonne⁵⁰⁸ verfolgte, wo sie über viele Jahre am Lehrstuhl für bildende Kunst und Kunstwissenschaft unterrichtete, kann hier aus Mangel an Material nicht erörtert werden. Aus ihrem Nachlass in Paris konnten allerdings fünf französische Dissertationen und 41 Masterarbeiten, die von ihr in den Jahren von

⁵⁰⁸ Eyquem unterrichtete an der Université de Paris I, Panthéon – Sorbonne, U.E.R.D'Arts Plastiques et Sciences de L'Art.

1980 und 1988 betreut wurden, dem Eyquem-Archiv angegliedert werden, die nun zu weiteren Forschungszwecken bereit stehen.⁵⁰⁹

Aus zahlreichen Vortragsreihen⁵¹⁰, die sie zu Themen der Kunstgeschichte und der Bildwissenschaft zwischen 1975 und 1994 im Bildungszentrum der Stadt Nürnberg hielt, wird eine Annäherung an das Kunstwerk ablesbar, die sich auf wissenschaftliche Quellen bezieht und biographische, historische und soziologische Aspekte einbindet. Die handschriftlich verfassten Manuskripte befinden sich als transkribierte Digitalisate im Eyquem Archiv Nürnberg⁵¹¹.

1.1.1 Themen und Zielgruppen

Eva Eyquem beleuchtete in den meist fünfteiligen Vortragsreihen, in die sie Abbildungen der Werke als Dias einbezog, künstlerische Positionen und ging dabei meist themenorientiert vor. Wie aus Tonbandmitschnitten⁵¹² und Skripten hervorgeht, nutzte sie als Quellen neben Künstlermonografien und Ausstellungskatalogen Fachliteratur aus den Bereichen Kunstwissenschaft, Soziologie, Philosophie sowie Psychologie. Ein großer Teil der von ihr verwendeten deutschsprachigen Bücher⁵¹³ befindet sich im Eyquem-Archiv, die französischsprachige Literatur befindet sich in Eyquems Nachlass in Paris⁵¹⁴, von ihr genutzte Grundlagenliteratur ihrer Lehrtätigkeit an der Sorbonne ist als Literaturliste⁵¹⁵ zugänglich.

Die Zielgruppe, an die sich das Vortragsprogramm richtete, umfasste kunstinteressierte Erwachsene, Studierende und Kunstpädagogen. In den knapp 20 Jahren ihrer Tätigkeit als Kursleiterin am Bildungszentrum konnte sie einen festen Stamm an Kursteilnehmern gewinnen, von denen nicht wenige alle von ihr angebotenen Kurse besuchten.

Die Vortragsreihen⁵¹⁶ widmeten sich einzelnen Künstlern wie Künstlergruppen oder beleuchteten einzelne Aspekte der bildenden Kunst. Die Titel beziehen sich, wie auch die von ihr genutzte Literatur belegt, teilweise auf Ausstellungskataloge und kunstwissenschaftliche Publikationen, die kurze Zeit zuvor erschienen waren. Als ein Beispiel sei hier die 1985 in der Staatsgalerie Stuttgart gezeigte Ausstellung *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*⁵¹⁷ genannt, auf die

⁵⁰⁹ Alle Master- und Doktorarbeiten aus Eyquems Nachlass befinden sich im Eyquem-Archiv, siehe EE-Master/Doc/ZAs, EE-KW-M/D-1980-88.

⁵¹⁰ Eine zusammenfassende Auflistung der Ankündigungen aller von Eyquem geleiteten Kurse und Vorträge im Vorlesungsverzeichnis des Bildungszentrum der Stadt Nürnberg befindet sich im Eyquem-Archiv unter: Vorträge: SR-EE-alle BZ-Veran.

⁵¹¹ Siehe Eyquem-Archiv: Vorträge.

⁵¹² Die Tonbandmitschnitte stammen von Eyquems Kursteilnehmerin Hanne Voelkel, die sie dem Eyquem Archiv zur Verfügung stellte. Sie wurden transkribiert und ergänzen die transkribierten Vortrags-Manuskripte, Eyquem-Archiv, Kurse und Vorträge.

⁵¹³ Siehe aktuelle Bücherlisten EE-Bücher-Künstler, EE-Bücher-Theorien, EE-Bücher-Kataloge.

⁵¹⁴ OE-Bücher-EE.Paris.

⁵¹⁵ EE-JPC-Sorbonne-Literaturliste.

⁵¹⁶ Siehe dazu: Ankündigungstexte des Bildungszentrums zu Kursen und Vorträgen: SR-EE-alle BZ-Veran. und SR-EE-BZ-Vorträge.

⁵¹⁷ von Maur, Karin (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1985, in Eyquems Besitz.

Eyquem einige Zeit später in einer Vortragsreihe⁵¹⁸ Bezug nahm. Die Themen der Vortragsreihen in chronologischer Folge:

- 1980: Künstler der deutschen Avantgarde
- 1981: Amerikanische Avantgarde
- 1982: Paul Klee
- 1983: Oskar Schlemmer
- 1984: Wege zu einer gegenstandsfreien Malerei
- 1985: Der Spiegel im Bild – das Bild als Spiegel
- 1986: Art about Art – oder das Zitat in der Kunst
- 1987: Der im Bild dargestellte Raum
Das Bild der Frau in der Malerei von der Renaissance bis heute
- 1988: Künstlerinnen im 19. und 20. Jahrhundert
Was verstehen wir unter dem Geistigen in der Kunst? Teil I
- 1989: Was verstehen wir unter dem Geistigen in der Kunst? Teil II
Du grünst nicht nur zur Sommerzeit, Der Baum und seine Darstellung
in der bildenden Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart
- 1990: Die Bilder und ihre Sprache, Teil I: Vom Stillleben zum ready-made
- 1991: Die Bilder und ihre Sprache Teil II: Plädoyer für eine Gestaltungslehre
- 1991: Der Klang in den Bildern, Teil I
- 1992: Der Klang in den Bildern, Teil II
- 1993: Vom Einfluss der Natur auf die bildende Kunst: Vom Jugendstil zum
Werkbund – Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart
- 1994: Kunst und Kunsthandwerk im Fernen Osten.

Ihre Vortragsreihen können in unterschiedliche thematische Kategorien untergliedert werden, wobei Themen der Moderne und Fragen zur Abstraktion einen breiten Raum einnehmen. Neben Vortragsreihen zu einzelnen Künstler wie Klee und Schlemmer und zu Künstlergruppen (z. B. *Künstler der deutschen und der amerikanischen Avantgarde*), referierte Eyquem zu thematischen Aspekten der Kunstgeschichte im historischen Vergleich: *Der im Bild dargestellte Raum*, *Das Bild der Frau in der Malerei von der Renaissance bis heute*, *Vom Einfluss der Natur auf die bildende Kunst oder Künstlerinnen im 19. und 20. Jahrhundert*. Ein besonderer Fokus lag auf übergeordneten Themen der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, die spezielle Motive oder Phänomene der bildenden Kunst beleuchten, wie z.B. *Der Klang in den Bildern*, *Vom Einfluss der Natur auf die bildende Kunst* oder *Der Spiegel im Bild – das Bild als Spiegel*.

⁵¹⁸ Vortragsreihe *Vom Klang in den Bildern* am Bildungszentrum Nürnberg: SR-EE-alle BZ-Veran.

Die einzelnen Vorträge am Bildungszentrum folgten im Wesentlichen einer ähnlichen Struktur. Mit einem theoretischen Einleitungsteil führte Eyquem ohne Bildmaterial in die Thematik ein und stellte eine Beziehung zwischen kunsttheoretischen, philosophischen, historischen und soziologischen Gesichtspunkten her. Eyquems Zugang zur bildenden Kunst kann nicht losgelöst von ihrer Auseinandersetzung mit der Kunsttheorie betrachtet werden. Dabei gibt die von ihr herangezogene Literatur, die sie sparsam, aber wiederholt mit Markierungen versehen hat, Einblick in Quellen ihrer Theoriebildung. Die Fülle des zugänglich gemachten Materials eröffnet ein breites Spektrum an Forschungsfeldern für zukünftige Arbeiten, so zum Beispiel zu ihrer Tätigkeit an der Sorbonne und der Ecole des Beaux Arts Paris, zum Einfluss ostasiatischen Denkens auf ihre pädagogische Haltung oder zu ihrer kunstwissenschaftlichen Position im Spiegel ihrer Kuratortätigkeit.

1.1.1.1 Vortragsreihe Was verstehen wir unter dem Geistigen in der Kunst?

Die Grundlagen ihres kunstwissenschaftlichen Ansatzes verdeutlichte sie auf sehr konzentrierte Weise in der neunteiligen Vortragsreihe *Was verstehen wir unter dem Geistigen in der Kunst?*⁵¹⁹, die sie in zwei aufeinanderfolgenden Semestern 1988 und 1989 im Bildungszentrum hielt. In dieser Vortragsreihe stellte Eyquem wesentliche Elemente ihrer Kunstauffassung in einen inhaltlichen Zusammenhang, wobei die Grundlagen ihrer kunstpädagogischen Haltung zum Ausdruck kommen.

Der Titel der zweiteiligen Vortragsreihe geht auf Kandinskys 1910 formuliertes Manuskript *Über das Geistige in der Kunst*⁵²⁰ zurück. Eyquem schlug in diesen Vorträgen einen Bogen von der Kunst der deutschen Romantik (Friedrich und Runge) zur Malerei von Munch, Hodler, Nolde, Mondrian und Itten. Ebenso beleuchtete sie das Werk der Künstler Malewitsch, Kandinsky, Feininger, Klee und Schlemmer im Kontext einer Tradition der deutschen Romantik wie auch die Positionen der Künstler Ad Reinhardt, Newman und Rothko. Ein Abend war dem Künstler Joseph Beuys gewidmet, dessen Werk sie ebenfalls in den Kontext der deutschen Romantik stellte.

In ihrer kunsttheoretischen Argumentation zur Entwicklung der abstrakten Kunst führte sie Robert Rosenblums Lesart der Kunstgeschichte fort, der mit seiner Studie 1981⁵²¹ darauf hinwies, dass die Malerei der Moderne ihren Ursprung im Gedankengut der deutschen Romantik hat. Der Abhandlung des amerikanischen Kunstwissenschaftlers folgend erweiterte Eyquem ihre Darstellung um inhaltliche, psychologische und formale Fragestellungen und bezog die Künstler Johannes Itten und Joseph Beuys in ihre Argumentationskette ein. Sie integrierte und modifizierte dabei Teile der Vortragsreihen *Maler am Bauhaus* und *Künstler*

⁵¹⁹ Skripten zu den Vorträgen in: EE-W-V-1988-89. Das Geistige in der Kunst 1+2.

⁵²⁰ Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. München, 1912.

⁵²¹ Rosenblum, Robert: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*. Von. C.D. Friedrich zu Mark Rothko. München 1981, in Eyquems Besitz, siehe: EE-Bücher-Theorien.

der *deutschen Avantgarde*⁵²², die sie 1978 bereits in der Ecole des Beaux-Art Casablanca, am Institut d'Art et Technique in Rabat, am Goethe-Institut Tanger und 1979 am Bildungszentrum Nürnberg gehalten hatte. Deutlich wird ein geistesgeschichtlicher Zusammenhang, von dem ausgehend sie den Bruch mit der Vergangenheit und die Möglichkeit einer Neuorientierung der Kunst und der Kunstpädagogik thematisierte⁵²³.

Ausgehend von unterschiedlichen Archiv-Materialien werde ich im Folgenden die von Eva Eyquem genutzte fachwissenschaftliche Literatur heranziehen, um den theoretischen Hintergrund ihrer kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung zu beleuchten. Dabei kann ich auf die deutschsprachige Bibliothek Eyquems, die sich im Eyquem-Archiv befindet, und die Bibliothek in ihrem Nachlass in Paris zurückgreifen. Die Bleistiftmarkierungen, mit denen sie Textpassagen als vertikale Linie am Seitenrand hervorhob, werte ich dabei als Zitate. Als weitere Quelle für Hinweise stehen die digitalisierten Skripten ihrer Vorträge und Textentwürfe zur Verfügung, in denen sie aus der Fachliteratur zitierte oder auf einzelne Autoren oder Publikationen hinwies. Nicht alle Zitate sind dabei von ihr deutlich gekennzeichnet, einige wurden von mir erschlossen. Eine dritte Quelle sind Literaturlisten, die Eyquem für unterschiedliche Zwecke anfertigte⁵²⁴ und Publikationen, auf die sie in mündlichen Empfehlungen Bezug nahm.

1.1.2 Theoretische Grundlagen der kunstwissenschaftlichen Annäherung

Es erscheint mir wichtig und richtig, die von Eyquem verfassten Aufzeichnungen und Skripten zu Vorträgen als theoretische Grundlagen ihrer Kunstpädagogik zu betrachten. Nach heutigen Kriterien würden sie allerdings nur schwerlich wissenschaftlichen Ansprüchen genügen, was darauf zurückzuführen ist, dass Eva Eyquem sie teilweise paraphrasierte und in Form von Zitatensammlungen, die sie als solche nicht gekennzeichnet hat, als Arbeitsgrundlage nutzte. Auch vor diesem Hintergrund wurden sie von ihr nicht für eine Publikation autorisiert. Es ist mir beim Studium des Textmaterials aufgefallen, dass sie hierbei auf genaue Synopse verzichtete und Texte kompilierte, um eine Theorie zu erarbeiten, die im Dienst

⁵²² Siehe EE-L-Maghreb-Reise-1978: „Zum Vortrag „Die Maler am Bauhaus“. Nach einem historischen Vorspann wurde die entscheidende Rolle der Maler: Feiniger, Itten, Kandinsky, Klee und Schlemmer innerhalb des Bauhauses und in der Geschichte der modernen Malerei überhaupt, betont. Die Beziehung von Theorie und Werk und die Pädagogik dieser Meister an Hand von Diapositiven analysiert.“

⁵²³ Siehe EE-L-Maghreb-Reise-1978: „Zum 3. Vortrag „Persönlichkeiten, die die Deutsche Avantgarde geprägt haben“: Beuys, Walther, Rinke. Ihre Rolle innerhalb und außerhalb der Deutschen Kunstszene. Die Beziehung zum Objekt, Körper, Zeit und Raum. An Hand von Diapositiven wurde der Versuch gemacht, den radikalen Bruch mit der Vergangenheit und gleichzeitig die tiefen Wurzeln in ihr zu entdecken. Die Möglichkeit, eine neue Kunstpädagogik von da aus zu entwickeln, demonstriert.“

⁵²⁴ Hier ist vor allem die Literaturliste für ihre Studenten an der Sorbonne zu nennen; siehe: EE-JPC-Sorbonne-Literaturliste, und eine Literaturliste in Eyquems Konzeptpapier für einen Kongress in Algier; siehe: EE-B-EE-MB-1979.06.05. Hinzu kommen Literaturverweise in Eyquems Kommentaren, siehe: EE-W-Texte.

der praktischen Umsetzung im Rahmen der Kunstpädagogik stand. Es soll erwähnt werden, dass sie hierbei verschiedene Quellen virtuos synthetisierte und es ihr so gelang, vielfältige Anstöße für weiterführende individuelle Studien zu geben.

1.1.2.1 Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*

Eyquems kunstwissenschaftliche Position stützte sich auf Hegels Argumentation einer Kunst als Ausdruck des Geistigen. So stellte sie beispielsweise die in ihrer kunstpädagogischen Praxis entstandenen Arbeiten der Kinder und Jugendlichen in einen geistesgeschichtlichen Kontext. Hegel wies in seinen Vorlesungen über die Ästhetik⁵²⁵, die er zwischen 1817 und 1829 hielt, darauf hin, dass Kunst nicht nur Abbild, Mimesis der Natur sei, sondern „sinnliche Präsentation des absoluten Geistes“⁵²⁶. Im Vortrag *Die Wirklichkeit der Bilder – Umgang mit visuellen Elementen*⁵²⁷, den Eva Eyquem 1992 vor Studenten des Psychologielehrstuhls der Universität Bamberg hielt, wies sie auf die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kunst hin, wobei sie Hegels Ausführungen zur „denkenden Betrachtung“ des Kunstwerks zitierte⁵²⁸. Sie wählte eine Passage, in der er die Annäherung an das Kunstwerk als Quelle für den bildenden Künstler wie auch für den Kunstliebhaber beschrieb, da sie nicht nur unmittelbaren Genuss vermittele, sondern auch zur Reflektion über Inhalt und Darstellungsmittel anrege.

1.1.2.2 Kunst als Teil der Geistesgeschichte – M. Dvořák und M. J. Friedländer

Mit zwei Zitaten aus Schriften des Kunsthistorikers Max Dvořák und Max Friedländer legte Eyquem weitere kunsttheoretische Quellen offen, die an die Einbindung der Kunstbetrachtung in einen größeren Rahmen der Geistesgeschichte und insbesondere der Psychologie ermahnen. Diese Zitate sind kennzeichnend dafür, welche Einstellung sie in ihrer pädagogischen Arbeit leitete. Eyquem notierte in ihren Aufzeichnungen zur Interpretation⁵²⁹:

„Max Dvořák sagte in einem Vortrag 1920 ‚Über Kunstbetrachtung‘ in Bregenz⁵³⁰:
 ‚Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und

⁵²⁵ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik / Werke*. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Hrsg.) Frankfurt a. M., 1970.

⁵²⁶ www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/literaturge/vaesthet.htm.

⁵²⁷ EE-KW-V-1992-Bamberg.Skript.

⁵²⁸ Zitat Eyquem (Hegel, 1970, S. 25f.): „Was durch das Kunstwerk in uns erregt wird“ sagt Hegel, „ist außer dem unmittelbaren Genuss zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und Wissenschaft der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. [...] die Kunst lädt uns zu denkender Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zweck nur, Kunst wieder hervorzurufen, sondern was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.“

⁵²⁹ Eyquems Aufzeichnungen unter dem Titel „Die Frage der Interpretation“. In: EE-W-T-1992.?. Interpretation.Vorwort.

⁵³⁰ Dvořák, Max (1874-1921, Schüler Wölfflins und Riegls): *Kunstbetrachtung*. Vortrag gehalten am Denkmalpflergetag in Bregenz 1920, in *Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes*, 2, 1920 – 1923, S. 93-97.

Probleme; sie ist auch immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte nicht minder als die Religion, Philosophie oder Dichtung, ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte'.⁵³¹

„Max J. Friedländer in: ‚Von Kunst und Kennerschaft‘: ‚Da das Kunstschaffen, was es sonst immer sei, jedenfalls ein seelisch-geistiger Vorgang ist, muß die Wissenschaft von der Kunst Psychologie sein. Sie mag auch etwas anderes sein, Psychologie ist sie unter allen Umständen‘.⁵³²

Diese Zitate belegen neben vielen anderen Hinweisen, dass Eyquem ihren Quellen nicht nur aus der kunstwissenschaftlichen Fachliteratur bezog, sondern auch auf Publikationen angrenzender Geisteswissenschaften zurückgriff und zeigen auf, in welchen Kontext sie den Prozess des bildnerischen Gestaltens stellte.

Als Bezugsquellen nennt Eyquem aus dem Bereich der Psychologie Autoren wie Jean-Louis Schefer, Leo Navratil und Anton Ehrenzweig, aus der Philosophie Autoren wie Roland Barthes, Michel Serres, Pierre Bourdieu, sowie die Autorinnen Susan Sontag und Hannah Arendt⁵³³. In zahlreichen Vorträgen verwies Eyquem auf die Gedanken des Gestaltpsychologen Rudolf Arnheim und insbesondere auf dessen Werk „Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff“⁵³⁴, das sie als grundlegende Quelle über den Erkenntnischarakter der Wahrnehmung heranzog.

1.1.2.3 Die kunstsoziologische Methode Arnold Hausers

Von der Literatur, die Eyquem als theoretische Grundlage ihrer Vorträge heranzog, ist Arnold Hausers Publikation *Methoden moderner Kunstbetrachtung*⁵³⁵ besonders zu nennen, die von ihr mit etlichen Markierungen versehen wurde. Seine soziologische Methode kunstgeschichtlicher Forschung findet sich in Eyquems Vorträgen insofern wieder, als sie ihre theoretische Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst grundsätzlich in einen Kontext mit historisch-sozialen Aspekten stellte und die Historizität interpretatorischer Ansätze in ihre Reflexionen einbezog. Hier konnte sie sich auf Hausers Hinweise stützen, die belegen, dass nicht nur die künstlerische Haltung historisch bedingt sei, sondern auch die wissenschaftliche Betrachtung historischen und psychologischen Bedingungen unterworfen sei.

⁵³¹ Eyquem zitiert hier eine von ihr mit Markierung versehenen Passage aus dem Vorwort der Herausgeber Karl M. Swoboda und Johannes Wilde in: Dvořák, Max: „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur Abendländischen Kunstentwicklung. Mittenwald, 1979, S.X. In: Eyquem-Archiv, EE-Bücher-Theorien.

⁵³² Friedländer, Max J. (1867-1958): Von Kunst und Kennerschaft. Zürich, 1946. Der deutsche Kunsthistoriker Max J. Friedländer (*1867 in Berlin; †1958 in Amsterdam) war Sohn einer Berliner Bankiersfamilie und emigrierte 1939 in die Niederlande.

⁵³³ Siehe dazu: EE-B-EE-MB-1979.Literaturliste und EE-JPC-Sorbonne-Literaturliste.

⁵³⁴ Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln, 1996, siehe auch Vortrag: EE-W-V-KW-1984- Bildnerisches Gestalten und Denken, siehe dazu auch: Vortrag: EE-W-V-1997.Soz.Päd./ Entwickl.d. Gestaltungsfähigkeit.korrig.Teil.1.

⁵³⁵ Hauser, Arnold: Methoden moderner Kunstbetrachtung. München, 1958.

Teilweise zitierte Eyquem, um ihre Position zu untermauern, einzelne Passagen, wie zum Beispiel Hausers Ausführungen zu Fiedlers Auffassung des schöpferischen Prozesses⁵³⁶. Hauser weist mit Fiedler darauf hin, dass „selbst in den elementarsten Versuchen einer bildnerischen Tätigkeit“ die Hand nicht etwas tue, was das Auge schon getan habe. Es entstehe „vielmehr etwas Neues, und die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, auf und führt es fort“⁵³⁷. Fiedlers Theorie, die der manuellen Tätigkeit mehr als einen ausführenden Part im Schaffensprozess zuschrieb, diente Eyquem als Argumentation für eine handlungsorientierte Kunstpädagogik.

Aufschlussreich sind ihre Markierungen im Text, die häufig Hausers Stellungnahmen zu Äußerungen von Wölfflin, Riegl, Fiedler oder Malraux hervorheben. Unter den Markierungen befinden sich etliche Textstellen, die Eyquems Verständnis des künstlerischen Schaffens grundlegend beleuchten.

1.1.2.4 Polyfokalität – Werner Hofmanns Annäherung an das Kunstwerk

In mehrfacher Weise war Eyquems kunsttheoretisches Denken eng mit den Theorien Werner Hofmanns verknüpft. In den Schriften des Kunsttheoretikers und Museumsdirektors fand sie eine Form der Annäherung an das Kunstwerk, die als Bezugssystem Quellen aus der Trivialkunst und Subkultur in ihre Forschung⁵³⁸ einbezog und die Vielschichtigkeit des Kunstwerks in unterschiedlichen Bedeutungsebenen beleuchtete, eine Auffassung, in der Gunter Otto fundamentale Gemeinsamkeiten mit Positionen der Ästhetischen Erziehung sah⁵³⁹. Der Ansatz Hoffmanns kam der vom ostasiatischen Denken geprägten, interdisziplinär angelegten Haltung Eva Eyquems entgegen, in der Wertung zwischen hoher Kunst und Kunsthandwerk keinen Unterschied zu machen. „Übergriff als Methode“ nannte Hoffman sein Vorgehen, das darauf abzielte, das Kunstwerk aus einer Betrachtung als „isolierte Größe“⁵⁴⁰ zu befreien:

„Die Forschung sollte sich nicht nur mit der Einsicht abfinden, daß Kunstwerke über Kategorien und Bedeutungsschubladen hinweggreifen, sie sollte sich nicht scheuen, diese ‚Übergriffe‘ aufzuspüren und zu legitimieren, Das setzt den Mut zur Überwindung ideologischer und wissenschaftlicher Klischees voraus.“⁵⁴¹

Werner Hofmanns Spuren finden sich wieder in Eva Eyquems Vortragsreihe zum Thema *Bild der Frau*, die sich thematisch und methodisch eng an die beiden von

⁵³⁶ Siehe Eyquem: Vortrag 1992, Universität Bamberg: EE-KW-V-1992-Bamberg.Skript, S. 5.

⁵³⁷ Hauser, Arnold: Methoden moderner Kunstbetrachtung. München, 1958, S. 257.

⁵³⁸ Siehe dazu: Hofmann, Werner: Nana – Mythos und Wirklichkeit. Köln 1973, siehe auch: Otto, Gunter: Didaktik der Ästhetischen Erziehung. Braunschweig, 1974, S: 182.

⁵³⁹ Siehe dazu Otto, 1974, S: 180 ff.

⁵⁴⁰ Hofmann, Werner: Nana – Mythos und Wirklichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg, 1973, (1973 a) S. 4 f, siehe auch: Otto, 1974, S 196.

⁵⁴¹ Hofmann, 1973, S. 7.

Hofmann konzipierte Ausstellungen *Nana – Mythos und Wirklichkeit*⁵⁴² und *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*⁵⁴³ anlehnte. Sie bezog neben biografischen Informationen historische, psychologische und philosophische Aspekte in ihre Reflexion der Kunstwerke ein. Besonders eindrücklich kommt diese interdisziplinäre Herangehensweise in einem Vortrag zum Ausdruck, den sie 1989 über Josef Beuys hielt. Sie verknüpft auch hier philosophisches und kunsttheoretisches Gedankengut und bezeichnet, Ludwig Marcuse folgend, Beuys als „progressiven Romantiker“, dessen Werk auf einem der Romantik entsprechenden Polaritätsdenken basiert⁵⁴⁴.

Mit dem aus dem Französischen übersetzten Begriff der Polyfokalität (franz. polyfocalité) bezeichnete Hofmann ein wesentliches Merkmal der Kunst der Moderne, aus dem sich ihre formale Vielfältigkeit, aber auch ihre Vieldeutigkeit ergibt. In polyfokalem Handeln und Reflektieren entdeckt er „zentrale Kriterien der Epoche“⁵⁴⁵, auch Hofmanns Weg der Annäherung an das Kunstwerk kann als polyfokales Verfahren beschrieben werden⁵⁴⁶.

Im Verzicht auf eine hierarchisch gegliederte Struktur und ein geschlossenes System reihte er seine Texte in loser Folge aneinander, die er selbst als „essayistisches Kaleidoskop“⁵⁴⁷ beschrieb. Wie Gunter Otto verdeutlichte, entwirft Hofmann in der Folge ineinandergreifender Essays, die „als Ganzes genommen, ein Netz von ‚systematisations possibles‘ (Lévi-Strauss) vorschlagen, also kein geschlossenes System, sondern eine dynamische, offene Struktur.“⁵⁴⁸. Gunter Ottos Hinweis auf Lévi-Strauss ist insofern bemerkenswert, als das durch den Strukturalismus geprägte geistige Klima der Sorbonne der 70er und 80er Jahren eine wesentliche Rolle für Eyquems theoretischen Ansatz wie auch für die Struktur ihres Vorgehens spielte.

1.1.2.5 Das „sehende Sehen“ bei Max Imdahl

Die Auseinandersetzung mit der Malerei Edouard Manets und mit dem von ihm thematisierten Bild der Gesellschaft nahm einen breiten Raum in Eva Eyquems Vortragsreihen ein. Sie stellte sein Werk in den Reihen *Der Spiegel als Bild – Das Bild als Spiegel, Art about Art – oder das Zitat in der Kunst* ebenso vor wie in der Reihe *Das Bild der Frau in der Malerei von der Renaissance bis heute*. Neben Werner Hofmann bezog sie ihre Quellen aus Max Imdahls Aufsatz zu Edouard Manets Gemälde

⁵⁴² Hofmann, Köln, 1973.

⁵⁴³ Hofmann, Werner: *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1986, in Eyquems Besitz, siehe: EE-Bücher-Kataloge.

⁵⁴⁴ Siehe dazu: EE-W-V-1980.Beuyes, S. 1.

⁵⁴⁵ Hofmann, Werner: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*. München 1995, S. 667.

⁵⁴⁶ Siehe dazu: Hofmann, Werner: *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwerke der Kunstgeschichte*. München, 1998.

⁵⁴⁷ Siehe dazu: Hofmann, 1995.

⁵⁴⁸ Otto, Gunter, 1974, S. 195.

‘Un Bar aux Folies-Bergère’, der sich in dem von ihm herausgegebenen Band *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*⁵⁴⁹ befindet.

Anhand der Entstehungsgeschichte und der Rezeptionsgeschichte des Bildes und im Vergleich mit anderen Werken Manets führt Imdahl mit Verweis auf Hofmanns Deutungen⁵⁵⁰ den Leser in die Widersprüchlichkeit der Darstellung ein, die er als dessen mögliche Interpretation diskutiert und am Bild zu verifizieren versucht.

Er geht dabei der Frage nach, ob Interpretation etwas anderes sei, als eine Beschreibung dessen, was im Bild zu sehen ist und stellt unterschiedliche Möglichkeiten der Bildinterpretation einander gegenüber:

„Man kann – grundsätzlich – verschiedene Möglichkeiten einer Bildinterpretation voneinander unterscheiden, nämlich zum einen solche, die das, was zu sehen ist, von vornherein und gelegentlich auch vorschnell in einen schon vorausgesetzten historischen Zusammenhang stellen und somit das Bedenkenswerte nicht eigentlich im Bilde selbst aufsuchen, und zum anderen solche Interpretationen, die sich zu allererst auf das sichtbar Gegebene konzentrieren, um dieses selbst zum Gegenstand der Reflexion zu machen und erst alsdann das zu Sehende deuten als eine visuelle Information über historische Umstände, die sich auf andere Weise so nicht gewinnen lässt.“⁵⁵¹

Er plädiert in seiner ‘auf Beschreibung gestützten Interpretation’ für letztere Herangehensweise, die er andernorts auch als ‘sehendes Sehen’ im Gegensatz zu ‘wiedererkennendem Sehen’ bezeichnet⁵⁵². Erst eine Kombination von sehendem und wiedererkennendem Sehen führt, so Imdahl, zu der von ihm proklamierten ‚ikonischen‘ Betrachtungsweise:

„Der Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen, und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität.“⁵⁵³

Imdahl steht mit dieser Sichtweise der Werkauffassung Konrad Fiedlers nahe, der es vehement verurteilte, „die Anschauung als Mittel“ zu sehen, um „zum Begriff zu

⁵⁴⁹ Imdahl, Max: Edouard Manet ‘Un Bar aux Folies-Bergère’ – Das Falsche und das Richtige. in: Imdahl, May (Hrsg.): *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Köln, 1986, S. 75-102.

⁵⁵⁰ Hofmann, Werner: Edouard Manet. Das Frühstück im Atelier. Augenblicke des Nachdenkens. In: Herding, Klaus (Hrsg.): *Kunststücke*. Frankfurt a. M. 1985, S. 76.

⁵⁵¹ Imdahl 1986, S. 101.

⁵⁵² Imdahl, Max (1996a): Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Max Imdahl: Gesammelte Schriften*, Band 3: Reflexion – Theorie – Methode. Frankfurt a. M., 1996, S. 300-380.

⁵⁵³ Imdahl, Max (1996b): *Giotto. Arenafresken*. München, 1996, S. 92 f.

gelangen⁵⁵⁴. Imdahl forderte hier „daß die Anschauung eine von aller (begrifflichen) Abstraktion unabhängige Bedeutung habe, daß das Vermögen der Anschauung so gut wie das abstrakte Denkvermögen ein Recht habe, zu einem geregelt und bewussten Gebrauch ausgebildet zu werden“⁵⁵⁵.

Diese Wertschätzung der Anschauung, die von Eyquem geteilt wurde, findet sich wieder in Susan Sontags Plädoyer für eine Kultur der Interpretation als ‚Beschreibung‘. Sie stellt grundsätzlich eine Trennung der Kategorien wie „Form“ und „Inhalt“⁵⁵⁶ in Frage, eine Meinung, die auch Imdahl vertritt, wenn er darauf hinweist, dass „die Unterscheidung zwischen Bildform und Bildsinn als solche bereits oberflächlich und unangemessen ist.“⁵⁵⁷

1.1.2.6 Michel Foucault: ‚Repräsentation der Repräsentation‘

Zu den für sie prägenden Begegnungen⁵⁵⁸ zählte Eva Eyquem die mit den französischen Schriftstellern und Philosophen André Breton, Michel Leiris, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty und Gilles Deleuze. In diesem Zusammenhang nannte sie auch den Poststrukturalisten Michel Foucault, dessen Schriften sie mehrfach als Quelle ihrer theoretischen Ausrichtung heranzog und dessen Werk *Die Ordnung der Dinge (Les Mots et les Choses)* eine tragende Säule ihrer Lehre an der Sorbonne⁵⁵⁹ war. Den Titel des Buches übernahm sie als Zitat für einen Themenkomplex ihres Archivmaterials, der Abbildungen aus ihrer kunstpädagogischen Praxis enthält, die sich im weitesten Sinne auf das Objekt beziehen⁵⁶⁰.

Foucault stellt seinem Werk *Die Ordnung der Dinge* den von Eyquem vielfach erwähnten Essay *Die Hoffräulein* voran. Ausgehend von der Beschreibung des Bildes *Las Meninas* von Diego Velázquez entwirft er eine Konstruktion aus imaginären Bewegungsabläufen, Beziehungen, Lichtquellen, Raumrichtungen, aus Sichtbarem und Unsichtbarem, Wahrnehmungsmustern und Wirklichkeitsebenen. In dieses Netz bezieht er auch das lediglich im Spiegel sichtbare Sujet des Malers, das Königspaar Philippe den IV. und seine Gemahlin Marianna mit ein, wie auch den potentiellen Betrachter des Bildes. Dabei beschreibt Foucault nicht nur das Geschehen auf der Leinwand selbst, sondern auch die Rolle des Bildes in einem Geflecht zwischen

⁵⁵⁴ Imdahl, 1996a, S. 55 und S. 312.

⁵⁵⁵ Imdahl, 1996a, S. 312.

⁵⁵⁶ Sontag, Susan: Against Interpretation. In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. München/Wien 1980, S. 10. Siehe auch: Imdahl, 1986, S. 101.

⁵⁵⁷ Imdahl, 1986, S. 101.

⁵⁵⁸ Diese Personen Eyquem nannte mir 1997 als wichtige Begegnungen, siehe dazu: SR-EE-N-1997.02.28.Notizen.

⁵⁵⁹ Foucault, Michel: Die Hoffräulein. In: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 1974, S. 31-45. Siehe auch: EE-JPC-Sorbonne-Literaturliste: Foucault, Michel: Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines. Paris, 1966. Siehe auch Literaturhinweise der Master- und Doktorarbeiten in: EE-KW-M/D.neu.

⁵⁶⁰ Das Bildmaterial ihres Archivs gliederte Eyquem in zwei Bereiche, die sie unter die Überschriften *Die Wirklichkeit der Bilder* und *Die Ordnung der Dinge* stellte, siehe dazu: EE-W-T-199?.pädagog. Skizzenbuch.Kila.

dem Maler, seinem Modell, der abgebildeten Wirklichkeit und dem Betrachter. Das Bild wird zum Schauplatz für ein „Spiel der Repräsentation“⁵⁶¹, eines „Austauschs zwischen Betrachter und Betrachtetem“⁵⁶², denn auch „wir sehen uns als durch den Maler Betrachtete“⁵⁶³.

Die Form der Annäherung an ein Kunstwerk, die Foucault hier demonstriert, verzichtet über weite Strecken auf inhaltliche Konnotationen und bewegt sich entlang des ablesbar Dargestellten. So führt Foucault z. B. erst zu einem späten Zeitpunkt den Namen der Personen ein, die im Bild dargestellt sind. Er entwirft mögliche Strukturen, Metaebenen einer philosophischen Betrachtungsweise, die variable Deutungsmöglichkeiten zulassen, wobei der Betrachter Regie führt. Dabei nimmt Foucault auch Stellung zur Beziehung der Sprache zur Malerei und weist darauf hin, dass es nicht möglich ist, ein Medium in das andere zu übertragen:

„Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist. Der Ort an dem sie erglänzen, ist nicht der, den die Augen freilegen, sondern der, den die syntaktische Abfolge definiert.“⁵⁶⁴

Eyquem griff in der Vortragsreihe *Der Spiegel als Bild – Das Bild als Spiegel*⁵⁶⁵ Foucaults Ausführungen zu dem Werk *Las Meninas* von Diego Velázquez auf. Sie nutzte hierfür offensichtlich die französische Ausgabe, die sie zusammenfassend ins Deutsche übertrug, wobei sie einige französische Begriffe wörtlich zitierte und auf die Problematik hinwies, die eine Übertragung in die andere Sprache mit sich bringt. Sie folgte in ihrer Argumentation über weite Strecken Foucaults Gedanken. Sie verweist auf eine mögliche Deutung des Bildes als offenes Werk im Sinne Ecos: durch die Leere, die entsteht, da das „Sujet (Gegenstand, Thema) selbst ausgestoßen (èlidé) ist“⁵⁶⁶, sei Raum frei geworden für verschiedene Deutungen des Bildes.

⁵⁶¹ Foucault, 1974, S. 37.

⁵⁶² Foucault, 1974, S. 33.

⁵⁶³ Foucault, 1974, S. 34.

⁵⁶⁴ Foucault, 1974, S. 38.

⁵⁶⁵ EE-W-V-1985-Velazquez.

⁵⁶⁶ Siehe EE-W-V-1985-Velazquez: „Vielleicht gibt dieser Raum, der sich öffnet, dargestellt mit all seinen Elementen, seinen Bildern, den Blicken, die er freigibt, den Gesichtern, die er zeigt, der Gestik, die er auslöst, uns zu verstehen: dass eine Leere nicht zu übersehen ist: die des Sujets (Gegenstand, Thema) selbst, welches (èlidé) ausgestoßen ist. Und gibt damit freien Raum für die Deutung des Bildes. – oder setzt damit den Platz frei für verschiedene Deutungen des Bildes, das ist der Sinn des offenen Werkes.“

1.1.2.7 Ikonographie und Ikonologie – Panofsky

Weitere wichtige Quellen, aus denen Eyquem für die Werkrezeption schöpfte, sind Erwin Panofskys Schriften *Perspektive als symbolische Form*⁵⁶⁷ und *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*⁵⁶⁸, die beide zur Grundlagenliteratur Eyquems⁵⁶⁹ zählten. Sie teilte Panofskys Auffassung, Kunstwissenschaft als Teil der Geisteswissenschaften zu betrachten. Ein Aspekt in Panofskys Ansatz, der sich in ähnlicher Weise als roter Faden durch Eyquems Äußerungen zieht, besteht in einem ausgeprägten Interesse an der Wirklichkeit. Eyquem betonte ihr Bestreben, mit der kunstpädagogischen Arbeit Möglichkeiten zu eröffnen, Wirklichkeit zu bewältigen und zu gestalten, die damit beginnt, in den Dingen des alltäglichen Lebens mehr als deren Funktion zu sehen.⁵⁷⁰

Nach Panofsky haben „philosophische und psychologische Theorien, historische Lehren und alle Arten von Spekulationen und Entdeckungen das Leben von zahllosen Millionen verändert und verändern es weiterhin. Selbst wer nur Wissen oder Gelehrsamkeit weitergibt, nimmt auf seine bescheidene Weise am Prozeß der Wirklichkeitsgestaltung teil“. „Unsere Wirklichkeit“, so fährt er fort, „lässt sich nur als wechselseitige Durchdringung dieser beiden [von Handeln und Denken, von Aktivität und Kontemplation] verstehen.“⁵⁷¹ Die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk, mit der Vergangenheit sei von Nutzen, so Panofsky, „weil wir uns für die Wirklichkeit interessieren. Es gibt nichts, was weniger wirklich wäre als die Gegenwart“, betont er. „Um Wirklichkeit zu erfassen, müssen wir uns von der Gegenwart lösen.“⁵⁷²

Eva Eyquem stellte die Auseinandersetzung mit der Kunst ganz in den Dienst der Wirklichkeitsbewältigung. Im Vortrag vor Psychologiestudenten betonte sie mit Werner Hofmanns Worten: „Wir fassen, was auf uns einwirkt, in ein Gefüge von Beziehungen, konzipieren geschichtliche Entwicklungsverläufe, entwerfen Einflusslinien und Wertskalen, vergleichen und verknüpfen innerhalb des Ganzen [im Originaltext: Terrains], das unser Wissen und unsere Erfahrung auszuschreiten vermag. Und dafür suchen wir nach Worten, mehr können wir nicht tun.“⁵⁷³ Abschließend stellte sie die Frage: „Warum wollen wir Bilder verstehen?“ und fügte hinzu: „wohl, weil wir den Menschen besser verstehen wollen.“⁵⁷⁴

Im Skript zu einem Vortrag über Piero della Francesca im Rahmen der Vortragsreihe zum *Vokabular der Form* zitiert Eyquem wörtlich diese Passage. Sie weist hier auf Panofskys These hin, dass ästhetischer Kunstgenuss sich nur einstellen kann, wenn das Kunstwerk in seinen drei Grundbestandteilen aus „materialisierter

⁵⁶⁷ Panofsky, Erwin, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, 1955, Köln, 1978, siehe auch EE-JPC-Sorbonne-Literaturliste, siehe auch: EE-W-V-1981. Piero d. Francesca.

⁵⁶⁸ Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst*. Köln, 1978.

⁵⁶⁹ In EE-B-EE-MB-1979.Literaturliste erwähnt Eyquem: Panofsky, E.: *La perspective comme forme symbolique*. Ed. de Minuit und: Panofsky, E.: *Loevre d'art et ses significations*. P.U.F., siehe auch: EE-JPC-Sorbonne-Literaturliste.

⁵⁷⁰ EE-W-T-199?.pädagog.Skizzenbuch.Kila, S. 14.

⁵⁷¹ Panofsky 1978, S. 26.

⁵⁷² Panofsky 1978, S. 27.

⁵⁷³ Hofmann, 1978, S. 43.

⁵⁷⁴ Eyquem am Lehrstuhl für Psychologie an der Universität Bamberg: EE-W-V-1992.Bamberg.Skript.

Form, Idee [...] (Sujet) und Gehalt⁵⁷⁵ erfasst wird.⁵⁷⁶ Im gleichen Vortrag finden sich weitere Bezugnahmen auf Panofkys Aufsatz *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*⁵⁷⁷,

Panofsky unterscheidet die Akte der Interpretation in vorikonographische Beschreibung, ikonographische Analyse und ikonologische Interpretation⁵⁷⁸. Er bezieht sich dabei auf seinen ehemaligen Lehrer Heinrich Wölfflin, wenn er unter ‚Formanalyse‘ eine „Analyse von Motiven und Motivkombinationen (Kompositionen)“⁵⁷⁹ versteht, die nicht nur rein formale Elemente wie Form und Farbe meinen. Um den ‚Gehalt‘ des Bildes zu erfassen, wird laut Panofsky versucht, „jene zugrunde liegenden Prinzipien zu ermitteln, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen“ und die dann als etwas interpretiert werden, das Ernst Cassierer ‚symbolische Werte‘ nannte „Die Entdeckung und die Interpretation dieser ‚symbolischen‘ Werte“, so Panofsky, „ist der Gegenstand dessen, was wir im Gegensatz zur ‚Ikonographie‘ mit ‚Ikonologie‘ bezeichnen“⁵⁸⁰, die im Gegensatz zu der deskriptiven Ikonographie „eine Interpretationsmethode ist, die aus der Synthese, nicht aus der Analyse hervorgeht“⁵⁸¹.

Aber nicht allein „eine Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen, wie sie durch literarische Quellen übermittelt wurden“ sei die ausreichende Basis für eine ikonologische Interpretation. Um Grundprinzipien zu erfassen „benötigen wir eine geistige Fähigkeit, die derjenigen eines Diagnostikers vergleichbar ist“ und die Panofsky als ‚synthetische Intuition‘ bezeichnet.⁵⁸² Diese intuitive Fähigkeit sei notwendig, da wir für die Interpretation des Werkes nie die absolut zutreffenden Informationen durch Quellenstudium erwerben könnten.

Während eine profunde Kenntnis der Stilgeschichte und der Typengeschichte ein notwendiges Korrektiv unserer immer auch subjektiv geprägten Einschätzungen biete, so sei, betont Panofsky, „unsere synthetische Intuition durch eine Einsicht in die Art und Weise zu korrigieren, wie unter wechselnden historischen Bedingungen der allgemeinen und wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden“. Die ‚synthetische Intuition‘ sei wiederum „geprägt durch persönliche Psychologie und Weltanschauung“⁵⁸³.

⁵⁷⁵ Panofsky, 1978, S. 20 f.

⁵⁷⁶ Eyquem zitiert fast wörtlich aus Panofsky, 1978, S. 26 f. in: EE-W-V-1982. Vokabular der Form. 1. Piero. d.F.

⁵⁷⁷ Panofsky, Erwin: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. In: Panofsky, 1978, S. 68-104.

⁵⁷⁸ Panofsky, 1978, S. 36-50.

⁵⁷⁹ Panofsky, 1978, S. 39.

⁵⁸⁰ Panofsky, 1978, S. 40 f.

⁵⁸¹ Panofsky, 1978, S. 42.

⁵⁸² Panofsky, 1978, S. 47 f.

⁵⁸³ Panofsky, 1978, S. 49 f, Hervorhebung von Panofsky.

Möglicherweise lässt sich an Eyquems Vortragsreihe *Das Bild der Frau in der Malerei von der Renaissance bis heute*⁵⁸⁴ am deutlichsten aufzeigen, in welcher Weise sie über diese ‚synthetische Intuition‘ verfügte. In der Form ihrer Auseinandersetzung mit dem Frauenbild im Wandel der Geschichte wird die Bezugnahme auf Panofkys Modell der Interpretation ablesbar. Mit der Gliederung ihres Vortrags griff sie auf Rollenbilder der Frau zurück, die Simone de Beauvoir in ihrem Werk „Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau“⁵⁸⁵ diskutiert. Eyquem entwirft anhand von Beispielen aus der Kunstgeschichte hier eine Sozialgeschichte der Frau, wobei sie aus Quellen der Religion, der Geschichte, der Philosophie und der Psychologie ebenso schöpft, wie aus soziologischen Betrachtungen der Trivialkultur.⁵⁸⁶

Vielleicht brachte Eva Eyquem aufgrund der Prägung durch unterschiedliche Kulturen und aufgrund ihrer Mehrsprachigkeit bereits einige Voraussetzungen und auch eine gewisse Notwendigkeit mit, eine ‚synthetische Intuition‘ zu entwickeln.

1.1.2.8 Interpretation als Neuschöpfung bei Werner Hofmann

In der eben genannten Vortragsreihe wird auch die Anbindung an Werner Hofmann deutlich, den sie einleitend zitierte⁵⁸⁷. Sie stützte sich in dieser Vortragsreihe auf Katalogbeiträge der Ausstellung *Eva und die Zukunft*⁵⁸⁸, die 1986 in der Kunsthalle Hamburg stattfand, bezog sich aber in der Auswahl der Abbildungen, die sie zeigte, nicht auf die damals gezeigten Werke.

Im Vorwort eines Manuskripts⁵⁸⁹ zur *Frage der Interpretation* wies Eva Eyquem ausdrücklich darauf hin, dass sie sich ihrer eigenen Historizität bewusst sei und Interpretation im Sinne Arnold Hausers als eine Lesart verstehe⁵⁹⁰, die den Bezug zur eigenen Anschauung herstelle und immer eine Neuinterpretation sei. Mit Hauser betonte Eyquem, dass „wir zu einem ‚Verstehen‘ der Kulturschöpfungen der Vergangenheit oft überhaupt erst gelangen, indem wir ein Motiv aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgreifen und in den eigenen Weltanschauungs-Zusammenhang stellen.“⁵⁹¹ Die Vergangenheit sei „an und für sich sinn- und

⁵⁸⁴ Siehe dazu: EE-W-V-1986.Das Bild der Frau.

⁵⁸⁵ Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, München, Zürich, 1961.

⁵⁸⁶ Eyquem formuliert im einleitenden Vortrag Folgendes: „In unendlich vielen Darstellungen der Frau, von denen wir uns nur eine ganz kleine Anzahl ansehen werden, finden wir die Frau in der Verkünderin der Schönheit, in der Gestalt der Göttin Venus, als Verführerin und Sünderin Eva, als Mutter Gottes und Jungfrau Maria, als Heldin und Mörderin, als angeschwärmte Gattin, als Prostituierte, als Star und Sexobjekt, als Mutter und Hausfrau, Hüterin der Guten Sitten, als Kurtisane, Sklavin, Arbeiterin. Verehrt, begehrt, geliebt, gefürchtet, als verachtet, käuflich wird die Frau ins Bild gesetzt, in Verkleidungen und Entkleidungen.“ EE-W-V-1987.Das Bild der Frau, S. 1.

⁵⁸⁷ EE-W-V-1987.Das Bild der Frau, S. 1.

⁵⁸⁸ Eva und die Zukunft. Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg, München 1986.

⁵⁸⁹ Siehe dazu: EE-W-V-1992.Bamberg.Skript, S. 2. In: Vorträge, EE-W-V-1992.Die Wirklichkeit der Bilder.Uni Bamberg.

⁵⁹⁰ Zitat Eva Eyquem in einem Manuskript: EE-W-T-1992.?.Interpretation.Vorwort, siehe auch: Hauser, Arnold: Methoden moderner Kunstbetrachtung. München, 1958, S. 265.

⁵⁹¹ Eyquem zitiert fast wörtlich aus: Hauser, Arnold: Methoden moderner Kunstbetrachtung, München 1958, S. 265, ‚herausgreifen‘ statt bei Hauser ‚herausreißen‘, Eyquem trennt das Wort ‚Weltanschauungs-zusammenhang‘

gestaltlos, sie gewinnt erst auf eine besondere Gegenwart bezogen Bedeutung und Umriß. Dadurch hat jede Gegenwart eine andere Vergangenheit, deswegen muß die Schöpfung der Kunst stets von Neuem interpretiert werden⁵⁹², besser gesagt, wir müssen versuchen, uns mit ihr auseinanderzusetzen.

Mit Werner Hofmann⁵⁹³ gibt sie zu bedenken, dass dem Faktor der Subjektivität auch der unterliegt, der mit wissenschaftlichen Argumenten operiert, woraus sie folgert, dass es keinen Interpreten mit einer ‚richtigen Einstellung‘ geben kann. Sie teilt Hofmanns Überzeugung, dass eine Interpretation immer Neuschöpfung sei, bei der wir dem Kunstwerk unsere Worte in den Mund legen⁵⁹⁴. Daraus leitet sie einen kunstpädagogischen Ansatz ab, der dem subjektiven Erleben einen breiten Raum zugesteht.

1.1.2.9 Aktive Rezeption – die Semiotik Umberto Ecos

Eyquem stützte sich in ihrer Auffassung von Kunstvermittlung auf Umberto Ecos Schrift „Das offene Kunstwerk“⁵⁹⁵, in dem er die These aufstellt, die Kunst des 20sten Jahrhunderts bestehe durch ihr strukturelles Merkmal der ‚Offenheit‘ „nicht aus einer abgeschlossenen und definiten Botschaft, nicht aus einer eindeutig organisierten Form, sondern bietet die Möglichkeit, [...] vom Interpreten [...] vollendet zu werden“⁵⁹⁶. Er entwickelt den Begriff des ‚offenen Kunstwerks‘ ausgehend von dem, was „Riegl *Kunstwollen* nannte und was Panofsky als letzten endgültigen Sinn bezeichnet“⁵⁹⁷. In Ecos Position fand Eyquem den theoretischen Rahmen für eine Kunstrezeption als „freie und schöpferische Antwort“ auf das Kunstwerk, das beim Betrachter „Akte bewusster Freiheit“⁵⁹⁸ hervorzurufen im Stande ist. Dieses Modell des offenen Kunstwerks nahm Eyquem als Grundlage ihrer Überlegungen zur einer auf Offenheit angelegte Form der Kunstvermittlung.

In welcher Weise Eva Eyquem den semiologischen Ansatz Ecos, den er aus der Linguistik entwickelt hatte, in die theoretischen Grundlagen ihrer Kunstvermittlung einfließen ließ, soll anhand ihres Textentwurfs zur Interpretation⁵⁹⁹ beleuchtet werden.

Sie verwies auf Ecos Zeichentheorie als geeignete Herangehensweise, um die Syntax der bildnerischen Darstellung zu entschlüsseln und die Entstehung von Kultur zu erforschen. Die folgenden Zitate aus Ecos Schriften stellte sie in den Kontext theoretischer Überlegungen:

⁵⁹² Eyquem zitiert fast wörtlich: Hauser, 1958, S.269. Statt ‚die Schöpfung der Kunst‘ heißt es bei Hauser ‚die Geschichte der Kunst‘.

⁵⁹³ Eyquem zitiert hier Hofmann, Werner: Grundlagen moderner Kunst, Stuttgart, 1979, S. 42 f.

⁵⁹⁴ Eyquem zitiert hier Hofmann, Werner: Grundlagen moderner Kunst, Stuttgart, 1979, S. 42 f.

⁵⁹⁵ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a. M. 1977. Eva Eyquem wies auf den Übersetzungsfehler im Titel hin, der in der Italienischen Ausgabe von 1962 „Opera aperta“ heißt.

⁵⁹⁶ Eco, 1977, S. 29.

⁵⁹⁷ Eco, 1977, S. 12.

⁵⁹⁸ Eco, 1977, S. 31.

⁵⁹⁹ EE-W-T-1992.?.Interpretation.Vorwort

„Das Zeichen zu untersuchen, heißt nicht nur zu verstehen, wie eine ‚Sprache‘ funktioniert. Es bedeutet außerdem, diejenigen allgemeinen Bedingungen für die Kommunikation zu verstehen, die auch dort wirksam sind, wo wir glauben, es gäbe keine Sprache und wo dennoch ein zeichenhafter Prozess stattfindet. [...] Auf dieser Beziehung der Rückverweisung (Dinge ‚sagen‘ zu können, die es unter Umständen nicht gibt) beruht unsere menschliche Fähigkeit: Abstraktionen und Mythen zu benennen (darzustellen), Lügen zu verbreiten, Ideologien zu konstruieren... Aus diesem einfachen Mechanismus entsteht die Fähigkeit, zu dichten, Nymphen und Meeresgottheiten darzustellen, unmögliche Welten zu ersinnen. Semiotik betreiben heißt den Mechanismus erforschen, (hier der bildnerischen Darstellung) [Anm. E.E.] auf deren Grundlagen das entsteht, was wir Kultur und Gesellschaft nennen, und indirekt, was als Seele bezeichnet wird.“⁶⁰⁰

Mit einer Anekdote, die sich in Rudolf Arnheims Werk *Anschauliches Denken*⁶⁰¹ findet, unterstrich Eyquem, wie abhängig Interpretation vom Weltbild des Rezipienten ist:

„Eine Anekdote: Ein Pfarrer namens January von der Zion-Hill-Baptistenkirche in Detroit besichtigte mit seinem vierjährigen Söhnchen Stanley ein großes Wandbild, das gerade in der Aula einer dortigen Schule enthüllt wurde. – ‚Ich sehen einen Zug‘, sagte Stanley. ‚Die Schienen‘, sagte der Pfarrer, ‚stellen die Zukunft dar, die auf uns zukommt. Der Zug ist die Einigkeit unsres Volkes, zwar noch in der Ferne, doch sich nähernd.‘ ‚Nein‘, sagte der kleine Stanley, ‚es ist ein Zug‘. Zu dieser Meinungsverschiedenheit kam es, weil ein Zug nur nebenbei ein Symbol ist.“⁶⁰²

1.2 Seminare zu Kunsttheorie und bildnerischem Gestalten

Einen weiteren Weg der Annäherung an das Kunstwerk beschritt Eva Eyquem im Rahmen eines Kursprogramm im Bereich *Künstlerisches und Kreatives Gestalten*, das vom Bildungszentrum in Kooperation mit dem Kunstpädagogischen Zentrum angeboten wurde. Die Kurse verbanden bildnerisches Gestalten mit Vorträgen zu Themen der Kunst, wobei rezeptive und produktive Anteile einander ergänzten. Dieses Format nahm im Rahmen ihrer Tätigkeit eine besondere Stellung ein, da hier ästhetische Phänomene bildnerisch praktisch und theoretisch reflektierend erarbeitet wurden.

In folgenden Seminaren stellte Eva Eyquem Werke bildender Künstler vor, die als Anlass eigenständiger bildnerischen Arbeit genutzt wurden:

⁶⁰⁰ Eco, Umberto: Die Zeichen und die Gesellschaft, In: Die Zeit, 21. Mai 1976, Nr. 22, zitiert nach: www.zeit.de/1976/22/die-zeichen-und-die-gesellschaft.

⁶⁰¹ Arnheim, Rudolf: *Anschauliches Denken*. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln, 1974.

⁶⁰² Eyquem zitiert hier fast wörtlich aus: Arnheim, 1974, S. 138 f.

- 1979: „Farbe und Form – Maler am Bauhaus“
 1983: „Die Sprache des Bildes“
 Werke von G. Klimt, E.L. Kirchner, K. Kollwitz, John Davis und R.P. Lohse
 1989: „Bildbetrachtung - Bildanalyse“: Cezanne, Macke, Lichtenstein
 1990: „Kunst der Farbe - Die Rolle der Farbe in der bildnerischen Gestaltung von Fra Angelico bis Richard P. Lohse“
 1994: „Bildbetrachtung, Bildbeschreibung und Text-Illustration“

In dieser Kombination von Kunsttheorie und ästhetischer Praxis liegt ein wesentlicher Schwerpunkt der kunstpädagogischen Arbeit Eva Eyquems. So engagierte sie sich im Rahmen ihrer Seminare in Deutschland für ein gegenseitiges Durchdringen von bildnerischem Gestalten und theoretischer Reflexion. Sie äußerte häufig eine kritische Position universitären Ausbildungsgängen gegenüber, die sie im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit kennenlernte und deren intellektuellen Anspruch sie besonders in Hinblick auf die künstlerische Ausbildung in Frage stellte.

Eva Eyquem lehrte an einem Zweig der Universität Sorbonne in Paris Saint Charles, dessen Ausrichtung in der engen Verzahnung zwischen Theorie und Praxis bestand. Der interdisziplinär ausgerichtete Studiengang Art Plastique & Sciences de l'Art der Universität Paris I, Sorbonne- Panthéon wurde maßgeblich von Eva Eyquem mit geprägt. Er wurde von Prof. Pierre Baqué gegründet und geleitet und richtet sich an Studierende unterschiedlicher Sparten der Bildenden Kunst und Architektur, wie auch an Studierende der Kunstwissenschaft. Es ist lohnend, zu untersuchen, inwieweit Eyquem mit ihrem Kursprogramm am Bildungszentrum der Stadt Nürnberg an ihre Lehrtätigkeit in der Sorbonne-Phantéon in Saint Charles anknüpfen konnte.

1.3 Bildbetrachtungen im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

1.3.1 Zielgruppen am Kunstpädagogischen Zentrum KpZ⁶⁰³

In ihrem kunstpädagogischen Wirken schöpfte Eva Eyquem vor allem aus der unmittelbaren Begegnung mit dem Kunstwerk. Ihr virulentes Interesse an der Kunst zeigt sich nicht allein in einer theoretischen Auseinandersetzung, sondern spiegelt sich als Quelle ihres Denkens und Empfindens in ihren Briefen⁶⁰⁴ wieder. Wie bereits

⁶⁰³ Das Kunstpädagogische Zentrum wird hier mit der vor 2002 gültigen Abkürzung KpZ benannt und mit dem Namen Kunstpädagogisches Zentrum im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, den es bis 2001 trug, bevor es zum „Kunst- und Kulturpädagogischen Zentrum der Museen in Nürnberg (KPZ)“ erweitert wurde.

⁶⁰⁴ SLW-B-EE-SLW 1987.01.01, SR-B-EE-SR-1989.03.12, SR-B-EE-SR-1991.01.12, SR-B-EE-SR-1991.05.05, SR-B-EE-SR-1991.09.16, SR-B-EE-SR-1992.06.01, SR-B-EE-SR-1993.01.03, SR-B-EE-SR-1993.07.04, SR-B-EE-SR-1994.01.x.

an einer von mir erstellten Liste der von ihr besuchten Ausstellungen⁶⁰⁵ ablesbar, nutzte Eyquem so oft wie möglich die Gelegenheit, dem Kunstwerk direkt und bevorzugt allein gegenüberzustehen, was sie bei der Vielzahl der von ihr geführten Ausstellungsbesuche als Luxus empfand.

Ein Schwerpunkt ihrer Kunstvermittlung im Kunstpädagogischen Zentrum KpZ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg lag neben einem breit gefächerten Kursangebot bildnerischen Gestaltens in geführten Bildbetrachtungen vor Originalen, bei denen Eva Eyquem unterschiedliche Zielgruppen erschließen konnte. Am Kunstpädagogischen Zentrum Abteilung Schulen richtete sich ihr Angebot für Führungen an Grund-, Haupt-, Real- und Sonderschulen wie auch an Gymnasien. Regelmäßig fanden Seminare für Lehramtsanwärter und Lehrerfortbildungen für Grund-, Real- und Sonderschulen statt. In ihrer Dozententätigkeit für die Abteilung II *Erwachsene und Familien* des KpZ erreichte sie mit Führungen zu Kunstwerken und mit Kursen für bildnerisches Gestalten, die sich an Erwachsene und Kinder ab 6 Jahren richteten, ein breites Laienpublikum. Ab 1989 wandte sie besonderes Interesse auf die Arbeit mit Kindergärten und Kinderläden, wofür sie ein Angebot ästhetischer Praxis entwickelte, das im Kapitel *Themenbezogene Materialstudien der 90er Jahre* thematisiert werden soll.

In einem Bestätigungsschreiben bescheinigt Horst Henschel, der damalige Leiter des Kunstpädagogischen Zentrums (KpZ) im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg Ende des Jahres 1983 Eva Eyquems Tätigkeit als Kunst- und Museumspädagogin in Nürnberg zwischen 1973 und 1983. Ihre Mitarbeit im KpZ und im Bildungszentrum der Stadt Nürnberg beschrieb er folgendermaßen:

„Hiermit wird bestätigt, dass Frau Prof. Eva Eyquem, Paris, als freie Mitarbeiterin des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg seit 1973 regelmäßig und kontinuierlich mehrmals im Jahr in längeren Arbeitsperioden im Kunstpädagogischen Zentrum auf Honorarbasis tätig ist (Seminare, Übungen, praktische Kurse). Zusätzlich ist sie seit 1975 als Dozentin im Bildungszentrum der Stadt Nürnberg tätig.“⁶⁰⁶

1.3.2 Kunstpädagogisches Zentrum KpZ – ein museumspädagogisches Pilotprojekt

Das 1968 gegründete KpZ ist eine gemeinsame Einrichtung der Stadt Nürnberg und des Germanischen Nationalmuseums und betreut als zentraler museumspädagogischer Dienst städtische Museen und Ausstellungsorte Nürnbergs. Der damals am Germanischen Nationalmuseum tätige Kunsthistoriker Wulf Schadendorff leitete arbeitsteilig mit dem Kunsterzieher Horst Henschel die Institution in den Gründungsjahren, später konnte der Kunsterzieher Michael Popp, ein Mitglied der Gruppe KEKS als Mitarbeiter gewonnen

⁶⁰⁵ Siehe dazu: EE Ausst.-besuche.xls.

⁶⁰⁶ Bestätigung Horst Henschels über Eva Eyquems kunst- und museumspädagogische Tätigkeit in Nürnberg, Eyquem-Archiv, Briefe: EE-B-HH-EE-1983.12.30.Bestätigung.

werden. Ein Schwerpunkt der Vermittlungsarbeit lag, wie Horst Henschel bemerkte, seit der Gründung des Modellprojekts auf einer handlungsorientierten Museumspädagogik, wodurch sich die Institution von ähnlichen Einrichtungen in deutschen Museen, wie zum Beispiel in Köln oder Berlin unterschied.⁶⁰⁷

Ludwig Zerull wies in seinem Beitrag „Museum als Unterrichtsmittel. Bericht über Museumspädagogik“ im Jahr 1971 darauf hin, dass sich in Städten wie Köln, Nürnberg und Berlin eine museumspädagogische Arbeit etabliert habe, die sich mit neuen Mitteln der Bildungsaufgabe der Museen stelle.⁶⁰⁸ Er beschrieb an einzelnen Beispielen, wie am Kunstpädagogischen Zentrum mit einem gezielt ausgearbeiteten Programm und unterschiedlichen Unterrichtseinheiten Museumsbesuche begleitet und Schüler zur kritischen Reflexion von Aufgaben und Funktionen des Museums anregt werden. Darüber hinaus bezeichnete er das KpZ als einzige museumspädagogische Institution, die mit entsprechenden Schüler-Arbeitsbögen auch die Nachbereitung der im Museum gesammelten Erfahrungen im Auge hat.

Er wies in seinem Bericht darauf hin, dass Kölner Museen ein Angebot für Werkbetrachtungen mit einer bildnerischen Umsetzung entwickelt hatten, so würden beispielsweise im Wallraf-Richartz-Museum Kinder dazu angeregt, nach einer Bildbetrachtung das Gesehene nachzugestalten und das Völkerkunde Museum wie auch das Schnütgen-Museum böten Möglichkeiten einer ästhetischen Praxis im Anschluss an den Museumsbesuch. Zerull kritisierte, dass dieses Angebot im KpZ bis auf eine Sonntag vormittags angebotene Kindermalstunde fehlte, stellte aber den Sinn einer Kunstvermittlung durch „Nachschöpfen“ in Frage und distanzierte sich von einer Praxis, die darauf abzielt „Eindrücke in Farbe und Form kindertümlisch umzusetzen“, wie ein Flyer der Kölner Museen ankündigte.⁶⁰⁹

„Ein viel wichtigerer Punkt zum sinnvollen Einsatz des Museums als Unterrichtsmittel, als die Kindermalkurse sind, scheint mir die Sorge um eine Nachbereitung des im Museum Gesehenen zu sein, die nicht im „Nachschöpfen“ sondern in der Ergebnissicherung bestehen muß. Auch darum kümmert sich das Nürnberger KpZ meines Wissens bisher als einzige museumspädagogische Institution.“⁶¹⁰

Zieht man in Betracht, dass die Ausrichtung des Kunstpädagogischen Zentrums zwar an einem „praktischen Zugriff“ der Kunstvermittlung interessiert war, wie Henschel resümierte⁶¹¹, eine bildnerisch-ästhetische Praxis allerdings in den beginnenden 70er Jahren weitgehend noch nicht etabliert war, so wird Eva Eyquems Anteil am

⁶⁰⁷ Horst Henschel 2014. In: Gesprächsnotiz zu meinem Gespräch mit Horst Henschel vom 22.06.2014, Eyquem-Archiv, Personenregister RR-HHenschel: SR-N-HH-22.06.2014.

⁶⁰⁸ Zerull, Ludwig: Museum als Unterrichtsmittel. Bericht über Museumspädagogik. In: Kunst+Unterricht, Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung, Heft 13, September 1971, Velber bei Hannover 1971, S. 49 ff.

⁶⁰⁹ Zerull 1971, S. 51.

⁶¹⁰ Zerull 1971, S. 50.

⁶¹¹ Henschel 2014. In: SR-N-HH-22.06.2014.

Vermittlungsangebot des KpZ deutlich. Sie brachte, wie Henschel bemerkte, „die Weltkultur in persona mit durch ihre Ostasien-Erfahrung und die Erfahrung der aktuellen Kunst Westeuropas sowie der Kunstentwicklung der westlichen Welt, der USA und der Pop Art“⁶¹². In seinem Begleitschreiben zur bereits erwähnten Bestätigung ihrer Tätigkeit im KpZ betonte er die wesentliche Rolle Eva Eyquems an der Arbeit des KpZ, die in einem Vermittlungsprogramm lag, das in dieser Form außerhalb ihrer Arbeitsperioden nicht angeboten wurde.

„In der Anlage übermitteln wir Ihnen die Bestätigung für 1983. Der Blick auf die nüchterne Feststellung der Bestätigung zeigt, wie sehr das KpZ Ihnen zu danken verpflichtet ist. Es ist nicht übertrieben, festzuhalten, dass Sie einen wesentlichen Anteil an der Arbeit des KpZ haben, Sie sind sozusagen eine Institution in der Institution. Ich hoffe, dass wir trotz aller schlechten Nachrichten aus der großen Welt noch möglichst lange zusammen arbeiten können.“⁶¹³

In einer gemeinsam verfassten Publikation zu Eva Eyquems Tätigkeit mit Kindern im Vorschulalter blickte Horst Henschel auf 25 Jahre kontinuierliche Zusammenarbeit zurück, die er im Vorwort wie folgt charakterisierte:

„Das Spektrum dieser Arbeit entwickelte sich im Laufe der Jahre in verschiedenen Bereichen ästhetischer Praxis und Theorie; es handelt sich um Vorträge und bildnerische Arbeit mit verschiedenen Zielgruppen das KpZ: Eva Eyquem arbeitete mit Kindern im Vorschulalter, mit Schülern verschiedener Jahrgangsstufen und Schularten, mit Erziehern und Lehrern in Ausbildung und Fortbildung und mit interessierten Erwachsenen in Veranstaltungen des Bildungszentrums der Stadt Nürnberg. In letzter Zeit gilt ihr besonderes Interesse den Studierenden der Werkbund Werkstatt Nürnberg und Kindern im Vorschulalter.

Eva Eyquems Ansatz hat seinen Ursprung einerseits in der Pädagogik Johannes Ittens sowie in ihrer eigenen pädagogischen Erfahrung an der Universität Paris (Sorbonne), wo sie auf dem Gebiet der Kunstwissenschaft und Ästhetik tätig war und die Gelegenheit hatte, aus der Praxis eine Theorie zu entwickeln. Die Welt Ostasiens, die sie in ihrer Kindheit und Jugend erlebte, spielte eine wichtige Rolle in ihrem Werdegang. Ihr Interesse für die Kunst der Gegenwart ist eine Quelle für ihre pädagogische Arbeit.“⁶¹⁴

Henschel betont in seinem Vorwort das deduktive Vorgehen Eva Eyquems hinsichtlich ihrer Theoriebildung, die sich auf konkrete Erfahrungen aus der kunstpädagogischen Praxis stützte.

⁶¹² Henschel 2014, Eyquem-Archiv, Personenregister: SR-N-HH-22.06.2014.

⁶¹³ Brief Horst Henschel an Eva Eyquem vom 03.01.1984, Eyquem-Archiv, Briefe: EE-B-HH-EE-1984.01.03.

⁶¹⁴ Horst Henschel 1997, in: „Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau?“ Bildnerische Arbeit mit Kindern im Vorschulalter. Eva Eyquem und Sabine Richter, Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (KpZ), Abt. 1 Schulen und Jugendliche (Hrsg.), Nürnberg, 1997, S. 1.

1.3.3 Dem Kunstwerk antworten – Werkbetrachtung vor Originalen

Einen breiten Raum innerhalb ihres Wirkens am Kunstpädagogischen Zentrum nahmen Bildbetrachtungen ein, die ausnahmslos vor Originalen der Sammlung Schäfer und der Sammlung des 20. Jahrhunderts stattfanden.

Diese Bildbetrachtungen wurden ab 1977 für unterschiedliche Besuchergruppen angeboten. Neben Lehrerfortbildungen, Seminaren für Lehramtsanwärter und Kursen für Jugendliche richteten sie sich vor allem an Schulklassen unterschiedlicher Schularten. Eine der Zielsetzungen des KpZ, Schülern und insbesondere Grundschulern der Schulen im Stadtgebiet Nürnberg geführte Museumsbesuche zu ermöglichen, erklärt den hohen Anteil an Grundschulklassen, die von Eva Eyquem betreut wurden.⁶¹⁵ Sie führte während der 5-wöchigen Arbeitsperioden wöchentlich bis zu vier Schulklassen zu Werken der Sammlungen. Eyquems besonderes Interesse galt jungen Menschen mit Behinderung, deren Zugang zum Bild und deren gestalterischen Äußerungen, die sie mehrfach zum Thema ihrer Vorträge vor Lehramtsstudenten machte.

1.3.3.1 Auswahlkriterien der Kunstwerke

Bei der Auswahl der Kunstwerke für die von ihr geleiteten Bildbetrachtungen beschränkte sich Eva Eyquem nicht nur auf ausgestellte Objekte der Sammlung Georg Schäfer, die sich zwischen 1977 und 1991 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg befand, sondern ließ gezielt einzelne Werke aus dem Depot kommen und in den Sammlungsräumen aufstellen. Aus den Genres Landschaftsmalerei, Interieur, Stilleben und Portraitdarstellung wählte sie für Bildbetrachtungen mit Schulklassen wiederholt folgende Werke:

Arnold Böcklin, „Das Irrlicht“, 1882

Emil Nolde, „Landschaft mit Bauernhaus“, 1920

Lovis Corinth, „Schwimmbadeanstalt in Horst an der Ostsee“, 1902

Lovis Corinth, „Blick auf die Landungsbrücken in Hamburg“, 1911

Ernst Ludwig Kirchner, „Interieur mit zwei Mädchen“, 1908/26

Carl Schuch, „Stilleben mit Käseglocke und einer Schale“, 1880

Albert Weisgerber, „Knabe mit Maske“, 1914 (?)

Alexej Jawlensky, „Kopf in Grün und Schwarz“, 1913

Otto Müller, „Zigeunerpferd“ 1928

Karl Schmidt-Rottluff, „Badende am Strand“, 1922

Salomé, „Im Seerosenteich“, 1981/82

Eyquems Auswahl der Kunstwerke des Germanischen Nationalmuseums, die sie für Bildbetrachtungen mit Kindern heranzog, unterlag zum einen inhaltlichen und zielgruppenspezifischen Überlegungen, zum anderen bildimmanenten Kriterien.

⁶¹⁵ Henschel 2014, Eyquem-Archiv, Personenregister: SR-N-HH-22.06.2014

Die Werke sollten ihrer Einschätzung nach Situationen zeigen, die an die Lebenswirklichkeit des Kindes anknüpfen, in die sich das Kind hineindenken kann und die ihm einen gewissen Spielraum für eigene Vorstellungen ermöglichen. Aus dieser Forderung wird deutlich, dass Eyquem die Bildbetrachtungen in einen Kontext stellte, der die Realität der Rezipienten einbezieht und Wert darauf legt, den Zugang zum Bild an das subjektive Erleben des Kindes anzubinden. Im Interview, das Susanne Liebmann-Wurmer im Herbst 1994 mit Eva Eyquem führte, nannte sie unter den Kriterien für ihre Wahl der Kunstwerke Bildthemen, die an die Erlebniswelt des Kindes anschließen, die aber auch Spielraum für Imagination lassen.⁶¹⁶ Sie stützte sich hier auf die Schrift des amerikanischen Psychoanalytikers Bruno Bettelheim „Kinder brauchen Märchen“, in der er darauf hinweist, dass Märchen das Leben des Kindes bereichern können, indem sie „seine Phantasie anregen und ihm helfen, seine Verstandeskräfte zu entwickeln und seine Emotionen zu klären“⁶¹⁷. Hier ist eine Anzahl von Bildbetrachtungen zu Böcklins „Irrlicht“ mit unterschiedlichen Schularten zu nennen, die in diesem Kontext stehen.

Befragt nach den Kriterien ihrer Auswahl der Bilder nannte Eva Eyquem im Interview mit Liebmann-Wurmer die Klarheit des Bildaufbaus, die „Überschaubarkeit“ der Details und einen ablesbaren Bildzusammenhang. Das strukturierte Bildganze und damit verbunden eine kompositorische Lesbarkeit des Bildes spielte für Eyquems Auswahl eine wesentliche Rolle, die sie als eine Voraussetzung für die Qualität des Dialogs zwischen dem Kind und dem Werk sah.

„...das erste Kriterium [ist] die Überschaubarkeit, wo nicht alle kleinen Details wiedergegeben werden [...]. Dann halte ich, wenn das überhaupt geht, die besten Meister [für sinnvoll,...] die nämlich die Wirklichkeit ‚meistern‘ und schon Vieles weggelassen haben und schon Vieles in eine gewisse Beziehung gebracht haben.“⁶¹⁸

Ihre Entscheidung, bei Bildbetrachtungen mit Kindern auf abstrakte Kunstwerke zu verzichten, begründete Eyquem damit, dass Kinder nicht in der Lage seien, den geistigen Prozess, der zur Abstraktion geführt habe, nachzuvollziehen. Sie seien

⁶¹⁶ Eva Eyquem, Interview geführt von Susanne Liebmann-Wurmer 1994, Eyquem-Archiv. In: Interviews: SLW-I-EE-1994, S.11: „Also die Wahl geht in etwas Neutrales, in etwas Überschaubares, wenn möglich auch in etwas Erlebbares - der Strand - bei Böcklin in etwas Märchenhaftes, Mysteriöses, in etwas – ja ich würde sagen in eine Erzählung, [...] das sagt Bettelheim: „Kinder brauchen Märchen“, sie brauchen gute Märchen. Aber sie müssen sich auch manchmal etwas ausdenken können, sich in etwas einleben können und dazu hatten sie hier die Möglichkeit. Also: gute Landschaften, einfache Stillleben, Ausschnitte aus einem Raum, Strand, weil er breit und weit ist [...]. Und ich würde eben sagen, wenn möglich die besten Maler: Nolde, ein großer Expressionist [...], das Bauernhaus [Nolde], das hat man mal gesehen, auf jeden Fall hat man mal Landschaft gesehen und kann auch durch Nolde die Landschaft wieder anders sehen.“

⁶¹⁷ Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München 2008, S. 0.

⁶¹⁸ Eva Eyquem, Interview geführt von Susanne Liebmann-Wurmer 1994, Eyquem-Archiv. In: Interviews: SLW-I-EE-1994, S. 11.

vielmehr damit befasst, die Wirklichkeit erst zu entdecken und sich ein Bild der Wirklichkeit zu machen. Ihre Antwort auf die Frage, warum sie es ablehne, mit Kindern abstrakte Werke zu betrachten, formulierte sie wie folgt:

„Es kommt immer wieder: „Warum wollen Sie das nicht?“ weil die abstrakten Bilder für die Kinder nichts anderes behaupten als Striche und Farben und [weil] sie viel mehr sind. [...] Abstrahierenkönnen ist ein geistiger, ganz schwerer Weg. Niemals vor Kandinsky stellen, ja vor die frühen Bilder - das Bauernhaus oder das Haus – aber nicht vor Abstraktion - das ist ein Weg, der gegangen werden muss, der [...] wahnsinnig schwierig ist. Es ist ein geistiger Weg mit einem Wissen begleitet und mit einem Wunsch, sich von der Wirklichkeit zu trennen, in dem Moment, wo sie [die Kinder] überhaupt die Wirklichkeit entdecken, die Wirklichkeit - das was wir für wirklich halten, fassbar und so weiter. Das ist ja noch viel zu überfordernd und führt zu einer Nachahmung[...].“⁶¹⁹

Aus diesen Äußerungen ist abzulesen, dass für Eva Eyquem bei Bildbetrachtungen mit Kindern nicht die Vermittlung einer geschichtlichen Position der Malerei im Vordergrund stand, sondern deren Bedeutung für die Lebenswirklichkeit und das Bewusstsein des Kindes. Es wird deutlich, dass Eyquem bei der Wahl des Kunstwerks dessen Ausdrucksgehalt und psychologische Dimension in ihre Überlegungen einbezog und die Auswahl je nach Zielgruppen differenzierte, um die individuelle Situation der Betrachter zu berücksichtigen. Auch in Eyquems Abgrenzung zu praktizierten Beispielen der Museumspädagogik wird die Auffassung deutlich, das Kunstwerk solle Kindern Möglichkeiten eröffnen, an eigene Erfahrungen anzuknüpfen und sich auf deren Lebenswirklichkeit beziehen.

Diese Einstellung, die darauf abzielt, die soziale und kulturelle Lebenswirklichkeit der Kinder einzubeziehen, lässt sich im Situationsansatz der 1970er Jahre wiederfinden. Das Modellprojekt der Vorschulerziehung erprobt und praktiziert seit Mitte der 70er Jahre in neun deutschen Bundesländern ein an Schlüsselsituationen orientiertes Lernen in Sinnzusammenhängen, das von Erfahrung konkreter Lebenssituationen ausgeht und Selbsttätigkeit in den Mittelpunkt einer interkulturellen Erziehung stellt.⁶²⁰

1.3.3.2 Ablauf und methodisches Vorgehen

Wie aus Eyquems Terminplänen⁶²¹ ihrer Tätigkeit im KpZ abzulesen ist, nahmen Bildbetrachtungen mit Schulklassen einen großen Raum ihrer museumspädagogischen Arbeit ein. Die Grundschulpädagogin Christa Maria Lang, eine Kursteilnehmerin aus Eyquems Seminaren für bildnerisches Gestalten, nahm regelmäßig ab 1976 mit

⁶¹⁹ Eva Eyquem, Interview 1994, Eyquem-Archiv, S. 11 f.

⁶²⁰ Siehe dazu: Zimmer, Jürgen: Das kleine Handbuch zum Situationsansatz, Ravensburg 1998.

⁶²¹ Siehe Briefe Horst Henschel: EE-B-HHenschel 1973-92.

ihren Schulklassen an Bildbetrachtungen teil, die Eva Eyquem im Germanischen Nationalmuseum anbot. Sie beschrieb die Aufmerksamkeit, die während der Bildbetrachtungen herrschte, die in der Regel zwischen 45 und 60 Minuten dauerten, als äußerst konzentriert.

„Denn das Neue war ja daran, das muss man jetzt auch dazu sagen, dass wir mit der Klasse, mit Dritt- oder Viertklässlern eine Stunde vor dem Bild saßen. Eine Stunde vor einem Bild. Und das war ja ein absolutes Novum, dass man ins Museum geht und nur ein Bild anschaut.“⁶²²

Der Verzicht darauf, mehr als ein Werk zu betrachten, stand in enger Verbindung zu Eyquems Anliegen, einen intensiven Dialog zwischen Kind und Werk zu ermöglichen, der über ein Sammeln von Informationen hinausgeht und zur Bildung einer Vorstellung beitragen kann.

Christa Lang schilderte den Ablauf der Bildbetrachtungen als offen und äußerst frei. Die Kinder wurden aufgefordert, das Bild genau zu betrachten und konnten ihre Beobachtungen äußern, ohne korrigiert zu werden. Durch Nachfragen forderte Eyquem die Kinder auf, ihre Bemerkungen zu konkretisieren und lenkte deren Beobachtung auf bestimmte Aspekte des Bildes, die bisher nicht beachtet wurden. Wie Lang resümierte, ermöglichte die Atmosphäre der Anerkennung eine Gesprächsqualität, in der auch die emotionale Ebene nicht ausgeklammert wurde:

„Ich denke, dass die Kinder gespürt haben, im Gegensatz zum Unterricht, sie dürfen sich frei äußern, was sie sehen und fühlen, das wurde ja dann auch immer so angestoßen: ‚Wie fühlt sich der auf dem Bild? Wie fühlst du dich beim Betrachten?‘ Es ging auch um die Gefühlsebene und auch die Kinder spürten, sie dürfen jetzt mal genauso sagen, wie sie das sehen, wie sie das empfinden und es wird akzeptiert. Es gibt kein Falsch. In der Schule im Unterricht gibt es ja falsche Antworten, viele sagen ja dann lieber gar nichts, als dass sie etwas Falsches sagen, weil sie sich genieren. Und bei dieser Bildbetrachtung war praktisch alles, was gesagt wurde in Ordnung, es war stimmig, es gab kein Falsch. [...] Es wurde höchstens mal ein bisschen vertieft oder ein bisschen nachgefragt: ‚Wie meinst du das?‘ [...] ‚Warum empfindest du das so?‘ und jeder konnte sich einbringen und wurde so angenommen, das ist das Geheimnis.“⁶²³

Einige Protokolle⁶²⁴ geben den jeweiligen Ablauf der Bildbetrachtungen mit Schulklassen unterschiedlicher Schularten (Grundschule, Sonderschule, Gymnasium)

⁶²² Christa Maria Lang 2010 in einem Interview, geführt von Sabine Richter am 20.03.2010, Eyquem-Archiv, in: Personenregister PR-CMLang, Interview Lang, SR-I-2010-C.Lang, S. 2.

⁶²³ Christa Maria Lang 2010, S. 7 f.

⁶²⁴ Protokolle der Bildbetrachtungen im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in: Eyquem-Archiv, Texte: EE-W-Texte: EE-W-BB-GNM.Bildbetrachtungen.

wieder. Meist sind die ersten Impulse Bemerkungen der Kinder, die Eva Eyquem aufnimmt, ausschlaggebend für den Verlauf des Gesprächs vor dem Bild.

1.3.3.3 Sinnliche Wahrnehmung, sprachliche Formulierung, Imagination im Dienst einer Wirklichkeitsaneignung

Ausgehend von konkreten Beobachtungen, die geäußert wurden, lenkte Eyquem durch Nachfragen den Blick auf den Bildaufbau, auf Kontraste, auf die Verteilung der Farben und Formen auf der Bildfläche, auf Blickachsen oder auf die Darstellung räumlicher Zusammenhänge. Eyquem forderte die Kinder im Verlauf des Gesprächs zum Teil auf, Empfindungen zu artikulieren und eigene Vermutungen über das Dargestellte zu äußern, die durch Nachfragen wieder zum Bild zurück gelenkt wurden. Im Gesprächsverlauf wurden unterschiedliche Ebenen tangiert, formale bildästhetische Aspekte standen in Verbindung mit inhaltlichen Aspekten, wobei die materielle Beschaffenheit des Bildes immer wieder thematisiert wurde.

In einem Vortrag vor Lehramts-Studierenden legte Eyquem die Grundzüge ihres Vorgehens im Rahmen der Bildbetrachtungen mit Schulklassen dar und beschrieb, dass sie großen Wert darauf legte, das Bild nicht zu erklären, sondern dass es von den Kindern entdeckt werden müsse. Sie wolle den Kindern den Eindruck vermitteln, als hätte sie das Bild zum ersten Mal mit ihnen gemeinsam entdeckt⁶²⁵.

Häufig forderte Eva Eyquem die Betrachter auf, mit Gesten und Bewegungen Richtungen zu zeigen oder dargestellte Körperhaltungen direkt körperlich nachzuvollziehen. Die Beobachtungen und Vorstellungen wurden nicht gewertet. Häufig fragte Eyquem nach, woran die geäußerte Vermutung abzulesen sei. Am Ende stellt sie meist die Frage, ob sich die Kinder bereits an das Bild erinnern könnten. Bei einigen Bildbetrachtungen wendete sie dem Bild den Rücken zu und regte die Kinder dazu an, ihr das Bild so zu beschreiben, dass sie es vor sich sehen könne. Oft wurden die Kinder von ihr aufgefordert, die Augen zu schließen und sich das Bild vorzustellen. Diesem Prozess, der häufig in konzentrierter Stille ablief, räumte sie einige Zeit ein. Sie forderte die Kinder in dieser Phase meist auf, zu beschreiben, was sie vor sich sehen oder die Geschichte des Bildes zu erzählen, ohne dabei auf das Bild zu blicken.

Im Vortrag vor Studenten beschrieb Eyquem eine Szene, die sich mit Kindern der 5. Klasse einer Sonderschule vor einem Stillleben von Schuch abgespielt hatte. Mit dem Wunsch, das visuelle Gedächtnis zu erweitern, bat sie die Kinder, die Augen zu schließen, um das Bild vor sich sehen zu können. Die Kinder hatten sich daraufhin entweder verdeckt auf den Boden gelegt, um das Bild nicht mehr zu sehen, andere begannen, mit geschlossenen Augen das Bild in die Luft zu zeichnen. Eyquems Frage, ob das, was sie mit geschlossenen Augen gesehen haben denn stimme, wenn

⁶²⁵ Siehe Seminar an der EWF Nürnberg am 6.10.1994, Transkript zu Video „Der Mensch und seine Bilder“: EE-W-V-1994.EWF.der Mensch u. s. Bilder.

sie noch einmal auf das Bild schauen, bejahten die Kinder mit großer Überzeugung, was Eyquem als gelungenen Akt einer Identifikation wertete.⁶²⁶

Im Interview mit der Lehramts-Studentin Ulrike Raps bezeichnete Eyquem die Offenheit des Gesprächsverlaufs als entscheidend für die Qualität des Dialogs zwischen Pädagoge und Kind. Dabei könne der Pädagoge über die Bemerkungen, die das Kind äußert, dazu beitragen, „es einen Schritt weiter zu bringen“. Die Äußerungen des Kindes aufzunehmen, daraus dessen Einstellung zu erfahren und im Dialog darauf aufzubauen, sei Teil des pädagogischen Erfolges. Dieses Vorgehen stehe einem fest gefassten Plan des Geschehens diametral gegenüber.⁶²⁷

Der Ablauf der Gesprächsführung war auch bei vergleichbaren Altersstufen und Schularten nie identisch. Der Verlauf variierte inhaltlich wie sprachlich, eine systematische Vorgehensweise in der Gesprächsführung verfolgte Eyquem nicht, vielmehr folgte sie in ihrer Fragestellung den Äußerungen der Kinder.

1.3.3.4 Grundprinzipien didaktischen Vorgehens

In der Form der Gesprächsführung ist allerdings eine in Variationen wiederkehrende Struktur ablesbar. Der Blick wurde von konkreten Beobachtungen ausgehend über die Art der Darstellung und den Bildaufbau hin zu inhaltlichen Fragestellungen gelenkt, wobei der Prozess auch umgekehrt verlaufen konnte. Die Gesprächsführung folgte dabei in loser Folge einer Art Dreiecksstruktur von visuell Wahrgenommenem zu Beobachtungen der Darstellungsweise und zu möglichen Deutungsebenen. Zum Ende des Gesprächs stand häufig eine Aufforderung, sich das Gesehene vorzustellen und es als Bildgeschehen oder Erzählung aus der Erinnerung wiederzugeben. Das Gespräch vor dem Bild kann als fließender Dialog bezeichnet werden, in dessen Verlauf ein imaginäres Bild entsteht. Deutlich wird, dass die Offenheit der Gesprächsführung und individuelle Äußerung der Betrachter im Zentrum des dialogischen Geschehens steht.

Im Rahmen einer Tagung des Bundesverbands Museumspädagogik e.V. 2008 wiesen Radl und Gesser darauf hin, dass Lernprozesse im Museum als dynamische Prozesse zu verstehen seien, die sich als Interaktion zwischen Betrachter, Werk und pädagogischer Begleitung entfalten. Dieses Lernfeld bezeichneten sie als Denk-, Lern-, Spiel- und Erfahrungsraum, der sich zwischen Beobachten, Animieren und Interagieren entfaltet.

„Beobachten als aktive Form des Sehens öffnet das Spektrum von ‚genau hinsehen‘, ‚etwas betrachten‘, ‚eine Veränderung verfolgen‘, bis hin zum ‚Staunen‘, ‚Imaginieren‘ und ‚Fantasieren‘. Animieren steht für Impulse, die dazu anregen, etwas zu tun oder

⁶²⁶ EE-W-V-1994.EWF:der Mensch u. s. Bilder.

⁶²⁷ Ulrike Raps, Interview mit Eva Eyquem am 15.04.1997. In: Bildbetrachtung mit anschließender gestalterischer Umsetzung von Schülern unter Berücksichtigung der Vorgehensweise von Prof. Eva Eyquem, Zulassungsarbeit zum 1. Staatsexamen für das Lehramt an Hauptschulen, S. 90.

etwas in Gang zu bringen. Mit Interagieren ist jede Form der aktiven Beziehung gemeint: gegenseitige Reaktion und Prozesse, auch Dialoge oder Spiele.“⁶²⁸

Deutlich wird aus den Gesprächsprotokollen der Bildbetrachtungen darüber hinaus, dass Eva Eyquem auf eine zusammenfassende Wiederholung wesentlicher Beobachtungen im Sinne einer lernzielorientierten Qualitätssicherung verzichtete. Hier ist ablesbar, dass ihre Auffassung von Kunstvermittlung im Rahmen der Bildbetrachtungen auf die individuelle Aufnahmefähigkeit und Imaginationsfähigkeit des Kindes setzt, ohne die Bildwirklichkeit dabei aus dem Blick zu lassen. Der angestrebte Dialog zwischen Betrachter und Werk wird von Eyquem weder korrigiert noch einer einheitlichen sprachlichen Formulierung unterworfen. Eine Diversität der formulierten Erfahrungen wird gefördert und unterstützt.

Als Zielsetzung, die Eva Eyquem im Rahmen der Werkbetrachtungen mit Schulklassen im außerschulischen Kontext verfolgte, kann zusammenfassend festgehalten werden: Angestrebt wurde eine Sensibilisierung und Differenzierung der Wahrnehmung, die Fähigkeit, visuelle Erfahrungen sprachlich zu formulieren, ein Bildgedächtnis zu entwickeln und damit das Vorstellungsvermögen zu erweitern. Die Prozesse verliefen individuell unterschiedlich und wurden von Eyquem weder normiert noch einer abprüfaren Kontrolle unterzogen.

1.3.4 Quellen für Eyquems kunstpädagogische Theoriebildung

1.3.4.1 Das Kunstinteresse ihres Vaters Josef Plaut

Entscheidende Impulse für ihr Interesse an der bildenden Kunst erhielt Eva Eyquem durch ihren Vater Josef Plaut, der neben einem Germanistik-Studium in Berlin Vorlesungen bei Heinrich Wölfflin besucht hatte, wo er die Grundlagen der formalen Kunstbetrachtung kennenlernen konnte. Aus Josef Plauts Tagebuchnotizen, die er zwischen 1954 und 1967 verfasste, in denen er im Hause Eva Eyquems lebte, wird sein Kunstverständnis deutlich. Die Aufzeichnungen geben Einblick in eine besondere visuelle Aufnahmefähigkeit. In detaillierten Beschreibungen gemeinsamer Museumsbesuche kommt zum Ausdruck, dass er Beobachtungen des täglichen Lebens, der Natur und des Stadtraumes in Beziehung setzte zu Aspekten der Malerei:

„Nachmittags mit Eva im Museum der Impressionisten, 1 Stunde, nur unten, besonders Manet, das Frühstück im Freien -, überraschend großes Format, die Olympia, Portraits, unglaublich schön, gewagte Farben, ein sehr farbiges Selbstportrait von van Gogh, ein paar Rodin-Plastiken, eine Büste, Pissarro, Sisley, Renoir, sehr gut gehängt, das Licht u. die Stadt selbst scheinen hinein zukommen,

⁶²⁸ Sabine Radl und Susanne Gesser: Aktives Lernen im Kinder- und Jugendmuseum: Beobachten – Animieren – Interagieren. In: Hannelore Kunz-Ott, Susanne Kudorfer, Traudel Weber (Hrsg.): Aneignungsprozesse Vermittlungsformen Praxisbeispiele. transcript Verlag, Bielefeld 2009, S. 113.

man merkt nicht die Mauern. Auch die vielen Menschen scheinen dazuzugehören, nicht Besucher zu sein, auch sie sind farbig in Kleidung, Haaren, Gesichtern, lebendig in ihrem offensichtlichen Interesse – Renoir Ballett-Tänzerinnen, einzelne, im Studio, große Entwürfe für Wandbilder. Danach etwas draußen gegessen in ständig wechselndem Licht, ungeheure Weite der Plätze, Boulevards, Gebäude u. Bäume sie abschließend, Hintergrund bildend.“⁶²⁹

„Ein großer Genuß, die Gartenseite des Schlosses, die endlose großzügige klare Fassade, die herrliche Gartenanlage mit unendlich weiten Ausblicken, die Gärten wie die freie Natur wirkend durch die vielartigen Bäume mit ihren verschiedenen Höhen u. Grün-Schattierungen, die die Laub-Massen lebendig machen. Die Blumenbeete mit verschieden farbigen Blumen u. Blättern, wie geschaffen für den ‚impressionistischen‘ Maler (wie überall in Paris).“⁶³⁰

Interessant ist, das Plaut in seinen Beobachtungen der Natur stilistische Merkmale impressionistischer Malerei wiederfindet und in Alltagssituationen formale Kontraste von Farbigkeit, Größenverhältnissen oder der Raumaufteilung beobachtet. Es ist nicht abwegig, von Plauts Beschreibungen einen Bogen zu schlagen zu den Grundlagen der formalen Kunstbetrachtung, die er durch seinen Lehrer Wölfflin kennengelernt hatte. Teilweise erinnert die Diktion in Plauts Schilderungen an Wölfflins Rezension der Böcklinausstellung in Basel⁶³¹, die 1897 publiziert wurde.

1.3.4.2 Heinrich Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe

Die in seinem Hauptwerk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*⁶³² formulierten Wölfflin die Gegensatzpaare „linear – malerisch“, „Fläche – Tiefe“, „geschlossene Form – offene Form“, „Vielheit – Einheit“ und „Klarheit – Unklarheit“ als mögliche Kategorien einer vergleichenden Betrachtung von Kunstwerken. In dieser Systematik sah er die Aufgabe, „das verwirrende Durcheinander zu überwinden und das Auge in ein festes und klares Verhältnis zur Sichtbarkeit zu bringen.“⁶³³ Diese Kategorien tauchen in modifizierter Form in Ittens Kontrastlehre auf und sind in Ansätzen auch in Eyquems theoretischen Abhandlungen zur Gestaltungslehre zu finden. Im Rahmen eines Vortrags, den sie am Bildungszentrum Nürnberg hielt, betonte sie, welche Möglichkeit in der Kunst läge, die Sicht auf die Welt zu bereichern:

⁶²⁹ Eintrag vom 10.9.1954, S. 255, Tagebuch Josef Plaut 1954, Eyquem-Archiv, JP-T-1954.

⁶³⁰ Eintrag vom 26.9.1954, S. 271, Tagebuch Josef Plaut 1954, Eyquem-Archiv Nürnberg, JP-T-1954.

⁶³¹ Siehe dazu: Wölfflin, Heinrich – Aufsätze: Die Böcklinausstellung zu Basel: 20. September bis 24. Oktober 1897 in: *Kunstchronik*. N.F.9.1898, S. 33-37.

⁶³² Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst. 2. Aufl. München 1917.

⁶³³ Wölfflin, München 1917, Vorwort S. X.

„Die Kunstformen erweisen sich somit als die reflektierte Sinnlichkeit, als transparent gewordene Formen der unmittelbaren Wahrnehmung. Kunst lehrt uns nicht nur die Welt besser zu sehen, sondern sie entwirft zugleich das Bild einer besseren, sinnlich reicheren und geordneten Welt.“⁶³⁴

Lohnend ist es in diesem Zusammenhang, zu untersuchen, welche Rolle das Prinzip der Polarität in Goethes Denken für den Germanisten Plaut spielte. Der intensive Austausch über künstlerische Fragen zwischen dem Wölfflin-Schüler Josef Plaut und seiner Tochter mag einen Grundstein für Eyquems kunsttheoretische Auffassung gelegt haben. Eyquem bezog sich im Rahmen ihrer Vorträge mehrfach auf Heinrich Wölfflin, Alois Riegl und nicht zuletzt auf den Wölfflin-Schülers Wilhelm Worringer⁶³⁵.

1.3.4.3 Die Bedeutung des unvoreingenommenes Sehens bei Lichtwarck

Im Kunstpädagogischen Zentrum fand Eva Eyquem ein kulturelles Klima vor, das in seiner Ausrichtung, wie Henschel bemerkte⁶³⁶ auf Lichtwarcks Bildungsverständnis aufbaute. Alfred Lichtwarck plädierte für ein unvoreingenommenes Sehen und die Fähigkeit „werdende Dinge ohne Vorurteile zu betrachten“⁶³⁷. Die Förderung des Anschauungsvermögens und die Sensibilisierung der Sinne⁶³⁸ stellte er ins Zentrum seiner kulturpolitischen Überlegungen, die darauf abzielten, dem Kind eine Anleitung zu geben, „der Welt selbstständig und unabhängig gegenüberzutreten.“⁶³⁹ Dabei maß er der Betrachtung von Kunstwerken eine herausragende Rolle zu. Kinder sollten Gelegenheit bekommen, sich „zuerst selbst mit dem Kunstwerk auseinander zu setzen, wenn auch unter Anleitung des Lehrers“⁶⁴⁰.

1.3.4.4 „Schauendes Wirklichkeitsbewußtsein“ bei Konrad Fiedler

Anhand Eyquems Vorgehen wird deutlich, welchen Wert sie im Rahmen der Bildbetrachtungen einem unvoreingenommenen Sehen und sprachlichen Formulieren als Ausdruck subjektiven Erlebens und Denkens beimaß. Hier werden Eyquems Anleihen bei Konrad Fiedler deutlich, der auf die „selbsttätige Bedeutung des Sehens“ aufmerksam machte, das mehr sei, als das „bloße Wahrnehmen eines sichtbar Vorhandenen“ und die „Entwicklung und Bildung von Vorstellungen“⁶⁴¹ ermögliche. Dem Akt des Sprechens komme besondere Bedeutung zu, da sich im Formulieren

⁶³⁴ Vortrag zu J. Itten am Bildungszentrum Nürnberg: Eyquem-Archiv, EE-W-V-Itten-1979.

⁶³⁵ Siehe: EE-W-V-1992.Bamberg.Skript, siehe auch: EE-W-V-1986.Art about Art.5.Mythos, siehe auch: EE-W-V-1988?.Böcklin, siehe auch: EE-JPC-Sorbonne-Literaturliste.

⁶³⁶ Henschel 2014, S. 3.

⁶³⁷ Lichtwarck, Alfred: Künstlerische Bildung auf örtlicher und volklicher Grundlage, S. 99, zitiert nach Kiyonaga, Nobumasa: Alfred Lichtwarck. Kunsterziehung als Kulturpolitik, München 2008, S. 454.

⁶³⁸ Lichtwarck 2008, in Kiyonaga 2008 S. 455.

⁶³⁹ Lichtwarck, Einleitung (=Neue Bahnen), in: Versuche und Ergebnisse der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg, Hamburg 1901, zitiert nach: Kiyonaga 2008, S. 455.

⁶⁴⁰ Kiyonaga 2008, S. 455.

⁶⁴¹ Fiedler, Konrad: Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. Leipzig 1887, S. 67 f.

bereits ein Bewusstseinsakt vollziehe, der als Vorgang der Wirklichkeitsaneignung zu verstehen sei, den Fiedler als „schauendes Wirklichkeitsbewusstsein“ bezeichnet⁶⁴².

Der Kunstpädagoge Harald K. Ehmer stellte 1977 kritisch in Frage, ob Konrad Fiedler mit einem „dogmatischen Anschauungsbegriff“ und einer Reduktion der Kunst auf „formale Prinzipien“ die Weichen für eine Kunstpädagogik gelegt habe, die „Wirklichkeitsbeziehungen bewusst aus dem ästhetischen Gegenstand und seiner Wahrnehmung ausklammert“⁶⁴³. Im Sinne einer Annäherung des Schülers an das Kunstwerk und einer Aneignung der Wirklichkeit durch Kunst sei es notwendig, im Werk „die vergangenen und gegenwärtigen Wirklichkeitserfahrungen, die im ästhetischen Objekt vergegenständlicht sind“⁶⁴⁴, aufzudecken.

Um Eyquems Position innerhalb dieser Diskussion zu beleuchten, kann auf bislang noch nicht ausgewertetes Material zu ihrer Lehrtätigkeit an der Sorbonne zurückgegriffen werden, das sich in Form von schriftlichen Arbeiten der Studenten im Eyquem-Archiv befindet⁶⁴⁵.

1.3.4.5 Kunstbetrachtung als kreativer Akt – Hauser und Hofmann

Den Hintergrund für Eyquems Auffassung von Kunstrezeption liefert unter anderem der Hinweis Arnold Hausers zur Verwandtschaft zwischen rezeptivem Vorgang und Schaffensakt.

„Die Spannung zwischen Subjekt und Objekt, Erlebnis und Form, ursprünglicher Vision und bleibendem Werk gehört zum Wesen der Kunst. Diese Spannung entsteht im schöpferischen Prozeß aber erst mit der Verkörperung der künstlerischen Vision oder im rezeptiven Vorgang mit der Auseinandersetzung zwischen dem objektiven Sinn des Werkes und der persönlichen Weltanschauung des Genießenden.“⁶⁴⁶

Hausers beklagt in diesem Zusammenhang, dass die Besucher häufig den „dargebotenen Werken nicht als Individuen mit persönlicher Lebenserfahrung und geistigen Ansprüchen gegenüberstehen, sondern als bloße Aufnahmeapparate, aus denen man heraushört, was man in sie hineingerufen hat.“⁶⁴⁷ Er begreift den Akt der Kunstrezeption als einen gestaltenden Prozess, im dem es darauf ankommt, dass es dem Betrachter gelingt, „die bloßen Andeutungen zu verstehen und die elliptische Ausdrucksweise des Künstlers zu ergänzen“.⁶⁴⁸

⁶⁴² Fiedler, 1887, S. 71 f.

⁶⁴³ Ehmer, Hermann K.: Kunstanalyse. Ein in der Kunstpädagogik keineswegs ausdiskutiertes Problem. In: Kunst und Unterricht, 1977, Heft 42, Seelze, 1977, S. 24.

⁶⁴⁴ Ehmer, 1977, S. 24.

⁶⁴⁵ Alle von Eyquem betreuten Master- und Doktorarbeiten: EE-KW-M/D-1980-88.

⁶⁴⁶ Hauser, 1958, S.403 f, Markierung Eyquem.

⁶⁴⁷ Hauser, 1958, S.404, Markierung Eyquem.

⁶⁴⁸ Hauser, 1958, S.399.

Kunstrezeption ist, wie Werner Hofmann behauptet, gleichzeitig eine Neuschöpfung des Werks im Wort⁶⁴⁹. Hier setzte die von Eyquem vertretene Auffassung von Kunstvermittlung an, die einen kreativen und individuellen Dialog mit dem Betrachter intendierte. Eyquem zitierte im Vortrag vor Psychologiestudenten der Universität Bamberg Hofmanns Bemerkungen zum Prozess der Interpretation, die dem Betrachter eine produktive Rolle zuschreibt und die Idee der „objektiven“ Annäherung an das Kunstwerk als Illusion entlarvt:

„Das Kunstwerk redet nicht, es schließt uns nur den Mund auf und wenn es „spricht“ dann mit den Worten, die wir stellvertretend für unser Erleben setzen, mit Worten also, die wir ihm in den Mund legen. Wir fassen, was auf uns einwirkt, in ein Gefüge von Beziehungen, konzipieren geschichtliche Entwicklungsverläufe, entwerfen Einflusslinien und Wertskalen, vergleichen und verknüpfen innerhalb des Terrains, das unser Wissen und unsere Erfahrung auszuschreiten vermag. Und dafür suchen wir nach Worten, mehr können wir nicht tun.“⁶⁵⁰

Die Neuschöpfung des Kunstwerks sei dabei, „die einzige Art der Aneignung, deren wir fähig sind“, so Hofmann. In der scheinbaren Anmaßung dieser Behauptung verstecke sich nach seiner Einschätzung deren eigentliche Bescheidenheit und sie bewahre uns „vor der gefährlichen Überheblichkeit, ‚einführend‘ nach dem ‚Wesen‘ zu fragen. Hier zeigt sich die kritische Haltung einer Kunstbetrachtung und Kunsttheorie gegenüber, die das Kunstwerk als autonomes Werk sieht, unabhängig von sich wandelnden historischen und soziologischen Bezügen.

1.3.4.6 Kunstbetrachtung und Gesellschaftsrelevanz

Diese kritische Haltung Hofmanns einer „Monumentalisierung der Kunst“ gegenüber greift Gunter Otto in seiner Argumentation für interdisziplinäre Ansätze in der Ästhetischen Erziehung auf⁶⁵¹. Otto bezeichnet hier Werner Hofmanns Texte zu Manets Nana⁶⁵² als die „für unser Arbeitsgebiet ergiebigsten und zugleich in einer interessanten Forschungstradition stehenden“⁶⁵³ Beiträge der Kunstwissenschaft. Otto begrüßt, dass Hofmann in seiner Annäherung an die Vielschichtigkeit des Kunstwerks Produkte der Trivialkunst einbezieht und ikonografische, formal-ästhetische sowie motiv- oder sozialgeschichtliche Aspekte miteinander verbindet.⁶⁵⁴

⁶⁴⁹ Hofmann, 1978, S. 42.

⁶⁵⁰ Hofmann, 1978, S. 43.

⁶⁵¹ Otto, Gunter: Argumente und Materialien für interdisziplinäre Ansätze der Ästhetischen Erziehung. In: Otto, 1974, S.162-198.

⁶⁵² Hofmann, 1973.

⁶⁵³ Otto, 1974, S. 178.

⁶⁵⁴ Otto, 1974, S. 181.

Gunter Otto weist darüber hinaus auf ein für die Kunstpädagogik folgenreiches Klischee⁶⁵⁵ hin, das Werner Hofmann hier anprangert:

„So ist die Denk- und Anschauungsschablone beschaffen, in der die sogenannte reine Malerei des 19. Jahrhunderts von ihren Bewunderern konserviert wird: gemäß diesem Urteil verhielten sich die reinen Maler gleichgültig gegenüber den Sachinhalten.“⁶⁵⁶

Dieses Klischee sieht Gunter Otto als „Ausgangspunkt fachdidaktischer Verengung“, die zur „Reduktion des Kunstunterrichts auf bildnerische Probleme, zur Reduktion der Kunstbetrachtung auf formale Betrachtungen“ geführt habe⁶⁵⁷. Er verknüpft mit der Ablehnung einer Kunstpädagogik, die sich auf formal-ästhetische Aspekte des Kunstwerks beschränkt, eine Erweiterung des fachdidaktischen Blicks auf inhaltliche, historische und soziale Zusammenhänge.

Die Neuorientierung der Kunstpädagogik der späten 60er und der 70er Jahre, die im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Entwicklungen auf Emanzipation und Partizipation setzt, schlägt sich in den Konzepten der Visuellen Kommunikation nieder, wie sie Heino R. Möller⁶⁵⁸ und die Frankfurter Adhoc-Gruppe Visuelle Kommunikation⁶⁵⁹ formulieren. Grundlage ihrer Konzeption eines neuen Unterrichtsfaches ist die Kritik an einer auf Autonomie des Kunstwerks basierenden Kunstauffassung, die sich gesellschaftsrelevanter Fragestellung entzieht. Ehmer weist darauf hin, dass die „Ideologie des Reinen“ ihre Fortsetzung in der Ästhetisierung der Warenwelt findet⁶⁶⁰. Er bezieht sich in seiner Argumentation auf die Intension der ideologiekritischen Hermeneutik, verborgene gesellschaftliche Bedeutungen und Wirkungen der ‚symbolischen Formen‘ aufzudecken⁶⁶¹, die sich in der Alltagsästhetik finden lassen. Ehmer bezieht sich hier auf Roland Barthes Schrift *Mythen des Alltags*⁶⁶², die auch Eyquem als Grundlagenliteratur heranzog⁶⁶³. In einer kritischen Analyse der bildenden Kunst sowie der Alltagsästhetik berühren sich die Intensionen Eva Eyquems mit denen der Protagonisten der Visuellen Kommunikation, die auf „Kommunikationsfähigkeit“ als Bewältigung von Lebenssituationen abzielten.

⁶⁵⁵ Otto, 1974, S. 179.

⁶⁵⁶ Hofmann, 1973, S. 7.

⁶⁵⁷ Otto, 1974, S. 179.

⁶⁵⁸ Heino R. Möller: Kunstunterricht und Visuelle Kommunikation – Sieben Arbeitsthesen zur Konzeption eines neuen Unterrichtsfaches. In: Ehmer, Herman K. (Hrsg.): Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie, Köln, 1971, S. 363-366. Im Besitz Eyquems, siehe: EE-Bücher-Theorien.

⁶⁵⁹ Adhoc-Gruppe Visuelle Kommunikation (IKAE Frankfurt): Visuelle Kommunikation – Zur gesellschaftlichen Begründung eines neuen Unterrichtsfaches. In: Ehmer 1971, S. 367-373.

⁶⁶⁰ Ehmer, H. K.: Von Mondrian bis Persil. In: Ehmer, 1971, S. 179-212.

⁶⁶¹ Ehmer, H. K.: Kunstanalyse. Ein in der Kunstpädagogik keineswegs ausdiskutiertes Problem. 1977, In: Kunst & Unterricht, 1977, Heft 42, S. 22. Siehe auch: Helmut Hartwig: Ideologiekritik. In: Dingeldey/Vogt (Hrsg.): Kritische Stichwörter zum Deutschunterricht, München 1974.

⁶⁶² Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964.

⁶⁶³ Siehe: EE-JPC-Sorbonne-Literaturliste.

Eva Eyquem weist in unterschiedlichen Zusammenhängen darauf hin, dass ein Hauptakzent ihrer pädagogischen Arbeit darin besteht, einen Zugang zur Wirklichkeit zu schaffen, der über die funktionale Beziehung zum Gegenstand hinausgeht. Wie in der Zusammenfassung eines Gesprächs mit dem Psychologen Rüdiger von der Weth zum Ausdruck kommt, besteht dieses Anliegen darin, in alltäglichen Situationen neue Handlungsmöglichkeiten zu entdecken.⁶⁶⁴

1.3.4.7 Gunter Ottos Position der Ästhetischen Erziehung

Bemerkenswert ist, dass sich Gunter Otto und Eva Eyquem zwar auf ähnliche Quellen beziehen⁶⁶⁵ und vergleichbare Defizite der Kunstpädagogik konstatieren, aber unterschiedliche Konsequenzen daraus ziehen. Während Otto ausgehend vom Hofmannschen Ansatz für die Kunstdidaktik eine hierarchische Gewichtung der Bezugssysteme und die Formulierung einer Zielperspektive fordert⁶⁶⁶, verweigerte sich Eyquem einer Definition ihres Vorgehens als allgemeingültiges Modell⁶⁶⁷ und lehnte die Formulierung von übergeordneten Zielvorstellungen ab, die den möglichen Ablauf des Gesprächs festlegen.

In der von Eyquem rezipierten August-Ausgabe *Kunst & Unterricht* von 1981 weist Gunter Otto mit Hofmann⁶⁶⁸ auf die Vielfalt an Bedeutungen und Deutungsmöglichkeiten hin, die Bilder eröffnen, indem sie instruieren, informieren und interpretieren. Einem Zugang zu Informationen unterschiedlichster Art, der über Bilder vermittelt wird, schreibt er dabei eine größere Dichte und Intensität als einer rein verbalen Vermittlung zu. Er betonte in dem Zusammenhang, der Kunstpädagoge habe die Aufgabe, auf visuellem Gebiet den Schüler in die Lage zu versetzen, visuelle Argumente zu verstehen und visuell argumentieren zu lernen⁶⁶⁹.

„Durch Bilder lernt also, wer wahrnehmen kann, worüber Bilder informieren; wer die Information versteht, die die Bilder von der Realität geben; wer sich mit den Instruktionen der Bilder auseinandersetzt; wer die Inszenierungen der Bilder vergleicht.“⁶⁷⁰

⁶⁶⁴ Zusammenfassung des Gesprächs zwischen Dr. R. von der Weth und S. Richter mit Eva Eyquem am 07.03.1991 durch R. von der Weth, in: EE-I-1991-RvdW+SR: „Was erworben werden muss, ist die Fähigkeit, in der Umwelt mehr zu sehen, als nur die meist funktionell vorgegebenen Zusammenhänge zwischen Objekten. Dies erlaubt Handlungsmöglichkeiten [...] zu sehen, die Objekte außerhalb des Üblichen bieten können.“

⁶⁶⁵ Hofmann, 1973, Otto, 1974.

⁶⁶⁶ Otto, 1974, S. 196 f.

⁶⁶⁷ Eyquem im Interview mit der Studentin Ulrike Raps, 1997 über ihr Vorgehen: „Ich würde sagen, für diese Resultate war dieser Weg möglich. Es gibt auch andere Wege.“ siehe EE-KP-ZA-1997.Raps, S. 93.

⁶⁶⁸ Otto, Gunter: *Durch Bilder lernen*. *Kunst+Unterricht*, 68, Heft 8, Seelze, 1981, S. 14-32 (in Eyquems Besitz), Otto zitiert Werner Hofmann: *Kunst – Was ist das?* Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1977.

⁶⁶⁹ Otto, 1981, S. 31.

⁶⁷⁰ Otto, 1981, S. 31.

Gunter Otto legt hier einen Bildbegriff zugrunde, der nach der Funktion des Bildes im Sinne eines Informationsträgers fragt. Aus dieser Auffassung ließe sich zum einen ableiten, dass es die Aussage des Bildes als formulierbare Idee gibt, zum anderen, dass sich das Bild in dieser Funktion erschöpfe. Eyquem Position bezeichne ich dieser Auffassung insofern als diametral entgegengesetzt, da sie zwar auf „visuelle Code“ hinweist, die in Bildern enthalten sind⁶⁷¹, aber mit Duchamps betont, dass weder der Schöpfungsprozess noch der Interpretationsvorgang des Betrachters völlig bewusst sein können noch sollen⁶⁷². Bezug nehmend auf Ecos Begriff des offenen Kunstwerks⁶⁷³ stellte sie eine Gültigkeit solch „visueller Argumente“ in Frage.

Sie wies in einem Vortrag zum Thema „Die Wirklichkeit der Bilder – Umgang mit visuellen Elementen“ auf den produktiven Charakter des Interpretationsgeschehens hin, den bereits Umberto Eco Lehrer, Luigi Pareyson hervorgehoben hatte. Sie zitierte hier den italienischen Philosophen:

„Interpretieren heißt zuerst, Gestalten vorschlagen, die den Gegenstand zu offenbaren suchen und unter ihnen jenes Bild aufzufinden wissen, das ihn derart zu offenbaren vermag, dass es nicht genügt, zu sagen: es ‚stelle ihn dar‘, sondern dass man vielmehr sagen muss: das Bild sei der Gegenstand selbst. Es gilt, Interpretationsschemata auszudenken, [...] sie zu verwerfen, sie schrittweise zu ersetzen, zu korrigieren und zu ergänzen. [...] Dabei nie die Notwendigkeit der Überprüfung vergessen, bis ‚das Bild‘ gefunden wird, in dem der Gegenstand sich in dem Maße offenbart, wie das Bild ihn verhüllt.“⁶⁷⁴

Diesen Akt des Interpretierens stellte Eyquem im Vortrag als vielschichtigen Vorgang des Entwerfens und Verwerfens dar, der nicht nur rationale Anteile beinhaltet. In dieser Auffassung kann sie sich auf Johann Gustav Droysens Definition des Erkenntnisprozesses stützen, der *Verstehen* in einem emphatischen Sinn begreift:

„Das Verstehen ist das vollkommenste Erkennen, das uns menschlicherweise möglich ist: Darum vollzieht es sich wie unmittelbar, plötzlich, ohne dass wir des logischen

⁶⁷¹ Eyquem 1984 im Vortrag „Bildnerisches Gestalten und bildnerisches Denken“: EE-W-V-1984.Bildn. Gestalten – Bildn. Denken, S.1: „Bilder zeigen, was Texte unter Umständen verschweigen: Aktivitäten, Gebärden, Gesten, die Sinn und Bedeutung haben, ohne sich zu verbalisieren, d.h. in Worten auszuformulieren. Aus der Anstrengung, der Erfahrung, dem sinnlichen Gedächtnis der Bilder, vermögen wir mithin zu erschließen, was wir in Texten vergeblich suchen: d.h. die Bilder enthalten „visuelle Code“ von Menschen, Menschengruppen in einer bestimmten Zeit, in einer bestimmten Kultur.“

⁶⁷² Marcel Duchamp, „Der schöpferische Prozess“, (Auszug aus seiner Ansprache während der Tagung der „American Federation of Arts“ in Houston/Texas im April 1957, die dem schöpferischen Akt gewidmet war) zitiert nach: Landesbildstelle Berlin, Zentrum für audio-visuelle Medien (Hrsg.), „Bildende Kunst zur Zeit der Weimarer Republik“, Arbeitsheft und Katalog zur Schulfernsehreihe „Tendenzen der Zwanziger Jahre“, Colloquium Verlag, Berlin, 1980, S. 73.

⁶⁷³ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, 1977.

⁶⁷⁴ Pareyson, Luigi: Betrachtung des Schönen und die Produktion von Formen. In: Henckmann, Wolfhart, Ästhetik, Darmstadt, 1979, S.52-70., Eyquem zitiert S. 54 f., siehe auch: EE-KW-V-1992-Bamberg.Skript.

Mechanismus, der dabei tätig ist, bewusst sind. Daher ist der Akt des Verständnisses wie eine unmittelbare Intuition, wie ein schöpferischer Akt, wie ein Lichtfunke zwischen zwei elektrophoren Körpern, wie ein Akt der Empfängnis. In dem Verstehen ist die ganze geistig-sinnliche Natur des Menschen völlig mittätig, zugleich gebend und nehmend, zugleich zeugend und empfangend.“⁶⁷⁵

Aus dieser von Eva Eyquem markierten Passage lässt sich die Begründung einer Position ableiten, die dem Zufälligen und Nichtplanbaren im Gestaltungsprozess wie im Interpretationsgeschehen selbst einen wesentlichen Platz einräumt. Zu Gunter Ottos Bestreben, die interaktiven Prozesse der Werkbetrachtung in ein systematisches Schema zu fassen, findet sich in Eyquems Vorgehen keine Parallele. Inwiefern ihre ausgeprägte Skepsis gegenüber allen Formen der Kategorisierung und Schematisierung sich aus einer biografischen Struktur erklären lässt, kann hier nur vermutet werden. Ihr Theoriegerüst kann durchaus als strukturiert bezeichnet werden, während sie im pädagogischen Prozess situativ und improvisatorisch agierte. Dabei richtete sich ihre Intension nicht auf abprüfbare Ergebnisse, sondern auf die Qualität individueller Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprozesse.

1.3.4.8 Synthese aus formaler und soziologisch-historischer Kunstbetrachtung

Einem Vortrag an der Universität Bamberg gab sie den Titel „Die Wirklichkeit der Bilder“, ein Titel, den sie auch für die Struktur ihres Archivmaterials nutzte, mit dem sie an Michael Baxandalls gleichnamige Publikation⁶⁷⁶ erinnerte. Sie betonte im Diskurs über die Entwicklung der Kunst seit dem Mittelalter bis zur Gegenwart, dass die Theorie in der Kunst im 20. Jahrhundert ein größeres Gewicht bekommen habe und somit auch in der Betrachtung der Kunst eine größere Rolle spiele. „Wir brauchen sie zum Verständnis der Kunst, doch dürfen wir sie nicht isolieren vom Werk der Kunst“.⁶⁷⁷ Aus dieser Bemerkung wird deutlich, dass Eyquem eine Werkanalyse nach inhaltlichen, historischen und sozialgeschichtlichen Aspekten in den Kontext einer formal-ästhetischen Betrachtung des Bildes stellte, die dem Werk in seiner Beschaffenheit und seiner Wirkung auf den Betrachter Platz einräumte. Ihre Position kann als Synthese einer formal-ästhetischen Annäherung und einer Analyse des Werks im Kontext historisch-soziologischer Aspekte bezeichnet werden.

Mit Werner Hofmann erinnerte sie in dem Zusammenhang an die Dimension des Künstlerischen im erweiterten Sinn für die Daseinsbewältigung des Menschen:

⁶⁷⁵ Droysen, Johann Gustav: Historik, München/Berlin, 1937, S. 26, zitiert aus: Henckmann, Wolfhart: Ästhetik, Darmstadt, 1979, S. 44, siehe: EE-Bücher-Theorien, von Eyquem mit Markierung verstehen.

⁶⁷⁶ Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder – Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1977.

⁶⁷⁷ Vortrag an der Universität Bamberg, Lehrstuhl für Psychologie: EE-W-V-1992.Bamberg.Skript, S. 1.

„Kunst ist nicht gleichbedeutend mit Museumskunst, Kunst ist auch nicht bloß eine lineare Abfolge von Stilkapiteln. Sie ist vielmehr einem nur dem Menschen gegebene Fähigkeit, die ihm die verschiedensten Arten der Weltaneignung und -orientierung ermöglicht – das ausschließlich ästhetische Besitzergreifen ist nur eine davon.“⁶⁷⁸

1.3.4.9 „Against interpretation“ – Susan Sontag

Die Skepsis gegenüber einer Auffassung von Interpretation, die den Fokus auf das Entschlüsseln inhaltlicher Bedeutungen legt, teilte Eyquem mit der amerikanischen Schriftstellerin und Essayistin Susan Sontag, auf deren Schriften sie sich mehrfach bezog⁶⁷⁹. In dem 1964 verfassten Essay „Against Interpretation“ distanzierte Sontag sich von einer Praxis der Interpretation, die sich auf Deutung eines Inhalts beschränkt. Dieses Vorgehen, so Sontag, sei darauf ausgerichtet, das Kunstwerk zu zähmen, indem es dieses auf seinen Inhalt reduziert. Sie stellte in Frage, ob eine Interpretation, die Form und Inhalt getrennt voneinander sieht und dabei dem „Inhalt die wesentliche, der Form hingegen nur beiläufige Bedeutung zuerkennt“⁶⁸⁰, dem Kunstwerk überhaupt gerecht wird:

„Eine Interpretation, die von der höchst zweifelhaften Theorie ausgeht, dass ein Kunstwerk aus inhaltlichen Komponenten zusammengesetzt ist, tut der Kunst Gewalt an. Sie macht die Kunst zum Gebrauchsgegenstand, der sich in ein geistiges Schema einordnen lässt.“⁶⁸¹

In ihrer Kritik an einer verengenden Sicht auf das Kunstwerk bezog Sontag Stellung zu einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung, die sie als Überbetonung des Intellekts konstatierte:

„In einer Kultur, deren bereits klassisches Dilemma die Hypertrophie des Intellekts auf Kosten der Energie und der sensuellen Begabung ist, ist Interpretation die Rache des Intellekts an der Kunst. Mehr noch. Sie ist die Rache des Intellekts an der Welt. Interpretieren heißt, die Welt leer und arm zu machen – um eine Schattenwelt der ‚Bedeutung‘ zu errichten.“⁶⁸²

Ein sinnvoller Kunstkommentar basiere auf dem sinnlichen Erlebnis, das sie als selbstverständlich voraussetze. Eine dem Kunstwerk dienliche Kritik müsse, so Sontag ein verstärktes Interesse an der Form mitbringen. Nötig dafür sei „ein Vokabular – ein beschreibendes und kein vorschreibendes Vokabular – zur Erfassung

⁶⁷⁸ Hofmann, 1978, S. 27.

⁶⁷⁹ Siehe: EE-JPC-Sorbonne-Literaturliste

⁶⁸⁰ Sontag, Susan: Against Interpretation. In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. München/Wien, 1980, S. 10.

⁶⁸¹ Sontag, 1980, S. 15.

⁶⁸² Sontag, 1980, S. 13.

der Formen.⁶⁸³ Die Forderung Sontags deckt sich mit Eva Eyquems Eintreten für ein Erlernen des Vokabulars der Bildsprache, das sie als notwendige Voraussetzung sah, um zu einer individuellen Ausdrucksfähigkeit zu gelangen.

Sie formulierte ihre Auffassung 1997 in einem Vortrag an der Fachakademie für Sozialpädagogik in Nürnberg folgendermaßen:

„Wenn wir davon ausgehen, dass die bildnerische Sprache eine Sprache ist, dann hat sie ein Vokabular, eine Grammatik und eine Syntax und formuliert in einer anderen Weise, was die Sprache mit Worten tut. Sie hat Worte, sie hat Sätze und sie drückt Gedanken und Gefühle aus und versucht, zu einem Ganzen zu kommen, das heißt, zu einer Struktur. Diese Sprache muss erlernt werden.“⁶⁸⁴

1.4 Ästhetische Praxis im Anschluss an Bildbetrachtungen

Eva Eyquem praktizierte, ebenfalls am Kunstpädagogischen Zentrum im Germanischen Nationalmuseum, eine weitere didaktische Methode museumspädagogischer Vermittlung, die mit einer bildnerischen Gestaltung kombiniert wurde. Sie ging Ende der 70er Jahre dazu über, jeweils im Anschluss an Bildbetrachtungen ästhetische Praxis in den Arbeitsräumen des KpZ anzubieten.

Eva Eyquem betonte häufig, dass die Idee der bildnerischen Umsetzung im Anschluss an eine Bildbetrachtung von Christa Maria Lang kam. Wie aus Beschreibungen der Grundschul-Lehrerin Lang hervorgeht, kam der Impuls zur bildnerischen Umsetzung im Anschluss an die Bildbetrachtung des „Irrlicht“ von Böcklin von einer ihrer Schülerinnen selbst. Christa M. Lang legte daraufhin die in der Schule entstandenen Arbeiten der Kinder Eva Eyquem vor, die deren Vorgehen aufgriff, die Kinder aus der Erinnerung malen zu lassen und 1979 dazu übergang, ein entsprechendes Angebot in den Arbeitsräumen das KPZ zu etablieren. Der Zugang zum Bild durch aktive Gestaltung⁶⁸⁵ wurde zunehmend die tragende Säule ihres Vermittlungsangebots.

Aus knapp 3000 Arbeitsergebnissen, die im Laufe von rund 20 Jahren entstanden, stellte Eva Eyquem unter dem Titel „die Wirklichkeit der Bilder“⁶⁸⁶ eine Auswahl von ungefähr 400 Dias zusammen, die sie im Oktober 1994 dem Lehrstuhl für Kunstpädagogik als ersten Teil des Eyquem-Archivs übergab. Diese Auswahl an Diamaaterial ist die Grundlage meiner Reflexion und bildet, neben einem zweiten Teil zum Thema „die Ordnung der Dinge“ einen Themenkomplex

⁶⁸³ Sontag, 1980, S.17.

⁶⁸⁴ EE-W-V-1997.Soz.Päd./Entwickl.d.Gestaltungsfähigkeit.korrigiert, S. 2.

⁶⁸⁵ Siehe auch: Radl, Gesser, 2009, S. 117: „In der Diskussion mit MuseumspädagogInnen [...], herrscht meist sofort Einigkeit über die Tatsache, dass die Besucherinnen am meisten von einem Museumsbesuch profitieren, wenn sie aktiv sind und die Inhalte selbst erforschen und entdecken dürfen.“

⁶⁸⁶ Der Titel ist ein Zitat eines Buchtitels von Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder – Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt, 1980, in Eyquems Bibliothek.

des Eyquem-Archivs. Eyquems Vorgehensweise, ihre Zielsetzung und die theoretischen Grundlagen dieser Vermittlungsmethode werden im Folgenden beleuchtet.

1.4.1 Aufgabenstellung und Ablauf des Prozesses

Die Aufgabenstellung bestand lediglich in einer knapp formulierten Aufforderung, ein „eigenes Bild“ zu malen⁶⁸⁷ oder zu „malen, woran sie sich erinnerten“. Es wurde keine Zielsetzung für diesen Prozess bildnerischer Umsetzung vorgegeben, den man am treffendsten als einen Prozess der Transformation bezeichnen könnte.

Eyquem lehnte es kategorisch ab, Kinder vor dem Original malen oder zeichnen zu lassen und betonte die notwendige Distanz zum betrachteten Werk für den Prozess der bildnerischen Umsetzung, der nicht auf ein mimetisches Abbilden ausgerichtet war. Gerade in der Differenz zwischen dem Kunstwerk und der bildnerischen Äußerung des Kindes konstatierte sie dessen individuelle Sicht. Sie distanzierte sich im Interview mit Liebmann-Wurmer von Praxisangeboten der Museumspädagogik, die in einer bildnerischen Gestaltung in erster Linie ein „Nachahmen“ oder „Nachempfinden“ des Kunstwerks sehen. Ohne konkrete Beispiele zu nennen, bezieht sie hier eine kritische Position gegenüber museumspädagogischen Angeboten, wie sie beispielsweise der Kunstkritiker und Kunstpädagoge Ludwig Zerull⁶⁸⁸ äußerte. Sie bezog sich in ihrer Kritik hier auf eine museumspädagogische Einrichtung in Amsterdam, deren pädagogische Arbeit sie kennengelernt hatte.

„Ich würde kein Kind vor ein Selbstportrait von van Gogh stellen, das ist so wahnsinnig kompliziert und finde es auch nicht richtig, aber es wird getan, dass wir nach van Goghs Bildern Portraits malen. Wir sind kein van Gogh.“⁶⁸⁹

Einige der entstanden Arbeiten stellte sie 1994 im Vortrag am Lehrstuhl für Kunstpädagogik der Universität Erlangen-Nürnberg vor, für den sie den Titel „Der Mensch und seine Bilder“⁶⁹⁰ wählte, unter dem Werner Haftmann 1980 Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts herausgegeben hatte. Sie referierte anhand einiger Originale der Arbeitsergebnisse, die von hörgeschädigten Kindern im Anschluss an Bildbetrachtungen des Werks „Kopf in Grün und Schwarz“ von Jawlensky angefertigt wurden. Auf eine wertende Unterscheidung verzichtete sie vollständig, allerdings hob sie im Vortrag ihr besonderes Interesse an den Arbeiten dieser Kinder hervor, da es im Vorfeld keine verbale Vermittlungstätigkeit gab. Durch die besondere Situation der Hörschädigung wurde lediglich durch Gesten und wenige in

⁶⁸⁷ Eva Eyquem, EE-W-V-1994.EWF:der Mensch u. s. Bilder, siehe auch: Daniela Arnold: Stillebenmalen mit Kindern, Zulassungsarbeit für das Lehramt an Realschulen, 1989. EE-KP-ZA-1998-Arnold, S. 38.

⁶⁸⁸ Zerull 1971, S. 50.

⁶⁸⁹ Eva Eyquem, Interview 1994, Eyquem-Archiv, S. 11.

⁶⁹⁰ EE-W-V-1994.EWF:der Mensch u. s. Bilder, siehe auch: Haftmann, Werner (Hrsg.): Der Mensch und seine Bilder – Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1980.



113. Alexej von Jawlensky, Kopf in Grün und Schwarz, 1913

Gebärdensprache übersetzte Aufforderungen kommuniziert. So stützte sich die malerische Umsetzung fast ausschließlich auf den visuellen Eindruck.

Eyquem verwies auf die Verschiedenheit der Ergebnisse, deren malerische Qualität in der Veränderung und Modifizierung des Gesehenen läge. Sie wies auf den Ausdrucksgehalt der farbstarken Arbeiten hin, die in ihrer Farbigkeit über die des Gemäldes von Jawlensky weit hinausgingen. Die Qualität der malerischen Umsetzung machte sie fest an gestalterischer Fähigkeit, die wahrgenommenen Elemente zu einer Bildeinheit zusammen zu führen. Diese bildimmanenten Kriterien

ergänzte Eyquem durch Beobachtungen psychologisch motivierter Phänomene in der Umsetzung⁶⁹¹.

Allein die Auswahl der Materialien, die Eva Eyquem im Zusammenhang mit einer bildnerischen Umsetzung anbot, macht deutlich, dass die angestrebte Differenz zum Kunstwerk eine zentrale Rolle einnahm. Eyquem stellte beispielsweise Schülern



114-116. Arbeiten von Schülern einer Klasse mit hörbehinderten Jugendlichen, nach Jawlensky

anschließend an eine Bildbetrachtung von Lovis Corinth's Gemälde „Blick auf die Landungsbrücken in Hamburg“ unterschiedliche Materialien wie Karton und Folien zur

⁶⁹¹ Siehe EE-W-V-1994.EWF.der Mensch u. s. Bilder.

Verfügung, die sie für eine dreidimensionale Umsetzung nutzen konnten⁶⁹². Das Angebot, Malerei in ein dreidimensionales Objekt zu übersetzen impliziert Möglichkeiten der Transformation, die über ein nachvollziehendes Gestalten deutlich hinaus reichen.

Auf eine reflektierende Besprechung im Anschluss an den Gestaltungsprozess verzichtete Eyquem, ohne die Möglichkeit auszuschließen, dass sich ein Kind zu seinem Werk äußern könne. Im Interview mit der Studentin Ulrike Raps begründete sie dieses Vorgehen damit, dass im Bild bereits alles gesagt sein und es durch Worte nur zerrissen würde⁶⁹³. Gerade im Umgang mit Kindern sei eine Zurückhaltung mit Worten geboten, da man mit dem Wort viel zerstören könne. Für wertvoll bezeichnete sie dabei, die Kinder dazu anzuregen, die Arbeiten des Nachbarn anzusehen und sie selbst das Gespräch führen zu lassen. Sie distanzierte sich in dem Zusammenhang deutlich davon, vom Kind kategorisch eine verbale Erklärungen zu seinem Werk zu fordern, stellte aber diese Auffassung als persönliche Überzeugung dar, die keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebe⁶⁹⁴.

Die individuelle Gestaltung des Arbeitsablaufs, solle vom Kind selbst bestimmt werden, wobei sie dem Impuls eines Kindes, das sein Werk als fertig bezeichnete mit absoluter Akzeptanz begegnete. Diese Haltung des Respekts vor einem selbstbestimmten Prozess schloss auch eine mögliche Weigerung zu arbeiten ein.

1.4.2 Bildnerischer Ausdruck und Bewusstseinsbildung – theoretische Anleihen bei Konrad Fiedler

Mit ihrer Wertschätzung einer freien individuellen bildnerischen Umsetzung schloss Eyquem sich Fiedlers Theorie an, der im bildnerischen Tun keinen mimetischen Akt, sondern einen Prozess der Wirklichkeitsaneignung konstatierte. Der Mensch habe, so Fiedler „auf einem bestimmten Gebiet seiner sinnlichen Natur die Fähigkeit erlangt, in einem sinnlichen Material selbst zu einem Ausdruck zu gelangen.“⁶⁹⁵ Eyquems Interesse galt uneingeschränkt einer Ausdrucksqualität der Arbeitsergebnisse und dem individuellen Prozess einer bildnerischen Umsetzung. Sie folgte damit in weiten Strecken Fiedlers Definition der bildnerischen Tätigkeit als Ausdruck eines Bewusstseinsprozesses, der eine neue Wirklichkeit hervorbringt, die nicht auf Ähnlichkeit mit dem Gesehenen abzielt, sondern auf dessen Deutung. Fiedler wies darauf hin, dass man bereits mit dem „kindlichsten Versuch bildlicher Darstellung am Anfang einer Tätigkeit steht, durch die es ganz allein möglich ist, aus den Wahrnehmungsbildern des Auges Vorstellungen in dem Sinne zu entwickeln, dass dieselben zu realisierten, in sinnlich nachweisbarer Form vorhandenen Bestandtheilen des Bewusstseins werden.“⁶⁹⁶

⁶⁹² Siehe Diamaterial: Ey 502 - Ey 525.

⁶⁹³ Siehe EE-KP-ZA-1997-Raps, S. 92 f.

⁶⁹⁴ Siehe EE-KP-ZA-1997-Raps, S. 93.

⁶⁹⁵ Fiedler 1887, S. 80: „in demselben Augenblick, in dem wir das Gesehene aussprechen, ist es nicht mehr ein Gesehenes; in dem sprachlichen Ausdruck führen wir etwas in das Bewusstsein ein, was nicht aus dem Stoff besteht, der durch die Gesichtsempfindungen geliefert wird“

⁶⁹⁶ Fiedler, 1887, S. 89.

1.4.3 Der bildnerische Prozess als Dialog von Auge und Hand

Die theoretischen Grundlagen einer handlungsorientierten Kunstpädagogik fand Eva Eyquem unter anderen in Konrad Fiedlers Gedanken zum künstlerischen Prozess. In einem Vortrag, den sie 1992 vor Studenten des Lehrstuhls für Psychologie der Universität Bamberg hielt, wies sie auf die Bedeutung des manuellen Tuns hin. Ein wesentliches Merkmal des bildnerischen Prozesses läge darin, dass sich in ihm nicht bereits vorgefertigte Vorstellungen formulierten, sondern diese sich erst im Tun bilden und so dem Bewusstsein zugänglich gemacht werden könnten. Sie bezog sich dabei auf Fiedlers Definition der künstlerischen Tätigkeit, die sie wie folgt beschrieb:

„Es ist nicht die künstlerische Vision, nicht die direkte Übertragung einer Idee, von vornherein Sinnvollständigem und Endgültigem. Die Vehikel der Darstellung sind keine gleichgültigen mechanisch funktionierende Hilfsmittel, sondern durchaus produktive Inventionen, befruchtende und fördernde Momente des schöpferischen Prozesses. – Fiedler beschreibt den Schaffensprozess, in dem jeder einmal vollzogene Akt den nächsten bedingt und der auf diese Art und Weise eine Auseinandersetzung bewirkt und zwar: zwischen denjenigen Elementen des Werkes, die bereits Gestalt gewonnen haben und jenen, die erst Gestalt zu gewinnen im Begriff sind, als die gegenseitige Unterordnung und wechselseitige Förderung von Idee und Technik oder von Auge und Hand.“⁶⁹⁷

Sie zitierte Fiedlers Ausführungen zum bildnerischen Prozess als Dialog von Auge und Hand und unterstrich damit die Bedeutung der Handlung für den Gestaltungsakt:

„Selbst [...] in den elementarsten Versuchen einer bildnerisch darstellenden Thätigkeit thut die Hand nicht etwas, was das Auge schon gethan hätte; es entsteht vielmehr etwas Neues, und die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge thut, gerade an dem Punkte auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Thuns angelangt ist.“⁶⁹⁸

Eva Eyquem distanzierte sich hier offensichtlich von einer Vorstellung, die im bildnerischen Prozess ein Ausführen einer bereits vorgefassten Bildidee sieht und zeigt sich einer Auffassung künstlerischer Tätigkeit verpflichtet, die den Prozess als gestaltendes Moment begreift. Mit dieser Position schließt sie an Marcel Duchamps Definition des schöpferischen Prozesses an, der dessen unbewusste Anteile betont.⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ Eyquem: Vortrag „Die Wirklichkeit der Bilder - Umgang mit visuellen Elementen“, Universität Bamberg, Lehrstuhl für Psychologie II, am 5.2.1992, siehe EE-KW-V-1992-Bamberg.Skript. Siehe dazu: Hauser, Arnold: Methoden moderner Kunstbetrachtung. München, 1958, S. 256.

⁶⁹⁸ Fiedler, 1887, S. 87.

⁶⁹⁹ Duchamp, Marcel: Der schöpferische Prozess. Houston/Texas, 1957, Berlin, 1980, S. 73, siehe auch: EE-KW-V-1992-Bamberg.Skript.

1.4.4 Das Unbewusste im bildnerischen Prozess - Anton Ehrenzweig

Eyquem konnte sich auf Anton Ehrenzweigs Abhandlung zur Psychologie der künstlerischen Kreativität stützen, der in seinem Werk „Ordnung im Chaos. Das Unbewusste in der Kunst“ darauf hinweist, dass jede künstlerische Struktur ihrem Wesen nach „polyphon“ sei und sich „nicht in einer einzigen gedanklichen Linie, sondern in mehreren sich überlagernden Strängen zugleich“ entfalte⁷⁰⁰. In den von Eyquem markierten Textstellen betont der Autor, dass „Kreativität (creativity) eine weitschweifende, zerstreute Art der Aufmerksamkeit“ erfordere, „die unserem normalen logischen Denkgewohnheiten widerspricht.“⁷⁰¹ Er bezieht sich auf Piagets Begriff des „synkretistischen“ Sehens als bezeichnende Qualität des kindlichen Sehens und der kindlichen Gestaltung, die es zu kultivieren gilt.⁷⁰²

Ehrenzweigs Thesen können als Quellen für Eva Eyquems kunstpädagogische Praxis gesehen werden, die dem individuell und weitgehend unbewusst ablaufenden Prozess breiten Raum einräumt und darauf verzichtet, verbale Begründungen im Vorfeld, parallel oder nachträglich zu den entstandenen Arbeiten zu fordern. Diesem Prinzip kunstpädagogischer Praxis im Umgang mit Kindern steht der Anspruch an intellektuell breit gefächerte Reflektion gegenüber, die sie von Studenten der Kunst und Kunstwissenschaft im Rahmen ihrer Tätigkeit an der Sorbonne forderte.⁷⁰³

1.4.5. Die Werkanalyse bei Johannes Itten als künstlerische Aneignung

Ein wesentlicher Strang Eyquemscher Kunstrezeption geht zurück auf den Einfluss durch ihren Lehrer Johannes Itten. Während ihres Besuchs der Itten-Schule in Berlin, gehörten Ausstellungs- und Museumsbesuche, wie Dolores Denaro bestätigt und anschaulich belegt⁷⁰⁴, zum Unterrichtskonzept. Ittens Annäherung an die Kunst kommt wohl in seinem Tagebuch von 1930 am direktesten zum Ausdruck. Eyquem nutzte das von seinen Berliner Schülern herausgegebene Tagebuch Johannes Ittens, das sie in der Originalausgabe⁷⁰⁵ besaß und mehrfach an Galerien und Museen vermittelte, in vielen Zusammenhängen ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit.⁷⁰⁶

Aus Ittens hier enthaltenen Studien zur Kunstgeschichte wird deutlich, dass für ihn das produktive Erfassen des Kunstwerks auf emotionalem und analytischem Weg im Mittelpunkt stand. Denaro weist darauf hin, dass die „Erkenntnisse stets durch Übungen und nicht durch Beschreibungen, Lesen oder Zuhören erlangt werden

⁷⁰⁰ Ehrenzweig, Anton: Ordnung im Chaos. Das Unbewusste in der Kunst, München 1974, S. 10, Markierungen von Eva Eyquem.

⁷⁰¹ Ehrenzweig, 1974, S. 10.

⁷⁰² Ehrenzweig, 1974, S. 17 f.

⁷⁰³ Siehe dazu die von Eyquem betreuten Master und Doktorarbeiten: EE-KW-M/D-1980-88.

⁷⁰⁴ Denaro, Dolores: Johannes Ittens Methoden der Kunstvermittlung, Analysen alter Meister, In: Denaro, Dolores (Hrsg.): Johannes Itten. Wege zur Kunst. Ostfildern-Ruit, 2002, S. 72-77.

⁷⁰⁵ Itten, Johannes. Tagebuch. Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst. Berlin, 1930, Nr. 248.

⁷⁰⁶ Siehe dazu Fotos und Pressebericht zu ihrer Lehrtätigkeit 1935 in Tokio: EP-F-1935-37-jp: SLW-EP-F-1935. Jap. Stud.1b.

sollten.⁷⁰⁷ Die Wirkung des Bildes und sein Aufbau sollten erfasst und erfahren werden und anhand von Studien körperlich und gestalterisch erfahrbar werden. In den Beiträgen, die sich auf Kunstwerke unterschiedlicher Epochen beziehen, stellt Itten kaum Bezüge zu stilgeschichtlichen Aspekten her, er erforscht und demonstriert an den Kunstwerken Gestaltungsprinzipien und veranschaulicht seine Ausführungen durch Skizzen. Die Wahl der Kunstwerke folgt keiner chronologischen oder gattungsspezifischen Struktur, sondern wird in Hinblick auf gestalterische Aspekte kombiniert, die „unsystematisch und zwanglos“⁷⁰⁸ aneinandergesetzt sind.

Anhand des Tagebuchs wird deutlich, dass er in seinem Unterricht in Berlin beabsichtigte, rezeptive und produktive Phasen der Kunstvermittlung in einen Dialog zu bringen. Zum Teil leiteten sich Aufgabenstellungen direkt aus dem Kunstwerk ab, das als Schwarz-Weiß Abbildung wiedergegeben wird, zum Teil entwickelt Itten eigenständige Kompositionen ausgehend von skizzenhaften Bildanalysen. Fritz Bill, der von 1928 bis 1930 Ittens Berliner Schule besuchte, erinnerte daran, dass diese Aufgaben darauf abzielten, künstlerische Zusammenhänge der Werke herauszustellen:

„Durch zeichnerisches Analysieren der verschiedenen Bildelemente, wie formbildende, rhythmische, perspektivische, lineare, farbliche oder hell-dunkelwertige, sollten die Wirkungsursachen entdeckt werden, die in Gemälden alter Meister, etwa von Grünewald, Dürer, Altdorfer, Greco u.a. zu verblüffenden, meist indirekten Aussagen führten.“⁷⁰⁹

Rainer K. Wick unterscheidet Ittens Bildanalysen nach ihren Intentionen in *Form- und Strukturanalysen* mit dem Fokus auf rationale Erkenntnis grundlegender Gestaltungskriterien und in *Empfindungsanalysen*, bei denen es „darauf ankam, [sie] im praktisch-tätigen Nachvollzug als [das] Charakteristische eines Gemäldes [...] zu erfassen.“⁷¹⁰ Wick sieht Ittens Analysen der Kunstwerke im Kontext einer künstlerischen Formfindung und charakterisiert dessen Umgang mit Kunst bzw. Kunstgeschichte als „Aneignung durch ästhetische Praxis.“⁷¹¹

Itten formulierte 1965, der Wert einer Auseinandersetzung mit Werken der Kunst läge darin, dass sie das Bewusstsein schärfe für „Ordnung und Gliederung der Bildfläche und das Gefühl für Rhythmus und Tektonik. Hindernd und schädlich kann dieses Studium nur dann sein, wenn man sich selbst nicht wachsam kontrolliert und in akademisch nachahmendes Arbeiten verfällt.“⁷¹² Aus der Bemerkung Ittens ist abzulesen, dass er die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk als Fundus bildnerischer

⁷⁰⁷ Denaro, 2002, S. 73.

⁷⁰⁸ Itten, 1930, S. 2.

⁷⁰⁹ Bill, Fritz: Rückblickend. In: Aus der Itten-Schule Berlin. 1926-1934, Ausst.-Kat. Galerie im Trudelhause Baden 1984, Zürich 184, S. 21.

⁷¹⁰ Wick, 2009, S.177 f.

⁷¹¹ Wick, Rainer K.: Bauhaus. Kunst und Pädagogik, Oberhausen. 2009, S.187.

⁷¹² Itten, Johannes: Gestaltungs- und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und später, Ravensburg, 1963/75, S. 12.

Phänomene und als Quelle künstlerischer Gestaltung sah, eine Auffassung, die sich modifiziert in Eyquems kunstpädagogischem Ansatz wieder finden lässt.

Im Unterschied zu ihrem ehemaligen Lehrer Itten bezog Eyquem in ihre kunsttheoretische Auseinandersetzung in hohem Maß internationale Positionen aus der Kunstgeschichte, der Kunstsoziologie, der Psychologie und vor allem der Philosophie mit ein. Es sind hier vor allem Einflüsse durch Vertreter des französischen Strukturalismus und Poststrukturalismus zu nennen, die das geistige Klima der Sorbonne entscheidend prägten.

1.4.6 Formale Analyse - Adolf Hölzel

Die Anregungen Ittens zu dieser Form der Werkanalyse gehen, wie Wick anhand von Ittens Tagebüchern aus der Stuttgarter Zeit belegt, auf seinen Lehrer Adolf Hölzel zurück.⁷¹³ Im Vorwort des Tagebuchs aus der Berliner Zeit⁷¹⁴ beruft Itten sich auf seine Lehrer Eugène Gillard und Adolf Hölzel, durch die er „auf die Tatsache allgemeingültigen künstlerischen Wissens“ aufmerksam geworden sei.⁷¹⁵

Bei Hölzel hatte, wie Egon von Rüdén in seinen *Typologischen Studien zur Entstehung der gegenstandslosen Malerei* bemerkt, die „Analyse traditionaler Bilder die Deduktion tragfähiger Kompositionsschemata für eigene neu zu schaffende Bilder eröffnet.“⁷¹⁶

In einer der Passagen der Publikation von Rüdén, die sich in Eyquems Besitz befand und von ihr mit Markierungen hervorgehoben wurde, spielt der Autor auf Hölzels Ausführungen über „Formen und Massenvertheilungen im Bilde“⁷¹⁷ von 1901 an. Es handelt sich hier um Hölzels „Untersuchungen zur Kompositionstechnik älterer und neuerer Meister, in jedem Falle aber gegenständlicher Bilder“, bei denen es um die „Aufdeckung der diesen zugrunde liegenden abstrakten linear-formalen Gesetzmäßigkeiten“⁷¹⁸ geht. Wie Eva Badura-Triska bemerkt, betrieb Adolf Hölzel das Studium der Werke alter Meister unter dem Aspekt, die ihnen zugrundeliegenden Gestaltungsprinzipien zu studieren, in denen sich seiner Auffassung nach epochenunabhängig gewisse „Empfindungsgesetze“ verfolgen ließen.⁷¹⁹

Wenn hier der Bogen zu Hölzels Suche nach abstrakten Strukturen geschlagen wird, die der gegenständlichen Malerei zugrunde liegen, so deshalb, um zu begründen, auf welche Tradition Eva Eyquem im Modus ihrer Bildbetrachtungen zurückgreifen konnte. Sie nutzte die formale Analyse des Bildaufbaus als primären

⁷¹³ Wick, 2009, S. 181.

⁷¹⁴ Itten, 1930, S. 2.

⁷¹⁵ Itten, 1930, S. 2.

⁷¹⁶ von Rüdén, Egon: Van de Velde – Kandinsky – Hölzel. Typologische Studien zur Entstehung der gegenstandslosen Malerei, Ratingen-Wuppertal-Kastellaun. 1971, S.53.

⁷¹⁷ Hölzel, Adolf: Über Formen und Massenvertheilungen im Bilde (mit Vorwort und Beispielen). In: Ver Sacrum, IV. Jg.; Wien, 1901, S. 243-255.

⁷¹⁸ von Rüdén 1971, S. 45.

⁷¹⁹ Badura-Triska, Eva: Ittens Unterrichtskonzept im Lichte seines Ausbildungsweges. In: Denaro, Dolores (Hrsg.): Johannes Itten. Wege zur Kunst, Ostfildern-Ruit, 2002, S. 225.

Zugang zur Entschlüsselung des Werkes. Sie adaptiere Ittens Auffassung der Werkanalyse, indem sie als Kategorien der Betrachtung auf die bildnerischen Gestaltungsmittel zurückgriff, die Itten seiner Kontrastlehre zu Grunde legte. Das Denken in Kontrasten bildete, so Badura-Triska, einen ausgesprochenen Eckpfeiler in Hölzels Lehre, wobei er, wie auch später Itten, an Goethe anschließt.⁷²⁰

1.4.7. Ein Vergleich mit einem Unterrichtsversuch von Renate Studt

Mit Sicherheit setzte sich Eyquem mit dem Unterrichtsprojekt Renate Studts zu Philipp Otto Runge's „Hülsenbeckschen Kindern“⁷²¹ auseinander, das 1977 in einem Band der Zeitschrift Kunst+Unterricht, der sich dem Thema der Bildanalyse widmete, veröffentlicht wurde und der sich in ihrem Besitz befand. Der Vergleich mit Studts Projekt für eine 3. Klasse Grundschule zeigt Parallelen zu Eyquems Vorgehen, deutlich werden aber auch die unterschiedlichen Schwerpunkte, die zum Teil auf gegensätzliche Haltungen schließen lassen.

Renate Studt bezieht sich dezidiert in ihrem Unterrichtsversuch auf die von Gunter Otto in der *Didaktik der Ästhetischen Erziehung*⁷²² vorgestellte „Methode“ Werner Hoffmanns als ein Verfahren, sich einem Kunstwerk auf unterschiedlichen Wegen und Bedeutungsebenen zu nähern.⁷²³ Das Projekt erstreckt sich über 22 Unterrichtsstunden mit unterschiedlichen thematischen und methodischen Zugängen, wobei ein Museumsbesuch und die Begegnung mit dem Gemälde „Die Hülsenbeckschen Kinder“ im Zentrum stehen. In der Vorbereitung des Museumsbesuchs steht die Bildbetrachtung eines weiteren Gemälde Runge's, das Studt als Farbproduktion zeigt und im Anschluss bildnerisch umsetzen lässt.

Es bietet sich an, die von Studt und von Eyquem gesetzten Schwerpunkte gegenüberzustellen, ohne sie aus dem Zusammenhang reißen zu wollen. Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, dass Renate Studts Vorgehen im Kontext eines curricularen Gefüges zu sehen ist, das Eva Eyquem nicht oder nur peripher berücksichtigt. In der Darstellung der Unterrichtsstunde beschreibt Studt einzelne Phasen der Bildbetrachtung, die von einer Abbildung ausgeht:

„In der 1. Stunde fordere ich die Schüler [...] dazu auf, sich das Bild in Ruhe zu betrachten und sich erst später zu äußern. Es folgt eine Phase des Sammelns von Spontanäußerungen, dann ein Lehrer-Schüler-Gespräch, das sich an den Aspekten orientiert, die durch die Schüler selbst angesprochen worden sind. Um das visuelle Gedächtnis zu trainieren, lasse ich die Schüler das verdeckte Bild

⁷²⁰ Badura, Triska, 2002, S. 225.

⁷²¹ Renate Studt: Verschiedene Bezugssysteme eines Bildes. Bericht über einen Unterrichtsversuch in einem 3. Schuljahr anhand von Philipp Otto Runge's „Hülsenbeckschen Kindern“. In: Kunst+Unterricht, Seelze, 1977, Heft 42, S. 45-51.

⁷²² Otto, 1974.

⁷²³ Studt, 1977. S. 45 f.

noch einmal beschreiben. Anschließend folgt eine kurze Zusammenfassung des Erarbeiteten.⁷²⁴

Eyquem könnte hier einige methodische Anregungen oder Bestätigungen ihres Vorgehens erhalten haben. Auch ein von Studt in der Folgestunde eingeführtes memorierendes Beschreiben und das mimisch-gestische Nachahmen einzelner Posen der dargestellten Personen findet sich in Eyquems methodischem Vorgehen wieder. Auch Überschneidungen in der Zielsetzung sind deutlich, wenn Studt als Intention das genaue Erfassen des Bildes durch die verbale „Wiedergabe seiner Syntax, das Nachvollziehen von Farbqualitäten und Farbintentionen“ nennt.

Grundsätzliche Unterschiede in der Zielsetzung werden an verschiedenen Stellen deutlich ablesbar. Eva Eyquem betonte, dass die Auseinandersetzung mit dem Originalgemälde in seiner Materialität, Farbigkeit und Dimension⁷²⁵ zu einem Bilderlebnis führe, das nicht zu ersetzen sei durch Abbildungen, die lediglich in der Lage seien, Bildinformationen zu geben. Aus diesem Grund lehnte sie die von ihr praktizierte Form der Bildbetrachtungen vor Abbildungen ab. Sie verwies auch darauf, dass die Qualität der bildnerischen Umsetzung sich nicht ausgehend von einer Abbildung entwickeln könne. Deutlich ablesbar wird dieser Unterschied in der Begründung der bildnerischen Umsetzung. Studt betont, „durch das produktive Nachvollziehen und die anschließende Besprechung der eigenen ‚Werke‘ und deren Vergleich mit dem Vorbild solle „ein tieferes Verständnis des Dargestellten erreicht werden, das sich nicht auf den kognitiven Bereich beschränkt“⁷²⁶.

An einem nicht unwesentlichen Detail wird die abweichende Ausrichtung in Eyquems Zielsetzung und ihrem methodischem Vorgehen deutlich, die symptomatisch für ihre kunstpädagogische Haltung zu sein scheint. Während Studt das bildnerische Gestalten als „produktives Nachvollziehen“ ganz in den Dienst von einer Erkenntnis der Bildzusammenhänge stellt, rückt Eyquem den Fokus auf eine sich in der Imagination des Kindes bildende Vorstellung, die dann in der bildnerischen Darstellung zum Ausdruck kommt. Mit dieser Zielsetzung lehnt Eyquem gleichzeitig ab, das vom Kind gestaltete Bild mit dem Werk im Museum nachträglich zu vergleichen und die Unterscheide zu benennen. Sie beschrieb im Interview mit der Studentin Ulrike Raps⁷²⁷ wie ein Kind, bei dem Versuch, sich an das vorher betrachtete Gemälde zu erinnern, nur noch das von ihm selbst gemalte Bild vor sich sah. Eyquem betonte in diesem Zusammenhang, wie wichtig es sei, diese Tatsache als Ausdruck der authentischen Situation des Kindes anzuerkennen.

Ablesbar ist hier, dass Eyquem sowohl in der Betrachtung als auch in der bildnerischen Umsetzung Wege zur Formulierung einer individuellen Vorstellung sah und nicht auf

⁷²⁴ Studt, 1977, S. 47.

⁷²⁵ EE-KP-ZA-1997.Raps, S. 91.

⁷²⁶ Studt, 1977, S. 44 f.

⁷²⁷ Siehe: EE-KP-ZA-1997.Raps, S. 92.

eine möglichst umfassende Kenntnis des Bildes abzielte. Hier steht ihre Auffassung in Opposition zu Gunter Ottos Position, der die Auseinandersetzung mit dem Bild in erster Linie als Möglichkeit sieht, „visuell argumentieren zu lernen“⁷²⁸. Mit der Formulierung des „visuellen Arguments“ definiert er bildnerische Formulierung im Sinne eines Transports von Information und setzt damit das Bild mit einem Informationsträger gleich.

Um Grundzüge des theoretischen Bezugsrahmens darzustellen, auf den sich Eva Eyquem stützte, kann auf die von ihr genutzte und empfohlene Literatur zurückgegriffen werden. Neben der deutschsprachigen und französischsprachigen Literatur aus Eyquems Nachlass in Paris⁷²⁹, die sich zum großen Teil im Eyquem-Archiv befindet, sei auf die Literaturliste⁷³⁰ verwiesen, die Eyquem im Rahmen ihrer Lehre an der Sorbonne als Grundlagenliteratur für Studierende heranzog. Sie nennt hier Werke der Autoren Walter Benjamin, Erwin Panofsky, Alois Riegl, Wilhelm Worringer, Anton Ehrenzweig und Umberto Eco, wie auch der Autoren Susan Sontag, Michel Foucault, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Yvon Lambert, Michel Serres sowie Jean-Louis Schefer, mit dem sie eine persönliche und kollegiale Beziehung verband.

Dieses Literaturverzeichnis, sowie ihr Bibliotheksbestand belegen ein breites Spektrum an Bezugsquellen und spiegeln sogleich eine Verortung in avantgardistischen Strömungen der Kunstgeschichte, Kunsttheorie, Philosophie und Psychologie. Möglicherweise ist die Lebenssituation Eva Eyquems, die sie mit der intellektuellen Situation an der Sorbonne Panthéon in Berührung brachte, ausschlaggebend dafür, dass sie Einflüsse aus unterschiedlichen Kulturkreisen und Denkweisen undogmatisch und interdisziplinär in einer pädagogischen Haltung zu verbinden suchte. Die Autonomie der Persönlichkeit und die kreativen Möglichkeiten des Menschen standen dabei gleicherweise im Fokus ihrer Aufmerksamkeit wie das Kunstwerk in seiner komplexen Struktur und seiner soziologischen, historischen und psychologischen Dimension. Ihre auf Emanzipation des Subjekts ausgerichtete politische Denkweise verweigerte sich dogmatischer Regelmäßigkeit und setzte individuelle Entscheidungen an oberste Stelle.

1.5 Bildnerische Seminare zum Thema *art about art*

Dem Diktum Wölfflins folgend, dass „ein Bild einem Bild stets mehr zu verdanken habe als der Natur“⁷³¹, griff Eva Eyquem im Rahmen eines Gastseminars an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg 1983 Ittens Ansatz der Bildanalyse wieder auf. Sie stellte das Seminar unter den Titel „art about art“ und erweiterte dabei den Kreis der Künstler um Positionen aus der Pop Art⁷³². Im Zentrum des

⁷²⁸ Otto, Gunter: Durch Bilder lernen. Visuell argumentieren lernen – visuelle Argumente verstehen lernen. In: Kunst+Unterricht, 1981, Heft 68., August 81, S. 23-32.

⁷²⁹ Siehe: Literaturlisten in: aktuelle Bücherlisten: EE-Bücher-Theorien, OE-Bücher-EE.Paris.

⁷³⁰ Siehe: EE-JPC-Sorbonne-Literaturliste.

⁷³¹ Eva Eyquem in: EE-W-V-1986.Art about Art.5.Mythos, S. 1.

⁷³² EE-B-V-Ak.b.K.1983.05.16.

Seminars standen bildnerische Arbeiten, die in Auseinandersetzung mit hier referierten künstlerischen Positionen entstanden und im Anschluss im Kreis der Studenten reflektiert wurden.

Diese Vorgehensweise übernahm sie in modifizierter Form für ein Seminar am Bildungszentrum der Stadt Nürnberg, wo sie mit einem Laienpublikum arbeitete.

Die Seminare, die Eyquem zum Thema „art about art“ leitete, regten eine künstlerische Umsetzung ausgehend von Werken der bildenden Kunst an. Eyquems kunstpädagogischer Ansatz kann hier insofern mit Ittens Analysen der Werke alter Meister in Verbindung gebracht werden, dass sie eine bildnerisch-ästhetische Form der Annäherung an das Kunstwerk praktizierte. Die künstlerische Gestaltung stellte sie allerdings nicht primär in den Dienst einer ästhetischen Aneignung des historischen Werkes, sondern nutzte sie als Brücke für eine individuelle Neugestaltung, die über das Erfassen bildimmanenter Kompositionsprinzipien hinausging.

Aufschlussreich für den kunsttheoretischen Hintergrund ist das Skript zu ihrer Vortragsreihe „Art About Art – oder das Zitat in der Kunst - Von Courbet bis Tom Wesselmann“⁷³³, die sie 1986 im Bildungszentrum Nürnberg leitete. Aus dem Vortragstext wird deutlich, dass sie eine bildnerische Auseinandersetzung mit den Werken der Vergangenheit in einem größeren Kontext sah, eingebettet in eine neue Definition des Kunstbegriffs.

Sie berief sich auf André Malrauxs Bemerkung, dass sich die bildende Kunst zu einem großen Teil aus den Werken der Kunst generiere.⁷³⁴ In ihrer Auswahl künstlerischer Positionen griff sie u. a. das Werk von Pistoletto, Kounellis, Parmiggiano und Paolini auf, die sich in ihrem Schaffen dezidiert auf Positionen historischer Werke bezogen. Hier konnte Eva Eyquem auf kunsttheoretische Beiträge im Katalog zur Ausstellung „Kunst über Kunst. Werke und Theorien einer Ausstellung in drei Teilen“ Bezug nehmen, die 1974 im Kölnischen Kunstverein⁷³⁵ gezeigt wurde.

Im Skript ihres Vortrags bezieht sie sich auf Harald Szeemanns Konzept der „individuellen Mythologien“, das er der 1972 von ihm kuratierten Documenta 5 zugrunde legte. Eyquem wies hier auch auf die von Lévi-Strauss formulierte Definition des Mythos als „ein konstruiertes Ereignis, die Zusammenfassung einer Strukturordnung und eine Ereignisordnung“⁷³⁶ hin. Sie betonte, dass „in den 70er Jahren die Termini Mythos und Ritual in verschiedenen Zusammenhängen wieder auftauchen“⁷³⁷.

„Mythos und Ritual stehen nicht für sich, sondern als Zeichen, als Archetypen, die aus der Gegenwart neu betrachtet in einen Erkenntnisprozeß einfließen, der nach einem

⁷³³ Siehe dazu: SR-EE-alle BZ-Veran. EE-W-V-1986.art about art.

⁷³⁴ Eva Eyquem in: EE-W-V-1986.Art about Art.5.Mythos.

⁷³⁵ Der Katalog der Ausstellung befand sich in ihrem Besitz: Siehe EE-Bücher-Kataloge: Kölnischer Kunstverein (Hrsg.): Kunst über Kunst, Aust.Kat., Köln, 1974.

⁷³⁶ Eva Eyquem in: EE-W-V-1986.Art about Art.5.Mythos, S. 2.

⁷³⁷ Eva Eyquem in: EE-W-V-1986.Art about Art.5.Mythos, S. 2.

Bild sucht für die Ordnung der Dinge, in der Geist, Seele und Körper noch oder wieder in Einklang sind.“⁷³⁸

Die Documenta 5 gilt heute als eine der einflussreichsten Ausstellungen des 20. Jahrhunderts. Szeemann, der neben Malerei und Skulptur auch Fotografie, Performance und Happenings in die Ausstellung integrierte, präsentierte Positionen zeitgenössischer Kunst im Kontext einer neuen Form der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, aber „nicht im Sinne einer Vergangenheitsbewältigung, sondern als Weiterspinnen am Mythos der [...] Geschichte.“⁷³⁹ In diesem Zusammenhang weist Szeemann darauf hin, dass „die Künstler von heute erneut die Vergangenheit integrieren.“⁷⁴⁰

Die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Konzept der Documenta 5 wurde sicher intensiviert durch Eyquems Kontakt zu Eberhard Roters, der als freier Mitarbeiter im Bereich Trivialrealismus und Trivialembematik mitwirkte. So kann eine Positionsbestimmung der Eyquemschen Kunstpädagogik nicht losgelöst von der Diskussion um einen erweiterten Kunstbegriff betrachtet werden, der die 70er Jahre wesentlich prägte.

1.6 Übersicht neu erschlossener Zielgruppen

Eyquems kunstpädagogische Auffassung muss als ein Bestreben gesehen werden, das im Sinne einer Erweiterung des Kunstbegriffs nach Möglichkeiten einer Neuorientierung in der Bildungslandschaft sucht. Hierfür spricht ihre Ausrichtung auf ein breites Spektrum an Zielgruppen und die Tatsache, dass ihr Interesse sich sowohl auf Randgruppen der Gesellschaft als auch auf Kindergartenkinder richtete, die vom Sozialisationsprozess noch kaum betroffen sind.

Vergleicht man die von Eyquem im Rahmen der Werkbetrachtungen erschlossenen Zielgruppen mit dem Personenkreis, auf den sich Itten in seiner kunstpädagogischen Tätigkeit konzentrierte, so ist festzustellen, dass Eyquem ein wesentlich breiteres Spektrum erschließen konnte. Itten richtete sich in seiner Lehrtätigkeit in seinen Privatschulen in Wien und Berlin, wie auch im Bauhaus Weimar und an der Fachschule für textile Flächenkunst Krefeld oder der Zürcher Textilfachschule ausschließlich an Studierende im Bereich Kunst und Kunstgewerbe.

Eyquem erreichte in ihrer Tätigkeit am Kunstpädagogischen Zentrum KPZ und am Bildungszentrum der Stadt Nürnberg einen Personenkreis unterschiedlichster

⁷³⁸ Eva Eyquem in: EE-W-V-1986.Art about Art.5.Mythos, S. 2.

⁷³⁹ Szeemann, Harald: Individuelle Mythologien. Berlin, 1985, S. 21. Diese Textstelle wurde von Eyquem mit Markierung versehen.

⁷⁴⁰ Szeemann, Harald: Individuelle Mythologien. Berlin, 1985, S. 250. Diese Textstelle wurde von Eyquem mit Markierung versehen.

Altersstufen und Zusammensetzungen. Zu den Besuchergruppen zählten Kindergärten und Gruppen von Kindern im Vorschulalter, Schulklassen unterschiedlicher Schularten, davon Grund-, Haupt- und Realschulen, Gymnasien, sowie Förderschulen für gehörlose und schwerhörige Kinder und für Lern- und Körperbehinderte.

Im Rahmen von Lehrerfortbildungen für Grund- und Realschulen, wie auch für Förderschulen richtete sich ihr Vermittlungsprogramm an Lehrer und Lehramtsanwärter unterschiedlicher Schularten.

Eyquems Vermittlungstätigkeit im universitären Bereich richtete sich in ihrer Tätigkeit in Deutschland an Lehramtsstudierende für Grund-, Haupt- und Realschulen sowie für Gymnasien, wie auch an Studierende unterschiedlicher Sparten bildender Kunst und des Fachbereichs Psychologie.

Ihr Kursangebot im Rahmen der Erwachsenenbildung wurde von kunstinteressierten Erwachsenen, Studenten, Kunstpädagogen und Künstlern besucht.

Die Bildanalyse nahm auch in Eyquems Lehrtätigkeit an der Sorbonne eine zentrale Rolle ein, die hier nur angedeutet werden kann. Allerdings soll erwähnt werden, dass sie bildnerischen Umsetzungen von Sonderschulkindern, die im Anschluss an Bildbetrachtungen im Germanischen Nationalmuseum entstanden waren, im Rahmen ihrer Lehre thematisierte und von Studenten der Sorbonne wissenschaftlich bearbeiten ließ.⁷⁴¹ Im Vortrag vor Studierenden der Kunstpädagogik beschrieb sie ihr Interesse an diesen bildnerischen Arbeiten der Kinder als Aussage über deren Beziehung zum Bild. Sie betonte, wie wenig man noch heute über Malerei von Kindern wisse und dass ihr sowohl von Montessori wie auch von Freud keinerlei Beachtung geschenkt wurde. In diesem Zusammenhang wies sie auf den Beitrag des Psychologen Jacques Lacan hin, der für eine neue Sicht auf den Menschen plädierte, die im Abweichen von einer Norm das Interessante in dessen Äußerungen entdeckte.⁷⁴²

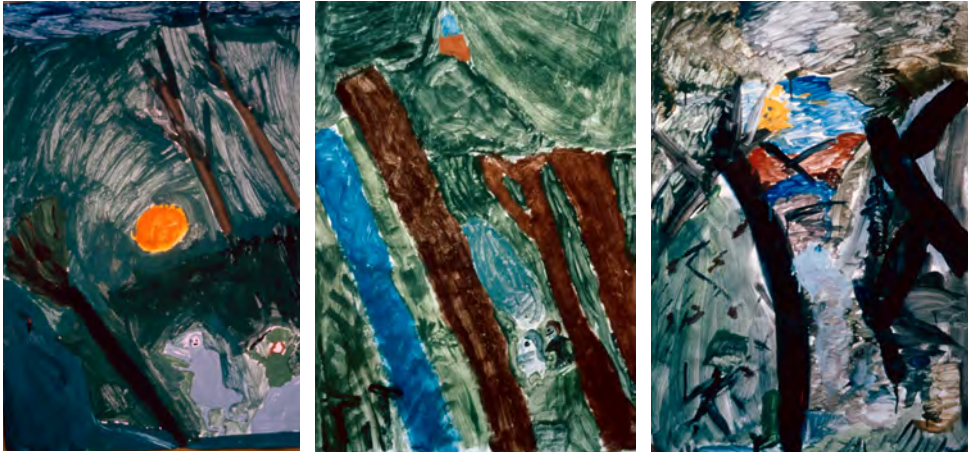


117. Arnold Böcklin, das Irrlicht, 1882

⁷⁴¹ Siehe dazu: Bildanalysen von Françoise Casanova zu Malereien einer 5. Klasse Sonderschule, die nach einer Bildbetrachtung des „Irrlicht“ von Böcklin entstanden; Ey 572 und EY /E 145-154.

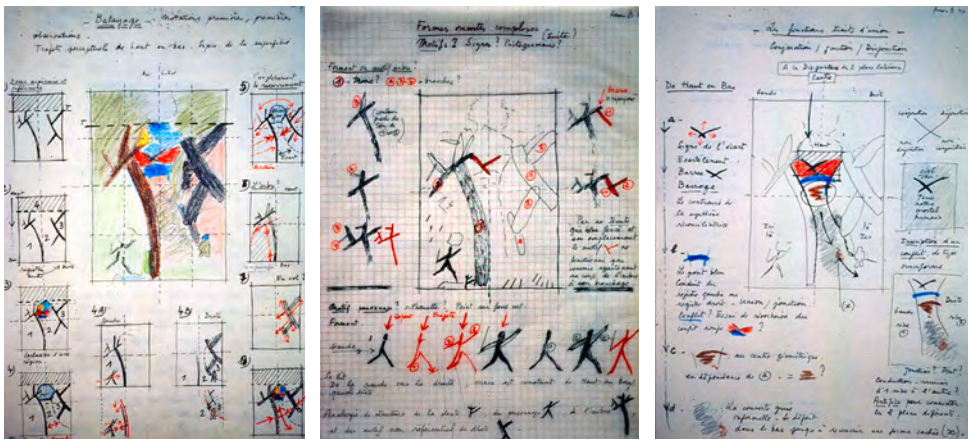
⁷⁴² Vortrag: EE-W-V-KP-1994.der Mensch u. seine Bilder. S. 15 ff.

Die folgenden Abbildungen zeigen Arbeiten von Schülern einer 5. Klasse Sonderschule, die im Anschluss an einer von Eva Eyquem geführten Bildbetrachtung des Gemäldes „Das Irrlicht“ von Arnold Böcklin im Kunstpädagogischen Zentrum Nürnberg entstanden.



118-120. Malereien einer 5. Klasse Sonderschule, entstanden im Anschluss an eine Bildbetrachtung des „Irrlicht“ von Arnold Böcklin

Die folgenden graphischen Bildanalysen einer dieser Arbeiten stammen von Françoise Casanova, Eva Eyquems Studentin in Paris und entstanden im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Auseinandersetzung als Studienarbeit an der Sorbonne.



121–123. Bildanalysen von Françoise Casanova zu einer dieser Malereien einer 5. Klasse Sonderschule

2. Rezeption und Anwendung der Ittenschen Gestaltungslehre

2.1 Eyquems Rezeption der Pädagogik Ittens

Um darzustellen, in welcher Weise Eva Eyquem im Aufbau und Inhalt ihrer Kurse auf die Kontrastlehre Johannes Ittens zurückgreift, erscheint es mir wichtig, einen Exkurs zu Eyquems Rezeption des kunstpädagogischen Wirkens ihres Lehrers einzufügen. Die durch Johannes Itten angestoßenen Erfahrungen bezeichnete Eva Eyquem als wesentliche Impulse für ihre spätere kunstpädagogische Haltung. In einem Brief an den ehemaligen Lehrer formulierte sie 1964, was ihr sein Unterricht gegeben habe:

„Sehr geehrter Herr Professor. Lieber Johannes Itten,
Es ist kaum anzunehmen, dass Sie sich noch an mich erinnern, eine Ihrer vielen Schülerinnen zu denen ich das Glück hatte, in Berlin im Jahre 1932-34 zu gehören. – Dagegen sehe ich die Itten-Schule Konstanzerstr. noch genau vor mir, wie Sie selbst. – Die Grundbegriffe der Kunst, die Sie uns damals gaben, die Anregungen, die Liebe und das Verständnis für alles Schöne bleiben unvergesslich und gehören zu dem Wertvollsten, was ich in meiner Jugend mitbekommen habe.“⁷⁴³

In diesem Schreiben drückt sich Eva Eyquems Achtung und Bewunderung ihrem Lehrer gegenüber aus, den sie an anderer Stelle auch als unnahbare Person beschrieb, der im Umgang mit seinen Schülern gewisse Meisterattitüden an den Tag gelegt habe.⁷⁴⁴ In diesem Zusammenhang nahm sie Ittens Lehre gegenüber eine kritische Distanz ein. Auf die Frage, was sie von Itten übernommen habe, antwortete sie in einem Interview:

⁷⁴³ Brief Eva Eyquem an Johannes Itten: AI-B-EE-1964-Itten.1.

⁷⁴⁴ Fecher 1986. Anhang S. 9.

„Die geistige Substanz und die Einstellung zum Leben und auch seine Philosophie, die mir nahestand. Das war ja nicht schwierig, in der bin ich aufgewachsen.“⁷⁴⁵

Zu den „Grundbegriffen der Kunst“, die Eva Eyquem in ihrem Schreiben an ihren Lehrer erwähnte, gehörte Ittens „allgemeine Kontrastlehre“, die er als „A und O seiner Gestaltungslehre“⁷⁴⁶ bezeichnete. Für Itten spielte die Auseinandersetzung mit den Theorien Goethes, besonders mit dessen Farbenlehre eine wesentliche Rolle⁷⁴⁷. Die Formulierung seiner Gestaltungslehre, die auf einem polaren Denken aufbaut, lassen sich auf Ansätze zurückführen, die er bei Goethe finden konnte, die aber auch auf die Kontrastlehre seines Stuttgarter Lehrers Hölzel zurückgehen. Nach Eva Badura-Triska war „ein ausgesprochener Eckpfeiler von Hölzels Lehre das Denken in Kontrasten, bei dem er – wie später auch Itten – unter anderem an Goethe anschließt“⁷⁴⁸.

In der Reflexion dessen, was das Werk Ittens als Künstler und Pädagoge ausmachte, erwähnte Eyquem dessen Ringen um Synthese, seine Suche nach Vermittlung der Gegensätze. In einem Vortrag über Itten betonte sie das Denken in Gegensatzpaaren als wesentlichen Aspekt seines Werks und zitiert ihn folgendermaßen:

„Als wichtigste Erkenntnis sieht Itten den Gegensatz: ‚Jedes wahre Erkennen beruht auf dem Gesetz der Polarität‘ – und weiter: ‚Künstler sein heißt, Chaos erleben und Einheit ersehnen in seinem Gestalten‘.“⁷⁴⁹

An anderer Stelle verwies sie auf Ittens Suche nach Synthese und Integration als charakteristischen Zug seiner Pädagogik:

„So handelte es sich bei ihm als Pädagoge nicht um Methodenvielfalt sondern um Integration und Synthese als geistiges Prinzip, um Dauer im Wechsel.“⁷⁵⁰

Im Interview mit Gabriele Fecher bezeichnete sie das polare Denken als Grundlage der Lehre Ittens, die darauf abzielte, subjektive und objektive Faktoren miteinander in Beziehung zu setzen:

⁷⁴⁵ Fecher 1986, Anhang, S. 6.

⁷⁴⁶ Itten, Johannes 1966. In: unveröffentlichtes Manuskript von Maria Wetzel im Bauhaus-Archiv, keine Inv.-Nr., S. 16, zitiert nach: Denaro 2002, S. 50.

⁷⁴⁷ Itten, Johannes: Vortragsmanuskript 1965. In: Kunstmuseum Bern, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Galerie der Stadt Stuttgart, „Johannes Itten, Künstler und Lehrer“, Kunstmuseum Bern, 1984, S. 175ff.

⁷⁴⁸ Eva Badura-Triska: Ittens Unterrichts-Konzept im Lichte seines Ausbildungsweges. In: Denaro, Dolores (Hrsg.): Johannes Itten. Wege zur Kunst. Ostfildern-Ruit 2002, S. 225.

⁷⁴⁹ EE-W-V-Itten-1979, Vortrag im Bildungszentrum Nürnberg.

⁷⁵⁰ EE-W-V-Itten-1979.

„So ist die Kontrastlehre die Grundlage der gesamten Ittenschen Gestaltungslehre: d.h. die Pole, die einander entgegengesetzt sind, zu erkennen, Schwarz und Weiß und alle Zwischenstufen, die wir wahrzunehmen lernen müssen, die Polaritäten, wie er es nannte, damit wir innerhalb der Polaritäten unseren Platz finden; das subjektive Temperament erkennen, den Schüler vor diese Subjektivität wie [vor] einen Spiegel stellen und ihn an objektiven Übungen diese subjektive oder eigene Persönlichkeit breitestens ausarbeiten zu lassen – aber mit dem Respekt [vor] der Persönlichkeit, d.h. nicht lehren sondern entwickeln – das war sein Ziel.“⁷⁵¹

In dieser Darstellung grenzte sie Ittens pädagogisches Vorgehen deutlich von einer Lehrmethode oder einem festgelegten theoretischen Programm ab. Auf die Frage, wie sie pädagogisch vorgehe, betonte sie, dass sie zwar von einem Programm ausgehe, sich aber im Unterrichten einem Prozess überlasse und sie im Vornhinein nicht wisse, wohin er sie führe, was sie als ‚kreatives Moment‘ bezeichnete.

„Ich habe im Innern ein Programm [...], aber ich weiß nicht, wie es ausfällt; [...] dann muss ich mich wie der Künstler von dem, was ich sehe leiten lassen und nicht mit meiner Idee an der Realität vorbeigehen. Immer wieder: auf die Realität sehen, diese Realität empfinden - das ist natürlich Itten, die Realität analysieren und dann wissen, wie man einsetzt. Das ist der Weg – aber man muss sie erst einmal sehen. Man muss den Anderen sehen, dann muss ich ein Verhältnis zu ihm bekommen, ein ablehnendes, anlehndes, ein beobachtendes, und dann muss ich versuchen, ein Urteil zu haben, also [ich] muss die Sache übersehen, was mache ich jetzt, und naja, - der Rest, das macht der Regen und der Wind.“⁷⁵²

2.1.1 Kenntnis der Gestaltungselemente und Entfaltung der Persönlichkeit

Im Rahmen eines Vortrags über die „Maler am Bauhaus“⁷⁵³, den Eva Eyquem für eine Vortragsreise 1978 nach Tunesien, Algerien und Marokko erarbeitete und den sie 1979 in modifizierter Form am Bildungszentrum in Nürnberg hielt, formulierte sie wesentliche Aspekte zu Johannes Ittens künstlerischem und kunstpädagogischem Werk. Mit dieser Würdigung ihres Lehrers gibt sie zugleich Einblick in die Grundlagen ihrer eigenen kunstpädagogischen Haltung. Sein pädagogisches Werk verfolge ihrer Einschätzung nach zwei Ziele: die Kenntnis der Gestaltungselemente zu vermitteln und die individuelle Entfaltung des gestaltenden Subjekts zu ermöglichen⁷⁵⁴. Als einen großen Verdienst für die Kunstpädagogik bezeichnete Eyquem die von Itten angestrebte Systematisierung der Gestaltungselemente, deren separates Studium sie als Voraussetzung für ein Erlernen der bildnerischen Sprache sieht.

⁷⁵¹ Interview Gabriele Fecher mit Eva Eyquem, Fecher 1986, Anhang, S. 1.

⁷⁵² Fecher 1986, Anhang, S. 6.

⁷⁵³ EE-W-V-Itten-1979.

⁷⁵⁴ Textfragment aus dem Skript Eva Eyquems zu: EE-W-V-1988.Itten, Vortrag am 31.10.1988, BZ-Kurs „Was verstehen wir unter dem Geistigen in der Kunst?.

Hier ist wiederum der Einfluss durch Adolf Hölzel zu nennen, den sich Johannes Itten gezielt als Lehrer wählte, da er in seinen Augen als einziger an der Stuttgarter Akademie damit begonnen habe, „Kompositionsmethoden und Farbprinzipien in systematischer Weise zu lehren“.⁷⁵⁵ Eva Eyquem formulierte im Skript zu einem Vortrag über ihren Lehrer:

„Zu Itten: Er hat anerkannt, dass die Elemente des Bildes einzeln und nacheinander studiert werden müssen, nicht zusammen und gleichzeitig. Folgerichtig lehrte er das Studium der Helligkeitswerte ohne Farbe, der Farbe ohne Form, d.h. innerhalb der neutralsten, dem Quadrat. – Die Formcharaktere ohne Farbe. Erst die Kontraste, dann die Vermittlungen, das Prinzip der Reihen, der Verwandtschaft wird eingeführt. Sowohl wie die Kombination der verschiedenen Elemente. Doch lag Itten daran, die subjektiven Anlagen mit den objektiven Einsichten zu konfrontieren. – Hier zeigt sich die Verbindung Ittens als Forscher-Künstler und Erzieher, dem die trans-subjektiven Beziehungen ebenso wichtig sind, wie das lernende u. gestaltende Subjekt, das zu diesen Verhältnissen in lebendige Beziehung zu treten hat. Hier sieht Itten die Möglichkeit, jedem Schüler gerecht zu werden, auch durch dessen Einsicht in die eigene typologische Begrenztheit. Sein Ziel: universale Kenntnis der Gestaltungsmittel, universale Behandlung der gestaltenden Person.“⁷⁵⁶

An dieser Stelle sind Rousseaus Maximen der Erziehung zu nennen, die auf den zwei gegensätzlichen Polen von „Freiheit und Notwendigkeit“ aufbauen. Wie Martin Rang belegt, sind „nicht Freiheit allein, sondern Freiheit und Notwendigkeit in ihrem dialektischen Verhältnis die für Rousseaus Pädagogik [...] beherrschenden Prinzipien.“⁷⁵⁷ Vergleichbar damit kann Ittens pädagogische Grundhaltung als Synthese zweier didaktischer Modelle verstanden werden, die eine notwendige Vermittlung von Kenntnissen nicht als widersprüchlich zur freien Entfaltung der Individualität begreift.

2.1.2 Reformpädagogisches Gedankengut im Werk Ittens

Mehrfach erwähnte Eva Eyquem reformpädagogisches Gedankengut⁷⁵⁸ als Quellen der Ittenschen Pädagogik. Johannes Itten kam, wie Stefan Frey⁷⁵⁹ nachweist, im Rahmen seiner Ausbildung am Lehrerseminar in Hofwil bei Bern mit reformpädagogischem Gedankengut in Berührung. Durch seinen Seminardirektor Ernst Schneider, einem Verfechter reformpädagogischer Ideen wurde Itten auf die Wichtigkeit einer „Bildung des ganzen Menschen von innen heraus durch die

⁷⁵⁵ Itten, Johannes: In: Werke und Schriften, Der Vorkurs. S. 271, zitiert nach Stefan Frey, 1984, S. 50.

⁷⁵⁶ EE-W-V-1988.5.Itten.

⁷⁵⁷ Rang, Martin (Hrsg.): Jean-Jacques Rousseau. Emile oder Über die Erziehung. Reclams Universal-Bibliothek, Nr 901, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1963, Anmerkungen zum 2. Buch, S. 965.

⁷⁵⁸ Vortrag: EE-W-V-1988.Itten.

⁷⁵⁹ Frey, Stefan: Ittens Studienjahre in Bern und Genf, in: Johannes Itten, Künstler und Lehrer. 1984, S. 44.

persönliche Leistung (Arbeit) innerhalb der Gemeinschaft für die Gemeinschaft“⁷⁶⁰ aufmerksam. Diese entscheidenden Impulse wurden verstärkt durch den Einfluss des ebenfalls reformpädagogisch orientierten Seminarlehrers Hans Klee, der auch in Hofwil wirkte⁷⁶¹ und bei dem Johannes Itten eine musikalische Ausbildung genoss.⁷⁶²

Rainer Wick weist in seiner Publikation über die Pädagogik am Bauhaus⁷⁶³ darauf hin, dass reformpädagogisches Gedankengut nicht nur, wie vielfach dargestellt, dem pädagogischen Konzept der Bauhauslehrer Johannes Itten, Lázlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Wassily Kandinsky und Paul Klee zugrunde lag, sondern auch in der pädagogischen Haltung des Gründungsdirektors Walter Gropius fest verankert war. Wick bezieht sich hier unter anderem auf die Aussage des Bauhaus-Experten Claude Schnaidt, Walter Gropius habe „1923 die pädagogischen Bestrebungen des Bauhauses in den großen Zusammenhang der Reformpädagogik eingebettet.“⁷⁶⁴ In dieser Hinsicht standen die Lehrer des Bauhauses in der Tradition der Kunsterzieherbewegung um 1900, die, wie Wick anmerkt, aufbauend auf der damals aktuellen Reformpädagogik auf die ästhetische Erziehung des Menschen als leiblich-seelisch-geistige Einheit zielte.⁷⁶⁵

Itten begriff den Menschen ganz im Sinne des zeittypischen Ideals des „ganzen Menschen“⁷⁶⁶ als eine Einheit aus körperlichen, seelischen und intellektuellen Fähigkeiten und stellte Eyquems Einschätzungen⁷⁶⁷ zufolge die Entwicklung des Individuums ins Zentrum seines pädagogischen Ansatzes. Eva Eyquem beschrieb im Vortrag am Bildungszentrum Nürnberg die Grundzüge seiner Pädagogik folgendermaßen:

„Außer Frage stand für Itten in seiner Pädagogik der Vorrang des Individuums. Den Rückzug auf eine persönliche geistige Mitte als Keimpunkt und Kern vitaler Energie hat Itten in seinen Schriften mehrmals deutlich formuliert. Eine richtige Erziehung nach Itten sollte die ‚geistige Mitte des Menschen fördern‘, denn die Quelle schöpferischer Arbeit, ‚ihre Ursache, ihr Urwesen ruht in der geistigen Mitte, der Entität.‘ - Die Mitte ist für Itten auch der Ort der Transzendenz in Richtung auf das Allgemeingültige, Göttliche.

Ittens Pädagogik, die in bewusstem Gegensatz zur akademischen Ausbildung u. zur orthodoxen Kunsterziehung der damaligen Zeit stand, ist nicht als isoliertes Phänomen zu betrachten, sondern als ein – allerdings höchst folgenreiches – Element innerhalb

⁷⁶⁰ Schneider, Ernst in: Zur Schulreform, Vorträge und Aufsätze von Dr. Ernst Schneider, gew. Seminardirektor. Bern 1916, S. 3, zitiert nach: Stefan Frey, 1984, S. 44.

⁷⁶¹ Stefan Frey, 1984, S. 45.

⁷⁶² ebenda.

⁷⁶³ Wick, Rainer K.: Bauhaus – Kunst und Pädagogik. Artificium, Schriften zu Kunst und Kunstvermittlung, Band 33, Athena-Verlag, Oberhausen 2009, S.103.

⁷⁶⁴ Schnaidt, Claude: Was man über das Bauhaus weiß, zu wissen glaubt und ignoriert. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 5/6, 1976, S. 499, hier zitiert nach Wick, 2009, S.128.

⁷⁶⁵ ebenda, S. 122.

⁷⁶⁶ ebenda, S. 103.

⁷⁶⁷ Vortrag: EE-W-V-1988.Itten.

des Traditionszusammenhangs der liberalen pädagogischen Reformbewegung. Wie bei Rousseau, Pestalozzi, Fröbel, Montessori u.a. – Ganz allgemein gesprochen, lassen sich deren pädagogische Bemühungen folgendermaßen charakterisieren: Die latenten Fähigkeiten, die im Menschen schlummern, durch einen Prozess freier, spielerischer Realitätsaneignung und durch selbstständiges Lernen zur Entfaltung zu bringen. – In diesem Sinne vergleicht Itten den wahren Lehrer auch mit einem Gärtner, der den Boden vorbereitet, der sät und der seine pflegliche Hilfe, die er der jungen Pflanze angedeihen lässt, sorgfältig bemisst, da er „weiß, dass seine Hilfe gering ist, die Kraft und Macht der Natur aber riesengroß“. – In diesem Zitat scheint ein an Rousseau erinnernder, pädagogischer Naturalismus auf, in dessen Mittelpunkt das Kind steht. Mit Goethe teilt Itten die Überzeugung, dass es lauter Genies gäbe, „würde sich jeder Mensch so weiter entwickeln, wie es sich im Kind andeutet“. – Erziehen heißt für Itten: Freimachen, Stärken, Differenzieren der körperlichen, seelischen und intellektuellen Funktionen. [...]

„Erziehung soll den ganzen Menschen, Körper, Geist u. Seele bilden u. ihn zugleich zum Erleben der Ganzheit Mensch-Welt führen. – Ittens ganzheitliches Menschenbild hatte entscheidenden Einfluß auf die ursprüngliche Bauhausidee.“⁷⁶⁸

In den Textpassagen des Manuskripts zitierte sie teilweise wörtlich Formulierungen Ittens aus seiner 1939 verfassten Schrift „Aus meinem Unterricht“⁷⁶⁹.

Eva Eyquem verglich mehrfach ihre Auffassung der Rolle des Pädagogen mit der eines Gärtners⁷⁷⁰ und knüpfte damit an Ittens Äußerungen an, die auf Johann Heinrich Pestalozzi zurückgehen.

„Siehe, er tut nichts zum Wesen ihres Wachstums und ihres Blühens; das Wesen ihres Wachstums und ihres Blühens liegt in ihnen selber. Er pflanzt und wässert, Gott aber gibt das Gedeihen. Nicht der Gärtner ist es, der die Wurzel der Bäume öffnet, dass sie den Segen der Erde einsaugen [...] Er wässert nur die trockene Erde, dass die Wurzel nicht an sie, wie an einen Stein, anstoße; er leitet nur das stehende Wasser ab, dass sie in einer Stockung nicht verfaule; er hütet nur, dass keine äußere Gewalt [...] die Ordnung der Natur störe, die [...] das Gedeihen des Baumes begründen und sichern. So der Erzieher. Er ist es nicht, der irgendeine Kraft des Menschen in ihn hineingelegt, er ist es nicht, der irgendeiner Kraft Leben und Atem gibt; er sorgt nur, dass keine äußere Gewalt den Entfaltungsgang der Natur in seinen einzelnen Kräften hemme und störe. [...] Aber die Kunst der Erziehung und der Erzieher [...] soll das Wesen des reinen Geistes des menschlichen Organismus in seiner Tiefe erkennen.“⁷⁷¹

⁷⁶⁸ Vortrag: EE-W-V-1988.Itten.

⁷⁶⁹ Johannes Itten, Zur Ausstellung „Aus meinem Unterricht“, 1939 in: Rotzler Willy (Hrsg.): Johannes Itten. Werke und Schriften. Werkverzeichnis von Anneliese Itten, Zürich 1972, 2. ergänzte Auflage 1978, S. 243-246, auch publiziert in: Itten, Johannes: Aus meinem Unterricht. Ausstellung Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1957, o.S.

⁷⁷⁰ Vortrag: EE-W-V-KP-1994.der Mensch u. seine Bilder, S. 24 f.

⁷⁷¹ Pestalozzi, Johann Heinrich: Ausgewählte Werke. Band 1, Verlag Volk und Wissen, Berlin 1962, S. 55 f.

Eyquems Darstellung der pädagogischen Haltung ihres Lehrers deckt sich in wesentlichen Teilen mit Ittens Äußerungen zu seinem Unterricht, die er 1939 verfasste und die er wortgleich im Jahr 1957 seiner Ausstellung im Stedelijk Museums Amsterdam⁷⁷² als Begleittext vorausschickte. Itten verglich die Tätigkeit des „wahren Lehrers“ mit der eines Gärtners, der, um mit Wick zu sprechen „den Lernenden weitestgehend ‚natürlich‘ wachsen lässt und nur insoweit eingreift, als er darauf achtet, wachstumsstörende Faktoren zu beseitigen“⁷⁷³.

„Der wahre Lehrer ist wie ein Gärtner; er bereitet den Boden vor und sät. Das Samenkorn keimt unsichtbar im dunklen Schoß der Erde; nach der ihm gemäßen Zeit treibt es empor und schließlich kommt es zum Vorschein als eine junge Pflanze; die Winde umschmeicheln sie, bald scheint die Sonne, bald regnet es; die rhythmischen Wellen von Tag und Nacht geben ihr Ansporn und Vertiefung, Erhöhung und Erweiterung. Aus ihrer erdigen und atmosphärischen Umgebung reißt sie alles Notwendige an sich. Ihr eigenes Wesen entfaltet sich aus sich selbst zu Blüte und Frucht. Was sich erfüllt hat, stirbt ab und neue Saat beginnt. Der kluge Gärtner bemisst sorgfältig seine pflegliche Hilfe. Er weiß, dass seine Hilfe gering ist, die Kraft und Macht der Natur aber riesengroß.

Goethe sagt: Würde sich der Mensch so weiterentwickeln, wie es sich im Kinde andeutet, so hätten wir lauter Genies. Das kleine Kind verarbeitet im Spiel alles das, was es sieht, fühlt und denkt; in völliger Ganzheit von Denken, Fühlen und Tun erarbeitet es sich schöpferisch spielend seine Welt, gepflegt und beschützt von Vater und Mutter.“⁷⁷⁴

Hier bezieht sich Itten auf den gleichen Gedanken Goethes, auf den auch Eyquem zurückgreift. Wie Reiner Wick bemerkt, steht diese Äußerung in der Tradition eines „pädagogischen Naturalismus, der [...] an Rousseau erinnert.“⁷⁷⁵ Itten benutzte in diesem erläuternden Text zu seinem Unterricht für die Rolle des Pädagogen das Bild des Gärtners, wobei er gleichzeitig auf dessen begrenzte Möglichkeiten hinwies. Dieses Bild zog Eva Eyquem ebenfalls als Vergleich für ihre pädagogische Tätigkeit heran, als sie 1994 eine Auswahl ihres Dia-Archivs dem Lehrstuhl für Kunstpädagogik an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg übergab. Ihre Äußerungen können wie ein Zitat der Ittenschen Formulierungen gelesen werden:

⁷⁷² Text von J. Itten im Ausstellungskatalog: Johannes Itten. cat.169, Stedelijk Museum Amsterdam, 1957, o. S. circa S. 24-27, siehe auch: Johannes Itten, Zur Ausstellung „Aus meinem Unterricht“, 1939 in: Willy Rotzler, Willy (Hrsg.): Johannes Itten. Werke und Schriften. Werkverzeichnis von Anneliese Itten, Zürich 1972, 2. ergänzte Auflage 1978, S. 243-246.

⁷⁷³ Wick, 2009, S. 211.

⁷⁷⁴ Itten, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1957, o.S.

⁷⁷⁵ Wick, Rainer K.: Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus. In: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Bauhaus-Archiv Berlin, Kunstmuseum Bern, Kunstsammlungen zu Weimar, Verlag Gerd Hatje, 1994, S. 158.

“Wenn man mich fragen würde, wie sind Sie vorgegangen, so würde ich sagen, ich habe versucht, wie ein vernünftiger Gärtner zu arbeiten: Das heißt, den Boden vorzubereiten, zu säen, ohne ein einziges Mal an die Ernte zu denken und den Rest der Natur zu übergeben, dem Wind, der Sonne, dem Schatten und am Ende der Karriere - in Anführungsstrichen - festzustellen, dass man recht ohnmächtig ist der Natur gegenüber und sie nicht erzwingen soll, sondern sie anerkennen soll und annehmen soll.“⁷⁷⁶

2.1.3 Werkzeuge zur Realitätsbewältigung

Johannes Itten beschrieb im Text zur Amsterdamer Ausstellung die zweifache Aufgabe des Kunstpädagogen, die darin besteht, die schöpferischen Fähigkeiten seiner Schüler zu entwickeln und ihnen zu ermöglichen, die Grundlagen der Bildsprache zu erlernen, die er als Voraussetzungen zur Bewältigung der Realität definiert:

„Zwei wesentlich voneinander unterschiedene Aufgaben stellen sich dem aufmerksamen Erzieher. Einmal muss er darauf bedacht sein, das schöpferische originale Wesen seiner Schüler nicht nur zu bewahren, sondern dieses sich ausbilden zu lassen. Die andere Aufgabe besteht darin, sie bekannt zu machen mit all den Arbeitsmitteln und –methoden sowie den Gesetzmäßigkeiten, deren Beachtung und Beherrschung für den Erfolg im praktischen täglichen Leben unerlässliche Voraussetzung ist.“

Wenn wir diese zwei Grundforderungen auf dem uns hier am nächsten liegenden Gebiet der Erziehung des künstlerischen Menschen anwenden, so hat das folgende Konsequenzen: Wir müssen auf der einen Seite darnach trachten, jeden einzelnen jungen Menschen so auszubilden, dass er sich original, für ihn selbst charakteristisch entwickelt, damit er schöpferisch bleibe; andererseits müssen wir ihn bekannt machen mit all den Gesetzmäßigkeiten der künstlerischen Darstellungsmittel, die er beherrschen muss, um seine originellen und neuartigen Ideen gestalten zu können.“⁷⁷⁷

Grundgedanken aus diesem Text Ittens tauchen einige Jahre später in modifizierter Form in der Publikation „Mein Vorkurs am Bauhaus“ wieder auf⁷⁷⁸. Itten plädiert hier für eine Pädagogik, die deutlich von reformpädagogischem Denken geprägt ist, die aber auch wie Wick nachweist mit der Forderung nach einer Bildung des „ganzen Menschen“ als Einheit aus Körper, Geist und Seele „in jenen bildungsgeschichtlich großen abendländischen Traditionszusammenhang stehen, der bis ins antike Griechenland zurück reicht.“⁷⁷⁹

⁷⁷⁶ Vortrag: EE-W-V-KP-1994, S. 24 f.

⁷⁷⁷ Itten, Amsterdam, 1957.

⁷⁷⁸ Johannes Itten, 1963, siehe Wick 2009, S. 146.

⁷⁷⁹ Wick, 2009, S. 212.

Auch Eva Eyquem begriff die Entwicklung eines ästhetischen Urteils- und Ausdrucksvermögens als Erweiterung von Erlebnis- und Entscheidungsfähigkeit und verstand diese als wesentliche Bereicherung des alltäglichen Lebens. Im Kommentar zu ihrer Arbeit mit Kindern im Vorschulalter formulierte sie diese Auffassung wie folgt:

„Inhalt dieser Arbeit ist, dem Kind im Vorschulalter die ersten Schritte auf dem Gebiet der Wahrnehmung zu erleichtern, das bedeutet: zu erkennen und zu benennen, unterscheiden zu können, Gegensätze zu entdecken und miteinander zu vergleichen, eine Wahl zu treffen und sich zu entscheiden. Das zur Verfügung stehende Material gibt ihm die Gelegenheit, seine Gestaltungsfähigkeit zu entwickeln und in den Dingen des alltäglichen Lebens nicht nur den Gebrauchswert zu sehen, sondern auch seinen plastischen Ausdruck.“⁷⁸⁰

Sie zitierte 1998 in einem von mir geführten Interview Hartmut von Hentig, der in seiner Publikation „Kreativität – hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff“ die Bedeutung elementarer Erfahrungen für die Bewältigung des täglichen Lebens unterstreicht. Er betont dabei, dass er erfinderisches Handeln immer mit Prozessen des Erkennen, Prüfens, Verstehens und Durchhaltens gekoppelt sieht.

„Nicht, dass wir keine Erfinder und Künstler hervorbringen, ist das Problem, sondern dass wir elementare Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen verkümmern lassen: die Entfaltung von Fähigkeiten, die er im täglichen Leben braucht.“⁷⁸¹

In diesem Kontext ist Ittens Forderung an den Pädagogen zu verstehen, das ‚schöpferische Wesen‘ der Schüler zu entwickeln und ihm zugleich Handwerkszeug zur Bewältigung des Lebens zu vermitteln. Auf eine Definition dessen, was er unter dem ‚Schöpferischen‘ versteht, geht er allerdings nicht ein.

2.1.4 Subjektivität und Objektivität

Die Aufgabe des Pädagogen, zur Förderung des Individuums und einer freien Entfaltung seiner Fähigkeiten beizutragen, die Eva Eyquem postulierte, steht in der Tradition einer pädagogischen Grundhaltung, wie sie Jean-Jacques Rousseaus in seinem Hauptwerk „Emile oder Über die Erziehung“ formuliert. Er plädiert für eine am Individuum orientierte Pädagogik und geht davon aus, dass das Kind in seinen persönlichen Anlagen, als „natürlicher Mensch“ begriffen werden muss, um seine Entwicklung als Subjekt und als Teil der Gemeinschaft fördern zu können.

„[...] man müsste ihn als fertigen Menschen sehen, man müsste seine Neigungen

⁷⁸⁰ Siehe dazu Kommentar: EE-W-T-199?.pädagog.Skizzenbuch.Kila, „Einblick in ein pädagogisches Skizzenbuch – Die Ordnung der Dinge“.

⁷⁸¹ von Hentig, Hartmut: Kreativität – hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff, München 1998, S. 47.

beobachtet, seine Fortschritte verfolgt haben und seinen Weg gefolgt sein – mit einem Wort, man müsste den natürlichen Menschen kennen.“⁷⁸²

Rousseau betont dabei die Anforderung an die Lehrerpersönlichkeit, statt lehrend leitend zu wirken, um dem Kind selbsttätiges Lernen zu ermöglichen und damit seine Unabhängigkeit zu fördern. Die Auffassung, die Rolle des Lehrers bestünde darin, den „natürlichen Menschen“ wachsen zu lassen, findet sich wieder in Pestalozzis pädagogischen Theorien, die „Freiheit und Selbständigkeit“ des Kindes⁷⁸³ in den Mittelpunkt stellt.

„Im Übrigen möchte ich den, der in dieser Wissenschaft unterrichtet, eher Erzieher als Lehrer nennen, da es sich für ihn weniger darum handelt, zu lehren als zu leiten. Er soll keine Vorschriften geben, sondern soll bewirken, dass sie gefunden werden.“⁷⁸⁴

Die Ziele der Erziehung, die Rousseau hier formulierte, beziehen sich auf eine Entwicklung aller Sinnes- und Wahrnehmungsorgane des Menschen zur Steigerung seines Bewusstseins und der Lebensintensität.

„Leben heißt nicht atmen, sondern handeln; es heißt, unsere Organe zu gebrauchen, unsere Sinne, unsere Fähigkeiten, alles was in uns ist und uns das Bewusstsein unserer Existenz gibt. Nicht derjenige, der am meisten Jahre zählt, hat am längsten gelebt, sondern der, der das Leben am stärksten erlebt hat.“⁷⁸⁵

2.1.5 Ittens Unterscheidung in impressive, expressive und konstruktive Studien

Im Katalogtext zur Ausstellung von Schülerarbeiten im Kunstgewerbemuseum Zürich stellte Itten 1939 die Unterscheidung in drei verschiedene ‚Ebenen‘ vor, auf denen der Studierende sich Grundlagen der Gestaltung aneignen kann. Der Zeit entsprechend hatte er eine Typenlehre entwickelt, die er auf die Kategorisierung der ästhetischen Studien ausweitete. Seine Unterscheidung in impressive, expressive und konstruktive Studien belegte er am Beispiel von Farbstudien als strukturelles Element seiner Lehre. Die unterschiedlichen Übungen zielen auf „impressives Sehen, expressives Fühlen und konstruktives Erwägen“⁷⁸⁶.

Die impressiven Studien dienen der Ausbildung und Entwicklung der Sinnesorgane und ihrer Funktionen. Mit der Schärfung und Verfeinerung der Sinne erweitere ich die Aufnahmefähigkeit für die physische Erscheinungs- und Wirkungswelt. Gleichzeitig lernt der Schüler die Mittel der Darstellungstechniken.

⁷⁸² Rousseau, Jean-Jacques: Emile oder Über die Erziehung. Martin Rang (Hrsg.), Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 901, Stuttgart 1963, 1. Buch, S. 115.

⁷⁸³ Pestalozzi, Johann Heinrich: Wie Gertrud ihre Kinder lehrt. 4. Brief, S.248 in: Johann Heinrich Pestalozzi. Ausgewählte Werke. Band 1, Verlag Volk und Wissen, Berlin 1962, S. 57.

⁷⁸⁴ Rousseau, Jean-Jacques: Emile oder Über die Erziehung. Stuttgart 1963, S. 136.

⁷⁸⁵ Rousseau, 1963, S.118.

⁷⁸⁶ Itten 1939. In Rotzler 1972, S. 245.

Die expressiven Studien bringen Wachstum und Erweiterung der Empfindungswelt und deren Darstellungs- und Gestaltungsmöglichkeiten. [...]

Die konstruktiven Studien erweitern das künstlerisch-logische Denken und machen bekannt mit den Gesetzmäßigkeiten der logisch erfassbaren Form- und Farbgesetze. Form – hier in einem umfassenden Sinne gebraucht. [...]

Die konstruktiven, expressiven und impressiven Studien dienen als Mittel nur der Ausbildung und Erweiterung der äußeren, für alle Gestaltung aber notwendigen Vermögen und Fähigkeiten.⁷⁸⁷

Itten wies darauf hin, dass zu den so erworbenen Fähigkeiten ein intuitives Moment den Ausschlag für eine künstlerische Gestaltung gibt, das er als ‚innere Schau‘ bezeichnete.⁷⁸⁸ Es erscheint mir wichtig, an dieser Stelle deutlich zu machen, dass diese typologische Unterscheidung sich an stilgeschichtlichen Kategorien orientiert und nicht auf eine charakterologische Zuordnung des Menschen abzielt. Allerdings nutzte Itten diese Terminologie auch, um die Individualität seiner Schüler zu definieren. Dabei ging er davon aus, dass im Menschen in unterschiedlicher Gewichtung alle drei Ebenen vorhanden sind.

Im Vortrag über Ittens Pädagogik erwähnte Eva Eyquem die Unterscheidung in impressive, expressive und konstruktive Studien. Sie stellte eine Parallele zu Ittens persönlicher Konstitution her, wobei sie auf eine Einschätzung von Hans Heinz Holz zurückgriff, der Ittens Persönlichkeit dem Expressiven zuordnete.

„Als Kunstpädagoge ging er aus von einem typologischen Tripel sozusagen „reiner“ anthropologischer Grundeinstellung zur Sinnenwelt. – Der impressiven, der expressiven und der konstruktiven. – In dieser Typologie liegt ohne Zweifel ein autobiographisches Moment. – Wie zum Beispiel die Expressivität der Farbwirkung auf die Konstruktivität der Farbflächenordnung und diese wieder auf die Naturimpression, wie es die späten Jahreszeitenbilder zeigen, die wir uns zum Abschluss ansehen werden. – So kam es Itten als Lehrer darauf an, bei seinen Schülern alle drei charakterologischen Seiten zu entwickeln.

Hier möchte ich H. H. Holz zitieren: „Für diejenigen, die Itten als einen großen Meister des Konstruktiven kennen – sei es in seinem Frühwerk aus den Jahren 1916-18 – sei es das über den Grundformen von Quadrat, Rechteck und Spirale sich entfaltende Spätwerk, mag es vielleicht verblüffen, wenn ich den vorherrschenden Zug seines Temperaments im Expressiven sehe, dessen ins Formlose gehende Gebärde er durch die Disziplin des Konstruktiven zu beherrschen suchte. Charakteristisch ist nicht nur, dass in seiner Beschreibung der Temperamente der expressive Typ unbewußt die besten Wertungen erhält, dass das eigentlich Schöpferische dann in der Expression selbst gesehen wird.

⁷⁸⁷ Itten 1939. In: Rotzler 1972, S. 244 f.

⁷⁸⁸ Rotzler, 1972, S. 245.

Diesen Ausdrucksdrang (dem auf der Erlebnisebene eine bis zum Mystizismus gehende meditative Innerlichkeit entspricht) in eine Bildgestalt zu bringen, die das Ideal der geschlossenen, sich selbst erfüllenden Werkform verwirklichte, war die Aufgabe, die sich Itten gestellt hatte. – Mit anderen Worten: wie ist der expressiven Subjektivität die Objektivität zu vermitteln. So ist die zugleich individuell-charakterologische u. allgemein strukturelle Eigenart Ittens nun zentral wichtig für seine kunstpädagogische Konzeption.⁷⁸⁹

Hans Christoph von Tavel weist auf die Bedeutung dieser Unterscheidung im pädagogischen Wirken Ittens als Instrument der Selbstreflexion und der individuellen Förderung hin.⁷⁹⁰ Eva Eyquem bezog sich mehrfach auf Ittens typologische Unterscheidung der Studien und bezeichnete sie als Instrument für den Pädagogen, um die Persönlichkeit seines Schülers individuell zu fördern. Allerdings merkte sie auch kritisch an, dass sie diese typologische Unterscheidung für zeitgebunden und zu eingegrenzt hielt:

„Er ging davon aus [...], dass jeder Schüler die drei Möglichkeiten oder Tendenzen in sich hat, die Itten vielleicht für heutige Zeiten etwas zu eng darstellte, was auch seinem Schulsystem der damaligen Zeit entsprach.“⁷⁹¹

2.1.6 Pädagogische Fähigkeiten

Eva Eyquem unterstrich den hohen Stellenwert, den für Itten pädagogische Fähigkeiten der Lehrerpersönlichkeit spielten:

„Auf keinem Gebiet menschlicher Tätigkeit ist Begabung von so entscheidender Bedeutung wie auf dem der Erziehung. Nur der begabte Erzieher, das heißt, der für das Erziehen Begabte, wird in jedem Menschenkind das unbeschreibliche Wunder des Menschenseins achten u. schützen. Die Achtung vor dem Menschen ist Anfang u. Ende aller Erziehung. – Menschenkenntnis – intuitive Menschenkenntnis – scheint mir für den echten Erzieher eine notwendige Begabung zu sein, denn er sollte die naturgegebenen Anlagen u. Temperamente seiner Schüler erkennen u. zur Entfaltung bringen können.“⁷⁹²

Eva Eyquem definierte in einem Vortrag über Johannes Itten, den sie 1979 im Rahmen einer Vortragsreihe über die Maler am Bauhaus hielt⁷⁹³ die Fähigkeiten, über die in ihren Augen ein Pädagoge verfügen sollte:

⁷⁸⁹ Siehe Skript zum Vortrag: EE-W-V-1988.Itten, Vortrag am 31.10.1988, S. 4 f.

⁷⁹⁰ von Tavel, Hans Christoph: Jeder Mensch ist ein Kosmos für sich, zu Ittens Persönlichkeit. In: Johannes Itten, Künstler und Lehrer. Bern 1984, S. 12.

⁷⁹¹ Fecher 1986, Anhang, S. 1,

⁷⁹² EE-W-V-1988.Itten, Vortrag am 31.10.1988, S. 4 f.

⁷⁹³ Siehe Vortrag: EE-W-V-1979.Itten, BZ-Kurs „Farbe und Form - Maler am Bauhaus“.

„Wir können nicht unterrichten, weil wir etwas wissen, das genügt noch nicht. Wir müssen es auch weitergeben können. Um es weitergeben zu können, müssen wir den anderen erkennen. Das ist ein ganz bestimmtes Talent. [...] Das konnte Itten, weil er sich wohl sehr stark schon mit seinen eigenen Problemen beschäftigt hatte, wo er sich zurückgezogen hat, sehr frei war von sich selbst und eine kolossale Energie entwickelte und Kraft auch hatte, um sich um den anderen zu kümmern.“

Zu den ‚Begabungen‘, über die ein Pädagoge verfügen sollte, zählte Eva Eyquem neben Menschenkenntnis vor allem die Fähigkeit zur Selbstreflexion. Die Kenntnis der eigenen Person bezeichnete sie als wesentliche Voraussetzung, um die Individualität des Schülers zur Entfaltung bringen zu können und zu vermeiden, ihm die eigenen Subjektivität überzustülpen. Auch hier folgte sie in weiten Strecken Ittens Forderung an den Pädagogen, aus der Kenntnis der eigenen Subjektivität einen objektiven Blick auf den Schüler zu entwickeln.

Anlässlich der Ausstellung „Johannes Itten – der Unterricht, Farben, Formen, textiles Gestalten“, die 1974 in der Kunsthalle Nürnberg gezeigt wurde, befragte Heinz Neidel, der damalige Direktor des Instituts für moderne Kunst Nürnberg Eva Eyquem nach Ittens Unterrichtswerk und ihren pädagogischen Interventionen im Rahmen der von ihr betreuten Ausstellung. Eyquem bezeichnete die Übungen zur Kontrastlehre als eine Grundlage seiner Gestaltungslehre, die geeignet seien, die schöpferischen Kräfte freizulegen und subjektive Veranlagungen und Fähigkeiten zu erkennen und zu entwickeln im Spektrum eines Lehrangebots, das die von Itten formulierten typologischen Aspekte berücksichtigt. Darüber hinaus verwies sie auch hier wieder auf die Anwendungsmöglichkeiten, die diese Übungen für die Lebenswirklichkeit des Schülers böten:

„Ich möchte von dem Material von etwa 200 Schülern ausgehen, das wir hier sehen können, klar gegliedert in Arbeitsgebiete wie etwa: Form, Farbe, Hell-Dunkel, Material und Textur, Rhythmus- und Empfindungsstudien. Die allgemeine Kontrastlehre bildet die Grundlage dieser Gestaltungslehre. Die schöpferischen Kräfte freizulegen, die drei charakterologischen Seiten (impressiv, expressiv, konstruktiv) beim Schüler zu entwickeln, ist Ausgangspunkt dieser Übungen. Wir bekommen einen Einblick in die subjektive Veranlagung des Einzelnen und sehen die Möglichkeiten, diese durch objektiv gesetzmäßiges Gestalten zu erweitern. Der Schüler verfeinert seine Sinnesorgane zur Wahrnehmung der konkreten Welt, verfeinert sein Empfindungsvermögen, vertieft sein analytisches Denken und lernt die Sprache optischer Mitteilung.“⁷⁹⁴

⁷⁹⁴ HN-I-EE-1974, Interview Heinz Neidel mit Eva Eyquem: Itten und die Folgen. Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg, Nr. 10 November 1974.

Die Äußerungen Eva Eyquems lassen sich in einen direkten Bezug zu den Formulierungen Johannes Ittens setzen, in denen er im Rückblick, Jahrzehnte nach seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus, die Ziele seiner Pädagogik definiert:

„Die schöpferischen Kräfte und damit die Lernenden freizumachen. Eigene Erlebnisse und Erkenntnisse sollten zu echtem Arbeiten führen. Die Schüler sollten sich nach und nach von aller toten Konvention befreien und Mut fassen für eigene Arbeit. [...] Wichtig war mir beim Unterrichten der künstlerischen Darstellungsmittel, dass sich die verschiedenartigen Temperamente und Begabungen individuell angesprochen fühlten. Nur so konnte die schöpferische Atmosphäre entstehen, die originale Arbeiten förderlich ist.“⁷⁹⁵

2.1.7 Das Prinzip der Anschaulichkeit - vom Vorhandenen ausgehen

Im Vortrag vor Studierenden der Kunstpädagogik nahm Eyquem Stellung zu ihrer kunstpädagogischen Auffassung, bildnerischer Ausdruck sowie ein damit verbundenes Bewusstsein entwickle sich nicht per se, sondern in Auseinandersetzung mit einem anderen, fremden und konkreten Gegenüber. Sie formulierte dazu:

„Es gibt kein Bewusstsein von irgendetwas, es gibt nur ein Bewusstsein von etwas. Das sollte man beim Arbeitsprozess beachten. Nicht den Kindern sagen, etwas zu malen, irgendetwas, was ihnen einfällt, sondern von einem konkreten Gegenstand oder Geschichte ausgehend, um an ihr eine Phantasie zu entwickeln, oder Bilder zu entwickeln.“⁷⁹⁶

Sie schloss hier an Fröbels pädagogisches Prinzip an⁷⁹⁷, abstraktes Wissen ausgehend vom Konkreten zu entwickeln und stellte eine Parallele zu Ittens Auffassung her. Sie zitierte die Zielsetzung der Ittenschen Lehre, die er als Anschauungslehre bezeichnete, wie folgt:

„Ich möchte zunächst Itten zitieren: ‚Die charakterisierenden Hauptkontraste zu erkennen und in elementarer Weise darzustellen, sollte das erste Ziel einer logisch aufgebauten Anschauungslehre sein.‘ Und weiter: ‚Schon in Kleinkinderschulen müssten Versuche gemacht werden, die charakteristischen Eigenschaften und ihren Formausdruck zu erkennen und darzustellen‘ und noch einmal ‚nicht Schemen, sondern lebendige Anschauung aus dem Erleben zu charakteristischem Ausdruck gestalten‘ – ‚Die sinnliche Auffassungsgabe und damit konkretes Denken erweitern.‘“⁷⁹⁸

⁷⁹⁵ Itten, Johannes: Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre. Ravensburg 1963, S. 10.

⁷⁹⁶ Video EE-W-V-KP-1994, der Mensch u. seine Bilder. S. 7.

⁷⁹⁷ Fröbel spricht davon: „Innerliches äußerlich, Äußerliches innerlich zu machen, für beides die Einheit zu finden: dies ist die allgemeine äußere Form, in welcher sich die Bestimmung des Menschen ausspricht: darum tritt auch jeder äußere Gegenstand dem Menschen mit der Aufforderung entgegen, erkannt und in seinem Wesen, seiner Verknüpfung anerkannt zu werden.“ Fröbel, Friedrich Wilhelm: Pädagogische Klassiker, Bd XI, „Menschen-Erziehung, Erziehungs-, Unterrichts- und Lehrkunst“, Wien und Leipzig, 1883, 2. Ausgabe, S. 28.

⁷⁹⁸ Itten, 1963, S. 10.

Das sinnenhafte Erleben und Erfassen einer vorhandenen Realität beschreibt sie hier als Voraussetzung für sinnliche Auffassungsgabe und konkretes Denken. Das Prinzip der Anschauung ist bezeichnend für die didaktische Position Eva Eyquems. In allen Aspekten ihrer pädagogischen Tätigkeit spielt die Anschauung eine zentrale Rolle, die sie als Quelle jeder schöpferischen Auseinandersetzung verstand. Sie verweigerte sich gegenüber Themenstellungen, die darauf abzielten, eine bildnerische Formulierung allein aus der Vorstellung und auf Grund rein sprachlich literarischer Impulse zu entwickeln.

Die kunstdidaktische Position veranschaulichte sie anhand einer Anekdote aus ihrem Unterricht an der Sorbonne in Paris. Sie hatte den Studierenden die Aufgabe gestellt, sich bildnerisch mit einem Objekt ihrer Wahl auseinander zu setzen und darauf aufbauend zu einer eigenen Gestaltung zu gelangen. Als sie bemerkte, dass eine Studentin zu arbeiten begann, ohne einen Gegenstand vor sich zu haben, erkundigte sie sich, worüber sie denn arbeiten wolle. Als die Studentin antwortete, „ich arbeite über das Meer“, fragte Eva Eyquem lakonisch „und haben Sie es mitgebracht?“

Das Prinzip der Anschaulichkeit verfolgte Eva Eyquem in allen Gestaltungskuren mit unterschiedlichen Zielgruppen. Sie sah im direkten Erfassen und Erleben der vorhandenen Realität die Voraussetzung für einen Reichtum in der gestalterischen Umsetzung. Der Realitätsbezug spielte in ihrer Arbeit eine Rolle auch in Hinblick auf einen sich wandelnden Kunstbegriff, den sie beispielsweise in den Arbeiten der Künstler der deutschen Avantgarde konstatierte. Als eine Parallele zu Ittens Auffassung der sinnlichen Erfahrung, stellte Eyquem den Vergleich zu Künstlern wie Klaus Rinke und Franz Erhard Walther an, die in ihrem Werk ebenfalls elementare Strukturen veranschaulichen und direkt erlebbar machen. Im Gespräch mit Heinz Neidel stellte sie den Bezug dieser basalen Raum- und Körpererfahrungen zu Ittens Kontrastlehre her:

„Die Suche nach einer neuen Welt, nach einer kollektiven Subjektivität, die im Stande ist, alle Gegensätze der Welt in das ästhetische Erlebnis einzubeziehen. Die Akzente von einer vom Leben abgesonderten Kultur verlagern sich auf eine immer mehr auf das Leben selbst konzentrierte Gestaltung...Das Reale, das Elementare, das Leben selbst soll mit all seinen Äußerungen sprechen...“⁷⁹⁹

Als Plädoyer für ‚kollektive Subjektivität‘ kann auch die Position des Kunsttheoretikers Wilhem Höck verstanden werden, die er in seiner Publikation *Kunst als Suche nach Freiheit – Entwurf einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur Moderne*⁸⁰⁰ darlegt. In dem 1973 in der Reihe DuMont Aktuell erschienenen Werk, das sich mit Markierungen versehen im Nachlass Eyquems befindet, setzt er sich kritisch mit der gesellschaftlichen Bedeutung von Kunst auseinander und stellt die Frage nach einer

⁷⁹⁹ Itten, 1963, S. 10.

⁸⁰⁰ Höck, Wilhelm: *Kunst als Suche nach Freiheit – Entwürfe einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur Moderne*. DuMont-Aktuell, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1973. S.9.

Neudefinition der Kunsttheorie angesichts eines veränderten Kunstbegriffs. Die Markierungen Eva Eyquems beziehen sich vor allem auf den Prozesscharakter der zeitgenössischen Kunst und die „Aufhebung, auf die Selbstaufhebung von Kunst“ in der sinnlichen Erfahrung als Akt der vollständigen Emanzipation des „ästhetischen Menschen“:

„Versteht man den Kunstprozess aber dialektisch, läuft er auf die Aufhebung, auf die Selbstaufhebung von Kunst hinaus. (Wobei ‚Aufhebung‘ nicht ‚Abschaffung‘ bedeutet, sondern im dreifachen Sinn: Erledigung, Bewahrung, Transport auf eine höhere Ebene.) Und nimmt man diese ‚Aufhebung‘ von Kunst genau, rückt rasch an ihre Stelle etwas Umgreifendes: das Ästhetische. Nicht Kunst [...] ist mithin das zentrale Sujet der folgenden Überlegungen, sondern das Ästhetische, eigentlich die Aisthesis, die sinnhaft-sinnliche Erfahrung von prozessualer Leibhaftigkeit.“

Eine weitere Markierung⁸⁰¹ Eva Eyquems hebt Höcks Ausführungen über den Menschen als *zoon politicon* hervor in seiner Fähigkeit zur sinnhaften Erfahrung alles Bestehenden und zur bewussten Wahrnehmung der Realität:

„In dieser Bestimmung von menschlicher Natur als Gesellschaftlichkeit tritt nun, über jeden Individualismus hinaus, das Phänomen des Ästhetischen zutage, wie es für Marx jenseits des vereinzelt, dinghaften, besitzbaren Kunstproduktes relevant wurde. Marx' Begriff des Ästhetischen greift zurück auf die ursprüngliche Bestimmung im Sinne von ‚Aisthesis‘, von sinnhafter Erfahrung, die nicht auf die Wahrnehmung bewusst schön gemachter Dinge verengt ist, die es vielmehr gestattet, alles Bestehende in seiner spezifischen Schönheit wahrzunehmen.“

Die markierten Textstellen zeigen, dass die Veränderung des Kunstbegriffs in den 70er Jahren, der die Loslösung vom Objektbezug hin zum Prozessualen proklamiert, als theoretische Grundlage für Eva Eyquems handlungsorientierte, performativ ausgerichtete Kunstdidaktik gesehen werden kann.

2.2 Handlungsorientierte ästhetische Praxis

Eyquem übertrug die Grundstruktur der Ittenschen Lehre frei über Grenzen der Malerei, Zeichnung, Skulptur oder Collage hinweg auf andere Ausdrucksformen und entwickelte 1974 im Rahmen ihres museumspädagogischen Begleitprogramms zur Itten-Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg eine performative Kunstpraxis. Im Folgenden zeige ich auf, wie Eyquem die Ittenschen Kontrastlehre als Basis nutzte, um eine ästhetische Praxis auf der Grundlage der Gestaltungselemente zu

⁸⁰¹ Höck, 1973, S. 123.

entwickeln, sie aber in andere mediale und inhaltliche Zusammenhänge stellte und dabei Positionen zeitgenössischer Künstler einbezog.

2.2.1 Einfluss künstlerischer Positionen der deutschen Avantgarde

Anhand einzelner Beispiele werde ich darstellen, in welcher Weise Eva Eyquem die Grundzüge der Ittenschen Gestaltungslehre kritisch reflektierte und eine auf einem erweiterten Kunstbegriff basierende Didaktik entwickelte, die künstlerische Positionen der deutschen Avantgarde einbezog.

Aufbauend auf einer intensiven kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Künstlern der deutschen Avantgarde und einem von ihnen postulierten erweiterten Kunstbegriff, entwickelte Eva Eyquem ab 1974 unterschiedliche Sequenzen einer performativen ästhetischen Praxis für verschiedene Altersstufen, bei der Körperwahrnehmung, Handlung und Bewegung im Raum eine zentrale Rolle spielten. Anhand der von Eyquem genutzten Literatur, entsprechender Markierungen, ihrer Notizen und Textentwürfe für Vorträge und anhand eines Interviews soll aufgezeigt werden, welche Aspekte der zeitgenössischen Kunst ihre Pädagogik maßgeblich beeinflussten. Hier soll vor allem ein Kunstbegriff untersucht werden, der die Handlung in den Mittelpunkt rückt und die aktive Beteiligung des Rezipienten proklamiert.

Exemplarisch für ein Konzept ästhetischer Praxis, bei der sich Kunstwissenschaft und Kunstdidaktik eng verzahnen und das in der direkten Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst entwickelt wurde, soll ein kunstpädagogisches Projekt zur Arbeit des deutschen Künstlers Franz Erhard Walther vorgestellt werden, das Eva Eyquem im Jahr 1985 am Kunstpädagogischen Zentrum im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg realisierte. Ihre kunsttheoretische Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers bildet dabei die Basis für einen didaktischen Ansatz, der als Pionierarbeit auf dem Feld der Kunstpädagogik zu bewerten ist.

2.2.2 Franz Erhard Walther – Handlung als Werk

Im Jahr 1977 zeigte der 1939 geborene Franz Erhard Walther in einer großen Ausstellung im Museum Ludwig in Köln⁸⁰² seinen 2.Werksatz, der mit benutzbaren Objekten die Handlung ins Zentrum des künstlerischen Werks rückte. Bereits im Jahr 1972 war der Künstler, der heute zu den Schlüsselfiguren der Gegenwartskunst zählt, mit seinen Arbeiten auf der Kunstausstellung Documenta 5 in Kassel vertreten, die Eva Eyquem nachweislich besucht hat. Die von Haralds Szeemann kuratierte Documenta 5 stand unter dem Titel „Befragung der Realität – Bildwelten heute“. Sie stellte provozierende und gesellschaftskritische Kunstansätze in den Mittelpunkt und zeigte Fluxus und Happening-Kunst. Unter anderem waren Künstler wie Joseph Beuys, Klaus Rinke und Franz Erhard Walther vertreten, die einen neuen

⁸⁰² Siehe Katalog: Museum Ludwig (Hrsg.): Franz Erhard Walther - 2.Werksatz. Skulpturen, Zeichnungen. Museen der Stadt Köln, Köln, 1977 im Besitz Eyquems.

Kunsthypothese proklamierten und damit eine kritische Distanz zur Tradition der Vergangenheit einnahmen.

In der von Götz Adriani herausgegebenen Werkmonographie zu Franz Erhard Walther⁸⁰³, die sich in Eyquems Nachlass befindet, formuliert der Künstler die Grundstruktur eines auf Handlung basierenden Werkbegriffs als eine kunsttheoretische Position, die sich historischen Kunsttheorien entgegensetzt. Das Material, das bereits in der Pädagogik Johannes Ittens eine besondere Rolle spielte, wird bei Franz Erhard Walther zum Motor ästhetischer Manipulationen. Die von Walther vollzogene Handlung wird wesentlicher Bestandteil seines Werks:

„Ich habe etwas in der Hand. Als ich das gesehen habe, habe ich natürlich intensiv daran gearbeitet, weil es etwas völlig Neues für mich war, dass ich eine Sache nicht nur vom Anschauen her, vom Sehen her erfasse, sondern es muß tatsächlich das Anfassen dazukommen, ein Aufklappen, ein Hineinlegen, ein Hochheben. Dann spielen natürlich Fragen hinein, wie: wie bewegt sich etwas, wenn ich es nehme? Das Gewicht spielt eine Rolle, Stofflichkeit spielt eine Rolle, Massen werden nicht mehr bestimmt nach ästhetischen Kriterien, sondern nach funktionalen.“⁸⁰⁴

Walther zeigt auf, welche Möglichkeiten der Wahrnehmung und Gestaltung sich im Umgang mit Material erschließen und was es bedeutet, zu hantieren, zu verändern und Abläufe sichtbar zu machen. Er bezieht den Betrachter als Handelnden in sein Werk ein und fordert ihn auf, diese basalen Erfahrungen von Körper, Material und Raum aktiv nachzuvollziehen. Der Rezipient wird so erstmals produktiv an der Entstehung des Werks beteiligt.

„...von demjenigen, der mit dem Instrumentarium arbeitet, muss das Werk erst geleistet werden, es ist nicht vorher da, es kann gar nicht vorher da sein. [...] Es entsteht ein Dialog zwischen dem Werk, das ich geleistet habe, mir, dem Produzenten und dem Instrumentarium. Wir haben also ein viel komplexeres System, in meinem Fall, als bei dem tradierten historischen Kunstmodell.“⁸⁰⁵

Im Juni 1978 stellte Eva Eyquem das Werk F. E. Walthers im Rahmen einer vom Goethe-Institut organisierten Nordafrika-Reise im Vortrag „Künstler der deutschen Avantgarde“ am Institut Technologique d’Art, d’Architecture et d’Urbanisme in Tunis und in der Galerie Mohamed Racine in Algier⁸⁰⁶ vor. Im darauf folgenden Jahr hielt sie diesen Vortrag vor dem Publikum des Nürnberger Bildungszentrums⁸⁰⁷. Im Ankündigungstext zu diesem Vortrag wies sie darauf hin, welche herausragende Rolle

⁸⁰³ Adriani, Götz (Hrsg.): Franz Erhard Walther. Werkmonographie. DuMont Kunst-Praxis, Tübingen 1972, S. 271 ff.

⁸⁰⁴ Adriani, 1972, S. 280.

⁸⁰⁵ Adriani, 1972, S. 277.

⁸⁰⁶ Siehe Notizen zur Nordafrika-Reise: EE-L-Tunisreise-1978.

⁸⁰⁷ Siehe dazu Notizen zum Vortrag in: EE-W-V-1985. Walther.

sie den Künstlern zuschreibt und betonte dabei den Bruch mit der Vergangenheit und das Innovative der Werke Walthers:

„Künstler der deutschen Avantgarde: Beuys, Graubner, Richter, Rinke, Walther. Fünf Künstlerpersönlichkeiten, die durch neue Ausdrucksmittel mit der Vergangenheit gebrochen und die Kunst der 60er und 70er Jahre vielfältig und entscheidend geprägt haben, werden in ihren Intensionen dargestellt und interpretiert“

Die Notizen, die sie ausgehend von Publikationen⁸⁰⁸ über das Werk Walthers für ihren Vortrag sammelte, machen deutlich, welche Aspekte seiner künstlerischen Position sie in den Mittelpunkt stellte. Die von ihr unterstrichenen Textstellen, die hier in Ausschnitten wiedergegeben werden sollen, markieren die für Eyquem zentralen Fragestellungen eines neu definierten Kunstbegriffs:

Walther schuf keine abgeschlossenen Kunstwerke / (was heißt Kunstwerk?) von Arbeitsmaterialien, um Prozesse auszulösen Das bewusste Zurückgreifen auf einfache Grundformen das Maß dieses Maß ist abstrakt Maßfindungen innerhalb eines Handlungsprozesses Leonardo den Menschen als Maß und Mittelpunkt (Zentrum) des Kosmos Frage: die Abstraktion? und das Material ? Was bedeutet für Dich Handeln? Was bedeutet das Wort Maß? Zeit als Material?

Diese Notizen sind zum Teil entnommen aus dem Ausstellungskatalog des Museum Ludwig in Köln⁸⁰⁹. Die markierten Textstellen und zitierten Begriffe belegen, welches besondere Interesse Eva Eyquem an der Position F. E. Walthers verfolgte. Ihre Markierungen bezogen sich auf den Handlungscharakter und Prozesscharakter des Werkes, die neue Definition der von Maß und Zahl und einen erweiterten Materialbegriff, der den Ort, den eigenen Körper und die Zeit einbezieht.

2.2.3 Eine handlungsorientierte ästhetische Praxis zum Werk F. E. Walthers

Im Rahmen ihrer Tätigkeit am Kunstpädagogischen Zentrum im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg konzipierte Eva Eyquem im Jahr 1985 einen Workshop für Schüler einer 8. Klasse, der sich auf das Werk F. E. Walthers bezog und bei dem die Wahrnehmung von Körper und Raum, von Bewegung und Stillstand, von Zeit und Dauer ins Zentrum rückte. Von ihren Mitarbeiter wurden dafür entsprechende Materialien vorbereitet, deren sich in ähnlicher Form auch F. E. Walther bediente.

⁸⁰⁸ Neben dem Ausstellungskatalog des Museums Ludwig Köln verfügte EE über folgende Literatur zu Walther: Adriani, Götz: Franz Erhard Walther – Werkmonographie. Verlag Du Mont Schauberg, Köln, 1972 und König, Kaspar: Franz Erhard Walther – OBJEKTE zu benutzen. Verlag Gebrüder König, Köln, New York 1968.

⁸⁰⁹ Siehe Katalog: Museum Ludwig (Hrsg.): Franz Erhard Walther - 2. Werksatz. Skulpturen, Zeichnungen. Museen der Stadt Köln, Köln, 1977, Text von Evelyn Weiß und Dieter Ronte S. 5 f, Interview Georg Jappe mit F.E. Walther, S. 58-94.

Die Grundlage der Übung bildete eine festgelegte Struktur, die sich direkt vom Werk Walthers ableitete. Die Übungen waren jeweils für zwei Teilnehmer konzipiert, die miteinander in eine räumliche Beziehung treten sollen. Wie in den Abbildungen zu sehen ist, wurde in einem weitgehend leeren Raum am Boden eine Holzlatte ausgelegt, um die Bewegungsrichtung eines der beiden Teilnehmer vorzugeben. Ein zweiter Jugendlicher blieb auf einer festgelegten Position stehen, während sich der andere Teilnehmer entlang der Linie bewegte. Beide hielten während des Ablaufes den Blick aufeinander gerichtet.



124-125. Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walther, KpZ, 1985

Die Schüler wurden von Eva Eyquem aufgefordert, jeweils eine der beiden Positionen einzunehmen, die Rolle des fest stehenden, unbeweglichen Betrachters und die Rolle des sich bewegenden Gegenübers. Während des Ablaufs, der wortlos verlief, sollten sie den Anderen fest im Blick behalten, genau darauf achten, wie er sich verhält und versuchen, dessen Blick standzuhalten. Sie nannte in der Einführung einige Möglichkeiten, worauf man achten könne: beispielsweise mit dem eigenen Blick die Bewegung des Anderen so zu beeinflussen, dass er nicht weiter gehen kann, ihn zum Halten zu bringen, zu spüren, wer der Stärkere sei und wie es sich anfühle, die eine und die andere Position einzunehmen. Die Geschwindigkeit, der Bewegung, die Dauer und die Gestaltung des Ablaufs lag in der Hand der Teilnehmer.

Die Übung wurde mit großer Konzentration ausgeführt, wobei auch die nicht beteiligten Schüler aufmerksam das Geschehen beobachteten. Es wurde nicht kommentiert, nur ab und zu wurde gelacht, fast alle Schüler wollten sich an den Übungen beteiligen. Im Rollentausch wurden die Verschiedenheit der beiden Positionen und Unterschiede im Verhalten der Teilnehmer deutlich.

Eva Eyquem setzte mit dieser Aufgabenstellung einen Akzent auf die persönliche Empfindung des Körpers und der Körpersprache und betonte damit eine psychologische Dimension des Dialogs, die im Werk F. E. Walthers eine untergeordnete Rolle spielt.

Aus einer Serie von Fotografien bewahrte Eva Eyquem folgende Abbildungen zusammen mit Fotos von Werken Franz Erhard Walthers in ihren Dokumenten auf.



126-127. Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walter, KpZ, 1985

Eine Variation dieser Übung zeigen die folgenden Abbildungen, bei der sich die Teilnehmer entlang zweier, im rechten Winkel zueinander liegenden Latten bewegen und so im Dialog miteinander eine neue räumliche Situation erkunden.



128-129. Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walter, KpZ, 1985

In einer weiteren Übung kommt ein Stoffband zum Einsatz, das zwei Personen miteinander in Verbindung hält. Jeweils zwei Schüler stehen sich dabei gegenüber und halten mit ihrer Position und der Körperkraft, die sie anwenden, das Stoffband in Spannung. Das Erlebnis des eigenen Körpers, des Dialogs mit dem Gegenüber, sowie die körperliche Erfahrung des Raumes und des Zeitablaufs sind elementare Bausteine dieser Übung.



130-131. Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walther, KpZ, 1985

Vergleicht man diese Übungen mit elementaren Gestaltungsaufgaben zu Linie, Fläche und Raum, die Eva Eyquem z. B. in der Werkbund Werkstatt Nürnberg realisierte und die auf dem Unterricht von Kandinsky, Klee, Itten und Albers aufbauen, so werden hier Er-

fahrungen von horizontal und vertikal, von Symmetrie und Asymmetrie, von Maß, Zahl und Proportion im direkten körperlich-räumlichen Prozess erlebbar.

Im Katalog zur Ausstellung Walther im Museum Ludwig 1977 finden sich Abbildungen der Arbeiten, die Anlass für diesen Workshop waren.



132. F. E. Walther „Standstelle und Bewegungsstrecke“ 1975, Werknummer 31⁸¹⁰

⁸¹⁰ Abbildung in: Museum Ludwig Köln, 1977, S. 30.

Eva Eyquems kunstpädagogische Praxis, die sie ausgehend von den Arbeiten F. E. Walthers verfolgte, ist dem erweiterten Werkbegriff verpflichtet, wie er von den Künstlern der deutschen Avantgarde der 1960er Jahre entwickelt wurde. Anknüpfend an elementare Überlegungen zu Maß und Proportion, mit denen Walther, wie Weiss und Ronte⁸¹² bemerken, auf Leonardo zurückgreift, weitet F. E. Walther die künstlerische Gestaltung auf eine vom Publikum nachvollziehbare Handlung aus und schafft so „Kommunikationsobjekte, die verlorene Grunderfahrungen wieder bewusst machen“.⁸¹³

Entscheidende Impulse für diese ästhetische Praxis erhielt Eva Eyquem

auch durch die anthologische Dokumentation, die Karin Thomas 1972 in Zusammenarbeit mit Künstlern wie Walther, Beuys und Rinke herausgab⁸¹⁴ und in der die Annäherung von Kunst und Leben anhand unterschiedlicher Positionen beleuchtet wurde.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Interview⁸¹⁵, das Heinz Neidel, der damalige Leiter des Instituts für moderne Kunst Nürnberg 1974 mit Eva Eyquem führte. Es stellte die Entwicklungen der künstlerischen Avantgarde der 1960er Jahre in den Fokus und beleuchtet deren Bedeutung für Eyquems kunstpädagogische Praxis im Rahmen des Begleitprogramms zur Ausstellung



133. F.E. Walther, „Großer und kleiner Winkel“, 1975, Werknummer 38⁸¹¹

⁸¹¹ Abbildung in: Museum Ludwig Köln, 1977, S. 40.

⁸¹² Abbildung in: Museum Ludwig Köln, 1977, S. 6.

⁸¹³ Evelyn Weiss und Dieter Ronte in: Museum Ludwig Köln, 1977, S. 6.

⁸¹⁴ Thomas, Karin: Kunst-Praxis heute –Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik von Karin Thomas. DuMont Aktuell, Köln 1972, im Besitz Eyquems.

⁸¹⁵ Interview Heinz Neidel mit Eva Eyquem, siehe: HN-I-EE-1974.

„Johannes Itten – Der Unterricht“ in der Kunsthalle Nürnberg. In diesem Gespräch thematisiert Neidel die Rolle der Avantgarde-Künstler im Hinblick auf einen veränderten Kunstbegriff. Auf die Frage, welches Anliegen hinter den Äußerungen von Künstlern wie Rinke, Cage und Cunningham steckt, äußerte Eyquem folgende Vermutungen:

„Die Suche nach einer neuen Welt, nach einer kollektiven Subjektivität, die im Stande ist, alle Gegensätze der Welt in das ästhetische Erlebnis einzubeziehen. Die Akzente von einer vom Leben abgesonderten Kultur verlagern sich auf eine immer mehr auf das Leben selbst konzentrierte Gestaltung.[...] Das Reale, das Elementare, das Leben selbst soll mit all seinen Äußerungen sprechen.“

2.2.4 Performative ästhetische Praxis zur Itten-Ausstellung

Aus dem Gespräch geht weiter hervor, dass Eva Eyquem zu diesem Zeitpunkt eine kunstpädagogische Praxis entwickelt hatte, die performative Elemente aufwies und unter anderem am Werk Walthers und Rinkes anknüpfte. Es stand dabei neben körperlichem Nachempfinden von Raumrichtungen und Verkörperung von Kontrasten auch räumliches Gestalten mit wertlosen Alltagsmaterialien im Fokus der Arbeit. Sie beschreibt ihr Vorgehen folgendermaßen:



„Wir haben die Hauptkontraste behandelt, die ja Träger jeder starken Ausdrucksform sind. Z.B.: Mit einem erlebten gesehenen Wald angefangen, beschrieben die Kinder mit den Händen einen von unten nach oben wachsenden Baum. Es kam zum Thema Senkrechte. Die Kinder stellten die Senkrechte körperlich dar. Der abgesägte Baum war gefallen (waagrecht). Die Kinder fielen auf den Fußboden. Die Kinder legten sich zu Gruppen nebeneinander, übereinander, viel/wenig (Bäume). Es folgten Übungen mit Schaumstoffklötzen, es wurden Gruppen gebildet von liegenden und stehenden Klötzen. Dies wurde von den Kindern körperlich wiederholt. Also Übersetzungen vom Formalen ins Körperliche.“

134. Eva Eyquem demonstriert Formelemente, 1974 Kunsthalle Nürnberg

Mit dieser ästhetischen Praxis knüpfte Eva Eyquem an Positionen zeitgenössischer Künstler wie Carl André, Robert Morris, Richard Serra, Sol LeWitt, Gibert & George, Bruce Nauman, Lygia Clark, Hélio Oiticica und Eva Hesse an.⁸¹⁶



135-138. Körperübungen zu Raumrichtungen im Ausstellungsraum der Kunsthalle Nürnberg, 1974

⁸¹⁶ Interview mit Heinz Neidel, siehe: HN-I-EE-1974.

2.2.5 Klaus Rinkes Primärdemonstrationen

Diese Körperübungen stehen in direkter Verbindung zu Klaus Rinkes Werk, das er im Interview mit Karin Thomas als eine „neue Schule des Handelns und Sehens“⁸¹⁷ bezeichnete. In den von Eva Eyquem markierten Textstellen des Interviews beschrieb Rinke sein für die Documenta 5 modifiziertes Werk als „Primärdemonstrationen“:

„Dann [...] versuchen wir den Raum zu erkunden, indem wir unseren Körper in der Bewegung als Medium der Vermittlung zwischen Materie und Publikum einsetzen. Dabei ist die Zahl ein ganz wichtiger Inhalt, Zeit als der Verlauf von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Indem solche Phänomene wie die Zeit, die Gravität wesentliche Inhalte meiner Demonstration bilden, wird klar, dass ich keine Handlung als Materie mache, sondern meine Handlungen haben einen psychischen und physischen Hintergrund der Bewusstwerdung über die Komplexität unseres Seins.“

Markierte Textstellen sind weitere Aussagen Rinkes über sein Werk, das Karin Thomas als eine „Grammatik des Sehens und Machens“⁸¹⁸ beschreibt:

„Ich möchte begreiflich machen, wie komplex eine banale Handlung ist, wenn man sie genau beobachtet, wie viele verschiedene Ansichtspunkte möglich sind.“

Von Eva Eyquem im Interview unterstrichen ist eine weitere Passage, die den Zusammenhang von Zeit und Raum anspricht:

„Zusammenhänge von Raum, Zeitraum – ein ABC des Visuellen – Gesichts- und Handgesten – Situationen – Grammatik des Sehens und Machens“⁸¹⁹

In einer weiteren von Eva Eyquem herangezogenen Publikation⁸²⁰, aus der die Abbildungen stammen, die im bereits erwähnten Interview Neidels im Mitteilungsblatt des Instituts für moderne Kunst Nürnberg⁸²¹ abgedruckt wurden, sind Textpassagen Götz Adrianis mit Markierungen versehen. Sie belegen Eyquems Interesse an Rinkes künstlerischem Werk, das intendiert, „alltägliche Handlungen und Erfahrungen zu einem wichtigen Bestandteil zeitgenössischer Sensibilität“⁸²² werden zu lassen und eine Neudefinition des Kunstbegriffs verfolgt, bei dem der Künstler die Rolle eines Katalysators einnimmt.

⁸¹⁷ Zitiert nach: Thomas, Karin: Kunst-Praxis heute, eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik. DuMont-Aktuell, Köln, 1972, S.139, Markierung Eyquem.

⁸¹⁸ Thomas, 1972, S. 138.

⁸¹⁹ Thomas, 1972, S. 138 f.

⁸²⁰ Adrianis, Götz (Hrsg.), „Klaus Rinke. Zeit Raum Körper Handlungen“, DuMont Kunst-Praxis, Köln, 1972. Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg, Nr. 10 Nov., 1974.

⁸²² Markierte Textstelle: Götz Adrianis, „über Klaus Rinke“ in: Götz Adrianis (Hrsg.), „Klaus Rinke. Zeit Raum Körper Handlungen“, DuMont Kunst-Praxis, Köln 1972, S. 10.

„Er [der Künstler, Anm. SR.] tritt an die Stelle des Bildes, der Plastik, etc. Der Prozeß der Entwicklung des Ichs wird zum Gegenstand des Werks, er ist Katalysator [...].“ Klaus Rinke [...] erklärt seinen Körper, indem er ihn demonstriert, er interpretiert anhand seiner Gliedmaßen Beziehungen und Gegensätze sowie die Gesetzmäßigkeiten von Maß, Zahl und Proportion. Mit oder ohne Partner veranschaulicht er Realität [...]. Der Körper wird als struktureles Element benutzt [...]. Aktionen verfestigen sich zu komplexen Simultangefügen, die dem Raum, in der Akzentuierung von Senkrechte und Waagrechte, ein starkes rhythmisches Gewicht geben.“⁸²³

Im Interview mit Heinz Neidel⁸²⁴ zieht Eva Eyquem eine Parallele zwischen den Primärdemonstrationen Rinkes, die sie als „sinnliche Erfahrungen durch die Gestik“ bezeichnet und Ittens Gestaltungsübungen, die als Visualisierung von Raumrichtungen, Maß, Zahl und Proportionen bezeichnet werden können. Man könnte darüber hinaus Rinkes Arbeiten in einer Tradition künstlerischer Auseinandersetzung mit Maß- und Proportionssystemen sehen, wie sie beispielsweise vom Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer im Rahmen seines Unterrichts⁸²⁵ und seines Bühnenwerks entwickelt wurde. Schlemmer formulierte in seinen Tagebuchaufzeichnungen 1923 die Notwendigkeit, Proportionen durch direktes Erleben erfahrbar zu machen.

„Gewiss, die Geometrie, der goldenen Schnitt, die Lehre von den Proportionen. Sie sind tot und unfruchtbar, wenn sie nicht erlebt, empfunden sind.“⁸²⁶



139. Klaus Rinke, Wand Boden Raum, 1972⁸²⁷, abgebildet in: Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg, Nr.10 Nov., 1974

⁸²³ ebenda.

⁸²⁴ Siehe Interview Heinz Neidel: HN-I-EE-1974.

⁸²⁵ Wingler, Hans M. (Hrsg.): „Oskar Schlemmer. Der Mensch“, Neue Bauhausbücher, Mainz, 1969.

⁸²⁶ Schlemmer, Oskar: Tagebuch. 1923, S. 150, zitiert nach: Wingler, Hans M.: Oskar Schlemmer. Der Mensch. 1969, S. 55.

⁸²⁷ Adriani, Götz (Hrsg.): Klaus Rinke. Zeit Raum Körper Handlungen. DuMont Kunst-Praxis, Köln, 1972, „Wand Boden Raum“, Abb. 10 und 11.

An konkreten Beispielen ästhetischer Praxis beschreibt Eyquem das Vorgehen im Rahmen des Begleitprogramms zur Itten-Ausstellung:

„Straff/schlaff wurde mit einer Kordel geübt. Sie wurde stark gezogen von zwei Kindern und schlaff auf den Fußboden fallen gelassen. Das Thema wurde wiederholt mit Papierrollen, die an die Wand geklebt von oben nach unten das Weiche, das Fallende ausdrücken sollten. Lang und kurz und viel (Blüten) wurde anhand einer Pflanze abgetastet und auch akustisch wiedergegeben und erst dann ganz an großen Wänden frei gezeichnet. Materialstudien anhand von Watte, Pappe, Seidenpapier, Folie – abgetastet, beschrieben und dann frei komponiert. Die Umgebung mit einbezogen in das Gelernte. Kartonplatten wurden nebeneinander, übereinander und zugleich ohne Aufforderung auf den Fußboden gelegt und damit wurde demonstriert, wie man Raum in Besitz nehmen kann.“⁸²⁸

In der Publikation des Instituts für moderne Kunst wird auf Werke der Künstler Carl André, Robert Morris und Richard Serra verwiesen, auf die sich Eyquem in ihrer museumspädagogischen Arbeit bezog.

Für diesen performativen Ansatz, den Eva Eyquem im Rahmen ihrer Arbeit mit Vorschulkindern 1974 entwickelte, kann darüber hinaus die Auseinandersetzung mit der Position Lygia Clarks⁸²⁹ Anstoß gegeben haben. Eyquem verband eine freundschaftliche Beziehung zur Künstlerin Lygia Clark, die in den 1970er Jahren an der Sorbonne unterrichtete. Clark stellte bereits während dieser Zeit die Handlung in den Mittelpunkt ihres vielbeachteten Werks und bezog den Betrachter aktiv in das Geschehen mit ein. Eva Eyquem verweist im Gespräch mit Heinz Neidel neben Lygia Clark auf weitere Künstler, die zu neuen Sehformen anregen:

„In diesem Zusammenhang möchte ich noch einige Namen nennen: Carl André, Robert Morris, Serra, Sol LeWitt, Gibert & George, Bruce Nauman, Lygia Clark, Hélio Oiticica und auch Eva Hesse.“⁸³⁰

Die Gründe für Eva Eyquems Interesse an neuen Formen und Inhalten der bildenden Kunst werden in der abschließenden Passage des Interviews mit Heinz Neidel deutlich, in dem sie die enge Verbindung von Kunst und bewusstem Leben thematisiert:

„Neidel: An den Beispielen ist jetzt deutlich geworden, dass uns diese Künstler zu neuen Sehformen anregen, ja sogar sie vermitteln.“

Eyquem: Ich glaube, an dieser Stelle Wölfflin zitieren zu können: „In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt.“

⁸²⁸ Ebenda.

⁸²⁹ Siehe Anhang, Liste der Bibliothek: EE-Bücher-Künstler, Widmung in: „Lygia Clark“, Edição Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

⁸³⁰ Siehe Interview mit Heinz Neidel, HN-I-EE-1974.

Neidel: Was bedeutet das konkret für das Individuum?

Eyquem: Das heißt, Kunst kann uns helfen, diese neuen Inhalte der Welt zu verstehen. Die Künstler demonstrieren, machen uns klar, dass Kunst nicht Leben ist, sondern bewusstes Leben. Der Künstler ist gelebte Soziologie.⁸³¹

Ausgehend von der Kontrastlehre Ittens und in Verbindung mit einem konkreten Erlebnis entwickelte Eyquem in ihren Arbeiten mit Kindern und Jugendlichen elementare Möglichkeiten einer kunstpädagogischen Arbeit mit Material und Übungen zu Körper- und Raumerfahrung.



140-141. Übungen zu Linie und Raum, performative Praxis mit Kindern im KpZ Nürnberg, 1974

Die Abbildungen zeigen Übungen, bei denen Kinder unterschiedlichen Alters die Gelegenheit hatten, mit Schnüren und Karton in den Räumen des Kunstpädagogischen Zentrums zu arbeiten. Dabei spielten elementare Erfahrungen, wie das Verspannen von Raum und das Umhüllen des (eigenen) Körpers eine wichtige Rolle.

⁸³¹ Interview Neidel, HN-I-EE-1974.



142-143. Eva Eyquem arbeitet mit Vorschulkindern im KpZ Nürnberg, Übungen zu Körper-, Raum- und Materialerfahrung, 1974

Anhand der Abbildungen und Äußerungen Eva Eyquems wird deutlich, dass im Vermittlungsprogramm zur Ausstellung in Nürnberg die „Übersetzung des Formalen ins Körperliche“⁸³² eine zentrale Rolle spielte. Eyquems ästhetische Praxis verband die Rezeption der zweidimensionalen Gestaltungsübungen mit performativen Übungen und löste auf diese Weise bereits im Jahr 1974 eine der wesentlichen Forderungen Ittens an die Kunstpädagogik ein, direkt und aktiv die Geschehnisse der zeitgenössischen Kunst einzubeziehen. Eva Eyquem formulierte in einer handschriftlichen Notiz von 1989 zu Ittens kunstpädagogischer Haltung:⁸³³

„...Die Kunsterziehung hat nicht Schritt gehalten mit der Entwicklung der Kunst. – hat oder will nicht diese Entwicklung beachten. – Itten hat in seinen Unterricht bereits 1919 das in der Kunst Geschaffene dieser Jahre in seinen Unterricht integriert. Nicht als Information sondern als Praxis. – Kubismus u. seine Collage. – Dada, Fauvismus, Expressionismus, Konstruktivismus. – Abstraktion, Konzept- u. Automatismus. –...“

Die intensive Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst fand ihre Fortsetzung 1980/81 in einer mehrteiligen Vortragsreihe über die deutsche und die amerikanische

⁸³² Interview Neidel, HN-I-EE-1974.

⁸³³ Siehe Notizen 1989: EE-W-N-1989-SR.ZA.

Avantgarde⁸³⁴, bei der ebenfalls die Künstler F. E. Walther, Rinke und Beuys im Mittelpunkt standen.

Diesem museumspädagogischen Projekt vorausgegangen war Eva Eyquems Tätigkeit als Assistentin⁸³⁵ im Rahmen der Ausstellung „GO! Wahrnehmung zu Fuß“, die 1972 von der Architektengruppe Haus-Rucker-Co in der Kunsthalle Nürnberg realisiert wurde. Die interaktive Ausstellung, die barfuß zu begehen war, stellte taktile Erfahrungen ins Zentrum und konfrontierte den Besucher mit unterschiedlichen Wahrnehmungsstationen.



144. Eva Eyquem arbeitet mit Vorschulkindern im KpZ Nürnberg, Übungen zu Körper-, Raum- und Materialerfahrung, 1974

⁸³⁴ Siehe: EE-W-V-1980 Künstler der deutschen Avantgarde, EE-W-V-1981. Amerikanische Avantgarde.

⁸³⁵ Kunsthalle Nürnberg: Haus-Rucker-Co. Go! Wahrnehmung zu Fuß. Nürnberg 1972, Eyquem erwähnt auf S. 2.

3 Bildnerische Seminare ausgehend von den Gestaltungsgrundlagen

Der weitere Werkkomplex Eva Eyquems kunstpädagogischer Tätigkeit, der hier thematisiert wird, umfasst den Bereich einer künstlerischen Bildung und Ausbildung, die sich an Kinder, junge Erwachsene, Studierende und ein kunstinteressiertes Laienpublikum richtete. Im Rahmen ihrer Dozententätigkeit im Bildungszentrum der Stadt Nürnberg (1995-1994), in der Werkbund Werkstatt Nürnberg e.V. (1989-1999), an anderen deutschen Hochschulen und an der Sorbonne Paris leitete Eva Eyquem zahlreiche Seminare zur bildnerischen Gestaltung. Sie arbeitete mit Kindergruppen in Paris und Nürnberg und richtete ihr Augenmerk in den 90er Jahren auf die Arbeit mit Kindern im Kindergartenalter.

Anhand von Arbeitsergebnissen aus diesen Seminaren und Eyquems Aufzeichnungen soll die Theorie, die ihrer kunstpädagogischen Lehre zugrunde lag, in Verbindung mit den von ihr rezipierten Quellen beleuchtet werden. Dabei möchte ich zwei unterschiedliche Aspekte ihrer kunstdidaktischen Praxis gegenüberstellen, die sich teilweise überschneiden und nicht immer voneinander deutlich zu trennen sind. Ich unterscheide hier Seminare, die sich dem Studium der Gestaltungsgrundlagen widmen und themenbezogene Seminare, in denen die bildnerische Auseinandersetzung von einem vorhandenen Objekt ausging.

Eyquems kunstdidaktisches Vorgehen in Kursen, die auf Übungen zu Gestaltungselementen wie Farbe, Form, Materie, bzw. Textur und Struktur aufbauten, überschneidet sich teilweise mit ihrem Vorgehen in themenbezogenen Kursen, in denen sich Studierende mit einer vorhandenen Wirklichkeit auseinandersetzten. Aspekte der elementaren Übungen zur Kontrastlehre fließen in alle Seminare ein, wie sich besonders deutlich an Arbeitsergebnissen der Kurse „Der Gegenstand und

seine Metamorphose“⁸³⁶ oder „Von der Naturform zum Ornament“⁸³⁷ ablesen lässt, die sie in der Werkbund Werkstatt Nürnberg leitete. Es ist mir bewusst, dass die Unterscheidung in Seminare zu Gestaltungsgrundlagen und in themenbezogene Seminare nur eine annähernde Klassifizierung darstellen kann. Sie erscheint mir aber sinnvoll, da sich daran deutlich darstellen lässt, wo Eva Eyquem Ittens Kunstpädagogik adaptierte, und wo sie andere Schwerpunkte setzte. Mit dieser Form der Differenzierung stütze ich mich auf mündliche und schriftliche Äußerungen, in denen Eyquem zu ihrer kunstpädagogischen Auffassung Stellung nahm. In ihrem Konzept für einen museumspädagogischen Kongress in Algier beschrieb sie die „Basiselemente der bildenden Kunst (ihr Vokabular, ihre Grammatik und ihre Syntax)“ als geeignete Grundlage, auf der man „eine tragfähige Theorie und Praxis“ entwickeln könne. Sie nannte hier „Farbe, Form, Linie, Oberfläche, Raum, Hell-Dunkel, Rhythmus, Struktur und Textur“ als Elemente der Gestaltung.⁸³⁸

In Eyquems kunstpädagogischer Praxis nahmen Kurse, die das Studium einzelner Gestaltungselemente ins Zentrum stellten, einen großen Raum ein. Sie griff hier deutlich auf Ittens Kontrastlehre zurück, die sie auch als grundlegende Struktur übernahm, um die visuell und taktil wahrnehmbare Wirklichkeit benennen und begreifen zu können. Es entsprach Eyquems Überzeugung, dass die Kenntnis der Gestaltungselemente die Voraussetzung für jede Form bildnerischer Tätigkeit schafft und dazu befähigt, die *Bildsprache* zu erlernen, eine Formulierung die sich auf Werner Haftmanns Diktum vom „Sprachvermögen der Bilder“ und von Farbe und Form als „Sprachmitteln der Malerei“⁸³⁹ zurückführen lässt.

Das Bild- und Textmaterial, auf das sich die Reflexion Eyquems kunstpädagogischer Praxis stützt, befindet sich in digitalisierter Form im Eyquem-Archiv. Es besteht aus Abbildungen von Arbeitsergebnissen der Kurse im Bildungszentrum, in der Werkbund Werkstatt und in anderen deutschen Hochschulen, sowie aus nachträglich verfassten Texten und Kommentaren Eva Eyquems zu diesen Kursen.

3.1 Kursprogramm in Nürnberg

3.1.1 Bildungszentrum der Stadt Nürnberg

Wie aus dem Kursprogramm der Jahren 1975 bis 1994 hervorgeht, leitete Eva Eyquem im Rahmen ihrer Tätigkeit am Bildungszentrum der Stadt Nürnberg insgesamt 52 Kurse zum bildnerischen Gestalten, die in der Regel aus fünf

⁸³⁶ Seminar 1989/90 in der Werkbund Werkstatt Nürnberg, siehe EE-W-T-1996.Kommentar.WWN

⁸³⁷ Seminar 1993/94 in der Werkbund Werkstatt Nürnberg, siehe EE-W-T-1996.Kommentar.WWN

⁸³⁸ Eyquem formulierte die Vorschläge für eine Tagung zur Museumsarbeit im Brief an Direktor Bouchenaki: EE-B-EE-MB-Algier-1979.06.05, S. 2. Übersetzung Barbara Rothe.

⁸³⁹ Werner Haftmann spricht von „Sprachvermögen der Bilder“ und von farbigen Formen als „Sprachmitteln der Malerei“ in: Haftmann, Werner: Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens. München, 1950, S. 8, von Eyquem mit Bleistiftmarkierungen versehen.

Veranstaltungen bestanden. Wie aus den Titeln der Veranstaltungen abzulesen ist, widmete sich Eyquem in 11 dieser Kurse der allgemeinen Gestaltungslehre. Die Seminartitel lassen darauf schließen, dass hier eine Auseinandersetzung mit Elementen der Gestaltung in einem thematischen Zusammenhang erarbeitet wurde. Zu dieser Kategorie der allgemeinen Gestaltungslehre zählen folgende Kurse⁸⁴⁰:

- Elemente der bildnerischen Gestaltung. Sehen – Erleben – Gestalten, 1975, 1985
- Entwicklung einer Gestaltungslehre – Einführung in das bildnerische Gestalten, 1980
- Bildnerisches Gestalten – Bildnerisches Denken, 1984
- Gestaltungslehre – Grundelemente der Gestaltung, 1991
- Gestaltungslehre – Notwendige Beziehungen, 1992
- Gestaltungslehre – Bildbetrachtung, Textillustration, 1994
- Gestaltungslehre – Trotz der Geraden, Über den Vorkurs von Josef Albers 3/93, 10/93
- Gestaltungslehre – Notwendige Beziehungen, das bildnerische Moment, Einheit und Vielheit, 1992
- Elemente bildnerischen Gestaltens: Das Objekt und seine Metamorphose, 1990
- Elemente bildnerischen Gestaltens: Die Schrift und ihre Verwendungsmöglichkeit im Bild, 1992

Die übrigen Kurse lassen sich in folgende thematische Schwerpunkte untergliedern:

- Farbe
- Form in Fläche und Raum
- Material: Textur, Struktur
- Rhythmus und expressives Zeichnen

Im Rahmen ihres Kursprogramms zur bildnerischen Gestaltung legte Eyquem einen deutlichen Schwerpunkt auf das Studium der Farbe. Allein 17 Kurse widmete sie in modifizierter Form in den Kursen *Grammatik der Farbe*, *Farbe als Element*, *Farbe als Sprache* oder *Der Farbklang*⁸⁴¹ diesem Thema.

Ebenso nahmen Kurse zur Formensprache einen breiten Raum ein. 7 Kurse tragen Titel wie *Vokabular der Form*, *Formenlehre*, *Form und Gestalt*, 4 bildnerische Seminare stellte Eyquem unter das Thema *Von der Fläche zum Raum* oder *Raum und Fläche*.

Materialstudien zum Thema Textur und Struktur erscheinen im Kursprogramm des Bildungszentrums mit nur einer Veranstaltung unter dem Titel *Gestaltungslehre: Materialstudien, Textur – Struktur*. Material- und Texturstudien bilden allerdings

⁸⁴⁰ Siehe dazu: SR-EE-alle BZ-Veran, und: SR-EE-BZ-Kurse/Anzahl.

⁸⁴¹ Ausschreibungstext: „Das Element Farbe wird in seiner Wesensstruktur erläutert und erarbeitet. Aus dieser Grundlage werden seine vielfältigen Gestaltungskräfte und -möglichkeiten entwickelt.“

einen Schwerpunkt ihrer Lehre in der Werkbund Werkstatt Nürnberg⁸⁴² und in ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit mit Kindern im Vorschulalter⁸⁴³ und sollen in diesem Rahmen gesondert dargestellt werden.

Weitere elf Kurse widmen sich expressiven und rhythmischen Studien ausgehend von der Technik der ostasiatischer Tusch- oder Fingermalerei und des expressiven Zeichnens. Hier stehen freie rhythmische Übungen in Verbindung mit Naturstudien, in denen der Gegenstand nach seinem Ausdrucksgehalt umgesetzt wird.

3.1.2 Grundkurs für Gestaltung an der Werkbund Werkstatt Nürnberg e.V.

Parallel zu ihrer Lehrtätigkeit am Bildungszentrum und im Anschluss daran leitete Eva Eyquem über einen Zeitraum von 10 Jahren Gestaltungs-Seminare in der Werkbund Werkstatt Nürnberg. Die Werkbund Werkstatt Nürnberg e.V. ist ein 1986 auf Initiative des Deutschen Werkbundes Bayern e.V. gegründetes Pilotprojekt, das Jugendlichen und Erwachsenen eine einjährige gestalterisch-handwerkliche Grundausbildung bietet. Die Trägerschaft dieser von der Stadt Nürnberg unterstützten Bildungseinrichtung ging 1993 vom Deutschen Werkbund Bayern e.V. auf den gemeinnützigen Verein Werkbund Werkstatt Nürnberg e.V. über, der Träger der gemeinnützige Gesellschaft mit beschränkter Haftung (gGmbH) wurde. Die Ausbildung richtet sich an Jugendliche und Erwachsene als berufliches Orientierungsjahr zwischen Schule und Studium oder Schule und Berufsausbildung, aber auch an Personen, die sich aus bestehenden Ausbildungs- und Berufssituationen heraus neu orientieren wollen. Das inhaltliche Konzept der Werkbund Werkstatt lehnt sich an das Konzept des Vorkurses am Bauhaus an:

„Im Vordergrund der Arbeit in der Werkbund Werkstatt Nürnberg stehen die Grundlagen der Gestaltung. Angeboten werden systematische Einführungen in die Bereiche Zeichnen, Fläche & Farbe sowie Körper & Raum.

Begleitend findet die gestalterische Basisarbeit konkrete Anwendung in den materialbezogenen Werkstätten Holz, Glas, Metall und Textil. [...] Neben dem Umgang mit Material und Werkzeug und dem Kennenlernen handwerklicher Techniken vermittelt die Werkstattarbeit wichtige Erfahrungen in Planungs- und Arbeitsprozess, über die Umsetzung bis zur Präsentation des fertigen Werkstücks.“⁸⁴⁴

Eyquem wurde 1988 dazu eingeladen, im Bereich des Gestaltungsunterrichts jährlich jeweils ein oder zwei 5-tägige Seminare zu halten, die dazu beitragen sollten, exemplarisch eine inhaltliche Struktur des Werkstatt-Unterrichts zu entwickeln. Sie stieß hier auf ein offenes Feld, in dem sie in mehrfacher Hinsicht an Erfahrungen und Schwerpunkte ihres kunstpädagogischen Interesses anknüpfen konnte. Hier fand sie

⁸⁴² Siehe dazu Texte Eyquem in: EE-W-T-1989.Konzept.WWN.doc und: EE-W-T-1996.Kommentar.WWN.

⁸⁴³ EE-W-T-199?.pädagog.Skizzenbuch.Kila.

⁸⁴⁴ Siehe: <http://werkbund-werkstatt.de/werkstattjahr/inhalte/konzept/>. Abgerufen am 20.1.2015

eine Ausrichtung auf ein Unterrichtskonzept vor, das darauf abzielte, die Grundlagen der Gestaltung aus selbstgesteuertem Handeln heraus zu entwickeln und sich in reduzierter Formensprache mit grundlegenden Materialeigenschaften vertraut zu machen. Die Erfahrung dieses Werkstattjahres kann eine Vorstufe für ein späteres Kunst- oder Design-Studium bilden. Die Ausrichtung der Werkbund Werkstatt auf ein gestalterisches Grundlagenstudium und elementare Materialerfahrung verband zwei Aspekte, die Eva Eyquems beruflichen Weg prägten: ein Interesse am künstlerischen Prozess und eine Wertschätzung des Gebrauchsgegenstandes, die sie bereits in ihrer Kindheit in Japan erfahren hatte. In einem Vortrag 1996 vor Studierenden des Lehrstuhls für Kunsterziehung an der Universität Erlangen-Nürnberg stellte sie unter dem Titel „Einblick in einen Grund- und Elementarkurs in der Werkbund Werkstatt Nürnberg“⁸⁴⁵ wesentliche Aspekte dieser Arbeit dar. Sie betonte hier den engen Zusammenhang zwischen Kunst und Kunsthandwerk und bezeichnete diese Kurse als aktualisierte Fortführung des Vorkurses, den Johannes Itten am Bauhaus in Weimar geleitet hatte.

„Es sind nichts anderes als Konsequenzen, [...] die sich aus diesem Elementarkurs mit der Zeit und [...] mit der Erfahrung gebildet haben. [...] So erscheinen hier Dinge, die bereits im [...] Grundkursus am Bauhaus vorhanden sind, aber es sind andere Dinge ganz einfach dazugetreten, weil sie nach mehr als 50 Jahren einfach notwendig geworden sind oder, wie wir sagen, aktuell.“⁸⁴⁶

Im Vortrag beschreibt sie rückblickend, dass diese Arbeit sich im Laufe mehrerer Jahre als Folge unterschiedlicher Themen ohne festgelegtes Programm entwickelt habe:

„Wir arbeiten im Werkbund seit einigen Jahren und haben verschiedenste Themen angeschlagen, nicht aber nach einer ganz bestimmten Reihenfolge oder einem ganz bestimmten Programm. Es wurde mit Farbe gearbeitet, von der Fläche zum Raum [...] wie wir auch mit dem expressiven Zeichnen angefangen haben zwischendurch wieder und haben verschiedene Vorschläge gegeben.“

Auf Wunsch der Werkstattleitung entwickelt Eyquem 1996 ein Folge von Kursen als exemplarischen Grundkurs⁸⁴⁷, der der Arbeit in den Werkstätten vorausgehen sollte⁸⁴⁸.

Diese Kurse, die Eva Eyquem zu Beginn ihrer Tätigkeit in einem schriftlich formulierten Konzept bereits als „Grundkursus für Gestaltung“ bezeichnet hatte⁸⁴⁹, sind durchaus als programmatisch zu verstehen. Ihre Zielsetzung formulierte sie 1989:

⁸⁴⁵ Transkript der Videoaufzeichnung des Vortrags, siehe: EE-W-V-1996.Grund-und Elementarkurs in der WWN.EWF

⁸⁴⁶ EE-W-V-1996.Grund-und Elementarkurs in der WWN.EWF, S. 1.

⁸⁴⁷ Siehe Aufzeichnungen Sabine Richter: SR-Werkstattbuch.1995, S. 3.

⁸⁴⁸ EE-W-V-1996.Grund-und Elementarkurs in der WWN.EWF, S. 3.

⁸⁴⁹ Konzept für einen Grundkursus der Gestaltung, siehe: EE-W-T-1989.Konzept.WWN.

„Sinn und Ziel sind:

- die schöpferischen Fähigkeiten des Schülers frei zu legen und zur Entfaltung zu bringen,
- einen Beobachtungssinn zu schärfen, um die Erscheinungsformen besser zu differenzieren und einordnen zu können,
- durch Kenntnis der objektiven Gestaltungsprinzipien im taktilen, formalen, räumlichen und farbigen Bereich und durch Erproben seiner Fähigkeiten soll dem Schüler die Möglichkeit gegeben werden, sich seiner persönlichen Veranlagungen bewusst zu werden.

Dieser Unterricht sollte komplementär zur Arbeit in den verschiedenen Werkstätten stattfinden, nicht losgelöst vom Material und seiner Bearbeitung, sondern das Material sollte als Ausgangs- und Endprodukt verstanden werden. So kann der Schüler in enger Verbindung mit seiner handwerklichen Ausbildung sein ästhetisches Empfinden erweitern und das entsprechende Produkt besser zur Geltung bringen, wobei die Frage nach dessen Funktion nicht übersehen werden sollte.⁸⁵⁰

In wenigen Texten und Vorträgen bezieht Eva Eyquem so deutlich Stellung zu den Inhalten und Zielen ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit, wie in dem von ihr redigierten Interview, das ich mit ihr zehn Jahre später in Verderonne führte. Auf die Frage nach dem Verbindenden in der Themenstellung ihrer Arbeit, die sie in der Werkbund Werkstatt Nürnberg entwickelt hatte, nahm sie folgendermaßen Stellung:

„Im bildnerischen Arbeiten ordnet man, man trennt, man bringt in Beziehung, man verändert, erweitert und vereinfacht, wobei die Aufmerksamkeit darauf gelenkt wird, die Zahl oder Anzahl zu beobachten, sowie Symmetrie und asymmetrische Konstellationen. Als Voraussetzung jeder bildnerischen Tätigkeit halte ich es für notwendig, die bildnerische Sprache zu erleben, ihre Grammatik und Syntax. Dabei kann man von den Grundformen ausgehen, als Linie, Fläche und Raum. Formen werden miteinander kombiniert. Bei der Farbe studieren wir die primären und sekundären Farben. Es geht darum, den Farbkreis und seine inneren Gesetze kennen zu lernen, Farben miteinander zu kombinieren und die Farbe mit der Form in Beziehung zu bringen.

Die Materie ist ein wichtiger Bereich, d.h. das Tastgefühl zu entwickeln, Materialien intensiver voneinander unterscheiden zu können, Textur und Struktur kennen zu lernen. Beim Aufbau eines Raumes kann sowohl die Farbe als auch die Materie eine große Rolle spielen.⁸⁵¹

Auszüge der Arbeitsergebnisse dieses Grund- und Elementarkurses wurden von ihr dem Archiv angegliedert und mehrfach in Vorträgen zur Gestaltungslehre vor

⁸⁵⁰ Eyquems Konzept für einen Grundkurs für Gestaltung: EE-W-T-1989.Konzept.WWN, S. 1.

⁸⁵¹ Eva Eyquem 1998 im Interview mit Sabine Richter: SR-1-EE-1998, S. 1.

Studierenden zur Diskussion gestellt⁸⁵². Anhand der Arbeitsergebnisse dieser Kurse und der von ihr dazu verfassten Texte lässt sich belegen, inwieweit sie sich auf Ittens Gestaltungslehre stützte und inwieweit sie andere Quellen rezipierte.

Dazu greife ich auf eine Gliederung der Seminare zurück, die sich an den Elementen der Gestaltung orientiert, die auch Eyquems Kursprogramm am Bildungszentrum Nürnberg zugrunde liegt. Ich untergliedere im Folgenden zwischen Seminaren zur Farbe, zu Form als Fläche und Raum, zu Material als Textur und Struktur, sowie zu Rhythmus und expressivem Zeichnen.

In einem späteren Schritt werde ich Eyquems Vorgehen in themenbezogenen Seminaren untersuchen, die sich beispielsweise auf bildnerische Darstellung der Naturform und des Artefakts, der Schrift und der Partitur beziehen. In diesen Kursen geht sie jeweils von vorhandenen Objekten aus, deren Transformation mit unterschiedlichen gestalterischen Mitteln gestaltet werden kann. Teilweise überschneiden sich auch hier ihre Themenstellungen in den verschiedenen Institutionen.

Als Themen des Grundkurses nennt Eyquem im Interview 1989 explizit das Studium der Farbe und ihrer Gesetzmäßigkeiten, das Studium der Form als Linie, Fläche und Raum, sowie das Studium der Materie, der Materialien und ihrer Struktur und Textur.

In dieser zusammenfassenden Beschreibung der Studieninhalte ist abzulesen, wie eng sie sich im Aufbau ihrer Kurse an der Gestaltungslehre Ittens orientierte. Seine systematische Zuordnung visuell-taktiler und bildnerischer Phänomene zu Phänomenen des Hell-Dunkel, der Farbe, des Materials, der Form und des Rhythmus bildet die Grundlage seiner Kontrastlehre. Eyquem übernahm sowohl für einen analytischen Blick auf die sichtbare Wirklichkeit, als auch für die Struktur ihrer Gestaltungskurse Ittens Auffassung eines polaren Denkens, das auf Hölzel und letztendlich auf Goethe⁸⁵³ zurückgeht. Sie nutzte Ittens Kategorien des vergleichenden Sehens als Instrumente, die es ermöglichen, Wahrnehmbares zu unterscheiden und zu benennen und gestalterisches Vorgehen verbal zu reflektieren. Itten gliederte seine Gestaltungslehre in folgende Kategorien:

„Grundlage meiner Gestaltungslehre war die allgemeine Kontrastlehre. Das Hell-Dunkel, die Material- und Texturstudien, die Formen- und Farbenlehre, der Rhythmus und die expressiven Formen wurden in ihren Kontrastwirkungen besprochen und dargestellt.“⁸⁵⁴

⁸⁵² EE-W-V-1996. Die Ordnung der Dinge. Uni Passau.

⁸⁵³ Siehe dazu auch: Johannes Itten: Fragmente zu Leben und Werk. In: Rotzler, Willy (Hrsg.): Johannes Itten. Werke und Schriften. Werkverzeichnis von Anneliese Itten. Zürich, 1972, 2. ergänzte Auflage 1978, S. 31.

⁸⁵⁴ Itten, Johannes: Gestaltungs- und Formenlehre. Berlin, 1975, S. 11 f.

Eyquem übernahm offensichtlich die Grundzüge Ittens Gestaltungslehre für ihre kunstpädagogische Praxis, wenn auch in modifizierter Form. Wie Arbeitsbeispiele⁸⁵⁵ und Kurstitel⁸⁵⁶ zeigen, nutzte sie den systematischen Aufbau der Ittenschen Gestaltungslehre. Eva Eyquem hatte bereits an der Berliner Itten-Schule diese Gestaltungslehre kennengelernt. Sie bezog sich in einem Vortrag über Johannes Itten auf Äußerungen von dessen Schüler Boris Kleint, der die Bedeutung des Studiums der Elemente in Ittens Lehre unterstrich:

„Itten hatte erkannt, dass die Elemente des Bildes einzeln und nacheinander studiert werden müssen, nicht zusammen und gleichzeitig.[...] Folgerichtig lehrt er das Studium der Helligkeit ohne Farbe, der Farbe ohne Form, der Form ohne Komposition; die kalten und die warmen Farben für sich; ebenso die trüben und die reinen; erst die Kontraste, dann die Vermittlungen.“⁸⁵⁷

Während Kleint hier vor allem die bildnerischen Mittel im Auge hat, stellt Itten immer wieder das Studium in einen größeren Zusammenhang. Er betonte im Vorwort zur Gestaltungs- und Formenlehre im Rückblick auf seine Lehrtätigkeit, dass diese Kontraste auf unterschiedliche Weise studiert werden sollten, und zwar über den Weg der Empfindung, der Reflexion und der Gestaltung:

„Die Schüler hatten diese Kontraste auf drei Arten zu studieren: sinnlich zu erleben, verstandesmäßig zu objektivieren und synthetisch zu gestalten.“⁸⁵⁸

In der von Itten oft zitierten Trias von *impressivem*, *expressivem* und *konstruktivem Studium* wird ein ähnlicher Ansatz deutlich.

3.2 Bildnerische Übungen zur Farbe

Seminare zur Farbe als bildnerisches Element ziehen sich als Konstante durch Eyquems kunstpädagogisches Wirken am Bildungszentrum der Stadt Nürnberg, in der Sorbonne Paris, der Werkbund Werkstatt Nürnberg und der Fachhochschule Pforzheim. Das Farbstudium spielte eine zentrale Rolle in zahlreichen Kursen für Erwachsene und Kinder, die sie im Kunstpädagogischen Zentrum KpZ in Nürnberg leitete, sowie in Kinderkursen, die sie aufbauend auf ihre Vermittlungstätigkeit im

⁸⁵⁵ Siehe dazu: Arbeitsmaterial aus den Eyquem-Kursen von Elly Nelles in: PR-ENelles, siehe auch: EN-W-Tabelle1982-95. und EN-W-Nelles.1982-93.

⁸⁵⁶ Siehe: SR-EE-alle BZ-Veran.

⁸⁵⁷ Eyquem zitiert Boris Kleint in ihrem Vortrag zu Johannes Itten. Siehe EE-W-V-1988.Itten, der Text von Boris Kleint befindet sich in: Johannes Itten, Gesehen von Freunden und Schülern, Ravensburg, 1960, S. 25-28.

⁸⁵⁸ Itten, 1975, S. 12.

Rahmen der Itten-Ausstellungen ab 1974 in Paris leitete, sowie in ihrer Arbeit mit Kindern im Vorschulalter.

Im Folgenden werde ich Eyquems Seminare zum Farbstudium unter dem Aspekt darstellen, auf welche Quellen sie hier zurückgreift. Die Farbkurse für junge Erwachsene, Studierende und kunstinteressierte Erwachsene, die sie an den unterschiedlichen Bildungseinrichtungen leitete, werden hier zusammenfassend dargestellt, da sich das Vorgehen innerhalb der Kurse vermutlich nicht wesentlich unterschied. Weitere Kapitel widmen sich Eyquems Kinderkursen in Nürnberg und Paris und einer ästhetischen Praxis zur Farbe mit Vorschulkindern in Nürnberg.

Anhand der Abbildungen von Studienarbeiten aus Eyquems Kursen in der Sorbonne, am Bildungszentrum Nürnberg und der Werkbund Werkstatt Nürnberg wird sichtbar, dass sie weitgehend auf die Struktur der Farblehre Ittens zurückgriff. Ihre schriftlichen Kommentare zeigen, dass sie sich an Ittens Farbenlehre orientierte, die er in systematischer Weise zum ersten Mal 1944 in der Ausstellung „Die Farbe“ im Kunstgewerbemuseum Zürich⁸⁵⁹ darstellte. Sie übernimmt teilweise seine dort publizierte Einteilung in sieben Farbkontraste: Farbe-an-sich-Kontrast, Hell-Dunkel-Kontrast, Kalt-Warm-Kontrast, Komplementär-Kontrast, Simultan-Kontrast, Qualitäts-Kontrast, Quantitäts-Kontrast.

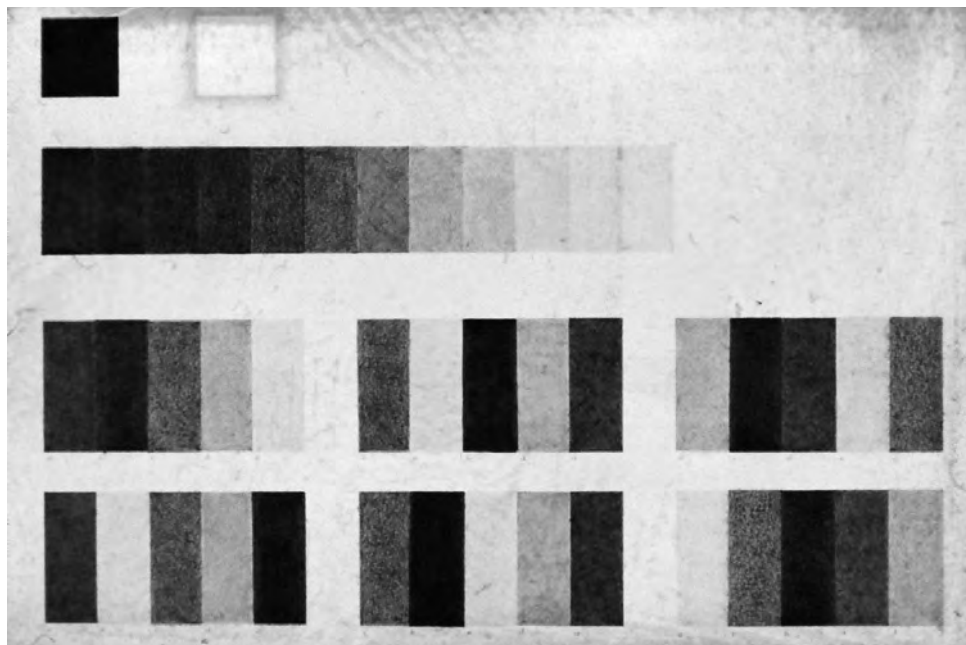
3.2.1 Farbkontraste

Eva Eyquem integrierte Studien zum Hell-Dunkel-Kontrast sowohl in Seminare zur Farbe wie auch zu Form, die sie in Institutionen zur Erwachsenenbildung leitete. Mit Hell-Dunkel-Studien führte sie häufig das Thema der Form, wie auch das Thema der Farbe ein. Die im 2. Ausbildungsjahr an der Sorbonne entstandene Übung zeigt die Darstellung von Schwarz und Weiß im Quadrat, eine Tonstufenskala und Variationen eines 5-teiligen Hell-Dunkel Klanges, eine Übung, die Eyquem in modifizierter Form in einigen Kursen wiederholte. Diese Hell-Dunkel-Studien aus Eyquems Farbseminaren an der Sorbonne, in Schwarz oder Blau ausgeführt, orientierten sich deutlich an Ittens Übungen zu Tonstufenskalen, Hell-Dunkel-Akkorden und Hell-Dunkel-Kompositionen⁸⁶⁰.

Wie ein Brief belegt, den Eyquems japanischer Schüler G. Ushiyama 1935 an sie richtete, hatte sie bereits unmittelbar nach ihrer Rückkehr nach Japan als 20-Jährige in Tokio Privatunterricht erteilt, der sich mit Studien zu Hell-Dunkel und Farbe auf Ittens Kontrastlehre bezog. Ushiyama schrieb an Eva Plaut,

⁸⁵⁹ Text zur Ausstellung „Die Farbe“: veröffentlicht in: Wegleitung 159 des Kunstgewerbemuseums Zürich zur Ausstellung „Die Farbe in Natur, Kunst, Wissenschaft und Technik“, Zürich 1944, siehe: Rotzler, Willy: Johannes Itten. Werke und Schriften, Zürich, 1978, S. 147 f und 415., siehe auch: Itten, Johannes: Kunst der Farbe, Ravensburg, 1970, S. 5 f.

⁸⁶⁰ Siehe Denaro, 2002, S. 58 ff.



145. Hell-Dunkel-Studie aus Eyquems Farbkurs an der Sorbonne

„I'm very happy now that I filled this year with studies of Farbe, Hell-Dunkel and so on. You taught me many many absolutely knowledges, almost new and modern even in Japan. I studied not so hard, not so diligent, but you taught me so kind and so courtesy. In past spring I knew nothing about Farbe, and in autumn, now I knew many Gesetz of Farbe. I never get such a good and splendid knowledge from anyone else before.

You are still so young and I wonder why your skills and experiences are so wonderful and your Gefühl is so exquisite. You taught me the way we must go and the way of study things. If I never met you I cannot find out many Gesetz even in my long life. Itten-method is splendid indeed, and your teaching technique is also splendid. Always we discussed Hell-Dunkel and Farbe on our way home from your house after the training was over. Mr. Hashimoto said always that your teaching method is not so good because of little explanation. But when you explain the teaching method of Itten-Schule, we know at least that little explanation is the Itten-method.”⁸⁶¹

Die Bemerkung Ushiyamas, Ittens Methode bestünde in einer sparsamen Erklärung, lässt darauf schließen, dass Eyquem die bildnerische Erfahrung des Studiums der Elemente in den Mittelpunkt rückte. Sie betonte auch in den späten Jahren ihrer Tätigkeit an der Werkbund Werkstatt Nürnberg, dass sie es für sinnvoll hielt, die Theorie aus der Praxis heraus zu entwickeln und nicht belehrend vorzugehen. Hier

⁸⁶¹ Brief von R. Ushiyama an Eva Plaut: EE-B-JI-EP-1935.04.12.

knüpfte sie sich an Ittens Lehrsystem an, der betonte, dass der Schüler „nur malend die Geheimnisse der Farbenwelt aufdecken könne“⁸⁶². In seinem Berliner Tagebuch, auf das sich Eva Eyquem bereits 1935 in ihren Unterricht in Tokio⁸⁶³ bezog, weist Itten darauf hin, welche entscheidende Rolle die bildnerische Aneignung der einzelnen Farbkontraste für die Kenntnis der Farbe hat:

„Wir können der Farbe nur so beikommen, dass wir sie stückweise untersuchen und jedes der erforschten Gebiete immer wieder zurückführen in die Sphäre synthetischen Schauens und Gestaltens.“⁸⁶⁴



146. Eva Plaut und ihre Privatschüler 1935 in Tokio mit Ittens Tagebuch, rechts neben ihr G. Ushiyama⁸⁶⁵

Die größte Nähe in Eva Eyquems Kursprogramm zu Ittens Gestaltungslehre besteht in den Seminaren zur Farbe. Im Folgenden sollen einige Beispiele vorgestellt werden, die sich offensichtlich eng an Ittens Farblehre orientieren. Diese Arbeitsergebnisse werde ich Studien gegenüberstellen, die sich auf andere Quellen beziehen.

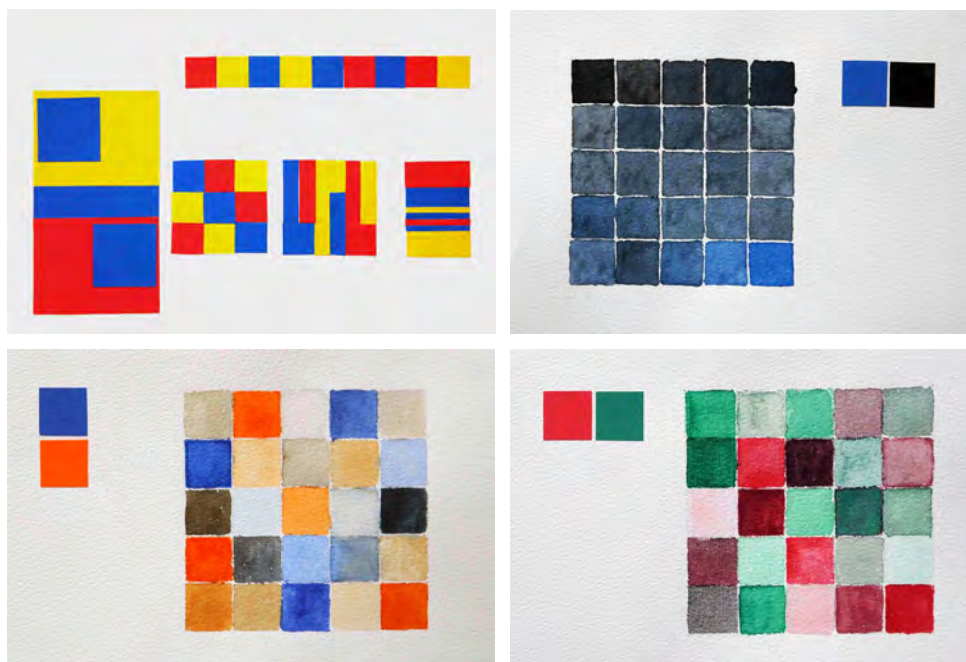
Die folgenden Abbildungen zeigen einige Arbeiten der Kursteilnehmerin Elisabeth Nelles, die Eyquems Farbkurse am Bildungszentrum über mehrere Jahre besuchte.

⁸⁶² Itten, Johannes: Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre, Ravensburg, 1963, S. 43-46.

⁸⁶³ Siehe Fotografie SLW-EP-F-1935. Jap. Stud.1b.

⁸⁶⁴ Itten, Johannes: Das Tagebuch von Johannes Itten, Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst, Berlin 1930, Reprint 1962, S. 77.

⁸⁶⁵ Ein Foto aus Eyquems Nachlass zeigt die gleiche Situation: EE-EP-F-1935.jap. Stud.2



147-150. Studien der Nürnberger Kursteilnehmerin Elisabeth Nelles zu Primärfarben, Hell-Dunkel-Tonstufen und Komplementärfarben, 1985/1987

Die Abbildung links oben zeigt eine Farbstudie aus Primärfarben zum Farbe-an-sich-Kontrast, in der Ittens Arbeitsmaterial⁸⁶⁶ zur Farblehre verwendet wurde. Für die aquarellierten Farbausmischungen ging die Kursteilnehmerin jeweils von zwei Tönen des Farbmaterials aus, die sie in eine Studie zu Hell-Dunkel-Abstufung einer Primärfarbe und als Übungen zum Komplementär-Kontrast umsetzte. Die Abbildungen stammen aus einer Serie von Farbstudien, in denen Nelles systematisch alle 12 Farben des Farbkreises als Hell-Dunkel-Tonstufen mit Schwarz ausmischte. Die Ausmischungen zum Komplementärkontrast basieren ebenfalls auf den Kontrastmöglichkeiten innerhalb des 12-teiligen Farbkreises, wie auch ihre Übungen zum Farbe-an-sich-Kontrast⁸⁶⁷.

Die Übungen stehen deutlich in der Tradition der Farblehre Ittens, wie er sie sowohl in seinem Unterricht an der Schule in Berlin, als auch in Krefeld⁸⁶⁸ praktiziert hatte. Diese Studienblätter entsprechen den Übungen zu einzelnen Farbkontrasten im Quadratcharakter, wie sie Itten im Unterricht in Wien, Weimar und Berlin erarbeiten ließ⁸⁶⁹. Das Schachbrett nutzte Itten, wie Denaro belegt, spätestens seit

⁸⁶⁶ Itten, Johannes: Arbeitsmaterial zur Farbenlehre. 2. Aufl. Ravensburg, 1973.

⁸⁶⁷ Siehe dazu: EN-W-Nelles.1982-93.

⁸⁶⁸ Denaro, 2002, S. 180-195.

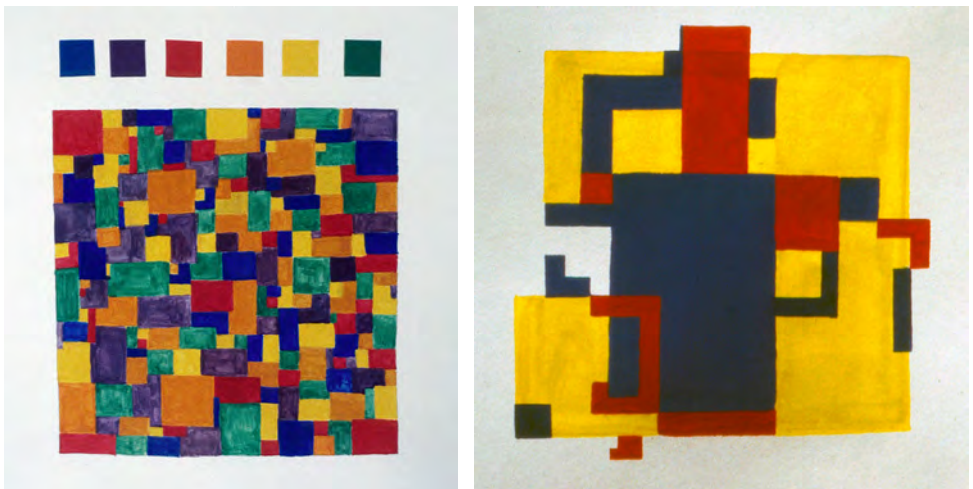
⁸⁶⁹ Siehe Denaro, 2002, S. 180-187, siehe auch Itten, Johannes: Kunst der Farbe. Ravensburg, 1970, S. 35, 39, 43, 47, 51, 57.

1917 als bevorzugte Komposition für Farbstudien⁸⁷⁰, die Itten als hilfreiche formale Begrenzung begründete:

„Um das Studium der Farbklänge vom Formalen zu befreien, ließ ich schon 1917 für die meisten Übungen die Schachbretteinteilung als gegebene Form verwenden.“⁸⁷¹

Eyquem übernahm diese Kompositionsform weitgehend für ihre Farbkurse, wobei sie individuelle Abweichungen durchaus begrüßte. Die Kursteilnehmerin Elisabeth Nelles schilderte, dass ihr das Schachbrett als Kompositionsschema für ihre systematische Vorgehensweise im Farbstudium durchaus entgegenkam.

Deutlich freier komponiert sind Arbeitsergebnisse, die in Eyquems Farbseminaren an der Werkbund Werkstatt entstanden und die sie als Beispiele für eine Dokumentation ihrer Kurse auswählte. Die Farbstudien zu Farbe-an-sich-Kontrast und Warm-Kalt-Kontrast zeigen Variationen auf, bei denen mit unterschiedlichen Größenverhältnissen, mit Überlagerungen und Überschneidungen von Farbformen und Hintergrundfläche experimentiert wird.



151-152. Komposition im Quadratcharakter zum Farbe-an-sich-Kontrast, WWN, 1995/1996

Eyquems methodisches Vorgehen orientierte sich eng an der Aufgabenstellung der Ittenschen Farblehre, allerdings unterstützte sie im Prozess des Unterrichtens die Studierenden dabei, individuelle Lösungswege zu finden und über die gestellte Aufgabe hinauszugehen. Diesem didaktischen Ansatz, der auf vergleichbare Ergebnisse zu Gunsten einer Ausdrucksvielfalt verzichtet, kam die überschaubare Gruppengröße in der Werkbund Werkstatt entgegen. Eyquem betonte im Vortrag

⁸⁷⁰ Denaro, 2002, S. 148 f.

⁸⁷¹ Itten, Johannes, Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre. Ravensburg, 1963, S. 32 f.

1996, dass ein Überschreiten der Aufgabe, die immer eine Offenheit beinhaltet und damit beim Studierenden eine gewisse Unsicherheit auslöst, durchaus von ihr gewünscht sei. Gerade diese Spannung führe nach ihrer Einschätzung zu einer großen Vielfalt an Lösungen.

„Im Formkurs haben wir gesehen, dass wir nicht ein Programm ganz festlegen können. Wir müssen es im Kopf haben, die Schüler erfahren es erst viel später, sie wissen am Anfang nicht, wohin sie gehen werden, sie wissen nur, was sie im Moment für ein Problem vor sich haben und entdecken mit dem, was sie tun, was sie eigentlich getan haben – nachträglich, als dass wir ihnen sagen, was sie zu tun haben und ihnen auch zu verstehen geben, was wir von ihnen erwarten. Das erfahren sie nie. Und diese kleine Spannung oder Unsicherheit führt zu unendlich vielen Resultaten, die unserer Meinung nach viel interessanter sind, als eine absolute, also starke Autorität. Trotzdem, die Schüler fühlen sich, und das hoffe ich und haben es mir oft gesagt, in gewisser Weise frei, entdecken, haben aber doch einen Boden unter sich, der ganz stark artikuliert ist.“⁸⁷²

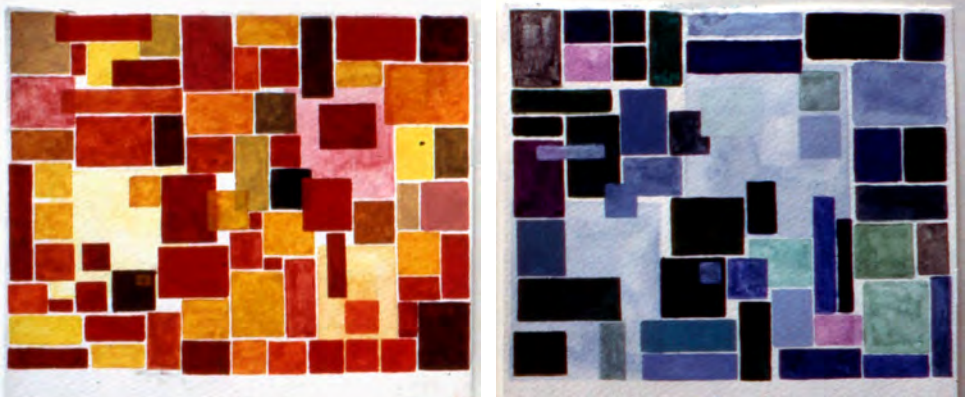
Die Themenstellung beinhaltete meist, wie Notizen zum Ablauf des Seminars belegen⁸⁷³ einen klaren Rahmen und stellte unterschiedliche Wege zur Wahl, zwischen denen sich die Seminarteilnehmer zu entscheiden hatten. So eröffnete sie beispielsweise im September 1996 in der Werkbund Werkstatt das viertägige Seminar zur Farbe mit der an Ittens Übungen angelehnten Aufgabe zum Hell-Dunkel-Kontrast. Aufgabe war, Variationen eines Hell-Dunkel Themas zu entwickeln, daraus einen Fünf-Klang aus verschiedenen Tönen zu bilden, die in unterschiedlicher Abfolge und in unterschiedlichen Proportionen komponiert werden sollten. Die anschließende Aufgabe konnte auf unterschiedliche Weise gelöst werden, als Umsetzung einer Hell-Dunkel-Komposition in Farbe, als Kombination von farbigen Tonstufen mit Grautönen, oder als farbiges Hell-Dunkel in unterschiedlichen Farben. Eyquem wies auch bei der anschließenden Übung, die drei Grundfarben miteinander in Beziehung zu setzen, auf die Möglichkeit hin, sich für eine Komposition als Band oder im Quadrat zu entscheiden. Ausgehend von unterschiedlichen Vorgehensweise entwickelten die Teilnehmer individuelle Lösungen zur Komposition aus Primär- und Sekundärfarben, zu kalten und warmen Farben und zu Komplementärfarben.

Einige Teilnehmer entschieden sich, Zwischenräume zwischen den Farbflächen stehen zu lassen (Abb. 153), andere entschieden sich für offene Außengrenzen der Komposition (Abb. 152, 154) und übernahmen diese Prinzipien für weitere Übungen.

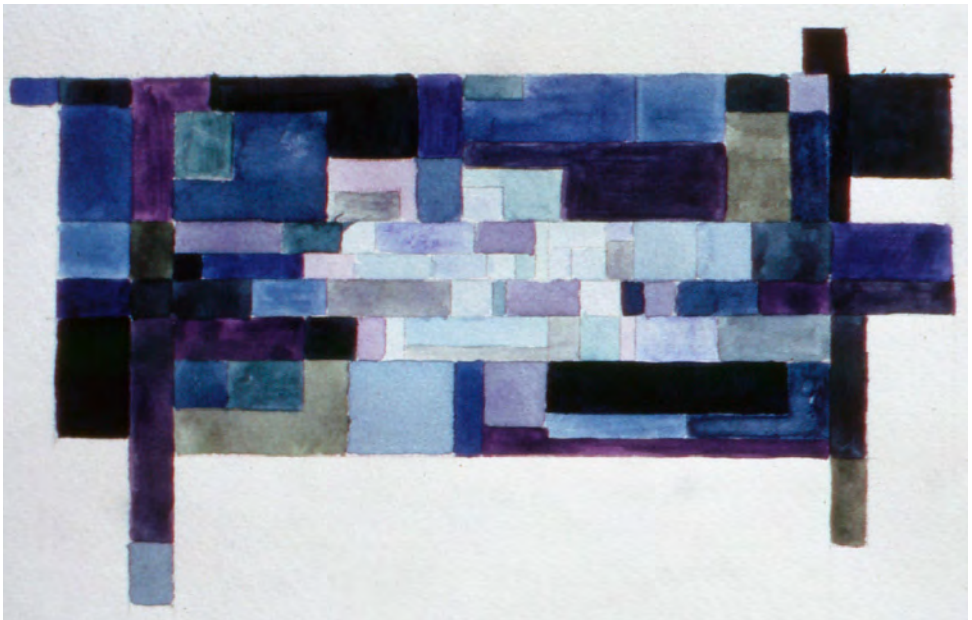
Hier wird deutlich, dass Eyquem individuelle Lösungen und serielles Arbeiten provozierte. Dieses methodische Vorgehen, unterschiedliche Lösungswege

⁸⁷² EE-W-V-1996.Grund-und Elementarkurs in der WWN.EWF, S. 3 f.

⁸⁷³ Siehe Notizen Sabine Richter: SR-Werkstattbuch1995-2003, Seminar Eyquem 21.- 24.9.1996.



153-154. Kompositionen zum Warm-Kalt-Kontrast, WVN, 1995/96

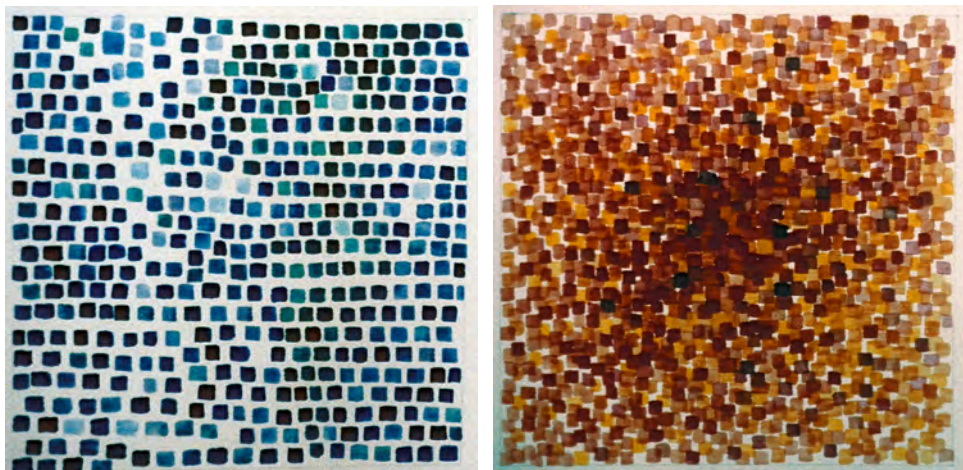


155. Komposition zum Warm-Kalt-Kontrast, WVN, 1995/96

vorzuschlagen, verband sie mit Aufforderungen, sich selbst das Thema zu stellen, mit dem Wunsch, die Kursteilnehmer zu möglichst großer Selbstständigkeit zu führen.

Eyquem's aufmerksamer Dialog mit den Studierenden führte zu Lösungen wie der eines Seminarteilnehmers, der sich in der Komposition links bereits von der Vorgabe löste, die kalten Farben flächig aneinander zu setzen und dieses Prinzip in einem zweiten Schritt weiterführte zu einer Verdichtung von halbtransparenten warmen Farbtönen (Abb. 156 und 157).

Im Kommentar zu ihrer Arbeit in der Werkbund Werkstatt, den Eva Eyquem 1996 rückblickend über ihr Seminar zum Thema Farbe verfasste, unterstrich sie den



156–157. Ein Seminar-Teilnehmer variiert in Studien zu kalten und warmen Farben die weißen Zwischenräume, WWN, 1995

Bezug zu Ittens Farblehre. Die Übungen seien „in der Anwendung der Grammatik der Farbe entstanden“, die sie folgendermaßen zusammenfasst:

„- Der Farbkreis, sein Aufbau.

- Die drei Grundfarben rot – gelb - blau und ihre Beziehungen.

- Der Helligkeitswert der Farbe, Hell-Dunkel und Farbe, farbiges Hell-Dunkel.

- Die 7 Farbkontraste innerhalb des Kreises (12 Farben).

- Das Monochrom - die Proportion - Anzahl und Maß - Farbe und Form, deren Vokabular - Grammatik – Syntax.“⁸⁷⁴

Als Literatur, auf die sich ihre Vorgehensweise bezog, nannte sie an dieser Stelle Literatur zur Malerei von Delacroix bis Lohse, die Farbenlehre Runges⁸⁷⁵ und Goethes, Ittens *Kunst der Farbe*, Albers *Interaction of Color*, sowie Literatur zu Antonio Calderara.⁸⁷⁶ Mit der Wahl des Kurstitels „Farbe als Sprache“⁸⁷⁷ für Farbseminare am Bildungszentrum griff Eva Eyquem auf den Titel der gleichnamigen Publikation Hans Joachim Albrechts⁸⁷⁸ zurück, der farbtheoretische Grundlagen im Werk Robert Delaunays, Josef Albers und Richard Paul Lohses thematisierte. An anderer Stelle erwähnte sie den Einfluss durch Lohse und Max Bill, die sie beide persönlich durch Itten kennengelernt hatte⁸⁷⁹.

⁸⁷⁴ Eyquem, 1996: Kommentar zum Unterricht an der Werkbund Werkstatt, siehe: EE-W-T-1996.Kommentar WWN.

⁸⁷⁵ Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München, 1975, in Eyquems Besitz.

⁸⁷⁶ EE-W-T-1996.Kommentar WWN, S. 18.

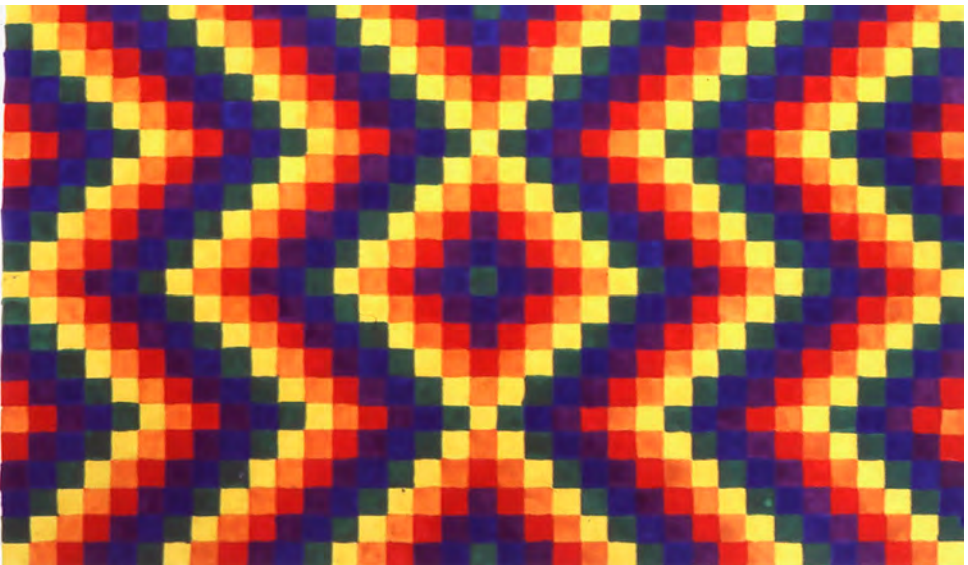
⁸⁷⁷ In den Jahren 1985, 1986 und 1987 bot Eyquem die Farbkurse am Bildungszentrum unter dem Titel „Farbe als Sprache“ an, siehe dazu SR-EE-BZ-Kurse/Themen.

⁸⁷⁸ Albrecht, Hans Joachim: Farbe als Sprache. Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse, Köln, 1974, in Eyquems Bibliothek, siehe EE-Bücher-Theorien.

⁸⁷⁹ EE-W-Notizen-1989-ZA.SR.

Eyquem's nicht nummerierter Aufzählung verschiedener Themenbereiche macht deutlich, dass sie nicht auf eine umfassende Farbtheorie abzielt, sondern exemplarisch einige Aspekte zur Farbe herausgreift, die sich wiederum auf Positionen der neuen Kunstgeschichte beziehen.

Die Modifizierung von Ittens systematischer Farbenlehre, auf die sich Eyquem bereits mit dem Hinweis auf den Farbkreis und die sieben Farbkontraste bezieht, wird dadurch deutlich, dass sie sich zwar am Aufbau seiner Farblehre orientiert, in ihrer Terminologie auf Bezeichnungen wie Farbe-an-sich-Kontrast, Simultan-, Qualitäts- und Quantitäts-Kontrast weitgehend verzichtet. In den Studienblättern zu Übungen zum „Farbkreis und seinem Aufbau“ nimmt sie auf das Werk Richard Paul Lohses⁸⁸⁰ Bezug.

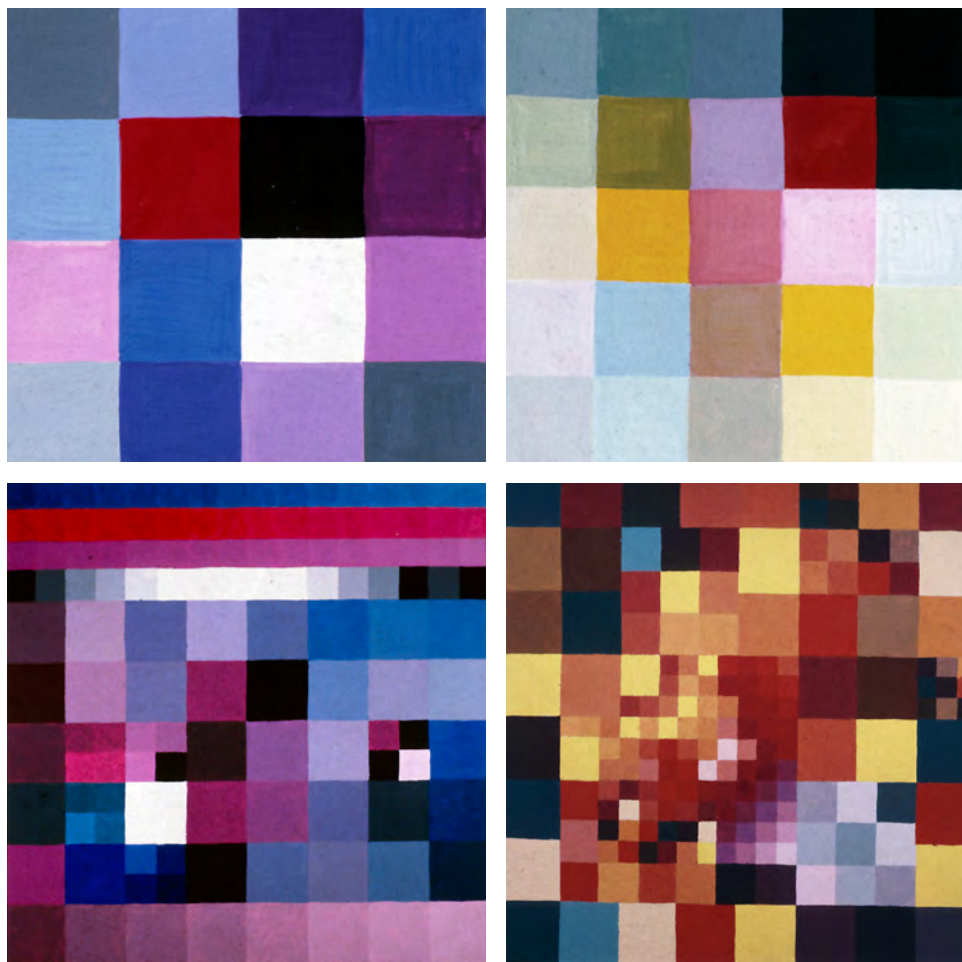


158. Studie zum Farbe-an-sich-Kontrast, WWN, 1995/1996

Die Übungen zu „Grundfarben und ihre Beziehungen“ orientieren sich deutlich an Ittens Studien zum Farbe-an-sich-Kontrast und verweisen auf Mondrians Werk. Der dritte erwähnte Punkt „Helligkeitswert der Farbe“ bezieht sich auf Ittens Hell-Dunkel-Kontrast, den er in seinem Tagebuch 1930 noch unabhängig von der Farblehre thematisiert⁸⁸¹. An vierter Stelle sind etwas unklar die „sieben Farbkontraste innerhalb des Kreises“ genannt, wobei anzumerken ist, dass sich der Qualitätskontrast nicht mit den 12 Farben des Farbkreises darstellen lässt. Hier schließt Eyquem an Adolf Hölzels Farbenlehre an, der bereits 1904 in einem Brief an seine ehemalige Schülerin Bettina Feistel-Rohmeder von sieben Farbkontrasten spricht:

⁸⁸⁰ Eyquem erwähnte ihre Begegnung mit Richard Paul Lohse, notiert in: SR-EE-N-1997.02.28.Notizen.

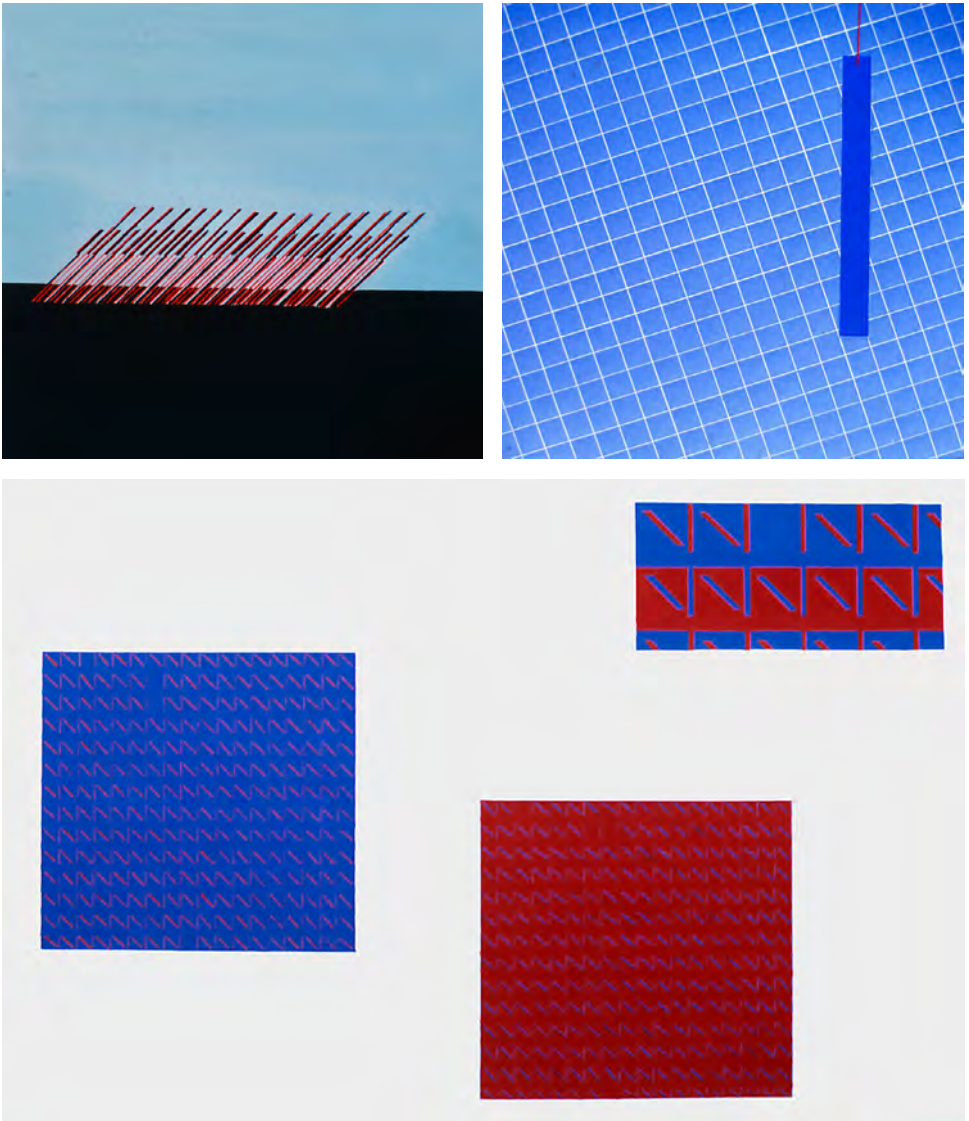
⁸⁸¹ Itten, 1930/1961, S. 14 f.



159-162. Studien zu Farbkontrasten im Quadratcharakter, 2. Ausbildungsjahr Sorbonne

„In Bezug auf die Farbe haben wir folgende Gegensätze, die so wichtig sind, dass Sie sich dieselben sehr merken und besonders notieren müssen. 1. Farbgegensätze an und für sich (etwa Gelb und Blau); 2. Kalt und Warm; 3. Hell und Dunkel (Dunkelblau und Hellgelb); 4. Die complementären Gegensätze; 5. Quantitätsgesetze (viel Blau, wenig Gelb und umgekehrt); 6. Intensitätsgegensätze (scharfes Gelb zu mattem Blau) mit 7. der Steigerung des Satzes 6 in farbig und neutral (Gelb z.B. als Farbe auf blaugrauem Fond).“⁸⁸²

⁸⁸² Adolf Hölzel im Brief vom 4. März 1904 an Bettina Feistel-Rohmeder, zitiert nach: Ulrich Röhke: Adolf Hölzel, Johannes Itten und Paul Klee – drei „Meister der Farbkunst“, 2012. In: Itten – Klee. Kosmos Farbe. Hrsg. von Christoph Wagner, Monika Schäfer, Matthias Frehner und Gereon Sievernich, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Martin-Gropius-Bau Berlin, 2012, S. 114.



163-165. Farbe und Form, Studienarbeit aus dem 2. Ausbildungsjahr Sorbonne Paris

Ein weiterer Aspekt der Übungen ist hier hinzugefügt, der monochrome Malerei thematisiert und einzelne Kontraste in einer Art Synthese zur Anwendung bringt.

Mit dieser Aufgabenstellung setzt Eyquem deutlich Akzente auf Positionen der Farbfeldmalerei, der Minimal Kunst und auf das Werk der Künstlerin Aurélie Nemours. Das Werk der konkreten Künstlerin ist von formaler Strenge, Einfachheit und Reduktion der bildnerischen Mittel gekennzeichnet. Mit seriellen und monochromen Werkreihen steht sie in einer Tradition der ungegenständlichen Malerei, die bei Josef Albers anknüpft. Eva Eyquem zählte zu ihren frühen Förderern und Freunden, sie präsentierte ihr Werk bereits in den 1960er Jahren

in der Galerie Maywald und im Maison de la Culture in Saint-Etienne, wie der Ausstellungskatalog „Étapes de la recherche d'un amateur d'art contemporain: madame eva eyquem“⁸⁸³ belegt.

Wie Studienblätter von Seminarteilnehmern⁸⁸⁴ der Sorbonne zeigen, bezog sich Eyquem auf Ittens Farbübungen, integrierte aber auch Aspekte zeitgenössischer Malerei in ihre Aufgabenstellung. Deutliche Bezüge zu Aurélie Nemours Werk wie auch zu Werken serieller Kunst finden sich in einigen Studienblättern der französischen Studierenden.

3.2.2 Farbe und Form

In einem weiteren Seminar zur Farbe, das unter dem Titel *Farbe und Form* von einer anderen Gruppe der Werkbund Werkstatt erarbeitet wurde, setzte Eyquem deutliche Bezüge zur Kunst der amerikanischen Farbfeldmalerei von Künstlern wie Frank Stella, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland oder Morris Louis. Einige der Arbeiten nutzen, indem sie über die Begrenzung der rechteckigen Bildform hinausgehen, das Prinzip der „shaped canvas“. Im Kommentar zum Grundkurs in der Werkbund Werkstatt betont Eyquem, dass diese Übungen in „Anwendung der Grammatik der Farbe“ entstanden sind, wobei sie sich auf die Farbtheorie von Runge, Goethe und Itten bezieht⁸⁸⁵. Sie weist an dieser Stelle auch auf das Werk der Künstler Josef Albers, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, sowie Barnett Newman, Gotthard Graubner und Antonio Calderara hin. Eyquem geht hier über Ittens Ansatz hinaus und erweitert ihn, indem sie Aspekte zeitgenössischer künstlerischer Positionen einbezieht, die in einer Tradition der Abstraktion stehen.

Eyquem distanzierte sich mehrfach von einer kunstpädagogischen Praxis, Ittens Kontrastlehre als modellhafte Vorgehensweise zu übernehmen und äußerte sich kritisch gegen die verknäppte Darstellung seiner Lehre in den Studienbüchern, die zu unreflektierter Nachahmung verleiten können. Sie betonte in dem Zusammenhang, Itten selbst sei in seinem Unterricht nicht nach Schemata vorgegangen, sondern habe situativ auf Impulse der Schüler reagiert. Sie erinnert sich:

„Von Kurs zu Kurs hat Itten seine Methoden modifiziert und vertieft, ergiebigere Aufgabestellungen gefunden. Jede Unterrichtsstunde war ihm ein menschliches und pädagogisches Abenteuer, aus dem er neue Einsichten schöpfen konnte.“⁸⁸⁶

⁸⁸³ Allemand, Maurice: *Étapes de la recherche d'un amateur d'art contemporain: madame eva eyquem*. Maison de la Culture in Saint-Etienne, 1974, S. 24, siehe: EE-W-K-1974.Étapes. Ein Hinweis auf die Ausstellung 1974 in Saint Etienne befindet sich im Index unter *Gruppenausstellungen* in: Gassen, Richard W. und von Mengden, Lida (Hrsg.): *Nemours. Aust.-Katalog Wilhelm-Hack-Museum*, Köln, 1995, S. 286.

⁸⁸⁴ Siehe Ey/E-P24, Ey/E-P25 und Ey/E-P12, Ey/E-P13 und Ey/E-P17.

⁸⁸⁵ Siehe: Eyquems Kommentar zum Unterricht in der Werkbund Werkstatt: EE-W-T-1996. Kommentar. WVN, S. 18.

⁸⁸⁶ Siehe: Eyquems Vortrag zu Johannes Itten: EE-W-V-1988.5.Itten, S. 4.



166-167. Variationen zum Thema Farbe und Form, Werkbund Werkstatt Nürnberg, 1996

An Eyquems Formulierungen lässt sich eine Ausrichtung ihrer pädagogischen Haltung ablesen, die sich sowohl in der Methodik ihres Vorgehens, wie auch in ihrer Zielsetzung niederschlägt. So bezeichnete sie ihre eigenen Seminare zu Gestaltungsgrundlagen meist als *Kursus* und vermied die Bezeichnung *Lehre* oder *Unterricht*. Im oben erwähnten Interview sprach sie davon, dass es notwendig sei, „die bildnerische Sprache zu erleben“⁸⁸⁷ anstatt das Verb *erlernen* zu benutzen. Auch die darauf folgende Formulierung „dabei *kann* man von den Grundformen ausgehen“ legt nahe, dass sie der Verallgemeinerung ihres Vorgehens als allgemeingültige Lehre oder vorbildhaftes Modell skeptisch gegenüberstand. So betonte sie beispielsweise in den Kommentaren zu den entstandenen Arbeiten stets die Unterschiedlichkeit der Ergebnisse und der damit verbundenen Auffassungen. Sie sprach in Hinblick auf ihre kunstpädagogische Praxis nicht von *Erziehung* oder *Unterricht*, und stellte den Einzelfall ins Zentrum ihres Interesses.

Es ist offensichtlich, dass die Ausführungen zur Farblehre von Kurt Schwerdtfeger, die er bereits 1953 in der Publikation *Bildende Kunst und Schule*⁸⁸⁸ in enger Anlehnung an seinen Lehrer Johannes Itten formuliert hatte, gewisse Überschneidungen mit Eyquems Vorgehen aufzeigen. Ein grundlegender Unterschied zeigt sich in der Konsequenz, die Eyquem aus Ittens Lehre zog, indem sie diese zwar als Grundlage nutzte, aber individuell interpretierte und im Hinblick auf zeitgenössische künstlerische Positionen weiterentwickelte. Im Wunsch nach Erweiterung kann sie

⁸⁸⁷ EE-W-T-1989.Konzept.WWN, S. 1.

⁸⁸⁸ Schwerdtfeger, Kurt: *Bildende Kunst und Schule*. Hannover, 1957, 3. erweiterte Aufl., S. 133-161.

auf eine Haltung Ittens zurückgreifen, die den Bezug zur zeitgenössischen Kunst als wesentliches Merkmal fortschrittlicher Kunstpädagogik bezeichnete. Zum anderen kann Eyquem hier an eine japanische Tradition anknüpfen, der der ständigen Erneuerung eine große Bedeutung zuzuspricht.

Während Schwerdtfeger den erzieherischen Anteil des Kunstunterrichts⁸⁸⁹ betonte und an einer altersspezifischen Anwendung bildnerischer Aufgabenstellungen interessiert war, richtete Eyquem den Fokus auf die Individualität bildnerischer Prozesse und deren Bezug zu philosophischen und psychologischen Fragestellungen der Gegenwart. Möglicherweise sind biografische Erfahrungen ein Grund dafür, dass sie es vermied, regelhafte Verallgemeinerungen aus den Beobachtungen der Gestaltungsprozesse abzuleiten. In Anlehnung an Picassos Diktum verstand sie ihre Arbeit im Kontext einer Art Grundlagenforschung zur „Wissenschaft über den kreativen Menschen“⁸⁹⁰ und lehnte es dezidiert ab, ihr kunstpädagogisches Vorgehen als Konzept oder übertragbares Modell zu bezeichnen. Einem Vortrag, den sie im Alter von 82 Jahren vor Studierenden der Sozialpädagogik hielt, schickte sie den Hinweis voraus, dass ihre kunstpädagogische Arbeit sich in einer bestimmten Situation unter



168-169. Variationen zum Thema Farbe und Form, Werkbund Werkstatt Nürnberg, 1996

⁸⁸⁹ Schwerdtfeger, 1957, Schwerdtfeger spricht von „Erziehung zur Farbe“, S. 133.

⁸⁹⁰ Siehe Vortrag EE-W-V-1997.Soz.Päd./Entwickl.d.Gestaltungsfähigkeit.korrig. S. 1.

ganz bestimmten Bedingungen entwickelt habe und nicht wiederholbar oder zu verallgemeinern sei:

„In keinem Moment soll die Diaschau als ein Konzept, als ein Modell gelten und hier als ein solches überhaupt aufgefasst werden. Es handelt sich um eine Arbeit, die eine längere Zeit in Anspruch genommen hat und die aus verschiedenen Motiven und verschiedenen Beiträgen [...] entstehen konnte.“⁸⁹¹

Abschließend soll festgehalten werden, dass Eyquems Interesse im Rahmen des Farbstudiums nicht der Fortschreibung einer Farbtheorie galt, sondern in erster Linie den Möglichkeiten einer künstlerischen Umsetzung und Anwendung. Im Kommentar zu ihrem Unterricht in der Werkbund Werkstatt hob sie die Notwendigkeit hervor, die individuellen gestalterischen Fähigkeiten durch eine Kenntnis der „Grammatik“ der bildnerischen Sprache zu strukturieren, um zum Verständnis der bildenden Kunst beitragen zu können:

„Der Wunsch nach einer visuellen Sprache, wie er schon von Diderot, Delacroix und Goethe geäußert wurde, führte dazu, ein Alphabet, ein Vokabular, eine Grammatik und Syntax herauszuarbeiten, um die bildende Kunst lesbar und damit verständlich zu machen.“⁸⁹²

Sie wies in diesem Zusammenhang auf Goethes Forderung nach einer theoretischen Grundlage der bildenden Kunst hin und bezog sich dabei auf ein Zitat, das bereits von Kandinsky und Marc im Almanach *Der Blaue Reiter* aufgegriffen wurde. Goethe beklagte 1807 im Gespräch mit Wilhelm Reimer, „[...] in der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist.“⁸⁹³

Mit der Betonung einer notwendigen Kenntnis der Grundlagen steht Eyquem in einer Tradition, die auf Adolf Hölzel zurückgeht. Hölzel schloss sich Goethes Forderung nach einem „Generalbass“ mit der Idee eines Kontrapunktes und einer Harmonielehre in der Malerei an, die er 1904 in seinem kunsttheoretischen Text *Über künstlerische Ausdrucksmittel und ihr Verhältnis zu Natur und Bild* formulierte: „Ich meine, es müsse wie es in der Musik einen Kontrapunkt und eine Harmonielehre gibt, auch in der Malerei eine bestimmte Lehre über künstlerische Kontraste jeder Art und deren notwendigen harmonischen Ausgleich angestrebt werden.“⁸⁹⁴

⁸⁹¹ Siehe Vortrag EE-W-V-1997.Soz.Päd./Entwickl.d.Gestaltungsfähigkeit.wört. S. 1.

⁸⁹² Eyquem in: EE-W-T-1996.Kommentar WWN, S. 19.

⁸⁹³ Goethe im Gespräch mit Wilhelm Riemer, zitiert in: Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.): *Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe* von Klaus Lankheit, München und Zürich, 1969, S. 87. Siehe auch: EE-W-T-1996.Kommentar WWN, S. 19.

⁸⁹⁴ Adolf Hölzel 1904 in der Zeitschrift *Kunst für Alle*, zitiert nach: Röthke, 2012, S.115, siehe auch: Karin von Maur: Hölzel und seine Konzeption in einer ‚musikalischen Malerei‘. in: *Kaleidoskop – Hoelzel in der Avantgarde*. Hrsg. von Marion Ackermann, Gerhard Leistner und Daniel Spanke, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart und Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Heidelberg, 2009, S. 80-89.

Die Beziehung zwischen Malerei und Musik rückt Hölzel 1925 in seinem letzten Manuskript zur Farbenlehre in den Mittelpunkt, das sich, wie Röhke belegt, auch in Ittens Besitz befand⁸⁹⁵. Hier entwickelt er die Grundsätze seiner Farbenlehre in Analogie zu den Begriffen Dissonanz und Harmonie in der Musik. Hölzel erweist sich im Vergleich von gegenstandsloser Malerei und Musik als Vordenker von Musikanalogien, die in der Kunst der Abstraktion eine große Rolle spielten. In seinem Aufsatz *Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will* schreibt er: „Die reine Ausnützung der künstlerischen Mittel im Bilde, ohne gegenständliches Programm, entspricht der absoluten Musik, womit der Ausdruck und Begriff >absolute Malerei< festgestellt sein soll.“⁸⁹⁶ So sprach er beispielsweise vom „musikalischen Farbdreiklang“⁸⁹⁷, ein Begriff, der von Itten wieder aufgegriffen wird, wenn er von Farbkompositionen als „musikalischen Akkorden“ spricht.⁸⁹⁸

3.2.3 Klang der Farbe – Partitur

Eva Eyquem thematisierte die Analogie von Musik und bildender Kunst in unterschiedlichen Zusammenhängen. Im Rahmen ihres Unterrichts an der Werkbund Werkstatt Nürnberg leitete sie 1996 ein Seminar zur Thema „Klang der Farbe“, bei dem sie auf sich auf die Publikation „Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ stützen konnte, die 1985 zur gleichnamigen Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart erschien⁸⁹⁹.

Die Frage nach der Beziehung zwischen Musik und Malerei sowie zur Architektur spielt in Eyquems kunsttheoretischer Auseinandersetzung eine wesentliche Rolle. Eyquem konnte hier an musik- und farbtheoretische Überlegungen anschließen, wie die des Komponisten Josef Matthias Hauer, die er 1918 in der Publikation „Über die Klangfarbe“ formuliert hatte. Hauer und Itten, die sich 1919 in Wien kennengelernt hatten, teilten den Wunsch nach einer theoretischen Grundlage für das Beziehungsgefüge des künstlerischen Ausdrucks.

Eva Streit belegt in ihrer Publikation über die Itten-Schule Berlin die intensive Auseinandersetzung Ittens mit dem Thema der Farb-Klang-Beziehung, die sich in seinem künstlerischen Schaffen niederschlägt und in der Wiener Zeit zu einer

⁸⁹⁵ Im Manuskript zum Vortrag *II über Farbe, Einiges über Kontrapunkt und Harmonielehre in der Malerei* entwickelt Hölzel die Farbkontraste aus musikanalogen Vorstellungen heraus, siehe Röhke, 2012, S. 116,

⁸⁹⁶ Adolf Hölzel: *Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will*. Manuskript im Nachlass Karl Konrad Düssel in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Cod. Hist 4^oB.1.2.c, S. 3, zitiert nach: Röhke, 2012, S. 116.

⁸⁹⁷ Hölzel, ebenda, zitiert nach Röhke, 2012, S. 116: „Es wird sich zeigen, dass die komplementären Kontraste für den Maler gleich sind der musikalischen Deutung von Grundton und Dominante in der Musik.“

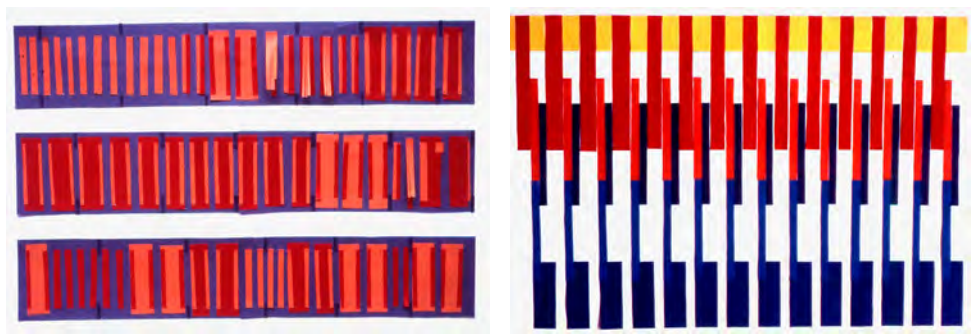
⁸⁹⁸ Itten notiert in seinem Stuttgarter Tagebuch: „Die Farbkomposition gleicht dem musikalischen Akkord, dessen einzelnen Töne wechseln, Ausweichungen vergleichbar, und trotzdem bleibt der Hauptakkord immer *stehen* (Orgelspiel).“ Siehe: Badura-Triska, Eva (Hrsg.): *Johannes Itten. Tagebücher Stuttgart 1913-1916, Wien 1916-1919*. Bd. 1, Wien, 1990, S. 45.

⁸⁹⁹ Maur, Karin von: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, München, 1985, siehe: EE-Bücher-Kataloge.

Werkgruppe führt, die durch eine „mathematisch konstruierte Grundstruktur“ charakterisiert sind und durch „die Bemühung um eine Farbentotalität, volles Ausspielen der Kontrastpotentiale und durch den kontrapunktischen Einsatz der Farben und Formen.“⁹⁰⁰

In einem Text zur Partitur setzte Eyquem sich 1992 theoretisch mit dem Thema der Transformation einer akustischen Wirklichkeit ins Bildhafte auseinander. Hier thematisierte sie unter anderem die Analogie von musikalischen Intervallen und Proportionen von Flächen und Räumen, auf die bereits Leon Battista Alberti 1485 in seiner Schrift „Della architettura, della pittura e della statua“ hinwies⁹⁰¹. Sie nahm im Text Bezug auf Kandinskys und Klees bildnerischen Analysen musikalischer Kompositionen und betonte die Erweiterung dieser Thematik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch Komponisten wie Boulez, Stockhausen und Cage, die durch Einbeziehen von Alltagsgeräuschen und mit experimentellen Notationen neue Wege beschritten. Besonders hob Eyquem das Werk Bernhard Leitners hervor, mit dem sie in Verbindung stand⁹⁰² und dessen „Klangräume“ sie „zu den interessantesten ‚Modellen‘ einer neuer Konzeption von Klang und Raum in den 80er Jahren“⁹⁰³ zählte.

Zwei Kurse in der Werkbund Werkstatt widmete Eyquem dem Dialog von Musik und bildender Kunst. Während das Thema *Partitur* 1995 mit den Mitteln der Linie, der Form und des Materials umgesetzt wurde, wobei Zeichnungen und dreidimensionale Objekte entstanden, widmete sich das Seminar 1996 mit dem Thema *Klang der Farbe*⁹⁰⁴ ausschließlich der Farbe und der Form.



170-171. Collagen zum Thema Klang der Farbe, Arbeitsbeispiele aus der Werkbund Werkstatt Nürnberg, 1996

⁹⁰⁰ Streit, Eva, Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus, Berlin 2015, S. 29.

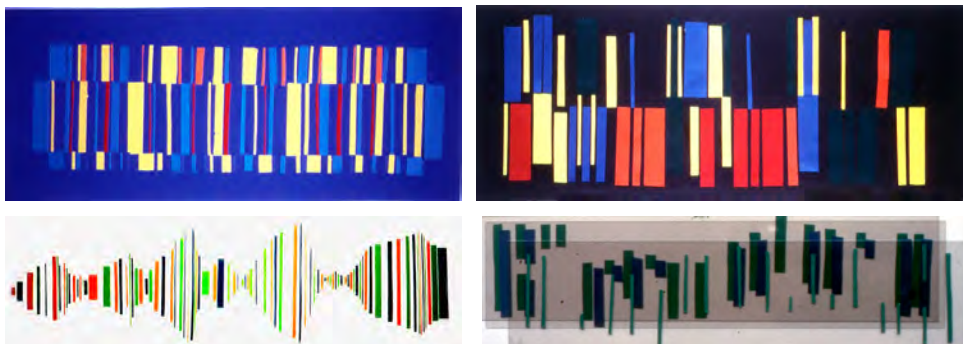
⁹⁰¹ Alberti, Leon Battista: Della architettura, della pittura e della statua. Bologna, 1783. Siehe auch: EE-W-T-Partituren.

⁹⁰² Bernhard Leitner bezeichnet in einem Schreiben an Eva Eyquem, die einer Sendung mit Informationsmaterial über seine Arbeit beiliegt, die Begegnungen mit ihr in Nürnberg und in Paris als „äußerst anregend und sehr wertvoll“: EE-B-BL-EE-1976.

⁹⁰³ EE-T-Partituren, S. 8.

⁹⁰⁴ Siehe dazu: Maur, 1985, S. 350 f.

Wie die abgebildeten Arbeitsergebnisse zeigen, entstanden im Seminar Entwürfe zur Visualisierung musikalischer Klänge in Farbrythmen und Farbformen. Die farbigen Linien und Formen sind bei einigen Beispielen einer horizontalen Achse folgend angeordnet, die an einen zeitlichen Ablauf oder eine Notenschrift erinnert. Die flächige, seriell strukturierte Umsetzung von Klangfolgen zeigt eine gewisse Nähe zu Werken der Konkreten Kunst, wie beispielsweise von Max Bill, Richard Paul Lohse, Günter Fruhtrunk, Luigi Veronesi oder Lajos Kovács⁹⁰⁵.



172-175. Collagen zum Thema Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, 1996

Offensichtlich orientierte sich Eyquem hier am Werk des Musikers und Malers Robert Strübin, dessen bildnerischen Transformationen von Musik in Malerei vom Institut für Moderne Kunst Nürnberg 1973 in einer Publikation thematisiert wurden, die sich in Eyquems Besitz befand⁹⁰⁶. Hier beschreibt der Autor Thomas Lehner den „Kunstkonverter“ Strübins als ein von ihm fallweise definiertes Prinzip⁹⁰⁷, nach dem er systematisch musikalische Klänge, Stimmführungen und Rhythmen in Farbformen überträgt. Eyquems Markierungen beziehen sich auf die Möglichkeit einer pädagogischen Anwendung der Methode Strübins, die es ermögliche, „eine notwendige Komponente der Musik, nämlich die Zeit, zu eliminieren, um die Musik im Gesamten unter einem optisch-strukturellen Aspekt zu ‚sehen‘. Ganze Symphonien könnten auf diese Weise sichtbar werden.“⁹⁰⁸ Eyquem hob weitere Bemerkungen des Autors hervor, der die schöpferische Anwendungsmöglichkeit dieser Methode im

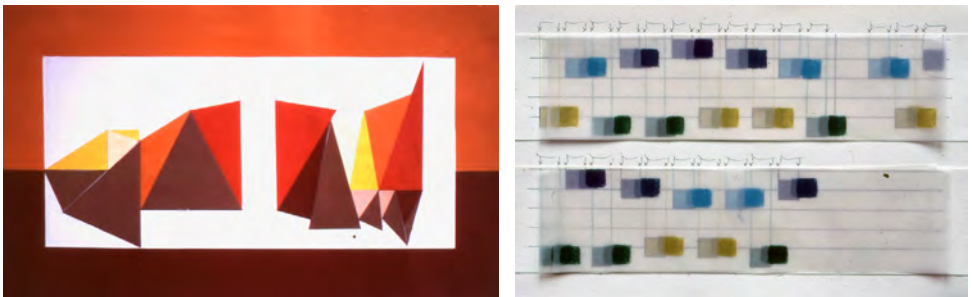
⁹⁰⁵ Maur, 1985, S. 268-281.

⁹⁰⁶ Lehner, Thomas: Die phantastische Erfindung des Basler Maler-Pianisten Robert Strübin. Der Kunstkonverter. Über die Verwandlung von Musik in Malerei und wieder zurück. Institut für moderne Kunst Nürnberg e.V., Nürnberg, 1973.

⁹⁰⁷ Markierung dieser Textstelle von Eva Eyquem.: Lehner, 1973: „Mit der Festlegung des Prinzips, nach dem Sie die Elemente einfüllen wollen, realisieren Sie Ihre Kreativität innerhalb eines Systems, als systematisch. Struktur, Element, Prinzip (Methode) und Kreativität – diese ziemlich schwierigen Begriffe haben Sie selbst entdeckt und praktiziert. Wäre das nichts für kleine und große Kinder?“ S. 35, Markierung dieser Textstelle von Eva Eyquem.

⁹⁰⁸ Lehner, 1973, S. 31, Markierung Eyquem.

Sinne einer Pädagogik als „Anleitung zum schöpferischen Denken und Handeln“⁹⁰⁹ begründete, eine Position, auf die Josef Albers in seinem Werk „Interaction of Color – Grundlegung einer Didaktik des Sehens“ hinweist. „Wenn man eine Melodie singt oder sie auf einem Instrument spielt,“ so Albers, „gewinnt man engeren Kontakt, tiefere Einsicht, als wenn man die Melodie nur hört. [...] Damit bevorzugen wir betont jede erforschende schöpferische Aktion einer nur nachforschenden Methode“.⁹¹⁰ Eyquems ästhetische Praxis verbindet hier die von Albers vorgeschlagenen Studien, die „Farbinstrumentierung“ von Meisterwerken der Malerei in farbige Papiere zu übertragen⁹¹¹, mit Strübins Umsetzung musikalischer Werke in optische Strukturen. Anhand der Arbeitsergebnisse wird deutlich, dass bei aller angestrebten Systematik die Individualität in der Umsetzung eine zentrale Rolle spielte. Wenn Lehner in seinen Ausführungen Strübins Methode als eine „Synthese von Intuition und Systematik“⁹¹² bezeichnet, so trifft diese Einschätzung in übertragener Weise hier auf Eva Eyquems pädagogisches Vorgehen zu, das dazu auffordert, auf der Basis einer möglichen Struktur die Dimension der Empfindung zum Ausdruck zu bringen.



176-177. Collagen zum Thema Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, 1996.

In der ästhetischen Praxis zur Analogie von Klang und Farbe konnte Eyquem sich auf Positionen einer „reinen“ Malerei beziehen, wie sie auch von Künstlern der amerikanischen Avantgarde vertreten wurden. Wie Clement Greenberg betont, entdeckte die amerikanische Avantgarde im Bestreben, sich von literarischen Inhalten zu befreien, eine Vorreiterrolle in musikalischen Kompositionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die „wegen ihres „absoluten“ Wesens, kaum mit Nachahmung einer Realität zu tun habe und „völlig in den physischen Eigenschaften ihres Mediums“⁹¹³ aufginge.

⁹⁰⁹ Lehner, 1973, S. 33, Markierung Eyquem.

⁹¹⁰ Albers, Josef: Interaction of Color – Grundlegung einer Didaktik des Sehens. Köln, 1970, S. 33.

⁹¹¹ Albers, 1970: „Davon ausgehend übertragen wir Meisterwerke der Malerei in Farbpapier, um tieferen Kontakt mit ihrer Farbinstrumentierung zu gewinnen“, S. 33.

⁹¹² Siehe Lehner, 1970, S. 75.

⁹¹³ Siehe Clement Greenberg: Zu einem neueren Laokoon. New York, 1940, zitiert nach: Harrison, Charles u. Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Band II. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 1998, S. 683.

An der Bandbreite der Arbeitsergebnisse lässt sich aufzeigen, dass eine Umsetzung des Themas sich nicht nur auf klar strukturierte Farbrhythmen beschränkte, sondern auch poetisch anmutende Lösungen entstanden, bei denen handschriftliche Elemente dominierten und unterschiedliche Materialien wie Stoffe, farbige Papiere und transparente Folien eingesetzt wurden.



178-179. Klang der Farbe, Arbeitsbeispiele aus der Werkbund Werkstatt Nürnberg, 1996

3.2.4 Kinderkurse in Paris

Die bildnerische Auseinandersetzung mit der Farbe als Gestaltungselement beschränkte sich bei Eyquem nicht allein auf die Arbeit mit Studierenden und kunstinteressierten Erwachsenen, sondern nahm einen breiten Raum in ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit mit Kindern im Schul- und Vorschulalter ein. Um deutlich zu machen, dass Eyquems Farbstudien eine Auffassung zu Grunde lag, die, unabhängig vom Alter der Zielgruppen eine vergleichbare Struktur aufweist, sollen hier Farbstudien von Schul- und Vorschulkindern vorgestellt werden.

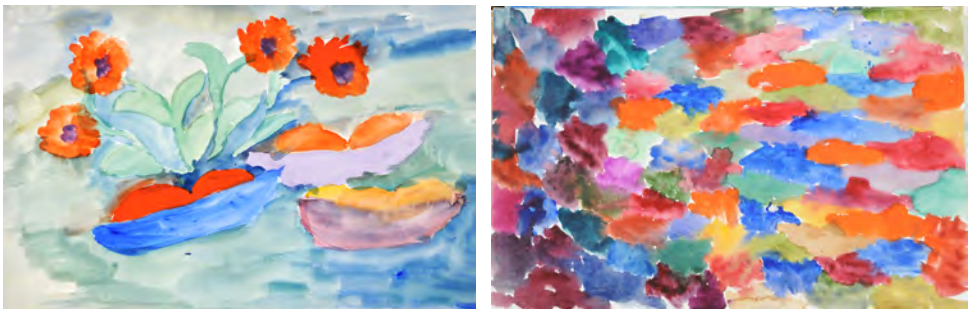
Im Anschluss an ihr Kunstvermittlungsprogramm zur Itten-Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg, begann Eva Eyquem 1974 und 1975 in Paris private Kinderkurse mit Kindern zwischen 8 und 12 Jahren zum Thema Farbe zu leiten. Sie wurden dokumentiert durch die Kunsthistorikerin Wendela Schipper, in deren

Haus die Kurse stattfanden und die bereits 1974 Eyquems kunstpädagogische Praxis in Nürnberg dokumentierend begleitet hatte⁹¹⁴. Ausgehend von den Farben des Farbkreises entstanden ausdrucksstarke Farbkompositionen in freien Formen, die Bezug zum abstrakten Expressionismus aufweisen.



180-182. Farbstudien aus dem Kinderkurs 1975 in Paris, Johanna, 8 J. (links u. Mitte), Natacha 8 J. (rechts)

Das Studium der Farben und ihrer Beziehungen thematisierte Eyquem anhand der Farbkontraste wie Warm-Kalt, Hell-Dunkel und Komplementär. Sie nutzte dabei als Anschauungsmaterial die Arbeitspapiere Ittens und ging von der Beobachtung vorhandener Objekte aus, die mit den Farben des Farbkreises in Beziehung gesetzt wurden. Die Objekte wurden angefasst, genau beschrieben und anschließend sowohl als bildliche Darstellung wie auch als Komposition in freie und in geometrische Formen umgesetzt. Wie aus den Aufzeichnungen von Wendela Schipper hervorgeht⁹¹⁵, wurde beispielsweise zum Thema Warm-Kalt ein Strauß orangefarbener Margeriten betrachtet, zum Thema Komplementärfarben hatten die Kinder einen roten Teller mit Gemüse und Früchten vor sich.



183-184. Warm-Kalt-Kontrast im Stillleben und als Farbklang, Esther, 11 J.

Auch bei Schwerdtfeger findet sich die Kombination von abstrakten Farbübungen und abbildhaften Darstellungen zu einzelnen Farbkontrasten wieder. Er geht dabei immer vom Abstrakten aus, da hier, wie er betont, „ das Wesentliche der Farbe – ihre

⁹¹⁴ Siehe Personenregister PR-WSchipper, siehe auch Interview mit Wendela Schipper: SR-WS-I-1.3.2014.

⁹¹⁵ Siehe Wendela Schipper - Notizen 1974/75 zu den Kinder-Kursen Eva Eyquem, WS-Notizen zu Evas Kursen

Gegenstandslosigkeit – klar erkennbar wird“⁹¹⁶. Den abstrakten Aufgaben schließt er gegenständliche Themen an, die aus der Vorstellung oder Erinnerung gelöst werden sollen⁹¹⁷. Schwerdtfeger beruft sich in seinen Ausführungen zur „Erziehung zur Farbe“⁹¹⁸ auf Ittens Farblehre, die er 1949 beim Kunstpädagogen-Kongress in Fulda⁹¹⁹ präsentiert hatte. Wie Studienarbeiten aus dem Vorkurs am Bauhaus Weimar⁹²⁰ belegen, kombinierte Itten bereits 1921 Übungen zu Farbkontrasten mit Erinnerungsaufgaben, bei denen Beobachtungen der Natur skizzenhaft festgehalten werden sollten.



185-186. Farbstudien zu Komplementärfarben anhand eines Stillebens und als Farbklang, Maia 8 J.

Im Gegensatz zu Schwerdtfeger greift Eyquem in ihrer Themenstellung auf die direkte Anschauung eines real vorhandenen Objekts zurück. Die Umsetzung einer sinnlich wahrnehmbaren Realität steht bereits 1974 deutlich im Mittelpunkt ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit, wobei sie in einer der Aufgabenstellungen an Itten anknüpfend die Kinder zum Thema Jahreszeiten teilweise aus der Erinnerung arbeiten lässt. Im Laufe ihrer Lehrtätigkeit lässt sich eine Entwicklung feststellen, die dahin geht, das reale Objekt als Thema und Anschauungsmaterial ins Zentrum der Aufgabenstellungen zu rücken.

Während Schwerdtfeger das Farbstudium als Möglichkeit sieht, „das Wesen der Farbe“ zu erfassen, so setzt Eyquem einen wesentlichen Akzent auf die möglichst intensive und direkte Erfahrung der Realität, zu der auch das Studium der Farbe beitragen kann. So fördert sie das Studium der Gestaltungselemente nicht als Selbstzweck, sondern es gewinnt in ihren Übungen seinen Wert innerhalb einer vielschichtigen Auseinandersetzung mit der vorhandenen Wirklichkeit. So konfrontierte sie zum Thema Hell-Dunkel die Kinder mit geeigneten Gegenständen, z.B. mit einer hellen Kanne auf einer schwarzen Platte, wie die farbige Umsetzung der 8-jährigen Johanna zeigt. In welcher Reihenfolge die Arbeiten entstanden, ist unklar.

⁹¹⁶ Schwerdtfeger, 1957, S. 137.

⁹¹⁷ Schwerdtfeger, 1957, S. 138, 140, 142, 146.

⁹¹⁸ Schwerdtfeger, 1957, S. 133-161.

⁹¹⁹ Schwerdtfeger, 1957, S. 133.

⁹²⁰ Denaro, 2002, S. 159 f.

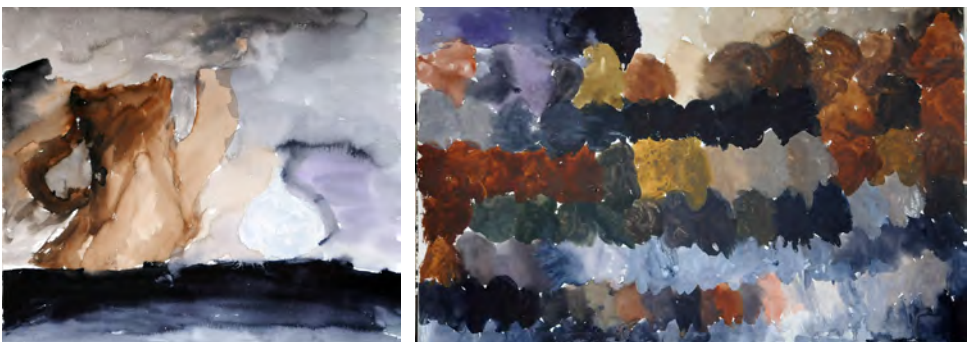


187-188. Die Jahreszeiten, hier der Herbst von Maia, 8 J. und der Herbst als Farbkomposition von Esther, 11 J.

Ebenso wie Eyquem eine Trennung zwischen Kunst und Kunsthandwerk in Frage stellte, lehnte sie auch eine wertenden Unterscheidung zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Gestaltung ab. In mehreren Vorträgen bezog sie Stellung gegen eine Trennung von konkreter Dingwelt und abstrakter Bildsprache. So betonte sie auch in einem ihrer letzten Vorträge, dass sich die Gestaltungselemente im Gegenstand selbst finden ließen:

„...wir müssen in jeden Gegenstand, mit dem wir irgendwie in Verbindung kommen, auch die Elemente sehen [...]. Was wir auch tun oder darstellen, haben wir immer wieder die Kontraste oder die Gegensätze zur Verfügung. Wir können aber nicht etwas aufbauen, was nur aus Gegensätzen besteht, sondern wir müssen von Zeit zu Zeit auch einmal nachdenken und nach einer Einheit innerhalb der Dinge suchen.“⁹²¹

Der Altersunterschied der Kinder, die an den Kursen in Paris teilnahmen, war relativ groß, wurde aber von Eva Eyquem nicht zum Anlass genommen, die Themenstellung zu modifizieren. Diese Form der Themenstellung lässt sich vergleichbar auch in Kursen für Erwachsene wiederfinden.



189-190. Hell-Dunkel-Studie als Stilleben und als Farbkomposition von Esther, 11 J.

⁹²¹ Siehe: EE-W-V-1996.Grund-und Elementarkurs in der WWN.EWF, S. 4 und 6.

Bezeichnend für Eyquems kunstpädagogischen Ansatz ist, dass sich eine vergleichbare Thematik in methodisch modifizierter Form auf ein breites Spektrum an Zielgruppen erstreckt. Es wird deutlich, dass sie hier keine strikte Trennung zwischen Themen zieht, die sich für eine bildnerische Arbeit mit Erwachsenen oder mit Kindern im Vorschulalter eignen. Zwischen der hier dargestellten Thematik ihrer Farbkurse für Kinder lässt sich beispielsweise eine Parallele erkennen zu Farbstudien anhand von Naturbeobachtungen, die Johannes Itten in seinem Hauptwerk zur Farbe für Studierende vorschlägt.⁹²² In diesem Zusammenhang soll auf Eyquems Interesse hingewiesen werden, Studenten der Sorbonne dazu zu bewegen, die eigene bildnerische Thematik für eine kunstpädagogische Praxis aufzubereiten und diese theoretisch zu reflektieren. So erarbeiteten Kazuo Tokunaga und Didier Montmasson, Absolventen der Sorbonne, Projekte mit Schulklassen im Kunstpädagogischen Zentrum in Nürnberg zu Themen, die sie im Rahmen ihrer Dissertation bereits bearbeitet hatten.⁹²³ Auf die in Kooperation mit ihnen konzipierte ästhetische Praxis wird in einem späteren Kapitel genauer eingegangen.

Farbe – Stilleben Fresnes

In den 1990er Jahren greift Eva Eyquem das Thema des Stillebens im Rahmen ihrer Tätigkeit am Ecomuseum Fresnes / Paris erneut auf. Einer bildnerischen Umsetzung geht jeweils ein Prozess des Beobachtens, Auswählens und Hantierens voraus, bei dem die Kinder die zur Verfügung stehenden Dinge in die Hand nehmen und nach ihrer Wahl auf farbigen Unterlagen zu Kompositionen zusammenstellten. Dieses Hantieren beschreibt Eyquem in einem Interview mit ihrer Mitarbeiterinnen Évelyne Coutas und Françoise Wasserman als ein erstes Indiz für ein Interesse an der visuellen Welt.

„Dieses Interesse dafür ist bereits ein Eingriff, die Dinge verändern zu wollen. Es ist eine Geste, die verändert, eine Geste, die organisiert; eine Geste, die in Beziehung setzt, denn die Struktur eines Gemäldes ist ein In-Beziehung-Setzen eines Bildes, und das hat mich zur meiner Entscheidung gebracht.“⁹²⁴

⁹²² Siehe „L'enseignement de l'impression des couleurs“ (Die impressive Farbenlehre), In: Itten, Johannes: *L'Art de la Couleur*, Ravensburg, 1967, S. 124-127, die französische Ausgabe befand sich im Besitz Eva Eyquems.

⁹²³ Siehe dazu: Thema „Verzweigungen, Verwurzelungen“, Ey118 – Ey150 und „Von der Fläche zum Raum“, Ey 298 – Ey 327.

⁹²⁴ Évelyne Coutas und Françoise Wasserman führten das Interview mit Eva Eyquem 1991. Es liegt in der französischen Version, in der von Barbara Rothe erstellten deutschen Übersetzung und in einer von Sabine Richter überarbeiteten Form vor: Siehe: EC-I-EE.1991.überarb. S. 1. Im Originaltext formuliert Eyquem Folgendes: Je me suis donc dit «il faudrait que je commence à chercher à quel moment ça pourrait se perdre, à quel moment on peut déjà parler d'un intérêt pour le monde visuel; un intérêt et aussi une intervention à vouloir changer des choses ; c'est ce geste qui change, c'est ce geste qui organise, le geste qui met de l'ordre, parce que la structure d'un tableau c'est une mise en ordre de l'image, et c'est ça qui m'a décidée mais il y a aussi, comme très souvent, un fait extérieur qui joue, c'est très important parce que je ne peux pas décider «je veux travailler avec les enfants».



191. Eva Eyquem arbeitete mit Kindern im Ecomuseum Fresnes, 1991/92

Wie aus dem Interview hervorgeht, hatten diese Beobachtung bei Eyquem den Wunsch geweckt, „die Anfänge zu finden oder wenigstens festzuhalten, die allerersten Anfänge, wo das Kind schöpferisch tätig wird, das heißt, wo es die Dinge verändert, mit seiner Hand eingreift und damit beginnt, die Dinge zu unterscheiden.“⁹²⁵ Sie bezog sich im Textentwurf für einen Vortrag am Bauhaus Dessau 1991 auf Jean Piagets Studien zur Entwicklung des Kindes, in denen er das Ordnen und Gruppieren bereits im Alter von zwei Jahren beobachtet und es als Akt der Intelligenz definiert.⁹²⁶

⁹²⁵ Siehe Interview EC-I-EE-1991.fr. S. 2: C'est ce que j'appelle la germination. C'est peut-être aussi très influencé par Paul Klee qui, à travers la plante, qui, à travers la genèse de la forme, est arrivé à développer toute sa pédagogie sur la forme, sur la ligne et sur la forme. Et comme c'était peut-être la première rencontre, même avant Itten, avec une oeuvre européenne, ça m'intéressait énormément. Et c'est là où je me suis dit «il faudrait que j'arrive à trouver, ou tout au moins à documenter les débuts, les tous premiers débuts où l'enfant créé, c'est à dire où il change les choses, intervient avec sa main et commence à différencier les choses.»

⁹²⁶ Siehe handschriftlicher Text: EE-W-V-1991.Dessau, S. 1: „Piaget spricht von den verschiedenen Phasen der Entwicklung des Kindes: das Greifen nach den Dingen oder in die Hand nehmen, dann das Zusammenstellen in verschiedene Richtungen, Entfernungen. Es entdeckt mit 2 Jahren die Einheit sowie die Vielheit der Dinge. Es fängt bereits in diesem Alter an, zu gruppieren, einzuordnen, was Piaget als ein Akt der Intelligenz bezeichnet.“



192-193. Ein französische Junge beim Zusammenstellen und beim Malen der Gegenstände, Fresnes, 1990

Wie in den Fotografien zu sehen, nehmen einzelne Kinder das von Eyquem zur Verfügung gestellte Material in die Hand und legen und stellen es auf farbigen Unterlagen zusammen, während andere Kinder den Vorgang aufmerksam beobachten. Beim Arbeitsprozess selber wurden die Objekte von den Kindern meist nicht mehr beachtet. Sie sollten auch, um den individuellen Prozess der bildnerischen Umsetzung durch einen direkten Vergleich nicht zu irritieren, möglichst nicht mehr sichtbar sein.

Die beiden abgebildeten malerischen Umsetzungen der französischen Schüler lassen an der formatfüllenden Gestaltung ablesen, dass die Aufmerksamkeit vermutlich auf die Rolle des Untergrundes, bzw. des Hintergrundes gerichtet wurde.



194-195. Stilleben, Arbeitsergebnisse französischer Schüler, Fresnes, 1990

In der Zusammenarbeit der Kinder zeigt sich, wie im Folgenden zu sehen, häufig eine ähnliche Vorgehensweise, die aber zu unterschiedlichen Lösungen führt, eine Beobachtung, der Eyquems besonderes Interesse galt.⁹²⁷ So ist hier zu beobachten,

⁹²⁷ Eyquem Im Interview EC-I-EE-1991.überarb. S. 7: „Ich habe mir gesagt, ‚ich möchte nun auch wissen, ob man es nicht schaffen könne, dass die Kinder darauf aufmerksam werden, die einzelnen Dinge nicht nur in einer Weise topographisch aufzuzählen, was normal ist, sondern auch auf die Beziehung zwischen den Teilen und einer Hintergrundfarbe zu achten, was man sehr selten in Darstellungen findet.‘ Deshalb habe ich also bei dieser Gelegenheit Papierservietten oder Tücher mitgebracht, aus denen sie eines als Unterlage auswählen konnten.“



196-197. Arbeitssituation zweier Mädchen beim Malen des Stillebens, Fresnes, 1990

dass die einander gegenüber sitzenden Mädchen nicht bei nur der Ausrichtung der Streifen gegensätzlich vorgehen, sondern auch im Aufbau der Bildelemente und in deren farblicher Darstellung.

3.2.5 Bildnerische Praxis zur Farbe mit Kindern im Vorschulalter

In den 90er-Jahren verstärkte sich Eyquems Interesse an der Arbeit mit Vorschulkindern, die sie als unmittelbare bildnerische Äußerungen individueller Ausdruckskraft anerkannte. Im Interview mit Coutas und Wasserman betonte Eyquem, dass es sinnvoll sei, ausgehend von der Kontrastlehre dem Kind zunächst Erfahrungen auf dem Gebiet der Form, der Farbe oder des Materials isoliert zu ermöglichen, um die bildnerische Sprache kennenzulernen⁹²⁸:

„Ich habe versucht, die einzelnen Elemente zu trennen, um dem Kind nicht zu viele Schwierigkeiten auf einmal zu stellen, d. h. nach Themen oder Gelegenheiten zu suchen, um bei den Kindern die Beziehung zur Form zu wecken, in dem ich ihnen rechteckige, dreieckige und flache Dinge gab, zweidimensionale und dreidimensionale Dinge, um zu sehen, ob sie den Unterschied bemerken.“⁹²⁹

⁹²⁸ Siehe Interview EC-I-EE-1991.überarb., S. 3. Eyquems Antwort auf die Frage, mit welcher Hypothese Eyquem die Arbeit mit Kindern begann: „Die Idee war, dass das Kind in Beziehung gebracht worden ist mit dem, was ich das Vokabular nenne, und dieses Vokabular – das ist die Theorie und Praxis von Johannes Itten – in einzelne Elemente zu trennen, sie nicht sofort aufzufordern z.B. ein Haus zu zeichnen, sondern zunächst die Farbe, die ein wesentliches Element für das Kind ist, kennenzulernen, eine Erfahrung über die Form zu machen, man kommt darauf später zurück, sowie Erfahrungen mit der Materie zu machen und besonders über das, was abweicht und das, was die Dinge gemeinsam haben, das heißt, die Kontraste - das Kind ist sehr empfindsam dafür: Das Große, das Kleine, das Viele, das Wenige, das Breite, das Schmale, das Durchsichtige, das Undurchsichtige, alle diese Kontraste nimmt das Kind ziemlich schnell wahr, sogar ohne es vielleicht ausdrücken zu können. Es weiß vielleicht nicht, das Wort „durchsichtig“ auszudrücken, aber es sieht sehr wohl, dass irgendetwas durchsichtig ist, wenn es die Hand dahinter hält, und dass etwas hart, etwas schwer, etwas leicht ist.“

⁹²⁹ Siehe Interview EC-I-EE-1991.überarb. S. 3.

Eine Publikation des Kunstpädagogischen Zentrums KpZ unter dem Titel „Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau? Bildnerische Arbeit mit Kindern im Vorschulalter“⁹³⁰ dokumentierte ein Projekt, das Eva Eyquem 1997 im Kinderladen am Meisterleinplatz in Nürnberg realisierte. Sie arbeitete an zwei unterschiedlichen Terminen⁹³¹ mit einer Gruppe von jeweils acht bzw. neun Kindern im Alter zwischen drei und sechs Jahren, denen sie farbige Papiere einheitlicher Größe, sowie transparentes und halbttransparentes Material und Karton zur Verfügung stellte. Sie forderte die Kinder zum Teil durch Gesten und durch kurze Bemerkungen dazu auf, etwas aus dem Material auszuwählen und auf einer Unterlage zusammenzustellen. In der gemeinsam mit dem Kunstpädagogischen Zentrum KpZ herausgegebenen Publikation beschreibt sie diesen Prozess und ihre didaktische Vorgehensweise, die auf maximaler Eigentätigkeit des Kindes und großer Zurückhaltung im Umgang mit Worten beruht.

„Für den Betrachter eines solchen Arbeitsprozesses fällt auf, wie groß die Freude des Kindes an dieser Arbeit des manuellen Tuns ist, daran, etwas zu verändern, einzugreifen, und etwas Eigenständiges zustande zu bringen. Das Kind macht erste visuelle Erfahrungen, wird sich seiner Fähigkeit bewusst und hat die Gelegenheit, sie anzuwenden.

Die Haltung des Erziehers kann entscheidend sein für diesen Vorgang. In diesem Fall war die Zurückhaltung der Erwachsenen und die Sparsamkeit mit Worten sehr wichtig. Es wurden keine Anleitungen gegeben, keine Vorbilder gezeigt und nicht in den Entstehungsprozess eingegriffen. [...] Das Handeln, das hier gefördert wird, führt auch zur Erkenntnis der Unterschiedlichkeit der Dinge, ihrer Gegensätze und dessen was sie gemeinsam haben.“⁹³²

Die entstandenen Kompositionen aus Farbflächen kommentierte sie im Textbeitrag der Veröffentlichung anhand der einzelnen Arbeiten. Hier hob sie die individuellen Interpretationen der Lösungen hervor und wies auf deren Betonung der Richtungsunterschiede, der Materialqualität und der unterschiedlichen Anordnung der Farbflächen hin, die von präziser serieller Reihung bis zu mehrschichtiger Überlagerung reichten.

Anhand ihres Kommentars und der Videoaufzeichnung⁹³³ wird deutlich, dass Eyquem ästhetische Erfahrungen und Entscheidungen anregte, die es den Kindern ermöglichen sollten, ausgehend vom Hantieren mit dem Material bildnerische

⁹³⁰ Publikation des KpZ: EE-W-P-1997. Wer hat Angst vor Rot. Siehe auch: Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau?

⁹³¹ Siehe: Annex. Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau? 1998. In: EE-W-P-1997. Wer hat Angst vor Rot.

⁹³² Eyquem, Eva: Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau? Bildnerische Arbeit mit Kindern im Vorschulalter. Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1997, siehe: EE-W-T-1997. Publ. Wer hat Angst.

⁹³³ EE-W-V-Videos: 9. Farbige Papiere. 1997.



198. Farbkomposition Friederike, 6 J., 1997



199. Farbkomposition Janna, 6 J., 1997



200. Farbkomposition Nina, 6 J., 1997

Äußerungen zu formulieren. Sie betonte, dass die Reduktion des Arbeitsmaterials es dem Kind erleichtere, die bildnerische Sprache zu erlernen.⁹³⁴

In diesem Zusammenhang betonte Eyquem, welche Bedeutung der kreative Akt für die Lebenswirklichkeit des Kindes haben könne. Die Kunstpädagogik-Studentinnen Natalie Christ und Martina Knauf, die 1990 bei Eyquems Arbeit in Nürnberger Kinderläden hospitierten, fassten in ihrem Praktikumsbericht Eyquems Position folgendermaßen zusammen:

„Materialien steigern die Wahrnehmungsfähigkeit, die Sensibilität im Umgang mit den Dingen und geben die Möglichkeit, sie neu und anders zu sehen. *Ich kann den Alltag anders gestalten und muss die Dinge, die mir vorgesetzt werden, nicht so hinnehmen.* Es gibt eine Möglichkeit der Verwandlung, die der Zerstörung entgegensteht. Die Kinder können eine Beziehung zu den Gegenständen aufbauen, indem sie sie verwenden. [...] In der Auseinandersetzung, dem Kampf mit den Materialien, entsteht eine Beziehung zum Objekt.“⁹³⁵

Mit dieser Vorgehensweise sowie der Thematik konnte Eva Eyquem an Ittens Übungen zur Farblehre anschließen, die sie hier für eine Zielgruppe modifizierte, die nicht im Fokus der Ittenschen Pädagogik stand.

Wie Eyquem im Titel der Publikation andeutet, knüpfte diese ästhetische Praxis an Positionen des Abstrakten Expressionismus an, insbesondere an die zwischen 1966 und 1970 entstandene Serie großformatiger Bildtafeln des Künstlers Barnett Newman *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*. Hier reiht er vertikal angeordnete, monochrom primärfarbige Flächen von maximaler Leuchtkraft und extremen Proportionen aneinander, die auf die unmittelbare Empfindung des Betrachters wirken sollen. Bereits 1983 wies Eyquem in einem Vortrag zur „Sprache des Bildes“⁹³⁶ auf die Bedeutung des Werks Barnett Newmans innerhalb der Wirkungsgeschichte der Malerei hin und erwähnte dabei das Attentat eines Studenten auf Newmans Farbdreiklang in der Nationalgalerie Berlin im gleichen Jahr; ein weiteres Attentat auf ein Werk dieser Serie folgte drei Jahre später im Stedelijk Museum Amsterdam. Im Rahmen des Vortrags „Was verstehen wir unter dem Geistigen in der Kunst“ zitierte Eyquem 1989 eine Passage aus dem Gespräch mit David Sylvester, in der sich der Künstler dazu äußerte, wie wichtig ihm sei, beim Betrachter eine körperliche Empfindung von Anwesenheit zu erregen.⁹³⁷ In ihrem Vortrag 1983 erwähnte sie Newmans Äußerungen zur Untrennbarkeit zwischen physischen und metaphysischem

⁹³⁴ EE-W-P-1997. Wer hat Angst vor Rot, S. 4.

⁹³⁵ Siehe Praktikumsbericht der Kunstpädagogik-Studentinnen Natalie Christ und Martina Knauf: EE-PB-1990.Christ/Knauf

⁹³⁶ Siehe Vortrag: EE-W-V-1983.Sprache des Bildes.2, S. 1.

⁹³⁷ Eyquem zitiert in ihrem Vortrag 1989 den Künstler Barnett Newman, in: Geistige i.d.Kunst 2.Teil, EE-W-V-1989.3.Amerikaner: Newman im Gespräch mit David Sylvester, 1967: „Was mich beim Malen beschäftigt ist, dass das Bild einem Menschen die Empfindung von Anwesenheit vermitteln sollte, so daß er weiß, dass er da ist, dass er sich seiner selbst bewusst wird.“

Raum: „Der Betrachter vor meinem Bild weiß, dass er da ist. Für mich ist der Sinn eines Ortes nicht nur ein Geheimnis, sondern ein metaphysisches Faktum.“⁹³⁸

Eva Eyquem hob in diesem Vortrag die große Qualität und Aktualität der amerikanischen Farbfeldmalerei hervor, in der sie eine Weiterentwicklung der europäischen abstrakten Malerei in einem neuen Geist sah. Zu erwähnen ist auch, dass sie in New York mit dem Kunstkritiker, Kurator und Kunsttheoretiker Clement Greenberg zusammentraf⁹³⁹, der wesentlich zur Theoriebildung des Abstrakten Expressionismus beitrug. Greenberg wies in seinem 1940 verfassten Text „Zu einem neueren Laokoon“ auf das Anliegen der Künstler des Abstrakten Expressionismus hin, sich auf die Eigenschaften des Mediums Malerei zu besinnen und die Materialität der realen Bildfläche zu betonen. Er bezeichnete die Entdeckung der „Physikalität des Mediums“ als zentrale Botschaft der „reinen Malerei und reinen Skulptur“, die vor allem bestrebt ist, „den Betrachter auf eine physische Weise anzusprechen.“⁹⁴⁰

In der Vortragsreihe „Was verstehen wir unter dem Geistigen in der Kunst“ referierte Eyquem zu Mark Rothko und betonte dabei dessen antiformalistische und antihedonistische Haltung, die in seinen Werken wie in seinen Schriften zum Ausdruck komme. Sie hob hervor, dass Rothko zum Vorwurf des Formalismus Stellung bezog und sein Anliegen verdeutlichte, mit seiner Malerei direkt auf die Empfindung des Betrachters einwirken zu wollen: „Ich bin überhaupt nicht interessiert an Beziehungen von Form und Farbe – oder irgend so etwas. Was mich interessiert, ist nur, wie ich menschliche Gefühle ausdrücken kann – Tragik, Ekstase, Verhängnis usw.“⁹⁴¹ In ihrem Vortrag schilderte Eyquem eindrücklich Erlebnisse, hervorgerufen durch die Malerei Rothkos in der von ihm gestalteten „Rothko Chapel“ in Houston, Texas.⁹⁴²

Diese in Newmans und Rothkos Werk angestrebte Unmittelbarkeit des Erlebens taucht bereits als eine Forderung nach Anschauung⁹⁴³ in den Schriften der

⁹³⁸ EE-W-V-1983.Sprache des Bildes.2, S. 12.

⁹³⁹ Davon berichtet sie im Gespräch mit mir 1997 unter *wichtigen Begegnungen*: SR-EE-1997.02.28. Notizen.

⁹⁴⁰ Clement Greenberg: „Zu einem neueren Laokoon“, Ney York, 1940, zitiert nach: Harrison / Wood, 1998, S. 684.

⁹⁴¹ EE-W-V-1989.3.Amerikaner, S. 11, Eyquem zitiert Barnett Newman, siehe auch: Schmied, Wieland: Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jhs., Stuttgart, 1980, S. 284.

⁹⁴² Eyquem Im Vortrag EE-W-V-1989.3.Amerikaner: „Von aller erzählerischen Bedeutung befreit, steht man vor diesen dunklen zwingenden Bildern, die eine letzte Alternative stellen von „Alles“ und „Nichts“ – in einer säkularisierten Welt wie der unseren, einer Welt, in der die religiöse Praxis der orthodoxen Kirche für so viele unbefriedigend war – in dieser Welt ohne jeden sichtbaren religiösen Gehalt könnten Rothkos Ikonen u. Altar-Stücke an dessen Stelle treten: Erlebt in einer Kapelle, die keiner bestimmten Glaubensrichtung dient, könnten sie mit ihrer großen Kraft Transzendenzen spürbar werden lassen.“

⁹⁴³ Friedrich Wilhelm Fröbel weist in seinem Werk „Menschen-Erziehung“ auf das Defizit unmittelbarer Wahrnehmung mit folgenden Worten hin: „Darum, nur darum ist unser inneres und äußeres Leben so arm, und wird wieder das Leben unserer Kinder so arm, weil unsere Rede nicht aus einem innerlich und äußerlich, schauend und schaffend reichen Leben geboren ist; weil unserer Rede und unsern Worten die Sachanschauung dessen fehlt, was sie bezeichnet.“ In: Seidel, Friedrich (Hrsg.): Friedrich Fröbels Menschen-Erziehung, Erziehungs-, Unterrichts- und Lehrkunst. Pädagogische Klassiker, Band XI, Wien und Leipzig, 1883, 2. Ausgabe., S. 36.

Reformpädagogik auf und findet sich auch in der Gestaltungslehre Johannes Ittens wieder, die er als „Anschauungslehre“ bezeichnet.

3.2.6 Bezug zur Reformpädagogik: Farbstudium bei Fröbel

Während umfassend untersucht wurde, in welcher Weise reformpädagogisches Gedankengut in der Pädagogik Ittens zugrunde liegt, wurde in der Fachliteratur bislang kaum beachtet, dass sich in Friedrich Wilhelm Fröbels pädagogischen Schriften sowie in der von ihm entwickelten ästhetischen Praxis, die er im Rahmen seiner Erzieherinnen-Ausbildung etablierte, Grundzüge der Gestaltungslehre Johannes Ittens entdecken lassen. Hier soll exemplarisch auf einige Aspekte in Fröbels pädagogischem Konzept zum Farbstudium hingewiesen werden, das er in seiner 1826 erschienenen Hauptschrift „Die Menschenerziehung, die Erziehungs-, Unterrichts- und Lehrkunst, angestrebt in der allgemeinen deutschen Erziehungsanstalt zu Keilhau“⁹⁴⁴ formulierte. Anschließend soll näher erläutert werden, welche Rolle die auf Goethe und Hölzel zurückgehende Kontrastlehre Johannes Ittens für Eyquems Theoriebildung spielte.

Fröbel unterteilt seine Schrift „Die Menschenerziehung“ in einzelne Entwicklungsstufen des Menschen, wobei er das Hauptaugenmerk auf die Ausbildung in der Schule richtet, und ein durchgängiges Unterrichtsprinzip darin besteht, von der Betrachtung einer konkret vorhandenen Wirklichkeit auszugehen, um zu verallgemeinernden Erkenntnissen zu gelangen, die dann aber wieder am Einzelfall überprüft werden sollen. Er betont, dass der Vorzug dieses Vorgehens darin liege, dass sich Wissensvermittlung aus der Beobachtung der Umgebung ableiten, in Selbsttätigkeit erfahren und mit der Lebenswirklichkeit des Kindes und seines Entwicklungsstandes verbinden ließe.⁹⁴⁵ In einer „Sichselbstaneignung des Unterrichtsganges“ sieht Fröbel die Grundlage einer „Selbstentwicklung“⁹⁴⁶ des Kindes, ein Haltung, die den Prinzipien des *Entdeckenden Lernens* verwandt ist.

Im Kapitel familiärer und schulischer Erziehung stellt er einzelne „Bildungsmittel“ dar, wie zum Beispiel den „Sprachübungen von der Natur- und Außenweltbetrachtung ausgehend“.⁹⁴⁷ Aus der sinnlich wahrnehmbaren Umgebung entwickelt er Kategorien der Beobachtung, nach denen sich Dinge charakterisieren lassen: Er unterscheidet unter anderem nach Form und Gestalt, Größe und Zahl, nach Oberflächeneindrücken,

⁹⁴⁴ Friedrich Wilhelm Fröbel: Menschen-Erziehung in: Seidel, Friedrich (Hrsg.): Friedrich Fröbels Menschen-Erziehung, Erziehungs-, Unterrichts- und Lehrkunst. Pädagogische Klassiker, Band XI, Wien und Leipzig, 1883, 2. Ausgabe.

⁹⁴⁵ Fröbel betont im Kapitel „Natur- und Außenwelts-Betrachtung“, dass es Zeichen eines „lebendigen, lebengebenden und lebenweckenden“ Unterrichts sein, das Wissen aus der Anschauung zu entwickeln: „Durch das Hinaufsteigen vom Besonderen, Einzelnen, zum Allgemeinen und Allgemeinsten und durch das Wiederherabsteigen vom Allgemeinen zum Besonderen und Besondersten, durch dieses gleichsam Wogende des Unterrichts und Lehrganges, besonders der Außenwelt-Betrachtung, entspricht derselbe nicht allein möglichst dem Leben selbst; sondern es wird auch so möglich, die Kenntnis jedes Gegenstandes für jede Stufe der geistigen Entwicklung und Fassungskraft des Schülers zu erschöpfen.“ Siehe Fröbel, 1883, S. 183 und 188.

⁹⁴⁶ Fröbel, 1883, S. 229 f.

⁹⁴⁷ Fröbel, 1883, S. 203-212.

nach Eindrücken des Stoffes und Eindrücken des Lichtes und der Farbe.⁹⁴⁸ Kategorien, die sich modifiziert in Ittens Kontrastlehre wiederfinden lassen.

Ein Kapitel widmet Fröbel der „Formenkunde“⁹⁴⁹ und ein weiteres der „Auffassung der Farbe“⁹⁵⁰. In der Verbindung von Farbe und Licht mit unserer Lebenswirklichkeit⁹⁵¹ sieht er den Grund für das virulente Interesse des Kindes an Farbe und konstatiert es als Bedürfnis des Schulkindes, in das „Wesens der Farben“⁹⁵² einzudringen und sich dieses anzueignen. Er betont die grundsätzliche Verschiedenheit von Farbe und Form, die aber vom Schulkind nicht als voneinander getrennt wahrgenommen werden. Um den „Farbensinn durch Unterricht und Lehre in dem Menschen durch Anschauung und Selbstdarstellung auszubilden“⁹⁵³ schlägt er deshalb vor, Farbe und Form zunächst in Verbindung miteinander zu untersuchen. Dafür entwirft er gestalterische Übungen⁹⁵⁴, die ausgehend von einer genauen Beobachtung und Beschreibung der Farben sie zunächst innerhalb der Form des Gegenstandes studieren, um beim Schüler eine „möglichst klare Einsicht in das äußerliche Verhältnis der Farben zueinander zu wecken“⁹⁵⁵. Um die Farbe in ihrem „Wesen und ihrem Eindruck“ selbstständig zu erfassen, schlägt Fröbel vor, die „Darstellung der Farben rein an sich, ohne alle Wesentlichkeit der Form, in Flächenräumen durchs Netz bestimmt.“⁹⁵⁶ Aufschlussreich ist hier, dass er von der „Selbstständigkeit“ der Farbe spricht, die unabhängig vom Gegenstand „um ihrer selbst willen“ untersucht werden soll:

„Je selbständiger nun die Auffassung der Farbe und von dem Gegenstande unabhängiger wird, umso mehr stelle man die Farbe um ihrer selbst willen, aber noch in gestaltenden, darstellenden Formen dar. Wird die Farbe nun ganz selbständig, die Form gleichsam ganz abgestreift habend, angeschaut, so tritt auch die Form in dem Unterrichte zurück, und die Farbe tritt um ihrer selbst willen auf.“⁹⁵⁷

⁹⁴⁸ Fröbel, 1883, S. 204-209.

⁹⁴⁹ Fröbel, 1883, S. 259-262.

⁹⁵⁰ Fröbel, 1883, S. 230-236.

⁹⁵¹ Fröbel spricht hier von der „innigsten Verknüpfung“ zwischen Farbe und Licht mit „Lebensthätigkeit, Lebenserhöhung und Lebensveränderung“. Siehe Fröbel, 1883, S. 230f.

⁹⁵² Fröbel, 1883, S. 231.

⁹⁵³ Fröbel zum Farbstudium: „Da nun Form und Farbe dem Knaben zuerst noch als ein ungetheiltes Ganzes erscheinen, sich aber gegenseitig heben, zur Erkenntnis und Einsicht bringen; so ist bei den Bestrebungen, den Farbensinn durch Unterricht und Lehre in dem Menschen durch Anschauung und Selbstdarstellung auszubilden, ein Dreifaches zu beobachten: einmal, dass die Formen einfach und bestimmt sind, dem ganz genügend, was sie bezeichnen und darstellen sollen; dann, dass die Farben möglichst rein und entschieden klar sind, und den Farben, die es sein sollen, denen des Gegenstandes, besonders des Naturgegenstandes möglichst annähernd entsprechen; endlich, dass die Farben möglichst in ihren Verhältnissen zueinander, wie sie die Natur wirklich zeigt, in ihren sich entgegengesetzt bedingten, gleichsam trennenden, oder in ihren zusammenfließenden Einigungen aufgefasst werden.“ In: Fröbel, 1883, S. 232.

⁹⁵⁴ Die Überschrift des Kapitels 9 zur „Auffassung der Farben“ lautet: „Auffassen der Farben in ihrer Verschiedenheit und Gleichartigkeit und Darstellung derselben in schon gebildeten Flächenräumen, mit vorwaltender Beachtung schon gebildeter Formen: Ausmalen von Bildern in Umrissen, oder mit vorwaltender Beachtung der Farben und ihrer Verhältnisse: Malen im Netz in Gevierten.“ Siehe: Fröbel, 1883, S. 230.

⁹⁵⁵ Fröbel, 1883, S. 235.

⁹⁵⁶ Fröbel, 1883, S. 236.

⁹⁵⁷ Fröbel, 1883, S. 233.

Diese Vorgehensweise, die ausgeht von einer abbildhaften Darstellung des farbigen Gegenstands und zur Darstellung der Farbe im Quadratraster gelangt, nimmt hier bereits die Ittenschen Farbübungen vorweg. Es ist noch zu untersuchen, welche Rolle reformpädagogisches Gedankengut und insbesondere Friedrich Fröbels „Menschenerziehung“ als Wegbereiter konstruktiven Denkens und Gestaltens spielt.

Wie Eva Badura-Triska⁹⁵⁸ belegt, wurde Johannes Itten durch den von ihm sehr geschätzten Eugène Gilliard, seinen Lehrer an der Ecole des Beaux-Arts in Genf, mit den Fröbelschen Übungen vertraut gemacht. So schrieb Itten 1914 an seinen Lehrer in Genf, er habe durch seine Lehrmethode etwas Grundlegendes vermittelt, das jeder Künstler kennen solle, dass „die Elemente die Basis für jede künstlerische Arbeit“ seien.⁹⁵⁹ Corinne Wagner-Zoelly konnte nachweisen, dass Gilliard in seiner Lehre reformpädagogische Ansätze realisierte und sich dabei auf die „exercices froebeliennes“⁹⁶⁰ bezog.

Der Einfluss Fröbels und seiner Gestaltungsübungen auf die Künstler des Bauhauses⁹⁶¹ wurde in der Fachliteratur bislang kaum beachtet und soll im Rahmen eines internationalen Forschungsprojekts, geleitet vom Museum der Wahrnehmung Graz, thematisiert werden. In einer Ausstellungsreihe wird in einem ersten Schritt bislang nicht veröffentlichtes und weitgehend unerforschtes Archivmaterial, begleitet von wissenschaftlichen Vorträgen und Symposien, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

3.3 Bildnerische Übungen zur Form

Anhand der Arbeitsergebnisse zum Gestaltungselement Form als Linie, Fläche und Raum und unter Auswertung der von Eyquem formulierten Texte und Kommentare soll im Folgenden dargestellt werden, welche Quellen sie nutzte und welche Zielgruppen sie hierfür erreichte. Besonders interessant erscheint mir, inwieweit sie sich in den Kursen zur Form auf den Vorkurs am Bauhaus bezog und wo sie Positionen zeitgenössischer Kunst wie auch zeitgenössischer Architektur adaptierte und integrierte. Vergleichbar mit ihrem Vorgehen in den Kursen zur Farbe, die sie in einer reduzierten Formensprache studieren ließ, konzipierte Eva Eyquem Seminare zur Form in der Werkbund Werkstatt Nürnberg, die als Grundlage für die Werkstattarbeit dienen sollten. Es werden hier, exemplarisch für vergleichbare Seminare, die Eyquem am Bildungszentrum Nürnberg und in der Fachhochschule

⁹⁵⁸ Siehe: Denaro 2002, S. 220.

⁹⁵⁹ Ittens Brief von 1914 an Eugène Gilliard wird zitiert von Badura-Triska, in: Ittens Unterrichtskonzept im Lichte seines Ausbildungsweges, siehe: Denaro, 2002, S. 219.

⁹⁶⁰ Wagner-Zoelly, Corinne: Die Beiträge von Eugène Grasset, Eugène Gillard und der Reformpädagogik am Vorkurs von Johannes Itten am Bauhaus Weimar. Lizentatsarbeit, Universität Zürich, 1994, S. 64.

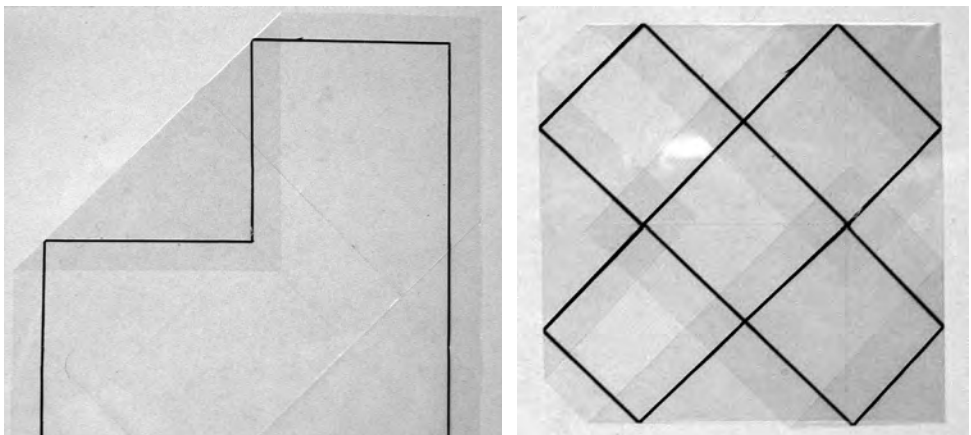
⁹⁶¹ Eugen Gomringer nennt Fröbels Spielmaterial eine „frühe Vorwegnahme des Experimentierens mit konstruktiven Formen“ In: Begleitheft zur Ausstellung „Fröbel 2020“, Museum der Wahrnehmung Graz, 2014.

Pforzheim leitete, Seminare aus der Werkbund Werkstatt vorgestellt, die sich dem Studium der Form widmeten. Im Kommentar zu ihrer Arbeit an diesem Pilotprojekt formulierte Eva Eyquem 1996 rückblickend die Themenstellungen dieser Kurse und die von ihr dazu herangezogenen Literatur sowie künstlerische Positionen, auf die sie sich dabei bezog⁹⁶². Das Studium der Form als Element stand in folgenden Kursen im Vordergrund: *Linie zu Fläche zu Raum* (1989/90), *Der farbige Raum* (1994/95), *Die Form* (1995/96) und *Der Elementare Raum* (1995/96).

3.3.1 Linie zu Fläche zu Raum

Das Seminar *Linie zu Fläche zu Raum* thematisierte das Studium der Grundformen als zweidimensionale und dreidimensionale Darstellung. Wie dem Kommentar zu entnehmen ist, entstanden „von zwei Grundformen ausgehend, Kreis und Quadrat, und deren Richtungen (zirkulär, horizontal -vertikal), Elemente, die Räumlichkeit umschreiben.“⁹⁶³ Es wurden drei unterschiedliche Möglichkeiten ausgelotet, die Eyquem folgendermaßen formuliert: „1. Von der graphischen zur dreidimensionalen Darstellung im Quadratcharakter, 2. räumliche lineare Darstellung der Kreisform und ihrer Varianten 3. Die Kombination von zwei Grundformen“.

Die beiden folgenden Abbildungen zeigen Studien zum ersten Thema, wobei von der Zeichnung der Grundformen ausgegangen wurde, um zu einer räumlichen Umsetzung zu gelangen. In der Einfachheit der Form, der seriellen Struktur und der räumlichen Umsetzung lassen sich Bezüge zur Minimal Art ablesen.

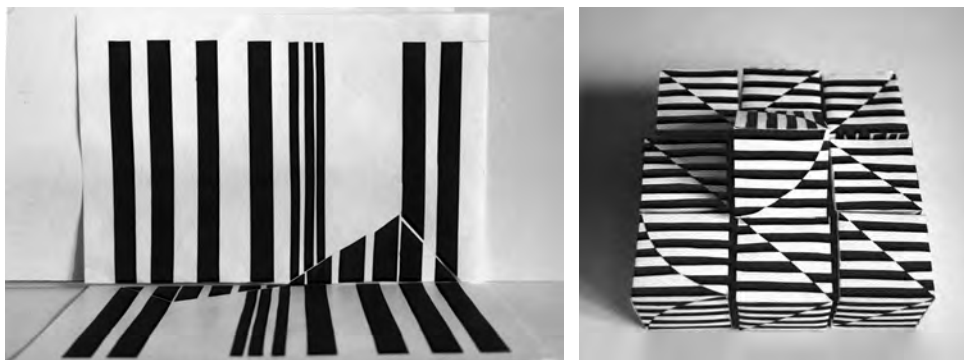


201-202. Studie zum Quadrat als lineare Konstruktion auf transparenter Folie, WWN, 1990/91

⁹⁶² Eyquems Kommentar zur Arbeit in der Werkbund Werkstatt Nürnberg: EE-W-T-1996.Kommentar WWN.

⁹⁶³ EE-W-T-1996.Kommentar WWN, S. 2.

Die Quadratform wurde hier linear auf transparenter Folie dargestellt und in ihrer Form durch Faltungen und Überlagerungen verändert. Die Möglichkeiten des Materials wurden als Erweiterung der Zeichnung genutzt, die in eine räumliche Handlung transformiert wurde. Die folgenden Abbildungen zeigen räumliche Studien zur Form aus schwarzen und weißen Flächen, die in den Proportionen verändert oder seriell angeordnet wurden.

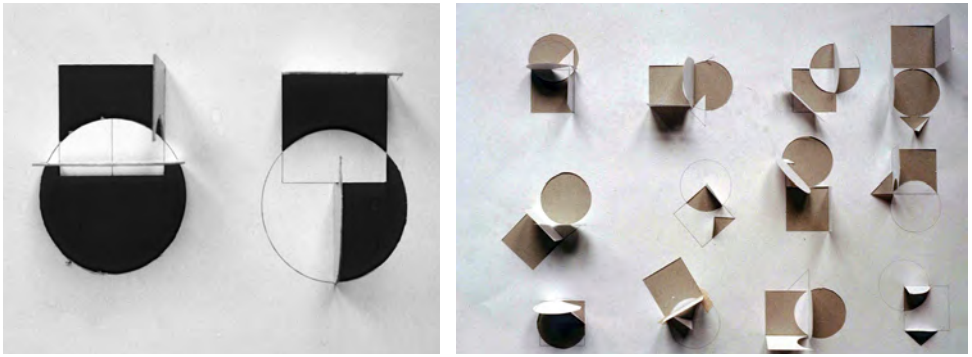


203-204. Kompositionen zur Form als flächige und räumliche Darstellung, WVN, 1990/91

Während bei den oben abgebildeten Studien das Quadrat als Form im Mittelpunkt stand, zeigen die folgenden Lösungen räumliche Umsetzungen der Kombination aus zwei Grundformen. Diese Übungen orientieren sich offensichtlich an Konstruktions- und Materialübungen aus dem Vorkurs von Josef Albers⁹⁶⁴, bei denen aus der Fläche durch minimale Eingriffe wie Schnitte und Faltungen, ausgehend von Grundformen, räumliche Gebilde entstanden. Albers, der von 1923 bis 1933 den Vorkurs leitete, nannte im Bauhausprospekt 1992 als Ziele dieser Studien unter anderem die Einführung in die Erziehung zu Ökonomie und Verantwortung. Wie Josef Albers stelle Eyquem hier die Anforderung, Variationen zu erstellen, die Einfachheit und Klarheit der Form mit einer Sparsamkeit der Mittel zu verbinden und das gewählte Material maximal auszunutzen. In der Aufforderung, die dritte Dimension ausgehend von Linien und Flächen zu entwickeln, bezieht Eva Eyquem sich auf Josef Albers Studien wie die „Transformationen“ und „strukturellen Konstellationen“ aus den 1950er Jahren, die auf graphischen Konstruktionen basieren.⁹⁶⁵

⁹⁶⁴ Siehe dazu die Publikation aus dem Besitz Eyquems: 50 Jahre Bauhaus, Ausst.-Kat., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1968, 2. Aufl., S. 46, Abb. 79 und 80, S. 47, Abb. 89, S. 49, Abb. 112.

⁹⁶⁵ Albers, Josef / Bucher, Francois: Trotz der Geraden. Bern, 1961, S. 39, 41, 43, 45, 47 und 50, 52, 53, 55. Eyquem erwähnt diese Publikation im Kommentar EE-W-T-1996. Kommentar WVN.



205-206. Studien zur Kombination der drei Grundformen als Flächen im Raum, WWN, 1990/91

Gleichzeitig schließen die Übungen Eyquems an Positionen minimalistischer Bildhauerei an und stehen in direktem Bezug zu Werken der Künstler Carl Andre und Richard Serra⁹⁶⁶.

Als weitere Referenzen nennt Eyquem im Kommentar zu dieser Themenstellung die Strukturalisten Claude Levi-Strauss und Michael Opitz und weist auf das Prinzip der Serie hin, das hier zur Anwendung kommt.

Besonderes Augenmerk soll hier zwei Seminaren aus den Jahren 1995 und 1996 gelten, über die sie im Rahmen zweier Vorträge vor Studierenden der Kunstpädagogik an der Universität Passau und der Universität Erlangen-Nürnberg referierte.⁹⁶⁷ Diese Kurse bezeichnete sie als „Grundkurse“ und fasst deren Inhalt im Kommentar systematisierend zusammen:

„Die Form:

Die Komponenten der Gestaltungsmittel

a) die drei Grundformen: Quadrat – Dreieck – Kreis
als Linie , Fläche und Raum

b) die positive und negative Form
die Formfigur

c) die impressive – expressive und konstruktive Form
Eindruck – Ausdruck – Aufbau

der elementare Raum oder Raumelemente⁹⁶⁸

Sie weist darauf hin, dass „die Form von verschiedensten Seiten untersucht wurde, die drei Grundformen als erstes, die die Basis geben, ihre Möglichkeiten, sie

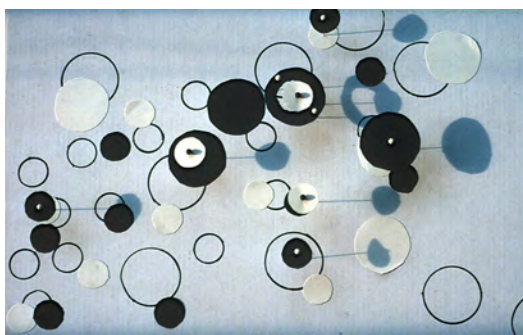
⁹⁶⁶ Eyquem bezieht sich dezidiert bei dieser Übung auf Carl Andre und Richard Serra: EE-W-T-1996.Kommentar WWN, S. 4.

⁹⁶⁷ Eyquem wies in ihren Vorträgen an der Universität Passau und an der Universität Erlangen Nürnberg 1996 auf die Übertragbarkeit der Erfahrungen aus dem Studium der Grundelemente hin. Vgl.: EE-W-V-1996.Die Ordnung der Dinge.Passau, und: EE-W-V-1996.Grund-und Elementarkurs in der WWN.EWF

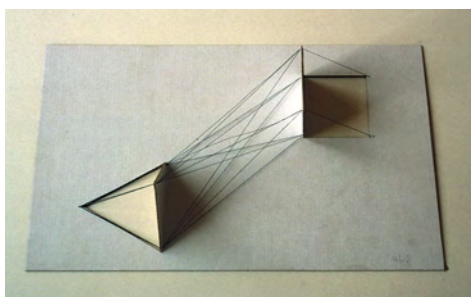
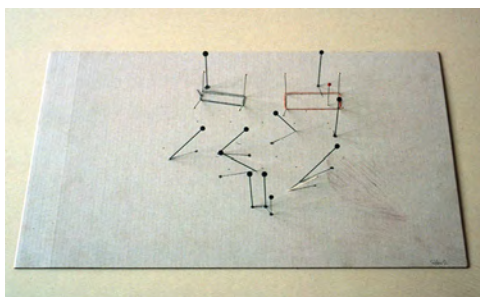
⁹⁶⁸ EE-W-T-1996.Kommentar.WWN, S. 16.

plastisch⁹⁶⁹ darzustellen, ihre Kombination untereinander und miteinander, dann die Formen als Fläche, als Linie, angefangen vom Punkt, Linie zu Fläche und bis zum Raum.“⁹⁷⁰

Dieses Seminar bot sie in zwei verschiedenen Gruppen zum gleichen Thema an, variierte allerdings ihr Vorgehen und setzte jeweils unterschiedliche Schwerpunkte. Arbeitsergebnisse aus Gruppe I zeigen Variationen zur Kreisform dargestellt in Linien, Flächen und räumlichen Elementen, wobei reale Gegenstände wie Knöpfe, Stecknadeln und Bindfäden oder Streichhölzer integriert wurden.



207-208. Studien zur Kreisform, WWN, 1995/96



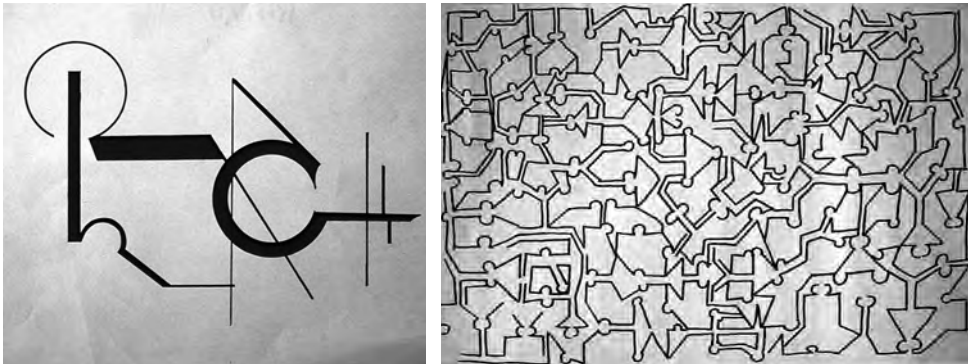
209-210. Arbeitsergebnisse zu den Grundformen Quadrat und Dreieck, WWN, 1995/96

Ein wesentlicher Aspekt des Formkurses bestand darin, die Formelemente in Gegenständen wie Streichhölzern, Knöpfen, Nadeln und Fäden zu entdecken und aus diesem Material heraus bildnerische Lösungen zu entwickeln. Im Vortrag betont Eyquem, dass es sich dabei um dieselben Probleme handele, die an Gegenständen erarbeitet würden, „damit wir, wenn wir im täglichen Leben mit etwas hantieren auch wissen, dass diese ganz einfachen Dinge Formen

⁹⁶⁹ Gemeint ist mit *plastisch* vermutlich *bildnerisch*, da dem französischen Begriff *arts plastiques* im Deutschen die Bezeichnung *bildende Kunst* entspricht.

⁹⁷⁰ EE-W-V-1996.Grund-und Elementarkurs in der WWN.EWF S. 4.

haben und dass wir festlegen können, welche Formen.“⁹⁷¹ „Wir müssen“, so fährt sie fort, „in jedem Gegenstand, mit dem wir irgendwie in Verbindung kommen, auch die Elemente sehen.“ Wesentlich sei, das Erlernen und Entdecken der Gestaltungselemente nicht von der Auseinandersetzung mit der Dingwelt zu trennen, ein Aspekt, auf den sie besonders im Rahmen ihrer Seminare in der Werkbund Werkstatt hinwies, wo grundlegende Erfahrungen der Gestaltung und des Kunsthandwerks vermittelt werden. „Es gibt eine Konstante,“ so argumentierte sie, „denn in jeder Vase und in jedem Textilstück geht es um Proportionen, um Formen, um Zahl und Farbe, es geht in Vielem um Struktur und Textur, es geht um die Formfigur.“⁹⁷²



211-212. Arbeitsergebnisse zur Formfigur als graphische Darstellung, WVN, 1995/96

Während die erste Gruppe von der Zeichnung ausging, die zum dreidimensionalen Objekt führte, ging die zweite Gruppe von einem Kubus aus, der in einzelne Elemente bis hin zur Linie zerlegt wurde. Der Buchstabe wurden auf seine Formelemente hin analysiert und in zwei- und dreidimensionalen Arbeiten dargestellt.

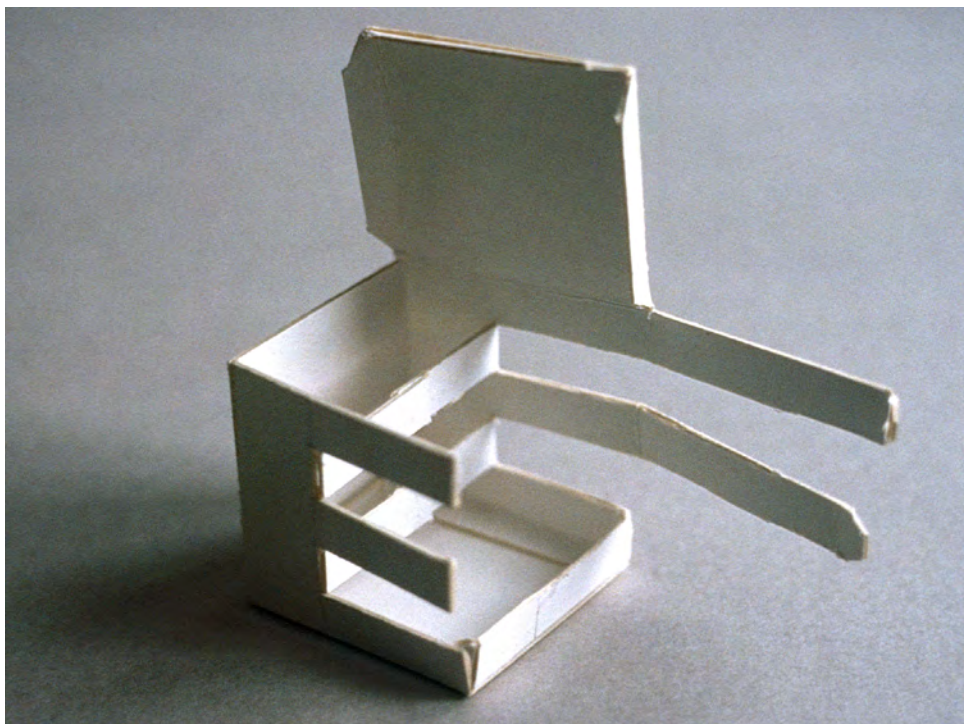
Studien zu den Grundformen finden sich als expressive Zeichnung oder als Konstruktion aus unterschiedlichen Materialien in Seminaren zur Form, die sie im Rahmen eines Vortrags 1993 im Germanischen Nationalmuseum⁹⁷³ vorstellte. Hier bezeichnete sie beziehungsweise auf Paul Klee, Form und Formulierung nicht als Ergebnis eines Prozesses, sondern als Zwischenstationen des „Suchens und Erfahrens des Gültigen“⁹⁷⁴.

⁹⁷¹ Eyquem, 1996, ebenda.

⁹⁷² Eyquem im Vortrag 1996: EE-W-V-1996.Grund-und Elementarkurs in der WVN.EWF

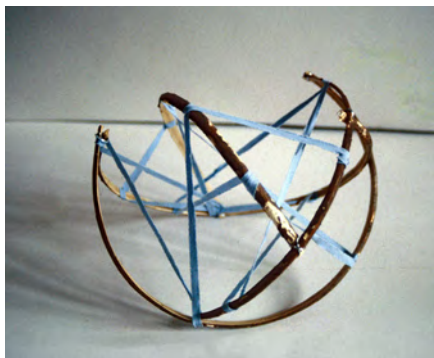
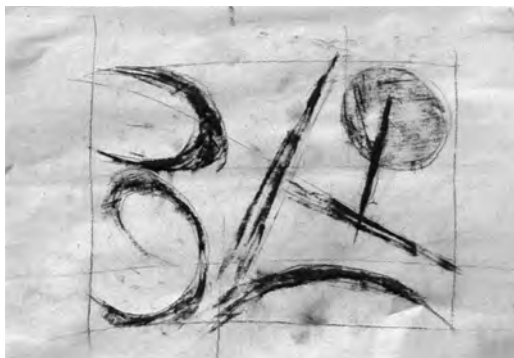
⁹⁷³ Eyquems Vortrag im Rahmen der 4. Werkbund-Vortragsreihe zum Symposium des Deutschen Werkbunds Bayern fand am 04.12.1993 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg statt. Siehe Skript „Pädagogisches Skizzenbuch, zum Aufbau einer Gestaltungslehre in der Werkbund Werkstatt Nürnberg“, EE-W-V-1993.Päd.Skizzenbuch.WVN.im GNM.

⁹⁷⁴ In Vortrag zitierte sie Paul Klee mit kleinen Variationen: „Der Weg ist wesentlich und bestimmt den einmal abzuschließenden und einmal abgeschlossenen Charakter des Werkes. Die Formung bestimmt die Form und steht daher über ihr. Form ist also nirgends und niemals als Erledigung, als Resultat, als Ende zu betrachten, sondern als Genesis, als Werden, als Wesen. Formung ist Bewegung, also Tat.“Siehe dazu: Paul Klee: Unendliche Naturgeschichte, Basel / Stuttgart, 1970, S. 43.



213. Studie zum Quadrat, WWN, 1995/96

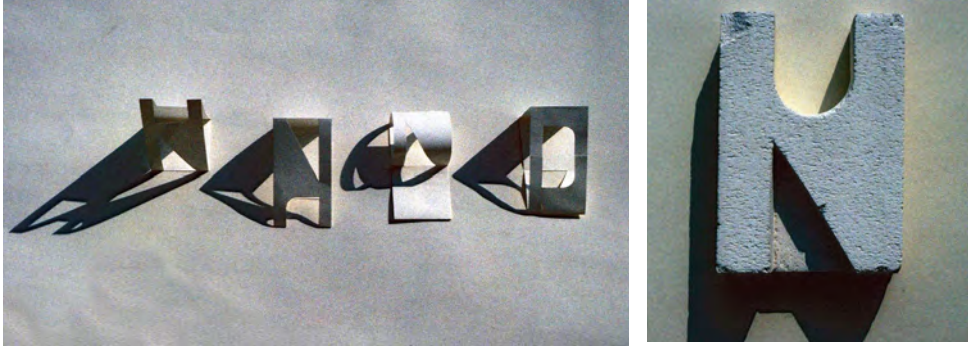
Aus diesen Übungen wie auch aus bereits vorgestellten Seminaren zur Farbe wird ersichtlich, dass Eyquem innerhalb einer Aufgabenstellung einer zu Grunde liegenden Struktur folgte, aber größten Wert darauf legte, dass unterschiedliche Wege beschritten wurden und individuelle Lösungen entstanden. Dieses fast spielerisch anmutende Jonglieren mit Impulsen, die sie im persönlichen Dialog mit den Studierenden entwickelte, kristallisiert sich als Spezifikum ihrer kunstpädagogischen Seminare in der Werkbund Werkstatt heraus. Die Vielfalt der Ergebnisse kann dabei als ein Resultat dieser Vorgehensweise betrachtet werden.



214-215. Arbeitsergebnisse zur Kreisform als Zeichnung und Konstruktion, WWN, 1990/91

3.3.2. Übungen zu Buchstabe und Schrift

In zwei Seminaren⁹⁷⁵, die Eva Eyquem in der Werkbund Werkstatt Nürnberg anbot, stand der Buchstabe, das Wort und die Schrift sowohl als konstruktives Element wie auch als Handschrift im Mittelpunkt. Zu formalen Aspekten, die sie in diesen Kursen thematisierte, traten inhaltliche Gesichtspunkte hinzu.



216-217. Studien zum Buchstaben R, räumliche Skizzen und Skulptur, WWN, 1990/91

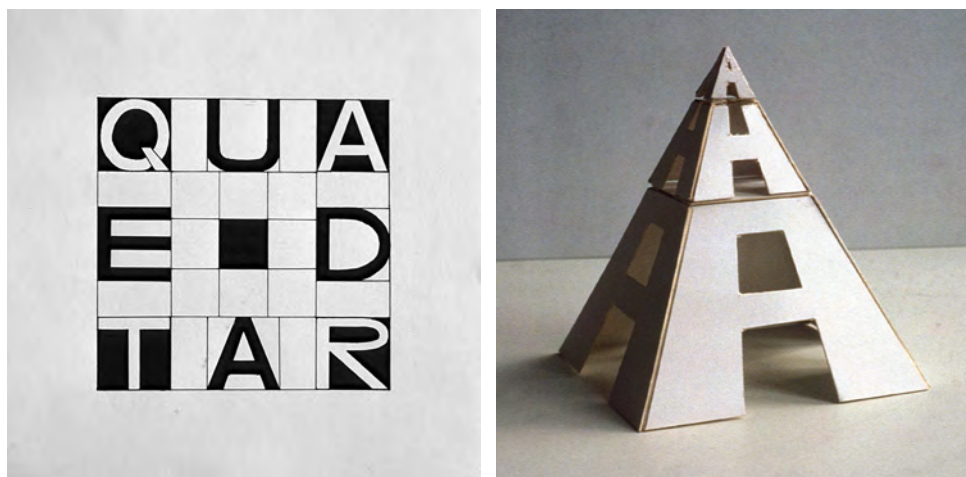
Während in den oben abgebildeten Studien des Seminars 1990/91 Roland die Formelemente des Buchstabens in den Mittelpunkt rückt, betonen Astrid und Katja die Bedeutung des Wortes, die sie als Handschrift und Druckschrift einsetzen.



218-219. Handschriftlich und drucktechnisch umgesetzte Wort-Studien, WWN, 1990/91

Im Rahmen des Formkurses 1965/96 thematisierte Eyquem erneut den Buchstaben als Element, das die Grundformen in sich trägt. In Auseinandersetzung mit den immanenten Formcharakteren entstanden zwei- und dreidimensionale Arbeiten, von denen zwei Beispiele hier abgebildet sind.

⁹⁷⁵ Siehe dazu Seminar „Buchstabe-Wort-Satz“ 1990/91 und „Form“ 1995/96.



220-221. Studien zur Form: *der Buchstabe*, Zeichnung und Skulptur, WVN, 1995/96

2.3.3. Naturform und Ornament

Ein Exkurs dieses Seminars zur Form führte zum Studium der Naturform und seiner Möglichkeiten der Geometrisierung. Wie Skizzenblätter zeigen, wurden Blätter oder Äste vom Augeneindruck ausgehend genau gezeichnet und stufenweise ihren Strukturprinzipien entsprechend abstrahierend dargestellt. Hier besteht eine deutliche Nähe zur Paul Klees Naturstudien⁹⁷⁶, die er im Rahmen des Vorkurses am Bauhaus entwickelte.

Dieses Thema schließt an ein Seminar mit dem Titel „Von der Naturform zum Ornament“ an, das Eyquem 1993/94 in der Werkbund Werkstatt leitete und in dem sie auf Literatur zum Japonismus, zu Jugendstil und Art Deco zurückgriff, sowie auf Wilhelm Worringers Publikation „Abstraktion und Einfühlung“⁹⁷⁷, die er als Beitrag zur Ästhetik des Kunstwerks sah und diese klar gegen die Ästhetik des Naturschönen abgrenzte⁹⁷⁸. In einer von Eyquem markierten Passage betonte er, dass die „moderne Ästhetik [...] den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus zum ästhetischen Subjektivismus“ gemacht habe und „bei ihren Untersuchungen nicht mehr von der Form des ästhetischen Objektes, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjekts“ ausginge. Worringer wies auf die Einfühlungstheorie hin, die Theodor Lipps (1851-1914) formuliert hatte⁹⁷⁹ und die in seinen Augen „für weite Gebiete der Kunstgeschichte nicht anwendbar“ sei.⁹⁸⁰ Der Einfühlungstheorie

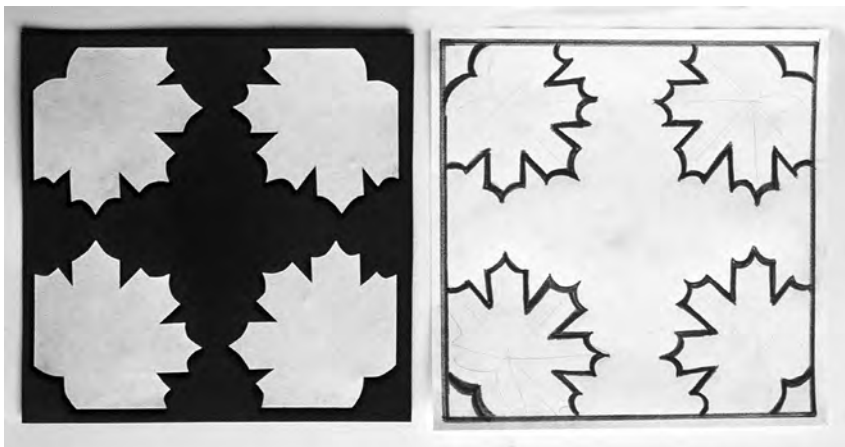
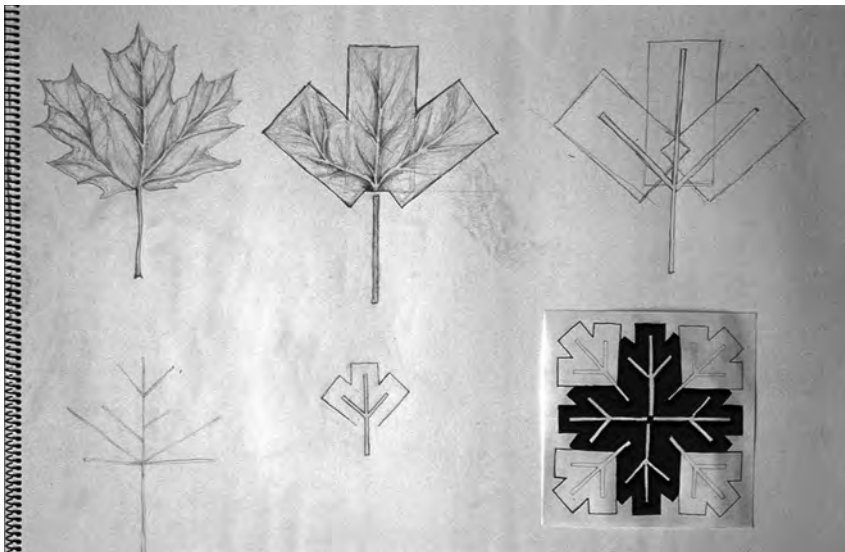
⁹⁷⁶ Siehe dazu: Klee, Paul: Unendliche Naturgeschichte. Basel / Stuttgart, 1970, S. 5-22.

⁹⁷⁷ Im Kommentar zu diesem Seminar bezog sie sich auf folgende Literatur: Wichmann, Siegfried: Japonismus. Ostasien - Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. u. 20. Jahrhundert, Herrsching, 1980 und Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung – ein Beitrag zur Stilpsychologie. München, 1959/1976, beide in Eyquems Bibliothek.

⁹⁷⁸ Worringer, 1959/1976, S. 35.

⁹⁷⁹ Lipps, Theodor, Psychologie des Schönen und der Kunst. Hamburg und Leipzig, 1906.

⁹⁸⁰ Worringer, 1959/1976, S. 36.

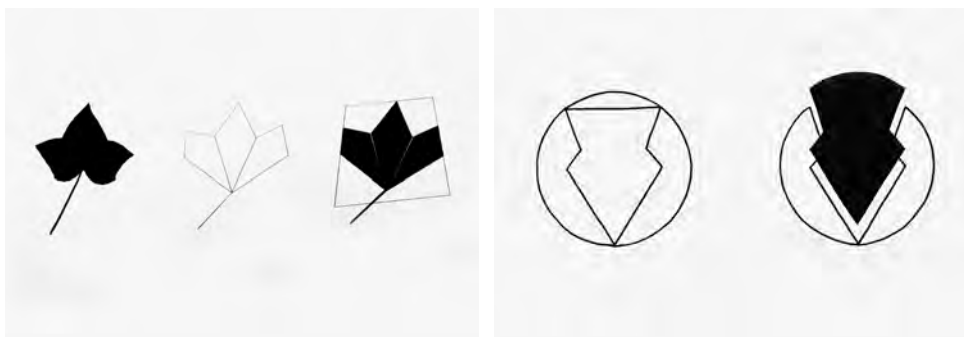


222-223. Studienblätter zu *Naturform und Ornament*, WVN, 1995/96

stellte Worringer eine Ästhetik gegenüber, die „anstatt vom Einfühlungsdrange des Menschen auszugehen, vom Abstraktionsdrange des Menschen ausgeht“, der nach „abstrakter Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit“ sucht.⁹⁸¹

Eyquem's Seminar lag eine Struktur zugrunde, die Annäherung an abstrakte Prinzipien über den Weg einer einführenden Naturbetrachtung zu entwickeln. Aus der Naturform wurde stufenweise über genaues Beobachten und zeichnerische Darstellung eine geometrische Formfigur entwickelt, die in ihren zweidimensionalen Darstellungsmöglichkeiten variiert wurde.

⁹⁸¹ Von Eyquem markierte Textpassage in: Worringer, 1959/1976, S. 36.

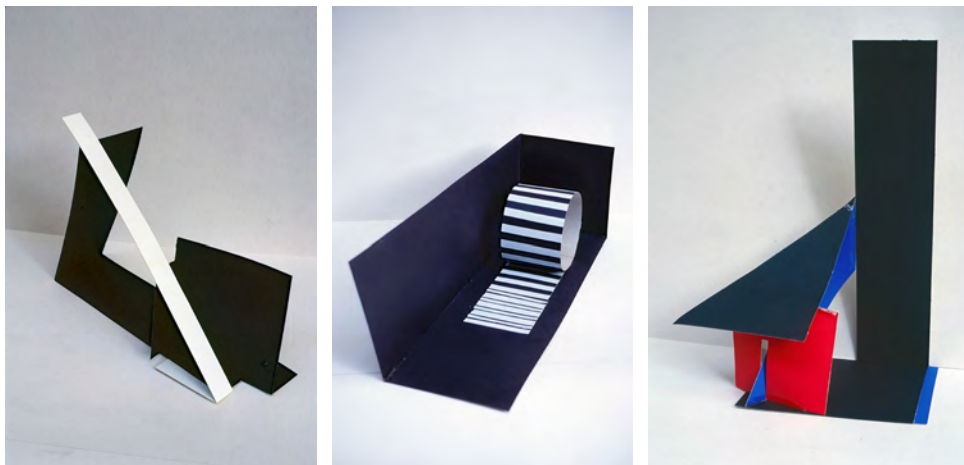


224-225. Arbeitsbeispiele aus dem Seminar *Von der Naturform zum Ornament*, WWN, 1994/95

3.3.4 Studien zum Raum

Die dreidimensionale Interpretation ausgehend von Form und Fläche nimmt einen breiten Raum in Eyquems kunstpädagogischem Wirken ein und erstreckt sich auf unterschiedliche Zielgruppen. Um zugrunde liegende Prinzipien zu verdeutlichen, soll hier lediglich auf einige Beispiele eingegangen werden. Zwei Seminare widmete sie in der Werkbund Werkstatt Nürnberg dem Thema „Der elementare Raum“ und „Der farbige Raum“⁹⁸².

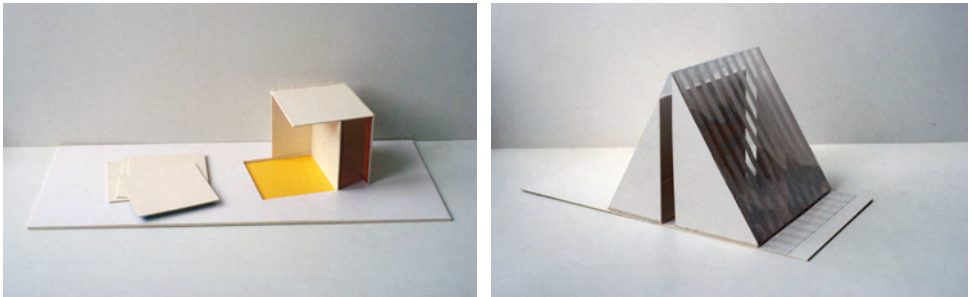
Die Beziehung zu Mondrian wird deutlich an der Aufgabenstellung des Seminars „Der farbige Raum“, die darin bestand, aus Grundformen und Grundfarben Raum zu erzeugen und in der Begrenztheit der Mittel die Möglichkeiten zu entdecken.



226-228. Arbeitsbeispiele aus dem Seminar *Der farbige Raum*, WWN, 1994/95

⁹⁸² Seminar „der farbige Raum“ 1994/95, „der elementare Raum“ 1995/96.

Das Seminar „Der elementare Raum“, das Eyquem 1995/96 in der Werkbund Werkstatt hielt, schloss als Fortsetzung an die bereits hier vorgestellte Form- und Farbenlehre an. Ein wesentlicher Unterschied der ebenfalls dreidimensionalen Lösungen bestand im Modellcharakter der Studien, die als architektonische Entwürfe aufgefasst werden können. Wie aus den Arbeitsergebnissen ablesbar, standen neben weißen und farbigen Kartons transparentes Material und Kartons als Grundflächen zur Verfügung.



229-230. Arbeitsergebnisse aus dem Seminar *Der elementare Raum*, WVN, 1995/96

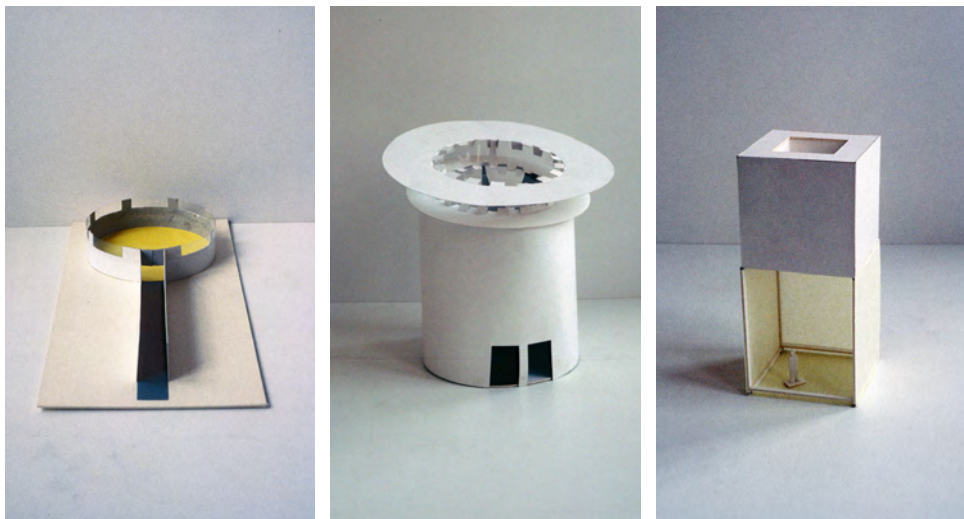
Die dreidimensionalen Raummodelle sind in der Reduktion der Mittel der minimalistischen Skulptur verwandt und stehen einer Formensprache nahe, wie sie beispielsweise von Architekten wie Adolf Loos, Gerrit Rietveld, Mies van der Rohe, Richard Mayer, Kenzo Tange, Alvar Aalto oder Leoh Ming Pei vertreten wurde. Eyquem nannte diese Architekten, sowie Daniel Buren im Kommentar des Seminars als Referenz⁹⁸³, verzichtete aber bewusst darauf, im Seminar auf deren Werke hinzuweisen. Im gleichen Maße, wie Eyquem es generell ablehnte, Abbildungen zu zeigen, die in irgendeiner Weise als Lösungsbeispiel hätten verstanden werden können, legte sie auch hier Wert darauf, dass die Studienarbeiten unbeeinflusst als eigenständiges Werk entstehen konnten.

Die Übungen zum „elementaren Raum“ können in Zusammenhang gestellt werden mit Eyquems ausgeprägten Interesse an zeitgenössischer Architektur, das sie in einem Vortrag 1999 vor Architekturstudenten der Ohm Hochschule Nürnberg⁹⁸⁴ präziserte. Hier bezog sie sich beispielsweise auf Architektur von Ludwig Wittgenstein, Adolf Loos, Joseph Hoffmann, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Bruno Taut und Frank Lloyd Wright, Hannes Meyer und auf Bauten von Architekten wie Alvar Aalto, Richard Neutra, Robert Venturi, Luis Barragán, Oscar Niemeyer, Tadao Ando und Rem Koolhaas, deren Gemeinsamkeit in einer Reduktion der Formensprache zu finden ist. In beiden Seminaren thematisierte sie die Rolle der Farbe in der Architektur, wobei

⁹⁸³ EE-W-T-1996.Kommentar.WVN, S. 17.

⁹⁸⁴ Skript des Vortrags vor Architekturstudenten an der damaligen Georg-Simon-Ohm-Fachhochschule Nürnberg: EE-W-V/N-1999-OhmFH-unbewältigte Moderne.

sie hier an die Architektur der De Stijl Gruppe ebenso anschloss wie an die Bauten des spanischen Architekten Luis Barragán, dessen Wirken sie mit großem Interesse verfolgte.



231-233. Arbeitsergebnisse aus dem Seminar *Der elementare Raum*, WWN, 1995/96

Eine ähnliche Arbeitsweise, ausgehend von den dreidimensionalen Möglichkeiten des Materials zu Objekten zu kommen, findet sich in einer ästhetische Praxis wieder, die Eyquem 1991 mit einer 6. Klasse unter dem Titel „Verschachtelung, Verbauung“ im Bauhaus Dessau durchführte. Sie stellte hier unterschiedliche Materialien zum Bau architektonischer Modelle zur Verfügung und forderte die Kinder dazu auf, ein „neues Bauhaus“ zu entwerfen. In der abgebildeten Arbeit nimmt die Schülerin offensichtlich Bezug zur Grundstruktur des Baus von Mies van der Rohe und setzte ihre Raumidee farblich und formal äußerst reduziert, in einer auf dem Quadrat basierenden Formensprache um. Anhand dieser Kunstpraxis wird deutlich, dass Eyquem in ihrer Vorgehensweise keinen wesentlichen Unterschied zwischen den verschiedenen

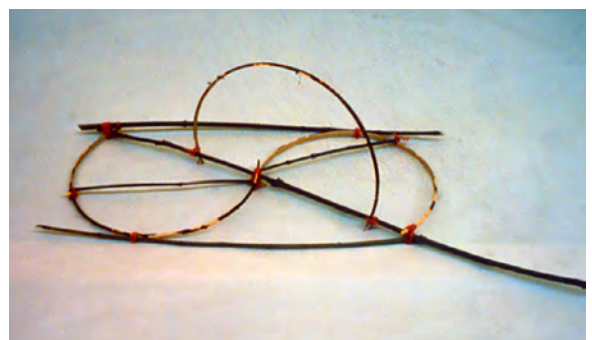
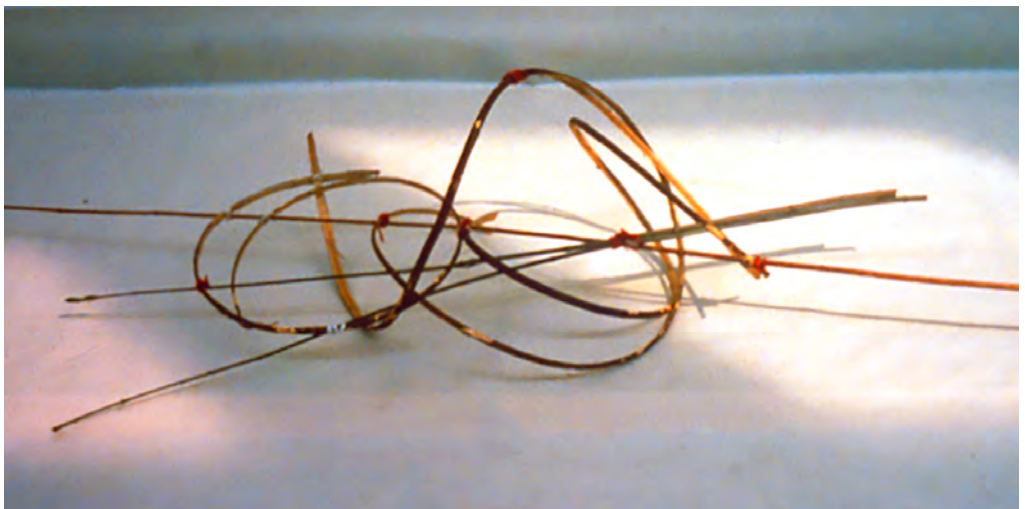


234-235. Seminar im Bauhaus Dessau, *Das neue Bauhaus*, Architekturmodell einer Schülerin, 6. Klasse, 1991

Altersstufen machte und Kinder wie Erwachsene in gleicher Weise, wenn auch in modifizierter Form mit den jeweiligen bildnerischen Themen konfrontierte.

3.3.5 Lineare Raumkonstruktionen aus Naturmaterial

Die Grundformen und ihre Möglichkeiten kommen in einer ästhetischen Praxis zur Anwendung, die Eyquem mit Schülern einer 8. Klasse im Kunstpädagogischen Zentrum 1989 realisierte, wobei sie lineares Naturmaterial zu Verfügung stellte. Es bestand die Möglichkeit, gerade und gebogene Formen mit Hilfe von Schnüren zu flachen oder räumlichen Objekten zu verknüpfen. Wie bereits an anderen Beispielen, lässt sich auch hier ablesen, dass Eyquem ihre Themenstellung in modifizierter Form für unterschiedliche Zielgruppen anbot⁹⁸⁵.



236-238. Seminar im Bauhaus Dessau, *Das neue Bauhaus*, Architekturmodell einer Schülerin, 6. Klasse, 1991

⁹⁸⁵ Siehe dazu die Arbeitsergebnisse des Seminars zur Form in der Werkbund Werkstatt Nürnberg 1990/91 im Kapitel 2.3.1. Linie zu Fläche zu Raum.

Einige der Arbeitsergebnisse nahm Eva Eyquem unter dem Titel *Verästelungen, Verzweigungen, Verwurzelungen* in ihr Archiv auf. Hierzu gehört auch eine Serie von Arbeiten⁹⁸⁶, die in Zusammenarbeit mit Eyquems Pariser Studentin Kazuyo Tokunaga entstanden und die sich auf deren künstlerische Arbeit und theoretische Reflexion⁹⁸⁷ bezogen.

Auf die Verbindung von abstrakten Gestaltungselementen zu realen Gegenständen oder Materialien hinzuweisen, war ein zentrales Anliegen Eva Eyquems, das in den Seminaren zur Farbe wie auch zur Form zum Ausdruck kam. Während sie in einigen der Seminare vom Gegenstand ausging, anhand dessen gestalterische Variationsmöglichkeiten der Größe, Anzahl, Proportion, Symmetrie und Asymmetrie studiert wurden, nutzte sie in einem anderen Seminar eine umgekehrte Herangehensweise, bei denen mit dem Gegenstand direkt elementare Studien entstanden.

Vergleichbar mit den bisher dargestellten elementaren Übungen zu Farbe und Form, nehmen Studien zu Material, Textur und Struktur einen breiten Raum in Eyquems Lehrtätigkeit an der Werkbund Werkstatt, am Bildungszentrum und im Besonderen in ihrer Arbeit mit Kindern im Vorschul- und Grundschulalter ein. Auf die Arbeit mit Kindern wird in einem späteren Kapitel über Materialübungen noch eingegangen.

3.3.6 Expressive Studien

Als Schlüssel zu Eyquems kunstpädagogischem Wirken soll hier ein Bereich ihrer Lehrtätigkeit beleuchtet werden, in dem sie an frühe Erfahrungen in Japan, sowie an Erfahrungen aus der Berliner Schulzeit anknüpfen konnte. Expressive, rhythmische Studien, bei denen die Hand seismographisch Bewegungen und emotionale Regungen des Zeichners aufnimmt und zum Ausdruck bringt, spielen in ihrer Lehrtätigkeit in Nürnberg eine zentrale Rolle. Diese Technik verbindet konzentrierte Wahrnehmung eigener Impulse, des Zeichenmaterials und des darzustellenden Gegenstandes mit subjektivem Ausdruck. Sie steht in charakteristischer Weise für eine ostasiatische Auffassung bildnerischer Auseinandersetzung mit der Natur und zielt nicht auf Repräsentation des Gegenstandes in seiner visuellen Erscheinung. Sie ist vielmehr bestrebt, dessen charakteristischen Ausdruck subjektiv zu erfassen und in einer zusammenhängenden, freien Geste zu übersetzen und eine Essenz des Gegenstandes zu formulieren. Der Weg dahin führt in der traditionellen japanischen Tuschkmalerei über viele Studien zu einem schnell und vehement ausgeführten Werk, das dann als gelungen angesehen wird, wenn es subjektive wie objektive Faktoren in einem kurzen Moment der Niederschrift verbindet. Eva Eyquem bezeichnete in einem Vortrag über Kunst und Kunsthandwerk im fernen Osten die Kunst des Ikebana als typisch japanisch, da sie „Konzentration verlangt, die sich in der

⁹⁸⁶ Siehe Eyquem-Archiv Ey 127-150

⁹⁸⁷ Siehe: PR-KTokunaga und EE-KW-D-1988-Tokunaga II: *Autour d'un fragment d'arbre et sonespace: Recherches critiques sur le sens du "NATUREL" et proposition de projets d'installation.I+II.* In: EE-KW-Ma/Dr

Schlichtheit und Natürlichkeit des Ganzen, in der Stille des beglückenden Moments offenbart.“⁹⁸⁸ In diesem Zusammenhang betonte sie auch, „dass Japaner zunächst die Regeln erst sehr lange üben und erst nach ihrer völligen Beherrschung an die Entfaltung ihrer Individualität denken“, was sie von den nichtjapanischen Schülern dieser Kunst unterscheidet. Auch in der rituellen Handlung der Teezeremonie zeigt sich, so Eyquem, der Wunsch „das Ich zu vergessen, den Lärm der Welt zu vergessen, fernzuhalten, in gesammelter Stille durch Konzentration auf wenige einfache Handlungen eine vollkommene Herrschaft über sich selbst zu gewinnen.“⁹⁸⁹

Das rhythmische oder expressive Zeichnen hatte Eyquem als Tuschkmalerei an der Itten-Schule durch den japanischen Maler Takehisa Yumeji kennengelernt und später dort auch unterrichtet. Die Erfahrungen, die Eva Eyquem mit der Kunst Ostasiens gemacht hatte, bildeten vermutlich eine wesentliche Grundlage für ihre Prägung durch Johannes Itten. Sie waren ihren Erzählungen nach ausschlaggebend für ihren Entschluss, die Itten-Schule zu besuchen, wo sie 1932 eine Ausstellung mit Tuschkmalereien sah⁹⁹⁰.

Die japanische Tuschkmalerei übte auf ihren Lehrer Johannes Itten eine große Anziehungskraft aus und prägte sein künstlerisches Werk wie auch sein pädagogisches Wirken in entscheidendem Maße. Er hatte eine starke Affinität zur ostasiatischen Kunst, ohne die Welt Ostasiens persönlich kennengelernt zu haben. Wie Hidetsugu Yamano bemerkt, war Itten bereits „während seines Aufenthaltes in Wien (1916-1919) mit der Kunst und Kultur Ostasiens in Berührung gekommen“⁹⁹¹. Sein Interesse an ostasiatischer Kunst spiegelte sich in vielen Facetten seines Werks⁹⁹² und seiner Lehre. Gabriele Lutz wies darauf hin, dass er in seinen Wiener Tagebüchern drei verschiedenen Möglichkeiten unterscheidet, „die Wirklichkeit wiederzugeben: die naturgetreue oder ‚impressive‘, die auf geometrische Strukturen beschränkte ‚konstruktive‘, sowie die ‚expressive‘ Wiedergabe.“⁹⁹³ Bei den Tuschebildern, so Lutz, trete die ‚expressive‘ Gestaltungsweise in den Vordergrund. Wie Ernst-G. Güse belegt⁹⁹⁴ erhielt Itten wesentliche Anregungen durch die 1922 erschienene Publikation „Die ostasiatische Tuschkmalerei“ von Ernst Grosse⁹⁹⁵, auf die er sich 1930 in seinem

⁹⁸⁸ Vortrag „Das Kunsthandwerk und die Ästhetisierung aller Lebensbereiche“ in: EE-W-V-1994.Kunst und Kunsthandwerk im Fernen Osten, siehe: EE-W-V-1994.Japan.Das Kunsthandwerk.Teil3, S. 4.

⁹⁸⁹ EE-W-V-1994.Japan.Das Kunsthandwerk.Teil3., S. 2.

⁹⁹⁰ YK-T-EE-2007.dt, Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik Johannes Ittens basierend auf einer Inhaltsanalyse des „Tagebuch von Johannes Itten“ und einem Gespräch mit Eva Plaut. In: Bijutsukyoikugaku (Kunstpädagogik), The Journal for the Association of Art Education, Nr. 28, 3/2007 [in Japanisch, deutsche Übersetzung von Carina Hagl im Anhang].

⁹⁹¹ Yamano, Hidetsugu: Johannes Itten und Japan. In: Denaro, Dolores (Hrsg.): Johannes Itten. Wege zur Kunst. Johannes-Itten-Stiftung, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, S. 302 und Lutz, Gabriele: Johannes Itten. Tuschezeichen, in: Johannes Itten. Tuschezeichen. Ausst.Kat. Museum Rietberg Zürich, Zürich 1988, S. 11-15.

⁹⁹² Hidetsugu 2002, S. 302.

⁹⁹³ Lutz, Gabriele: Johannes Itten: Tuschezeichen. In: Itten, 1988, S. 12.

⁹⁹⁴ Güse, 1988, S.17.

⁹⁹⁵ Grosse, Ernst: Die ostasiatische Tuschkmalerei, Berlin, 1922.

Tagebuch⁹⁹⁶ bezieht. Nach Grosse handle es sich in der Tuschnmalerei um eine Technik, die ein Höchstmaß an konzentrierter Spontaneität voraussetzt⁹⁹⁷ und bei der sich „Konzeption und Materialisation der Idee fast zur gleichen Zeit vollziehen.“⁹⁹⁸



239. Eva Plaut, 3. von links, mit Takehisa Yumeji, 1933, Itten-Schule Berlin⁹⁹⁹

Johannes Itten engagierte den japanischen Maler Yumeji, der sich 1933 in Berlin aufhielt, für Vorträge und als Lehrer eines Kurses für japanische Tuschnmalerei.¹⁰⁰⁰ Wie Yoshimasa Kaneko nachweisen konnte und anhand von Fotografien¹⁰⁰¹ belegt ist, besuchte Eva Eyquem im Alter von 18 Jahren diesen Kurs Yumejis¹⁰⁰².

In einem Brief erinnerte sie Johannes Itten viele Jahre später daran, dass sie im Anschluss an den Unterricht Yumejis in der Itten-Schule den Kurs Tuschnmalerei als Unterrichtende fortgeführt habe¹⁰⁰³. Im Interview mit Eyquem konnte Kaneko 2004 in Erfahrung bringen, dass die Begegnung mit Yumeji unter anderem dafür ausschlaggebend war, dass sie Kunstpädagogin wurde¹⁰⁰⁴. Sie betonte in diesem Gespräch, von Yumeji entscheidende Impulse erhalten zu haben.

⁹⁹⁶ Das Tagebuch Ittens von 1930 befand sich in Eyquems Besitz.

⁹⁹⁷ Siehe dazu: Güse, S. 19.

⁹⁹⁸ Grosse, S. 35.

⁹⁹⁹ Abbildung aus: Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten and Zen. In: Wagner, Christoph (Hrsg.): Esotherik am Bauhaus, Regensburg, 2009, S. 169.

¹⁰⁰⁰ Kaneko, Yoshimasa: A Study on the Lessons of „Japanese Picture“ at the Itten Schule. In: Daigaku Bijutsukyoku Gakkaishi (Journal for the University Art Education Association) Nr. 25, 1993, S. 247-256. Siehe auch: Hidetsugu 2002, S. 303 f, siehe auch Abbildung: S. 303 unten.

¹⁰⁰¹ Itten, 1988, Abb. 8, S. 12. Eva Eyquem: Dritte von links.

¹⁰⁰² Publikation Yoshimasa Kaneko 2007: YK-T-EE-2007.dt.

¹⁰⁰³ Siehe Brief an Johannes Itten: AI-B-EE-1964-Itten.2.

¹⁰⁰⁴ Kaneko 2007, S. 3, siehe Anhang YK-T-EE-2007.dt.

„Ich wurde in seine praktische Ausbildung eingeführt, die es [in dieser Form] in der westlichen Pädagogik nicht gab und dies ließ mich den Weg zur Kunstpädagogin wählen. Die Vorstellung [um die es dabei geht] ist, die Vermittlung derjenigen Ideen zu ermöglichen, die für die Entfaltung die je individuellen Persönlichkeit nötig sind. Das habe ich von Takehisa gelernt.“¹⁰⁰⁵

Die Freundschaft zu zwei japanischen Studentinnen, die zeitgleich mit ihr die Itten-Schule besuchten¹⁰⁰⁶, schlug eine Brücke zu den Erfahrungen ihrer Kindheit und beförderte Eyquem berufliche Ausrichtung. Im Interview, das Kaneko 1993 mit Mitsuko Yamamuro und Kasuko Sasagawa führte, bestätigten die Japanerinnen, 1932 an Kursen der Itten-Schule in Berlin teilgenommen zu haben¹⁰⁰⁷. Eva Eyquem traf sie, nachdem sie Berlin verlassen hatte, erneut in Japan und wurde, wie Kaneko bemerkt, durch sie ermuntert, in Tokio zu unterrichten¹⁰⁰⁸. Wie Kaneko belegte, hatte Johannes Itten in einem Brief an Yamamuro und Sasagawa 1935 seine Überzeugung zum Ausdruck gebracht, Eva Plaut könne seine Lehre sehr gut vermitteln.¹⁰⁰⁹ Laut Kaneko habe Eva Eyquems Lehrtätigkeit in Japan wesentlich dazu beigetragen, die Ittensche Pädagogik in Japan zu verbreiten.¹⁰¹⁰

Im Hinblick auf prägende Einflüsse für ihre Pädagogik betonte Eva Eyquem, wie entscheidend dabei die Erfahrungen aus ihrer Kindheit in Japan und der erneuten Zugang zur Kultur Ostasiens durch Johannes Itten waren¹⁰¹¹. Der Umgang mit Tuschstein und Tuschpinsel war Eyquem durch die Kindheit in Japan vertraut. Auch ihre Verwurzelung in der asiatischen Denkweise ermöglichte es ihr vermutlich, hier die Brücke zu einer künstlerischen Auffassung zu schlagen, die dem westlichen Denken diametral entgegengesetzt ist.

¹⁰⁰⁵ Zitiert nach: Shinji Fujibayashi, „Der unbekannte Yumeji“. In: Yumeji Takehisa, 1990, S. 186.

¹⁰⁰⁶ Hidetsugu 2002, S. 296.

¹⁰⁰⁷ Kaneko, Yoshimasa: A Study on Accepting Process of the Formative Education from the Itten-Schule to Japan. Based on the achievements of Mrs. Mitsuko Yamamuro and Mrs. Katsuko Sasagawa, in: *Bijutsuka Kyōikugakkaiishi (Journal for the Society of Art Education)*, Nr. 16, 1995, März, S. 85-99. zitiert nach Denaro 2002, S. 296.

¹⁰⁰⁸ Kaneko, Yoshimasa: Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik Johannes Ittens basierend auf einer Inhaltsanalyse des „Tagebuch von Johannes Itten“ und einem Gespräch mit Eva Plaut aus *Bijutsukyōikugaku (Kunstpädagogik)*, *The Journal for the Association of Art Education*, Nr. 28, 3/2007, dt. Übersetzung von Carina Hagl, bislang unveröffentlichtes Dokument, S. 3.

¹⁰⁰⁹ Brief Johannes Itten an Yamamuro und Sasagawa vom 12. April 1935. In: Kaneko 2003, S. 5.

¹⁰¹⁰ Siehe Kaneko, Yoshimasa: *Johannes Itten's Design Education and Japan*. 2003, englisch, S. 6: „Itten's student, Eva Plaut taught the Itten Methods including Color Theory to Ohchi, who later introduced Itten's Color Theory to Japan.“

¹⁰¹¹ Siehe dazu: Notizen zum ‚pädagogischen Skizzenbuch‘: SR-EE-N-1997.02.28. Notizen, unter EE-W-Texte: Die von ihr zu den Stichpunkten ‚Einflüsse – Namen – Begegnungen – Film – Skulptur – Stadt‘ Notizen wurden als Anhang dem ‚pädagogischen Skizzenbuch‘ zugeordnet, das sie als Kommentar zu ihrem kunstpädagogischen Werk verfasste. Sie nannte hier: das No-Theater, das sie mit 5 Jahren besucht hatte, das Serielle in der japanischen Kultur, den japanische Kindergarten, in dem sie ‚die Fremde‘ war, Itten und das ‚Wiedererkennen der östlichen Möglichkeiten‘, den Taoismus, die Leere, die Zahl, die Sprache, die deutsche Romantik, ‚Goethe hundertmal Goethe‘, Beuys, das Japanische: ‚das Fragmenthafte, Flächiges, Taktiles, Textiles, das Haptische, der Mensch, der das angefasst hat‘.

Wie aus einer Fotodokumentation über Eyquems Kunstvermittlung zur Ausstellung „Johannes Itten. Der Unterricht“ in der Kunsthalle Nürnberg hervorgeht¹⁰¹², leitete sie 1974 ein Seminar zur Technik der Kohlezeichnung, in dem sie rhythmische Studien und Hell-Studien demonstrierte.



240-241. Eyquem demonstriert rhythmische Studien und Hell-Dunkel-Studien als Kohlezeichnung, KpZ, 1974

Auf einer der Abbildungen ist zu sehen, wie Eyquem eine beidhändige Studie mit Kohle an einer Wandfläche ausführt. Diese Übung steht offensichtlich in Verbindung mit Exponaten in der Ausstellung. Eyquems Zeichnung wie auch die großflächigen Studienarbeiten der Seminarteilnehmer, die sich an den Stellwänden des Arbeitsraumes befinden, sind vermutlich als rhythmischen Lockerungsübungen entstanden. Im Rahmen der Technik des expressiven Zeichnens, strebte Eyquem eine maximale Sensibilität in der Linienführung an, die hier nicht zu beobachten ist.

Die gleichermaßen auf Konzentration wie Spontaneität und Absichtslosigkeit basierende Ausdrucksform des expressiven Zeichnens wurde von ihr in den folgenden Jahren ihrer Lehrtätigkeit in Nürnberg in unterschiedlichen Techniken entwickelt, angewandt und als Kohlezeichnung, als Tuschzeichnung und als Fingermalerei¹⁰¹³ unterrichtet.

¹⁰¹² Die Fotodokumentation wurde von Wendela Schipper erstellt. Siehe: EE-W-KPädagogik, WS-sw.1974. Nbg.I+II.

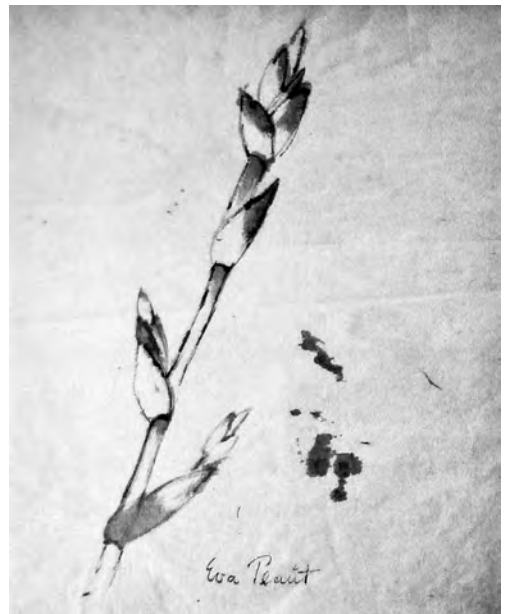
¹⁰¹³ Sie bezog sich dabei auf eine vom japanischen Künstler Gao Qipei (1660-1734) entwickelte Technik, der den Pinsel als hinderliches Werkzeug ablehnte, da es dem unmittelbaren Ausdruck der Bewegungsspur durch Finger und Hand entgegenstand.



242-243. Eyquem demonstriert rhythmische Studien, Itten-Ausstellung, Kunsthalle Nürnberg, 1974

Tuschmalerei

Eyquem leitete zwischen 1975 und 1978 unter dem Titel „Vom Zeichen zum Bild“ vier Kurse zur „Technik der ostasiatischen Tuschmalerei“, die sie im Ankündigungstext als „Übungen zur Befreiung und Vertiefung des Ausdrucksvermögens“ bezeichnete, die durch „höchste Konzentration und Entspannung zu neuen Möglichkeiten bildhafter Gestaltung führen sollen“¹⁰¹⁴. Es folgten in den Jahren 1986 bis 1990 sechs Kurse zum „expressiven Zeichnen“ und 1994 ein Kurs zur „Kunst der chinesischen Fingermalerei nach Gao Qipei“, die jeweils am Bildungszentrum Nürnberg stattfanden. In einem Kommentar zur Ausstellung mit Studienblättern aus dem Seminar im Sozialrathaus der Stadt Nürnberg 1994 betonte Eyquem, dass diese Form des bildnerischen Ausdrucks es ermögliche, „die Substanz der Dinge“ zum Vorschein zu bringen, ein Anliegen, das bereits von Gao Qipei im 17. Jahrhundert formuliert wurde.¹⁰¹⁵



244. Tuschzeichnung Eva Plaut, 1933¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁴ Siehe Übersicht über alle Veranstaltungen am Bildungszentrum: SR-EE-alle BZ-Veran.

¹⁰¹⁵ Siehe dazu: EE-W-T-1994-Fingermalerei.

¹⁰¹⁶ Abbildung in: Kaneko, 2009, S. 165. Privatbesitz in Japan: Foto Yoshimasa Kaneko.

Unter dem Titel „Vom Zeichen zum Bild“ unterrichtete Eva Eyquem am Bildungszentrum ab 1975 in fünf aufeinander folgenden Jahren die Technik der ostasiatischen Tuschkmalerei¹⁰¹⁷. Im Ankündigungstext ist zu lesen, dass „Handhabung und Ausdrucksmöglichkeiten von Pinsel und Tusche durch spezielle Aufgaben geübt werden“, mit dem Ziel, „selbständig differenzierte Bildkompositionen zu entwickeln“.¹⁰¹⁸ Mit dieser Technik knüpfte sie an eigene künstlerische Erfahrungen aus dem Kurs Yumejis in der Itten Schule Berlin an, in dem wie durch Kaneko¹⁰¹⁹ belegt ist, die oben abgebildete Tuschzeichnung entstand.

Wie Studienblätter der Seminarteilnehmerin Elisabeth Nelles zeigen, leitete Eva Eyquem im Rahmen ihres Nürnberger Kursprogramm in den 1970er Jahren und wiederum 1989 Kurse zur Tuschkmalerei.

Expressives Zeichnen

Zwischen 1986 und 1990 sind im Veranstaltungsprogramm des Bildungszentrums sechs Kurse zum Thema „expressives Zeichnen“ unter Eyquems Leitung vermerkt. Die gesamte Anzahl dieser Kursthematik liegt weitaus höher, da sie diese Technik nachweislich an weiteren Bildungseinrichtungen in Nürnberg, wie der Werkbund Werkstatt und der Fachakademie für Sozialpädagogik, aber auch in anderen Städten, wie beispielsweise der Fachhochschule Pforzheim unterrichtete.

Eyquems Seminare zur ästhetischen Praxis des expressiven Zeichnens basierten auf einer fachtheoretischen Auseinandersetzung, bei der sie deren historische Einordnung im Surrealismus, in der Bauhauspädagogik, wie auch im Abstrakten Expressionismus und der Lyrischen Abstraktion fand. Sie bezog sich hier vor allem auf die Technik der „écriture automatique“, die von surrealistischen Künstlern entwickelt wurde, um die zeichnerische Handlung als einen unbewusst und intuitiv ablaufenden Prozess zu kultivieren. Im Rahmen ihrer Tätigkeit an der Sorbonne betreute sie eine Masterarbeit von Eric Changenet im Jahr 1983 zum Thema „Künstlerische Neubewertung, die den Automatismus des Abstrakten Expressionismus und den der Lyrischen Abstraktion betreffen“¹⁰²⁰, in der sich Hinweise zu den von Eyquem genutzten Quellen finden lassen. So erwähnt Changenet beispielsweise Andre Bretons surrealistisches Manifest von 1924¹⁰²¹ und die expressiven Studien Ittens¹⁰²², die er künstlerischen Positionen von Jackson Pollock, Sam Francis, Wols oder Yves Klein gegenüberstellt.

In den Kursen zum expressiven Zeichnen wurde mit handelsüblicher Zeichenkohle auf Papier, meist einfaches weißes Vorsatzpapier aus Druckereien, gearbeitet.

¹⁰¹⁷ Siehe dazu: SR-EE-alle BZ-Veran.

¹⁰¹⁸ Siehe Semesterprogramm 2.Sem. 1975/76 und 1976/77.

¹⁰¹⁹ Kaneko, 2009, S. 165.

¹⁰²⁰ Siehe: EE-KW-M-1983-Changenet: Nouvelle formulation plastique concernant l'automatisme dans l'Expressionisme Abstrait et l'Abstaction Lyrique.

¹⁰²¹ Breton, Andre, Le Manifest du Surrealisme, Paris, 1972.

¹⁰²² Changenet bezieht sich hier auf die Ausstellung „Johannes Itten et son enseignement“ 1979 im Centre Pompidou.



245-246. Naturstudien in der Technik der Tuschmalerei von Elisabeth Nelles, BZ-Kurs, 1989



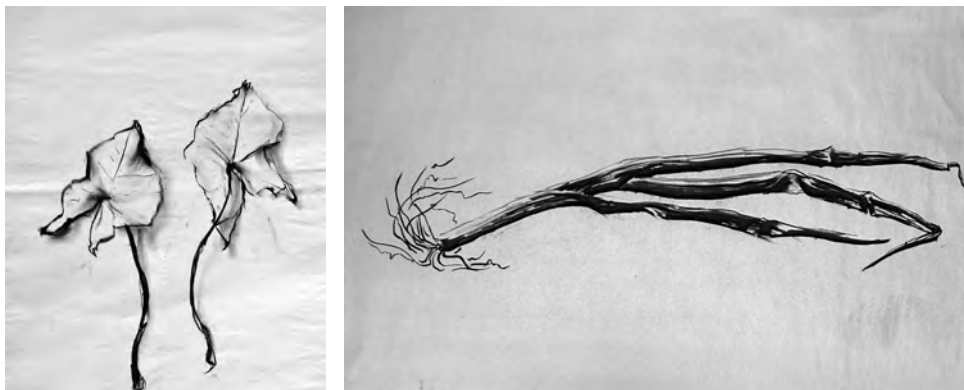
247-248. Naturstudien in der Technik der Tuschmalerei von Elisabeth Nells, BZ-Kurs, 1989

Eyquems Vorgehen folgte einer sich wiederholenden Struktur, wie auch die Videoaufzeichnung einer Demonstration zeigt, die sie im Rahmen einer Fortbildungsveranstaltung als Einführung in diese Technik gab¹⁰²³.

Zu Beginn standen freie Linienübungen, bei denen das Gefühl für das Zeichenmaterial in seinen Möglichkeiten entwickelt, aber auch der eigene Impuls entdeckt und zu Papier gebracht wurde. Hier legte Eyquem Wert darauf, dass dieser

¹⁰²³ Eyquem demonstriert die Technik des expressiven Zeichnens im Rahmen einer Fortbildungsveranstaltung an der Fachakademie für Sozialpädagogik, siehe: Video10 Expressives Zeichnen, 19b Eyquem.mov.

Prozess in maximaler Konzentration und Präsenz stattfand. Sie forderte wiederholt die Seminarteilnehmer dazu auf, den Zeichenprozess immer dann zu unterbrechen, wenn die Aufmerksamkeit nachlasse, um zu verhindern, in rein motorisches Agieren abzugleiten. Ähnliche Linien-Übungen, bei denen versucht wurde, „den Ablauf einer Empfindung in einer Linie wiederzugeben“, finden sich auch als Tuschzeichnungen im Unterricht Ittens an der Zürcher Textilschule.¹⁰²⁴



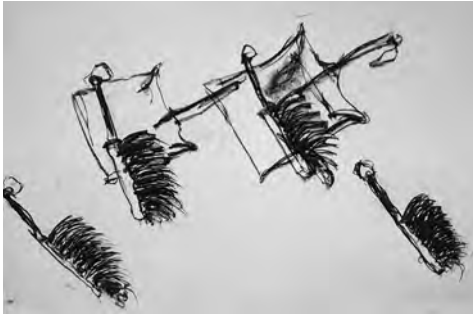
249-250. Expressive Naturstudien, Kohlezeichnung, Elisabeth Nelles, BZ-Kurs, 1989 und WVN, 1991/92

In einer zweiten Phase dieser Übungen sollte der Ausdruck eines real vorhandenen Gegenstandes, meist eines Naturgegenstandes, erst in einzelnen Elementen erfasst und anschließend in einer zusammenhängenden Bewegung als Ganzes in eine zeichnerische Formulierung übersetzt werden. Der Zeichnung gingen eine genaue Beobachtung und Beschreibung des Objekts, sowie Detailstudien voraus. Hier handelte es sich nicht um detailgenaues Abbilden, sondern darum, den subjektiv erfahrenen Ausdrucksgehalt eines Objekts wiederzugeben. Eyquem betont immer wieder, wie wichtig die Beweglichkeit der Hand sei und demonstrierte das zeichnerische Vorgehen in kurzen, konzentrierten Versuchen, die eine innere Spannung, aber auch eine Durchlässigkeit für spontane Abläufe sichtbar werden ließen.

Als Anschauungsmaterial dienten zum überwiegenden Teil pflanzliche Motive, in Seminaren in der Werkbund Werkstatt wählte Eyquem häufig auch Gebrauchsgegenstände.

Genaues Beobachten und schnelles, auch heftiges Zeichnen schließen sich in dieser Vorgehensweise nicht aus. Objekte wurden zum Teil mehrmals in einem Blatt zeichnerisch dargestellt, Arbeitsspuren wurden akzeptiert und in die Gestaltung integriert.

¹⁰²⁴ Siehe Denaro, 2002, S.89, Abb. links unten: Versuche, den Ablauf einer Empfindung in einer Linie wiederzugeben, aus dem Unterricht um 1943-1960, Zürcher Textilschule, Tusche auf Papier, Johannes-Itten-Stiftung.



251-252. Expressive Studien, Kohlezeichnung, WWN, 1991/92

In dieser Technik konnte sich Eyquem auf Ittens nachempfindende und expressive Studien beziehen, die er bereits 1918 in seinem Wiener Tagebuch erwähnte. Hier beschrieb er am Beispiel einer Distel, wie entscheidend das direkte körperliche Erlebnis für den Ausdruckgehalt der Zeichnung sei¹⁰²⁵. Wie Denaro aufzeigt, spielte dieses erlebnisorientierte Vorgehen in Ittens Vorkurs am Bauhaus eine wesentliche Rolle. Sie wies darauf hin, dass Itten in seinem Beitrag zu *Utopia* das „Zusammenspiel von Gefühl, Bewegung und Form sowie dem künstlerischen Ausdruck“ thematisierte¹⁰²⁶. Er unterscheidet hier unterschiedliche Grade des



253-254. Expressive Studien, Kohlezeichnung, WWN, 1991/92

„Bewegtseins“ als physisches, seelisches und geistiges Bewegtsein und betont, dass im dritten Grad der Gegenstand seinem Wesen nach wahrgenommen und nachempfunden wird.¹⁰²⁷

Zu der von Eyquem praktizierten Technik des expressiven Zeichnens lässt sich eine Parallele ziehen zu Gert Selles prozessorientierten Übungen „Zeichnen als umgesetzte Bewegung“, bei denen er von „automatischem Zeichnen“ spricht und

¹⁰²⁵ Wiener Tagebuch, 18.10.1918, in: Badura-Triska, Eva (Hrsg.): Johannes Itten, Tagebücher. Stuttgart 1913-1916, Wien 1916-1919, 2 Bde, Wien, 1990.

¹⁰²⁶ Denaro, 2002, S. 78.

¹⁰²⁷ Johannes Itten, in: Adler, Bruno (Hrsg.) *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, Weimar, 1921, o. S.

die notwendige „Konzentration auf die innere und äußere Bewegung“ betont.¹⁰²⁸ Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden kunstpädagogischen Konzeptionen liegt in der Bedeutung, die Eyquem der Auseinandersetzung mit einem real vorhandenen Objekt als Ausgangspunkt und Gegenüber beimaß. Sensibilisierung und Befreiung des subjektiven Ausdrucks war in ihrer Auffassung des bildnerischen Prozesses untrennbar verbunden mit Erfahrungen und Wahrnehmungsinhalten, die von einer objektiv vorhandenen Welt ausgehen. Wenn Eyquem dem Naturgegenstand oder Artefakt eine wesentliche Bedeutung im bildnerischen Prozess zuschreibt, kann das im Kontext einer ostasiatischen Haltung gesehen werden, die dem Gegenstand höchste Wertschätzung entgegen bringt und seine Darstellung unter anderen Aspekten tradiert als in der westlichen Kultur.

Fingermalerei

Die Transformation des Gegenstandes stand in besonderer Weise im Seminar „Fingermalerei nach chinesischem Vorbild“ im Mittelpunkt, bei dem sich Eva Eyquem an einer historischen Technik der Tuschmalerei orientierte. In diesem Seminar, das im März 1994 am Bildungszentrum Nürnberg stattfand, führte Eyquem die Teilnehmer in eine chinesische Technik ein, bei der auf jegliches Malwerkzeug verzichtet wird. Dem Begleitheft zur Ausstellung, die einige Arbeitsergebnisse im November 1994 im Sozialrathaus Nürnberg zeigte, stellte Eyquem ein Zitat des chinesischen Malers Chang Sao aus dem 8. Jahrhundert voran: „Die Natur ist mein Lehrmeister, der Impuls kommt von meinem Herzen“.¹⁰²⁹



255. Foto der Pressemitteilung zur Ausstellung Fingermalerei nach chinesischem Vorbild im Sozialrathaus Dietzstraße, Klaus Dornisch (Fachbereichsleiter am BZ, links) und Horst Henschel, KpZ.

¹⁰²⁸ Selle, Gert: Gebrauch der Sinne. Eine kunstpädagogische Praxis. Hamburg, 1988, S. 191.

¹⁰²⁹ Begleittext zur Ausstellung: EE-W-A/T-1994. Fingermalerei.



256-258. Studien aus dem Seminar *Fingermalerei*, Monika Hauber, Tusche auf Papier, 1994

Hier beschrieb sie, die Technik der Fingermalerei bestehe darin, „den Fingernagel, die Fingerspitzen bis hin zur Handfläche in Tusche zu tauchen. Die Hand gleitet ganz nah über das Papier, die Oberfläche abtastend. Die Beweglichkeit der Finger im Gegensatz zum steifen Pinsel, mache es möglich“, so Eyquem, „ungeahnte Formen und Zeichen zu produzieren, die an eine unleserliche Schrift erinnern.“¹⁰³⁰ Der chinesischen Künstler Gao Qipei unternahm mit dieser Technik den Versuch, die traditionelle chinesische Tuschmalerei in ihren strengen Codierungen zu erweitern und zu einer körperlich unmittelbaren Ausdrucksform zu gelangen.

Auf dem Pressefoto abgebildet sind Tuschzeichnungen in der Technik der Fingermalerei aus einer mehrteiligen Serie der Seminarteilnehmerin Monika Hauber, die von einer Pflanze ausgingen. Sie zeigen in Variationen einen Ablauf, bei dem die



259-260. Studien aus dem Seminar *Fingermalerei*, Elisabeth Nelles, Tusche auf Papier, 1994

¹⁰³⁰ Eyquems Text zur Ausstellung: EE-W-A/T-1994. Fingermalerei, siehe auch Presstext zur Ausstellung: EE-W-PT-1994-Fingermalerei.

Hand und die Fingerspitzen Spuren hinterlassen. Der Gegenstand ist dabei in eine zeichnerische Geste transformiert.

Viele der Studien, die in der Ausstellung präsentiert wurden, sind als serielle Folgen entstanden, wie hier die Studien eines Maiskolbens.

An den Arbeitsergebnissen aus unterschiedlichen Seminaren, bei denen expressive Studien im Mittelpunkt standen, ist ablesbar, dass hier ein bildnerischer Ausdruck entwickelt wurde, der zum Teil künstlerischen Wert hat und in seiner Qualität über reine Studienarbeiten hinausgeht. Darauf soll an dieser Stelle ausdrücklich hingewiesen werden, da Eyquem im Rahmen der Erwachsenenbildung mit einem Publikum arbeitete, das zum überwiegenden Teil aus kunstinteressierten Laien bestand, deren persönlicher Entwicklung sie besonderes Interesse entgegen brachte. Sie wies in dem Zusammenhang auf die Wurzeln des Begriffs Dilettant hin und stellte die mangelnde gesellschaftliche Wertschätzung in Frage, die damit verbunden ist. Inwieweit hier eine Projektion persönlicher Lebenserfahrungen vorliegt, kann nur vermutet werden.

3.4 Studien zu Struktur und Textur

In Eyquems kunstpädagogischer Praxis im Rahmen der Erwachsenenbildung nahmen Seminare zum Thema Struktur und Textur einen breiten Raum ein¹⁰³¹. Es soll hier auf eine detaillierte Beschreibung verzichtet werden, da sich grundsätzliche Prinzipien wiederholen. Hingewiesen sei lediglich auf ihre Wortschöpfung „Strukturalien“ im Rahmen eines Seminars in der Werkbund Werkstatt, die sich im schriftlich verfassten Kommentar zu diesem Seminar findet.¹⁰³²

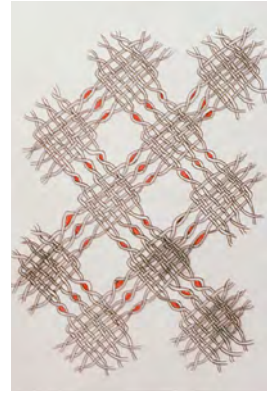
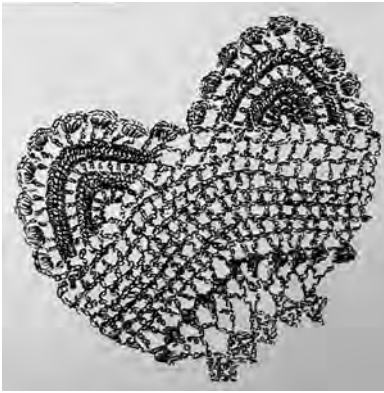
Auch hier knüpfte Eyquem an theoretische und praktische Grundlagen an, die sie bei Paul Klee finden konnte.¹⁰³³ Über die Nähe ihres Vorgehens zu Seminarelementen aus Ittens Vorkurs¹⁰³⁴ hinaus bestand die Qualität ihrer kunstpädagogischen Position in einer synthetisierende Erneuerung z. B durch neue Materialien und Material-Kombinationen.

¹⁰³¹ Siehe dazu Eyquem-Archiv: EE-W-T-1996.Kommentar WVN, Seminar *Strukturalien*, Werkbund Werkstatt 1993/94.

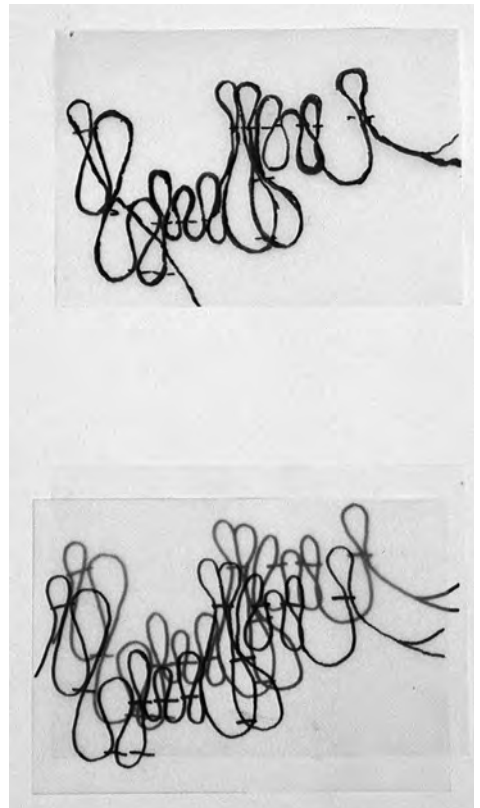
¹⁰³² Eyquem formulierte im Kommentar zur diesem Seminar: „Das Wort Strukturalien wird hier verwendet für Wiederholungen oder Vielheiten, die zusammen eine Einheit bilden. Deren Oberflächenzeichnung verstehen wir als Textur.“

¹⁰³³ Paul Klee spricht vom „Charakter der Vielheit“, die er in Organismen der Natur, wie z. B. Verzweigungen wiederfindet. Siehe: Paul Klee, *Unendliche Naturgeschichte*. Basel / Stuttgart, 1970, S. 35.

¹⁰³⁴ Itten, Johannes: *Gestaltungs- und Formenlehre*. Vorkurs am Bauhaus und später, Berlin, 1963 /75, S. 54-61 und 82-83.



261-262. Arbeitsergebnisse aus dem Seminar *Strukturalien*, WVN, 1993/94



263-264. Arbeiten aus dem Seminar *Strukturalien*, WVN, 1993/94

Am Beispiel des Struktur-Seminars zeigt sich die Qualität beispielsweise darin, dass sie eine gedankliche Verbindung zu zeitgenössischen philosophischen Strömungen herstellt, die sie in Positionen des Strukturalismus bei Claude Lévi-Strauss¹⁰³⁵ oder Michael Oppitz¹⁰³⁶ fand.

3.5 Materialstudien – die Rolle des manuellen Tuns

Die Auseinandersetzung mit dem Material nimmt einen breiten Raum in Eyquems Tätigkeit als Kunstpädagogin ein. Hier soll vor allem ihre theoretische Auseinandersetzung mit dem Materialbegriff im Werk von Joseph Beuys hingewiesen werden, dem sie einige Vorträge widmete.¹⁰³⁷ In ihrem prozessorientierten experimentellen Ansatz steht sie in einer Tradition der „Kultur der Sinne“, in der Gert Selle auch die Ästhetische Erziehung verankert sieht.¹⁰³⁸

3.5.1 Kreativität und Realitätsbewältigung

Es erscheint mir sinnvoll, diesen kunstdidaktischen Ansatz, den sie 1974 im Rahmen ihres museumspädagogischen Begleitprogramms zu Ausstellung „Johannes Itten – der Unterricht“ zu entwickeln begann, fachdidaktischen Positionen gegenüberzustellen, die sich in der von ihr genutzten Literatur befinden.

Eva Eyquem entwarf in Nürnberg für Kinder im Vorschulalter und für Jugendliche ein Angebot ästhetischer Praxis, das von Ittens Kontrastlehre ausging. In Auseinandersetzung mit unterschiedlichen, meist alltäglichen Materialien und in Übungen zum Körper- und Raumerlebnis rückte sie die Erfahrung einer vorhandenen Wirklichkeit und den kreativen Umgang mit ihr in den Vordergrund. Sie formulierte 23 Jahre später in einem schriftlich fixierten, bislang unveröffentlichten Kommentar¹⁰³⁹ die Ziele ihrer Arbeit mit Kindern im Vorschulalter, die sie in den 1990er Jahren in Zusammenarbeit mit Nürnberger Kindergärten und Kinderläden entwickelt hatte:

„Inhalt dieser Arbeit ist, dem Kind im Vorschulalter die ersten Schritte auf dem Gebiet der Wahrnehmung zu erleichtern, das bedeutet: zu erkennen und zu benennen, unterscheiden zu können, Gegensätze zu entdecken und miteinander zu vergleichen, eine Wahl zu treffen und sich zu entscheiden. Das zur Verfügung stehende Material

¹⁰³⁵ Eyquem zitiert hier Claude Lévi-Strauss: „Die Struktur hat keinen Inhalt, sie ist der Inhalt selbst, erfasst in einer logischen Organisation, die als Eigenschaft des Realen verstanden wird.“ EE-W-T-1996.Kommentar WWN.

¹⁰³⁶ Eyquem verwies auf: Oppitz, Michael: Notwendige Beziehungen. Abriss der strukturalen Anthropologie. Frankfurt am Main, 1975.

¹⁰³⁷ Vorträge zu Beuys: „Persönlichkeiten, die die Deutsche Avantgarde geprägt haben“, EE-T-1978, Konzept.Maghreb, „Künstler der deutschen Avantgarde“: EE-W-V-1980.Beuys, „Was verstehen wir unter dem Geistigen in der Kunst“, Teil II, 1989, EE-W-V-1989.4.Beuys.

¹⁰³⁸ Selle, Gert: Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung. Köln, 1981, siehe auch: Selle, 1988.

¹⁰³⁹ Eva Eyquem, „Einblick in ein Pädagogisches Skizzenbuch“, Verderonne, 1997, unveröffentlichter Kommentar zur bildnerischen Arbeit mit Kindern im Vorschulalter.

gibt ihm die Gelegenheit, seine Gestaltungsfähigkeit zu entwickeln und in den Dingen des alltäglichen Lebens nicht nur den Gebrauchswert zu sehen, sondern auch seinen plastischen Ausdruck.“

Diese Passage macht deutlich, dass Eva Eyquem in der Sensibilisierung der Wahrnehmung und in der Entwicklung der Gestaltungsfähigkeit ein Potenzial sieht, die Realität differenziert zu erleben und zu bewältigen.

3.5.2 “Das Wuppertaler Modell“ und der kreative Prozess

Im Nachlass Eva Eyquems befand sich die 1972 in der Reihe *Bücher des Wissens* erschienene Veröffentlichung „Kreativität und Gesellschaft - Neue pädagogische Methoden am Beispiel der Jugendkunstschule Wuppertal“ des Pädagogen und Psychoanalytikers Gunter Wollenschläger¹⁰⁴⁰, die mit zahlreichen Markierungen versehen ist. Der Autor unterrichtete Pädagogische Psychologie an der Staatlichen Musik-Hochschule Köln und war als Gründungsdirektor an der Jugendkunstschule Wuppertal tätig. In der Publikation beschreibt Wollenschläger die Theorie und Praxis des sogenannten „Wuppertaler Modells“ - der ersten deutschen Jugendkunstschule, das 1969 als Modellprojekt im Bereich außerschulischer Pädagogik konzipiert wurde und eine „systematische Entwicklung von Kreativität“¹⁰⁴¹ zum Ziel hatte. Die Institution arbeitet mit vier- bis zwölfjährigen Kindern in Gruppen mit bis zu zwölf Kindern jeweils 2 Doppelstunden pro Woche in unterschiedlichen Stadtteilen. Der Autor weist darauf hin, dass die Entwicklung und Förderung der Kreativität die Voraussetzungen dafür schaffen kann, die gesellschaftliche Realität zu bewältigen und zu gestalten. Der Begriff Kreativität wird in einem von Eva Eyquem markierter Passus folgendermaßen definiert:

„Kreativität ist die Fähigkeit, neue Zusammenhänge aufzuzeigen, bestehende Normen sinnvoll zu verändern und damit zur allgemeinen Problemlösung in der gesellschaftlichen Realität beizutragen.“¹⁰⁴²

Der Autor bemängelt, dass der gesellschaftliche Kontext oft außer Acht gelassen wird und dass „>Sensibilität< [...] in der Regel als Selbstzweck behandelt wird. Es werden keine ausreichenden Hilfen für kreative Realitätsbewältigung gegeben“¹⁰⁴³.

Die Erforschung der ersten Ansätze der Kreativität bereits beim Kleinkind, ihrer Bedingungen und Ausdrucksformen definierte Eva Eyquem in einem Vortrag zur „Entwicklung der Gestaltungsfähigkeit“ 1997¹⁰⁴⁴ als ein zentrales Anliegen ihrer

¹⁰⁴⁰ Wollenschläger, Gunter: Kreativität und Gesellschaft – Neue pädagogische Methoden am Beispiel der Jugendkunstschule Wuppertal. Bücher des Wissens, Frankfurt a. M. 1972.

¹⁰⁴¹ Wollenschläger, 1972, S. 7, Markierung Eva Eyquem.

¹⁰⁴² Wollenschläger, 1972, S. 11 f, Markierung Eva Eyquem.

¹⁰⁴³ Wollenschläger, 1972, S. 116, Markierung Eva Eyquem.

¹⁰⁴⁴ Vortrag zur „Entwicklung der Gestaltungsfähigkeit“ an der Fachakademie für Sozialpädagogik Nürnberg, gehalten am 01.03.1997, EE-W-V-1997.Soz.Päd.Gestaltungsfähigkeit.

Arbeit und beruft sich dabei auf den bereits von Pablo Picasso formulierten Wunsch nach einer Wissenschaft über den kreativen Menschen:

„Es wird sicher eines Tages eine Wissenschaft geben, vielleicht wird man sie die Wissenschaft vom Menschen nennen, die sich mit dem schöpferischen Menschen befasst, um neue Erkenntnisse über den Menschen im Allgemeinen zu gewinnen.“¹⁰⁴⁵

Eine weitere von Eyquem markierte Passage bezieht sich auf den übertragbaren Wert kreativen Verhaltens auf alle Bereiche gesellschaftlicher Realität. Wollenschläger verweist wie Ulmann¹⁰⁴⁶ auf Untersuchungen von Lowenfeld und Brittain aus den Jahren 1962 und 1964 zur Kreativitätsforschung und betont dabei den Prozesscharakter des bildnerischen Tuns: „Das Kind lernt im Kunstunterricht, seine Sinne zu gebrauchen, hinzusehen, zuzuhören und so Probleme seiner Umwelt zu entdecken. Es lernt, viele Ideen in kurzer Zeit zu entwickeln, sich neuen Situationen schnell anzupassen (z.B. das Material neu zu verwenden), neue Wege zu gehen, mit neuem Material zu experimentieren, zu abstrahieren, zu synthetisieren und das, was es sieht, neu zu organisieren. [...] Es soll weniger Wert auf das Endergebnis gelegt werden, dafür soll dem Prozess um so größere Beachtung geschenkt werden.“¹⁰⁴⁷



265-266. Eva Eyquem arbeitet mit Kindern einer Grundschulklasse mit Materialien, um 1976, KpZ¹⁰⁴⁸

3.5.3. Prozessorientierte Materialstudien der 70er Jahre

Diesen prozessorientierten, experimentellen Ansatz verfolgte Eva Eyquem in der Arbeit mit Vorschul- und Grundschulkindern im freien Gestalten mit verschiedenen Materialien. Wie in den Fotografien zu sehen ist, hantieren die Kindern mit den zur

¹⁰⁴⁵ Pablo Picasso zitiert nach Kraft, Hartmut: Psychoanalyse, Kunst und Kreativität – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Medizinisch Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, Berlin 2008, S. 11.

¹⁰⁴⁶ Ulmann, Gisela: Kreativität. Weinheim, 1968. S. 152.

¹⁰⁴⁷ Wollenschläger, 1972, S. 12 f.

¹⁰⁴⁸ Arbeit mit Material, KPZ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, um 1976, Fotos Rainer Utz.



267-268. Kompositionen aus alltäglichen Materialien an einer Wandfläche des KpZ, um 1976

Verfügung gestellten, meist alltäglichen Materialien und erfahren so deren unterschiedlichen Eigenschaften. So wurde zum Beispiel die Starrheit oder Weichheit, das Durchsichtige und Undurchsichtige, das Glänzende oder Matte erlebt.

Die Abbildung rechts zeigt, wie Eyquem das transparente Material demonstrativ vor den Kindern ausrollt und so auf dessen Charaktereigenschaften aufmerksam macht. Die Aufgabe bestand anschließend vermutlich darin, Material auszuwählen und es an einer vorbereiteten Wandfläche zusammenzustellen. Gesten und Handlungen standen in dieser Phase der Arbeit im Vordergrund und es wurde in der Regel wenig gesprochen, dafür umso mehr gezeigt. Wie im Foto zu sehen, demonstriert Eva Eyquem das Material und macht auf dessen Durchsichtigkeit aufmerksam. Der gestalterische Prozess wurde oft eingeleitet durch auffordernde Bemerkungen wie: „Sucht euch das aus, was ihr braucht“, „ihr könnt die Sachen an der Wand befestigen“ oder als Frage oder Möglichkeit formuliert, wie z.B.: „Wir wollen sehen, ob wir die Sachen da aufhängen können“.

Eva Eyquem begründete die verbale Zurückhaltung und den Verzicht, in den Gestaltungsprozess einzugreifen, mit dem Respekt und der absoluten Achtung des Kindes in seiner Autonomie. Sie zitierte im bereits erwähnten Vortrag zur „Entwicklung der Gestaltungsfähigkeit“ den Psychoanalytiker Jacques Lacan, der auf die komplexe

Struktur des Menschen hinweist und von dem sie entscheidende Impulse für ihre Vorgehensweise erhalten habe.

„Der zweite Satz, der diese Arbeit gelenkt hat, stammt von dem Psychoanalytiker Jacques Lacan, der gesagt hat, „wir wissen heute, dass der Mensch sehr viel komplizierter ist, als wir annahmen“. Und dieser Satz hat die Haltung während der Arbeit bestimmt, das heißt: Vorsicht, Achtung, Zurückhaltung, beobachten, nicht behaupten, keine Luftschlöser, er wird sich so entwickeln - wissen wir nicht, das sagt das und das aus – nichts festlegen. Aber auch: Nichts zerstören, nicht eingreifen, ein wichtiges Prinzip, was man nie genug beachten kann. Wie kann ich etwas hervorrufen, von dem ich noch gar nicht weiß, wie es ablaufen wird, wie es sich entwickeln wird und wohin es führen wird? Aus der Erfahrung, die der beste Meister ist, lernen wir immer wieder. Wenn man heute sagen kann, dass diese Arbeit einigen Maximen vieles verdankt, so ist es in erster Linie denen, die gezeigt haben, dass wir vorsichtig sein müssen und versucht hatten, dieser Vorsicht, dieser Sparsamkeit, die sich in der Wortlosigkeit der Worte, würde ich sagen, ausdrückt. Denn es geht um ein bildnerisches Tun, was nicht viele Worte braucht, sondern einige Handlungen nur, einige Ratschläge vielleicht, einige technische Hilfeleistungen.“¹⁰⁴⁹



269-270. Arbeit mit Schnüren, KPZ 1976

Den Gestaltungsprozess selber beschrieb sie hierbei als einen selbstbestimmten Prozess der Auseinandersetzung mit einer vorhandenen Realität, in dem sich eine Aussage oder ein Ausdruck formuliert, der sich nicht in einer verbalen, sondern in einer visuellen Sprache äußert.

„Wenn wir davon ausgehen, dass die bildnerische Sprache eine Sprache ist - und das tun wir, dann hat sie ein Vokabular, eine Grammatik und eine Syntax und formuliert in einer anderen Weise, was die Sprache mit den Worten tut. Sie hat Worte, sie hat Sätze und sie drückt Gedanken aus, Gefühle und versucht, zu einem Ganzen zu kommen, das heißt zu einer Struktur. Diese Sprache muss erlernt werden. Wenn auch Leonardo

¹⁰⁴⁹ Vortrag zur „Entwicklung der Gestaltungsfähigkeit“: EE-W-V-1997.Soz.Päd.Gestaltungsfähigkeit.

sagt, ‚in jedem Empfinden ist bereits ein Verständnis da‘, muss dieses Verständnis gepflegt werden und kommt nicht evident, wenn es sich nicht mit etwas aus-ein-ander setzt. Wobei das Wort „auseinandersetzen“ im künstlerischen Schaffen ein wichtiges Wort ist: Wir setzen zusammen, wir setzen auseinander, wir setzen wieder zusammen. Es ist ein Hin und Zurück, zwei Schritte nach vorne, einen nach hinten, ein Finden, ein Suchen, ein Zusammensetzen ein Auseinandersetzen, ein Transformieren, und so weiter. Und dieser Prozess ist ein absolut menschlicher, der im Wesen schon des Menschen steckt und nicht eine Beschäftigung und kein Basteln und kein manuelles Tun, sondern eben eine Aussprache oder Aussage.“¹⁰⁵⁰

Dass dieser Prozess der Auseinandersetzung Konflikte und Möglichkeiten des Scheiterns in sich birgt, negierte Eva Eyquem dabei nicht. Wie Abbildungen zeigen, die in den Jahren 1976/77 im Kunstpädagogischen Zentrum entstanden sind, stand bei der Arbeit mit Grundschul- und Vorschulkindern der Prozess im Vordergrund.



271-274. Arbeit mit Zeitungen, KPZ, 1977

¹⁰⁵⁰ Vortrag zur „Entwicklung der Gestaltungsfähigkeit“: EE-W-V-1997.Soz.Päd.Gestaltungsfähigkeit.

Die Materialien wurden dabei nicht auf Bildträger aufgeklebt, eine mit Packpapier bespannte Wandfläche diente als Untergrund, auf dem die Kinder teilweise stark fragmentierte Materialien kombinierten. Wie die Fotosequenz zeigt, entstand aus den Collagen eine raumgreifende Installation, bei der die Grenzen des einzelnen Werkstücks sich auflösten.

3.5.4. Themenbezogene Materialstudien der 90er Jahre

Eva Eyquems Interesse galt in den 90er Jahren wiederum verstärkt der Arbeit mit Kindern im Vorschulalter. Diese Arbeit stand ganz im Zeichen einer Auffassung, die das Material und ganz besonders die Dinge des täglichen Gebrauchs in den Mittelpunkt rückte. Bei dieser Tätigkeit in verschiedenen Nürnberger Kindergärten und Kinderläden konnte sie an Erfahrungen aus ihrer Arbeit im KpZ Nürnberg, am Museumspädagogischen Dienst Berlin und an Erfahrungen mit Kursen für Kinder in Paris anknüpfen.¹⁰⁵¹ Wie Eyquem im Interview mit Évelyne Coutas und Françoise Wasserman 1991 hervorhob, verlagerte sich ihr Interesse im Laufe ihrer Tätigkeit vom elementaren Gestalten auf themenbezogenes Arbeiten und der Prozess des „In-Beziehung-Setzens“ rückte in den Vordergrund.¹⁰⁵² Die Arbeitsergebnisse, die in den Jahren zwischen 1990 und 1997



275. Eyquem beobachtet die Zusammenarbeit von David und Moritz, Kinderladen Nürnberg, 1990

¹⁰⁵¹ Eyquem arbeitete mit Vorschulkindern am Kunstpädagogischen Zentrum in Nürnberg (ab 1974), in Paris (1974/1975) und im Museumspädagogischer Dienst Berlin (1981/82).

¹⁰⁵² Siehe Interview: EC-I-EE.1991.dt.überarbeitet, S. 11.

entstanden, stellte sie in Auszügen und mit erläuternden Texten¹⁰⁵³ versehen dem Eyquem-Archiv des Lehrstuhls für Kunstpädagogik der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg zur Verfügung.

Für die ästhetische Praxis mit Vorschulkindern wählte Eyquem alltägliche Materialien aus, die thematisch zusammengestellt waren. Mit Hilfe ihrer Nürnberger Mitarbeiter und Kursteilnehmer entstanden hierfür Materialsammlungen aus unterschiedlichen Bereichen des täglichen Lebens. Teilweise regte Eyquem zum Sammeln bestimmter Dinge an, zum Teil griff sie auf Materialsammlungen ihrer Mitarbeiter zurück. So entstanden beispielsweise Sammlungen von Küchengeräten, Elektrogeräten, Filmmaterialien, Nähzeug oder Verpackungen. Die Entscheidung für bestimmte Themen ergab sich zum Teil aus Beobachtungen des täglichen Lebens, wie Eyquem mehrfach betonte. In einem Text beschrieb sie ihren Weg, Ideen zu entwickeln als eine nicht auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Denkarbeit:

„Ich glaube, bei mir spielt die ziellose, d.h. nicht auf ein bestimmtes Ziel oder Resultat gerichtete aber dennoch bewusste Denkarbeit eine intensive Rolle. Ich kann nie sagen, wann die wirklich erste Idee für die Arbeit auftaucht. Natürlich kann mich ein Problem oder eine Lösungs-Aussicht blitzartig ergreifen. [...] Die Situationen, in denen sich bei mir Einfälle einstellen: in Gesprächen, in Vorträgen oder Spaziergängen, im Café, dort treten sie ungesucht hervor.“¹⁰⁵⁴

Welche Möglichkeiten von Linie, Körper, Farbe und Material in einem benutzten Teebeutel steckten, sei ihr beim Hantieren mit Teebeuteln aufgefallen. Bei der Auswahl des Materials spielten stets ästhetische Qualitäten und bildnerische Möglichkeiten eine entscheidende Rolle.

Die Grundlage dieser ästhetischen Praxis bildete Eyquems theoretische Auseinandersetzung mit der Rolle des Gegenstandes in der bildenden Kunst und insbesondere hierbei mit Künstlern des 20. Jahrhunderts, die den alltäglichen Gegenstand in den Mittelpunkt ihrer künstlerischen Auseinandersetzung rückten und ihn direkt in das Werk integrierten¹⁰⁵⁵. Neben Pablo Picasso und Kurt Schwitters sind hier Künstler des Nouveau Realisme wie Daniel Spoerri oder Arman zu nennen. Im Rahmen der Vortragsreihe „Künstler der amerikanischen Avantgarde“ beleuchtete sie die Aussagekraft des Objekts im Werk der Künstler Andy Warhol,

¹⁰⁵³ Siehe Anhang: EE-W-T-1997.pädag.Skizzenbuch.KilaEE-W-K-o.D.Teebeutel, EE-W-K-o.D.Verzettelung.Verschachtelung.

¹⁰⁵⁴ Siehe Notizen „Über das bildhafte Denken“: EE-W-N-o.D.-SLW-Bildh.Denken.

¹⁰⁵⁵ Siehe dazu Vortragsreihe zum Objekt: EE-W-V-1990.Stilleben-readymade.BZ-Kurs „Die Bilder und ihre Sprache“, Teil 1: Vom Stilleben zum „ready-made“ - Zur Geschichte des Objektes von der Antike bis zum 20. Jahrhundert; Vortragsreihe Amerikanische Avantgarde: EE-W-V-1981.Oldenburger. Bz-Vortrag „Amerikanische Avantgarde“: Rauschenberg, Segal, Lichtenstein, Oldenburger, Warhol. Siehe auch Kommentare zur Arbeit mit Vorschulkindern: EE-W-o.D.Verzettelung.Verschachtelung, EE-W-K-o.D.Teebeutel.

Robert Rauschenberg, George Segal, Roy Lichtenstein und Claes Oldenburg.¹⁰⁵⁶ Hier betonte sie, dass zwischen dem Subjekt und dem von Menschen hergestellten Objekt ästhetische Bindungen entstehen, die ihren Ursprung in „uralten magischen Objekt-Beziehungen“ haben und „auf keinen vordergründig praktischen Gebrauch hinzielen.“¹⁰⁵⁷ Sie verwies in diesem Kontext auf die Möglichkeit des Künstlers, mit Hilfe des Objekts zu einer bildnerischen Aussage zu gelangen¹⁰⁵⁸ und unterstrich Oldenburgs Eintreten für eine lebensnahe Kunst:

„Ich bin für eine Kunst, die ihre Form direkt dem Leben verdankt, die sich windet, ausdehnt und anhäuft, spuckt und tropft und schwer ist und grob und ungehobelt und süß und blödsinnig wie das Leben selbst.“¹⁰⁵⁹

Eyquem stellte den Kindern ausgewählte, häufig benutzte Dinge zur Verfügung, die bereits Spuren des Gebrauchs trugen. Dem Prozess des Wählens und Kombinierens ging ein Prozess des Hantierens voraus, teilweise begleitet von Kommentaren der Kinder. In den meisten Fällen waren entsprechende Unterlagen vorbereitet, auf denen die Kinder das von ihnen ausgewählte Material zusammenstellen und befestigen konnten. Teilweise wurde Farbe zu Verfügung gestellt, um mit einer Bemalung die Fundstücke zu entmaterialisieren und zu vereinheitlichen.



276-277. Thema *Verschachtelung* und Thema *Teebeutel*, Kinderladen Nürnberg, 1992

Exemplarisch für Eyquems Angebot ästhetischer Praxis zu Textur und Material sollen hier einige Arbeitsergebnisse aus dieser späten Arbeitsphase gezeigt werden, die 1991/92 in einem Kinderladen in Nürnberg entstanden. Hier stellte Eyquem Vorschulkindern nach Themenbereichen ausgewähltes Material zur Verfügung mit

¹⁰⁵⁶ EE-W-V-1981.Amerikanische Avantgarde.

¹⁰⁵⁷ EE-W-V-1981.Oldenburg, S. 2.

¹⁰⁵⁸ Im Vortrag über Oldenburg wies sie darauf hin, dass der Künstler „schon als kleiner Junge, der sich in Chicago mit der amerikanischen Welt und einer neuen Sprache vertraut machen musste, am meisten von den Dingen gelernt und seine Gedanken in Dingen zum Ausdruck gebracht“ habe .Siehe: EE-W-V-1981.Oldenburg, S. 3.

¹⁰⁵⁹ EE-W-V-1981.Oldenburg, S. 4.



278-280. Thema *Körner*, Kinderladen Nürnberg, 1991

der Aufforderung, aus den Alltagsdingen auszuwählen und sie dann auf vorhandenen Unterlagen zusammenzustellen. Bei der Auswahl des Arbeitsmaterials standen im Gegensatz zu Ittens Materialstudien nicht formal-ästhetische Gesichtspunkte im Vordergrund, sondern Eyquem setzte hier einen deutlichen Schwerpunkt auf inhaltliche Aspekte. Im Gestaltungsprozess setzten sich die Kinder mit Materialien

und Gegenständen, Naturprodukten wie Artefakten auseinander und brachten die Dinge in einen neuen ästhetischen und inhaltlichen Zusammenhang.

Eyquem stellte beispielsweise den Kindern eines Nürnberger Kinderladens verschiedenartige Körner und Behältnisse zur Verfügung, in die sie diese einordnen konnten. Gestalterische Aspekte, hier das Prinzip von Vielheit und Einheit standen in enger Verbindung mit thematischen Fragestellungen.

Die Abbildungen zeigen unterschiedlichen Lösungen, die Körner in geometrischen Formen in ein System zu bringen, oder ihre Verschiedenheit innerhalb einer Komposition zu betonen. Auch hier lag der Schwerpunkt auf der Sensibilisierung der Wahrnehmung, es sollten Möglichkeiten gegeben werden, zu unterscheiden, eine Wahl zu treffen und das vorhandene Material in eine Komposition zu setzen.

In der Rückschau fasste sie die Arbeiten zu Themenschwerpunkten unter dem Oberbegriff „die Ordnung der Dinge“ zusammen, die auf Michel Foucaults gleichnamige Publikation von 1966 verweist.¹⁰⁶⁰ Mit diesem Praxisangebote thematisierte Eyquem den menschlichen Wunsch nach Sinngebung. Das Material spiegelte Tätigkeitsbereiche des alltäglichen Lebens, worauf Titel wie *Näh-Zeug*, *Elektrizität*, *Koch-Zeug*, *Foto-Zeug* oder *Teebeutel* hinweisen. In ihrer Wortwahl der Titel wie z.B. *Waschungen*, *Verzettelung*, *Schachteln und Verschachtelung*, *Verbauung*, *Zweige und Verzweigungen* oder *Verwurzelung* nimmt Eyquem Wortneuschöpfungen vor, die an Heideggers Terminologie erinnern.

Gemeinsam ist diesen unterschiedlichen Themen die Vorgehensweise. Mit den Alltagsgegenständen wurde hantiert, die Kinder wählten einiges Material aus und stellten, legten oder befestigten es auf einer Grundfläche aus Papier oder Karton,



281-282. Thema *Nähzeug* und Thema *Waschungen*, Kinderladen Nürnberg, 1990/91

¹⁰⁶⁰ Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main, 1974.

teilweise wurden die Arbeiten hängend montiert oder direkt in das Material integriert wie am Beispiel *Waschungen* zu sehen.



283-284. Collagen aus Stoffen, Kinderladen Nürnberg, 1990

Der Gestaltungsprozess, der sich an diesen Arbeiten ablesen lässt, bezieht sich auf Anordnungen und Zuordnungen der Dinge innerhalb einer Fläche, wobei die Möglichkeit bestand, deren Grenzen zu überschreiten. Bei der Wahl und Zusammenstellung der Dinge wurden keinerlei Kriterien genannt und einzig darauf hingewiesen, dass sie so viel Material wählen sollten, wie sie bräuchten.



285-286. Thema *Elektrizität*, Kinderladen Nürnberg, 1991

Zwei Collagen aus Stoffresten und transparentem Material zeigen Lösungen, bei denen die Farbigkeit oder die Struktur betont wurde, wobei unterschiedliche Anordnungen wie Schichtungen oder Reihungen gewählt wurden.

Die Kinder entdeckten Möglichkeiten, Material aus dem alltäglichen Leben, das sie aus funktionalen Zusammenhängen kannten, als ästhetisches Objekt zu benutzen und in seinen gestalterischen Aspekten zu erfahren.

Auf den Wert des manuellen Tuns, der im Laufe des 19. und 20. Jahrhundert in der Elementarpädagogik an Bedeutung gewann, wies 1966 Otto Stelzer hin, zu dieser Zeit Leiter der Abteilung für Kunsterziehung an der Hochschule für bildenden Künste in Hamburg. Er erwähnte neben Ansätzen von Rousseau, Pestalozzi und Fröbel die italienische Ärztin Maria Montessori, die wohl die erste war, die „mit erstaunlicher Breitenwirkung Selbsttätigkeit und Gelegenheit zum spontanen Handeln als Erziehungsmittel methodisch einsetzte.“¹⁰⁶¹ Stelzer erinnert in einer von Eyquem markierten Passage dabei an die Forderung Lichtwarks, der 1894 mahndend formulierte, dass „die Zukunft unserer Industrie davon abhängen wird, ob wir entschlossen sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen“.¹⁰⁶²

Vergleich mit Montessori

Der Vergleich dieser ästhetischen Praxis mit pädagogischen Prinzipien Maria Montessoris zeigt einige Parallelen z.B. in der Bedeutung des Materials, der Rolle der Erziehers und der Wertschätzung des kindlichen Gestaltungswillens. Wie Montessori betonte Eyquem den tiefen Ernst im Gestaltungsakt des Kindes und legte Wert darauf, die ordnende und formende Tätigkeit als „Arbeit“ zu bezeichnen¹⁰⁶³. Montessori hob die Bedeutung des Hantierens für die Sinneswahrnehmung hervor und beschrieb die „Polarisation der Aufmerksamkeit“ des Kindes innerhalb eines sich über mehrere Phasen entwickelnden Arbeitszyklus¹⁰⁶⁴ als Kern eines Gestaltungsprozesses. Diesen Ablauf zu respektieren und in seiner Gesamtheit zu begreifen, sah auch Eyquem als Aufgabe des Erziehers¹⁰⁶⁵. Eyquem betonte mehrfach, wie entscheidend die Freiheit des Kindes in der Wahl und in seiner Arbeitsweise sei, ein Prinzip, dem von Montessori hoher Stellenwert für eine selbstbestimmte Entwicklung des Kindes zugeschrieben wurde.¹⁰⁶⁶ Die freie Wahl ermögliche nach Montessori eine „größere Unmittelbarkeit zur Sache und tiefer Bindung an sie“.¹⁰⁶⁷ Die Zurückhaltung mit Worten, das auf wenige

¹⁰⁶¹ Stelzer, Otto: Erziehung durch manuelles Tun. Hans M. Winkler (Hrsg.), Bauhaus Archiv Darmstadt, 1966, S. 8 f.

¹⁰⁶² Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Dresden, 1900, S. 18, siehe auch: Stelzer, 1966, S. 14.

¹⁰⁶³ Siehe dazu: Helmig, Helene: Montessori-Pädagogik, Freiburg im Breisgau, 1974, S. 76-79

¹⁰⁶⁴ Siehe Holtstiege, Hildegard: Montessori-Pädagogik und soziale Humanität. Freiburg im Breisgau, 1994, S. S. 45 ff und Helmig, 1974, S. 44.

¹⁰⁶⁵ Siehe: Helmig, 1974, S. 36. Die von Eyquem markierte Passage lautet: „Jede Übung ist in dieser Weise vorzubereiten, so dass das kleine Kind leicht findet, was es zu seiner Tätigkeit braucht, und angeregt wird, den Zyklus der Tätigkeit zu vollenden.“ [Unterstreichung Eva Eyquem]

¹⁰⁶⁶ Siehe Helmig, 1997, S. 64: Wie Helmig bemerkt, bedeute „freie Wahl nicht, dass das Kind einfach tun kann, ‚was es will‘. Es gehorche vielmehr ‚dem inneren Drängen und dem Gesetz des Gegenstandes“.

¹⁰⁶⁷ Helmig, 1974, S. 67, von Eyquem markierte Passage.

technische Hilfen beschränkte Eingreifen des Pädagogen sei Voraussetzung für einen schöpferischen Prozess, den Eyquem mit Klee als eine frühe Form des bildnerischen Denkens beschrieb.¹⁰⁶⁸

Wenn auch Maria Montessori die starke Beachtung nicht teilte, die in ihrer Zeit bereits den bildnerischen Arbeiten von Kindern entgegengebracht wurde¹⁰⁶⁹, so erkannte sie doch, wie wichtig es sei, dem Kind technische Hilfen zu geben, wie man Materialien und Werkzeuge gebraucht, denn sie fördern ihrer Überzeugung nach die Ausdrucksmöglichkeiten des Kindes und erweitern sie, statt seine Freiheit einzuengen. Das Anliegen dieser pädagogischen Auffassung, das Kind zu Freiheit und Bindung zu führen und damit in die Gemeinschaft zu integrieren, wurde von Eyquem weitgehend geteilt.¹⁰⁷⁰

Vergleichbar mit Montessoris Forderung nach einer wissenschaftlichen Beobachtung des Kindes¹⁰⁷¹, galt Eyquems Interesse der kindlichen Gestaltungsfähigkeit im Hinblick auf eine Wissenschaft des kreativen Menschen¹⁰⁷². Im Gegensatz zu Maria Montessori betrachtete Eyquem die Arbeiten der Vorschulkinder durchaus im Kontext künstlerischer Fragestellungen, deren Ursprung sie im Gestaltungswillen der Kinder entdeckte.

In einem Vortrag am Lehrstuhl für Psychologie der Universität Bamberg zum Thema „Die Wirklichkeit der Bilder – Umgang mit visuellen Elementen“¹⁰⁷³ zitierte Eyquem Marcel Duchamps Rede zum „schöpferischen Prozess“, den er als einen konfliktreichen Vorgang schildert. Dieser Text befindet sich in der deutschen Übersetzung im Kapitel „Zum schöpferischen Prozess und zur Realität in der Kunst“ in der Publikation „Bildende Kunst zur Zeit der Weimarer Republik“¹⁰⁷⁴, die sich mit Markierungen versehen in ihrer Bibliothek befand und die sie, wie aus der Widmung¹⁰⁷⁵ zu schließen ist, von Klaus Borkmann, einem der Autoren persönlich erhielt. In einem Vortrag zum „Bildnerischen Gestalten und Denken“ im Jahr 1984¹⁰⁷⁶ zitierte Eyquem wörtlich eine Passage aus der Ansprache Duchamps von 1957 zum „schöpferischen Akt“:

¹⁰⁶⁸ Siehe Vortrag Eyquem: EE-W-V-1997.Soz.Päd.Gestaltungsfähigkeit, S. 1. Die Zurückhaltung des Lehrers gehörte zu den Grundforderungen Montessoris. Siehe dazu: „Erzieherische Grundhaltung“: Helmig, 1974, S. 171-176.

¹⁰⁶⁹ Helmig, 1974, S. 88.

¹⁰⁷⁰ Von Eyquem markierte Passage in: Helmig, 1974, S. 2 und S. 88.

¹⁰⁷¹ Montessori, Maria: *L'autoeducazione nelle scuole elementari*, 1916, siehe auch Helmig, S. 179.

¹⁰⁷² Siehe Vortrag: EE-W-V-1997.Soz.Päd.Gestaltungsfähigkeit, S. 1.

¹⁰⁷³ EE-KW-V-1992-Bamberg.Skript, „Die Wirklichkeit der Bilder - Umgang mit visuellen Elementen“ Vortrag: EE- W-V-1992.Die Wirklichkeit der Bilder.Uni Bamberg.

¹⁰⁷⁴ Begleitmaterial zum Schulfernsehen, Landesbildstelle Berlin, Zentrum für audio-visuelle Medien, „Materialien zur Rolle des Künstlers in der Gesellschaft und Bildvergleiche“ in der Publikation „Bildende Kunst zur Zeit der Weimarer Republik“, Colloquium Verlag Berlin, 1980, S. 73.

¹⁰⁷⁵ Ebenda. Widmung S. 1: „Mit bestem Dank für die freundliche Betreuung in Paris K. Borkmann.“ Als Berater im Impressum genannt ist Prof. Dr. Eberhard Roters, mit dem Eva Eyquem in Berlin zusammentraf.

¹⁰⁷⁶ Siehe BZ-Kurs: EE-W-V-KW-1984.Bildnerisches Gestalten und Denken. Siehe auch: Helmig, 1974.

„Während des Schöpfungsaktes schreitet der Künstler von der Absicht zur Verwirklichung durch eine Kette völlig subjektiver Reaktionen. Sein Kampf um die Verwirklichung ist eine Folge von Anstrengungen, Schmerzen, Befriedigungen, Ablehnungen, Entscheidungen, die weder völlig bewusst sein können noch sein sollen, am wenigsten im ästhetischen Bereich.“¹⁰⁷⁷

Bemerkenswert ist, dass sich Eyquem hier auf das Zitat des französischen Künstlers Duchamp bezieht, der das Verständnis der Kunst des 20. Jahrhunderts wie kaum ein anderer Künstler radikal verändert und geprägt hat. Der Initiator der Konzeptkunst betonte im Rahmen eines Symposiums, dass sich der Schöpfungsakt zu einem gewissen Grad der Kontrolle durch das Bewusstsein entziehe und sah darin seinen besonderen Wert. Mehrfach zitierte Eva Eyquem diese Passage als Argumentation für eine Kunstpädagogik, die den Prozess des Gestaltens, der weder vorhersehbar noch gänzlich steuerbar sei, in den Mittelpunkt stellte.

Publikation „Einblick in ein Pädagogisches Skizzenbuch“

Eva Eyquem verfasste zu ihrer Tätigkeit im Kinderladen Meisterleinplatz Nürnberg eine kommentierte Zusammenfassung, die sie unter den Titel *Einblick in ein pädagogisches Skizzenbuch* „Die Ordnung der Dinge“ stellte. Die Arbeitsergebnisse stellte sie in thematische Zusammenhänge und fügte ihnen kurze Beschreibungen hinzu, die den Namen des Kindes und wesentliche Merkmale der Arbeit oder des Arbeitsprozesses beinhalten. Die Anordnungen und Zuordnungen der Gegenstände durch die Kinder bezeichnete sie in dem Zusammenhang als „Konstellationen“ und betonte, dass sich im bildnerischen Prozess eine Veränderung ablesen lasse, die als Transformationsprozess zu begreifen sei.¹⁰⁷⁸ Ihre Zielsetzung definierte sie dabei folgendermaßen:

„Inhalt dieser Arbeit ist, dem Kind im Vorschulalter die ersten Schritte auf dem Gebiet der Wahrnehmung zu erleichtern, das bedeutet: zu erkennen und zu benennen, unterscheiden zu können, Gegensätze zu entdecken und miteinander zu vergleichen, eine Wahl zu treffen und sich zu entscheiden. Das zur Verfügung stehende Material gibt ihm die Gelegenheit, seine Gestaltungsfähigkeit zu entwickeln und in den Dingen des alltäglichen Lebens nicht nur den Gebrauchswert zu sehen, sondern auch seinen plastischen Ausdruck.“¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁷ Duchamp, Marcel: Der schöpferische Prozess. (Auszug aus seiner Ansprache während der Tagung der „American Federation of Arts“ in Houston/Texas im April 1957, die dem schöpferischen Akt gewidmet war) zitiert nach: Landesbildstelle Berlin, Zentrum für audio-visuelle Medien (Hrsg.): *Bildende Kunst zur Zeit der Weimarer Republik. Arbeitsheft und Katalog zur Schulfernsehreihe* „Tendenzen der Zwanziger Jahre“, Colloquium Verlag, Berlin, 1980, S. 73.

¹⁰⁷⁸ Siehe: EE-W-T-199?.pädagog.Skizzenbuch.Kila, S. 1.

¹⁰⁷⁹ Siehe: EE-W-T-199?.pädagog.Skizzenbuch.Kila, S. 14.

Sie nannte hier die Entwicklung der Gestaltungsfähigkeit des Kindes als Zielsetzung ihrer Arbeit mit Vorschulkindern und betont damit ihr Interesse an grundlegenden Fragen der Persönlichkeitsentwicklung. Auch hier wird deutlich, dass Eyquems kunstpädagogisches Wirken in Zusammenhang mit wissenschaftlicher Forschung zur Entwicklung des Menschen stehen ist. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit kann zwar nicht im streng wissenschaftlichen Sinn als empirische Forschung bezeichnet werden, hat aber eine große Nähe zur Grundlagenforschung zum ästhetischen Verhalten des Kindes.

Deutlich ablesbar ist, dass Eyquem den Fokus auf eine Erfahrung der unmittelbar vorhandenen Realität richtete. Wie hier zum Ausdruck kommt, steht die Auseinandersetzung mit einer konkret erfahrbaren Wirklichkeit im Zentrum ihrer Arbeit mit Vorschulkindern und kann als Spezifikum einer kunstpädagogischen Haltung definiert werden, die eine Synthese aus verschiedenen künstlerischen und kunstpädagogischen Auffassungen darstellt.

3.6. Themenbezogene Seminare – Anwendung der Gestaltungselemente

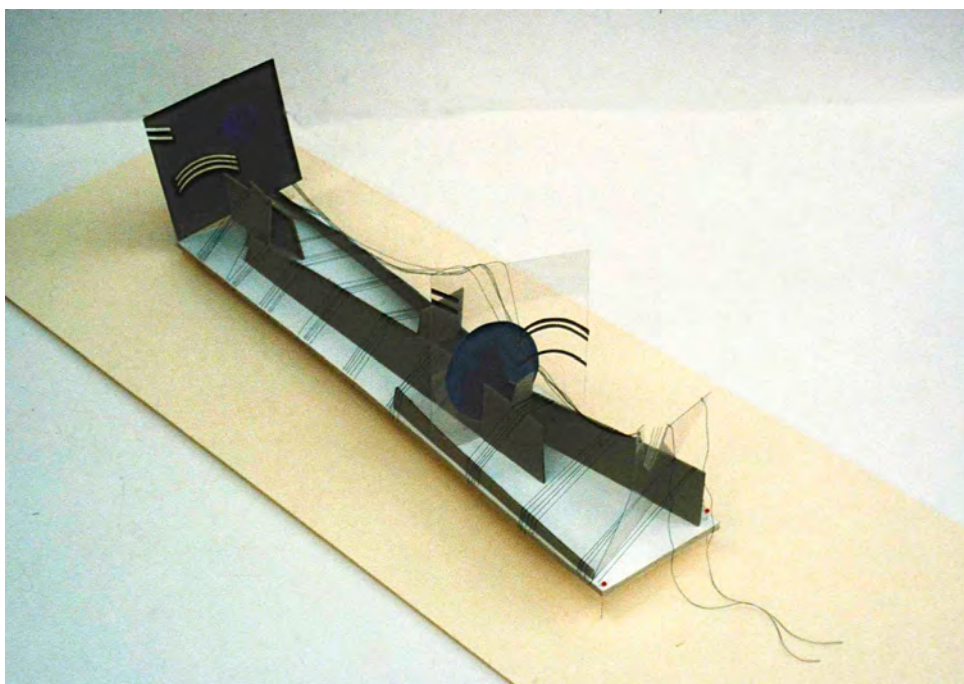
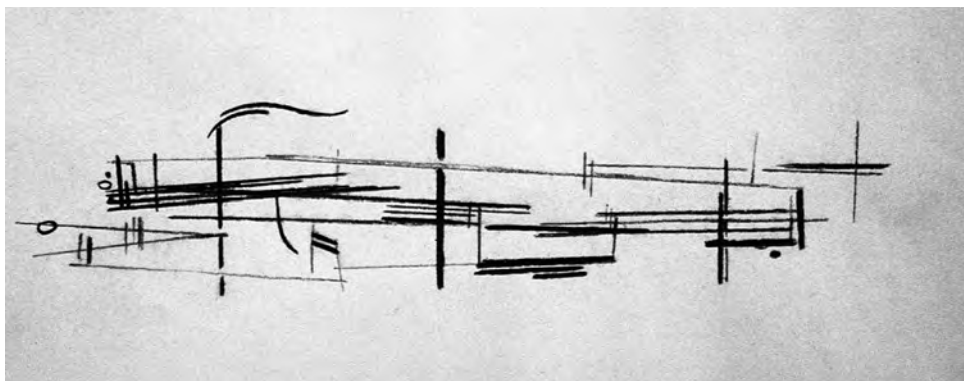
In der Erwachsenenbildung und in der Arbeit mit Studierenden zeigt sich eine ähnliche Vorgehensweise, die eine bildnerische Auseinandersetzung mit der Realität sucht, wenn auch in modifizierter Form und auf einem anderen Niveau der Reflexion. Neben bisher vorgestellten Seminaren, in denen einzelne Gestaltungselemente isoliert studiert wurden, sollen im Folgenden einige Seminare vorgestellt werden, die als thematische Anwendung dieser Elemente bezeichnet werden können.

Seminar zum Thema „Partitur“

So lassen sich beispielsweise die Seminare zum Thema „Partitur“, die Eyquem 1992/93 und 1994/95 in der Werkbund Werkstatt Nürnberg leitete, im weitesten Sinne als Anwendung einer Gestaltungslehre beschreiben¹⁰⁸⁰. Die Seminare widmeten sich, wie auch das bereits erwähnte Seminar zum „Klang der Farbe“ dem Themenkomplex des Dialogs zwischen Musik und bildender Kunst, in dem Fall mit Gestaltungsmitteln von Fläche und Raum, sowie des Materials. Es entstanden ausgehend von Notenschriften graphische und dreidimensionale Kompositionen als bildnerischer Ausdruck für auditive Erfahrungen oder Vorstellungen, wobei Eyquem auf einem Formkurs aufbauen konnte, der dem Seminar voranstellt war.¹⁰⁸¹

¹⁰⁸⁰ Zum Thema „Partitur“ arbeitete Eyquem mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung in den Werkstattjahren 1993/93 und 1994/95.

¹⁰⁸¹ Siehe dazu Kommentar Eyquem: EE-W-T-1996.Kommentar.WWN.

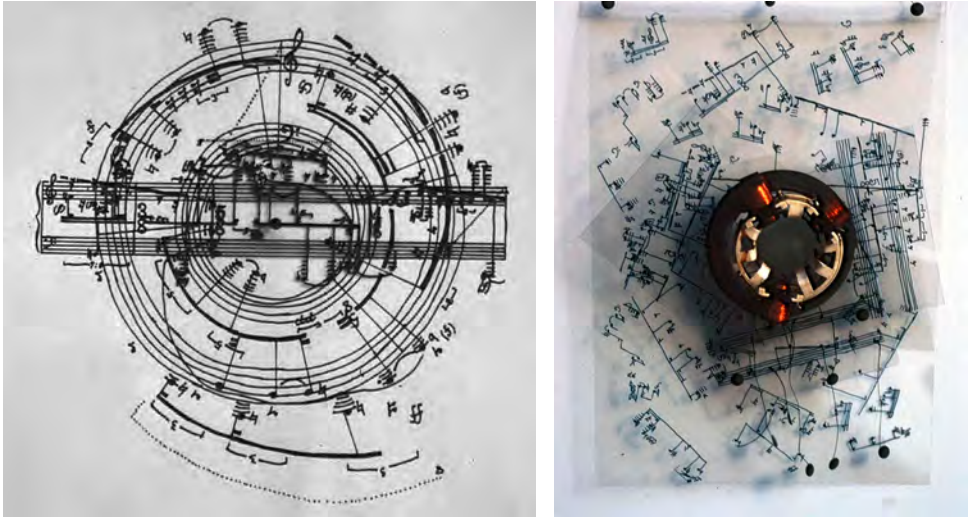


287-288. Graphische und dreidimensionale Komposition zum Thema *Partitur*, WVN 1992

Zur Verfügung standen Fotokopien von Partituren unterschiedlicher Epochen. In einem ersten Schritt wurden Teile der Partituren in eine graphische Komposition übersetzt, die dann in einem zweiten Schritt unter Anwendung von Materialien wie Bindfäden, Draht, Karton oder Folien dreidimensional interpretiert wurden. Um die Individualität der Lösungen hervorzuheben, sollen hier einige der Arbeiten in ihrem Entstehungsprozess vorgestellt werden.

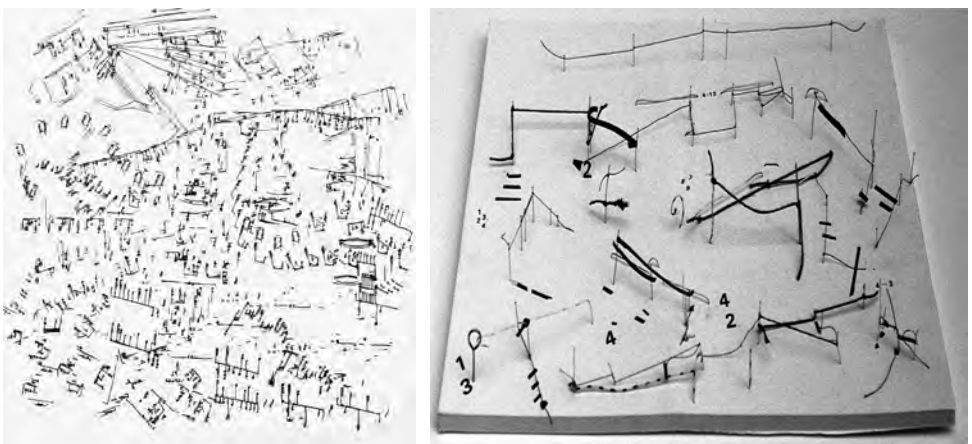
Friedrich konzentriert sich bereits in seiner Zeichnung auf lineare rhythmische Elemente und entwickelt ausgehend davon ein plastisches Gebilde, das die Linearität als Materie wiedergibt und mit mehrfarbigen und transparenten Flächen zu einem Raumgefüge kombiniert. Im Gegensatz dazu übernimmt Bobo präzise einige Teile einer Notenschrift eines zeitgenössischen Komponisten, die sie in einer Zeichnung

miteinander kombiniert und übersetzt diese in ein bewegliches, hängendes Objekt, in das sie ein technisches Fundstück integriert, das die Kreisform unterstreicht. Mit der Überlagerung verschiedener Ebenen und der Beweglichkeit seiner Teile erinnert dieses Objekt an Klang und Zeitablauf in der Musik.



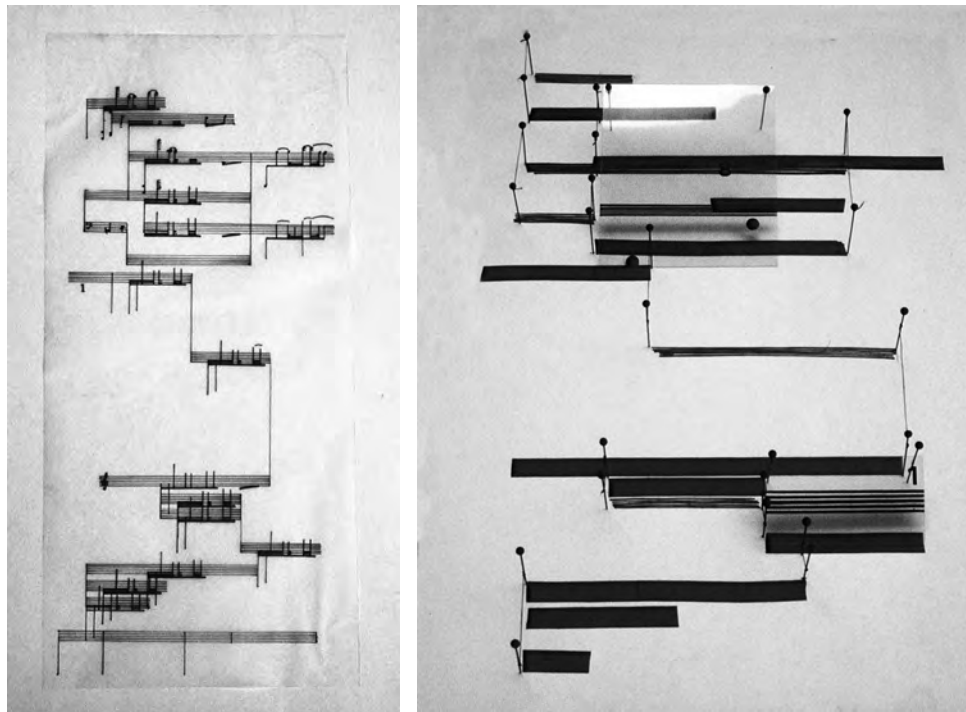
289-290. Graphische und dreidimensionale Komposition zum Thema *Partitur*, WWN, 1994/95

Für ihre dreidimensionale Ausführung reduziert Nadja die Fülle anhand schriftlich notierten graphischen Elementen, die sie in ihrer Zeichnung additiv aneinanderfügt und nutzt neben Bändern und Draht auch gedruckte Zahlen, die den Zeichencharakter betonen. Offensichtlich hat die Übersetzung in ein Relief zur Klärung der bildnerischen Idee beigetragen, wobei das Format fast beibehalten wird.



291-292. Graphische und reliefhafte Komposition zum Thema *Partitur*, WWN, 1994/95

Ein ähnlicher Ablauf, allerdings in einer deutlich konstruktiven Vorgehensweise ist an den Arbeitsergebnisse Monas abzulesen. Bereits die Zeichnung betont die rhythmische Struktur aus vertikalen und horizontalen Linien innerhalb einer Bildfläche, die sie dann mit Hilfe von monochrom schwarzem und transparentem Material in unterschiedliche Ebenen übersetzt.



293-294. Graphische und reliefhafte Komposition zum Thema *Partitur*, WWN, 1994/95

Anhand der entstandenen Arbeiten lassen sich Parallelen zu Eyquems Vorgehen im Rahmen ihrer Kurse zur Form aufzeigen: Der Schwerpunkt liegt auf einer Reduktion der eingesetzten bildnerischen Mittel, der Klarheit in der Gestaltung und einer Individualität im Ausdruck.

Eyquem verfolgt in ihrer kunstpädagogischen Haltung einen prozessorientierten Ansatz, der die Auseinandersetzung mit einem konkret vorhandenen Objekt in den Mittelpunkt rückt. Die dreidimensionalen Kompositionen entwickeln die Seminarteilnehmer dabei schrittweise in einer bildnerischen Annäherung über erste Zeichnungen, die Studiencharakter haben, aber auch als Schritte in einem Prozess verstanden werden können, an dessen Ende eine komplexe bildnerische Aussage steht. An dieser Vorgehensweise lässt sich ein Verständnis des bildnerischen Gestaltens ablesen, das Werk nicht als Ausführung eines erdachten Konzepts zu begreifen, sondern als Etappe auf der Suche nach bildhafter Formulierung.

Erhellend ist in dem Zusammenhang ihr Hinweis auf Picassos Äußerungen, der die Eigendynamik des bildnerischen Prozesses unterstrich.¹⁰⁸²

Der Bezug dieser ästhetischen Praxis zu Positionen zeitgenössischer Kunst ist auch hier offensichtlich. Sie ist im Kontext der Themen Bildpartitur und Klangplastik verankert, die Karin von Maur in ihrer Publikation „Vom Klang der Bilder“ in umfassender Weise darstellt.¹⁰⁸³ In diesem Zusammenhang sei auf die sogenannte „graphische Musik“ der Komponisten Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagl, György Ligeti und Gerhard Rühm hingewiesen, deren Partituren als „visuelle Musikzeichnungen“ zu lesen sind.¹⁰⁸⁴

Darüber hinaus haben für dieses Praxisangebot, wie Eyquem im Kommentar bemerkte¹⁰⁸⁵, sowohl die Klangskulpturen Bernhard Leitners¹⁰⁸⁶, wie auch die Werke und Schriften von John Cage¹⁰⁸⁷ Pate gestanden.

Seminar „Die Welt ist blau wie eine Orange“

Um einen literarischen Aspekt in Eyquems kunstpädagogischer Praxis zu beleuchten, gehe ich hier auf ein Seminar ein, bei dem sie von einem Zitat ausging, mit dem sie die Studenten der Werkbund Werkstatt Nürnberg 1998 konfrontierte. Das Zitat „Die Erde ist blau wie eine Orange“ („la terre est bleu comme une orange“) des französischen Dichters Paul Eluard wählte sie als Thema einer ästhetischen Praxis, bei der auch die bildnerische Auseinandersetzung mit der Orange als vorhandenem Objekt eine Rolle spielte. Im Kommentar benannte sie wesentliche Elemente dieser Themenstellung:

„Dieser Satz des Surrealisten Paul Eluard sollte als ein Ausgangspunkt für eine eigenständige bildnerische Arbeit aufgefasst werden. Er eröffnet die Möglichkeit, das Absurde zu betonen, das in diesem Vergleich zum Ausdruck kommt. Er enthält den Hinweis auf einen realen Gegenstand und die Möglichkeit, über die Realität hinauszugehen. Da sich in diesem Zitat ein Widerspruch verbirgt, werden wir aufmerksam auf das Wort und seine Macht. Im bildnerischen Prozess stellen wir fest, dass Vorstellung und Darstellung sich voneinander unterscheiden und unter Umständen entsprechen können.“¹⁰⁸⁸

Auch hier kann eine Verbindung zu Eyquems kunstwissenschaftlicher Lehrtätigkeit in Frankreich gezogen werden, die in einem weiteren Forschungsvorhaben thematisiert werden soll. In einer von Eyquem 1983 betreuten Masterarbeit mit dem Titel

¹⁰⁸² Eyquem zitierte Picasso im Interview 1991: EC-I-EE.1991.dt.überarb. S. 12: *Picasso sagte: „Ich mache nichts, man ‚macht‘ mich machen“*. Im französischen Originaltext: *Picasso dit: «je ne fais pas, on me fait faire»*.

¹⁰⁸³ von Maur, Karin, 1985, S. 304-325.

¹⁰⁸⁴ Siehe dazu: von Maur, Karin, 1985, S. 308-313.

¹⁰⁸⁵ EE-W-T:1996.Kommentar.WWN, S. 11.

¹⁰⁸⁶ Siehe dazu: von Maur, Karin, 1985, S. 26 und 323.

¹⁰⁸⁷ Siehe dazu: von Maur, Karin, 1985, S. 313.

¹⁰⁸⁸ EE-W-T:1998.blauer Orange.WWN.

„Orange Mutation“ dokumentiert die Studentin Agnes Jeannot in einer 24-teiligen Fotoserie die schrittweise Veränderung der Frucht, die sie im theoretischen Diskurs reflektiert, wobei sie sich unter anderem auf das Zitat Paul Eluards bezieht.¹⁰⁸⁹



295-297. Studien zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, WVN, 1998

Die abgebildeten Studien aus Eyquems Seminar in der Werkbund Werkstatt zeigen, dass die Seminarteilnehmer bei gleichem Ausgangspunkt zu verschiedenen Arbeitsergebnisse kommen. Ausgehend von einer genauen Beobachtung entstehen erste Zeichnungen, die bei Yvla zu einer ornamentalen grafischen Lösung führen, bei Sandra zu einer abstrakten Skulptur, die den geometrischen Aufbau betont.



298-300. Studien zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, WVN, 1998

Einen anderen Schwerpunkt setzt die Seminarteilnehmerin Katrin mit folgenden Arbeiten, die das Wort und die Schrift ins Bild integrieren und damit den Sinnzusammenhang betonen bzw. karikieren.

¹⁰⁸⁹ EE-KW-M-1983.Jeannot. S. 6-9 und 15-22.

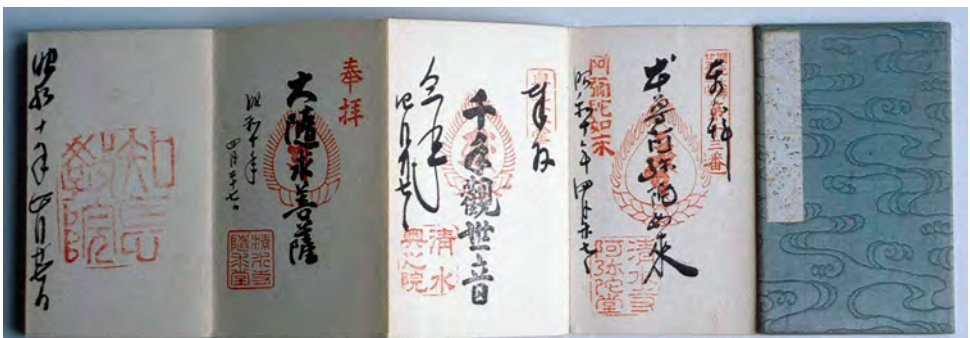


301-303. Studien zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, WWN, 1998

Seminar „Das japanische Tempelbüchlein“

Abschließend stelle ich ein Seminar vor, das Eva Eyquem im Jahr 1999 in der Werkbund Werkstatt Nürnberg leitete und bei dem sie auf besondere Weise die Verbindung zwischen Wort und Bild thematisierte. In diesem Seminar, dem letzten, das sie in Nürnberg leitete, griff sie auf ein Objekt aus ihrem persönlichen Fundus zurück, mit dem sie einen Bogen zu ihrer Kindheit schlug. Als Anschauungsmaterial brachte sie das japanische Tempelbuch ihres Vaters Josef Plaut mit, ein Leporello, in dem er, einer japanischer Tradition folgend, Stempel und handschriftliche Eintragungen der von ihm besuchten Tempel sammelte.

Sie nutzte dieses Büchlein, um auf die Beziehung zwischen Wort und Bild hinzuweisen und den Diskurs über die Bedeutung des Wortes und des Bildes auf einer bildnerischen Ebene anzustoßen. Nicht nur in Hinblick auf ein Anknüpfen an ihre Biografie kommt diesem Seminar eine Sonderrolle zu, hier durchdringen sich zentrale Aspekte ihrer ästhetischen wie auch ihrer kunsttheoretischen Haltung. Die hohe Wertschätzung des Kunsthandwerks, das Interesse an einer übergeordneten kulturellen Thematik, die Faszination für Einfachheit, für klare und kontrastreiche



304. Das japanische Tempelbuch von Eva Eyquems Vater Josef Plaut

Gestaltung und der Wunsch, an eine Tradition anschließend neue Wege zu eröffnen, liegen diesem Seminar zu Grunde.

Eyquem bezeichnete das japanische Tempelbüchlein als ein „Beispiel einer Verbindung von konstruktiver geometrischer Form und freier expressiver Form“ und machte auf den Kontrast zwischen Handschrift und Druckschrift aufmerksam.¹⁰⁹⁰ In der lediglich fünfminütigen Einführung des viertägigen Seminars wies sie die Teilnehmer auf die Grundformen hin, die sich in den Stempeln und in der Schrift finden ließen und nannte als Vorhaben des Seminars ein „In-Beziehung-Stellen von geometrischer zu freier Form als klaren Kontrast“. Besonders betonte sie dabei, dass es darum gehe, verschiedene Möglichkeiten zu entwickeln, wobei völlig frei und „unschulmäßig“ vorgegangen werden könne. Wörtlich formulierte sie: „Sie haben keine Aufgabe, nicht einmal einen Arbeitsauftrag. Es geht nur darum, Erfahrungen zu machen, sich zu entscheiden, was man zum Ausdruck bringen will.“¹⁰⁹¹ Zur Verfügung standen für die Übungen unterschiedliche farbige und transparente Papiere sowie Schriftvorlagen¹⁰⁹², die auf verschiedene Weise genutzt wurden.



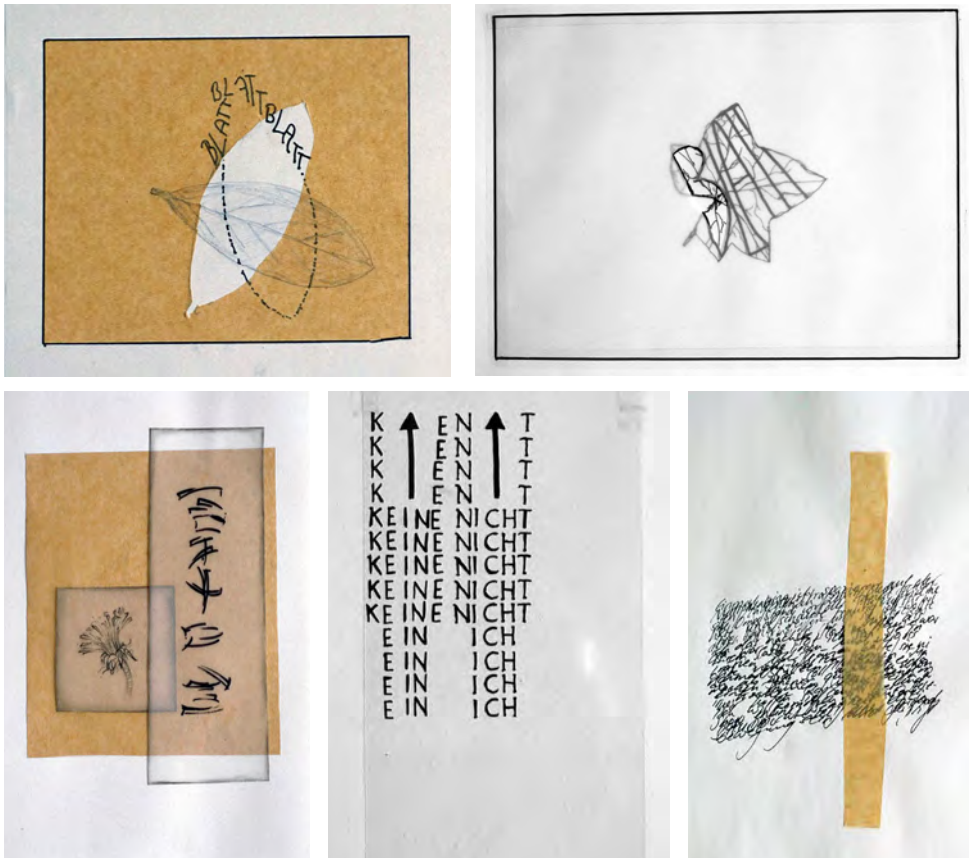
305-306. Arbeitsergebnisse aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, WWN, 1999

Während Tine auf eine mögliche Veränderung von Form und Inhalt anspielt, die durch das Eingreifen des Betrachters sichtbar wird, setzt sich Monika mit der Darstellung eines Blattes als Zeichnung und als Schrift auseinander, Steffi integriert ein reales Blatt in ihre Collage und weist so auf die Beziehung zwischen Schrift und Objekt hin.

¹⁰⁹⁰ Diese und weitere Zitate und Bemerkungen sind meiner Mitschrift des Seminars entnommen. Sie befinden sich unter: SR-N-1999.Tempelbuch.WWN in der Textsammlung des Eyquem-Archivs in: EE-W-WWN.

¹⁰⁹¹ SR-N-1999.Tempelbuch.WWN, S. 2.

¹⁰⁹² Fotokopien von Alphabeten verschiedener Schriftarten und Letraset-Buchstaben.

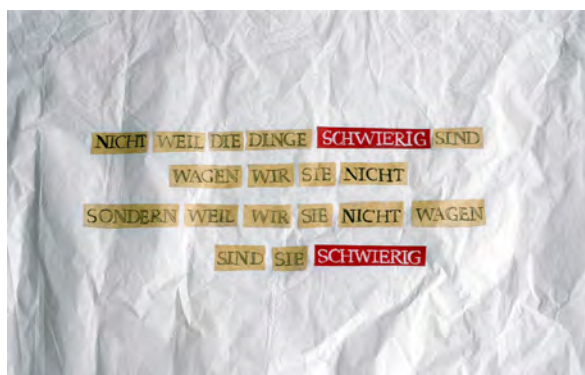
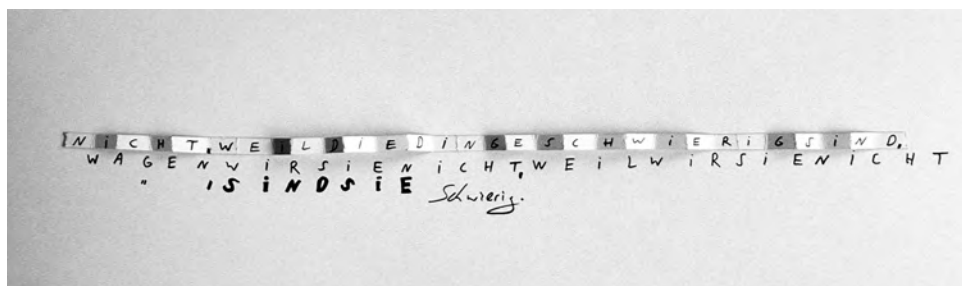


307-311. Arbeitsergebnisse aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, WWN, 1999

Die Kombinationsmöglichkeiten von Schrift und Bild, Handschrift und Druckschrift, wurde in mehrschichtigen Studienblättern so übersetzt, dass der transparente Charakter des verwendeten Materials zu Geltung kommt.

Thematisiert wurden im Laufe des Seminars unterschiedliche Arbeitsmöglichkeiten. Eyquem unterschied ein konstruktives „architektonisches“ Prinzip, das der Geometrie verpflichtet sei und im Gegensatz dazu das Expressive, das Bewegliche, eine Gegenüberstellung, die von ihr mit dem apollinischen und dem dionysischen Prinzip verglichen wurde.¹⁰⁹³ Sie forderte mit der Bemerkung „Ordnung, Konstruktion ist wichtig, aber nicht alles“ dazu auf, sich von geometrischen Konstruktionen zeitweise wieder zu lösen und handschriftliche Elemente zu entwickeln. In diesem Zusammenhang erwähnte sie den Wunsch, einzugreifen und vorhandene Ordnungen zu zerstören als legitimes und elementares Anliegen der Kunst.

¹⁰⁹³ SR-N-1999.Tempelbuch.WWN, S. 3.

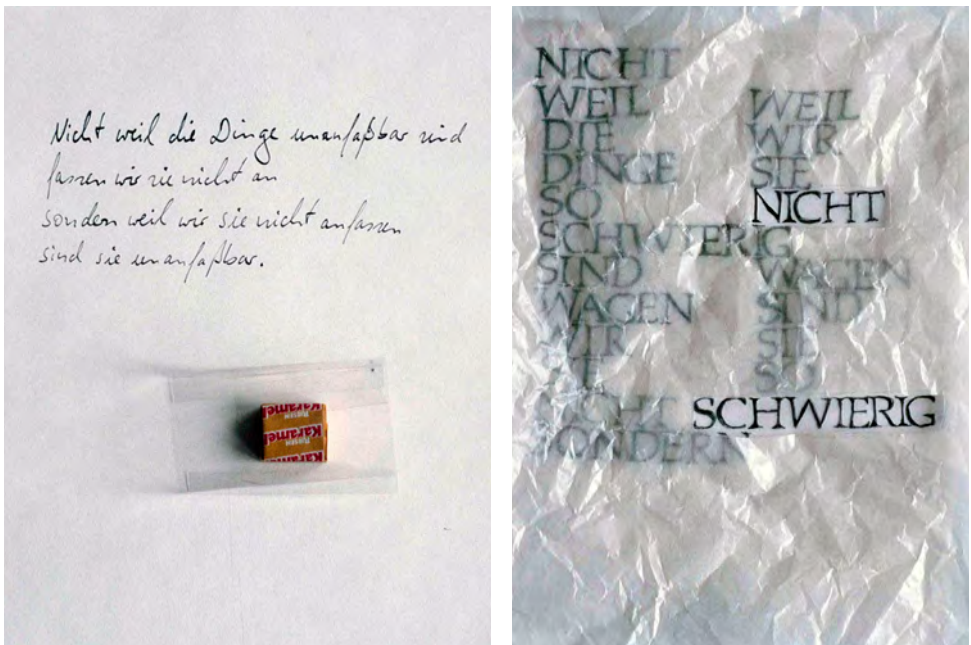


312-315. Arbeitsergebnisse aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, WVN, 1999

In einem weiteren Schritt stellte Eyquem den Seminarteilnehmern verschiedene literarische Texte¹⁰⁹⁴ zur Wahl, die in die graphische Gestaltung einbezogen wurden. Die Gruppe entschied sich für ein Seneca-Zitat, das unter Verwendung verschiedenster Materialien als Collage umgesetzt und variiert wurde¹⁰⁹⁵. Hier führte sie einen Ansatz fort, den sie bereits im oben erwähnten Seminar „Die Welt ist Blau wie eine Orange“ entwickelt hatte. Die bildnerische Auseinandersetzung

¹⁰⁹⁴ Zur Wahl standen je ein Zitat von Seneca, Jean Paul, Nietzsche und Roland Barthes, siehe: SR-N-1999.Tempelbuch.WVN, S. 4. Mit dem Zitat „Das Wort ist faschistisch“ von Roland Barthes spielte Eyquem auf die Macht der Sprache an.

¹⁰⁹⁵ Das Zitat von Seneca: „Nicht, weil die Dinge schwierig sind, wagen wir sie nicht, sondern weil wir sie nicht wagen, sind sie schwierig.“ ist eine leichte Abwandlung eines Zitats aus Senecas „Moralischen Briefen an Lucilius. (Epistulae morales ad Lucilium), XVII/XVIII, CIV, 26. (Original lat.: „Non quia difficilia sunt non audemus, sed quia non audemus difficilia sunt.“), siehe: http://de.wikiquote.org/wiki/Seneca_d.J., Abgerufen am 21.01.2015



316-317. Arbeitsergebnisse aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, WWN, 1999

wird durch einen Sinnzusammenhang bereichert, der als Inspirationsquelle dient und eine metaphorische Ebene eröffnet. Der Vorschlag zur visuellen Umsetzung der Zitate zielte in beiden Fällen nicht auf eine Illustration des Textes, sondern darauf, mit bildnerischen Mitteln ein Äquivalent zu schaffen und auf diese Weise einen Gedanken zum Ausdruck zu bringen.

In einer weiteren Hinsicht kommt dem Seminar zum japanischen Tempelbüchlein eine Art Schlüsselrolle zu. Eyquem greift hier auf didaktische Vorgehensweisen zurück, die sie in den Jahren zuvor in unterschiedlichen Kursen zu Elementen der Gestaltung entwickelt hatte, kombiniert diese aber mit spielerisch wirkender Leichtigkeit, ohne auf ein bestimmtes Ergebnis zu zielen. Aus ihrem methodischen Vorgehen wird eine pädagogische Haltung deutlich, die in allererster Linie die Entwicklung und freie Entfaltung der Persönlichkeit im Auge hat. Es kristallisiert sich darüber hinaus eine Auffassung des bildnerischen Gestaltens heraus, die dem Prozess eine zentrale Rolle zuschreibt.

Schlusswort – Resümee

Es erscheint mir wichtig, zu betonen, dass Eva Eyquem in ihrer kunstpädagogischen Praxis zu erstaunlichen Ergebnissen gelangte, die ich in dieser Arbeit nur stichpunktartig beleuchtet habe.

Im Verlauf meiner Beschäftigung mit der Biografie und dem Werk Eva Eyquems ist mir aufgefallen, dass ihre vielfältige Tätigkeit nicht auf einzelne wissenschaftliche Fachbereiche ausgerichtet war, sondern anthropologische Fragen in den Fokus

stellte, die schöpferischen Möglichkeiten des Menschen betreffend. Ich sehe die Besonderheit ihres Ansatzes darin, das Künstlerische im Pädagogischen zu betonen und in unterschiedlichen Feldern und mit verschiedenen Zielgruppen zu entwickeln. Ihr pädagogisches Werk zeichnet sich aus durch ein Ineinandergreifen von Theorie und Praxis und ist im fachdidaktischen Diskurs besonders als eine individuelle Synthese bestimmter kultureller Einflüsse von Bedeutung.

In einem Bericht in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zur Ausstellung *Johannes Itten. Die Jahreszeiten* hebt Eduard Beachamp das Ringen Ittens um Synthese und Integration hervor. Diese Passage, die Eva Eyquem markiert hatte, trifft auch auf sie zu: „Bei Itten handelt es sich nicht nur um die Methodenvielfalt des Pädagogen, sondern um Integration und Synthese als geistiges Prinzip, um *Dauer im Wechsel*, um eine offene, sich immer wieder erneuernde Universalität.“¹⁰⁹⁶

Der Wunsch nach Erneuerung, der auch in der Tradition des Shintoismus eine wesentliche Rolle spielt¹⁰⁹⁷, steht in Eva Eyquems Wirken keineswegs im Widerspruch zu einer Auffassung, die ihre Wurzeln in der Vergangenheit sucht und auf einer Basis aufbaut, die sich an elementaren Unterscheidungskriterien orientiert. Letztendlich trägt Eyquems Entscheidung, ihr Werk nicht als Konzept oder Modell¹⁰⁹⁸ zu etablieren, zu ihrer charakteristischen kunstpädagogischen Sichtweise bei, die im Ephemeren eine besondere Qualität sieht.¹⁰⁹⁹

Ich verstehe ihr pädagogisches Wirken als eine biographisch bedingte Interpretation der Ittenschen Lehre, wobei ihr durchaus bewusst war, dass sie damit nicht mit Ittens Zustimmung hätte rechnen können¹¹⁰⁰. Ihr Werk ist ausgerichtet auf konkrete Situationen und den Kontakt zu Menschen, getragen von dem Wunsch, im Wirken der Anderen eine Fortsetzung zu finden.

¹⁰⁹⁶ Beachamp, Eduard: Kunst der Synthese. Johannes Ittens „Jahreszeiten“ in Nürnberg, erschienen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 28. Februar 1972, Nr. 49: JG-P-1972.FAZ.Itten-Nbg, von Eyquem markierte Passage.

¹⁰⁹⁷ So wird beispielsweise der Schrein von Ise, der die Embleme der Gottheit bewahrt, alle 20 Jahre zerstört und auf einem benachbarten Grundstück neu aufgebaut.

¹⁰⁹⁸ Eyquem betont bei der Präsentation ihrer Arbeit vor Studenten der Sozialpädagogik, dass es sich nicht um ein Konzept oder Modell handelt: „In keinem Moment soll die folgende Diaschau als ein Konzept, als ein Modell gelten und als solches aufgefasst werden.“ EE-W-V-1997.Soz.Päd./Entwickl.d.Gestaltungsfähigkeit.Teil.1, S. 1.

¹⁰⁹⁹ Eyquem hebt 1997 im Vortrag vor Studierenden den Wert der erlebten Prozesse hervor: „Ein ägyptische Philosoph hat gesagt, alles ist vergänglich - auf französisch *ephemer* – nur der Moment bleibt. Diese Momente, die wir, meine Mitarbeiter und ich, beobachtet haben, sind nicht übertragbar, nicht wieder erweckbar, bleiben aber denen, die dabei waren aber sehr stark in Erinnerung.“ EE-W-V-1997.Soz.Päd./Entwickl.d.Gestaltungsfähigkeit.Teil.1, S. 1.

¹¹⁰⁰ So formuliert im Kreis ihrer Mitarbeiter.

ANHANG

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen erster Teil:

- Abb. 1 Eva Plaut 1916 in Tokio, EE-F-1916.E
- Abb. 2 Die Zwillinge Ulrich und Lukas Plaut, 1913, OE Paris, EE-F-1913-14.U+L
- Abb. 3 Katharina Plaut, geb. Lewy, OE Paris, EE-F-189_?,CL,Katy
- Abb. 4 Josef Plaut mit japanischen Mitarbeitern in seiner Nachrichtenagentur in Tokio, OE Paris, EE-F-1910?.JP+Mitarbeiter
- Abb. 5 Eva Haruko Plaut, ungefähr 1916, OE Paris, EE-F-1916-17.E
- Abb. 6 Eva Haruko Plaut, ungefähr 1919 mit ihrem japanischen Kindermädchen, OE Paris, EE-F-1918-19.E+Km
- Abb. 7 Eva Plaut, 1920 in Tokio, OE Paris, EE-F-1920.E
- Abb. 8 Eva Plaut in Tokio, ungefähr 1921, OE Paris, EE-F-1920-21.E+Hund
- Abb. 9 Eva Plaut (links) in den 20er Jahren mit ihren Brüdern Ulrich und Lukas in Europa, KJP Amsterdam, KJP-F-1928?-E+?+L+U
- Abb. 10 Eva Plaut, 1929 oder später, OE Paris, EE-F-1929+.E
- Abb. 11 Itten-Schule Berlin, 1929, Foto in: Johannes Itten – der Unterricht, 1974, S. 8.
- Abb. 12 Brief von Johannes Itten an Eva Plaut, 12.April 1935, S. 1, E-Archiv, EE-B-1935-Itten. Original.1
- Abb. 13 Brief von Johannes Itten an Eva Plaut, 12.April 1935, S. 4, E-Archiv, EE-B-1935-Itten. Original.4
- Abb. 14 Bericht über Eva Plaut in der Tokioter Zeitung Asahi-shinbun,1935, E-Archiv, EE-P-1935.Tokio
- Abb. 15 Eva Plaut unterrichtet japanische Studenten in Tokio, 1935, E-Archiv, SLW-EP-F-1935-Jap. Stud.1b
- Abb. 16 Eva-Haruko Plaut im Kimono, Japan 1937, E-Archiv, SLW-EP-F-1937.Kim.1
- Abb. 17 Eva-Haruko Plaut im Kimono, Japan 1937, E-Archiv, SLW-EP-F-1937.Kim.2
- Abb. 18 Académie de la Grande Chaumière am Montparnasse, 2013, E-Archiv, SR-F-2013.Academie.2
- Abb. 19 Eva Eyquem als junge Frau, OE-Paris, EE-F-ca.1940.E.1
- Abb. 20 Eva Eyquem als junge Frau, OE-Paris, EE-F-ca.1940.E.2
- Abb. 21 Eingang der Académie de la Grande Chaumière, 2013, E-Archiv, SR-F-2013.Academie.1

- Abb. 22 Eingang der Académie de la Grande Chaumière, 2013, E-Archiv, SR-F-2013.Academie.3
- Abb. 23 Publikation: Henri El Kayem, *Le Desert dans la Porte céleste – avec un frontispice de Eva Plaut*, Paris 1937. E-Archiv, EE-P-1937.S.2
- Abb. 24 Die Malerei von Eva Eyquem ist auf Seite 1 abgebildet. E-Archiv, EE-P-1937-Malerei.S.1.
- Abb. 25 Eva Eyquem mit Sohn Olivier, 1945?, OE Paris, EE-F-1945.E+O
- Abb. 26 André Eyquem mit Sohn Olivier, 1945, OE-Paris, OE-F-1945.AE+O
- Abb. 27 André Eyquem mit Sohn Olivier, 1947, OE Paris, OE-F-1947.O+AE
- Abb. 28 Eva Eyquem, ihr Neffe Peter Plaut, André Eyquem und Olivier, 1947 in Groningen, NL, KJP Amsterdam, KJP-F-1947-E+K+A+O
- Abb. 29 Eva Eyquem mit ihrem Sohn Olivier 1956 in Rapallo, OE Paris, OE-F-1956.E+O.Rapallo
- Abb. 30 Eva Eyquem in den 50er Jahren 1956 in Boston, OE Paris, OE-F-ca.1956.E
- Abb. 31 Eva Eyquem in den 50er Jahren 1956 in Boston, OE Paris, OE-F-1956.E.Boston
- Abb. 32 Katharina Plaut und Olivier Eyquem, 1953, OE Paris, OE-F-1953/54.b.K+O
- Abb. 33 Josef Plaut, ca. 1965 in der Av. Félix Faure, OE Paris, OE-F-ca.1965.JP2
- Abb. 34 Eva Eyquem 1956 in Boston², OE Paris, OE-F-1956.E.Boston
- Abb. 35 Eva Eyquem 1956 in Boston, mit Charlotte Leonhard, OE Paris, OE-F-1956.E+Lotte.USA
- Abb. 36 Eva, Olivier und André Eyquem im Campingurlaub in Chamonix, 1953, OE Paris, OE-F-1953/54.O+E+A
- Abb. 37 Eva Eyquem, Campingurlaub in den Schweizer Alpen, 1957/58, OE Paris, OE-F-1957/58.E
- Abb. 38 Eva Eyquem in den Schweizer Alpen, 1962, Kandersteg, OE Paris, OE-F-19__25.E
- Abb. 39 Eva Eyquem in den Schweizer Alpen, 1962, Kandersteg, OE Paris, OE-F-1962.E.Kandersteg
- Abb. 40 Eva Eyquem vermutlich 1962,1 OE Paris, OE-F-ca.1962.E
- Abb. 41 Eva Eyquem, bei Les Contamines Montjoine, OE Paris, OE-F-19__12.E.Les Contamines
- Abb. 42 Eva Eyquem im Skiurlaub ca. 1962, OE Paris, OE-F-19__55.E
- Abb. 43 Widmung Johannes Ittens, 1964, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, OE Paris, EE-B-1964.JI.Widm
- Abb. 44 Widmung Johannes Ittens, 1966 in „Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs- und Formenlehre“, OE Parism, EE-B-1966.JI.Widm
- Abb. 45-47 Johannes Itten, „Mein Vorkurs im Bauhaus“, englische und französische Ausgabe, OE Paris, EE-B-JI.dt., EE-B-JI.fr., EE-B-JI.eng., OE-Bücher-EE.Paris
- Abb. 48 Skulptur von Francesco Di Teana, OE Paris OE-F-Di Teana.beschn.
- Abb. 49 Malerei von Marcelle Cahn, OE Paris OE-F-M.Cahn.beschn.
- Abb. 50 Gijs Bakker, *bracelets from the Aluminium Bracelets series* 1971, Stedelijk Museum Amsterdam, E-Archiv, SR-F-2013.Bakker.Sted
- Abb. 51 Eva Eyquem 1974, auf dem Tisch der Armreif von G. Bakker, E-Archiv, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.II.Neg.4
- Abb. 52 Eva Eyquem 1994, am rechten Arm der Armreif von G. Bakker, E-Archiv, Foto Rita Kriege, RK-F-1994.E in Pf.1
- Abb. 53 Gijs Bakker und Emmy van Leersum im Studio in Amersfoort, 1971/72, Foto Eva Bensityö, Museums-Homepage: www.stedelijk.nl/en/exhibitions/the-gijsemmy-spectacle.
- Abb. 54 Kostüme von G. Bakker und E. van Leersum, Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam, 2014, Fotos Sabine Richter
- Abb. 55 Kwanjin, ep. Wei, collect. Mme Plaut-Eyquem, Paris, Abbildung aus dem Brief Eva Eyquems an Johannes Itten, OE-Paris, AI-B-EE-1964-Itten.3
- Abb. 56 Willy Maywald, Rue de la Grande Chaumière, Paris 1961, Foto Fritz Geitlinger in: Willy Maywald, *Glanz und Eleganz*, Museum Kurhaus und Koekker-Haus Kleve, Kleve, 2007, S. 4
- Abb. 57 Eva Eyquem im Studio Maywald, ca. 1970, Fotografie Willy Maywald © Association Willy Maywald-ADAGP

- Abb. 58 Einladungskarte zur Ausstellung „la petite sculpture“ in der Galerie Maywald, 1966, OE Paris, EE-A-D-1966.la petite sculpture
- Abb. 59 Annonce zur Ausstellung „la petite sculpture“, Galerie Maywald, 1966, OE Paris, EE-A-Z-1966.sculpture/bijoux
- Abb. 60 Eva Eyquem (l. v. rechts) in der Ausstellung „la petite sculpture“, 1966 in der Galerie Maywald, Foto Willy Maywald © Association Willy Maywald-ADAGP, JN-F-WM-1966-p-sculpture.1
- Abb. 61 Skulptur, vermutl. von Guitou Knoop, Foto Willy Maywald, © Association Willy Maywald-ADAGP, ohne Namensangabe unter „la petite sculpture - 1966“ archive, JN-F-WM-1966-p-sculpture.3
- Abb. 62 Skulptur, Foto Willy Maywald, © Association Willy Maywald-ADAGP, ohne Namensangabe unter „la petite sculpture - 1966“ archive, JN-F-WM-1966-p-sculpture.4
- Abb. 63 Eva Eyquem in den 60er Jahren in der Avenue Félix Faure, OE Paris, OE-F-19_60.E.jpg
- Abb. 64 Ausstellung „la petite sculpture“, Galerie Maywald, 1966, Fotos Willy Maywald, Sammlung der Bibliothèque Kandinsky, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, EE-W-A-1966.Bibliothèque Kandinsky.8
- Abb. 65 Ausstellung „la petite sculpture“, Galerie Maywald, 1966, Fotos Willy Maywald, Sammlung der Bibliothèque Kandinsky, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, EE-W-A-1966.Bibliothèque Kandinsky.2
- Abb. 66 Ausstellung „la petite sculpture“, Galerie Maywald, 1966, Fotos Willy Maywald, Sammlung der Bibliothèque Kandinsky, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, EE-W-A-1966.Bibliothèque Kandinsky.6
- Abb. 67 Ausstellung „la petite sculpture“, Galerie Maywald, 1966, Fotos Willy Maywald, Sammlung der Bibliothèque Kandinsky, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, EE-W-A-1966.Bibliothèque Kandinsky.19
- Abb. 68 Ausstellungskatalog, Maison de la Culture et des Loisirs, Saint Etienne, 1974, Sammlung der Bibliothèque Kandinsky, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, EE-W-K-1974.001
- Abb. 69 Eva Eyquem mit der Studentin Évelyne Coutas in ihrem Arbeitszimmer in Paris, 1987, E-Archiv, EE-F-1987.EE+EC
- Abb. 70 Einladungskarte zur Itten-Ausstellung in der Galerie Maywald, 1969, OE-Paris, EE-Einladung-JI-1969
- Abb. 71 Fotografie Johannes Itten, eventuell von 1967 Willy Maywald aufgenommen, aus Eyquems Nachlass, OE Paris, EE-F-JI-1960ger
- Abb. 72 Ittens Arbeitsraum, o.Datum, vermutlich 1967, © Association Willy Maywald
- Abb. 73 Johannes Itten, 1967, OE Paris, Abbildung in: Dieter Bogner/Eva Badura-Triska: Johannes Itten, Ausst.-Katalog, Museum moderner Kunst Wien und Kunsthaus Zürich, 1988, S. 92
- Abb. 74 Ausstellungskatalog „Johannes Itten. Die Jahreszeiten“, Kunsthalle Nürnberg, 1972, E-Archiv
- Abb. 75 Ausstellungskatalog „Johannes Itten. Der Unterricht“, Kunsthalle Nürnberg, 1974, E-Archiv
- Abb. 76 Eva Eyquem demonstriert Möglichkeiten der Kohlezeichnung, Kunsthalle Nürnberg 1974, Foto Wendela Schipper, Negativ im E-Archiv, WS-sw.Jan.1974.II.Neg.4
- Abb. 77 Eyquem arbeitet mit Vorschulkindern zur Ausstellung „Johannes Itten. Der Unterricht“, 1974, Foto Wendela Schipper, Negativ im E-Archiv, WS-sw.Jan.1974.I.Neg.31
- Abb. 78 Eyquem arbeitet mit Vorschulkindern zur Ausstellung „Johannes Itten. Der Unterricht“, 1974, Foto Wendela Schipper, Negativ im E-Archiv, WS-sw.Jan.1974.I.Neg.7
- Abb. 79 Johannes Itten – Der Unterricht, Neue Galerie, 1974, Landesmuseum Joanneum Graz, 1974_Itten03_AusstNG, E-Archiv JG-F-1974.Itten.Graz
- Abb. 80 Ausstellungsübersicht aus dem Jahr 1974, im Archiv des Landesmuseums Joanneum Graz, JG-1974-Ausstellungen+Führungen EE, in: Itten-Ausst.JGraz Presse

- Abb. 81 Centre Pompidou 1979, Œuvre reproduite: J. Itten, Farbkreis, 1961, © ADAGP Paris, 1979. „Johannes Itten et son enseignement“, Christian Beneyton, Affiche 1979
- Abb. 82 Farbkurs für Kinder 1974/1975 in Paris, Fotos Wendela Schipper Paris, E-Archiv: WS-1974. Nbg.8
- Abb. 83 Farbkurs für Kinder, 1974 in Nürnberg und 1974/1975 in Paris, Fotos Wendela Schipper Paris, EE-WS-75.Febr.Natacha+Maja.no.22
- Abb. 84 Eva Eyquem (2.von rechts) und Johanna Ricard (rechts) beim Besuch der Dokumenta 5, Kassel, 1972, Foto Irma Schlagheck, Ricard Maikammer, JR-F-1972.E+JR
- Abb. 85 Ausstellungseröffnung „Ungarischer Avantgarde“ in der Galerie Ricard, 1975, Nürnberg, Johanna Ricard, ein Besucher, Heinz Neidel, Eva Eyquem, Fotos Ricard Maikammer, JR-F-1975.JR+x+HN+E
- Abb. 86 Eva Eyquem und Barbara Ziegler, Mitarbeiterin der Galerie Ricard, Galerie Ricard, 1975, Nürnberg, Fotos Ricard Maikammer, JR-F-1975.E+BZ
- Abb. 87 Eva Eyquem und Johanna Ricard, 1990 oder 1991 in Paris, Foto Ricard Maikammer, JR-F-1990.E+JR
- Abb. 88 Das japanische Tempelbuch Josef Plauts aus ihrem Besitz nutzte Eva Eyquem 1999 als Anschauungsobjekt im Seminar WWN, Foto Sabine Richter, E-Archiv: 98/99 Tempelbuch 6
- Abb. 89 Eva Eyquem bei einer Bildbetrachtung in der Berlinischen Galerie, vermutlich 1982, OE Paris, Beschriftung Rückseite *Dir Roters Berlin* 1982, EE-F-Dir.Roters.Berlin.1982
- Abb. 90 Eva Eyquem in der FH Pforzheim, 1994, Foto Rita Kriege, E-Archiv, RK-F-1994.E in Pf.1
- Abb. 91 Eva Eyquem 1991 in Weimar an Ittens Atelier in Weimar, Park an der Ilm, Foto Klaus Dieter Eichler, E-Archiv, KDE-F-Weimar_EE2
- Abb. 92 Eva Eyquem 1991 in Weimar an Ittens Atelier mit Sabine Richter, Foto Klaus Dieter Eichler, E-Archiv, KDE-F-Weimar_EE+SR
- Abb. 93 Eva Eyquem arbeitet 1991 mit Kindern einer 6. Klasse im Bauhaus Dessau mit ihre Mitarbeiterin Rita Kriege (rechts im Bild), Foto Sabine Richter, E-Archiv, SR-Ey 400-39
- Abb. 94 Eva Eyquem und ihre Mitarbeiterinnen Sabine Richter und Rita Kriege, München, 1994, Foto Susanne Liebmann-Wurmer, SLW-F-1994.E.3
- Abb. 95 Eva Eyquem und eine Kindergruppe, 1991/92 Ecomuseum Fresnes, Foto Évelyne Coutas Paris, E-Archiv EC-67-001d
- Abb. 96 Eva Eyquem arbeitet mit Kindern zum Thema Stilleben, 1990/1991 Ecomuseum Fresnes, Foto Évelyne Coutas Paris, EC-47-001a2
- Abb. 97 Eva Eyquem arbeitet mit Kindern zum Thema Stilleben, 1990/1991, Ecomuseum Fresnes, Foto Évelyne Coutas Paris, E-Archiv EC-67-001a
- Abb. 98 Chinesisches Malerei, Portrait aus der Sammlung J. Plaut, Foto Sabine Richter, SR-F-2013. Wohnzimmer
- Abb. 99 Der Wohnraum in der Av. Félix Faure, Foto Sabine Richter, E-Archiv SR-F-2013.Wohnzimmer
- Abb. 100 Der Wohnraum in der Av. Félix Faure, Foto Sabine Richter, E-Archiv SR-F-2014.W.Zimmer.sw
- Abb. 101 Türgriff in der Pariser Wohnung, Fotografie S. Richter, E-Archiv SR-F-2013.Türgriff von SOPHA
- Abb. 102 Die Gartenseite des Eyquemschen Landhauses in Verderonne, Foto E. Minard, OE-F-nach 2009.Minard-Haus
- Abb. 103 Das Haus in Verderonne von der Straßenseite aus, Fotos O. Eyquem / E. Minard, OE-F-Minard-VERDERONNE VUE GÉNÉRALE
- Abb. 104 Esszimmer des Hauses in Verderonne, Fotografie E. Minard, OE-F-Minard-VERDERONNE DINING ROOM
- Abb. 105 Der Wohnraum des Landhauses in Verderonne, Fotografie O. Eyquem, OE-F-VERDERONNE. INT&B.1

- Abb. 106 Der Wohnraum des Landhauses in Verderonne, Fotografie O. Eyquem, OE Verd. sw.Wohnzi.1
Abb. 107 Eva Eyquems Arbeitsraum in Verderonne, Fotografie O. Eyquem, OE-F-VERD. grenier EVA
Abb. 108 Eva Eyquem, Kay Jitta-Plaut, Olivier Eyquem, 1991 in Verderonne, Foto Jitta-Plaut Amsterdam, KJP-F-1991.E+K+O
Abb. 109 Eva und Olivier Eyquem am Haus in Verderonne, OE Paris, OE-F-?.E+O.Verd.“conférence“
Abb. 110 Eva Eyquem in ihrem Landhaus in Verderonne, 2006, Fotografie O. Eyquem, OE-F-2006?.E.4
Abb. 111 Birke am Grab Eva Eyquems in Verderonne, Fotografie O. Eyquem, OE-F-2010.08.15.Baum

Abbildungen zweiter Teil:

- Abb. 112 Objekt aus unterschiedlichen Materialien zum Thema „Partitur“, WWN, 1994/95, Myria, SR-WW-94/95-8.Myria
Abb. 113 Alexej von Jawlensky, Kopf in Grün und Schwarz, 1913, Öl auf Pappe, 53,5 x 49,5 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, E-Archiv Ey 525
Abb. 114 Schülerarbeit nach Jawlensky, Klasse mit hörbehinderten Jugendlichen, Ey 534
Abb. 115 Schülerarbeit nach Jawlensky, Klasse mit hörbehinderten Jugendlichen, Ey 538/2
Abb. 116 Schülerarbeit nach Jawlensky, Klasse mit hörbehinderten Jugendlichen, Ey 540
Abb. 117 Arnold Böcklin, das Irrlicht, 1882, Öl auf Leinwand, 81 x 59 cm, Museum Georg Schäfer
Abb. 118 Malereien einer 5. Klasse Sonderschule, entstanden im Anschluss an eine Bildbetrachtung des „Irrlichts“ von Arnold Böcklin, Ey 576
Abb. 119 Malereien einer 5. Klasse Sonderschule, entstanden im Anschluss an eine Bildbetrachtung des „Irrlichts“ von Arnold Böcklin, Ey 577
Abb. 120 Malereien einer 5. Klasse Sonderschule, entstanden im Anschluss an eine Bildbetrachtung des „Irrlichts“ von Arnold Böcklin, Ey 572
Abb. 121 Bildanalysen von Françoise Casanova zu einer dieser Malereien einer 5. Klasse Sonderschule, Ey/E 145
Abb. 122 Bildanalysen von Françoise Casanova zu einer dieser Malereien einer 5. Klasse Sonderschule, Ey/E 152
Abb. 123 Bildanalysen von Françoise Casanova zu einer dieser Malereien einer 5. Klasse Sonderschule, Ey/E 153
Abb. 124 Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walter, KpZ, 1985, Foto Barbara Rothe, EE-F-1985.Walther.7
Abb. 125 Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walter, KpZ, 1985, Foto Barbara Rothe, EE-F-1985.Walther.8
Abb. 126 Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walter, KpZ, 1985, Foto Barbara Rothe, EE-W-P-1985.86.Walther.1.sw
Abb. 127 Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walter, KpZ, 1985, Foto Barbara Rothe, EE-W-P-1985.86.Walther.2.sw
Abb. 128 Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walter, KpZ, 1985, Foto Barbara Rothe, EE-F-1985.Walther.9
Abb. 129 Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walter, KpZ, 1985, Foto Barbara Rothe, EE-F-1985.Walther.5
Abb. 130 Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walter, KpZ, 1985, Foto Barbara Rothe, EE-F-1985.Walther.2
Abb. 131 Schüler einer 8. Klasse, Übungen zu F. E. Walter, KpZ, 1985, Foto Barbara Rothe, EE-F-1985.Walther.3

- Abb. 132 F. E. Walther „Standstelle und Bewegungsstrecke“ 1975, Werknummer 31, Abbildung in: Museum Ludwig Köln, 1977, S. 30
- Abb. 133 F. E. Walther, „Großer und kleiner Winkel“, 1975, Werknummer 38, Abbildung in: Museum Ludwig Köln, 1977, S. 6
- Abb. 134 Eva Eyquem demonstriert Formelemente, 1974 Kunsthalle Nürnberg, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.II.Neg.51
- Abb. 135 Körperübungen zu Raumrichtungen im Ausstellungsraum der Kunsthalle Nürnberg, 1974, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.II.Neg.43
- Abb. 136 Körperübungen zu Raumrichtungen im Ausstellungsraum der Kunsthalle Nürnberg, 1974, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.II.Neg.49
- Abb. 137 Körperübungen zu Raumrichtungen im Ausstellungsraum der Kunsthalle Nürnberg, 1974, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.II.Neg.41
- Abb. 138 Körperübungen zu Raumrichtungen im Ausstellungsraum der Kunsthalle Nürnberg, 1974, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.II.Neg.47
- Abb. 139 139 Klaus Rinke, *Wand Boden Raum*, 1972, Abbildung in Adriani, Götz (Hrsg.): Klaus Rinke. Zeit Raum Körper Handlungen. Köln, 1972, „Wand Boden Raum“, Abb. 10 und 11. Abbildung auch in: Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg, Nr. 10 Nov., 1974
- Abb. 140 Übungen zu Linie und Raum, performative Praxis mit Kindern, 1974, KpZ Nürnberg, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.I.Neg.7
- Abb. 141 Übungen zu Linie und Raum, performative Praxis mit Kindern, 1974, KpZ Nürnberg, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.I.Neg.13
- Abb. 142 Eva Eyquem arbeitet mit Vorschulkindern im KpZ Nürnberg, Übungen zu Körper-, Raum- und Materialerfahrung, 1974, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.I.Neg.31
- Abb. 143 Eva Eyquem arbeitet mit Vorschulkindern im KpZ Nürnberg, Übungen zu Körper-, Raum- und Materialerfahrung, 1974, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.I.Neg.33
- Abb. 144 Eva Eyquem arbeitet mit Vorschulkindern im KpZ Nürnberg, Übungen zu Körper-, Raum- und Materialerfahrung, 1974, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.I.Neg.29
- Abb. 145 Hell-Dunkel-Studie aus Eva Eyquems Farbkurs an der Sorbonne, Ey/E-P49
- Abb. 146 Eva Plaut und ihre Privatschüler 1935 in Tokio mit Ittens Tagebuch, rechts neben ihr G. Ushiyama, E-Archiv, SLW-EP-F-1935. Jap. Stud.1b
- Abb. 147 Studie der Nürnberger Kursteilnehmerin Elisabeth Nelles zu Primärfarben, 198?, Foto Sabine Richter, EN-W-?.Farbe.1
- Abb. 148 Studie der Nürnberger Kursteilnehmerin Elisabeth Nelles zu farbigen Hell-Dunkel-Tonstufen, 1985, Foto Sabine Richter, EN-W-1985.Farbe.9
- Abb. 149 Studien der Nürnberger Kursteilnehmerin Elisabeth Nelles zu Komplementärfarben, 1987, Foto Sabine Richter, EN-W-1987.Farbe.19
- Abb. 150 Studien der Nürnberger Kursteilnehmerin Elisabeth Nelles zu Komplementärfarben, 1987, Foto Sabine Richter, EN-W-1987.Farbe.14
- Abb. 151 Komposition im Quadratcharakter zum Farbe-an-sich-Kontrast, WWN, eine Arbeit der Schülerin Annette, 1995. Foto Sabine Richter, 19.95-96 56V Anette.Vort
- Abb. 152 Komposition zum Farbe-an-sich-Kontrast, WWN, eine Arbeit der Schülerin Birke, 1995/1996, Foto Sabine Richter, 35_95-96_59_Birke
- Abb. 153 Komposition zum Warm-Kalt-Kontrast, WWN, 1995/96, Andrea L., Foto Sabine Richter, 63_95-96_60_AndreaL.1
- Abb. 154 Komposition zum Warm-Kalt-Kontrast, WWN, 1995/96, Andrea L., Foto Sabine Richter, 63_95-96_60_AndreaL.2
- Abb. 155 Kompositionen zum Warm-Kalt-Kontrast, WWN, 1995/96, Sabrina, Foto Sabine Richter, 44_95-96_59_Sabrina

- Abb. 156 Der Seminar-Teilnehmer Axel variiert in Studien zu kalten und warmen Farben die weißen Zwischenräume, Werkbund Werkstatt, 1995, Foto Sabine Richter, EE-WW-84-95.Axel
- Abb. 157 Der Seminar-Teilnehmer Axel variiert in Studien zu kalten und warmen Farben die weißen Zwischenräume, Werkbund Werkstatt, 1995, Foto Sabine Richter, EE-WW-83-95.Axel
- Abb. 158 Studie zum Farbe-an-sich-Kontrast, WVN, 1995/1996, Lyka, Foto Sabine Richter, 42_95-96_59_Lyka
- Abb. 159 Studien zu Farbkontrasten im Quadratcharakter, 2. Ausbildungsjahr Sorbonne, Ey/E-P8
- Abb. 160 Studien zu Farbkontrasten im Quadratcharakter, 2. Ausbildungsjahr Sorbonne, Ey/E-P41
- Abb. 161 Studien zu Farbkontrasten im Quadratcharakter, 2. Ausbildungsjahr Sorbonne, Ey/E-P7
- Abb. 162 Studien zu Farbkontrasten im Quadratcharakter, 2. Ausbildungsjahr Sorbonne, Ey/E-P4a
- Abb. 163 Farbe und Form, Studienarbeit aus dem 2. Ausbildungsjahr, Sorbonne, Ey/E-P9
- Abb. 164 Farbe und Form, Studienarbeit aus dem 2. Ausbildungsjahr, Sorbonne, Ey/E-P37.2
- Abb. 165 Farbe und Form, Studienarbeit aus dem 2. Ausbildungsjahr, Sorbonne, Ey/E-P15
- Abb. 166 Farbe und Form, 1996, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Kirsten, Foto Sabine Richter, 24_5-96_61_Kirsten
- Abb. 167 Farbe und Form, 1996, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Kirsten, Foto Sabine Richter, 23_5-96_61_Kirsten
- Abb. 168 Farbe und Form, 1996, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Anne, Foto Sabine Richter, 11_95-96_61_Anne
- Abb. 169 Farbe und Form, 1996, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Carolin, Foto Sabine Richter, 19_95-96_61_Carolin
- Abb. 170 Collage zum Thema Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Christine W., 1996, Foto Sabine Richter, 41_96-97_67_ChristineW
- Abb. 171 Collage zum Thema Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Katharina, 1996, Foto Sabine Richter, 50_96-97_67_Katharina
- Abb. 172 Collage zum Thema Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Anja, 1996, Foto Sabine Richter, 25_96-97_67_Anja
- Abb. 173 Collage zum Thema Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Anja B., 1996, Foto Sabine Richter, 45_96-97_67_AnjaB
- Abb. 174 Collage zum Thema Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Judith, 1996, Foto Sabine Richter, 22_96-97_67_Hanna
- Abb. 175 Collage zum Thema Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Hanna, 1996, Foto Sabine Richter, 65_96-97_67_Judith
- Abb. 176 Collage zum Thema Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Vroni, 1996, Foto Sabine Richter, 63_96-97_67_Vroni
- Abb. 177 Collage zum Thema Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Uta, 1996, Foto Sabine Richter, 71_96-97_67_Uta3
- Abb. 178 Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Anja, 1996, Foto Sabine Richter, 53_86-97_67_Anja
- Abb. 179 Collage zum Thema Klang der Farbe, Werkbund Werkstatt Nürnberg, Uta, 1996, Foto Sabine Richter, 68_96-97_67_Alexandra
- Abb. 180 Farbstudie aus dem Kinderkurs 1975 in Paris, Johanna, 8 J., Wendela Schipper Paris, WS-Johanna.Farbstudie
- Abb. 181 Farbstudie aus dem Kinderkurs 1975 in Paris, Johanna, 8 J., Wendela Schipper Paris, WS-Johanna.Farbstudie2
- Abb. 182 Farbstudien aus dem Kinderkurs 1975 in Paris, Natacha 8 J., Wendela Schipper Paris, WS-Natacha.Farbstudie
- Abb. 183 Warm-Kalt-Kontrast im Stilleben, Esther, 11 J., Wendela Schipper, WS-1975.Esther.11.5J. Anemonen.taches.25.1.75.Kurs2

- Abb. 184 Warm-Kalt-Kontrast als Farbklang, Esther, 11 J., Wendela Schipper Paris, WS-1975. Esther.11.5J.warm.kalt.I.12.2.75.Kurs4.
- Abb. 185 Farbstudie zu Komplementärfarben anhand eines Stillebens, Maia 8 J., Wendela Schipper Paris, WS-1975.Maia.8J.Komplementärfarben. 1.3.75.Kurs6
- Abb. 186 Farbstudie zu Komplementärfarben als Farbklang, Maia 8 J., Wendela Schipper Paris, WS-1975.Maia.8J.Komplementärfarben.II.1.3.75.Kurs6
- Abb. 187 Die Jahreszeiten, hier der Herbst, gemalt von Maia, 8 J., Wendela Schipper Paris, WS-1975.Maia.8J.Jahreszeiten.1.2.75.Kurs3
- Abb. 188 Die Jahreszeiten, hier der Herbst als Farbkomposition von Esther,11 J., Wendela Schipper Paris, WS-1975.Esther.11.5J.Komplementärfarben. 1.3.75.Kurs6
- Abb. 189 Hell-Dunkel-Studie als Stilleben, gemalt von Esther, 11 J., 1975, Wendela Schipper Paris, WS-1975.Esther.11.5J.hell-dunkel.22.2.75. Kurs5
- Abb. 190 Hell-Dunkel-Studie als Farbkomposition, gemalt von Esther, 11 J., 1975, Wendela Schipper Paris, WS-1975.Esther.11.5J.hell.dunkel.II. 22.2.75.Kurs5
- Abb. 191 Eva Eyquem arbeitete mit Kindern in Fresnes, 1991/92, Foto Évelyne Coutas Paris, 5 NMorte Courgette carottes Poireaux 91/92.Abb. S1-001a
- Abb. 192 Ein französische Junge beim Zusammenstellen der Gegenstände, 1990, Foto Évelyne Coutas Paris, 2 Nature morte a la bouteille 90, Abb. 001
- Abb. 193 Ein französische Junge beim Malen der Gegenstände, 1990, Foto Évelyne Coutas Paris, 2 Nature morte a la bouteille 90, Abb. 009
- Abb. 194 Stilleben, Arbeitsergebnisse französischer Schüler 1990, Fresnes, Foto Évelyne Coutas Paris, Nature morte a la bouteille 90, Abb. 034
- Abb. 195 Stilleben, Arbeitsergebnisse französischer Schüler 1990, Fresnes, Foto Évelyne Coutas Paris, Nature morte a la bouteille 90, Abb. 022
- Abb. 196 Arbeitssituation zweier Mädchen beim Malen des Stillebens, 1990, Fresnes, Foto Évelyne Coutas Paris, Nature morte a la bouteille 90, Abb. 055
- Abb. 197 Arbeitssituation zweier Mädchen beim Malen des Stillebens, 1990, Fresnes, Foto Évelyne Coutas Paris, Nature morte a la bouteille 90, Abb. 050
- Abb. 198 Farbkomposition Friederike, 6 J., Kinderladen Meisterleinsplatz Nürnberg, 1997, Foto Sabine Richter, Ey/Kl.460, auch in: „Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau?“ Bildnerische Arbeit mit Kindern im Vorschulalter. Schriften des Kunstpädagogisches Zentrum im Germanischen Nationalmuseum Nbg. (Hrsg.), Nürnberg, 1997, S. 1
- Abb. 199 Farbkomposition Janna, 6 J., Kinderladen Meisterleinsplatz Nürnberg, 1997, Foto Sabine Richter, Ey/Kl.462, „Wer hat Angst[...]“, S. 3
- Abb. 200 Farbkomposition Nina, 6 J., Kinderladen Meisterleinsplatz Nürnberg, 1997, Foto Sabine Richter, Ey/Kl.459, „Wer hat Angst[...]“, S. 4
- Abb. 201 Studie zum Quadrat als lineare Konstruktion auf transparenter Folie, WWN, 1990/91, Foto Sabine Richter, 11.90/91 V. Vortrag 19
- Abb. 202 Studie zum Quadrat als lineare Konstruktion auf transparenter Folie, WWN, 1990/91, Foto Sabine Richter, 8.90/91 V. Vortrag 20
- Abb. 203 Komposition zur Form als flächige Darstellung, WWN, 1990/91, Foto Sabine Richter, 10.26.90/91 V
- Abb. 204 Komposition zur Form als räumliche Darstellung, WWN, 1990/91, Foto Sabine Richter, 16.90/91 V.Vortrag16
- Abb. 205 Studie zur Kombination von Kreis und Quadrat als Flächen im Raum, Vroni, WWN, 1990/91, Foto Sabine Richter, 12.5.90/91 V
- Abb. 206 Studie zur Kombination von Kreis, Quadrat und Dreieck als Flächen im Raum, Cecil, WWN, 1990/91, Foto Sabine Richter, 15.90/91 V Form
- Abb. 207 Studie zur Kreisform, Julia, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, SR-WW-95/96-13.Vroni.GI

- Abb. 208 Studie zur Kreisform, Cecil, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, 18.40.95/96 48V Cecil, SR-WW-95/96-14.Cecil.GI
- Abb. 209 Arbeitsergebnis zu den Grundformen Quadrat und Dreieck, Peter, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, 20.11.95/96 47V Peter
- Abb. 210 Arbeitsergebnis zu den Grundformen Quadrat und Dreieck, Peter, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, SR-WW-95-96-6.Peter.GI
- Abb. 211 Arbeitsergebnis zur Formfigur als graphische Darstellung, Stephanie, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, SR-WW-95/96-16.Stephanie
- Abb. 212 Arbeitsergebnis zur Formfigur als graphische Darstellung, Cecil, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, SR-WW-95/95-20.Cecil
- Abb. 213 Studie zum Quadrat, der Buchstabe E, Elke, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, SR-WW-95/96-33.Elke.GII
- Abb. 214 Arbeitsergebnisse zur Kreisform als Zeichnung, WWN, 1990/91, Foto Sabine Richter, 17.6.90/91 V
- Abb. 215 Arbeitsergebnisse zur Kreisform als räumliche Konstruktion, WWN, 1990/91, Foto Sabine Richter, 16.5.90/91 V
- Abb. 216 Studie zum Buchstaben R, räumliche Skizzen, Roland, WWN, 1990/91, Foto Sabine Richter, 23.58.90/91 V Roland
- Abb. 217 Studie zum Buchstaben R, Skulptur, Roland, WWN, 1990/91, Foto Sabine Richter, 24.67.90/91 Roland V
- Abb. 218 Handschriftlich umgesetzte Wort-Studie, Astrid, WWN, 1990/91, Foto Sabine Richter, 142.93-94 32V Astrid.Vort
- Abb. 219 Drucktechnisch umgesetzte Wort-Studie, Katja, WWN 1990/91, Foto Sabine Richter, 02.91.93-94 32V Katja
- Abb. 220 Studie zur Form: der Buchstabe, Zeichnung, Kerstin, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, 17.21.95-96 51V Kerstin Sch.
- Abb. 221 Studie zur Form: der Buchstabe, Skulptur, Iris, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, SR-WW-95-96-48.Iris.GII
- Abb. 222 Studienblätter zu Naturform und Ornament, Simon, WWN 1995/96, Foto Sabine Richter, SR-WW-95/96-38 Simon.GII
- Abb. 223 Studienblätter zu Naturform und Ornament, Anne, WWN 1995/96, Foto Sabine Richter, SR-WW-95/96-43.Anne.GII
- Abb. 224 Arbeitsbeispiel aus dem Seminar *Von der Naturform zum Ornament*, Claudia, WWN, 1994/95, Foto Sabine Richter, 14.16.93/94 31V Claudia
- Abb. 225 Arbeitsbeispiel aus dem Seminar *Von der Naturform zum Ornament*, Claudia, WWN, 1994/95, Foto Sabine Richter, 15.21.93/94 31V Claudia
- Abb. 226 Arbeitsbeispiel aus dem Seminar *Der farbige Raum*, WWN, 1994/95, Foto Sabine Richter, 08.98.94/95 38V
- Abb. 227 Arbeitsbeispiel aus dem Seminar *Der farbige Raum*, Andreas G., WWN, 1994/95, Foto Sabine Richter, 07.37b.94/95 55V AndiG.
- Abb. 228 Arbeitsbeispiel aus dem Seminar *Der farbige Raum*, WWN, 1994/95, Foto Sabine Richter, 06.15.94/95 38V
- Abb. 229 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Der elementare Raum*, Axel, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, 10.31.95/96 62V Axel
- Abb. 230 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Der elementare Raum*, Elisabeth, WWN, Foto Sabine Richter, 1995/96, 11.22.95/96 62V Elisabeth
- Abb. 231 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Der elementare Raum*, Christoph, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, 13.38.95/96 62V Christpoh

- Abb. 232 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Der elementare Raum*, Bettina/Lyka/ Shelly, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, 15.9.95-96 62V Bettina-Lyka-Shelly
- Abb. 233 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Der elementare Raum*, Peter, WWN, 1995/96, Foto Sabine Richter, 12.14.95/96 62V Peter
- Abb. 234 Seminar im Bauhaus Dessau, *Das neue Bauhaus*, die Schülerin einer 6. Klasse arbeitet an ihrem Architekturmodell, 1991, Foto Sabine Richter, Ey 399neues Bauhaus
- Abb. 235 Seminar im Bauhaus Dessau, *Das neue Bauhaus*, Architekturmodell einer Schülerin, 6. Klasse, 1991, Foto Sabine Richter, Ey 397.neues Bauhaus 1
- Abb. 236 *Verzweigungen*, Arbeitsergebnisse einer 8. Klasse, KpZ Nürnberg, 1989, Foto Sabine Richter, Ey 122
- Abb. 237 *Verzweigungen*, Arbeitsergebnisse einer 8. Klasse, KpZ Nürnberg, 1989, Foto Sabine Richter, Ey 125
- Abb. 238 *Verzweigungen*, Arbeitsergebnisse einer 8. Klasse, KpZ Nürnberg, 1989, Foto Sabine Richter, Ey 120
- Abb. 239 Eva Plaut, 3. von links, mit Takehisa Yumeji, 1933, Itten-Schule Berlin, Abbildung: Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten and Zen. In: Wagner, C. (Hrsg.): *Esotherik am Bauhaus*, Regensburg, 2009, S. 169.
- Abb. 240 Eyquem demonstriert rhythmische Studien und Hell-Dunkel-Studien als Kohlezeichnung, KpZ Nürnberg, 1974, Fotos Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.II.Neg.4.2
- Abb. 241 Eyquem demonstriert rhythmische Studien und Hell-Dunkel-Studien als Kohlezeichnung, KpZ Nürnberg, 1974, Fotos Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.II.Neg.32
- Abb. 242 Eyquem demonstriert rhythmische Studien, Itten-Ausstellung, Kunsthalle Nürnberg, 1974, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.II.Neg.20
- Abb. 243 Eyquem demonstriert rhythmische Studien, Itten-Ausstellung, Kunsthalle Nürnberg, 1974, Foto Wendela Schipper, WS-sw.Jan.1974.II.Neg.59
- Abb. 244 Tuschzeichnung Eva Plaut, Abbildung in: Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten and Zen. In: Wagner, C. (Hrsg.): *Esotherik am Bauhaus*, Regensburg, 2009, S. 165. Privatbesitz in Japan. Foto: Yoshimasa Kaneko
- Abb. 245 Naturstudie in der Technik der Tuschkmalerei von Elisabeth Nelles, BZ- Kurs, 1989, Foto Sabine Richter, EN-W-1989-DSC_2175, Tuschkmalerei, Bambus, auf Reispapier,4
- Abb. 246 Naturstudie in der Technik der Tuschkmalerei von Elisabeth Nelles, BZ-Kurs, 1989, Foto Sabine Richter, EN-W-1989-DSC_2188, Pinselmalerei, Pflanzenstudie, Zweig mit Blüte
- Abb. 247 Naturstudie in der Technik der Tuschkmalerei von Elisabeth Nells, BZ-Kurs,1989, Foto Sabine Richter, EN-W-1989, DSC_2189, Pinselmalerei, Pflanzenstudie, Blätter
- Abb. 248 Naturstudie in der Technik der Tuschkmalerei von Elisabeth Nells, BZ-Kurs,1989, Foto Sabine Richter, EN-W-1989-DSC_2180, Pinselmalerei, Rhododendron 2
- Abb. 249 Expressive Naturstudie, Kohlezeichnung, E. Nelles, BZ-Kurs, 1989, Foto Sabine Richter, EN-W-1989-DSC_2218, Kohlezeichnung, Blattformen
- Abb. 250 Expressive Naturstudie, Kohlezeichnung, WWN, 1991/92, Foto Sabine Richter, 9.91-92 33 V
- Abb. 251 Expressive Studie, Kohlezeichnung, WWN, 1991/92, Foto Sabine Richter, 49.91/92 V
- Abb. 252 Expressive Studie, Kohlezeichnung, WWN, 1991/92, Foto Sabine Richter, 35.91/92 V
- Abb. 253 Expressive Studie, Kohlezeichnung, WWN, 1991/92, Foto Sabine Richter, 2.91/92 20a V
- Abb. 254 Expressive Studie, Kohlezeichnung, WWN, 1991/92, Foto Sabine Richter, 47.91/92 V Nelly
- Abb. 255 Foto / Pressenotiz zur Ausstellung *Fingermalerei nach chinesischem Vorbild*, Sozialrathaus Nürnberg, Klaus Dornisch (Fachbereichsleiter) und Horst Henschel KpZ. EE-Pressfoto-1994.Fingermalerei
- Abb. 256 Studie aus dem Seminar *Fingermalerei*, Monika Hauber, Tusche auf Papier, 1994, Foto Sabine Richter, Ey-E-N60
- Abb. 257 Studie aus dem Seminar *Fingermalerei*, Monika Hauber, Tusche auf Papier, 1994, Foto Sabine Richter, Ey-E-N65

- Abb. 258 Studie aus dem Seminar *Fingermalerei*, Monika Hauber, Tusche auf Papier, 1994, Foto Sabine Richter, Ey-E-N25
- Abb. 259 Studie aus dem Seminar *Fingermalerei*, Elisabeth Nelles, Tusche auf Papier, 1994, Foto Sabine Richter, EN-W-DSC_2073, Studie, Maiskolben 1
- Abb. 260 Studie aus dem Seminar *Fingermalerei*, Elisabeth Nelles, Tusche auf Papier, 1994, Foto Sabine Richter, EN-W-DSC_2074, Studie, Maiskolben 2
- Abb. 261 Arbeitsergebnisse aus dem Seminar *Strukturalien*, WWN, 1993/94, Foto Sabine Richter, 18.61.93/94 30V Franziska
- Abb. 262 Arbeitsergebnisse aus dem Seminar *Strukturalien*, WWN, 1993/94, Foto Sabine Richter, 19.1.93/94 30V Ruth
- Abb. 263 Arbeiten aus dem Seminar *Strukturalien*, WWN, 1993/94, Foto Sabine Richter, 20.25.93-94 30V Christa
- Abb. 264 Arbeiten aus dem Seminar *Strukturalien*, WWN, 1993/94, Foto Sabine Richter, 21.25.93-94 30V Christa
- Abb. 265 Eva Eyquem arbeitet mit Kindern einer Grundschulklasse mit Materialien, KpZ, um 1976, Foto Rainer Utz, EE-sw-FKpZ.1975/76?Material.3.Neg.22
- Abb. 266 Eva Eyquem arbeitet mit Kindern einer Grundschulklasse mit Materialien, KpZ, um 1976, Foto Rainer Utz, EE-sw-FKpZ.1975/76?Material.2.Neg.11
- Abb. 267 Kompositionen aus alltäglichen Materialien an einer Wandfläche des KpZ, um 1976, Foto Rainer Utz / Günther Hoppe, EE-sw-FKpZ.1975/76?Material.3.Neg.21
- Abb. 268 Kompositionen aus alltäglichen Materialien an einer Wandfläche des KpZ, um 1976, Foto Rainer Utz / Günther Hoppe, EE-sw-FKpZ.1975/76?Material.2.Neg.27
- Abb. 269 Arbeit mit Schnüren, KPZ 1976, Foto Rainer Utz / Günther Hoppe, EE-sw.KpZ.1976?-Schnüre.2.Neg.12
- Abb. 270 Arbeit mit Schnüren, KPZ 1976, Foto Rainer Utz / Günther Hoppe, EE-sw.KpZ.1976?-Schnüre.2.Neg.1
- Abb. 271 Arbeit mit Zeitungen, KPZ, 1977, Foto Rainer Utz / Günther Hoppe, EE-sw.KpZ.1977. Zeitungen.1.Neg.3
- Abb. 272 Arbeit mit Zeitungen, KPZ, 1977, Foto Rainer Utz / Günther Hoppe, EE-sw.KpZ.1977. Zeitungen.3.Neg.23
- Abb. 273 Arbeit mit Zeitungen, KPZ, 1977, Foto Rainer Utz / Günther Hoppe, EE-sw.KpZ.1977. Zeitungen.2.Neg.28
- Abb. 274 Arbeit mit Zeitungen, KPZ, 1977, Foto Rainer Utz / Günther Hoppe, EE-sw.KpZ.1977. Zeitungen.2.Neg.10
- Abb. 275 Eyquem beobachtet die Zusammenarbeit von David und Moritz, 1990, Kinderladen Nürnberg, Foto Rita Kriege, Ey 167_17.Kila.1990.EE.David+Moritz
- Abb. 276 Thema *Verschachtelung*, Kinderladen Nürnberg, 1992, Foto Rita Kriege, 01.Kila.1992.Svenja
- Abb. 277 Thema *Teebeutel*, Kinderladen Nürnberg, 1992, Foto Rita Kriege, Ey 63_15
- Abb. 278 Thema *Körner*, Kinderladen Nürnberg, 1991, Foto Rita Kriege, 11.Kila.1991.Christian
- Abb. 279 Thema *Körner*, Kinderladen Nürnberg, 1991, Foto Rita Kriege, 13.Kila.1991.Anna
- Abb. 280 Thema *Körner*, Kinderladen Nürnberg, 1991, Foto Rita Kriege, 10.Kila.1991.Marian
- Abb. 281 Thema *Nähzeug*, Kinderladen Nürnberg, 1991, Foto Rita Kriege, 16.Kila.1991.Benjamin
- Abb. 282 Thema *Waschungen*, Kinderladen Nürnberg, 1990, Foto Rita Kriege, Ey 165_15.Kila.1990. Svenja
- Abb. 283 Collagen aus Stoffen, Kinderladen Nürnberg, 1990, Foto Rita Kriege, Ey 94_5
- Abb. 284 Collagen aus Stoffen, Kinderladen Nürnberg, 1990, Foto Rita Kriege, Ey 90_1
- Abb. 285 Thema *Elektrizität*, Kinderladen Nürnberg, 1991, Foto Rita Kriege, 18.Kila.1991.Anna
- Abb. 286 Thema *Elektrizität*, Kinderladen Nürnberg, 1991, Foto Rita Kriege, 17.Kila.1991.Maren

- Abb. 287 Graphische Komposition zum Thema *Partitur*, Friedrich May, WWN, 1992/93, Foto Sabine Richter, SR-WW-92/93-1.Friedrich
- Abb. 288 Dreidimensionale Komposition zum Thema *Partitur*, Friedrich May, WWN, 1992/93, Foto Sabine Richter, SR-WW-92/93-2.Friedrich
- Abb. 289 Graphische Komposition zum Thema *Partitur*, Bobo, WWN, 1994/95, Foto Sabine Richter, SR-WW-94-95-1.Bobo
- Abb. 290 Dreidimensionale Komposition zum Thema *Partitur*, Bobo, WWN, 1994/95, Foto Sabine Richter, SR-WW-94-95-2.Bobo
- Abb. 291 Graphische Komposition zum Thema *Partitur*, Nadja, WWN, 1994/95, Foto Sabine Richter, SR-WW-94/95-10.Nadja
- Abb. 292 Reflethafte Komposition zum Thema *Partitur*, Nadja, WWN, 1994/95, Foto Sabine Richter, SR-WW-94/95-11.Nadja
- Abb. 293 Graphische und reflethafte Komposition zum Thema *Partitur*, Nagja, WWN, 1994/95, Foto Sabine Richter, SR-WW-94-95-5.Mona
- Abb. 294 Graphische und reflethafte Komposition zum Thema *Partitur*, Nadja, WWN, 1994/95, Foto Sabine Richter, SR-WW-94-95-6.Mona
- Abb. 295 Studie zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, Ylva, WWN, 1998, Foto Sabine Richter, EE-WW-124-97.Ylva
- Abb. 296 Studie zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, Ylva, WWN, 1998, Foto Sabine Richter, EE-WW-126-97.Ylva
- Abb. 297 Studie zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, Ylva, WWN, 1998, Foto Sabine Richter, EE-WW-127-97.Ylva
- Abb. 298 Studie zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, Sandra, WWN, 1998, Foto Sabine Richter, EE-WW-131-97.Sandra
- Abb. 299 Studie zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, Sanda, WWN, 1998, Foto Sabine Richter, EE-WW-133-97.Sandra
- Abb. 300 Studie zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, Sandra, WWN, 1998, Foto Sabine Richter, EE-WW-135-97.Sandra
- Abb. 301 Studien zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, Katrin, WWN, 1998, Foto Sabine Richter, EE-WW-137-97.Katrin
- Abb. 302 Studien zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, Katrin, WWN, 1998, Foto Sabine Richter, EE-WW-140-97.Katrin
- Abb. 303 Studien zum Seminar *Die Welt ist blau wie eine Orange*, Katrin, WWN, 1998, Foto Sabine Richter, EE-WW-142-97.Katrin
- Abb. 304 Das japanische Tempelbuch von Eva Eyquems Vater Josef Plaut, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, EE-WW-161.TB
- Abb. 305 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Tine, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, EE-WW-144.Tine
- Abb. 306 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Tine, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, EE-WW-145.Tine
- Abb. 307 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Moni, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, EE-WW-170.Moni
- Abb. 308 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Moni, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, EE-WW-171.Moni
- Abb. 309 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Johanna, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, EE-WW-167.Johanna
- Abb. 310 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Angela, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, EE-WW-149.Angela

- Abb. 311 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Hanna, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, EE-WW-151.Hannah
- Abb. 312 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Steffi, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, EE-WW-169.Steffi
- Abb. 313 Arbeitsergebnisse aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, EE-WW-169.Steffi und EE-WW-176.?
- Abb. 314 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Moni, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, grafische Interpretationen eines Seneca-Zitats, EE-WW-175.Moni
- Abb. 315 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Barbara, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, grafische Interpretationen eines Seneca-Zitats, EE-WW-152.Barbara
- Abb. 316 Arbeitsergebnis aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Michael, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, Interpretationen eines Seneca-Zitats, EE-WW-146.Michael
- Abb. 317 Arbeitsergebnisse aus dem Seminar *Das japanische Tempelbüchlein*, Sarah, WWN, 1999, Foto Sabine Richter, Interpretationen eines Seneca-Zitats, EE-WW-155.Sarah

Abkürzungsverzeichnis

I Institutionen

BA	Bauhaus Archiv Berlin
BZ	Bildungszentrum Nürnberg
DKI	Deutsches Kultur Institut
GI	Goethe Institut
GNM	Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
EBA	École des Beaux-Art Paris
FHS	Fachhochschule für Sozialpädagogik
IA	Itten-Archiv
IMK	Institut für moderne Kunst Nürnberg
KL	Kinderladen
KpZ	Kunstpädagogisches Zentrum
UP	Universität Passau
UB	Universität Bamberg

II Archivmaterial

A	Ausstellung
B	Brief
BW	Briefwechsel
C	Cassette
D	Dokument
M	Mail
N	Notiz
F	Foto
Fr	Freund
I	Interview

K	Kommentar
KP	Kunstpädagogik
Kü	Künstler
KW	Kunstwissenschaft
L	Lebensdokument
N	Notizen
Pl	Preisliste
PR	Personenregister
Re	Rechnung
P	Publikation
PB	Praktikumsbericht
S	Seminar
T	Text
Tb	Tagebuch
U	Unterricht
V	Vortrag
Vi	Video
W	Werk
Z	Zeitungsausschnitt
ZA	Zulassungsarbeit

III Personenregister

AE	André Eyquem
AG	Antonio Guzman
AI	Anneliese Itten
AM	Annette Malochet
AMS	Arthur M. Sackler

AMJ	A. M. Janssen	JdM	John de Menil
AV	Arnaud de Vitry	JI	Johannes Itten
BB	Bénédict Beaugé	JN	Jutta Niemann
BL	Bernhard Leitner	JPC	Jean-Pierre Callewaert
BR	Barbara Rothe	JR	Johanna Ricard
CG	Christine Gräbner	JW	Johannes Weissert
CML	Christa Maria Lang	KD	Klaus Dornisch
C+PB	Christine und Peter Brehm	KDE	Klaus-Dieter Eichler
DS	Didier Schulmann	KI	Klaus Itten
GH	Curt Heigl	KJP	Kay Jitta-Plaut
GvM	Georg von Matuschka	KT	Kazuyo Takunaga
EB	Erika Billeter	LL	Lilo Lange
EC	Évelyne Coutas	L.LvM	L. Leering-van Moorsel
EE	Eva Eyquem	MA	Maurice Allemand
EG	Eugen Gomringer	MCL	Madeleine Chalette Lejwa
EKW	Erika und Klaus Winkelmann	MP	Michael Popp
EllP	Elly Petersen	OE	Olivier Eyquem
EN	Elisabeth Nelles	OM	Oswald Miedl
EP	Eva Plaut, Mädchename Eva Eyquems	PB	Pierre Baqué
EvL	Emma van Leersum	PD	Paul Denis
EZ	Eva Züchner	PFC	Pilar Fernandez-Canedo
FC	Françoise Casanova	PWS	Prof. Winfried Schmidt
HV	Hanne Völkel	RK	Rita Kriege
GB	Gijs Bakker	RP	Rosi Palm
GF	Gabriele Fecher	RU	R. Ushiyama
GK	Guitou Knoop	RvdW	Rüdiger von der Weth
GW	Gilla Wöllmer	SL	Serge Lebovici
HH	Horst Henschel	SLW	Susanne Liebmann-Wurmer
HMW	Hans M. Wingler	SB	Slavia Beige
HN	Heinz Neidel	SR	Sabine Richter
HS	Helena Schoen	TH	Thomas Heyden
HV	Hanne Völkel	TO	Thomas Ochs
IC	Inge Christodaulis	VM	Vera Molnar
JB	Jochen Boberg	MW	Willy Maywald
JBc	Jaques Boulenc	WS	Wendela Schipper
JbvW	Jutta Bock von Wülfigen	YAB	Yve-Alain Bois
JC	Jutta Calabrese	YK	Yoshimasa Kaneko
JCF	Jean-Claude de Feugas		
JCL	Jean-Claude Luc		

Quellenverzeichnis

Gesamtdokumentation der Bestände des Eyquem-Archiv

1. BIOGRAFIE

I Lebensdokumente

48 Digitalisate zur Biografie

EE-L-Tb..Josef Plaut
EE-Z-1990.Paul Plaut
EE-L-1939.Familienbuch
EE-L-1938.Heiratsurkunde
KJP-Familiengeschichte
EE-L-Maghreb-Reise-1978
EE-W-V-1984.Fortbildung.C.E.F.PParis
Stammbaum Lewy und Plaut
Vita EE-Tabelle

II Briefe

433 Dokumente und Digitalisate, Briefe von und an EE,Tabelle Briefe EE

AI-Briefwechsel-EE-1974-77
AI-B-EE-JItten-1964
EE-B-GKnoop-1973
EE-B-A.Simon-1971
EE-B-AGuzman-Rennes-1988
EE-B-AMJ-EE-1973
EE-B-BLeitner-EE-1976
EE-B-EllPeterson-1932-33
EE-B-GBakker-1971-73
EE-B-GvMatuschka-1989
EE-B-CHeigl-1974

EE-B-H+HMWingler-1974/85
EE-B-HNeidel-1985
EE-B-IChistodaulis-1972
EE-B-JCFeugas-1972
EE-B-JCLuc -1980-82
EE-B-JItten-1935
EE-B-LLange-1973
EE-B-Louisina Museum-1970
EE-B-MCLejwa-1974-75
EE-B-Maghreb-Reise/ GI-1978
EE-B-MALLEmand-1975
EE-B-Paula-EE-o.D
EE-B-PDenis-1975
EE-B-PFC-C.E.F.PParis-1984
EE-B-Sammlung Plaut -1971-72
EE-B-SBeige-EE-1977/78
EE-B-Ushiyama-1935
EE-BW-EBilleter-1971-72
EE-BW-GI Barcelona-1980
EE-BW-JBoberg-1982
EE-BW-YABois 1972-81
EE-L.LvMoorsel-1974
EE-THeyden. 1983-84
KJP-L-B
OE-Mail-SR
SLW-B-EE
SR-B-EE
SR-Mail-HMRoeder

III Fotografien zur Biografie

24 Ordner mit 404 Digitalisaten, kommentierte
Aufstellung der Fotografien

EC-F-1989.Fresnes
EE-F-1910-87-SR-Paris
EE-F-1967/69- Itten.Galerie Maywald
EE-F-1982.Berlin+KPZ
EE-F-1984-EE.EC
EP-F-1910-35
EP-F-1935-37
HS-F-1987-90.Kohlenhof
JN-F-1966-67.Maywald
JR-F-1972-87.Maikammer
KDE-F-1991 Weimar/Dessau
KJP-F-1947-91
MP-F-1972.EE im KpZ
OE-F-2000-10.Verderonne
OE-F-ab 1956.EE+fam.alle
OE-F-Skulpturen / Malerei
OE-Fotos SR-Paris
Portraits EE
RK-F-1994.EE in Pf.
SLW-F-1994.E
SR-F-1991.E
SR-F-2013-Montparn.
SR-F-2013/14-Wohnung
SR-F-2014.Wohnung-EE.
WS-sw.Jan.1974.mit.EE
YK-F-EP-1935.Abbildung Eva Plaut

IV Bücher

kommentiertes Verzeichnis der Bibliothek Eyquem,
derzeit dem Eyquem-Archiv angegliedert,
661 Objekte im Bestand Eyquem Archiv und 235
im Bestand OE Paris, Aufstellungen von Literatur-
listen, Sammlung Zeitungsartikel zu Itten

EE-Bücher-China-Japan
EE-Bücher-Gärten
EE-Bücher-Kataloge
EE-Bücher-Theorie
EE-Bücher-Zeitschriften
OE-Bücher-EE.Paris
EE-Lit. Empfehlungen
EE-B-EE-MB-1979.Literaturliste
EE-Bücher.Widmung
EE-JPC-Sorbonne-Literaturliste
EE-P-Itten.Presse

V Personenregister

47 Einzelregister mit Dokumenten und Digita-
lisaten, EE-PR-Überblick

PR-AEyquem
PR-AMalochet
PR-BBeaugé
PR-BRothe
PR-C+L.Lange
PR-C+PBrehm
PR-CGräbner
PR-CHeigl
PR-CKrebs
PR-CMLang
PR-DMontmasson
PR-DSchulmann
PR-ECoutas
PR-EGomringer
PR-EKWinkelmann
PR-ENelles
PR-ESchoen
PR-FCasanova
PR-GBakker
PR-GFecher
PR-GvMatuschka
PR-GWöllmer
PR-HHenschel
PR-HNeidel
PR-HSchoen
PR-HVölkel
PR-HWerner
PR-JBisch
PR-JbvWülfigen
PR-JCalabrese
PR-JNiemann
PR-JPCallewaert
PR-JRicard
PR-KDEichler
PR-KDornisch
PR-KItten
PR-KJPlaut
PR-KTokunaga
PR-MPopp
PR-OEyquem
PR-PBaqué
PR-PMay
PR-Prof.WSchmidt
PR-RKriege
PR-RPalm
PR-Rv.d.Weth
PR-SLebovici
PR-SLiebmann-Wurmer
PR-SRichter

PR-THeyden
 PR-VMolnar
 PR-WSchipper

PR-YABois
 PR-YKaneke

Register mit Informationen zu 38 Künstlern
 und Freunden unter: EE-Kü+Fr

2. WERKE

I künstlerische Arbeiten

eigene Kunstwerke: EE-W-Kunst

1. Tuschzeichnung, 1933: EE-W-1933.Tuschzeichnung
2. Malerei, 1937: EP-W-1937.Malerei

II Ausstellungen

Dokumente zu sieben von Eva Eyquem kuratierten Ausstellungen

1. *Bijoux de sculpteurs*, Galerie Maywald, 1966
 EE-A-Z-1966. sculpture/bijoux
2. *la petite sculptur*, Galerie Maywald, EE-A-1966-69.Maywald
 EE-A-D-1966.la petite sculpture. Einladungskarte
 EE-A-1966.Maywald.Fotos. 16 SW-Fotos von Kunstwerken, 24 x 18 cm, E-Archiv
 EE-A-F-1966.Bibliothèque Kandinsky. 16 SW- Fotografien, Willy Maywald
 EE-A-Z-1969.Itten, Pressenotiz
 EE-W-A-1966/67 Ausstellung „la petite sculpture“ Galerie Maywald:
 23 SW-Fotografien, Standort: Sammlung der Bibliothèque Kandinsky, Centre
 Pompidou Paris, unter: Fonds Vera Cardot et Pierre Joly, Eva Eyquem
3. *Johannes Itten. Aquarelle*, Galerie Maywald, EE-W-A/ F-1967/69-Itten.Galerie Maywald
 EE-W-A-1969.Maywald-Itten, Einladungskarte
 EE-F-JI-WM- 1967?.1-2. 2 Farbfotografien von Ittens Ateliers, Willy Maywald
 EE-F-JI-Maywald(?), SW-Fotografie von Itten
 EE-A-Z-1969-Itten-Ausst, Zeitungsausschnitt
4. *EQUIPE 10 - Rauminstallationen*, Institut für ästhetische Grenzbereiche Nürnberg, 1987
 EE-W-V-1987-Equipe10, Eröffnungsrede
 HS-D-1987-Einladung
 EE-A-Vi-1987.Equipe10, Video Eröffnung
5. *Metamorphose des Raumes*, Institut für ästhetische Grenzbereiche Nürnberg, 1990
 EE-A-1990.Metamorphose des Raumes: 12 Fotografien der Kunstwerke, Briefe, Texte
 HS-F/T-1987-90.Kohlenhof
 HS-D-1990-Einladung, HS-T-1990-Katalog1
6. *Etappen der Recherche eines Liebhabers zeitgenössischer Kunst: Madame
 Eva Eyquem*, Saint-Etienne: Maison de la Culture et des Loisirs, Texte Eva Eyquem,
 Maurice Allemand.1974: EE-W-K-1974.Étapes:
 36-seitige Dokumentation, Standort: Sammlung der Bibliothèque Kandinsky,
 Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris: EE-W-K-1974.Étapes.Pompidou
 EE-W-K-1974-Étapes.Text.dt
7. *Fingermalerei nach chinesischem Vorbild*, Sozialrathaus Nürnberg, 1994, Text Eva
 Eyquem: EE-W-A/T-1994. Fingermalerei, Presstext: EE-W-A-1994.Fingermalerei.

Presse, Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten: EE-W-A-1994. Fingermalerei. Liste kommentiertes Verzeichnis von 34 Ausstellungen, die Eyquem zwischen 1972 und 1994 besuchte und in denen sie Führungen hielt: EE Ausst.-besuche

III Zulassungsarbeiten, Master- und Doktorarbeiten

1. Kommentiertes Verzeichnis von 55 Master- und Doktorarbeiten an der Sorbonne Paris, die von Eyquem betreut wurden: EE-KW-Ma/Dr-1980-88, EE-KW-Ma/Dr.xlsx

EE-KW-M-1982-Acolas
 EE-KW-M-1987-Arnaud
 EE-KW-M-1983-Baronna
 EE-KW-P/T-1984-85-Baronna
 EE-KW-M-1983-Binet
 EE-KW-M-1986-Cahen Natan
 EE-KW-M-1983-Changenet
 EE-KW-M-1983-Chaulet
 EE-KW-M-1982-Chevalier
 EE-KW-M-1983-Coutas
 EE-KW-M-1983-Dureau
 EE-KW-M-1982-Gardeli
 EE-KW-M-1984-Goday
 EE-KW-Mas-1983-Grauss
 EE-KW-M-1987-Guerin
 EE-KW-M-1983-Honigsberg
 EE-KW-M-1983.Jeannot
 EE-KW-Th-1984-85-Jeunehomme
 EE-KW-D-1986-Julien Casanova I.
 EE-KW-D-1986-Julien Casanova II.
 EE-KW-T-1986-Julien Casanova
 EE-KW-D-1986-Julien Casanova III.
 EE-KW-T-1986-JulienCasanova.Abb.
 EE-KW-Mas-1983-Landelle
 EE-KW-M-1982-Le Reste
 EE-KW-M-1985-Le Toulouzan/BIGI
 EE-KW-M-1988-Maignant
 EE-KW-M-1981-82-Millet
 EE-KW-M-1988-Moncuit
 EE-KW-M-1986-Mondy-Frances
 EE-KW-M-1986-Montmasson
 EE-KW-Dossier-1986-Nathan-Raget-Tordjan
 EE-KW-M-1983-Paoli I
 EE-KW-M-1983-Paoli II
 EE-KW-M-1982-Puthod
 EE-KW-M-1983-Robert
 EE-KW-M-1982-Talec
 EE-KW-PT-1983-Talec I
 EE-WK-PT-1983-Talec II
 EE-KW-1986-Talec
 EE-KW-M-1983-Tokunaga.App
 EE-KW-M-1983-Tokunaga
 EE-KW-D-1988-Tokunaga I
 EE-KW-D-1988-Tokunaga II
 EE-KW-M-1984-Tordjman

EE-KW-T-1984-Tordjman I-III
 EE-KW-M-1982-Touraille
 EE-KW-M-1980-Trives
 EE-KW-M-1983-van-Nieuwenhove
 EE-KW-M-1984-Véran
 EE-KW-M-1983-Viennot

2. Kommentiertes Verzeichnis von neuen Master-, Zulassungs- und Doktorarbeiten, die in Nürnberg und Augsburg entstanden und bei denen Eyquem beratende Tätigkeit ausübte: EE-KP-Ma/ZA/Doc

EE-KP-Dipl-1986-Fecher
 EE-KP-ZA-1992-Müller
 EE-KP-ZA-1986-Richter
 EE-KP-ZA-1989-Richter
 EE-KP-Doc-200-Liebmann-Wurmer
 EE-KP-ZA-1999-Münter
 EE-KP-ZA-1997-Raps
 EE-KP-ZA-1998-Arnold
 EE-KP-ZA-1995-Kümmel

IV Texte

1. Zur Veröffentlichung autorisierte und publizierte Texte: EE-W-Texte

EE-W-Kila: EE-W-T-199?.pädagog.Skizzenbuch.Kila
 SR-Inhaltsangabe-päd.SkizzenbuchEE-W-P-1997.Wer hat Angst.KpZ: Publikation
 Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau?
 EE-W-T-1985.Natur u. Artefakt
 EE-W-T-1989.Katalog Richter
 EE-W-T-1994-Fingermalerei, Begleittext zur Ausstellung Fingermalerei
 EE-W-T-WWN:
 EE-V-1993.Werkbund-EE-W-T-1993.Päd.Skizzenbuch.WWN.Symposium
 EE-W-T-1996.Kommentar.WWN
 EE-W-T-1998.blaue Orange.WWN
 EE-W-T-Partituren
 SR-N-1999.Tempelbuch.WWN

komm. Verzeichnis Texte+Notizen.doc
 Tabelle Texte+Notizen

2. Textfragmente und Notizen als Grundlage für Vorträge und biografische Annotationen: EE-W-Notizen

EE-W-N-1989-SR.ZA
 EE-W-N-1994.der Mensch und seine Bilder:
 Seminar Universität Erlangen Nürnberg, Lehrstuhl Kunstpädagogik, 1999
 EE-W-N-1999-OhmFH-unbewältigte Moderne:
 Vortrag Georg Simon Ohm Hochschule Nürnberg, Fakultät Architektur
 EE-W-T-1992?.Interpretation.Vorwort:
 Vortrag Universität Bamberg, Lehrstuhl für Psychologie, 1992
 EE-W-N-o.D.-Adorno/Pinthus/Worringer
 EE-W-N-o.D.-SLW-Bildh.Denken
 EE-W-N.Battaile/Arbeit mit Kindern

EE-W-V-Fragment. Cézanne, Matisse, Rothko
 SR-EE-1997.02.28. Notizen: Anmerkungen Eyquems zu ihrer Biografie

3. Kommentare zur Arbeit im Kinderladen Nürnberg: EE-W-Kommentare, transkribierte Audiodateien

EE-W-o.D. Teebeutel
 EE-W-o.D. Verzettelung. Verschachtelung

V Interviews

Sechs Interviews, geführt zwischen 1974 und 2007 von unterschiedlichen Interview-Partnern in Nürnberg, Fresnes, Verderonne und Paris

1. Heinz Neidel: HN-I-EE-1974
 Publiziert unter Itten und die Folgen in: Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg, Nr. 10, 1974
2. Sabine Richter: SR-I-EE-1998.
 Zur Arbeit in der Werkbund-Werkstatt
3. Sabine Richter, Rüdiger von der Weth: EE-I-1991-RvdW+SR
4. Évelyne Coutas, Françoise Wasserman EC-I-EE.1991. französisch, Übersetzung ins Deutsche Johanna Haisch, überarbeitet von Sabine Richter
5. Susanne Liebmann-Wurmer: SLW-I-EE-1994. Videoaufzeichnung transkribiert
6. Yoshimasa Kaneko: YK-T-EE-2007
 Publiziert in japanischer Sprache unter Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik Johannes Ittens in: The Journal for the Association of Art Education, Nr. 28, 3/2007. Übersetzung ins Deutsche Carina Hagl

VI Vorträge, Symposien und Seminare

49 Vorträge, Vortragsreihen, Symposien und Seminare zur Kunstgeschichte und zum bildnerischen Gestalten zwischen 1978 und 1997, Audio, Video- und Textdateien
 Veranstaltungsorte: Algier / Tunis, Augsburg, Bamberg, Dessau, Fresnes, Hamburg, Nürnberg, Paris, Passau, Pforzheim und Rennes

kommentiertes Verzeichnis aller Materialien: Tabelle alle Vorträge

1. Vorträge und Kurse an Volkshochschulen

Bildungszentrum der Stadt Nürnberg, z.T. in Kooperation mit dem KpZ Nürnberg

Verzeichnis der Audiodateien:

HV-Audiodateien. Vorträge von Eva Eyquem

Verzeichnis der Kurse und Vorträge am BZ in: SR-Tabellen BZ Kurse+Vorträge:

SH-Tabelle Bildungszentrum
 SR-EE-alle BZ-Veran
 SR-EE-BZ-Kurse/Themen
 SR-EE-BZ-Terminplan
 SR-EE-BZ-Übersicht. Vorträge + Kurse
 SR-EE-BZ-Vorträge
 SR-EE-BZ+Archiv
 SR-Text zu EE+BZ

20 Ordner mit Skripten, Transkripten und Notizen zu Vorträgen und Kursen am BZ, 1979-90:

- EE-W-V-1979.Maler am Bauhaus:
 EE-V-1979.Klee.Feiniger Schlemmer
 EE-W-V-1979.Itten
 EE-W-V-1979.Kandinsky
 EE-W-V-1988.Itten.Fragment
- EE-W-V-1980.Deutschen Avantgarde:
 EE-W-V-1980.Beuys
 EE-W-V-1980.Dt.Avantgarde.4.Rinke
 EE-W-V-1980.Dt.Avantgarde.5.Walther
 EE-W-V-Beuys.fr.1978.?doc
- EE-W-V-1980.Gestaltungslehre:
 EE-W-V-1980.Entwickl. einer Gestaltungslehre.Itten
- EE-W-V-1981.Amerikanische Avantgarde:
 EE-W-V-1981.Segal
 EE-W-V-1981.Oldenburg
 EE-W-V-1981.Warhol
 EE-W-V-1981.Rauschenberg
- EE-W-V-1982.Vokabular der Form:
 EE-W-V-1981.13 P d. Francesca
- EE-W-V-1983.Sprache des Bildes:
 EE-W-V-1983.Sprache des Bildes.2
- EE-W-V-1984.Bildnerisches Gestalten und Denken:
 EE-W-V-1984.Bildn. Gestalten - Bildn. Denken
 EE-W-V-1984.Bildn. Gestalten - Bildn. Denken.korrigiert
- EE-W-V-1985.der Spiegel im Bild - das Bild als Spiegel:
 EE-W-V-1985 Velázquez
- EE-W-V-1986.art about art:
 EE-W-V-1986.Art about Art.5.Mythos
- EE-W-V-1987.Das Bild der Frau:
 EE-W-V-1987-90.Das Bild der Frau
- EE-W-V-1987.der im Bild dargestellte Raum:
 EE-W-V-1987.Raum im Bild1.Vermeer-Chardin
 EE-W-V-1987.Raum im Bild2.Hopper-Bacon
 EE-W-V-Einzelteile des Vortags
 EE-Lit-Heidegger- die Kunst und der Raum
- EE-W-V-1988?.Böcklin (Zuordnung unklar)
- EE-W-V-1988.V.d.Fläche zum Raum
 EE-W-V-1988.Fläche+Raum.Picasso
- EE-W-V-1988/89.Das Geistige in der Kunst:
 EE-W-V-?.Michelangelo.Fragm
 EE-W-V-1988-Geistige i.d.Kunst 1. Teil:
 EE-W-V-1988?.Hodler
 EE-W-V-1988.1.Friedrich
 EE-W-V-1988.2.Runge
 EE-W-V-1988.3.Munch.Hodler.Turner.Nolde
 EE-W-V-1988.4. Mondrian
 EE-W-V-1988.5.Itten, EE-W-V-1988.Itten.Fragment
 EE-W-V-1988-Geistige i.d.Kunst 2. Teil:
 EE-W-N-1989.4.Beuys.ZEIT
 EE-W-V-1989.1.Malewitsch
 EE-W-N- Malewitsch
 EE-W-V-Malewitsch.Fragment
 EE-W-V-1989.2.Kandinsky

- EE-W-V-1989.2.Klee.Feiniger Schlemmer
- EE-W-V-1989.3.Amerikaner
- EE-W-V-1989.4.Beuys
- EE-W-V-1990.Stilleben-readymade
- EE-W-V-1990.Stilleben-readymade.Rembrandt-Flegel
- EE-W-V-1991.Plädoyer für eine Gestaltungslehre
- EE-W-V-1991.Plädoyer Gestaltungslehre.1
- EE-W-V-1993.Vorträge - Vom Jugendstil zum Werkbund
- EE-W-V-1993.Vom Jugendstil zum Werkbund.Teil 1
- EE-W-V-1993.Vom Jugendstil zum Werkbund.Teil 2.Japan
- EE-W-V-1993.Vom Jugendstil zum Werkbund.Teil 3
- EE-W-V-1994.Kunst und Kunsthandwerk im Fernen Osten
- EE-W-V-1994.Ferner Osten-China.Teil 1
- EE-W-V-1994.Ferner Osten-Die Tuschmalerei Ostasiens.Teil 2
- EE-W-V-1994.Japan.Das Kunsthandwerk.Teil 3
- Notizen zu Japan Foundation

Volkshochschule Augsburg: EE-W-V-1988-91-Augsburg:

- 1988 Seminar: SLE-B-EE-SLW-1988.01.14
- 1990 zwei Gast-Seminare, Themen: *Das Stilleben und seine Entwicklung zum „ready-made“* und *Expressives Zeichnen*
- EE-W-V/S-1990-Augsburg
- EE-W-V/S-1990-Augsburg.scan1+2
- 1991 Gestaltungskurse, Thema: *Farbe und Form*

2. Vorträge und Kurse an Hochschulen, Fachhochschulen und Kunstakademien

Verzeichnis der Vorträge: EE-W-V-Unis.Tabelle
 Ordner mit Vorträgen an unterschiedlichen Kulturinstituten

Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs Paris 1984/85: EE-W-S-1984.85.Arts Deco
 Themen: *Expressives Zeichnen und die Anwendung im Stoffdruck, Entwurfstechniken für Mode-Design*

Maghrebreise 1978: EE-W-T/V-1978.Maghreb.GI:

Goethe Institut Tangier, Institut d'Art et Technique Rabat, Ecole des Beaux-Arts Casablanca,
 Goethe Institut Algier, École des Beaux-Arts Algier, Institut Technologique d'Art,
 d'Architecture et d'Urbanisme Tunis
 Themen: *Die Maler am Bauhaus, Ästhetik des industriellen Design, Persönlichkeiten, die die Deutsche Avantgarde geprägt haben*

- EE-B-EE-MB-Algier-1979.06.05
- EE-L-Maghreb-Reise-1978
- EE-W-V-Beuys.fr.1978.?doc
- EE-W-T-1978.Konzept.Maghreb.fr+dt
- EE-T-1978.Konzept.Maghreb.dt

Akademie der Bildenden Künste Nürnberg 1983/85: EE-W-V-1983+85.Ak.d.b.K. Nürnberg

Themen: *Bildbetrachtungen, Bildanalysen, formale Gestaltungsgesetze und individuelle Formwahl, Bildnerisches Gestalten – Bildnerisches Denken*

- EE-B-V-Ak.b.K.1983.03.14
- EE-B-V-Ak.b.K.1983.05.16
- EE-B-V-Ak.b.K.1985.06.19

École des Beaux-Art Paris 1985: EE-W-V-1985.Ecole de Beaux-Art

Thema: Narziss und Bacon

Institut für Ästhetische Grenzbereiche Nürnberg 1987:

Vortrag zur Ausstellungseröffnung *EQUIPE 10 - Rauminstallationen*

EE-W-V-1987.Equipe10

Sommerakademie der Universität Rennes: EE-W-V-1988.Universität Rennes

EE-B-EE-AGuzman-1988.Rennes

EE-W-V-1988.Scans.Rennes

Hochschule der bildenden Künste Hamburg 1990: EE-W-V-1990.Das Bild der Frau.HfbK.

Hamburg. Vortrag und Führung in der Hamburger Kunsthalle

Thema: *Das Bild der Frau in der Malerei von der Renaissance bis heute*

EE-B-C.Krebs-EE-1990.07.08

EE-W-V-1987/90.Das Bild der Frau

Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Institut für theoretische Psychologie 1992:

EE-W-V-1992.Uni Bamberg:

Thema: *Die Wirklichkeit der Bilder - Umgang mit visuellen Elementen*

EE-W-T-1992.?.Interpretation.Vorwort

EE-W-V-1992.Bamberg.Skript

Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1993:

Symposium Deutscher Werkbund Bayern: EE-W-V-1993.Päd.Skizzenbuch.WWN.im GNM,

Thema: *Pädagogisches Skizzenbuch. Zum Aufbau einer Gestaltungslehre in der*

Werkbund-Werkstatt Nürnberg.

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Lehrstuhl für Kunstpädagogik 1994/96:

1994, Thema: *Der Mensch und seine Bilder*

1994 EE-W-V-1994.EWFder Mensch u. s. Bilder:

EE-W-V-KP-1994.der Mensch u. seine Bilder

EE-W-V-1994.Übergabe des Dia-Archivs

SH-Überblick - Die Wirklichkeit der Bilder

1996, Thema: *Grund-und Elementarkurs in der Werkbund Werkstatt Nürnberg*

EE-W-V-1996.Grund-und Elementarkurs in der WWN.EWF

Universität Passau, Lehrstuhl für Kunstpädagogik, 1996:

Thema: *Die Ordnung der Dinge*

EE-W-V-1996.Die Ordnung der Dinge.Uni Passau

EE-W-V-1996.Die Ordnung der Dinge. Uni Passau.Notizen.SR

EE-W-V-1996.Die Ordnung der Dinge.Passau

Evangelische Fachakademie für Sozialpädagogik Nürnberg,1997:

EE-W-V-1997.Soz.Päd.Gestaltungsfähigkeit

Thema: *Die Entwicklung der Gestaltungsfähigkeit*

EE-W-V-1997.Soz.Päd./Entwickl.d.Gestaltungsfähigkeit.korrig

EE-W-V-1997.Soz.Päd./Entwickl.d.Gestaltungsfähigkeit.wörtl

Technische Hochschule Georg Simon-Ohm, Nürnberg, Fakultät Architektur 1999:

Thema: *Die unbewältigte Moderne*

EE-W-V/N-1999-OhmFH-unbewältigte Moderne

Fachhochschule für Gestaltung Pforzheim 1992-98:
 1992 und 1993 Gestaltungskurse
 1994 Gestaltungskurse: EE-W-F-1994.FH Pforzheim
 Thema: *Von der Fläche zum Raum*
 EE-W-F-1994.FH Pforzheim
 EE-N-Wochenend-Seminar Pforzheim 1997
 1997 Thema: *Von der Fläche zum Raum*
 1998 Thema: *Das Objekt und seine Metamorphose*
 Assistenz Rita Kriege

VII Fotodokumentationen des kunstpädagogischen Werks

Die folgenden Dokumentationen stammen aus Eyquems Nachlass und aus dem Besitz von Barbara Rothe, Évelyne Coutas, und Wendela Schipper und wurden dem Eyquem-Archiv angegliedert:

1. Kurse zum bildnerischen Gestalten mit Kindern in Paris und Fresnes, begleitet und dokumentiert von Wendela Schipper 1974-75 und Évelyne Coutas 1989-92: EE-W-KPädagogik
 Wendela Schipper: EE-W-F-1974/75.Paris
 SR-WS-28.2.14.rueHallé, SR+WS-1974/75.Kurse.Eva.Arbeiten,
 WS-sw.Paris.1975.Evas Kurs, WS-1974.Kurs.Eva.Notizen,
 WS-1974/75-Heft.Esther, WS-1974/75.Arbeiten

 Évelyne Coutas: EC-W-F-Fresnes.1989-92.Séquences de travail
 1 PetitDejeuner 89-BoiteCoca89 -BoitePharmacie89-CasMathieu89
 2 Nature morte a la bouteille 90
 3 NMorte pommes fromages 90
 4 NMorte planche pain Brocolis 90/91
 5 NMorte Courgette carottes Poireaux91/92
 6 NMorte Poireaux91/92
2. Kurse zum bildnerischen Gestalten im Rahmen der Ausstellung Johannes Itten. Kunsthalle Nürnberg, 1974, begleitet und dokumentiert von Wendela Schipper: EE-W-F-1974+KPZ-sw
 EE-sw-F.KpZ.1975/76?Material.3Filme
 EE-sw.KpZ.1976/77?Schnüre.3Filme
 EE-sw.KpZ.1977?Zeitungen.3Filme
 Wendela-F-s+w.1974:
 WS-sw.1974.Nbg.I+II
 WS-Jan.1974.Nürnberg
 WS-Markierungen.EE. Publiziert 1974
3. Kurse zum bildnerischen Gestalten mit Kindern im Kunstpädagogischen Zentrum 1975/77?, dokumentiert von Günter Hoppe und Rainer Utz: Negative und Kontaktbögen, digitalisiert: EE-W-F-1974+KPZ-sw:
 EE-sw-F.KpZ.1975/76?Material.3Filme
 EE-sw.KpZ.1976/77?Schnüre.3Filme
 EE-sw.KpZ.1977?Zeitungen.3Filme
4. Performative Praxis zu F.E. Walther mit Kindern einer Förderklasse, KpZ, 1985, dokumentiert von Barbara Rothe:
 BR-EE-W-F-1985.Walther.s-w
 BR-EE-F-1985.Walther.1-10

VIII Eyquem-Archiv, Stand 1995

Die folgenden Materialien wurden von Eva Eyquem für das Eyquem-Archiv zur Verfügung gestellt. Die bereits vorhandenen Signaturen wurden übernommen. Alle Dokumentationen über die Arbeit in den Nürnberger Kinderläden stammen von Rita Kriege.

Alle Titel (*kursiv*) stammen von Eva Eyquem.

(Abkürzungen: KL: Kinderladen, KG: Kindergarten, GS: Grundschule, RS: Realschule, FS: Förderschule, GeS: Gesamtschule, Gym: Gymnasium, BZ: Bildungszentrum Nürnberg, WWN: Werkbund Werkstatt Nürnberg, FHS: Fachhochschule)

Katalog zum Eyquem Archiv:

1. DIA-ARCHIV

A. DIE ORDNUNG DER DINGE

Form / Materie

Ey 1-19 KL Roritzerstraße, KL Meisterleinsplatz und KG Grünewaldstraße Nürnberg, 1990

Materie und Formentstehung

Ey 20-35 GS 1. Kl. ,Fr. Calabrese, Pflaum, FS Motterstraße KG Berlin

An- und Zuordnung

Ey 36-48 Briefumschläge, Ansichtskarten, Wäscheklammern

KG Grünewaldstraße, KL Meisterleinsplatz, 1990

Texturen

Ey 49-89 Teebeutel, Körner, Selbstkleber, Stempel

KG Reutersbrunner Str., KL Meisterleinsplatz, KL KuK, Krabbelstube, Nürnberg, 1989/90

Werkgruppen mit Sachinhalt:

Textilien: Stoffreste - Stoffkörper, Körper aus Stoff („Vermummelungen“)

Ey 90-102 KL Reutersbrunner Str., KL Meisterleinsplatz, 1990

„Erste Hilfe“ Aus dem Verbandskasten:

Ey 103-117KL KuK, KL Meisterleinsplatz, 1990/91

Verzweigungen / Verwurzelungen. Natur und Artefakt

Ey 118-150 RS Feucht, 1989, FS Feucht, KL Meisterleinsplatz 1992, FS Stein

Waschungen 2. Teil mit Anwendung von Farbe, Kamm, Zahnbürste, Seife, Spiegel, Badetücher, Badehosen – auch „Zeug“ genannt

E 151-199Kinderläden, FS 7.KL 1989, GeS Löhe-Schule 7.Kl. 1989, RS Feucht

Kochen, Nähen, Elektrizität, Filmabfall

Ey 200-230 KL Meisterleinsplatz 1990/91, GS 3. Kl., 1991

Notwendige Beziehungen und scheinbar un-notwendige

Ey 231-271 KL Meisterleinsplatz, GS. 1.Kl., KL Roritzerstraße, GeS Löhe 5. Kl.

Entmaterialisierung durch Farbe, Spurenverwischung (combine painting)

Ey 272-287 KG Reutersbrunner Str. Thema Frühstück

Von der Fläche zum Raum. Punkt, Linie zu Fläche bis in den Raum

(Verschiedenen Materialien und Farbe zur Integration)

Ey 288-358 GeS Löhe, 1., 3, und 4.Kl. 1987/88, GS 2.KL., FS Motterstr. 7.Kl.

Verzettelung, Verschachtelung, Verbauung

Ey 359-386 KL Meisterleinsplatz, 1992

Ey 387-400 Bauhaus Dessau, 6.Kl., mit Sabine Richter, 1991

Von der Fläche zum Raum – Natur und Artefakt. Stilleben

Ey 401-406 FS Seraphin, mit SR

ARBEIT MIT ERWACHSENEN

Sinn und Unsinn

Ey/E 1-16 BZ-Kurs 1990

Der Gegenstand und seine Metamorphose

Ey/E 17-26 WWN 1989/90/91

Partituren

Ey/E 27-54 FHS Pforzheim, BZ , WWN, alle 1992

(weitere 113 Dias WWN bei Sabine Richter, Text Partituren)

Von der Fläche zum Raum

(gehört zu: „Die Ordnung der Dinge“, Ordnung = Anordnung – Einordnung – Unterordnung der Elemente. Einheit oder „Struktur“ durch Wiederholung der Elemente)

Ey/E55-86 BZ 1992, WWN 1990/91 und 1994/95

B. DIE WIRKLICHKEIT DER BILDER

Stilleben

Ey 407-430 GS 1974/75, 4. Kl. GS 1988, FS (dazu ZA Sabine Richter)

Ey 424_1-6 Prozess Bernhard

zu Schuch: „Stilleben mit Äpfeln und Käseglocke“, 1880

Ey 431-446 FS Motterstr. 1990, Privatschule Stein 1990, 1. und 6. Kl. GeS Löhe, 1989

Ey 447_1-15 GeS Löhe SLW, 1989

zu Schmidt-Rottluff: „Badende am Strand“, 1922

Ey 448-454 7. und 8. Kl. GeS Löhe

zu Otto Müller: „Zigeunerpferd am schwarzen Wasser“, 1928

Ey 455-463 1., 3. und 4. Kl. GS 1987

zu Kirchner: „Wohnzimmer mit zwei Mädchen“ (Interieur), 1908/26

Ey 464-491 FS Motterstr., 6. Kl. 1989

zu Corinth: „Blick auf die Landungsbrücke in Hamburg“, 1911

Ey 492-525 4. Kl. Löhe, 9. Kl. FS, 6. KL. Gym Forchheim (Sabine Richter) 1988, FS Motterstr.

zu Jawlensky: „Kopf in Grün und Schwarz“, 1913

Ey 526-540 9. Kl. FS (Hörbehinderte) 1987, 6. Kl. (Gehörlose) 1988, 6. Kl. GeS Löhe

zu Corinth: „Schwimmanstalt in Horst, Ostsee“, 1902

Ey 541-565 2. Kl GeS Löhe, 1987, FS, 1984

zu Böcklin: „Das Irrlicht“, 1882

Ey 566-599 5. od. 6. Kl. FS, GS

zu Salome: „Im Seerosenteich“, 1981/82

Ey 600-631 o.N.

zu Nolde: „Landschaft mit Bauernhaus“, 1922

Ey 632-653 4. und 6. Kl. GeS Löhe, 1989, 6. Kl. FS Motterstr. , RS Feucht, 1992 und 3. Kl GeS. Löhe 1987

FRANZÖSISCHE SCHÜLER

Stilleben:

Ey 654-696? Eco Museum Fresnes,

Serie I: Stilleben, 1990

Serie II+III: Stilleben mit Flasche, Brot und Broccoli, 1990/91

Serie IV: Stilleben mit Flasche, Küchentuch und Kresse, 191/92

Serie V: Stilleben mit Äpfeln und Käseglocke, 1990

Bildanalyse / Bildzitat (Erwachsene)

Ey/E 100-144

zu Roy Lichtenstein: „Kristallschale mit Obst“, 1973

EY/E 100-123 BZ-Kurs, 1989

zu Cezanne: „Kartenspieler“, 1890-95

Ey/E 124-129 BZ und WWN

zu Macke: „Frau mit Sonnenschirm vor Hutladen“, 1914

Ey/E 130-139 BZ, 1988

zu C.D: Friedrich: „Frau am Fenster“, 1822

Ey/E 140-144 BZ, 1989

2. AUDIO-CASSETTEN

besprochen von Eyquem zu folgenden Themen:

1. Teebeutel,
2. Verzettelungen...
3. Stoffreste, Kochen, Nähen...
4. Die Wirklichkeit der Bilder
Lichtenstein, Sinn und Unsinn

3. MANUSKRIPTE

- „Punkt , Linie zu Fläche und Raum“ (Partituren)
- Vortrag im Rahmen des Seminars *Die verborgene Vernunft* am 9./10. März 1994 am Lehrstuhl für Kunsterziehung der EWF, Universität Erlangen-Nürnberg
- „Pädagogisches Skizzenbuch“
Zum Aufbau einer Gestaltungslehre in der Werkbund Werkstatt Nürnberg

Vortrag im Rahmen der 4. Werkbund-Vortragsreihe zum Symposium am 4.10. 1993
im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

5. ZITATESAMMLUNG

6. VIDEOFILME

„Die verborgenen Vernunft“

Seminar mit Eva Eyquem am Lehrstuhl für Kunsterziehung der Universität Erlangen –
Nürnberg, am 9./10. 3.1994

Film 1+2: Partituren (WWN, FHS, BZ GES Löhe)

Film 3: Stilleben

Film 4+5: Einführung Kindermalerei, Stilleben (FS Rosen), Schuch (GeS Löhe),

Schlussgespräch

„Der Mensch und seine Bilder“

Seminar mit Eva Eyquem am Lehrstuhl für Kunsterziehung der Universität Erlangen –
Nürnberg, am 6.10.1994:

Film 1: KL Meisterleinspl., zu Jawlensky, Pestalozzischule, teilweise transkribiert von P. Pastor

Film 2: Dreidimensionale Arbeiten zu Corinth „Blick auf Landungsbrücke...“, Diskussion vor
Originalen der Kinderarbeiten zu Jawlensky, GeS Löhe und Pestalozzi-Schule, teilweise
transkribiert von P. Pastor

Film 3: Diskussion vor Bildern zu Jawlensky, Diavortrag über Stilleben-
Malereien französischer Kinder

Film 4: Übergabe der Dias für das Eyquem-Archiv an Prof. Schmidt

„Einblick in einen Grund- und Elementarkurs in der Werkbund Werkstatt“

Vortrag von Eyquem am Lehrstuhl für Kunsterziehung der Universität
Erlangen–Nürnberg, am 23.1.1996

„Triadisches Ballett“

Eva Eyquem arbeitet im Kinderladen Meisterleinplatz, 5.10.1994.

Eva Eyquem arbeitet mit Lukas, Alexandra, Martin und Anna-Theresa, 10.10.1991

Eva Eyquem arbeitet mit einer 8. Klasse der Löhe-Schule zu Nolde (Lehrkraft Christine Gräbner) am
26.10.1993

Interview Eva Eyquem mit Susanne Liebmann-Wurmer, 14.3.1994, transkribiert von Alexander Schröp-
ler, Film 1 und 2.

„Entwicklung der Gestaltungsfähigkeit“

Seminar mit Eva Eyquem an der Evang. Fachakademie für Sozialpädagogik,
1.3.1997, Vortrag als Video und Dias mit Audio-Cassette

Alle Videofilme wurden von Susanne-Liebmann aufgezeichnet.

7. BERICHTE

Richter, Sabine: „Laden auf – Laden zu“ ZA

Matuschka, Georg Graf von: Beobachtungsbericht aus dem KpZ

Christ, Natalie / Knauf, Martina: Zu den Arbeiten im Kinderladen
 Liebmann-Wurmer, Susanne / Rubach, Frank; TPS-Beitrag
 Pastor, Petra: Zu Jawlensky
 Baer, Brigitte / Raps, Ulrike: Zu Corinth: „Blick auf die Landungsbrücke“, Innenraum-Außenraum
 Arnold, Daniela / Gieche, Christine: Zu Schuch, Stilleben
 Lindner, Christine: Zu Kichner
 Hußenether, Kerstin, Subjektive Farbe

IX Publikation von und zu Eva Eyquem

EE-W-PListe.Publicationen
 chronologisches Verzeichnis:

1. Von Eva Eyquem publiziert: Texte, Abbildungen, Katalogbeiträge

Eyquem, Eva: „Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau?“ Bildnerische Arbeit mit Kindern im Vorschulalter. Schriften des Kunstpädagogisches Zentrum im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.), Abteilung I, Nürnberg, 1997.

EE-W-P-1997.Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau?pdf

EE-T-Annex Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau?1998

el Kayem, Henri: le désert dans la porte cèleste - avec un frontispice de Eva Plaut. G.L.M., Paris, 1937, 180 Exemplare, (im Archiv: Exemplaire Numéro 150), Abbildung S. 8: Malerei von Eva Plaut

EE-P-1937.Malerei

EE-P-1937.frontispice.tiff, sieben Scans aus der Publikation

Eyquem, Eva: In: Allemand, Maurice (Hrsg.): Étapes de la recherche d'un amateur d'art contemporain: Madame Eva Eyquem. Maison de la Culture et des Loisirs, Saint-Etienne, 1974. S. 8-10. Signatur Centre Pompidou: 1974.ST.ETI, I.

EE-W-P-1974.Étapes

Eyquem, Eva: Auf der Suche nach Licht-Bildern. Katalogtext in: Sabine Richter. Skulptur – Fotografie – Zeichnung. Kunstverein Coburg, 1989. S. 30-32.

EE-W-T-1989.Katalog Richter

Eyquem, Eva : Offendre I, Katalogtext in: Andreo, Marie-Paul: Clairs -Obscurs, Chateau-Musee de Cagnes-Sur-Mer, 1990, S. 13 -14.

EE-W-P-KW-1990.Andreo

2. Publikationen zu Eva Eyquem

Asahi-shinbun (morning press) Tokyo, 4. März 1935: EE-P-1935.Tokio:
 Bericht über die junge Künstlerin Eva Plaut: „Erziehung im Heimatland –
 Ausbildung in Deutschland“: EE-P-1935.Tokio

Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg, Nr. 10 November 1974:

„Itten und die Folgen“, Interview mit Eva Eyquem, geführt von Heinz Neidel HN-I-EE-1974

Kaneko, Yoshimasa: Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik
 Johannes Itten basierend auf einer Inhaltsanalyse des *Tagebuch von Johannes Itten* und
 einem Gespräch mit Eva Plaut. In: Bijutsukyoikugaku (Kunstpädagogik), The Journal for
 the Association of Art Education, Nr. 28, 3/2007, Übersetzung Carina Hagl: YK-T-2007.Interview EE

3. Erwähnung Eva Eyquems

Ausstellung „Bijoux de sculpteurs“ 1966 in der Galerie Maywald.

Die Ausstellung zeigte Schmuck von Bildhauern, Ausstellungskonzeption EE
EE-P-1966.p-sculpture,
JN-F-WM-1966-p-sculpture1 und 2

Ausstellung „la petite sculpture“ 1966/67 in der Galerie Maywald.

Kleinplastiken von 24 internationalen Künstlern, Konzeption EE
EE-P-1966.p-sculpture, JN-F-WM-1966-p-sculpture1 und 2

Heigl, Curt: Kunsthalle Nürnberg, „Johannes Itten – die Jahreszeiten“, Katalog
N. 1, Nürnberg 1972, S. 2, (Ausstellungsassistentz)

Heigl, Curt: Kunsthalle Nürnberg, „Haus-Rucker-Co GO! Wahrnehmung zu Fuß“,
Katalog Nr. 3, Nürnberg 1972, S. 2. (Ausstellungsassistentz)

Ragon, Michel: Marta Pan, edition smi paris, l'art se raconte, 1974, S. 110: unter
expositions: 1967 Galerie Maywald, Paris, S. 111: unter *expositions*: 1974 „Etapas de la
Recherche d'un Amateur d'Art Contemporaine, Eva Eyquem“ Maison de la Culture, Saint-Etienne.

Maywald, Willy: Die Splitter des Spiegels – eine illustrierte Autobiographie, Schirmer/Mosel
1985, S. 261.

Einladungsfolder „Equipe 10 – Rauminstallationen“ 28.09 - 9.10.1987 Institut für Ästhetische
Grenzbereiche, Nürnberg Künstler: Ibanez, Viene, Kido, Mageraud, Nguyen Khac:
Ausstellungskonzeption und Eröffnungsrede Eyquem:
HS-D-1987-Einladung.

Einladungsfolder „Metamorphosen des Raums“ 22. März – 8. April 1990 Kohlenhof, Ästheti-
sche Transformationen, Nürnberg, Künstler: Takahisa KAMIYA, Shigeko HIRAKAWA, Kazuyo
TOKUNAGA, Ausstellungskonzeption und Eröffnungsrede Eyquem: HS-D-1990-Einladung.

Waldberg, Patrick: Brief vom 26.11.1944 an Isabelle Waldberg in: Michel Waldberg (Hrsg.),
Patrick Waldberg - Isabelle Waldberg – Un Amour acéphale, Correspondance 1940-1949.
Éditions de Différence, Paris, 1992, S.286 und 484.

Einladungsfolder Colloque 13.-14-11-1991, Ecomusée Fresnes, „L'ordre des choses –die Ord-
nung der Dinge“: EC-W-P-2000.

Ecomusée de Fresnes (Hrsg.): „résonances- ou la musée au risque de l'art“ direction d'Al-
exandre Delarge et d'Évelyne Coutas, Exposition du 12 février au 2 avril 2000, Ecomusée de
Fresnes, 2000, S. 55 und S. 72.

Kaneko, Yoshimasa: A Study on the Art Education of Yumeji Takehisa at the Itten-Schule,
Daigaku-Bijutsukyoku-Gakkaishi, 33, 2001, S143-150.

Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten's Design Education and Japan, Journal of the Asian De-
sign International Conference Vol. 1, Asian Society for the Science of Design, 2003, S. 5.

Kaneko, Yoshimasa: Relationship between Johannes Itten and some Japanese in Berlin. In:
„The Science of Design“, Bulletin of Japanese Society for the Science of Design, Vol.50 No.6,
Issue No.162, 2004, ISSN 0910-8173, S. 1-10: YK-T-2004. Science of Design.

Kaneko, Yoshimasa: Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik Johannes Ittens basierend auf einer Inhaltsanalyse des *Tagebuch von Johannes Itten* und einem Gespräch mit Eva Plaut, aus *Bijutsukyoikugaku* (Kunstpädagogik), *The Journal for the Association of Art Education*, Nr. 28, 3/2007. [japanisch, deutsche Übersetzung von Carina Hagl: YK-T-2007.Interview EE.]

Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten und Zen. in: Christoph Wagner (Hrsg.): *Esotherik am Bauhaus*, Regensburg 2009, S.165 -169: YK-T-2009.Itten und Zen

Maywald, Willy: *Art, Cultur et Élégance*. Willy Maywald, ein deutscher Fotograf der Haute Couture in Frankreich, Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2010, S. 25.

Streit, Eva: *Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus*. Berlin, 2015. S. 263, 264 und 266.

X **Abbildungen mit Eyquem in:**

Museum Rietberg Zürich (Hrsg.): *Johannes Itten. Tuschezeichen*. Zürich, 1988, S. 12.

Dolores, Denaro (Hrsg.): *Johannes Itten. Wege zur Kunst*, Johannes-Itten-Stiftung, Ostfildern-Ruit, 2002, S. 85.

Kaneko, Yoshimasa: Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik Johannes Ittens basierend auf einer Inhaltsanalyse des *Tagebuch von Johannes Itten* und einem Gespräch mit Eva Plaut, aus *Bijutsukyoikugaku* (Kunstpädagogik), *The Journal for the Association of Art Education*, Nr. 28, 3/2007, S. 145, 146, 151.

Eva Plaut, Tuschmalerezeichnung, Zeichenklasse von Yumeji, 1933. Privatbesitz. In: Yoshimasa Kaneko „Johannes Itten und Zen“. In: Christoph Wagner (Hrsg.) *Esotherik am Bauhaus – eine Revision der Moderne?*, 2009 Abb. 17, S. 165.

Eva Plaut, *Itten-Schule*, Berlin, 1933, aus: Kaneko, Yoshimasa: *Johannes Itten and Zen*. In: Wagner, Christoph (Hrsg.): *Esotherik am Bauhaus*, Regensburg, 2009, S. 165 und 169.

Streit, Eva: *Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus*. Berlin, 2015, S. 194 und 195.

Literaturverzeichnis

- Adler, Bruno (Hrsg.): Utopia. Dokumente der Wirklichkeit. Weimar, 1921.
- Adriani, Götz (Hrsg.): Franz Erhard Walther. Werkmonographie. DuMont Kunst-Praxis, Tübingen, 1972.
- Adriani, Götz (Hrsg.): Klaus Rinke. Zeit Raum Körper Handlungen. DuMont Kunst-Praxis, Köln, 1972.
- Albers, Josef / Bucher, Francois: Trotz der Geraden. Bern, 1961.
- Albers, Josef: Interaction of Color – Grundlegung einer Didaktik des Sehens. Köln, 1970.
- Alberti, Leon Battista: Della architettura, della pittura e della statua. Bologna, 1783.
- Albrecht, Hans Joachim: Farbe als Sprache. Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse. Köln, 1974.
- Allemand, Maurice: étapes de la recherche d'un amateur d'art contemporain: madame eva eyquem, Ausst.-Kat., Maison de la Culture et des Loisirs, Saint-Étienne, 1974. [französisch-deutsche Übersetzung Barbara Rothe]
- Allemand, Maurice, Musée départemental de l'Oise, Beauvais (Hrsg.): Aspects de l'art en France (1950-1970), La collection Yvonne et Maurice Allemand au Musée départemental de l'Oise. Paris, 2008.
- Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln, 1974.
- Art & Projekt: Ausst.-Kat., bulletin 25, Amsterdam, Januar 1970.
- Asahi-shiban (Morning press) Tokyo: Eva Plaut - eine junge Künstlerin, 4.3.1935.
- Badura-Triska, Eva und Bogner, Dieter: Johannes Itten, Wien, 1988.
- Badura-Triska, Eva (Hrsg.): Johannes Itten, Tagebücher Stuttgart 1913-1916, Wien 1916-1919. 2 Bde., Wien, 1990.
- Badura-Triska, Eva: Ittens Unterrichtskonzept im Lichte seines Ausbildungsweges. In: Denaro 2002.
- Bakker/van Leersum: Emmy van Leersum en Gijs Bakker, Ausst.-Kat., Groningen, 1974.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M., 1964.
- Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder - Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., 1977.
- Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. München, Zürich, 1961.
- Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München, 2008.
- Boehm, Gottfried (Hrsg.): Max Imdahl: Gesammelte Schriften, Band 3: Reflexion, Theorie, Methode. Frankfurt a. M., 1996.
- Boot, Marian, Reitsma, Lex (Hrsg.): The Gijs + Emmy Spectacle, Fashion and Jewellery Design 1967-1972. Book+Film, Dutch Design Story. Ausst.-Kat., Rotterdam, 2014.

- Bott, Gerhard (Hrsg.): Internationale Ausstellung Schmuck, Jewellery, Bijou. Ausst.-Kat., Hessisches Landesmuseum in Darmstadt, 1965.
- Breton, Andre: Le Manifest du Surrealisme. Paris, 1972.
- Coutas, Évelyne. In: Ecomusée de Fresnes „résonances- ou la musée au risque de l'art“ direction d'Alexandre Delarge et d'Évelyne Coutas, Ecomusée de Fresnes, 2000.
- Denaro, Dolores (Hrsg.): Johannes Itten. Wege zur Kunst. Johannes-Itten-Stiftung, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Droste, Magdalena: Aus der Ittenschule Berlin 1926-1934. Zürich, 1984.
- Droysen, Johann Gustav: Historik. München/Berlin, 1937, zitiert aus: Henckmann, Wolfhart: Ästhetik. Darmstadt, 1979, S. 44.
- Duchamp, Marcel: Der schöpferische Prozess, (Auszug aus seiner Ansprache während der Tagung der „American Federation of Arts“ in Houston/Texas im April 1957, die dem schöpferischen Akt gewidmet war.) zitiert nach: Landesbildstelle Berlin, Zentrum für audio-visuelle Medien (Hrsg.): Bildende Kunst zur Zeit der Weimarer Republik, Arbeitsheft und Katalog zur Schulfernsehreihe „Tendenzen der Zwanziger Jahre“, Colloquium Verlag, Berlin, 1980, S. 73.
- Dvořák, Max: Kunstbetrachtung. Vortrag, gehalten am Denkmalpfeletag in Bregenz 1920, in: Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes, 2, 1920 – 1923, S. 93-97, zitiert nach: Swoboda, Karl M. und Wilde, Johannes: Vorwort des Herausgebers, Dvořák, 1979, S. X.
- Dvořák, Max: „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur Abendländischen Kunstentwicklung. Mittenwald, 1979, S. X.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a.M., 1977.
- Eco, Umberto: Die Zeichen und die Gesellschaft. In: Die Zeit, 21. Mai 1976, Nr. 22, zitiert nach: www.zeit.de/1976/22/die-zeichen-und-die-gesellschaft (Stand: 26.1.2015).
- Ecomusée Fresnes: Colloque 13.-14-11-1991: L'ordre des choses – die Ordnung der Dinge. Fresnes, 1991.
- Ehmer, Herman K. (Hrsg.): Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie. Köln, 1971.
- Ehmer, Hermann K.: Kunstanalyse. Ein in der Kunstpädagogik keineswegs ausdiskutiertes Problem. In: Kunst und Unterricht, 1977, Heft 42. Seelze, 1977.
- Ehrenzweig, Anton: Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst. München 1974.
- Eyquem, Eva: Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau? Bildnerische Arbeit mit Kindern im Vorschulalter, Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum (KpZ) Abteilung 1, Nürnberg 1997.
- Falk, Peter Hastings: Who was Who in American Art, 1564-1975: 400 years of art in America. Madison CT, 1999.
- Fiedler, Konrad: Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. Leipzig, 1887.
- Foucault, Michel: Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines. Paris, 1966.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M. 1974.
- Frey, Stefan: Ittens Studienjahre in Bern und Genf. In: von Tavel, Hans Christoph und Helfenstein, Josef (Hrsg.): Johannes Itten, Künstler und Lehrer. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, 1984.
- Friedländer, Max J.: Von Kunst und Kennerschaft. Zürich, 1946.
- Fröbel, Friedrich Wilhelm: Menschen-Erziehung. In: Seidel, Friedrich (Hrsg.): Friedrich Fröbels Menschen-Erziehung, Erziehungs-, Unterrichts- und Lehrkunst. Pädagogische Klassiker, Band XI, Wien und Leipzig, 1883, 2. Ausgabe. (oder: Fröbel, Friedrich Wilhelm: Pädagogische Klassiker, Bd XI, „Menschen-Erziehung, Erziehungs-, Unterrichts- und Lehrkunst“, Wien und Leipzig, 1883, 2. Ausgabe.)
- Goethe, Johann Wolfgang von: Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie: Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden. Stuttgart u.a., 1817 – 1820.

- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Schriften zur Naturwissenschaft, Leopoldina Ausgabe, Weimar, 1964.
- Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne - Kunst und Öffentlichkeit. München, 1989.
- Greenberg, Clement: Zu einem neueren Laokoon. New York, 1940, zitiert nach: Harrison, Charles u. Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Band II. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 1998, S. 683.
- Grosse, Ernst: Die ostasiatische Tuschmalerei. Berlin, 1922.
- Haftmann, Werner: Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens. München, 1950.
- Hartwig, Helmut: Ideologiekritik. In: Dingeldey/Vogt (Hrsg.): Kritische Stichwörter zum Deutschunterricht. München, 1974.
- Hausenstein, Wilhelm: Fra Angelico. München, 1923.
- Hauser, Arnold: Methoden moderner Kunstbetrachtung. München, 1958.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik / Werke. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Hrsg.). Frankfurt a. M., 1970.
- Heigl, Curt (Hrsg.): Haus-Rucker-Co – GO! Wahrnehmung zu Fuß, Ausst.-Kat., Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, 1972.
- Heigl, Curt: Johannes Itten – Der Unterricht. Ausst.-Kat., Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, 1973.
- Heine, Thomas Theodor: Die Wahrheit ist oft unwahrscheinlich. Thomas Theodors Heines Briefe an Franz Schoenberner aus dem Exil, Darmstadt 2004.
- Institut für moderne Kunst (Hrsg.): Biennale 1969 Nürnberg, Konstruktive Kunst: Elemente + Prinzipien. Nürnberg, 1969.
- Helmig, Helene: Montessori-Pädagogik. Freiburg im Breisgau, 1974.
- Herdig, Klaus (Hrsg.): Kunststücke. Frankfurt a. M., 1985.
- Henschel, Horst: „Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau?“ Bildnerische Arbeit mit Kindern im Vorschulalter, Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (KpZ), Abt. 1 Schulen und Jugendliche (Hrsg.), Nürnberg, 1997.
- von Hentig, Hartmut: Kreativität – hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff. München, 1998.
- Höck, Wilhelm: Kunst als Suche nach Freiheit – Entwürfe einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur Moderne. DuMont-Aktuell, Köln, 1973.
- Hölzel, Adolf: Über Formen und Massenverteilungen im Bilde (mit Vorwort und Beispielen). In: Ver Sacrum, IV. Jg.; Wien, 1901.
- Hofmann, Werner: Nana – Mythos und Wirklichkeit. Köln, 1973.
- Hofmann, Werner: Nana – Mythos und Wirklichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg, 1973.
- Hofmann, Werner: Grundlagen der moderner Kunst. Stuttgart, 1978.
- Hofmann, Werner: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1986.
- Hofmann, Werner: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München, 1995.
- Hofmann, Werner: Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwerke der Kunstgeschichte. München, 1998.
- Holtstiege, Hildegard: Montessori-Pädagogik und soziale Humanität. Freiburg im Breisgau, 1994.
- Imdahl, Max (Hrsg.): Wie eindeutig ist ein Kunstwerk? Köln, 1986.
- Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken. München, 1996.
- Itten, Johannes: Tagebuch. Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst. Berlin, 1930, Nr. 248.
- Itten, Johannes: Aus meinem Unterricht. Ausstellung Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1957.
- Johannes Itten, Gesehen von Freunden und Schülern. Ravensburg, 1960.
- Itten, Johannes: Das Tagebuch von Johannes Itten, Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst. Berlin 1930, Reprint 1962.

- Itten, Johannes: Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre. Ravensburg 1963.
- Itten, Johannes: Ausst.-Kat., Kunsthaus Zürich, Zürich, 1964.
- Itten, Johannes: Gestaltungs- und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und später. Berlin, 1963 /75.
- Itten, Johannes: Design and form – the basic course of the Bauhaus, with 197 plates. London 1965.
- Itten, Johannes: Itten - Die Jahreszeiten, Ausst.-Kat., Kunsthalle Nürnberg, Kunstmuseum Winterthur, Kat. Nr.1, Nürnberg,1972.
- Itten, Johannes: zur Farblehre Johannes Itten, Arbeitsmaterial, Zürich, 1973.
- Itten, Johannes: Vortragsmanuskript 1965. In: Kunstmuseum Bern, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Galerie der Stadt Stuttgart, „Johannes Itten, Künstler und Lehrer“. Kunstmuseum Bern, 1984.
- Itten, Johannes: Gespräch mit Johannes Itten in seinem Atelier 1966/67. In: unveröffentlichtes Manuskript von Maria Wetzel im Bauhaus-Archiv, keine Inv.-Nr., zitiert nach: Denaro 2002.
- Itten, Johannes: L'Art de la Couleur. Ravensburg, 1967.
- Itten, Johannes: Kunst der Farbe. Ravensburg, 1970.
- Itten, Johannes: Arbeitsmaterial zur Farbenlehre. Ravensburg, 2. Aufl. 1973.
- Itten, Johannes: Gestaltungs- und Formenlehre. Berlin, 1975.
- Kaneko, Yoshimasa: A Study on the Art Education of Yumeji Takehisa at the Ittenschule. In: Daigaku-Bijutsukyoiiku-Gakkaishi (The Journal for Society of Art Education in University), Nr. 33, März 2001, S. 143-150.
- Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten's Design Education and Japan. In: Journal of the Asian Design International Conference Vol.1 / 6th ADC TSUKUBA, 2003, S. 1-8.
- Kaneko, Yoshimasa: Relationship between Johannes Itten and some Japanese in Berlin. In: „The Science of Design“, Bulletin of Japanese Society for the Science of Design, Vol.50 No.6, Issue No.162, 2004, ISSN 0910-8173, S. 1-10.
- Kaneko, Yoshimasa: Über die menschenzentrierte Perspektive in der Kunstpädagogik Johannes Ittens basierend auf einer Inhaltsanalyse des *Tagebuch von Johannes Itten* und einem Gespräch mit Eva Plaut, (Originaltitel: Johannes Itten's Philosophy of Human-Centered Art Education. Content Analysis of "Tagebuch von Johannes Itten" Based on a Conversation with Eva Plaut). In: Bijutsukyoiugaku (Kunstpädagogik), The Journal for the Association of Art Education, Nr. 28, 3/2007, S. 143-155. [japanisch, deutsche Übersetzung von Carina Hagl: YK-T-2007.Interview EE dt. S. 1-13.]
- Kaneko, Yoshimasa: Johannes Itten and Zen. In: Wagner, Christoph (Hrsg.): Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne? Regensburg, 2009, S. 150-172.
- Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. München, 1912.
- Kandinsky, Wassily und Marc, Franz (Hrsg.): Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München und Zürich, 1969.
- Kayem, Henri el: Le désert dans la porte céleste – avec un frontispice de Eva Plaut. Paris 1937.
- Klee, Paul: Unendliche Naturgeschichte. Basel / Stuttgart, 1970.
- Kleine Zeitung, Graz 10.10.1974, im Archiv des Landesmuseums Joanneum Graz, 1974.
- Kiyonaga, Nobumasa: Alfred Lichtwarck. Kunsterziehung als Kulturpolitik. München 2008.
- König, Kaspar: Franz Erhard Walther – OBJEKTE zu benutzen. Verlag Gebrüder König, Köln, New York 1968.
- Kraft, Hartmut: Psychoanalyse, Kunst und Kreativität – Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Medizinisch Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, Berlin 2008.
- Krase, Andreas: in: Der Mann im Dunkeln, Fotografien von Pierre Gassmann im neuen Berliner Zentrum für Fotografie. Berliner Zeitung, 29.12.1997.
- Kunz-Ott, Hannelore / Kudorfer, Susanne / Weber, Traudel (Hrsg.): Kulturelle Bildung im Museum. Aneignungsprozesse - Vermittlungsformen – Praxisbeispiele. Bielefeld, 2009.

- Landesbildstelle Berlin, Zentrum für audio-visuelle Medien (Hrsg.): „Materialien zur Rolle des Künstlers in der Gesellschaft und Bildvergleiche“. In: Bildende Kunst zur Zeit der Weimarer Republik. Begleitmaterial zum Schulfernsehen, Colloquium Verlag, Berlin, 1980.
- La Petite Sculpture. Fotodokumentation zur Ausstellung „la Petite sculpture“ in der Galerie Maywald, Paris, 1966. Standort: Bibliothèque Kandinsky im Centre Pompidou.
- Lehner, Thomas: Die phantastische Erfindung des Basler Maler-Pianisten Robert Strübin. Der Kunstkonverter. Über die Verwandlung von Musik in Malerei und wieder zurück. Institut für moderne Kunst Nürnberg e.V., Nürnberg, 1973.
- Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Dresden, 1900.
- Liebmann-Wurmer, Susanne: Der Mensch im Spiegel seiner Gestaltung auf der Basis einer über zehnjährigen Längsschnittstudie, Dissertation, Erlangen-Nürnberg, 2000.
- Lipps, Theodor, Psychologie des Schönen und der Kunst, Hamburg und Leipzig, 1906.
- von Maur, Karin (Hrsg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 1985.
- Mann, Thomas: Unordnung und frühes Leid. Berlin, 1926.
- Maywald, Willy: Die Splitter des Spiegels – eine illustrierte Autobiographie. München 1985.
- Maywald, Willy: Glanz und Eleganz, Museum Kurhaus und Koekker-Haus Kleve, 2007.
- Maywald, Willy: Ein deutscher Fotograf der Haute Couture in Frankreich, Nürnberg, 2010.
- Morellet, François: François Morellet, Ausst. Kat., Van Abbemuseum Eindhoven, Centre d'Art Contemporain, Paris, 1971.
- Neidel, Heinz: Itten und die Folgen. Interview mit Eva Eyquem. In: Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg, Nr. 10, November 1974.
- Oppitz, Michael: Notwendige Beziehungen. Abriss der strukturalen Anthropologie. Frankfurt am Main, 1975.
- Otto, Gunter: Didaktik der Ästhetischen Erziehung. Braunschweig, 1974.
- Otto, Gunter: Durch Bilder lernen. Visuell argumentieren lernen – visuelle Argumente verstehen lernen. In: Kunst+Unterricht, Seelze, 1981, Heft 68, August, S. 23-32.
- Over, Jerven: Schmuck-Objekte Goldschmiede finden neue Formen, Museum Bellerive Zürich, Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich, 1971.
- Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln, 1978.
- Pareyson, Luigi: Betrachtung des Schönen und die Produktion von Formen. In: Henckmann, Wolfhart, Ästhetik. Darmstadt, 1979, S. 52-70.
- Pestalozzi, Johann Heinrich: Ausgewählte Werke, Band 1. Verlag Volk und Wissen, Berlin 1962.
- Petersen, Carl Olof Petersen und Elly Petersen: Die Moosschwaige - Ein Buch von jungen Menschen und Tieren, von Lebenslust, von Blumen und von Sonne. München, 1933.
- Petz, Ernst: Johannes Itten „Den Weg zu Fuß fortsetzen“. Neue Zeit, Graz, 24.8.1974 im Archiv des Landesmuseums Joanneum Graz, 1974, JG-P-1974.NeueZeit.
- Plaut, Hermann: Japanische Konversations-Grammatik. Lehrbücher Methode Garspey –Otto–Sauer, Heidelberg, Paris, London, Rom, St. Petersburg, 1904.
- Plaut, Paul: Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit. Stuttgart 1929
- Prisakoy, Renate: Historisches Blatt, Sophie Hoehstetter, Dichterin und Malerin. Ausgabe 02/2007.
- Rainer, Roland: Die Welt als Garten- China. Graz, 1979.
- Rosenblum, Robert: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko. München, 1981.
- Rotzler, Willy (Hrsg.): Johannes Itten. Werke und Schriften. Werkverzeichnis von Anneliese Itten. Zürich, 1972, 2. ergänzte Auflage 1978.
- Rousseau, Jean-Jaques: Emile oder Über die Erziehung. Martin Rang (Hrsg.), Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 901, Stuttgart, 1963, 1. Buch.

- von Rüden, Egon: Van de Velde – Kandinsky – Hölzel. Typologische Studien zur Entstehung der gegenstandslosen Malerei. Ratingen-Wuppertal-Kastellaun, 1971
- Schneider, Ernst in: Zur Schulreform, Vorträge und Aufsätze von Dr. Ernst Schneider, gew. Seminardirektor. Bern, 1916, S. 3, zitiert nach: Stefan Frey 1984.
- Schmied, Wieland: Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jhs. Stuttgart, 1980.
- Schwerdtfeger, Kurt: Bildende Kunst und Schule. Hannover, 1957, 3. erweiterte Aufl.
- Selle, Gert, Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung. Köln, 1981.
- Selle, Gert, Gebrauch der Sinne. Eine kunstpädagogische Praxis. Hamburg, 1988.
- Sontag, Susan: Against Interpretation. In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. München/Wien, 1980.
- Stelzer, Otto: Erziehung durch manuelles Tun. Hans M. Wingler (Hrsg.), Bauhaus Archiv Darmstadt, 1966.
- Streit, Eva: Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus. Berlin, 2015.
- Studt, Renate: Verschiedene Bezugssysteme eines Bildes. Bericht über einen Unterrichtsversuch in einem 3. Schuljahr anhand von Philipp Otto Runge's „Hülensbeckschen Kindern“.
In: Kunst+Unterricht, Seelze 1977, Heft 42, S. 45-51.
- Szeemann, Harald: Individuelle Mythologien. Berlin, 1985.
- von Tavel, Hans Christoph: Jeder Mensch ist ein Kosmos für sich, zu Ittens Persönlichkeit. In: Johannes Itten, Künstler und Lehrer. Bern, 1984.
- Thomas, Karin: Kunst-Praxis heute – Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik von Karin Thomas. Du Mont Aktuell, Köln, 1972.
- Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München, 1975.
- Ulrich, Bernd: Der Erforscher der Lüge – Plaut verband Individual- mit Kollektivpsychologie, Frankfurter Rundschau 18.12.1990.
- Ulmann, Gisela: Kreativität. Weinheim, 1968.
- Wagner, Christoph (Hrsg.): Esoterik am Bauhaus. Regensburg, 2009.
- Wagner-Zoelly, Corinne: Die Beiträge von Eugène Grasset, Eugène Gillard und der Reformpädagogik am Vorkurs von Johannes Itten am Bauhaus Weimar. Lizentiatsarbeit, Universität Zürich, 1994.
- Waldberg, Michel (Hrsg.): Patrick Waldberg – Isabelle Waldberg – Un Amour acéphale, Correspondance 1940-1949, Éditions de Différence, Paris, 1992.
- Wichmann, Siegfried: Japonismus. Ostasien – Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts. Herrsching, 1980.
- Wick, Rainer K.: Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus. In: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Bauhaus-Archiv Berlin, Kunstmuseum Bern, Kunstsammlungen zu Weimar, 1994.
- Wick, Rainer K.: Bauhaus – Kunst und Pädagogik. Artificium, Schriften zu Kunst und Kunstvermittlung, Band 33. Oberhausen, 2009.
- Wingler, Hans M. (Hrsg.): Oskar Schlemmer. Der Mensch. Neue Bauhausbücher, Mainz, 1969.
- Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung – ein Beitrag zur Stilpsychologie. München, 1959/1976.
- Wollenschläger, Gunter: Kreativität und Gesellschaft – Neue pädagogische Methoden am Beispiel der Jugendkunstschule Wuppertal. Bücher des Wissens, Frankfurt a. M., 1972.
- Wölfflin, Heinrich – Aufsätze: Die Böcklinausstellung zu Basel: 20. September bis 24. Oktober 1897.
In: Kunstchronik. N.F.9.1898, S. 33-37.
- Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst. 2. Aufl. München, 1917.

- Yamano, Hidetsugu: Johannes Itten und Japan. In: Denaro 2002.
- Zachow, Bernd: Atmosphäre des Verfalls. Nürnberg Nachrichten, 26. 3.1990 und Abendzeitung „Galerie-Streifzug“, ng, 22.3.1990
- Zerull, Ludwig: Museum als Unterrichtsmittel. Bericht über Museumspädagogik. In: Kunst+Unterricht, Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung. Velber bei Hannover, 1971, Heft 13, September, S. 49 ff.
- Zimmer, Jürgen: Das kleine Handbuch zum Situationsansatz. Ravensburg, 1998.

Ausstellungen-Kataloge:

- Adolf Hölzel, Johannes Itten und Paul Klee – drei „Meister der Farbkunst“, 2012. In: Itten – Klee. Kosmos Farbe. Hrsg. von Christoph Wagner, Monika Schäfer, Matthias Frehner und Gereon Sievernich, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Martin-Gropius-Bau Berlin, 2012.
- Edição Funarte (Hrsg.): Lygia Clark. Rio de Janeiro, 1980.
- Droste, Magdalena (Hrsg.): Aus der Itten-Schule Berlin 1926-1934, Ausst.-Kat. Galerie im Trudelhaus Baden 1984, Zürich 184.
- Kunsthalle Hamburg (Hrsg.): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München, 1986.
- Gassen, Richard W. und von Mengden, Lida (Hrsg.): Nemours, Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Köln, 1995.
- Gomringer, Eugen: Beitrag im Begleitheft zur Ausstellung „Fröbel 2020“, Museum der Wahrnehmung Graz, 2014.
- Hölzel, Adolf: *Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will*. Manuskript im Nachlass Karl Konrad Düssel in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Cod. Hist 4°B.1.2.c, S. 3, zitiert nach: Röhke, 2012, S.116.
- Röhke, Ulrich: Adolf Hölzel, Johannes Itten und Paul Klee – drei „Meister der Farbkunst“. In: Kosmos Farbe. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern und Martin Gropius-Bau Berlin, Hrsg. Christoph Wagner u.a., Regensburg, 2012.
- Stedelijk Museum Amsterdam (Hrsg.): Johannes Itten. cat.169, Amsterdam,1957.
- Kölnischer Kunstverein (Hrsg.): Kunst über Kunst. Ausst.-Kat., Köln, 1974.
- Lutz, Gabriele: Johannes Itten. Tuschezeichen, in: Johannes Itten. Tuschezeichen, Ausst.-Kat. Museum Rietberg Zürich (Hrsg.), Zürich, 1988. Museum Ludwig Köln (Hrsg.): Franz Erhard Walther – 2. Werksatz. Skulpturen, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln, Köln, 1977.
- Metzner, Manfred (Hrsg.): Ré Soupault – Die Fotografin der magischen Sekunde. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Heidelberg, 2007.
- von Maur, Karin: Hölzel und seine Konzeption in einer ‚musikalischen Malerei‘. in: Kaleidoskop – Hoelzel in der Avantgarde. Hrsg. von Marion Ackermann, Gerhard Leistner und Daniel Spanke, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart und Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Heidelberg, 2009, S. 80-89.
- Over, Jerven: Schmuck-Objekte Goldschmiede finden neue Formen, Ausst.-Kat. Museum Bellerive Zürich (Hrsg.), Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich 1971
- Württembergischer Kunstverein (Hrsg.): 50 Jahre Bauhaus, Ausst.-Kat. Stuttgart, 1968, 2. Aufl.

Sabine Richter dokumentiert und kontextualisiert das Werk der Kunstpädagogin und Kunstwissenschaftlerin Eva Eyquem, mit der sie über 20 Jahre kontinuierlich zusammenarbeitete.

„Eva Eyquems Ansatz hat seinen Ursprung einerseits in der Pädagogik Johannes Ittens, dessen Schülerin sie von 1932 bis 1934 war, sowie in ihrer eigenen pädagogischen Erfahrung an der Universität Paris (Sorbonne Pantheon Saint Charles), wo sie auf dem Gebiet der Kunstwissenschaft und Ästhetik tätig war und die Gelegenheit hatte, aus der Praxis eine Theorie zu entwickeln. Die Welt Ostasiens, die sie in ihrer Kindheit und Jugend erlebte, spielte eine wichtige Rolle in ihrem Werdegang. Ihr Interesse für die Kunst der Gegenwart war eine Quelle für ihre pädagogische Arbeit.

Von 1972 bis 1999 arbeitete das Kunstpädagogische Zentrum im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (KPZ) mit Eva Eyquem, Paris, in Museen und Ausstellungen zusammen. Das Spektrum dieser Arbeit entwickelte sich im Laufe der Jahre in verschiedenen Bereichen ästhetischer Praxis und Theorie; es handelte sich um Vorträge und bildnerische Arbeit mit verschiedenen Zielgruppen des KPZ: Eva Eyquem arbeitete mit Kindern im Vorschulalter, mit Schülern der verschiedenen Jahrgangsstufen und Schularten, mit Erziehern und Lehrern in Ausbildung und Fortbildung und mit interessierten Erwachsenen. Diese Veranstaltungen wurden zum Teil ermöglicht durch Kooperation mit anderen Bildungseinrichtungen in Nürnberg wie dem Pädagogischen Institut, dem Bildungszentrum und dem Lehrstuhl für Kunstpädagogik der FAU. In den letzten Jahren galt ihr besonderes Interesse Kindern im Vorschulalter und Studierenden der Werkbund Werkstatt Nürnberg.“

Horst Henschel

ISBN 978-3-96147-060-0

