



PRIVATE PÄDAGOGISCHE HOCHSCHULE DER DIÖZESE LINZ
ZENTRUM FÜR WEITERBILDUNG

MASTERTHESE
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts

Hochschullehrgang mit Masterabschluss
Kunsttherapie und Pädagogik

***Mögliche Wirkung von Farben und Symbolen auf ausgewählte
Gruppen***

vorgelegt von
Prof. Aziza Jasmin Iebed BEd

Betreuung
Dr. Mag. Nina Jelinek
OA Dr. Heinrich Wolfmayr

Matrikelnummer
1187489

Wortanzahl
23.338

Linz, am 26. März 2021

Abstrakt

Farben zu sehen ist ein physiologischer Vorgang. Doch was das Auge sieht, das Gehirn codiert und das Bewusstsein wahrnimmt, kann zu einer individuellen Empfindung werden. Ob und wie dieses Empfinden in Kombination mit bestimmten Symbolen auf eine bestimmte Gruppe von Menschen wirkt, ist die Forschungsfrage dieser Arbeit.

Durch eine hermeneutisch-interpretative Vorgehensweise wurden historisch angelegte Deutungen der Themengebiete *Farbbewusstsein*, *Gruppenverständnis* und *Symbolik* vorgenommen. Im Hinblick auf die Farbwahrnehmung in verschiedenen Kulturen wurde eine kritische, mehrperspektivische Haltung eingenommen. Die im deutschen Sprachraum weitgehend bekannte Farbenlehre von Goethe orientiert sich stark an der Farbwahl der Renaissance – eine Epoche der Malerei, in der Farben und ihre Symbolik gezielt eingesetzt wurden, um religiöse Inhalte zu unterstreichen. Goethes Farbenlehre nahm maßgeblichen Einfluss auf die Sicht der Farbe im Bauhaus, dessen Künstler und Künstlerinnen weltweit Maßstäbe in Architektur und Malerei setzten, bspw. der Farbkreis von Itten.

Wie Entscheidungen von Menschen in einem bestimmten Gefüge beeinflusst werden, erschließt Gustav Le Bon in „Psychologie der Massen“. Es gilt als Standardwerk, seine Erkenntnisse hinsichtlich gruppendynamischer Phänomene wurden u. a. von Sigmund Freud weitergeführt. Nach Jung werden Symbole oft im Zusammenhang mit Zeichen aus verschiedenen Religionen, Märchen oder Mythen gesehen und als verbindende Elemente verstanden. Dahingehend steht das kollektive Gedächtnis als Träger dieser Inhalte für eine Verbindung, die tief im Unbewussten liegt und von allen Menschen geteilt wird.

Schließlich liegt der Fokus dieser Arbeit auf der Rolle der Farbwahrnehmung sowie der Symbolik in der Kunsttherapie und auf ihrem Einfluss auf das Arbeiten in der Gruppe.

Abstract

Seeing colors is a physiological process. Nevertheless, individual perception determines what each person's eyes see and how the brain encodes it. This thesis explores whether (or how) color perception, in combination with certain symbols, impacts groups of people.

Hermeneutic interpretations with a historical focus are conducted in the areas of color therapy, group behavior and symbolism. The study has adopted a critical multi-perspective approach to the perception of colors in diverse cultures.

Goethe's *Theory of Colors*, which is widely known in Central Europe, is profoundly informed by the selection of colors in the art of the Renaissance, a period when colors and symbols were used intentionally to emphasize religious subjects. In turn, Goethe's *Theory of Colors* had a great impact on Bauhaus artists, who set new standards in the fields of architecture and painting (e.g., *The Color Wheel* by Johannes Itten).

In *The Crowd: A Study of the Popular Mind*, Gustave Le Bon examines decision-making processes within a given social structure. This book is regarded as a standard reference, and its insights concerning phenomena of group dynamics have significantly influenced subsequent research (e.g., that of Sigmund Freud).

According to Carl Gustav Jung, the meaning of symbols can be understood by placing them in the contexts of religion, fairy tales and myths. Furthermore, Jung regards symbols as connecting elements. The unconscious collective memory functions as a connector among people.

This thesis investigates the role of color perception, as well as symbolism, in art therapy and studies its effects on people working in a group.

Inhalt

EINLEITUNG	9
1 ARTEN DER FARBWahrnehmung.....	11
1.1 Farben sehen – ein physiologischer Vorgang	13
1.1.1 Farben sehen in der bildnerischen Kunst.....	14
1.1.2 Individuelle Farbwahrnehmung.....	18
1.2 Die Rolle der Farbwahrnehmung in der Kunsttherapie	20
1.2.1 Farbwahrnehmung in verschiedenen Kulturen	22
1.3 Goethes Farbenlehre und seine Kunst der Beobachtung.....	30
1.3.1 Goethes Einfluss auf die Farbe im Bauhaus.....	39
1.4 Die Farbe in der Religion und ihre Symbolik	44
2 DAS SYMBOL.....	55
2.1 Symbole in den Religionen.....	57
2.2 Zeichen und Symbolik nach Jung.....	61
2.3 Ein Symbol als Zeichen von Gruppenzugehörigkeit	65
2.3.1 Gustav Le Bon und sein starkes Bild	68
3 VON DER MASSE ZUR GRUPPE.....	73
3.1 Gruppendynamik allgemein.....	74
3.2 Die Gruppe in der Kunsttherapie.....	76
4 KUNSTTHERAPEUTISCHE PRAXIS IM GRUPPENGEFÜGE	78
4.1 Interventionen	83
4.1.1 Resonanz und Reflexion	87
4.2 Resümee	97
5 ZUSAMMENFASSUNG.....	98
6 LITERATURVERZEICHNIS	101

EINLEITUNG

Eine große Ansammlung weißgekleideter Frauen bildeten aus Protest gegen die weißrussische Regierung monatelang Menschenketten. Die Frauen trugen Blumen in der Hand, als sie brutal von der Polizei festgenommen wurden. Seit der Wahl im August 2020 sind viele solcher Bilder aus Belarus in den Medien zu sehen. Sie zeigen meist friedliche Protestierende, deren Versammlungen mit Gewalteinwirkung aufgelöst werden.

Wie wirken solche Bilder auf uns?

Als visuelle Lebewesen in einer technologisierten Welt werden wir täglich mit zahlreichen Bildern konfrontiert. Jene, die wir durch die Neuen Medien konsumieren, ersetzen zunehmend die verbale Kommunikation, im Sinne des gesprochenen oder geschriebenen Worts. Mitunter besteht eine Textnachricht nur noch aus Symbolen oder Zeichen und auch Zeitungsartikel werden zum Teil nur aufgrund eines markanten Titelbilds gelesen.

Mit dieser Arbeit wird beabsichtigt, die Wirkung von Farben und Symbolen auf gruppensdynamische Prozesse zu untersuchen. Dazu werden ausgewählte Aspekte gängiger Farbtheorien, basale Erkenntnisse der Gruppe als System und die Wirkung von Symbolen jeglicher Art auf den Menschen beleuchtet. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse werden im Rahmen eines kunsttherapeutischen Kontexts in Zusammenhang gebracht.

Um den Bogen zwischen den drei Themenkreisen *Farbe*, *Symbol* und *Gruppe* zu spannen und mit den therapeutischen Interessen zu verbinden, sollen die bestehenden Theorien zu Erscheinungen im Alltag der Gegenwart beobachtet und einbezogen werden.

Eine eingehende Auseinandersetzung mithilfe der hermeneutisch-interpretativen Forschungsmethode in Bezug auf Entstehen und Wandel der drei Bereiche soll das Erkennen möglicher Zusammenhänge innerhalb dieses Spannungsfelds gewährleisten.

Die Wurzeln visueller Ausdrucksformen werden erforscht, wobei ihre bewusste oder unbewusste Wirkung und Verwendung im alltäglichen Leben untersucht werden.

Wesentlich in dieser Arbeit ist auch die Rolle der Therapeutin oder des Therapeuten in ihrer oder seiner Beziehungsarbeit mit den Klientinnen und Klienten. Diese soll als empathische Begleitung während der Therapie betrachtet werden. Die renommierte Kunsttherapeutin und Autorin Flora von Spreti versteht die Rolle der Kunsttherapeutin bzw. des Kunsttherapeuten nicht als eine überlegene Sinndeuterin unbewusster Vorstellungsinhalte. Ihre Haltung entspricht vielmehr einer Ermutigung, die sich als Interesse, Aufmerksamkeit, vor allem aber als Akzeptieren des anderen in seiner Andersartigkeit zeigt. Sie versucht die Erlebniswelt des Klienten oder der Klientin verstehend *hermeneutisch* nachzuvollziehen und zu begreifen, was er oder sie mit dem gemalten Bild sagen möchte, ohne dabei zu werten (Spreti und Backmund 2012, S. 4). Dahingehend werden Farben oder Symbole im Rahmen dieser Arbeit nicht als maßgebende Auslöser verstanden, die zwangsläufig eine bestimmte Reaktion zur Folge haben, sondern als Phänomene, die es wert sind, erforscht zu werden. Im praktischen Teil dieser Arbeit soll dieser Vorsatz anhand kunsttherapeutischer Interventionen und Reflexionen umgesetzt werden.

1 **ARTEN DER FARBWahrnehmung**

Der Begriff *Farbwahrnehmung* kann vielseitig verstanden werden. Daher wird sich einleitend mit dem physiologischen Vorgang des Sehens von Farben beschäftigt, bevor anschließend auf die individuelle Wahrnehmung von Farbe und auf ihre Bedeutung für die Kunsttherapie eingegangen wird. Mit den folgenden Worten beschreibt John Gage (1938–2012), ein Farbforschungsexperte und renommierter Kunsthistoriker, die Komplexität von Farbwahrnehmung in der Einleitung seines Werks „Colour and Meaning“:

„Es mag seltsam erscheinen, dass ein Phänomen, das für die meisten von uns eine elementare Sinneserfahrung ist und das den Gegenstand für unzählige Betrachtungen aus unterschiedlichsten Blickwinkeln abgibt, weit davon entfernt ist, als Ganzes gesehen und verstanden zu werden.“ (Gage 2011, S. 11)

Gage erkennt die Unfassbarkeit des Begriffs *Farbe* und bezeichnet sie weiter als „subjektives Ergebnis eines objektiven Reizungsvorganges.“ (Gage 2011, S. 11) Damit drückt er in Kürze das komplexe Verhältnis zwischen Realität und Realisierung aus. Der rein physiologische Vorgang des Sehens kann medizinisch erklärt werden, die weiterführenden Effekte eines Farbeindrucks werden jedoch durch unterschiedliche Aspekte beeinflusst und können individuell unterschiedlich sein.

Den Kontrast der verschiedenen Ansätze beim Versuch, sich dem Thema *Wahrnehmung von Farbe* zu nähern, soll im Verlauf der Arbeit eine Gegenüberstellung von Kunst und Naturwissenschaft verdeutlichen.

Doch eines ist sicher, Farbe bedeutet Kommunikation und kann als nonverbale Sprache verstanden werden, die eine relevante Rolle in der Kunsttherapie spielt. Grundsätzlich kann sie für Menschen, die aus einem spezifischen Grund einer verbalen Sprache gar nicht oder zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht mächtig sind, hilfreich sein. Außerdem kann die Handhabung von Farbe anregend auf Denkprozesse jeglicher Art wirken. Die theoretischen Ursprünge der Kunsttherapie beschreibt Flora von Spreti, Kunsttherapeutin und ursprüngliche Kirchen- und Gemälderestauratorin, wie folgt:

„Bisherige kunsttherapeutische Theoriebausteine entstammen in erster Linie unterschiedlichen Schwerpunkten aus den psychotherapeutischen Bezugs- bzw. Grundlagenwissenschaften, die in Verknüpfung mit Konzepten künstlerischer Praxis und Theorie formuliert werden. Zu solchen Schwerpunkten gehören klassische Basiselemente aus der psychoanalytischen Erkenntnislehre, die sich in kunsttherapeutischer Praxis und Theorie längst verankert haben.“ (Spreti und Backmund 2012, S. 22–23)

Eine Übersicht zum aktuellen Entwicklungsstand der verschiedenen kunsttherapeutischen Schulen findet sich bei Karl-Heinz Menzen. Der klinische Psychologe und Psychotherapeut unterscheidet in seiner Monografie „Grundlagen der Kunsttherapie“ sechs verschiedene Ansätze der Kunsttherapie und differenziert diese wie folgt:

1. der kunstpsychologische Ansatz;
2. der kunstpädagogisch-didaktische Ansatz;
3. der psychiatrische Ansatz, im Sinne der Arbeits- oder Ergotherapie;
4. der heilpädagogische Ansatz;
5. der gestaltungstherapeutische Ansatz; und
6. der tiefenpsychologische Ansatz

(Menzen 2009, S. 13).

Grob können zwei Denkrichtungen unterschieden werden: der psychoanalytisch begründete Ansatz, in dem bspw. Farben gedeutet bzw. interpretiert werden und die Farbe eine bestimmte Aussage trifft, und der humanistisch orientierte Ansatz. Hierbei wird davon ausgegangen, dass der Mensch selbst, die Künstlerin oder der Künstler, die Farbe mit Bedeutung auflädt. Bereits im Schaffensprozess wird Wert auf eine verständnisvolle und empathische Annäherung des Therapeuten oder der Therapeutin gelegt, um im Anschluss das Bild reflektieren zu können. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf dem humanistisch orientierten Ansatz und hierbei wird versucht, die Interpretation der Farbaussage mit dem Entstehungsprozess in Verbindung zu setzen. Hinzu kommen die Theorien der intermodalen Methode, bei der mit dem Einfluss des künstlerischen Ausdrucks durch verschiedene künstlerische Disziplinen auf die beratende Beziehung zwischen der Therapeutin oder dem Therapeu-

ten und der Klientin oder dem Klienten bzw. auf die Gruppe und deren Teilnehmerinnen und Teilnehmer arbeitet (Eberhart und Knill 2011, S. 220). Der Kunsttherapeut und akademischer Rat an der Universität Köln Martin Schuster veröffentlichte bereits verschiedene Arbeiten zur Psychologie der Kunst und zu bildhaften Lern- und Denkprozessen. Er konnte beobachten, dass das Interesse an der Ausbildung der Kunsttherapie von Bildungseinrichtungen, wie Kunstuniversitäten oder Fachhochschulen, steigt und auch angeboten wird. Darin sieht er die Möglichkeit, die Kunsttherapie hinsichtlich der Expertise von Fachleuten der Kunst aufzuwerten, die eine kreative Umsetzung unklarer Un- bzw. Bewusstseinszustände gewährleisten.

Die Ursprünge der Kunsttherapie führt Schuster auf zwei geographische Schauplätze zurück. Einerseits entstand in Europa durch die Veröffentlichung der Prinzhornsammlung eine „Tradition der Kunst der Geisteskranken“ und andererseits wurde in den USA in der „Art therapy“ Wert auf das bildnerische Schaffen in den psychiatrischen Krankenhäusern gelegt. Die bloße Übersetzung ins Deutsche als *Kunsttherapie* birgt die Gefahr einer Überbewertung der tatsächlichen Praxis (Schuster und Koch-Hillebrecht 2016, S. 196).

Nach dem humanistisch orientierten Ansatz soll die Patientin oder der Patient die jeweilige Farbe im eigenen Werk von der Therapeutin oder dem Therapeuten begleitet reflektieren und im Anschluss selbst interpretieren oder deuten, ohne gelenkt zu werden.

Um Farben zu interpretieren und zu deuten, ist es notwendig, die Grundlagen der Wirkung von Farbe im kunsttherapeutischen Kontext zu kennen, die im nächsten Kapitel erläutert werden.

1.1 Farben sehen – ein physiologischer Vorgang

Wir sind umgeben von Farbe. Um diese zu sehen, braucht das menschliche Auge Licht. Alles, was das Licht berührt, erstrahlt in Farbe. Tatsächlich erfasst der menschliche Sehapparat nur die Lichtwellen, welche die Oberfläche eines

bestimmten Gegenstands reflektieren. Wir nehmen somit zuerst einen physikalischen Vorgang wahr, bevor unser Gehirn diese Informationen verarbeitet: „Die Physik beschreibt Farben als Lichtwellen von unterschiedlicher Frequenz. Diese Lichtwellen treffen im Auge auf die Netzhaut und werden dort durch Zellen absorbiert. Signale, die das Licht so über die Sehnerven auslöst, werden direkt auf das Sehzentrum des Haupthirns im Hinterhauptlappen weitergeleitet.“ (Klant et al. 2012, S. 26)

Der physiologische Vorgang des Sehens von Farbe und deren Kontraste lässt sich im funktionalen Aufbau der Netzhaut oder Retina in zwei Teile trennen: „Die menschliche Retina enthält ca. 120 Millionen Stäbchen und 6 Millionen Zapfen. Stäbchen sind für das empfindliche Dämmerungssehen zuständig (skotopisches Sehen); Zapfen für das hochauflösende Sehen bei Tageslicht und für das Farbsehen (photopisches Sehen). Der Mensch besitzt drei verschiedenen Zapfentypen, die für die Farbwahrnehmung im roten, grünen oder blauen Lichtbereich optimiert sind.“ (Schmitz et al. 2018, S. 366)

Hier wird die erste Aufnahme der verschiedenen Wellenlängen jener Gegenstände, deren Lichtwellen unser Auge treffen, erklärt. Die Codierung dieser Information spielt sich im Gehirn ab und somit auch die eigentliche Wahrnehmung sowie die Wirkung von Farbe, die dadurch zu einem individuellen oder persönlichen Vorgang wird.

1.1.1 Farben sehen in der bildnerischen Kunst

In der bildnerischen Kunst spielen die Farbe und ihre Wirkung eine tragende Rolle, denn die Kunst überträgt ein persönliches Gefühl. Beim Betrachten bestimmter Gemälde, wenn ein Element den Blick einfängt und es uns zum Verweilen zwingt, stellt sich die Frage, woran dies liegen könnte. Im alltäglichen Leben wird der Blick häufig durch eine sogenannte Signalfarbe getriggert, noch bevor die Form bzw. das Motiv eines Gegenstands wahrgenommen wird. Doch in der Kunst, insbesondere in zweidimensionalen Bildnissen, ist es gängige Praxis, dass mittels Verwendung einer Farbe eine bestimmte Aussage

transportiert und diese damit sogar vordergründig in Erscheinung tritt. Hier ist auf Klimts „Lila Hut“ zu verweisen oder auf das berühmte „Blaue Pferd“ der Künstlergruppe „Blaue Reiter“. Dass Gemälde nicht nur eine Überlagerung gefärbter Ölschichten auf einer Leinwand sind, belegt Gage, indem er sie als „Träger von Bewusstseinsinhalten“ bezeichnet: „Kunstwerke sind jedoch nicht nur ‚Sinnesdaten‘, sondern auch und vor allem Träger von Bewusstseinsinhalten, von Werten und Vorstellungen, und diese haben sich einer phänomenologischen oder quantitativen Betrachtung bislang noch nicht zugänglich erwiesen.“ (Gage 2011, S. 12) Berühmte Gemälde sind Teil unserer Kultur und prägen unser Verständnis von Ästhetik, denn sie wurden über Generationen hinweg betrachtet, bewundert oder verachtet. Dennoch haben sie dabei vor allem ein Gefühl in uns Menschen hervorgerufen, das unweigerlich mit dem Gemälde in Verbindung steht. Dabei wird dieser Umstand selten in Bezug auf die Farbgebung hinterfragt, ihr Einsatz wird oftmals einfach hingenommen. Doch scheinen bestimmte Farbkombinationen und deren Aussage obligatorisch zu sein, bspw. in der Renaissance-Malerei, die das westliche Ästhetik-Empfinden entschieden geprägt hat. Beim Vergleich ähnlicher oder populärer Bilder, wie der Darstellungen der Heiligen Maria, zeichnen sich bestimmte Ähnlichkeiten hinsichtlich der Farbigkeit ab. Die heilige Jungfrau Maria trägt ein rotes Kleid und einen blauen Umhang, dies lässt sich in vielen Bildern der alten Meister beobachten.



Abbildung 1: Raffael, „Madonna im Grünen“, 1505–1506, Öl auf Holz, Kunsthistorisches Museum Wien (Gombrich 2015, S. 34)



Abbildung 2: Raffael, „Madonna del Granduca“, um 1505, Öl auf Holz, Palazzo Pitti Florenz (Gombrich 2015, S. 316)

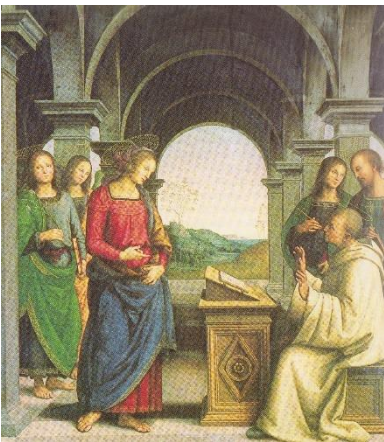


Abbildung 3: Perugino, „Maria erscheint dem heiligen Bernhard“, 1490–1494, Altarbild Öl auf Holz, Alte Pinakothek München (Gombrich 2015, S. 314)

Abbildung 4: Tizian, „Himmelfahrt Mariens“, 1516–1518 (Öl auf Holztafel, Venedig Santa Maria Gloriosa dei Frari) (Prette und Giorgis 2008, S. 323)



Abbildung 5: Matthias Grünewald, „Stuppacher Madonna“, 1517–1519 (Gage et al. 2013, S. 99)

Abbildung 6: Leonardo da Vinci, „Das Letzte Abendmahl“ (Fresko, Refektorium Santa Maria delle Grazie, Mailand) (Prette und Giorgis 2008, S. 321)



Abbildung 7: Fra Angelico, „Verkündigung“, um 1434 (Gage et al. 2013, S. 121)

Die beiden Farben Rot und Blau zählten zu den beliebtesten jener Zeit, denn dieser Umstand kann auf die äußerst kostspielige und teilweise gefährliche Beschaffung der benötigten Pigmente zurückgeführt werden, wie dies bei vielen Rohstoffen zur Farbgewinnung der Fall war. Der Aspekt der Beschaffung übte demnach einen besonderen Reiz auf die wohlhabenden Trägerinnen und Träger dieser Farben aus.

Ob eine Aussage durch die Farbe in der bildnerischen Kunst außerhalb bzw. nach der Renaissance tatsächlich vom Künstler oder von der Künstlerin bewusst getätigt wurde oder nicht, lässt sich meist nur subjektiv beurteilen und kann im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden.

Bei näherer Betrachtung dieser anschaulichen Sammlung an Bildwerken der Heiligen Jungfrau lässt sich die Kraft erahnen, die von diesen Bildern aus nächster Nähe ausgeht. Jene Kraft, die auf so viele Betrachter und Betrachterinnen einwirkte, beeinflusste sehr wahrscheinlich auch die Arbeiten der Kunstschaffenden unter ihnen, welche wiederum Generationen nach ihnen berührte.

Nur selten nehmen die Schöpferinnen und Schöpfer eines Gemäldes beispielsweise, direkt Stellung zur eigenen Absicht, etwas Bestimmtes mit ihrer Farbpalette auszusagen. Sie werden nicht danach gefragt oder können gar nicht mehr auf diese *Farbfrage* antworten, weil sie bereits verstorben sind oder aus anderen Gründen nicht in der Lage sind, Auskunft darüber zu geben. So bleibt die denkbare Absicht, eine Mitteilung durch die Farbwahl zu tätigen, oftmals im Verborgenen und obliegt der Interpretation der Betrachterin oder des Betrachters. Diese ist nur eine der Fragen, die sich während der Recherche zu dieser Arbeit gestellt haben und Möglichkeiten für weitere Forschungen bieten.

An erster Stelle ist zu fragen, was die jeweilige Farbe auslöst und welche innere Wirkung diese auf die Betrachter und Betrachterinnen hat.

In der Kunsttherapie nimmt Farbe eine fundamentale Rolle ein, sowohl für den Klienten oder die Klientin als auch den Therapeuten oder die Therapeutin,

wobei die Farbwahl der Klientin oder des Klienten nach dem Denkansatz der intermodalen Kunsttherapie nicht sofort hinterfragt werden sollte. Die Farbe darf zuerst *gespürt* werden, bevor sie bewertet wird. Vorsichtiges Herantasten durch geschicktes Fragen kann ein Weg sein, um zu klären, ob und welchen Wert die Auswahl der Farbe für die Klientin oder den Klienten hat. In einem weiteren Schritt kann versucht werden zu erkennen, welchen Bezug die Klientin oder der Klient zur jeweiligen Farbe hat, welchen Stellenwert Farbe an sich in deren oder dessen Wahrnehmung einnimmt und wie diese individuell wahrgenommen wird.

1.1.2 Individuelle Farbwahrnehmung

Um näher auf das Sehen, im Sinne der Wahrnehmung von Farbe als eine persönliche individuelle Empfindung, einzugehen, soll folgende banal formulierte Aussage hilfreich sein: *Mein Grün ist anders als dein Grün.*

Anders gesagt, wirkt *dieses Grün* auf Personen unterschiedlich, weil sie verschiedene Verbindungen mit einer bestimmten Farbe hergestellt haben, die sich wahrscheinlich von den persönlichen Eindrücken der anderen Person unterscheiden. Zu diesen Verbindungen können Erinnerungen, persönliche Erfahrungen oder schlicht der eigene Geschmack zählen. Der kulturelle Hintergrund einer Person und deren allgemeines Verständnis einer *Farbaussage* spielen ebenfalls eine maßgebliche Rolle. Eine bestimmte Aussage einer Farbe kann allerdings, wie ein unausgesprochenes Gesetz, über bestimmten Gruppen von Menschen schweben.

Farben und ihre Bedeutungen können somit individuell oder im Hinblick auf eine bestimmte Kultur bzw. Bevölkerungsgruppe wahrgenommen und ausgelegt werden. Die eigene Art der Wirkung von Farbe auf den Menschen als Individuum, aber auch als Teil einer Gruppe, soll in diesem Abschnitt im Ansatz dargelegt werden.

Über die Farbwahl kann ein vorsichtiger und offener Weg zur individuellen Wahrnehmung der Klientin oder des Klienten einer Kunsttherapiegruppe gefunden werden und dies gibt ihr oder ihm einen Anknüpfungspunkt, um das Bild zu reflektieren. Hier kann die Therapeutin oder der Therapeut aber auch Gefahr laufen, vorschnell zu interpretieren und zu deuten, was eine Farbe aussagen könnte (Sprei und Backmund 2012, S. 23).

Was hingegen eine Farbe für den Therapeuten oder die Therapeutin selbst bedeutet, im Hinblick auf eine bestimmte Religion darstellt oder in einem bestimmten Kulturkreis bedeutet, sollte während einer Therapiesitzung vorerst zweitrangig sein. Umso relevanter könnte es für die Kunsttherapeutin oder den Kunsttherapeuten sein, über die jeweiligen kulturellen Hintergründe der zu behandelnden Person Bescheid zu wissen. Dies gewährleistet eine offene Haltung gegenüber verschiedenen Kulturen und schafft ein Bewusstsein für eine mögliche Prägung hinsichtlich des Farbverständnisses einer Klientin oder eines Klienten. Darüber hinaus wird Wachsamkeit gegenüber der Empfindung der Klientin oder des Klienten begünstigt. Die Voraussetzung für dieses *Farbbewusstsein* ist demnach das Wissen um die mögliche Bedeutung einer Farbe innerhalb des jeweiligen Kulturkreises. Dieses soll eines der *Werkzeuge* in einem therapeutischen Koffer sein, wie es Maria Karolina Haas mit einem Zitat von Mark Twain formulierte: „Wenn in meinem Werkzeugkoffer nur ein Hammer liegt, kann jedes Problem schnell wie ein Nagel aussehen“ (Haas, Seminar 2014).

Dieses Zitat kann in Bezug auf die intermediale Kunsttherapie wie folgt interpretiert werden: Je mehr allgemeines Wissen und Theorie sich die Therapeutin oder der Therapeut angeeignet hat, umso mehr Möglichkeiten bieten sich, das Bild mit der Patientin oder dem Patienten empathisch und facettenreich zu reflektieren.

1.2 Die Rolle der Farbwahrnehmung in der Kunsttherapie

Neben der Eruiierung der möglichen symbolischen Aufladung einer bestimmten Farbe seitens der Klientinnen und der Klienten im Hinblick auf deren persönlichen Hintergrund sollte auch die eigene Farbwahrnehmung der Therapeutin bzw. des Therapeuten beleuchtet werden.

Könnte es sein, dass die Aufmerksamkeit der oder des Therapierenden von den eigenen Assoziationen zu einer Farbe gelenkt wird?

Warum wird bspw. Klientin A ausgerechnet auf den schwarzen Fleck in ihrem Bild aufmerksam gemacht und nicht auf die farbenfrohen Elemente, die sie bereits im Bild verarbeitet hat? Weshalb muss Klient B erneut darüber nachdenken, welchen Grund es haben könnte, dass die obere Ecke links im Bild noch immer leer ist?

Die Antwort könnte sein, dass die Kunsttherapeutin oder der Kunsttherapeut auch durch den eigenen Blick und dessen einhergehende Empfindung bezüglich der Farbe durch Erfahrungen gelenkt wird und damit hinsichtlich der eigenen Vorgehensweise geprägt ist. Um das nötige Feingefühl für diesen Umstand zu gewinnen, ist es wesentlich, dass sich die behandelnde Therapeutin oder der Therapeut mit dem eigenen Erleben von Farbe auseinandersetzt. Den Rahmen für die Farbwahrnehmung können die oben erwähnten allgemeingültigen *Gesetze* bzw. *Normen* bilden. Diese können sich aus diversen kulturellen Gepflogenheiten zusammensetzen sowie religiösen Bräuchen und dem gängigen Einsatz von Farbe im Alltag. Auch die Färbung der Umwelt, der Natur, die Flora und Fauna, die einen speziellen Kulturkreis umgibt, beeinflussen diese Allgemeingültigkeit maßgeblich.

Ein häufig genanntes Beispiel in der Farbforschung dazu lautet: Der Himmel ist blau. Dieser wird über den gesamten Erdball als blau wahrgenommen, weil sich die Atmosphäre, mit ihren verschiedenen Aggregatzuständen von Wasser, zwischen Weltall und Erde schiebt, was als die Farbe Blau bzw. *Himmelblau* empfunden wird (Frieling 1981, S. 8).

Der Himmel ist offen. Er erstreckt sich, soweit das Auge reicht und spannt sich dabei über den Horizont. Das heißt, alle Menschen, die nach oben blicken, werden vermutlich u. a. die Farbe Blau mit dem Himmel verbinden und damit alles, was weiterführend mit dem Himmel assoziiert wird. Dinge, wie Weite, Ferne, Wasser in all seinen Formen, von der Wolke bis zum Regentropfen, landen im *blauen Topf* der Farbwahrnehmung und werden somit für immer miteinander verbunden. Sie gelten damit generell mit der Farbe Blau verknüpft und als ein Beispiel für eine allgemeingültige Norm für die Farbwahrnehmung der Farbe Blau.

Demzufolge erlangen diese und ähnliche Zusammenhänge eine *allgemeine Gültigkeit*, auf die im Kapitel *Ausgewählte Farben und ihre Symbolik* vertiefend eingegangen wird.

Wie oben erwähnt, bilden diese festen Regeln in der Interpretation von Farbe den Rahmen für die individuelle Farbwahrnehmung und die Wirkung auf den Menschen. Da es aber in der Kunst erlaubt ist, über den Rahmen hinaus zu malen oder gar den Rahmen selbst zu bemalen, dürfen diese *Normen* bei der Kunsttherapie auch gebrochen und zeitweilig auf das Abstellgleis gestellt werden. Wie eine zweite *Ersatzschere* im Werkzeugkoffer der kunsttherapeutischen Interventionen, wie Haas dies formuliert, sorgt das bloße Wissen um die Verfügbarkeit dieses Werkzeugs während der Ausführung der kunsttherapeutischen Tätigkeit allerdings für Sicherheit. Dies sollte eine freie Interpretation der Kunstwerke aber keineswegs einschränken. Die behandelnde Kunsttherapeutin oder der Kunsttherapeut sollte über die eigene Farbwahrnehmung und Empfindung sowie deren mögliche kulturelle Ursachen Bescheid wissen, um zu verhindern, sich möglicherweise selbst in der offenen Haltung gegenüber dem Werk einzuschränken. Eine gründliche Auseinandersetzung mit dem eigenen Empfinden für Farbe, welche unter Umständen kulturell oder religiös geprägt ist, ist daher unumgänglich. In diesem Betätigungsfeld bildet dies eine solide Basis für das Erkennen des eigenen Verständnisses von Farbe und ihrer Anwendung im kunsttherapeutischen Kontext.

1.2.1 Farbwahrnehmung in verschiedenen Kulturen

Durch aktuelle Umstände und äußere Einflüsse treten vermehrt andere Kulturen mit unserem Kulturkreis in Kontakt.

Neben dem mitteleuropäischen bzw. westlichen Verständnis für Farbwahrnehmung oder -deutung spielt die Bedeutung von Farbe in asiatischen, arabischen oder afrikanischen Kulturen zunehmend eine Rolle in Österreich und wird daher auch zu einem relevanten Thema in der Kunsttherapie.

Während in vielen westlichen Kulturen, die vorwiegend von christlichen Religionen geprägt sind, bestimmte Farben mit bestimmten Dingen und Symbolen verknüpft werden, können die gängigen Deutungsstrategien in anderen Kulturen anders ausgelegt oder gar missverstanden werden.

Um ein Beispiel anzuführen; insbesondere im deutschen Sprachraum steht die Farbe Weiß für Sauberkeit und Reinheit, wie die Soziologin und Psychologin Eva Heller in *Wie Farbe wirkt* nach einer umfangreichen anonymen Studie zur Befragung von insgesamt 200 Gefühlen und Eigenschaften zum Thema *Farbe* in Deutschland festhielt. Die symbolische Wirkung der Farbe Weiß deutet sie in einem Abschnitt wie folgt: „Alles Positive ist addiert in der Symbolik des Weißen, alles Negative ist eliminiert“. (Heller 2015, S. 146)

Weiters geht sie auf die Bedeutung der weißen Farbe in verschiedenen Religionen ein: „Christus ist das weiße Lamm. Das weiße Einhorn ist das Symboltier der Jungfrau Maria. In Indien gelten die weißen Rinder als Verkörperung des Lichts. [...] Priester indischer und japanischer Religionsgemeinschaften sind ganz in weiß gekleidet“. (Heller, ebd.)

Bereits der Göttervater Zeus erschien in der griechischen Mythologie mal als weißer Stier, mal als weißer Schwan auf der Erde und nicht als schwarzes Schaf. Die Sprache der Inuit soll bspw. über zehn verschiedene Bezeichnungen für die Farbe Weiß verfügen, so der Mythos. Tatsächlich lässt sich, nach Heller und Finley, auch keine konkrete Aufzeichnung darüber in der einschlägigen Li-

teratur finden. Abgesehen davon existieren in der Sprache der Inuit verschiedene Dialekte, durch die es erschwert wird, eine konkrete Anzahl einzelner Wörter bzw. Synonyme zu definieren.

Die britische Journalistin und Autorin Victoria Finley erklärt die Ursprünge des Mythos vom Schnee und der indigenen Einwohner Nordamerikas wie folgt:

„Die Geschichte von den vielen Bezeichnungen für Schnee in der Sprache der Inuit (die Anzahl variiert je nach Quelle) entstand wahrscheinlich um 1911, als der Sozialanthropologe Franz Boas vier Wortstämme für Schnee beschrieb. [...] Dies wurde im Jahre 1940 aufgegriffen von einer Zeitschrift, die vom Massachusetts Institute of Technology herausgegeben wird, und es wurde so lebhaft beschrieben, dass ganze Generationen von Linguisten sehr frei damit umgingen.“ (Finlay 2011, S. 431)

Dem Beispiel lässt sich die Beobachtung entnehmen, dass die Umgebung einer abgegrenzten Gruppe von Menschen auch ihren Sprachgebrauch hinsichtlich der Farbbezeichnungen beeinflusst. Darüber hinaus tritt die Symbolik der Farben häufig gegensätzlich oder widersprüchlich auf. Im Gegensatz zu westlichen Kulturen ist die Farbe Weiß nach dem Farbverständnis der indigenen Bevölkerung Australiens, Afrikas oder Südamerikas bspw. oft ein Symbol für den Tod oder ein Zeichen von Trauer: „Um den Schmerz in einem Trauerfall auszudrücken, bestreicht dieses indigene Volk Neuguineas den Körper mit weißem Schlamm.“



(Prette und Giorgis 2008, S. 151)

Abbildung 8: Weiß indigene Trauerfarbe Bild (Prette und Giorgis 2008, S. 151)

Auch Finley erkennt eine kontrastierende Wahrnehmung der Farbe Weiß:

„In der westlichen Kultur wird eine Frau, die Weiß trägt so häufig mit Reinheit assoziiert, dass man leicht meinen könnte, dass die Farbe selbst für Reinheit steht. Aber in vielen asiatischen Ländern, wie auch in China und Japan, symbolisiert Weiß Tod und Krankheit im Allgemeinen und Beerdigungen im Besonderen, und für manches Weiß ist dies die angemessene Assoziation.“ (Finlay 2011, S. 127)

Die Vorstellung, weiß gekleidet bei einer Beerdigung eines Familienangehörigen zu erscheinen, mag für viele Europäerinnen und Europäer befremdlich anmuten. Auf christlichen Heiligenbildern können der Farbe eines bestimmten

Kleidungsstücks spezifische Eigenschaften zugeordnet werden. Die Renaissance im 15. und 16. Jahrhundert hat zwar als *Wiedergeburt* wissenschaftliche Errungenschaften der Antike zurückgeholt und das *dunkle Mittelalter* zurückgelassen, aber auch eine bestimmte Ordnung von Farben mitsamt ihrer symbolischen Bedeutung wurde in dieser europäischen Kulturepoche stärker definiert und eindeutiger gesetzt als zuvor.

Ein Streifzug durch die Zeit zeigt, dass es Phasen des gesteigerten Interesses für das Phänomen *Farbe* seitens der Wissenschaft, der Forschung und der Gesellschaft gab. Neben einem Trend der Farbfrage findet der Wahrnehmungspsychologe und Medienwissenschaftler Axel Büther eine Wurzel dieses Phänomens in der Antike:

„Die Idee, Farben in einem philosophischen Diskurs zu erklären und in einem Kanon von Regeln und Gesetzmäßigkeiten einzufangen, bestand bereits in vorchristlicher Zeit. Im Folgenden wird gezeigt, dass die Wissenschaft und die Farbphilosophie am Anfang der Erkenntnis stehen, denn eine stabile Definition dessen, was der Mensch betrachtet, ist weder objektivierbar noch vergleichbar. Bereits Aristoteles (384–322 v. Chr.) beschäftigte sich in seinem Werk *Meteorologika* mit den Farben und Kontrasten des Lichts: über Naturbeobachtungen der Farben am Tag, vom weißen Mittag bis zum späten Nachmittag und vom Abendrot bis zum Purpurviolett und zur Schwärze der Nacht.“ (Buether et al. 2014, S. 33)

Aufbauend auf den bereits erschlossenen Erkenntnissen konnten sich in weiterer Folge verschiedene Farblehren, von Goethe bis Itten, bilden.

Umberto Eco (1932–2016) kontextualisiert u. a. die drei Grundfarben in „Die Geschichte der Schönheit“:

„Seit dem 12. Jahrhundert wird Blau zu einer hochgeschätzten Farbe: Wie denken dabei an die mystische Bedeutung und die ästhetische Pracht des blauen Glases in den Rosetten der Kathedralen, das die anderen Farben dominiert und das Licht als ‚himmlisch‘ erscheinen läßt. Zu manchen Zeiten und an manchen Orten gilt Schwarz als königliche Farbe, zu anderen ist es die Farbe der geheimnisvollen Ritter, die ihre Identität nicht preisgeben. In den Romanen der Artus-Sage sind rothaarige Ritter feige, verräterisch und grausam, während einige Jahrhunderte zuvor Isidor von Sevilla blonde



Abbildung 9: „Die Vision der großen Hure“ (Nicol Baires)

und rote Haare für besonders schön hielt. Ebenso drücken rote Wämse und Schabracken Mut und Adel aus, obwohl Rot auch die Farbe des Henkers und der Dirnen ist. Gelb wird als Farbe der Feigheit mit Randgruppen und Ausgestoßenen assoziiert, mit den Verrückten, den Muslimen und Juden; dennoch wird es auch gepriesen als die Farbe des Goldes, des glänzendsten und wertvollsten aller Metalle.“ (Eco 2007, S. 123)

Diesem Absatz über die gesellschaftliche Bedeutung bestimmter Farben im europäischen Mittelalter stellt Eco einen Ausschnitt eines historisch wertvollen und überdimensionalen Wandteppichs des 14. Jahrhunderts gegenüber. Es ist „Die Vision der großen Hure“ aus der Johannes Offenbarung, zu sehen auf dem *Teppich der Apokalypse* im Angers Schloss des Königs René d’Anjou. Ecos Farbendarstellung macht auch die kontrastierende Wirkung von Blau und Rot deutlich. Das royale erhabene Blau, das von den hohen gotischen Kirchenfenstern in seiner Nähe zum Göttlichen auf die Gläubigen herabstrahlt, steht dem pulsierenden Rot, *der Farbe der Dirnen* nach Ecos Formulierung, klar gegenüber.

Ein so altes Kunstwerk stellt für das Ablesen und Erkennen von Haltbarkeit einer Farbe bei Textilien eine geeignete Quelle für Forschungen dar. Für eine exklusive Art, den blauen Farbstoff herzustellen, wurde Lapislazuli verwendet. Dieser kam über entfernte Gebiete des Ostens nach Europa, wofür gefährliche Reisen über das Mittelmeer erforderlich waren. Für Textilien dieser Art war die heimische Färberdistel eine gängige Variante, wobei sich die Frage stellt, ob die Blautöne der Distel über so lange Zeit erhalten blieben. Daher kommt der exotische und sagenumwobene Farbstoff Indigo zur Färbung von Textilien – ebenfalls aus dem Orient – eher in Frage, aber nicht nur Farbstoffe kamen über die Seidenstraße nach Europa.

Abgesehen davon, dass die europäischen Kulturen der Neuzeit durch den Lauf der Geschichte auch andere Einflüsse aus dem Orient aufnahmen, leben wir gegenwärtig in einer globalisierten Welt, in der Informationen und Bilder schnell um den gesamten Globus gesendet werden. Kulturelle Einflüsse werden auch durch die Bewegungen von Menschengruppen weitergegeben, bspw. aufgrund von Flucht vor einem grausamen Ereignis wie einem Krieg. Durch den Syrienkrieg gelangten Schutzsuchende nach Europa und bereicherten die Gesellschaft mit ihrer Kultur und damit auch mit einem eigenen Verständnis für Farbe (Belting 2009, S. 77). Dies lässt sich u. a. auf das umstrittene Bilderverbot im Islam zurückführen (Naef Slivia et al. 2007, S. 20).

Dadurch rückt in der islamischen Kunst häufig das Licht an die Stelle der Künstlerin oder des Künstlers als Akteur bzw. Akteurin. Im Hinblick auf die orientalischen Ausdrucksformen, wie das Spiel von Licht und Schatten in der Architektur an deren filigran dekorierten Säulen und Wänden, aber auch an der Wirkung und Wahrnehmung von Farben an sich wird die eingeschränkte bildhafte Darstellung deutlich erkennbar (Hattstein 2011, S. 48–49).

Hinzukommt, dass in diesen Kulturkreisen eine *Renaissance* im Sinne der europäischen *Wiedergeburt der Antike*, wie wir sie aus Geschichtsbüchern Europas kennen, nicht stattgefunden hat. Eine Wiederentdeckung oder ein Neuaufleben verschütteter Wissenschaften und das damit verknüpfte Empfinden für Ästhetik sind somit westliche Phänomene, weil keine Verschüttung antiken Wissens stattgefunden hat (Hattstein 2011, 46, 54–55).

Wie relevant das Licht und damit die einhergehende Erscheinung der Farbe für islamisch geprägte Kulturen ist, zeigt folgendes Zitat aus dem Koran. Dieser Ausschnitt aus der Sure 2:187 – eine Sure ist eine Art kleines Kapitel im Koran oder Gebet – beschreibt den Moment des Fastenbrechens im Monat Ramadan:

„Von Adî ibn Hâtim, möge Allah mit ihm zufrieden sein, wurde überliefert, dass dieser sagte: ‚Als der Vers ‚Und esst und trinkt, bis sich für euch der weiße vom schwarzen Faden der Morgendämmerung klar unterscheidet!‘ herabgesandt wurde, nahm ich mir einen schwarzen und einen weißen Faden zur Hand. Ich legte sie unter mein Kissen, und betrachtete sie in der Nacht, konnte sie aber nicht auseinanderhalten. Ich

ging am Morgen zum Propheten, möge Allah ihn in Ehren halten und ihm Wohlergehen schenken, und erzählte ihm dies. Er sagte: ‚Es handelt sich um die Schwärze der Nacht und die Weiße des Tages.‘ (Islamweb Deutsch 2014).

Diese *Faden-Metapher* aus dem Koran wird in vielen arabischen Büchern, Gedichten und Erzählungen herangezogen. Auch der österreichische Romanautor Ilija Trojanow bezieht sich in seinem Roman „Zu den heiligen Quellen des Islam“ auf diesen Augenblick, als er am ersten Tag des Ramadans nach dem Morgengebet die Dämmerung beobachtete:

„Nach Fadschr stellte ich mich ans Fenster und betrachtete zum ersten Mal seit vielen Jahren, wie sich der Sonnenaufgang ankündigte, wie sich die Leere des Ozeans in ausgelaufene Tinte verwandelte, wie das Firmament von den Rändern her sein einheitliches Schwarz aufgab. Irgendwann war jener flüchtige erste Augenblick der Dämmerung erreicht, an dem man einen schwarzen von einem weißen Faden unterscheiden konnte.“ (Trojanow 2004, S. 69)

Einige Bräuche und Traditionen arabischer Kulturen üben eine Faszination aus, wie am Beispiel des deutschsprachigen Schriftstellers Trojanow zu sehen, der in die islamische Kultur eintauchte, um nach Mekka zu pilgern.

Die Farben Weiß und Schwarz erhalten dadurch eine bestimmte Bedeutung sowie die Farbigkeit oder das Bunte selbst. In diesem vergänglichen Augenblick, im Grau der Dämmerung, werden die Farben noch nicht oder nur diffus wahrgenommen. Das Licht des Tages beschreibt einen Moment der Klarheit – des Sehens. Das Thema *Farbe innerhalb der Religionen* ist Bestandteil eines weiteren Teils dieser Arbeit.

Vorrangig ist mit diesem Zitat der Moment des Fastenbrechens im Fastenmonat Ramadan gemeint, und zwar die Dämmerung. Den Muslimen und Musliminnen ist es während des Fastenmonats nur vor dem Morgengrauen und nach dem Abendrot gestattet, Nahrung zu sich zu nehmen. So lange die Sonne scheint, ist es nicht erlaubt zu trinken oder zu essen. Wie in vielen anderen Religionen auch soll das Fasten die Konzentration der Fastenden oder des Fastenden bündeln, allerdings nicht auf die nächste Gelegenheit, etwas in Form von Getränken, Speisen oder Genussmitteln zu sich zu nehmen. Es ergibt sich die Gelegenheit, die Konzentration in eine andere Richtung zu lenken. Diese

Art von Verzicht ist ein verbindlicher Brauch, der in vielen Religionen praktiziert wird. Im Idealfall sollte die Konzentration auf sich selbst fallen, in der Form einer Besinnung auf das Wesentliche, auf das Erkennen jener Dinge, die durch den Verzicht in Vorschein treten, die als selbstverständlich wahrgenommen wurden. Dadurch erhalten sie eine neue Bedeutung, weil sie nicht zur freien Verfügung stehen, sondern im Moment nicht erreichbar sind. Während dieser Abstinenz bleibt somit nur die Vorstellung dieser Dinge, die dabei vielleicht in einen anderen Kontext gebracht werden. So wird durch den Verzicht das Wesentliche bei Tag erkannt und bei Nacht nicht, weil die Konzentration fehlt oder das Licht.

Auch die Arbeitswelt stellt einen bestimmten Kulturkreis dar, hier können äußere Einflüsse Routinen oder Handlungsabläufe bestimmen und prägen. In verschiedenen Berufsgruppen muss aufgrund der Arbeit während der Nachtstunden auf das Dämmerungssehvermögen geachtet werden.

„Definition: Das Dämmerungssehvermögen liefert eine Aussage über die Unterschiedsempfindlichkeit bei mesopischer Adaption. Geprüft wird dabei nicht die Sehschärfe mit Optotypen abgestufte Größe, sondern die Unterschiedsempfindlichkeit durch Veränderung des Testzeichenkontrastes gegenüber dem Umfeld mit und ohne Blendung.

Anlage 6 der Fahrerlaubnisverordnung (Stand 2013) schreibt für alle Fahrerlaubnisklassen ausreichendes Kontrast- und Dämmerungssehvermögen, geprüft mit einem standardisierten anerkannten Prüfverfahren, einschließlich Prüfung der Blendempfindlichkeit, vor.

[...] Verkehrs- und Arbeitsophthalmologie, Eignungsuntersuchungen für bestimmte Berufe. [...] LKW- und Taxi-Fahrer [...] in der Luftfahrt wird das Dämmerungssehvermögen z. B. nach refraktiv-chirurgischen Eingriffen geprüft.“ (Burk und Burk 2014, S. 68)

Demnach übt das Sehen von Farbe auf Menschen seit jeher eine Faszination aus, die aber durch die Dämmerung zeitlich begrenzt wird. Dies ist auch aus medizinischer Sicht von Bedeutung, denn es kann für ausgewählte Berufsgruppen wesentlich sein, als wie sehtüchtig sich der Sehapparat trotz eingeschränkter Lichtquelle erweist.

Wie bereits erwähnt, sehen wir nur die Reflexion des Lichts an den Gegenständen, auf die unser Blick fällt. Je nach Oberflächenbeschaffenheit dieses Gegenstands nehmen wir dessen *Farbe* wahr.

Genauer gesagt, entschlüsselt unser Auge die Wellenlängen, welche die Oberfläche des Objekts der Betrachtung ausstrahlt. Dass Religion und Wissenschaft auch gegensätzliche Standpunkte vertreten, ist spätestens seit der Aufklärung bekannt.

Wie eine Meinungsverschiedenheit zwischen der Wissenschaft und der Kunst aussehen kann, wenn sich ein Künstler oder eine Künstlerin in der Wissenschaft der Physik versucht, wird im nächsten Unterkapitel am Beispiel von Goethe sichtbar.

1.3 Goethes Farbenlehre und seine Kunst der Beobachtung

„Aus den Zahmen Xenien IV

17. Januar 1827

Freunde, flieht die dunkle Kammer

Wo man euch das Licht verzwickt,

Und mit kümmerlichstem Jammer

Sich verschrobnen Bildern bückt.

Abergläubische Verehrer

Gabs die Jahre her genug,

In den Köpfen eurer Lehrer

Laßt Gespenst und Wahn und Trug.

Wenn der Blick an heitern Tagen

Sich zur Himmelssäule lenkt,

Beim Siroc der Sonnenwagen

Purpurrot sich niedersenkt,

Da gebt der Natur die Ehre,

Froh, an Aug und Herz gesund,

Und erkennt der Farbenlehre

Allgemeinen ewigen Grund.“

(Goethe und Matthaei 1998, S. 204)

Der deutsche Dichter Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) erarbeitete eine umfangreiche Studie zur menschlichen Farbwahrnehmung und nannte diese *Farbenlehre*.

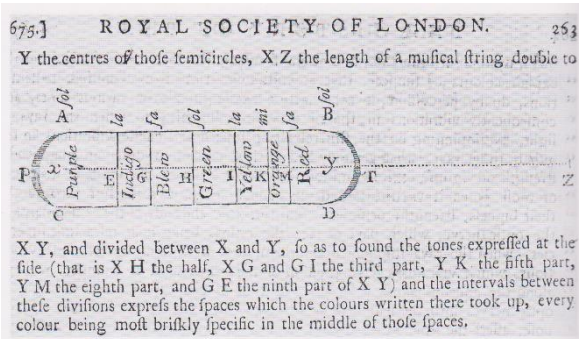
Im Gegensatz zum britischen Physiker Sir Issac Newton (1643–1726), der sich ein Jahrhundert zuvor mit der Entstehung und Messbarkeit von Farben im Sinne der Physik mit Optik und Licht beschäftigte, stellte Goethe auch Fragen im Zusammenhang mit der Wirkung auf den Menschen. Vorrangig interessiert ihn der innere Eindruck der Betrachterin oder des Betrachters, den eine bestimmte Farbe hinterlässt bzw. der Gemütszustand, den eine Farbe hervorruft (Goethe und Matthaei 1998, S. 6). Dabei unternimmt Goethe eine Vielzahl an

Beobachtungen und Untersuchungen und erfasst deren Ergebnisse akribisch. Den Anstoß dieses Werks gab ein Blick durch ein Glasprisma auf eine weiße Wand. Goethe erwartete, wie nach seiner Vorstellung der Theorie Newtons, dass die weiße Wand völlig in Farbe getaucht werden würde.

„Aber wie verwundert war ich, als die durchs Prisma angeschaute weiße Wand nach wie vor weiß blieb, daß nur da, wo ein Dunkles dran stieß, sich eine mehr oder weniger entschiedene Farbe zeigte, daß zuletzt die Fensterstäbe am allerlebhaftesten farbig erschienen, indessen am lichtgrauen Himmel draußen keine Spur von Färbung zu sehen war. Es bedurfte keiner langen Überlegung, so erkannte ich, daß die Newtonische Lehre falsch sei.“ (Goethe und Matthaei 1998, S. 199)

Nach Goethes Vorstellung sollten sich die durch die Lichtbrechung aufgesplitterten Farben des Regenbogens auf der gesamten weißen Wand klar und sichtbar abzeichnen. Offensichtlich überrascht von dem unerwarteten Bild begann er seine Forschungen mit den Glasprismen und in weiterer Folge mit unzähligen weiteren Gegenständen in seinen Versuchsreihen und Beobachtungen, mit dem Ziel, Newtons Theorie aus dem Jahr 1702 zu widerlegen.

Eines haben Goethe und Newton gemeinsam; letzterer befasste sich damit,



eine mögliche ästhetische Ordnung der Farben zu erkennen, indem er das System der Tonleiter auf sie übertrug.

Abbildung 10: Newtons Harmoniebild (Gage 2011, S. 140)

„Isaac Newtons Versuch, eine Korrelation zwischen der Stufeneinteilung des Farbenspektrums und der der Tonleiter herzustellen, eine schematische Darstellung, die er erstmals in den 1670ern ausarbeitete, jedoch erst im darauffolgenden Jahrhundert veröffentlichte.“ (Gage 2011, S. 140)

Goethe stellte während seiner Forschungen fest, dass sein Ziel, Newtons Theorie zu widerlegen, fehlschlug. Er ließ sich dennoch nicht entmutigen und setzte seine Untersuchungen fort. Obwohl seine Farbenlehre keine maßgebliche Rolle in der damaligen Wissenschaft spielte, erschuf er ein Werk, das facettenreiche Beobachtungen von Farben, Licht und Natur umfasst. Er selbst

schätzte seine Farbenlehre so hoch, dass er sie noch zu Lebzeiten als sein bestes Werk einstufte, mit der Begründung, sämtliche seiner literarischen Texte flössen ihm wie von selbst ohne jegliche Anstrengung aus der Feder. Die Farbenlehre hingegen sei harte wissenschaftliche Arbeit, auf die er stolz sei.

In einem Brief Goethes an Carl Stieler vom 26. Januar 1829 ist von seiner Enttäuschung zu lesen:

„Ich habe mich 40 Jahre lang mit dieser Angelegenheit beschäftigt und zwei Oktavbände mit der größten Sorgfalt geschrieben; da ist es dann auch wohl billig, dass man diesen einige Zeit und Aufmerksamkeit schenke.

Den Mathematiko-Optikern verzeih ich gern, daß sie nichts davon wissen wollen; ihr Geschäft ist in diesem Fache bloß negativ. Wenn sie die Farbe aus ihren schätzbaren Objektivgläsern los sind, so fragen sie weiter nicht danach, ob es einen Maler, Färber, einen die Atmosphäre und die bunte Welt mit Freiheit betrachtenden Physiker, ein hübsches Mädchen, das sich ihrem Teint gemäß putzen will, ob diese in der Welt gibt, darum bekümmern sie sich nicht; denn freilich, die Ehre, den Astronomen den Weg zu den Doppelsternen eröffnet zu haben, ist bedeutend genug. Dagegen lassen wir uns das Recht nicht nehmen, die Farbe in all ihren Vorkommnissen und Bedeutungen zu bewundern, zu lieben und womöglich zu erforschen.“ (Goethe und Matthaei 1998, S. 202)

In „Sechste Abteilung: Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“ beschreibt Goethe die Farben der Reihe nach und beginnt mit Gelb:

„Gelb-765. Es ist die nächste Farbe am Licht. Sie entsteht durch die gelindeste Mäßigung desselben, es sei durch trübe Mittel oder durch schwache Zurückwerfung von weißen Flächen. Bei den prismatischen Versuchen erstreckt sie sich allein breit in den lichten Raum und kann dort, wenn die beiden Pole noch abgesondert voneinander stehen, ehe sie sich mit dem Blau zum Grünen vermischt in ihrer schönsten Reinheit gesehen werden. [...]

769. Diesen erwärmenden Effekt kann man am lebhaftesten bemerken, wenn man durch ein gelbes Glas, besonders an grauen Wintertagen, eine Landschaft ansieht. Das Auge wird erfreut, das Herz ausgedehnt das Gemüt erheitert; eine unmittelbare Wärme scheint uns anzuwehen.“ (Goethe und Matthaei 1998, S. 168–169)

Wird Goethe als Künstler betrachtet, kann seine Farbenlehre als künstlerisches Stück Literatur gewertet werden. Dieses wurde häufig gelesen und nahm somit maßgeblich Einfluss auf verschiedene Künstlerinnen- oder Künstler-Gruppen. Auch in der Mode finden sich die Spuren Goethes Farbtheorie. Viele Stil- und Typberater sowie -beraterinnen beziehen sich in ihren Publikationen auf Goethes Farbverständnis.

Vor allem im sechsten Teil seiner Farbenlehre *Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe* listet Goethe nicht nur seine Wahrnehmungen einer Farbe der Reihe nach auf, sondern stellt sie zudem in Bezug zueinander. Dabei bewertet er einzelne Farben, indem er ihnen bestimmte Eigenschaften zuordnet, erstellt spezifische Farbkombinationen und erläutert ihre Wirkung auf den Menschen. Darüber hinaus gibt er konkrete Empfehlungen im Sinne der Typ- und Stilberatung, wobei er – abgestimmt auf die jeweilige Haarfarbe – bspw. der weiblichen Jugend Rosenfarben und Meergrün empfiehlt, für das Alter hingegen Violett und Dunkelgrün. Weiter beobachtet er, dass gebildete Menschen eine Abneigung vor Farbe haben, Männer eher in Schwarz gekleidet sind und Frauen in Weiß (Goethe und Matthaei 1998, S. 180).

Im letzten Teil äußert er seine Beobachtungen zur Mode der damaligen Zeit, wie dies Eva Heller erläutert:

„Goethe beschrieb in seiner Farbenlehre die Mode um 1800 [...] Schwarze Männerkleidung war nicht neu, Schwarz war schon lange die Festtagsfarbe der Bürger gewesen. Neu war aber die weiße Damenmode. Sie wurde zur Weltmode, weil sie das Ideal der Zeit ausdrückte – es war die Epoche des Klassizismus, und die weiße Mode galt als klassisch-griechisch. [...] Der klassizistische Baustil verstand sich als getreue Nachschöpfung des griechischen Stils. Alles war weiß. Damals wusste man noch nicht, daß die alten Tempel und sogar die Statuen ursprünglich sehr farbenfroh waren. [...] Was den gebildeten Bürgern, die wie Goethes Iphigenie das Land der Griechen mir der Seele suchten, so vollkommen erschien, waren Ruinen der Antike, von denen die Farbe abgeblättert war.“ (Heller 2015, S. 152)

Anknüpfungen an Goethes Beobachtungen und Theorien kommen auch gegenwärtig in der Werbung zum Einsatz. Im Marketingbereich wird seine Darstellung der psychologischen Wirkung von Farben häufig berücksichtigt.

Farben werden vom Menschen emotional aufgeladen. In vielen Kulturen bestimmt der Anlass, ein Fest oder eine Zeremonie, in welcher Farbe die Bekleidung getüncht ist. Das heißt im Umkehrschluss, dass die Farbe der Kleidung ein klarer Hinweis auf einen spezifischen Anlass sein kann und demzufolge zu einem Zeichen oder einem Symbol für diesen wird. Die Braut trägt ein weißes Kleid zur Hochzeit, niemand sonst sollte ebenfalls in Weiß gekleidet sein, dies gilt als unhöflich. Somit wird die Farbe Weiß zum exklusiven Zeichen der Braut

und mit konkreten Inhalten in Zusammenhang gebracht. Dies trifft weitgehend auf den europäischen bzw. westlich geprägten Kulturraum und dessen Sitten und Gebräuche zu, aber kann je nach geografischer Lage und kultureller Entwicklung variieren.

Diesbezüglich erklärt Heller in „Wie Farben wirken“ im Kapitel *Goethe gegen Newton*, dass das Phänomen der komplementärfarbigen Nachbilder vor allem in der deutschsprachigen, das heißt in der von Goethe beeinflussten, Literatur behandelt wird (Heller 2015, S. 237).

„Auch Goethe stellt fest, daß das Phänomen umso häufiger auftritt, je mehr man darüber reflektiert. Er schreibt, daß Friedrich Schiller die Nachbild-Theorie oft verwünscht hatte, denn er sah plötzlich überall komplementäre Nachbilder, die er vor Kenntnis der Theorie nie gesehen hatte.“ (Heller 2015, S. 237)

Im Gegensatz dazu erkennt Buether einen physiologischen Zusammenhang: „Die Zusammensetzung der Grundfarben und Mischfarben des wahrnehmbaren Spektrums resultiert daher aus der Spezifik der Rezeptortypen und Verarbeitungsmechanismen. Komplementärfarbige Nachbilder entstehen, weil die fotochemische Aktivität der Rezeptoren in Abhängigkeit von der Intensität des Lichtreizes noch eine Zeitspanne anhält.“ (Buether et al. 2014, S. 12)

Dies würde bedeuten, dass komplementäre Nachbilder ihren Ursprung in der Wellenlänge des reflektierten Lichts der betrachteten Farbe bzw. Farbfläche haben und nicht in der individuellen Kenntnis der deutschen Literatur.

Welcher Umstand durch die Schilderung Hellers Nachbild-Theorie zur Geltung kommt, ist die tiefe Verbundenheit Goethes zu Friedrich Schiller (1759–1805). Dies wird anhand einer schematischen Darstellung eines Versuches der Ordnung von Farben erkennbar, den Goethe gemeinsam mit ihm erarbeitete, bspw. an der Temperamentenrose.

Es ist kein neues Phänomen, dass Farben mit bestimmten Begriffen in Verbindung gebracht werden. Im Kapitel *Die Vierfarbenlehre* beschreibt Gage die Zuteilung von vier Grundfarben zu vier Elementen sowie geometrischen Formen und stellt Parallelen zur medizinischen Lehre von Hippokrates auf. Diese beinhaltet, dass der Mensch aus vier Hauptsäften besteht: Blut (Rot), Schleim



(Weiß) und gelber sowie schwarzer Galle. Das Fehlen von Blau, auch bei der unklaren Zuteilung zu den Elementen, versuchte der Forscher V. J. Bruno damit zu begründen, dass sich spezifischen schwarzen Pigmenten der Eindruck eines Blautons abgewinnen lässt und die Griechen Schwarz und Blau nicht immer eindeutig auseinanderhielten (Gage 2013, S: 33).

Abbildung 11: Nicoletto da Modena, „Apelles“, 1507 (Gage et al. 2013, S. 28)

Abbildung 11 zeigt Apelles, einen der vier berühmtesten Künstler der Antike, auf einem Kupferstich des Renaissancekünstlers Nicoletto da Modena. Dabei wird er nachdenklich dargestellt, die lateinische Inschrift lässt darauf schließen, dass er über die Grundlagen des humanistischen Kunstbegriffs sinniert (Dewes und Duhem 2008, S. 429).

Gage vermutet, dass die intensive Betrachtung der vier Grundformen der Geometrie in Kombination mit dem Malkasten und dem Zirkel in einem Zusammenhang mit der Zuteilung der geometrischen Formen zu den vier Grundfarben der Malerei nach Platon stehen (Gage et al. 2013).

Viele noch gegenwärtig verankerte Zuteilungen der *Grundfarben* haben tiefreichende Wurzeln, so stammt die Zuteilung der Farben zu den Elementen aus der Antike und jene zu den vier Jahreszeiten aus dem Mittelalter (Gage et al. 2013). Auch der im Folgenden abgebildete mystische Gebrauch der Farbenlehre Goethes anhand der Temperamentenrose, des Farbentetraeders und der symbolischen Auswertung der Farben des Kreises ist ein Kind der Aufklärung:

„Die Anordnung der Temperamente steht im Einklang mit Kants Anthropologie, die Goethe und Schiller kannten. Kant faßt das Begriffspaar Cholerisch und Phlegmatisch als Temperamente der Tätigkeit zusammen; Sanguinisch und Melancholisch aber schreibt er dem Gefühl (Gemüt) zu. So sind die Partner in der Temperamentenrose

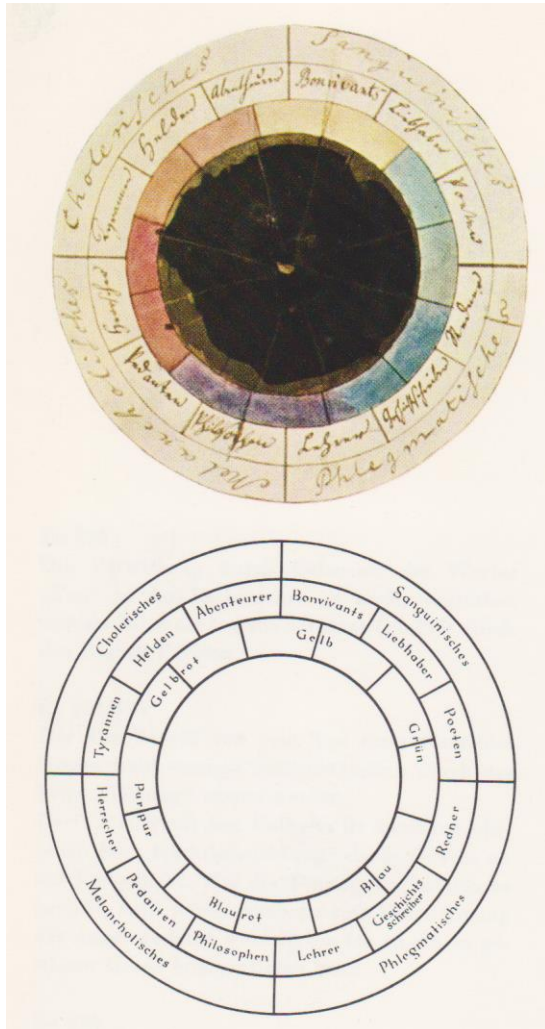


Abbildung 12: Temperamentenrose (Goethe und Matthaei 1998, S. 188)

über Kreuz gestellt: Cholerisch und Sanguinisch auf die aktive Seite des Farbenkreises, Phlegmatisch und Melancholisch auf die passive. Die geringfügige Verrückung gegen die Lot- und Waagerechte ergibt sich aus der Dreiteilung jedes Temperamentes, die wiederum durch eine Abstimmung auf die Sechszahl der Farben entstand." (Goethe und Matthaei 1998, S. 191)

Angelehnt an Immanuel Kants (1724–1804) philosophische Lehren der Aufklärung gestalteten Goethe und Schiller ihre Temperamentenrose mit farbiger Untermalung, entsprechend ihrer Empfindung zu den Temperamenten. Schließlich befürchtete Goethe jedoch, von seinen hohen farbwissenschaftlichen Ansprüchen abzukommen und widmete sich wieder nüchternen Untersuchungen.

„920. Doch wir tun besser, uns nicht noch zum Schlusse dem Verdacht der Schwärmerei auszusetzen, umso mehr als es, wenn unsre Farbenlehre Gunst gewinnt, an allegorischen, symbolischen uns mystischen Anwendungen und Deutungen, dem Geiste der Zeit gemäß, gewiß nicht fehlen wird.“ (Goethe und Matthaei 1998, S. 190)

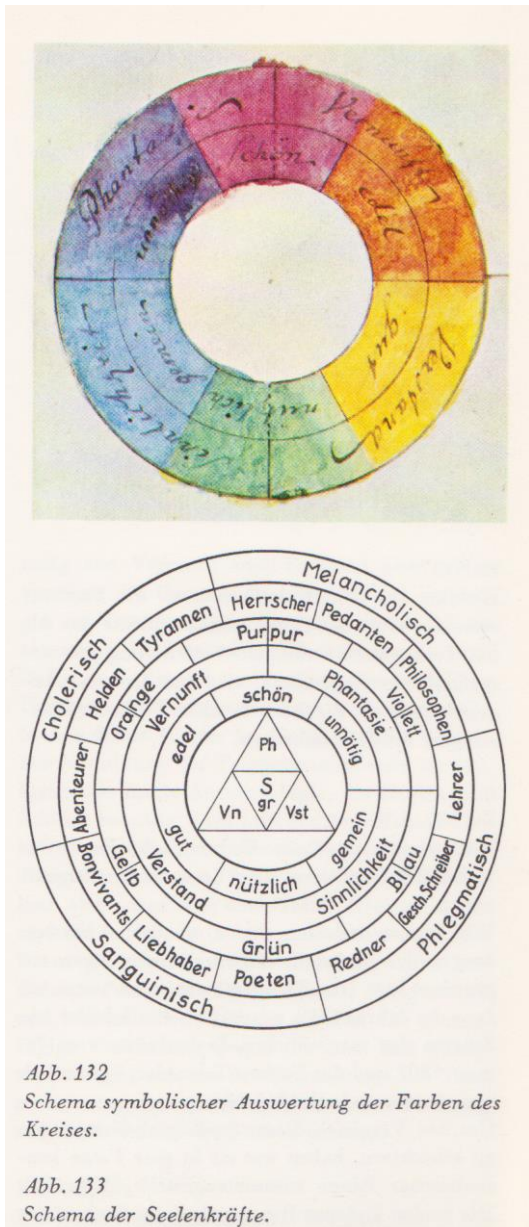


Abb. 132
Schema symbolischer Auswertung der Farben des Kreises.

Abb. 133
Schema der Seelenkräfte.

Abbildung 14: Seelenkräfte (Goethe und Matthaei 1998, S. 189)

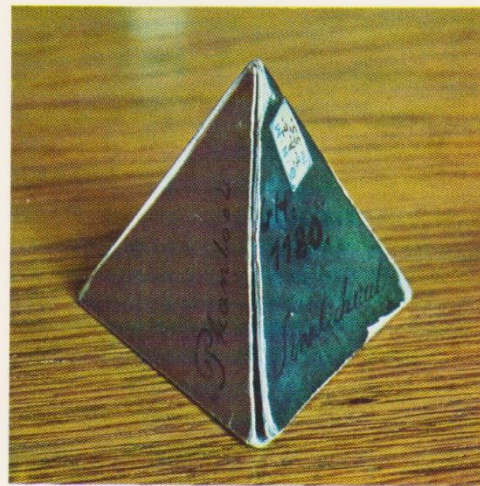


Abb. 130/131
Farben-Tetraeder zur Symbolisierung der Seelenkräfte.

130 Original vom Stehpult an der Ostwand von Goethes Arbeitszimmer (vermutlich um die Jahreswende 1816/17 entstanden).

131 Farb-Rekonstruktion in Abwicklung, um alle vier Flächen nebeneinander zu zeigen.

Abbildung 13: Originales Farbetetraeder (Goethe und Matthaei 1998, S. 188)

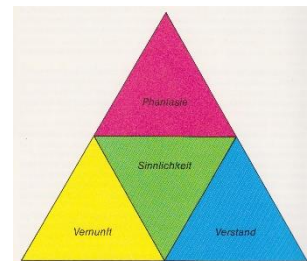


Abbildung 15: Farbetetraeder (Goethe und Matthaei 1998, S. 188)

Teile der oben dargestellten Farbsysteme aus Goethes Farbenlehre hatte er gemeinsam mit seinem befreundeten Schriftstellerkollegen Schiller erarbeitet und bezeichnete diese daher als „unsre Farbenlehre“. Da, wie angeführt, weder Künstler noch Wissenschaftler Interesse an ihr hegten, war es ihm offenbar ein Anliegen, nicht dem Verdacht der Schwärmerei zu verfallen, um die

Ernsthaftigkeit seiner Arbeit nicht weiter zu gefährden. Wie sich später herausstellte, war er hinsichtlich seiner sinnlichen Beobachtung und Beschreibung der Farben jedoch seiner Zeit voraus (Buether et al. 2014).

Goethe arbeitete bis ins hohe Alter an seiner Farbenlehre, mit dem ständigen Ziel, Newtons Theorie zu widerlegen, und aufgrund seiner Faszination an Farbe, die bei der Lektüre spürbar ist, wobei deutlich wird, welchen Aufwand er betrieb, um sein Ziel zu erreichen.

Die Relevanz Goethes besteht nicht nur darin, dass sich seine Farbenlehre so sinnlich wie eines seiner Gedichte liest. Für eine wissenschaftliche Arbeit über die Wirkung der Farben im therapeutischen Kontext ist sie insofern relevant, als die zu Therapierenden bereits mit einer Form der Farbenlehre vertraut sind, zumal Goethes Einflüsse bis in die Gegenwart reichen.

Relevant für diese Arbeit ist außerdem festzuhalten, dass Goethes Forschungen Früchte trugen, die auf ebenso fruchtbaren Boden fielen und den Geist späterer Kunstschaffender beeinflussten.

Bevor auf spezifische kulturelle bzw. religiöse Hintergründe eines bestimmten Verständnisses für Farbe eingegangen wird, soll ein weiteres relevantes Bindeglied des mitteleuropäischen Farbverständnisses betrachtet werden. Die deutsche Künstlervereinigung *Bauhaus* hat nicht nur die Geschichte der Kunst und Architektur wesentlich geprägt, sondern auch das Prinzip einer Kunstschule revolutioniert und global Einfluss genommen.

Der Einsatz der Farben und der Zuspruch für dessen Bedeutung sind u. a. von Goethes Farbenlehre geprägt. Teilweise wird sie übernommen, teilweise wird ihr widersprochen, da Kunst nicht denselben strengen Gesetzen der Naturwissenschaften unterliegt.

1.3.1 Goethes Einfluss auf die Farbe im Bauhaus

Die Kunstschule Bauhaus war ihrer Zeit voraus, revolutionär in Art und Ausführung ersetzte sie alte Muster durch neue Maßstäbe. Sie wehrte sich gegen die Lernkonzepte der Schulen der alten Meister und stellte die Persönlichkeit der Kunstschaffenden als Akteure in den Mittelpunkt. In einem obligatorischen Grundkurs, *Vorkurs* genannt, wurde zuerst in verschiedenen Disziplinen der Kunst gearbeitet, um sich selbst als Künstlerin oder Künstler zu finden. Nach dem Konzept der Persönlichkeitsbildung wurde gemalt, modelliert, gezeichnet, gewebt, genäht oder gefärbt, bis sich die Schülerin oder der Schüler dazu bereit fühlte, im ausgewählten Fach weiterzulernen. Der Schweizer Johannes Itten (1888–1967) war Mitbegründer dieses Unterrichtskonzepts, unterrichtete selbst aber nur drei Jahre am Bauhaus.

„[...] das Dessauer Bauhaus, eine Kunstschule, die von dem deutschen Architekten Walter Gropius (1883–1969) gegründet und dann von den Nationalsozialisten verboten und aufgehoben wurde. Die Schule wollte den Beweis erbringen, dass Kunst und Technik einander nicht entfremdet sein müssen, wie es im 20. Jahrhundert meist der Fall war, sondern, dass sie im Gegenteil fruchtbar aufeinander einwirken können. [...] Stahlrohrmöbel und andere typische moderne Einrichtungsgegenstände, die heute ganz alltäglich geworden sind, wurden in Dessau erfunden und entwickelt.“ (Gombrich 2015, S. 560)

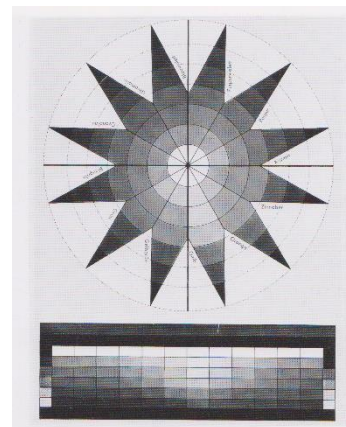


Abbildung 16: „Farbenkugel“, Itten (Gage et al. 2013, S. 17)

„Zahlreiche Farb- und Tonwertskalen, die seit dem 12. Jahrhundert entwickelt worden sind, gehen auf Künstler zurück. Der Bauhausmaler Johannes Itten zum Beispiel schlug in seiner 1921 veröffentlichten Farbenkugel eine siebenstufige Grauskala vor [...].

Eben die am Weimarer Bauhaus lehrenden Maler Johannes Itten, Paul Klee und Albers selbst widmeten sich in den Jahren um 1920 dem Problem einer Grauwertstufenfolge mit empfindungsmäßiger Gleichabständigkeit zwischen Schwarz und Weiß.“ (Gage et al. 2013, S. 17)

Beim Vergleich der verschiedenen Farbsysteme, bspw. Runges „Farbenkugel“ mit der von Itten (s. oben) beinahe 120 Jahre später, fällt eine Ähnlichkeit auf. Ittens „Farbkreis“ (s. unten) wird häufig verwendet, vor allem im Unterricht

der bildnerischen Erziehung an vielen europäischen Schulen, und stellt eine fundamentale Säule des mitteleuropäischen Farbverständnisses dar.

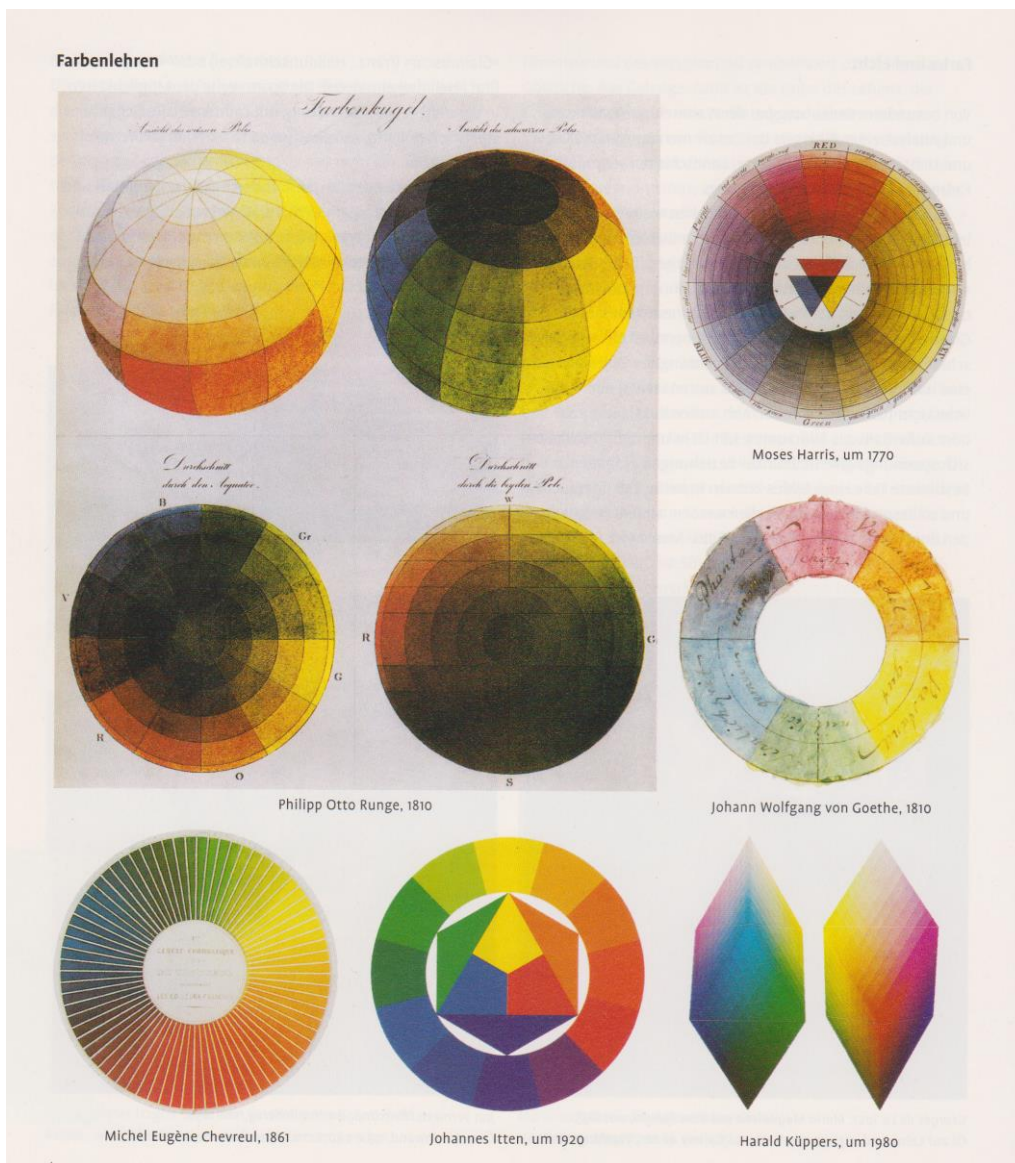


Abbildung 17: Farbenlehren (Klant et al. 2012, S. 36)

Franz Marc (1880–1916) gründete gemeinsam mit Wassily Kandinsky (1886–1944) die Künstlergruppe *Der Blaue Reiter*. Die beiden Bauhauslehrenden fühlten sich tief mit der Farbe Blau verbunden und verfolgten spirituelle bzw. religiöse Motive in ihren Bildern. Ziel war es, ein Gefühl auszudrücken.

Die Jungen Wilden gelten als die bedeutendsten expressionistischen Kunstschaffenden in Deutschland, ihr Almanach „Der Blaue Reiter“ ist als erstes

Sammelwerk der Avantgarde zu verstehen, der Werke von über dreißig internationalen Künstlerinnen und Künstlern illustriert und zusammenfasst. Ziel war es, moderne und fortschrittliche Ideen dieser Zeit zu bündeln. Der Spott und Hohn des Bürgertums der 1920er-Jahre über ihre Kunst spornten sie nur noch mehr dazu an, ihre Gefühle auf die Leinwand zu bringen. Was sie lieferten, entsprach keineswegs der Erwartung der damaligen Gesellschaft: Blaue Pferde, gelbe Kühe oder gar nur Farbflecken aus geometrischen Formen, aneinandergereiht, erschütterten die Gemüter der irritationsverweigernden Seelen zutiefst.

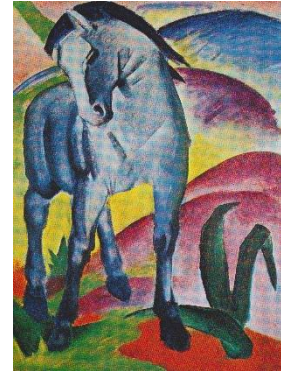


Abbildung 18: „Blaues Pferd“ (Gage 2011, S. 182)

Marc (Abb. 18: Blaues Pferd I, 1911) und Wassily Kandinsky waren beide gleichermaßen von der männlichen Spiritualität des Blaus als Farbe der Romantik überzeugt. „Beide liebten wir Blau“, so Kandinsky zur Genese des Namens *Der Blaue Reiter*, „Marc Pferde, ich – Reiter“ (Gage 2011, S. 182).

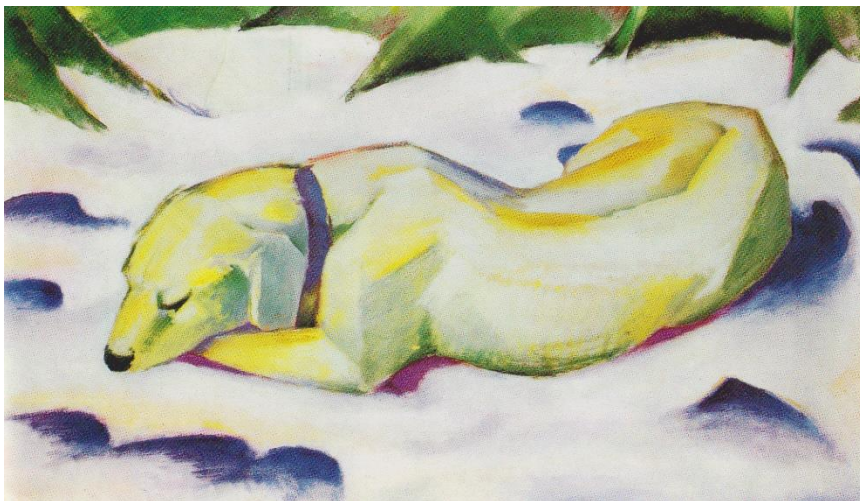


Abbildung 19: Marc, „Russi“, 1910 (Gage 2011, S. 183)

„Möglicherweise durch Goethe dazu angeregt, hielt Marc 1910/11 auf einem Gemälde, auf dem er seinen Hund Russi wie durch ein Prisma gesehen darstellte, die farbigen Ränder an den Schnittstellen von Licht und Dunkel fest

[...]. Das Werk geriet ihm dabei nach eigener Aussage zu einer Studie über die Kontraste von Gelb, Weiß und Blau.“ (Gage 2011, S. 182)

Selbst die Schatten wurden farbig gestaltet, denn auch nach Ittens Lehre war Schwarz keine Farbe. Die tiefe Verbundenheit zur Romantik ließ sie die Werke der gleichnamigen Literaturepoche studieren.

In Anlehnung und Weiterführung an Goethes Werk „Die Farbenlehre“ wurden deren Resultate im Schaffen des Bauhauses deutlich, indem sich Lehrende damit befassten und in ihren Kunstwerken sichtbar machten.

„In dem Gemälde Gelb-Rot-Blau von 1925 [...] veranschaulicht der damals am Bauhaus lehrende Kandinsky eine weitere Theorie, die Goethe in seiner Farbenlehre ausführt: Die Entstehung von Rot durch die sogenannte ‚Steigerung‘ von Gelb (hell) und Blau (dunkel).“ (Gage 2011, S. 182)



Abbildung 20: Kandinsky, „Gelb-Rot-Blau“, 1925 (Gage 2011, S. 183)

„Gelb-Rot-Blau“ ist eines der späteren Werke des russischen Künstlers. Es gewährt einen Einblick in Kandinskys Wahrnehmung und suggeriert, er könne Klänge sehen und Farben hören.

Weiters bringt Kandinsky die Farbe in eine Form, indem er die drei sogenannten Grundfarben einer bestimmten Geometrie unterwirft, ähnlich den Annahmen der Antike, womit er sich eingehend beschäftigte.

„Die bekannteste Probe seines Forschungsinteresses war die Umfrage, bei der tausend Kärtchen an ‚einen Querschnitt der Bauhausgemeinschaft‘ verschickt wurden mit der Bitte, die drei ‚Primärfarben‘ Rot, Gelb und Blau den drei ‚primären‘ geometrischen Figuren Dreieck, Kreis, und Quadrat zuzuordnen. Die Umfrage ergab ‚eine überwältigende Mehrheit‘ für das gelbe Dreieck, das rote Quadrat und den blauen Kreis. Ebenso freilich wie dieses Ergebnis waren auch die psychologischen Grundannahmen dieser Umfrage bereits 1912 in Über das Geistige in der Kunst angedeutet worden, [...] Subjektive Empfindungen bedurften nur des Belegs einer statistischen

Umfrage, um zur zwingenden Grundlage einer allgemeingültigen Bildsprache zu werden.“ (Gage 2011, S. 253)

Vor allem der letzte Satz, den Kandinsky selbst als Bemerkung zum Ergebnis seiner Studie formuliert, zeigt die Wandelbarkeit in Bezug auf das Thema *Farbe* zwischen dem Eindruck einer gefühlten Empfindung und dem der gemessenen wissenschaftlichen Erkenntnis.

Auch Itten forschte mit und an seinen Schülerinnen und Schülern. Er ließ sie „die gleichen Bilder malen“, aber mit anderen selbst gewählten Farbkombinationen, wobei diese nur aus einer begrenzten Anzahl bestanden und sie einen Bereich aus gleichgroßen quadratischen Feldern ausmalen sollten. Die Werke wurden anschließend anonym auf den Boden gelegt und Itten konnte sie beinahe alle ihren Schöpferinnen und Schöpfern zuordnen. Auch die in der Modewelt gängige Einteilung der Typen, hinsichtlich Farbwahl der Kleidungsstücke und Accessoires, nach den vier Jahreszeiten ist auf Itten zurückzuführen (Marina Rumjanzewa 2019).

Viele Ideen des Bauhauses haben das gegenwärtige Verständnis für modernes Design – abgesehen von der bildnerischen Kunst – von der Architektur bis zum Mobiliar maßgeblich geprägt und werden angewandt. Deshalb können die Werke der Bauhauskünstlerinnen und -künstler als eine Art Schlüsselement in der Kunsttherapie eingesetzt werden, da sie populär sind und die einzelnen Biografien der Kunstschaffenden oftmals ebenso eindrücklich und einzigartig sind wie die Werke selbst. Im Jahr 1933 fand diese vorwärtsgewandte Bewegung durch den Nationalsozialismus ein jähes Ende. Die Schule wurde aufgelöst, einige Schülerinnen und Schüler mussten fliehen, weil sie jüdischen Glaubens waren, Kunstwerke wurden zerstört, als *entartete Kunst* deklariert und zu Propagandazwecken in dafür eingerichteten Wanderausstellungen einer breiten hetzerischen Masse zur Schau gestellt. Einige wenige Künstler und Künstlerinnen der Bauhauptschule konnten dennoch außerhalb von Europa ihr Werk fortführen, bspw. sind im Guggenheim-Museum in New York zahlreiche Exponate Kandinskys ausgestellt.

1.4 Die Farbe in der Religion und ihre Symbolik

Religiöse Motive spielen in vielen Epochen der Kunst eine zentrale oder oft sogar die einzige Rolle. Sie dienten zur Kommunikation und wurden mit aussagekräftigen Farben untermalt. In der Renaissance durfte bspw. nur der Mantel der Maria in Ultramarin gestaltet werden, den sie, in manchen Darstellungen, wie ein schützendes Zelt über den Himmel spannte. Zusammen mit dem roten Kleid ist es die Umsetzung des violetten Herrscherpurpurs der Maler. (Heller 2015, S. 39)

Bis zur Renaissance – mit Ausnahme vereinzelter Belege von Künstlern aus der Antike – wurde die Malerei als Handwerk betrachtet wie jenes eines Schmieds oder Tischlers. Erst im Laufe der Geschichte entwickelten sich *der Künstler* und, anfangs äußerst selten, *die Künstlerin* zum Schöpfer bzw. zur Schöpferin eines *Kunstwerks*. Einen Hinweis dafür gibt der Umstand, dass es erst in der Renaissance üblich wurde, das eigene Gemälde zu unterzeichnen; zuvor blieben die Maler oder Malerinnen diverser mittelalterlicher Bildnisse oft unbekannt. Auch die Themen, die dargestellt wurden, entwickelten sich im Laufe der Geschichte weiter. Waren es anfangs fast ausschließlich Bilder von Heiligen, wurde später auch die Anfertigung von Portraits Adelliger oder reicher Kaufleute in Auftrag gegeben.

Gemeinsam hatten alle diese Handwerker und Handwerkerinnen die Aufgabe, für ihre Materialien selbst zu sorgen. Dies umfasste, Farben herzustellen und zu mischen, Leinwände zu bespannen und die Grundierung vorzunehmen, in einer Zeit, in der die synthetische Farbenherstellung noch nicht möglich war. Die Farbgewinnung und die Auswirkung auf das menschliche Handeln waren daher ausschlaggebend für die Planung der Farbauswahl und für die Komposition eines Gemäldes.

Hinzukommt, dass zur damaligen Zeit Bilder in den meisten Fällen die einzige Möglichkeit waren, um spezifische Inhalte zu transportieren, wie bspw. die

Geschichten von heiligen Figuren aus der Bibel. Relevant war es, dieselben Inhalte zu zeigen und dabei auch konstant in der Darstellung zu bleiben. Die Bilder in den Kirchen waren lange Zeit maßgeblich, weil viele Gläubige nicht lesen und schreiben konnten. Daher waren sie auf die Lesedeutung der zu Verfügung stehenden Bilder in der Kirche angewiesen. Diese sollten Träger klarer Botschaften sein und nach Möglichkeit, ihrer *Sprache* treu bleiben. Der Gottesdienst fand in lateinischer Sprache statt, dies auch im deutschsprachigen Raum bis zur Lutherbibel, wobei der Dreißigjährige Krieg beachtet werden muss, bis der Prozess der Alphabetisierung der breiten Bevölkerung vollendet war und ein deutschsprachiger Gottesdienst eingeführt wurde.

Wie gezeigt, scheinen spezifische Farben auf christlichen Heiligenbildern einer Ordnung zu unterliegen. Die Farben Blau und Rot galten seit der Antike und bis zur Neuzeit als wertvoll aufgrund ihrer kostspieligen Beschaffung. Die Geschichte des roten bzw. purpurfarbenen Pigments reicht bis in die Antike zurück, Purpur galt als die schönste aller Farben. Aristoteles (384–322 v. Chr.) nahm zur Entstehung der Farben an: „... die, daß sie durcheinander hindurchscheinen, wie es z. B. manchmal die Maler bewirken, indem sie eine Farbe auf eine andere kräftigere auftragen, wenn sie etwa einen Gegenstand im Wasser oder in der Luft erscheinen lassen wollen, oder wie die Sonne an sich weiß aussieht, durch Nebel und Dunst aber rot.“ (Gage et al. 2013, S. 15) Die Sonne bzw. das Feuer galten als Licht- und Wärmequellen, ihre Erscheinung wurde mit dem *Göttlichen* verknüpft, dem die Farbe Rot galt, wobei auch die Stätten, in denen der Glaube praktiziert wurde, mit Rot verziert und gekennzeichnet waren. „Rot war die Farbe des Lichts ein wichtiges Element in der Gestaltung des Innern römischer religiöser Gebäude.“ (Gage et al. 2013, S. 25)

Weiters unterstreicht Gage in seinem umfassenden Werk „Kulturgeschichte der Farbe“ den herausragenden Wert der roten Farbe anhand einer Darstellung des griechischen Sonnengotts Helios und erklärt die Herleitung zur *Farbe* Gold:

„Die Farbe Rot signalisierte seit frühester Zeit in den Kulturen das Göttliche. Im alten Griechenland bediente man sich ihrer, um Hochzeiten und Beerdigungen Weihe zu verleihen, und in Griechenland wie auch in Rom wurde sie als Heeresfarbe verwendet, um dem Feind Ehrfurcht einzujagen. [...] eine aus dem späten 3. Jahrhundert n. Chr. stammende Mosaikdarstellung des Helios im Museum in Sparta zeigt den Gott mit einem rötlichen Nimbus, dem rötlichgelbe, rote und weiße Strahlen entströmen.

Aus diesem Grund besaß Rot auch eine besondere Verwandtschaft mit Gold, jener anderen allerhöchsten Kaiserlichen ‚Farbe‘ in der Antike und im frühen Mittelalter.“ (Gage et al. 2013, S. 26)

Auch die Wände des Tempels der Isis in Pompeji sind rot gefärbt sowie viele indische Tempel und die Bekleidung der Mönche. Niederen Ständen der Antike und des Mittelalters war das Tragen von roten Kleidern untersagt und nur dem Adel und später auch der wohlhabenden Bevölkerung vorbehalten. Es drohten sogar hohe Strafen, sollte es jemand unrechtmäßig wagen, sich in Rot zu kleiden. Allerdings war die Beschaffung dieser begehrten roten Textilie mit Schwierigkeiten verbunden. Wie viele Farben, zeichnet die kontrastierende Deutung auch die rote Farbe aus. Das Blut wird als Lebenssaft bezeichnet und ebenso mit dem Tod verknüpft. Nach einer Entdeckung Alexander des Großen (356–323 n. Chr.) sollten edle Stoffe in Purpur die Menschen ins Jenseits begleiten.

„Ganz sicher besaß echter, zweimal gefärbter tyrischer Purpur ähnlich wie Gold einen hohen Seltenheitswert, denn er war in der Herstellung äußerst unrentabel; zudem hüteten die Phönizier jahrhundertlang das Geheimnis dieser Herstellung. Hinzu kam noch, daß die Purpurfarbe besonders haltbar war: Als Alexander der Große mit seinen Spolien vom persischen Feldzug zurückkehrte, stellte er fest, dass eine große Menge griechischer Purpurstoffe über einen Zeitraum von beinahe zwei Jahrhunderten ihren Glanz und ihre Frische behalten hatten. Diese Haltbarkeit veranlaßte Kaiser wie Diokletian und Konstantin, Purpur für Leichentücher zu verwenden.“ (Gage et al. 2013, S. 25)

Dieser sagenumwobene Farbstoff der Phönizier wurde aus einer Drüse der sogenannten Purpurschnecke, einer im Meer lebenden Murexschnecke, oder durch das Zermahlen bestimmter Schalentiere gewonnen. Ähnlich wie beim Indigo-Färbeverfahren kommt die gewünschte Farbe erst durch einen übelriechenden chemischen Prozess und durch Lichteinwirkung zum Vorschein, dabei können verschiedene Färbestadien und somit auch Farben durchlaufen werden. (Heller 2015) Das bedeutet, dass mit dem Farbstoff Purpur beinahe alle Töne zwischen Rot und Blau erzielt werden können, was für viele Religionen

von bedeutendem Wert war (Finley 2011). Das multikulturelle und multireligiöse Seefahrer- und Handelsvolk der *Phönizier* verstand ihr Handwerk und handelte oftmals mit bereits gefärbten Stoffen. Das Wissen um das Färbeverfahren mit der Meeresschnecke war bereits im 2. Jahrhundert v. Chr. bekannt, der Farbstoff Purpur wurde schon im Alten Testament erwähnt (Heller 2015, S. 167). Es ist erforscht, dass das Wissen um die Färbung mit Purpur bereits im dritten Jahrtausend v. Chr. gängige Praxis war, nach Finley, sowie Michael Sommer als deutschsprachiger Historiker in „Wirtschaftsgeschichte der Antike“.

Neben dem kostbaren Purpur handelten sie allerdings auch mit kunstvollen Glaswaren, Olivenöl und Holz, die für den Schiffsbau geeignet waren. Um ein derart erfolgreiches und weitreichendes Handelsnetzwerk aufzubauen, erlangten sie maßgebliches Wissen um die Navigation in der Seefahrt und legten darüber hinaus den Grundstein für das Alphabet, um die Kommunikation zwischen den Handelspartnern und zur damaligen Zeit auch Handelspartnerinnen zu gewährleisten. Zu den bedeutendsten Häfen ihrer Kolonien zählten Karthago und Tyros, die südöstlich der Mittelmeerküste angesiedelt waren und im heutigen Tunesien und im Libanon liegen. Sie selbst nannten sich nicht Phönizier, diese Bezeichnung leitet sich vom griechischen Wort für Purpur *phoinis* ab (Finlay 2011, S. 397).

Oft wurden die Stoffe, die mit Purpur gefärbt wurden, auch als *Purpur* bezeichnet, was den Stellenwert des Farbstoffs in den Vordergrund rückt und das Gewebe selbst mit Material und Bindung in den Schatten stellt (Gage 2013).

Es gab aber auch weitere *Quellen* für rote Farbe. Wie Victoria Finley in „Das Geheimnis der Farben“ erläutert, importierten die alten Ägypter Karmin-Pigmente in Form von Schildläusen aus Persien und Mesopotamien. Das Wort *Karmesin* wurde von *krim-dja*, der Bezeichnung für die Kermeslaus auf Sanskrit, abgeleitet (Finley 2011, S. 170). Auch der mitteleuropäische Färberkrapp aus der heimischen Krappwurzel konnte preiswert für die Färbung von Teppichen sowie anderen eher groben Textilien verwendet werden und war darüber hinaus lichtbeständig. Die strahlend roten Töne der Bekleidung waren



lange Zeit nur den Königen und Kaisern vorbehalten und der Robe der heiligen Jungfrau Maria als Symbol für die Liebe, das Gefühl oder Eros zu deuten. Mit diesem Gemälde von van Eyck visualisierte Jung die dritte Stufe der Anima, personifiziert durch die Jungfrau Maria (Jung et al. 2018, S. 185).

Abbildung 21: „Rote Maria“ (Jung et al. 2018, S. 185)

Mit der Zeit konnten sich so auch Fortschritte in der Farbherstellung abzeichnen und günstigere Varianten zur Herstellung von roter Farbe einbürgern.

Rot gilt in vielen anderen Ländern und Kulturen als spirituelle Farbe, nicht nur im antiken Rom wurden Hochzeiten oder Beerdigungen in Rot zelebriert. Bevor westliche Bräute bspw. in China Einzug nahmen, heirateten chinesische Frauen auch in Rot (Heller 2011, S. 55).

Auch in Europa war es nicht immer üblich, in Weiß zu heiraten. Dieser Brauch ist sogar vergleichsweise neu für eine derart alte Institution:

„Queen Victoria sorgte zu ihren Lebzeiten für zwei bemerkenswerte Modetrends: Schwarze Kleidung für Trauerfälle und das weiße Brautkleid. (Schwarz wurde in der westlichen Welt zwar bereits seit dem Zeitalter der Römer als Trauerkleidung getragen, Königin Victoria machte dies jedoch zu einem festen Ritus der Gesellschaft). Vor ihr trugen die königlichen Bräute Hochzeitskleider in verschiedenen Farbtönen. Rot

war dabei eine der beliebtesten Farben, während weiße Kleider für Frauen vorbehalten waren, die am Hof präsentiert wurden.

Mit der Absicht, ein Statement zu setzen, wählte die modebewusste Königin für ihre Trauung mit Prinz Albert am 10. Februar 1840 ein weniger traditionelles Kleid und eine Blumenkrone. Sie trug ein Brautkleid aus cremefarbenem Seidensatin mit einem Volant aus Honiton-Spitze an Hals und Ärmeln.“ (Maude Bass-Krueger)



Abbildung 22: Queen Victoria, Hochzeit (Maude Bass-Krueger)

Im Mittelalter war hingegen Blau der begehrteste und teuerste Farbton. Ab dem 12. Jahrhundert wurde Rot von diesem abgelöst und gewann einen ähnlichen bis höheren Stellenwert (Eco 2007, S. 123).

Neben wenigen anderen Farbstoffen, die für eine blaue Färbung sorgten (allerdings mit geringerem Effekt), war der Farbton Ultramarin begehrt.

Das Pigment erhielt seinen Namen daher, dass es aus einem Land jenseits des Mittelmeers, somit *über dem Meer* stammte. Dieses fluoreszierende Blau hat eine auffallende Wirkung auf Betrachtende, weil sich diese Farbe mit dem Licht verändert. Bis zur Gegenwart ist Ultramarinblau eines der augenfälligsten Materialien, das aus einem Edelstein gewonnen wird.

„Lapislazuli war, und ist auch heute noch, ein seltener und kostbarer Stein, und nichts verrät eindeutiger den Fortbestand mittelalterlicher Vorstellung vom inneren Wert der Materialien bis in die Renaissance hinein als die Tatsache, dass in italienischen Verträgen über Bildwerke bis weit ins 16. Jahrhundert hinein regelmäßig eigens die Verwendung von Ultramarin, neben der von Gold, für die wichtigsten aufgeführten Partien des Werkes vorgeschrieben wurde. Die Zubereitungsweise führte zur Herstellung verschiedener Qualitätsgrade des Pigments, und manchmal wird im Vertrag ein bestimmter Preis genannt, etwa für die hochwertige Sorte, die für den Mantel der Heiligen Jungfrau verwendet werden sollte.“ (Gage 2011, S. 13)



Das „Diptychon“ von Wilton, das in England, möglicherweise von einem französischen Meister, um das Jahr 1395 mit Tempera gemalt wurde, zeigt Maria mit dem Jesuskind vollständig in Blau. Auf der linken Seite des Flügelaltars befindet sich u. a. Johannes der Täufer, der Fürbitte für König Richard II. einlegt, alle sind in Creme- und Goldtönen gekleidet (Gombrich 2015, S. 215).

Abbildung 23: Wilton, Diptychon, um 1395 (Gombrich 2015, S. 217)

Mit dem Aufkommen der Ölfarben in den Niederlanden im 15. Jahrhundert wurde das Mischen von Farben zu einer berechenbaren Angelegenheit. Durch das günstigere Pigment Azurit konnten vielfältige Blautöne gemischt werden, denn es unterlag nicht den strengen Mischvorgaben wie das teure Ultramarin (Gage 2011, S. 60). Annibale Carracci malte die trauernde Maria in blassem Blau auf einem Ölgemälde eines Altars. Das um das Jahr 1600 entstandene Werk ist gegenwärtig im Museo di Capodimonte in Neapel zu betrachten (Gombrich 2015, S. 391).

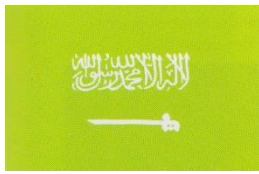


Abbildung 24: Annibale Carracci, „Maria mit dem Leichnam Christi“ (Gombrich 2015, S. 391)

Die symbolische Bedeutung von Blau ist *Ferne*, aber auch *Vertrauen* und *Wahrheit*, wie eine Studie von Eva Heller ergab. Darin hatte sie im Jahr 1988 Frauen und Männer in Deutschland befragt und sie gebeten, bestimmte Farben spezifischen Begriffen zuzuordnen. Die Ergebnisse dieser Studie veröffentlichte sie in „Wie Farben wirken“ (Heller, 2015).

Blau ist auch die Farbe des Traums, der Romantiker und der Mystik. „Der Blaue Reiter“ symbolisiert nach Kandinskys Vorstellung bspw. den Heiligen Georg, der den Drachen tötet (Marina Rumjanzewa 2019). Dieser trägt allerdings auf manchen Bildern auch einen grünen Mantel, als er den bösen und meist ebenfalls grünen Drachen tötet. Grün galt in bewaldeten oder begrasteten Regionen tendenziell als eine negative oder unheilbringende Farbe. In Hellers

Befragung hatten die meisten Antworten einen Bezug zu Drachen, Dämonen oder Gift, was in Kombination mit Schwarz auftritt. Drachen und Dämonen



werden in China bspw. in verschiedenen Farben dargestellt, oft allerdings in Rottönen (Heller 2015, S. 79).

Abbildung 25: Heller, Flagge Saudi-Arabiens (Heller 2015, S. 113)

Grün, die Farbe des Islam, steht sinnbildlich für das Leben. Auf der saudi-arabischen Flagge steht in weißer Schrift auf grünem Hintergrund der Glaubensgrundsatz des Islam geschrieben: „Es gibt keinen Gott außer Gott und Muhammad ist sein Prophet.“ (Heller 2015, S. 113)

Ähnlich wie in Europa wird das Grün der Pflanzen auch mit Wachstum und Vitalität verknüpft, allerdings wird dieser Effekt durch das trockene Klima in Ländern, in denen der Islam verbreitet ist, verstärkt. Eine Oase in der Wüste leuchtet meilenweit grün und verspricht Wasser und Schatten, was unter Umständen lebensrettend sein kann (Gage et al. 2013, S. 62–63).

In Europa kann Grün auch als die Farbe des Gifts, der Gefahr oder der Dämonen verstanden werden. Wenn sie in der Kombination mit Schwarz auftritt, könnte auch der Gedanke an einen dunklen Wald, bestehend aus dieser Farbkombination, die Bedrohlichkeit zum Ausdruck bringen. Die symbolische Bedeutung von Farbe in einer Kultur ist mit der Umgebung verbunden. So ist die Haut des Gottes Osiris in einem satten Grünton gemalt. Der Gott der Fruchtbarkeit ist gleichzeitig auch der Gott der Unterwelt und Gebieter der Toten,



weil er nach seinem Tod wiederauferstanden ist. Außerdem ist er der Gott des Westens, was im alten Ägypten ebenfalls als *Land der Toten* bezeichnet wurde (Heller 2015, S. 113).

Abbildung 26: Der ägyptische Gott Osiris mit grüner Hautfarbe (Heller 2015, S. 113)

Krishnas Haut ist blau und wird von der Färbung her als *frische Gewitterwolke* beschrieben. Symbolisch stellte die Haut des höchsten hinduistischen Gotts den Boten von Regen und damit Fruchtbarkeit dar. Das Gewand der Götter ist in Gelbtönen gehalten, als Symbol für Reichtum und Kostbarkeit (Heller 2015, S. 112).



Abbildung 27: Krishna gelb (Heller 2015, S. 112)

Gelb ist dem Edelmetall Gold am nächsten und wird oft dazu benutzt, Gold zu imitieren, in der Malerei etwa kann durch gekonnte Farbmischung und die Akzentuierung von Glanzpunkten mit weißer Farbe ein metallischer Effekt erzielt werden. Aber auch bestimmte Textilien, die gelb getüncht sind, ließen Menschen an Gold denken. Feine Stoffe mit Bindung, wie Satin oder Damast, erhalten ihren Glanz durch lange Intervalle Schussfaden (Finley, 2011). Allerdings kann Gelb, wie dies auch Goethe beobachtete, schnell schmutzig wirken, wenn es durch die Trübung einer anderen Farbe, wie Braun oder Schwarz, ihren Glanz verliert. „Durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt, und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abscheus und Missbehagens umgekehrt.“ (Goethe und Matthaei 1998, S. 169)

Wie Kapitel 2.2 *Farbwahrnehmung in verschiedenen Kulturen* zu entnehmen ist, fasst Umberto Eco in nur einem Absatz aus „Die Geschichte der Schönheit“ Informationen zur Farbsymbolik im europäischen Mittelalter zusammen. So ist Gelb die Farbe der Geächteten und Randgruppen, wozu auch *Andersgläubige* zählen (Eco 2007, S. 123).



Abbildung 28: Heller, „Gelb, die Farbe der Geächteten“ (Heller 2015)

Auch gegenwärtig ist die Schärpe, die blinde Menschen zur Erkennung um den Oberarm tragen, gelb und in vielen Geschichtsbüchern ist der gelbe Stern abgebildet, mit dem die Pässe der als jüdisch betrachteten Bevölkerung während des nationalsozialistischen Regimes gestempelt wurden. Diese Assoziationen mit der Farbe Gelb sind tief verankert, weil die Wurzeln dieser Verbindungen bis ins europäische Mittelalter reichen (Eco ebd.). Symbolisch bedeutsame Farben sind im Judentum Blau- und Rottöne, vergleichbar mit dem Christentum, was hauptsächlich auf das Alte Testament und die exklusive Herstellung aus Purpur und Kermes zurückzuführen ist (Heller 2015, S. 167). Die Wirkung der Farben erreicht uns direkt und greift in unsere unbewusste Wahrnehmung ein. Oft ist ihre Wirkung und ihre Symbolkraft mit urtypisch anmutenden Bildern verknüpft.

„There are no ‚color universals‘ but there are universals of visual semantics.“
(Wierzbecka 2020)

Gage rezipiert in „Die Sprache der Farben“ eine These, die im Jahr 1990 von der australischen Anthropologin und Linguistin Anna Wierzbicka aufgestellt wurde, die von einem universalen bzw. elementaren Farberlebens ausgeht. Dieses sei auf archetypische Erfahrungen des Menschen zurückzuführen, wie etwa bei der *schwarzen Nacht*, dem *weißen Knochen* und dem *roten Blut*.

„[...] Es erscheint daher plausibel, dass die Menschen, auch wenn sie sich die Farbe des Feuers nicht unbedingt rot vorstellen, dennoch rote Farbe mit Feuer assoziieren. Ebenso stellen sie sich die Farbe der Sonne nicht unbedingt als Gelb vor, und doch begreifen sie auf einer bestimmten Bewusstseins- oder Unterbewusstseins-ebene Gelb als eine sonnige Farbe.“ (Gage 2011, S. 23–24)

Später beschäftigt sich Gage erneut mit der Trias *Schwarz, Weiß und Rot* im Kontext der Sprachforschung und bringt abschließend märchenhafte Verbindungen mit ein: „Der wesentlich ältere und universellere Satz Schwarz, Weiß, Rot ist in jüngerer Zeit wieder verstärkt ins Blickfeld gerückt in anthropologischen Untersuchungen zur Sprache, insbesondere im Zusammenhang mit der Entwicklung außereuropäischer Kulturen, wo die ältesten Farbbegriffe solche für Helligkeit und Dunkelheit waren, fast überall gefolgt von einem Begriff für

‚Rot‘. Diese Trias blickt jedoch ebenso auf eine lange Geschichte der indogermanischen Sprachen und Kulturen zurück, wie sich der Leser von Grimms Märchen *Schneewittchen* erinnert, war die Heldin durch diese drei Farben gekennzeichnet“ (Gage 2011, S. 245–246).

Märchen sind alte mündliche Überlieferungen, deren Ursprünge weit in der Menschheitsgeschichte zurückliegen, das heißt auch in vorchristlicher Zeit. Diese Schwarz-Weiß-Rot-Trias war bereits Bestandteil Aristoteles‘ Grundfarbensortiment und kam im weiteren Lauf der Geschichte als Zeichen eines abträglichen Gruppengefüges, in der Flagge der Nationalsozialisten, zum Vorschein.

Zusammengefasst gibt es keine eindeutige Farbaussage in Bezug auf eine Religion bzw. kann, mit Ausnahmen, keine spezifische Farbe einer bestimmten Religion zugeordnet werden. Es ist vor allem das Wechselspiel zwischen Farbwahl und Form im gemeinsamen Auftreten im Bild-Arrangement zu beachten, um mögliche Zusammenhänge herstellen zu können. Diese Denkipulse können in einer empathischen Reflexion des Bilds erfragt werden.

Ein Kriterium, das sich herauskristallisiert hat, ist jenes der Exklusivität der Herstellung eines Farbstoffs. Ausschlaggebend für die Beliebtheit einer Farbe war der Wert des Materials, bemessen an den Kosten der Herstellung. Wierzbeckas archetypische Erfahrungen des Menschen bilden das universelle Farbenerlebnis, nicht aber die Erscheinung der Farbe an sich.

2 DAS SYMBOL

Ein Lächeln ist ein Zeichen für Freude. Hierbei werden oft die Zähne sichtbar. Diese zu zeigen, kann auch ein Zeichen für Aggression, Ärger oder Kampflust sein. So kann es auf zweierlei Art ausgelegt werden. Wird der Gegenstand (der Zahn bzw. die Zähne) von der Tätigkeit (Lächeln oder Zähnefletschen) getrennt und versucht, über eine Abbildung einer Zahnreihe einen Zusammenhang zur Freude oder Wut herzustellen, könnte sich dies als schwierig erweisen.

Bei der Betrachtung einer Abbildung einer Zahnreihe würde evtl. der Gedanke an den nächsten Termin einer dentalen Behandlung geweckt und weniger das Gefühl von Freude. Der Kontext ist somit entscheidend, um ein Verständnis von Freude anhand einer Zahnreihe aufkommen zu lassen, in diesem Fall ein menschliches Gesicht bzw. dessen Lächeln. Ansonsten kann eine Zahnreihe unterschiedlich gedeutet werden. Die Interpretation eines Zeichens kann daher, unabhängig vom Kontext, unterschiedlich ausfallen, ein Symbol hingegen hat eine eindeutige Aussage (Eco und Trabandt 2002, S. 19).

Die international bekannte und renommierte Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann sammelte ihre relevantesten Aufsätze zum kulturellen Gedächtnis in „Im Dickicht der Zeichen“ und fasste im Unterkapitel *Drittens die Frage der Wirkungsgeschichte* einen Aspekt der Definition eines Zeichens wie folgt zusammen:

„In der modernen Zeichentheorie, die auf Charles S. Peirce zurückgeht, wird das Zeichen als eine dreistellige Relation begriffen. Es verknüpft einen Signifikanten (die materielle Form des Zeichens) mit einem Signifikat (der semantischen Bedeutung) und diese wiederum mit einem Referenten (einem realweltlichen Gegenstand).“ (Assmann 2015, S. 17)

Zeichen können demnach vielseitig verwendet werden, je nach Zusammenhang können sie eine neue Bedeutung erlangen. Symbole werden mit einem spezifischen Sinn aufgeladen und gelangen durch ihren Bekanntheitsgrad in einem bestimmten Umfeld zu ihrem Verständnis.

„Symbolische Zeichen (auch ‚konventionelle‘, ‚willkürlich‘ oder ‚arbiträre‘ genannt) gewinnen ihre Zeichenkraft als Stellvertreter. Ihre Verbindung zur Sache, die sie vertreten, ist intransparent und beruht ausschließlich auf einem stabilen Code. Wer diesen Code nicht erlernt hat, dem bleibt die Bedeutung verborgen. [...] Die symbolischen Zeichen sind aufgrund ihres distinktiven Charakters eindeutig. Sie beruhen auf Reduktion, Abstraktion und Rationalität. Entscheidend für die Funktionsweise dieser Zeichen sind allein die Qualitäten der signifikanten Differenz und Wiedererkennbarkeit.“ (Assmann 2015, S. 55–56)

Die Deutung von Zeichen muss demnach erlernt werden wie eine Sprache und kann daher unter Umständen auch als eine Art *Geheimsprache* fungieren, da sie Exklusivität erhält.

Für den oberösterreichischen Theologen und Bildhauer Hubertus Mayr ist ein Stein eindeutig ein Symbol für die Ewigkeit. Er sieht sich in seinem Schaffen als Bildhauer im Spannungsfeld zwischen Kunst und Religion.

„Wer einen Stein angreift, greift die Ewigkeit an. [...]“

Bei den frühen Silikaten reden wir von einigen Milliarden Jahren. Bei den Metamorphosen Kalksteinen (Marmore) von etwa 350 Millionen Jahren. Jeder Stein, der auf dem Bildhauerbock liegt und den man in Formen zu bringen im Begriff ist, repräsentiert die Entstehung und die Erdgeschichte bis hin zum Urknall mitsamt einer unfassbar großen, gespeicherten Energie.“ (Mayr und Achleitner 2013, S. 13)

Der Grazer Maler und Theologe Kurt Zisler definierte seinen Eindruck des Begriffs *Symbol* in seinem Beitrag zu Mayers „Faszination Skulptur“ wie folgt:

„Im Symbol werden Menschen und ihre Geschichte lebendig, es werden Vergangenheit und Zukunft miteinander verbunden, Immanentes und Transzendentes, Menschliches und Religiöses. Das meinen wir, wenn wir von einem Symbol sprechen: Menschliche, geistige oder religiöse Wirklichkeit wird an einem Gegenstand, an einer Handlung lebendig.“ (Mayr und Achleitner 2013, S. 43)



Abbildung 29: Hubertus Mayr, „Essenz“, 2009 (Mayr und Achleitner 2013, S. 55)



Abbildung 30: Lochtron Sandstein (Mayr und Achleitner 2013, S. 73)

Während Mayr Steine bearbeitet, die es ihm ermöglichen, sich an den Ursprung der Welt zurückzuerinnern, ist die Spannung zwischen Religion und

Wissenschaft für ihn gegenwärtig. Beim Vergleich der unterschiedlichen Versionen der Entstehungsgeschichte der Erde in den verschiedenen Religionen, spielen geologische bzw. naturwissenschaftliche Errungenschaften noch keine Rolle.

Damit geht einher, dass Steine dazu in vielen Weltanschauungen Bilder für das Selbst symbolisieren, weil sie vollständig, im Sinne von unwandelbar und beständig, sind. Viele Menschen suchen auch gegenwärtig noch nach Steinen von besonderer Schönheit, wie es bspw. bei Strandspaziergängen zu beobachten ist. Es könnte der eine besondere Stein unter Tausenden gefunden werden, der vielleicht ebenso besonders und einzigartig ist wie das eigene Selbst (Ronnberg und Martín 2018, S. 206).

Aus kunsttherapeutischer Sicht kann die symbolische Aufladung eines Steins mit dem Selbst eine Stabilität im künstlerischen Schaffensprozess vermitteln. Daraus können weitere kunsttherapeutische Interventionen folgen und Projektionsflächen in Form von Bildern entstehen. Ein Streifzug durch die Bilderwelt der Symbole in den Religionen kann ebenfalls eine Stabilisation im Umgang mit Symbolen während eines künstlerischen Schaffensprozesses bewirken.

2.1 *Symbole in den Religionen*

Die Thematik *Symbole in der Religion* füllt Bände von Büchern und kann in verschiedenen Kulturen unterschiedlich gedeutet werden. Demzufolge werden hier nur die markantesten Formen vorgestellt, die für diese Arbeit relevant sein könnten.

Das Rad:

Das Symbol des Runden in der Kunst findet für Aniela Jaffé einen Ausdruck in der Religion in Form von bildlicher Darstellung. Als eine der Autorinnen des Sammelwerks „Der Mensch und seine Symbole“ sieht sie im Kreis ebenfalls

ein Zeichen der Ganzheit. Der Kreis ist bspw. auf vielen Bildern des Christentums zu sehen, wie der das Haupt Christi umgebende Schein oder die kunstvollen Glasrosetten über den Portalen der gotischen Kirchen. Innerhalb nicht-christlicher Kunst werden solche Kreisdarstellungen als *Sonnenrad* bezeichnet (Jung et al. 2018, S. 241).

Dieses ist u. a. ein Symbol hinduistischer und buddhistischer Glaubensströmungen und ziert die indische Nationalflagge. Mit seiner runden Form versinnbildlicht es die Unendlichkeit. Die Unterteilung durch die Speichen des Rads verkörpern die Maßeinheiten von Zeit und Raum durch die Jahreszeiten, die Phasen des Mondes und die vier Himmelsrichtungen (Ronnberg und Martín 2018, S. 504).

Auch in der ägyptischen Mythologie wird die Kreisform häufig mit der Sonnenscheibe assoziiert, wie dies Jung u. a. in „Zugang zum Unbewussten“, (S. 22), anhand einer Abbildung einer Szene mit dem Pharao Tutanchamun in Form einer goldenen Scheibe als lebensbringende Kraft darstellte. Auch das Symbol des Halbmonds im Islam bildet eine Halbkugel.

Vor allem das Mandala in seiner vollendeten runden Form versinnbildlicht die Verkörperung des Ganzen wie kein anderes Symbol. In der Vereinigung von *Shiva* und *Shakti* – hinduistische Gottheiten, die das Weibliche und das Männliche in der Welt symbolisieren – liegt der Akzent auf einer Spannung der Gegensätze, die gemeinsam ein Ganzes ergeben (Jung et al. 2018, S. 240).

Viele Mandalas sollen mit ihren geometrischen Elementen in die vier Himmelsrichtungen zeigen, wobei die Mitte des Mandalas als fünfte Himmelsrichtung betrachtet wird. Dort sitzt häufig eine meditierende Buddha-Darstellung (Ronnberg und Martín 2018, S. 713).

Die Vierteilung eines Kreises beschreibt Jaffé wie folgt:

„Während noch in Bilddarstellungen aus karolingischer Zeit das Kreuz eine gleichschenkelige Form aufwies und damit indirekt die Mandalaform implizierte, verschob sich im Laufe der Zeit das Kreuzzentrum nach oben, bis es die bekannte und auch heute noch übliche Form des langgestreckten Kreuzes annahm. Diese Formwandlung ist darum bedeutsam, weil sie einer inneren Entwicklungsrichtung des Christentums

bis zum Hochmittelalter entspricht, nämlich einer Tendenz, das Zentrum des Menschen und des Glaubens der Erde sozusagen zu entrücken und mehr und mehr ins Geistige zu ‚erhöhen‘.“ (Jung et al. 2018, S. 243–244)

Weiter sieht Jaffé in dieser Erhöhung des Zentrums am Kreuz einen Ausdruck der Sehnsucht nach dem Jenseits und eine Dezentrierung des Diesseits, somit des irdischen Lebens des Menschen (Jung et al. 2018, S. 244).

Wie später anhand des Bauhauslogos im Kapitel *Symbol als Zeichen von Gruppenzugehörigkeit* zu sehen ist, wird hingegen ein gehaktes Kreuz in vielen indigenen Völkern, aber vor allem im Buddhismus, als Sonnensymbol verwendet. Bevor es die Nationalsozialisten und -sozialistinnen als ihr Zeichen übernahmen, war das Hakenkreuz ein bloßes Symbol für die Sonne.

Das Kreuz:

Ein Kruzifix hängt an den Wänden der meisten Schulklassen, oft aber ohne Jesus, der darauf gekreuzigt wurde und stellt das bekannteste Zeichen des Christentums dar. Wenn ein Kreuz auf einem Bildnis aus einer kunsttherapeutischen Tätigkeit aufscheint, kann es als ein Ausdruck von Religiosität stehen oder das Thema behandeln wollen. Es können gleichwohl weitere Aspekte gesehen werden, denn die Überschneidung zweier Linien steht in vielen Anschauungen anderer Weltreligionen auch als Sinnbild für den Weg. Eine Kreuzung bildet sich aus dem Schnittpunkt, an denen verschiedene Pfade zusammenlaufen. Sie repräsentiert die Möglichkeit, verschiedene Wege zu wählen und die Bindung zu einem individuellen Weg. Einen essenziellen Bezug zu Kreuzungen haben die Reise, die Straße und die uralte Welt des Pfads. Sie kann auch für die Ambivalenz göttlicher Mächte stehen, die dazu fähig sind, ineinanderfließende Gegensätze zu umfassen und zu synthetisieren (Ronnberg und Martín 2018, S. 716).

Im Christentum steht das Kreuz stellvertretend für das Zeichen der Kreuzigung. Als todbringende Bestrafung ist das Kreuz, wie Raymond Brown in einem Beitrag zu „Das Buch der Symbole“ erklärt, tief in unserer Psyche verankert.

„Selbst außerhalb des christlichen Kontextes wurde das Bild der Gekreuzigten in seiner fast 2000-jährigen Geschichte zu einem der dominantesten Symbole der Welt, insbesondere der westlichen Psyche. Die Kreuzigung wurde in gewissen Formen bereits im 7. Jahrhundert v. u. Z. praktiziert. Während der folgenden 1000 Jahre war sie eine weitverbreitete Form kapitaler Bestrafung, [...]“ (Ronnberg und Martín 2018, S. 744)

Weiter zieht Raymond anhand der Kreuzigung eine Parallele zu den Qualen des germanischen Gottes Odin. Nach der Überlieferung einer nordischen Legende soll dieser neun Tage und neun Nächte aufgespießt auf seinem eigenen Schwert an einem Baum gehangen haben, bevor er die Runen (keltische Schriftzeichen) offenbart bekam (Ronnberg und Martín 2018, S. 744). Odin gilt als deren Erfinder, wird oft mit Hut und zwei Raben auf der Schulter dargestellt und steht als Gottheit für Weisheit und Wissen. Laut der germanischen Mythologie ist er gleichzeitig der mächtigste Krieger und der Gott der Weisheit. Darin sieht die Theologin an der Universität Graz, Theresia Heimerl, einen Widerspruch, den er allerdings mit vielen anderen Gottheiten in unterschiedlichen Kontexten teilt (Theresia Heimerl 2019).

Die Schrift:

Die legendäre Überlieferung der Runen an Odin erinnert an Moses Schrifttafeln, die ihm ebenfalls durch eine göttliche Eingebung überliefert wurden (Gerrid Setzer 2008). In vielen Religionen treten die Schrift bzw. das niedergeschriebene göttliche Wort an die Stelle eines Symbols, bspw. der Schriftzug für das arabische Wort *Gott* im Islam oder das *Om*-Zeichen der Besinnung auf die innere Mitte im Buddhismus. Die Schrift als religiöses Symbol dürfte sich, im übertragenen Sinn, eher in Form des Buchs als Gegenstand verstehen und nicht als die geschriebenen Schriftzeichen an sich. Das Buch selbst, als Symbol,

kann zudem auf einige der größten Konfessionen zutreffen. In jedem Fall sind Religionen durch Überlieferungen starker Bilder und mythischer Symbole geprägt, die wiederum über Jahrtausende an die Gläubigen übertragen wurden. Ungeachtet der Religiosität eines Menschen bildet diese Symbolwelt nach Jung ein sogenanntes *kollektives Unbewusstes* und kann willkürlich im Leben eines Menschen und somit während einer kunsttherapeutischen Einheit auftreten. Um mit diesen mythischen Bildern arbeiten zu können, sind eine behutsame Annäherung und fundiertes Hintergrundwissen von Vorteil. Die Welt der Archetypen wird im nächsten Kapitel *Zeichen und Symbole nach Jung* im Ansatz beleuchtet. Kern des Kapitels soll der Zusammenhang des kollektiven Unbewussten mit Symbolen sein, die vor allem in Träumen auftreten.

2.2 Zeichen und Symbolik nach Jung

Der Psychiater Carl Gustav Jung (1875–1961) begründete die analytische Psychologie und war ein Schüler des Arztes und Neurophysiologen Sigmund Freud (1856–1959), der die Psychoanalyse begründete.

Obwohl Freud den Wert bildhafter Darstellungen und ihrer Symbolkraft bereits erkannt hatte, blieb um das Jahr 1900 das gängige Medium zur Kommunikation in seinen Behandlungen die Sprache. Freud selbst nahm zwar einige deutende und interpretierende Bildanalysen von Künstlern vor, blieb aber beim gesprochenen Wort als Kommunikationsbasis. Nach Schuster lässt bspw. Freuds kunstpsychologische Analyse Michelangelos bildhauerischen Meisterwerks des Moses im Petersdom in Rom mehr Einblick in Freuds eigenen psychodynamischen Zustand zu als in den Michelangelos. Der Renaissance-Künstler Michelangelo hält Moses zu jenem Moment fest, in dem dieser beschließt, die Steinplatten mit der heiligen Schrift – eben nicht – aus Wut zu zerschlagen. Für Freud ist dieser Moment ein Beweis der größtmöglichen Stärke des Menschen, in der sich die Vernunft (das Ich) über einen aggressiv-lustvollen

Impuls (das Es) hinwegsetzt. Freud soll während seines Konflikts mit Jung Stunden vor dieser Skulptur verbracht haben. Nach Schuster weist Freuds Zustand, in dem er diese Analyse verfasste, Ähnlichkeiten mit jener des Propheten auf. Aufgrund einer fundamentalen Meinungsverschiedenheit erlebte er eine schwere Krise mit Jung, der einer seiner vielversprechendsten Schüler bzw. Nachfolger war. Jungs Kritik an Freuds Libido-Theorie schnitt tiefe Gräben in ihre Beziehung. Dieser Konflikt beendete ihre Zusammenarbeit, was sich auch auf ihre Arbeit zum Unbewussten auswirkte (Schuster und Koch-Hillebrecht 2016, S. 57).

Ähnliche Phänomene der Übertragung eigener Gefühlszustände auf Kunstwerke oder umgekehrt werden auch in der analytisch geprägten kunsttherapeutischen Praxis berücksichtigt. Jung nutzte die bildnerische Darstellung zur Kommunikation in der Therapie und stellte vor allem die Inhalte von Träumen in seinen Bildern nach. Dabei war er davon überzeugt, dass die Wünsche und Bedürfnisse aller Menschen durch ein *kollektives Gedächtnis* geleitet werden und dieses über die Mythen, Märchen und Religionen aller Kulturen miteinander verbunden ist, was Freuds Libido-Theorie widerspricht.

Auch die zu behandelnden Patienten und Patientinnen Jungs sollten sich mithilfe eines bildnerischen Mediums ihren unbewussten *Schatten* nähern können (Jung 2018, S. 57). Ausschlaggebende Inhalte können in Form von Symbolen oder Archetypen in Bildern auftauchen und in der Behandlung nach Jung gemeinsam erschlossen und besprochen werden. Dabei spielen sogenannte Archetypen eine tragende Rolle, ihre Eigenschaften und Taten sind religionsübergreifende Charaktere, die auf die Mythen und Märchen jeder Kultur übertragen werden können, bspw. *die Heldin* oder *der Vater*. Auch *Anima und Animus* stellen relevante Gegenpole in Jungs Auffassung dar, vergleichsweise zum *Yin und Yang* in der chinesischen Philosophie oder *Shiva und Shakti* im Hinduismus (Jung et al. 2018, S. 74–75). Im Folgenden wird nur ein Aspekt der umfassenden Symbolwelt Jungs und seiner Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

exemplarisch aufgegriffen, um den vorgegebenen Rahmen dieser Arbeit einzuhalten.

In ihrem Beitrag „Der Individuationsprozess“ erklärt Marie-Louise von Franz, eine der Autorinnen und Autoren aus Jungs „Der Mensch und seine Symbole“, das Wesen der beiden Gegenpole *Anima und Animus*. Die Sprachwissenschaftlerin der klassischen Philologie wurde für ihre psychologischen Interpretationen von Märchen bekannt. Sie kannte Jung bereits aus der Jugend, nahm an seinen psychologischen Seminaren teil und übersetzte zwei alchemistische Schriften für ihn, wofür sie auch Arabisch studierte (Stiftung für Jungsche Psychologie 2020).

In den beiden Kapiteln ihres Beitrags „Die Anima als Frau im Mann“ und „Der Animus, der innere Mann in der Frau“ stellt sie die Verbindung zum Unterbewussten der beiden Figuren fest. Sie zeigt interkulturelle, internationale und interreligiöse Verkörperungen auf, die als Anima und Animus verstanden werden können und stellt die vier Arten dar, in welcher Form diese beiden Gestalten in Erscheinung treten können (Jung et al. 2018, S. 177–195).

Eingangs wird die Begegnung des Schattens als Verbindung mit dem Unbewussten erklärt:

„Die Anima verkörpert alle weiblichen Seeleneigenschaften im Manne, Stimmungen, Gefühle, Ahnungen, Empfänglichkeit für das Irrationale, persönliche Liebesfähigkeit, Natursinn und als Wichtigste die Beziehung zum Unbewussten. Nicht zufällig verwendeten früher viele Völker Priesterinnen (man denke an die griechischen Sibyllen), um sich mit dem Willen der Götter in Verbindung zu setzen.“ (Jung et al. 2018, S. 177)

Die Philologin stellt den Animus als gegengeschlechtliche Verkörperung des Unbewussten in der Frau dar:

„Wie auf die Anima des Mannes die Mutter prägend einwirkte, so der Vater auf den Animus der Tochter. Der Vater gibt dem Geist der Tochter die spezifische Färbung jener erwähnten undiskutierbaren Ansichten, die so oft die Wirklichkeit der Tochter verfehlen. Darum ist der Animus auch manchmal als ein Todesdämon dargestellt.“ (Jung et al. 2018, S. 189)

So gliedert von Franz diese vier Stufen der möglichen Erscheinungen der Anima und des Animus hierarchisch und gibt ihnen die Form der Archetypen. Diese ist durch die Qualität der Beziehung zu Vater und Mutter geprägt und

maßgeblich dafür verantwortlich, in welcher Form sich der Archetypus zeigt. Die erste der Stufe der Anima könnte bspw. in der Person der Eva versinnbildlicht werden, hierbei mit rein biologischer Bezogenheit, wohingegen die dritte Stufe bspw. als Symbol des vergeistigten Eros in der Jungfrau Maria verkörpert wird (Jung et al. 2018, S. 185). Die chinesische Parallelfigur zu Maria wird durch Kuan-Yin dargestellt, die ihren Lieblingen die Gabe der Musik und Unsterblichkeit verleiht. Der indische Archetypus wird durch Shakti und der islamische durch Fatima, der Tochter des Propheten Muhammads, verkörpert (Jung et al. 2018, S. 188).

Damit wird erneut deutlich, dass Jung Wert in den Botschaften und Lehren verschiedener Religionen und Mythen erkennt, die in Form von Symbolen im Leben der Menschen auftreten können. Verena Kast, Psychologin und ehemalige Studentin Jungs, war Präsidentin des C. G. Jung-Instituts in Zürich und setzt ein tiefgreifendes Wissen über Religionen voraus, um therapeutisch mit der Symbolik von Jung zu arbeiten. Seine Erkenntnisse würden auf einem fundierten geschichtlichen, mythischen und vor allem theologischen Wissen basieren. Damit ruft sie zum achtsamen und vorsichtigen Gebrauch der Deutung bei kunsttherapeutischen Interventionen auf (Kast 2007). Es ist ein bekanntes Phänomen, dass die Kunst unbewusste Inhalte zum Ausdruck bringen kann. In Bezug auf die Sprache des Traums erkennt Schuster ebenfalls enge Zusammenhänge mit der Kunst.

„Der Künstler bearbeitet im Bild seine eigenen psychischen (z. T. unbewussten) Probleme und Konflikte. Er findet dabei individuelle Lösungen, die für einen Betrachter mit einer ähnlichen Konfliktlage ebenfalls gültig sind. [...]

Weil das Bild sich der Sprache des Traumes bedient und sich direkt an das Unbewusste wendet, können solche Fantasien beim Künstler (Träumer) und beim Betrachter ohne ein Übermaß an bewusster Kontrolle, also ohne Zensur, vom Unbewussten übernommen werden.“ (Schuster und Koch-Hillebrecht 2016, S. 59)

Das Phänomen der Übertragung spielt auch in der analytisch geprägten Kunsttherapie eine Rolle. Seit jeher laden Menschen bestimmte Bilder oder Gegenstände mit Sinnhaftigkeit und Gefühlen auf und erschaffen dabei manchmal

ein Symbol. Um die Funktion eines solchen als Bezeichnung für eine spezifische Gruppe von Menschen zu betrachten, soll weiterführend das Gebilde der Gruppe an sich im Fokus stehen.

2.3 Ein Symbol als Zeichen von Gruppenzugehörigkeit

Es scheint ein fundamentales menschliches Bedürfnis zu sein, sich einer bestimmten Gruppe zugehörig zu fühlen. Neben der Tatsache, dass dies bereits in der Steinzeit überlebensrelevant war, ist es ebenso tief verankert, dies in Form eines Zeichens nach außen tragen zu wollen. Im Kapitel *Kunst als kollektives Gedächtnis* in „Wie Bilder wirken“ geht der Psychologe Martin Schuster auf die Rolle der Kunst als Seismograf ein, indem er anhand von Höhlenmalereien im französischen Lascaux und jener der Aborigines erklärt, wie Menschen ihren Alltag bildlich dokumentierten und dadurch mit Generationen nach ihnen kommunizierten (Schuster und Koch-Hillebrecht 2016, S. 282). Auf diese Weise entstanden Bilder, die von den nachkommenden Generationen mit Sinn aufgeladen, übernommen und als Teil ihrer Identität auf weitere Generationen übertragen wurden.

„Aus dem Bildangebot sucht die Gesellschaft solche Symbole, die eine existenzielle Frage umsetzen und in bildhafter Sprache ausdrücken. Der Künstler fehlt hier.“ (Schuster und Koch-Hillebrecht 2016) Mit dieser Schilderung Schusters Suche nach Symbolen macht sich eine spezifische Gruppe von Menschen ein bereits bestehendes Symbol zu eigen. Ohne es zuvor selbst erfunden zu haben, wählen sie es dennoch aus und laden es wahrscheinlich mit neuen eigenen Sinngehalten auf. Eine Fahne, die an einem Stock in die Erde gesteckt wurde, dient bspw. als Zeichen für ein bestimmtes Gebiet. Sie trägt womöglich ein spezifisches Motiv, einen Schriftzug und ist mitunter gefärbt. Das Gebiet und die Menschen, die dort leben und die diese Flagge *bezeichnet*, haben wahrscheinlich bestimmte Eigenschaften und Beschaffenheiten, die sich auf

der Flagge widerspiegeln können. Das heißt, die Zeichen auf dieser Flagge oder auch einer imposanten Steinskulptur wurden stellvertretend für das zu bezeichnende Gebiet aufgestellt und jeder, der sie betrachtet, sollte erahnen können, was in diesem Gebiet oder Land vorzufinden ist. Vermutlich sind an den jeweiligen Rändern des Gebiets ebenfalls Flaggen angebracht, welche die Zugehörigkeit der einzelnen Teile bezeichnen und gleichzeitig ihre Grenzen abstecken, wie dies Martin Schuster am Beispiel einer Skulptur der Osterinseln im Kapitel *Imponieren durch Kunst* ausführt (Schuster und Koch-Hillebrecht 2016, S. 280–281).

Genauso dient ein Gruppensymbol dazu, die Gruppe zu benennen und auszuzeichnen. Es zeigt an, wer Teil dieser Gruppe ist und dient auch dazu, sich von *Nichtgruppenmitgliedern* abzugrenzen. Auf diesem Weg etabliert sich ein Symbol innerhalb einer Gruppe und wird mit den eigenen Vorstellungen spezifischer Werte und Eigenschaften aufgeladen. Im Kapitel *Die Entwicklungspsychologie der Gruppe* aus „Gruppendynamik und Soziales Lernen“ erklärt Hofstätter dieses Phänomen anhand eines Experiments in einem Feriencamp für Jungen. Er geht dabei auf einen Aspekt der Gruppenbildungsphase 3 ein, der das intrinsische Bedürfnis einer Ansammlung von Menschen, sich durch ein Zeichen einig zu fühlen, wie folgt darlegt:

„[...] man überfiel in der Nacht das gegnerische Lager, erbeutete die Fahne der anderen und verbrannte sie feierlich. Die Gruppen hatten sich nicht nur eine Fahne oder sonstige spezifische Verhaltensmuster zugelegt, sondern hatten sich auch mit bestimmten Namen identifiziert (,red devils‘, ,bulldogs‘, ,eagles‘ u. Ä.).

Während der einzelnen Kampfpausen sammelten die Beobachter in den beiden Gruppen die Meinungen über die eigene (Selbstbild, Autostereotyp) und die andere (Fremdbild, Heterostereotyp) Gruppe. Das Ergebnis bestätigte die Erwartungen: Die eigene Gruppe wurde mit positiven Eigenschaften belegt (z. B. mutig, ausdauernd, ordentlich), die anderen hingegen wurden deutlich abgewertet (hinterlistig, Spielverderber, dreckig).“ (Wellhöfer 2018, S. 22)

An diesem Sommerlager-Experiment von Muzafer Sherif (1956) konnten sich grundlegendste Mechanismen menschlichen Verhaltens während eines grup-

pendynamischen Prozesses abzeichnen und ablesen lassen. Sherif war es sogar gelungen, den Streit der elfjährigen Jungen erfolgreich zu schlichten und somit das Experiment abzuschließen.

Für diese Arbeit steht die Bildung eines Symbols zur Kennzeichnung einer Gruppe im Vordergrund. Auch die aufmerksame Haltung gegenüber der Verwendung von Symbolen, die unter Umständen Zeichen einer spezifischen Gruppe darstellen, mit denen sich eine Klientin oder ein Klient identifiziert, sind von Relevanz.

Auf Abbildung 31 ist rechts im Bauhausemblem ein Hakenkreuz zu sehen. Die Tatsache, dass eine Kunstschule mit diesem Logo von den Nationalsozialisten und -sozialistinnen liquidiert wurde, ist zunächst nicht nachvollziehbar. In Kapitel 1.3.1 wurde auf Farbe im Bauhauskontext eingegangen. Zu dieser Zeit war das Hakenkreuz noch unbescholten und konnte unpolitisch das Logo einer Kunstschule schmücken. Ursprünglich sollte es die Sonne darstellen und wird in vielen indigenen und asiatischen Kulturen als Symbol für das Leben, Wärme und Licht verwendet, wie in Kapitel *Symbole in den Religionen* erläutert wurde. Deutlich zu erkennen sind dadurch die Popularität und Bekanntheit



des Zeichens zu jener Zeit, was einen düsteren Ausblick auf seine künftige Verwendung als Zeichen des Nationalsozialismus gewährt.

Abbildung 31: Staatliches Bauhaus Weimar, 1919–1925 (Dipl.-Kulturwiss. (Medien) Romy Weinhold 2020)

Speziell die Farben auf der Flagge der Nationalsozialisten und -sozialistinnen ergeben in ihrer Kombination mit dem archetypischen Rot, Schwarz und Weiß ein bedrohliches Bild. Das Rot, wie Blut, bildet die äußerste Schicht der Flagge. Es zieht einen Rahmen um den strahlend weißen Kreis, der das tiefschwarze spitze *gehakte* Kreuz ummantelt. Der Kreis ist weiß, wie Knochen oder die Reinheit nach einer Säuberung. Weiß ist aber auch die Farbe der Unschuld. Es bildet den größtmöglichen optischen Kontrast zum schwarzen Kreuz in der

Mitte. Als hätte es sich in den weißen Kreis eingebrannt, liegt es fest auf diesem. Speziell im deutschsprachigen Raum zeichnet sich vermutlich ein genaues Bild der Flagge des Nationalsozialismus vor dem inneren Auge der Leserin oder des Lesers ab. Diese Farbkombination, gepaart mit den spitzen Ecken und kantigen Formen, steht charakteristisch für die Schreckensherrschaft der Nationalsozialisten und -sozialistinnen. Es löst auch gegenwärtig ein Gefühl von Unbehagen bei den meisten aus, die über die Hintergründe dieser Fahne Bescheid wissen. Inwiefern dieses Symbol in der Farbkombination auch das Handeln der Gruppe damals beeinflusst haben könnte, ist Bestandteil der Reflektionen dieser Arbeit. Nach Gustav Le Bon kann ein eindeutiges Bild eine Masse aufhetzen, ihr aber auch Einhalt gebieten (Le Bon 2018, S. 37). Eine mögliche Wirkung von Symbolen auf eine Gruppe ist demnach wahrscheinlich, wurde aber bislang nicht wissenschaftlich bewiesen.

Zusammengefasst lädt die Gruppe ihr Gruppenzeichen mit bestimmten Gefühlen oder Bildern im Zusammenhang mit einem Symbol auf und identifiziert sich dadurch mit diesem als Gruppe, aber auch als Individuum. Inwiefern das bestehende Gruppensymbol Einfluss auf neue Gruppenmitglieder ausübt, ist ein weites Forschungsfeld, das umfangreicher Studien bedarf. Die Gruppe versucht mit ihrem Symbol, spezifische Werte, die sie vertritt, oder Eigenschaften, für die sie stehen soll, auszudrücken und auch nach außen zu tragen. Dies geschieht in der Hoffnung, die erwünschte Außenwirkung würde eintreten. Dazu müsste sich auch die passende Stimmung innerhalb der Gruppe einstellen, die sich durch das Symbol und dessen Implikationen manifestiert.

2.3.1 Gustav Le Bon und sein starkes Bild

Der französische Mediziner Gustav Le Bon (1842–1931) veröffentlichte seine Abhandlung „Psychologie der Massen“ im Jahr 1895 erstmals in Paris. Im Jahr 1870 wurde die Stadt von preußischen Truppen belagert, der 28-jährige Le Bon war Arzt in einem Lazarett und beobachtete, wie junge gesunde Soldaten

Lust am Krieg fanden und den Tod suchten. Er stellte sich die Frage, wie es möglich sein konnte, als eine Masse von Menschen derartig in Bewegung zu geraten und sich freiwillig in den Tod zu stürzen. Auf seiner Suche nach Antworten bereiste er ferne Länder und studierte verschiedene Kulturen. Ebenso fasziniert von Trancezuständen oder dem damals in Mode geratenen Phänomen der Hypnose ließ er Elemente dieser Bewusstseinsänderung in seine Arbeit einfließen (Patrick Brigger und Thomas Bergen 2020).

Viele Beobachtungen Le Bons wurden später u. a. von Sigmund Freud übernommen und bspw. in seinem einzigen Beitrag zur Soziologie „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ abgehandelt. Das Bild der Masse als unmenschliche zerstörerische Meute fand seinen erschreckenden Ausdruck in den aberwitzigen Ansichten und abscheulichen Taten der Nationalsozialisten und -sozialistinnen.

Die Wirren des Ersten Weltkriegs, das Bestehen menschenfeindlicher Ideen, wie der weitverbreiteten Eugenik, schlugen in faschistischem Gedankengut Wurzeln und mündeten in lebensverachtenden medizinischen Maßnahmen. Die Zwangssterilisation und die Euthanasie prägten das Weltbild. Hohendorf und Rotzoll, mitwirkende Autorinnen und Autoren des Sammelwerks „Kunsttherapie bei Psychischen Störungen“, zeigen im Kapitel *Einblicke in die Psychiatriegeschichte des 20. Jahrhunderts* einen Ausschnitt jener Zeit (Sprei und Backmund 2012, S. 9–10).

Um derart Unbegreifbares wahrnehmen zu können und es nicht zu verdrängen, suchten viele weitere Autoren und Autorinnen nach Antworten auf ein Phänomen, das aus einer Ansammlung von Menschen anscheinend eine zerstörerische Masse macht.

Auch der Nobelpreisträger für Literatur und Doktor der Philosophie Elias Canetti (1905–1994) beschäftigte sich seit dem Jahr 1938 in seinen sozialhistorischen Studien mit den Phänomenen *Masse* und *Macht*. Er veröffentlichte sein

gleichnamiges Werk im Jahr 1960. Der gebürtige Bulgare mit jüdischen Wurzeln promovierte im Jahr 1930 in Wien und erlangte durch „Die Blendung“, die im Jahr 1935 erschien, Berühmtheit (Hanser Verlag 2020).

Canetti erkannte die mögliche Bewegung der Massen durch starke Bilder ebenso wie Le Bon, erweiterte diese Erkenntnis aber durch eine Auflistung von *Massensymbolen* und sammelte sie in „Masse und Macht“. Von *Feuer* bis *Wind* reicht seine Versinnbildlichung der Motive, die stellvertretend für eine bewegte Masse stehen oder diese aufstacheln (Canetti 2014, S. 87–105). Auch im weniger dynamischen Bild des Walds erkennt Canetti ein Symbol der Masse. Der Mensch richtet seinen Blick nach oben, um die Baumkronen zu sehen. Obwohl er nachts unheimlich wirken kann, bieten die Bäume auch Schutz vor der Witterung und manche tragen sogar Früchte, die dem Menschen als Nahrungsquelle dienen. Der Wald steht nach Canetti *über* dem Menschen und gibt durch sein stetiges Wachstum nach oben zum Licht eine Richtung vor (Canetti 2014, S. 97).

Edward Bernays (1891–1995), ein Neffe von Sigmund Freud, setzte sich ebenfalls mit dem Phänomen *Bewegung der Masse* auseinander und erlangte mit „Propaganda – Die Kunst der Public Relations“ Bekanntheit. Er beriet die Manager der finanzstärksten Unternehmen der USA, so bspw. Ford und Rockefeller. Bemüht darum, das durch den Ersten Weltkrieg in Verruf geratene Wort *Propaganda* in *Public Relations* zu verwandeln, gewährte er Einblicke in Erfolgs- und Misserfolgsgeschichten einiger weltberühmter Unternehmen. Das sich anschließende Zitat stammt aus dem Vorwort zu „Propaganda“ von Klaus Kocks (Barneys et al. 2017, S. 11–15):

Auch der englische Chirurg Wilfred Trotter, auf den sich Barney bezieht, übernahm Beobachtungen von Le Bon in seinem *Konzept des Herdeninstinkts*. Relevant für diese Arbeit ist dessen Idee, dass spontane Impulse, wie ein ausdrucksstarkes Bild, eine Masse in eine bestimmte Richtung lenken können. Dieser Theorie schloss sich Bernays an.

„Trotter und Le Bon kamen zu dem Ergebnis, dass eine Gruppe nicht im eigentlichen Sinne des Wortes ‚denkt‘. Anstelle von Gedanken stehen bei der Gruppe Impulse, Gewohnheiten und Gefühle. Um zu einer Entscheidung zu gelangen, neigt sie gewöhnlich als Erstes dazu, dem Vorbild eines Führers zu folgen, dem sie vertraut. [...] Steht kein Vorbild eines Führers zur Verfügung, muss die Herde für sich selbst denken. Dabei greift sie zurück auf Klischees, Schlagworte oder Bilder, die für ein ganzes Bündel von Ideen und Erfahrungen stehen.“ (Barneys et al. 2017, S. 51)

Die Beeinflussung von Menschen bildet eine Grundlage für die Erforschung der Gruppenpsychologie und ihre Einflusstategien. Was eine *wilde Masse* bewegen kann, beschreibt Schuster mit der erhöhten Handlungsbereitschaft durch einen spezifischen Schlüsselreiz, der durch ein eindrückliches Bild gegeben werden kann (Schuster und Koch-Hillebrecht 2016, S. 95).

Starke Bilder haben seit jeher Macht auf Menschen ausgeübt und sind unter den passenden Voraussetzungen dazu in der Lage, Menschenmassen zu lenken, nach der Devise: Das Auge sieht schneller, als das Ohr hören kann. Ob diese Wirkung durch eine stimmige Farbgebung oder ein eindringliches Motiv verursacht wird, ist nicht ausschlaggebend. Relevant ist vielmehr, dass es im geeigneten Moment gesehen wird, sodass Menschen sich von diesem beeinflussen lassen. Dieser Vorgang findet meist unbewusst statt, wie es Freud, Jung, Canetti und Schuster erkannten. Bewusst wird das Bild von denjenigen eingesetzt, die ein Motiv haben, eine Gruppe von Menschen zu lenken. Für Propaganda oder Werbezwecke werden Bilder eingesetzt, um Bedürfnisse der Menschen zu wecken oder gar entstehen zu lassen, wie dies Bernays in seinem Buch „Propaganda“ anhand mehrerer Beispiele erfolgreicher Unternehmensgeschichten veranschaulicht.

Gegenwärtig kann ein Bild durch die Neuen Medien zahlreiche Menschen in Sekundenschnelle erreichen. Für Marketingzwecke ist es relevant, eine Masse an Menschen in Zielgruppen zu unterteilen. Da diese Teil verschiedener Gruppenegefüge sind, stellt sich im nächsten Kapitel die Frage, wie eine Gruppe definiert wird. Das Wort *Gruppe* spielte für Le Bon noch keine maßgebliche Rolle, er verwendete in erster Linie den Begriff *Masse*, wie der Titel seines vielrezipierten Werks „Psychologie der Massen“ bereits verrät. Ebenso ist eine

Begrenzung der Anzahl der beteiligten Individuen nicht relevant, um eine Bewegung einer Menge an Menschen zu gewährleisten. Er beobachtete, dass in historischen Augenblicken bereits sechs Menschen eine psychologische Masse bilden können (Le Bon 2018, S. 30). Dies wäre aus gegenwärtiger Sicht auch eine passende Gruppengröße für eine kunsttherapeutische Sitzung.

3 VON DER MASSE ZUR GRUPPE

Der Professor für Psychologie und sozialwissenschaftliche Methoden und Arbeitsweisen Peter Wellhöfer lehrte an der Fakultät für Sozialwissenschaft in Nürnberg und verfasste u. a. Werke, wie „Schlüsselqualifikation Sozialkompetenz“ und „Gruppendynamik und Soziales Lernen“. Letzteres bietet einen Einblick in das komplexe Thema der Gruppe durch eine klare Strukturierung und eingängige Zusammenführungen internationaler wissenschaftlicher Analysen. Ihm fiel auf, dass es unter den Sozialpsychologen noch keine eindeutige Definition für den Begriff *Gruppe* gibt. (Wellhöfer 2018, S. 17) Wellhöfer veranschaulichte Denkansätze zur begrifflichen Bestimmung und erschloss sechs Punkte als deren Merkmale. Das erste Beispiel zeigt Peter Robert Hofstätters (1913–1994) Diagramm.

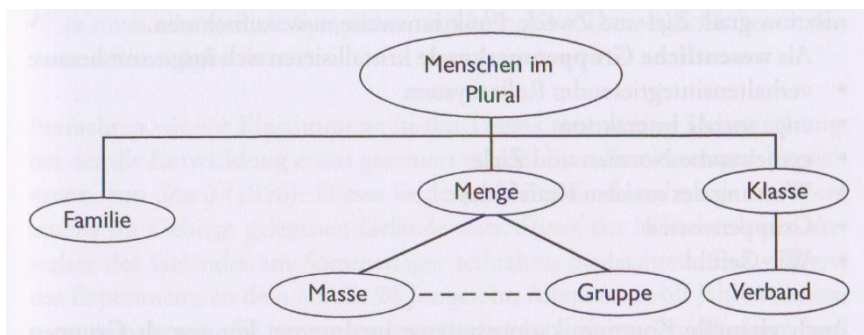


Abbildung 32: Hofstätter, „Menschen im Plural“, 1986 (Wellhöfer 2018, S. 19)

Als Gruppe erachtet Hofstätter, wenn eine Rollenstruktur im Sinne einer Leiter- und Geführtenrolle sowie ein gemeinsames Ziel beobachtbar sind (Wellhöfer 2018, 18). Wellhöfer erklärt die angeführte Grafik wie folgt:

„Eine Masse ist eine aktivierte Menge, in der sich noch kein ordnendes und Verhalten integrierendes Rollensystem entwickelt hat. Sie ist demnach ein relativ seltenes kurzlebige soziales Phänomen und zerfällt entweder zur Menge, wenn die aktivierende Ursache beseitigt ist oder geht in die Gruppe über, sobald sich eine Rollenstruktur entwickelt.“ (Wellhöfer 2018, S. 18)

Demzufolge wird der Begriff *Gruppe* durch eine Rollenstruktur und ein gemeinsames Ziel definiert und nicht durch die Anzahl der Individuen von der Masse abgegrenzt.

Abschließend führt Wellhöfer das Profil einer Gruppe auf Kurt Lewins (1890–1947) Auffassung zurück. Als wesentliche Gruppenmerkmale kristallisieren sich demzufolge insgesamt sechs Punkte heraus:

- verhaltensintegrierendes Rollensystem;
- enge soziale Interaktion;
- gemeinsame Normen und Ziele;
- Wirkung des sozialen Kraftfeldes;
- Gruppenvorteil; und
- Wir-Gefühl.

(Wellhöfer 2018, S. 20)

Dazu bindet er einen weiteren Aspekt der Auffassung Kurt Lewins Begriff ein. Die Abhängigkeit der einzelnen Mitglieder wird dadurch in der Struktur beachtet, denn Lewin fasste im Jahr 1963 die Gruppe als eine dynamische Ganzheit auf, die durch die wechselseitige Abhängigkeit ihrer Glieder oder Teilbereiche charakterisiert ist (Wellhöfer 2018, S. 20).

Zusammengefasst ist eine Gruppe ein menschliches Gefüge aus mindestens zwei Personen, das von derselben Motivation gelenkt wird, die sich in einer Rollenstruktur befindet und hierarchisch unterteilt ist.

3.1 Gruppendynamik allgemein

Die Prozesse, die sich innerhalb einer Gruppe abspielen, erklärt Wellhöfer mit Lewins Theorie, wonach die Wahrnehmung ein aktiver Prozess ist, bei dem der Einzelne und die Einzelne die *objektiven* Reize nach subjektiv vorhandenen *Gestaltgesetzen* verarbeiten. Die Gestalt ist dabei mehr als die Summe ihrer einzelnen Teile (Wellhöfer 2018, S. 15).

Weiter führt er im Hinblick auf Lewin aus:

„Es gibt demnach keine Situation, die für einen Menschen neutral ist, sondern jede Situation ist subjektiv gefärbt und besitzt anziehende und abstoßende Kräfte (Valenzen), je nachdem welche Personen, Aufgaben und Objekte sich in der Situation befinden oder erlebt werden. Diese Situation beschreibt er als ein ‚soziales Kraftfeld‘, als einen Lebensraum, der zu jedem Zeitpunkt eine eigene subjektive Charakteristik hat, die das individuelle Verhalten bestimmt.“ (Wellhöfer 2018, S. 15)

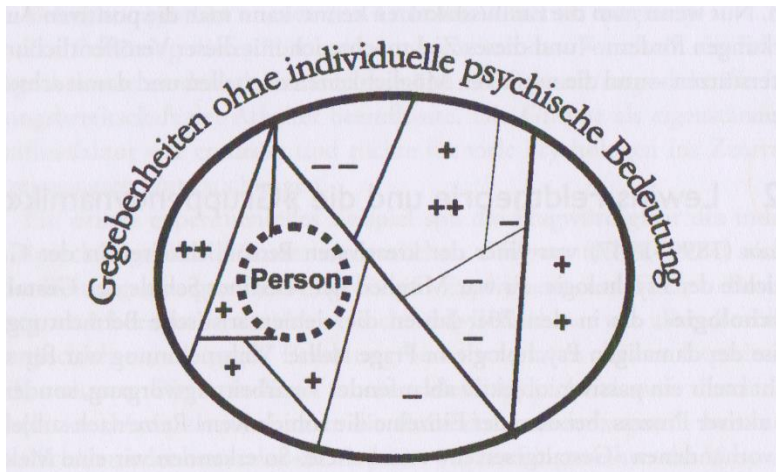


Abbildung 33: Lebensraum, Lewins Feldtheorie (Wellhöfer 2018, S. 16)

Wird Lewins Modell zur Feldtheorie auf ein Gruppengefüge übertragen, entsteht eine Dynamik zwischen den Personen und Objekten innerhalb dieses Felds, das als *die Gruppe* verstanden werden kann.

Im Artikel „Führungspositionen in Gruppen“ von Max Rosenbaum aus dem Sammelwerk „Lewin und die Folgen – Sozialpsychologie, Gruppendynamik, Gruppentherapie“ erklärt Rosenbaum einen Begriff zur Beschreibung der Motivationsdynamik einer Führungsperson der Gruppe:

„Wie immer man es nennt – psychische Ansteckung (‚contagion‘), ein Begriff, den Le Bon (1895), der französische Soziologe, benutzte und der auch stark S. Freud beeinflusste, oder soziale Erleichterung (‚social facilitation‘), ein Ausdruck von Floyd Allport aus dem Jahre 1924 –, nahezu alle Forscher kollektiven Verhaltens weisen darauf hin, daß Individuen in der Gruppe, insbesondere der Führer, dem Einfluss anderer unterworfen sind.“ (Heigl-Evers 1979, S. 463)

Ein Ansatz ist, dass der Antrieb, zu führen oder zu folgen, von einer äußeren Unterwerfung verursacht wird. Während einer temporären Orientierungslo-

sigkeit, bei Heranwachsenden bspw., kann das Gruppengefüge zu einer Besserung führen, weil der Halt einer Gruppe als heilsam empfunden werden kann. Der Effekt der Heilsamkeit, als positive Beeinflussung in der Gruppe, wird auch in der Kunsttherapie zugunsten des Klienten oder der Klientin genutzt. Außerdem fühlen sich viele Teilnehmerinnen und Teilnehmer weniger exponiert innerhalb des Gruppenverbands und können sich freier künstlerisch entfalten. Auch das bloße Beobachten der anderen während eines künstlerischen Schaffensprozesses kann zu einer Motivationssteigerung führen.

3.2 Die Gruppe in der Kunsttherapie

Die hohe Motivationsdynamik beim Arbeiten im Gruppengefüge ist weitgehend erforscht und bekannt. Vordergründig sind wirtschaftliche Interessen die Motivation der Forschungen, wobei Wege zur Leistungssteigerung bei der Produktion verschiedener Wirtschaftsgüter erforscht werden. Mit einer Leistungssteigerung geht allerdings auch ein wohltuendes Gefühl von Zufriedenheit aufgrund der eigenen Produktivität einher. Die Erkenntnisse aus der Erforschung der Arbeitswelt sind von maßgeblichem Wert für diese Arbeit und können auch in der therapeutischen Arbeit zum Einsatz kommen. Im Gruppenverband zu interagieren und etwas zu schaffen, bedeutet produktiv und daher auch nützlich zu sein. Möglicherweise ist dieses positive Gefühl sogar der Auslöser für den Gruppenerfolg.

Klaus Blitz hebt im Sammelband „Lewin und die Folgen“ Leistungsvorteile in Gruppen hervor. Er erkennt, dass ebenfalls eine bewusste Leistungsdrose- lung einzelner Individuen in der Gruppe stattfinden kann, um sich an das Gruppenniveau anzupassen, da die Zugehörigkeit in einem sozialen Gefüge häufig erstrebenswerter ist als eine Arbeitsprämie oder gar bevorzugt wird. (Heigl-Evers 1979, S. 478)

„Da die Gruppe sich aus mehreren Individuen zusammensetzt, steigt somit die Wahrscheinlichkeit, daß ein Mitglied die Lösung liefert; die Gruppe ist daher so gut wie ihr bestes Mitglied. Diese ‚best-man‘-Hypothese (Lorge, Solomon 1955) lässt sich nur bei

Denkaufgaben aufrechterhalten, die weder mehrere Denkschritte noch verbale Interaktion benötigen.“ (Heigl-Evers 1979, S. 479)

Diese Erkenntnisse bedeuten für die Therapeutin und den Therapeuten, eine sensible Beziehungsarbeit zu leisten und somit auch für ein motivierendes und aktivierendes Gruppenklima zu sorgen. Dennoch besteht beim kunsttherapeutischen Arbeiten in der Gruppe die Hoffnung, dass die Werke der Teilnehmer und Teilnehmerinnen inspirierend und ermutigend auf die anderen wirken. Sollte keine verbale Reflexion in der Gruppe eintreten, dienen die schöpferischen Werke der Veranschaulichung des Gruppenprozesses.

Die Frage, ob eine Einzel- oder eine Gruppentherapie geeigneter für ein spezifisches Thema ist, ist häufig weniger von diesem selbst als vom jeweiligen kulturellen Hintergrund und der persönlichen Situation der Patientin oder des Patienten abhängig. Nach Paolo Knill bildet die Gruppe eine weitere Ebene der Begegnung zwischen Klientin oder Klienten und der Therapeutin oder dem Therapeuten bzw. für die anderen Klienten und Klientinnen (Eberhart und Knill 2011, S. 214). Die Gruppe als Ebene in der Therapie eröffnet einen weiteren Weg zum kreativen Tun.

4 KUNSTTHERAPEUTISCHE PRAXIS IM GRUPPENGEFÜGE

Das folgende Kapitel bietet einen Einblick in ein kunsttherapeutisches Praktikum am Johannes Kepler Neuromed Campus in Linz.

Diese kunsttherapeutischen Interventionen erfolgten im Laufe des zweiten Praktikums für das Masterstudium *Kunsttherapie und Pädagogik* im Zeitraum von Mai bis Juni 2018. Die Kunsttherapieeinheiten fanden zu je 100 Minuten donnerstagnachmittags auf der Station Psychiatrie 2, D203 unter der Leitung des Oberarztes Heinrich Wolfmayr statt.

Die Erkenntnisse, die durch die hermeneutisch-interpretative Vorgehensweise aus den ersten Kapiteln erarbeitet wurden, werden mit der praktischen therapeutischen Tätigkeit im Gruppengefüge zusammengeführt.

Die Schlussfolgerungen aus den Themenkreisen *Farbe, Symbol und Gruppe* werden mit den kunsttherapeutischen Werken aus der Praxis in einen Zusammenhang gebracht. Ob und wie diese drei Themenkreise aufeinander wirken, soll im Kapitel *Resonanz und Reflexion* erörtert werden. Durch die historisch angelegten Deutungen der Themengebiete *Farbbewusstsein, Gruppenverständnis* und *Symbolik* werden im Folgenden Zusammenhänge erschlossen. Der hermeneutische, theoretische Teil der Masterarbeit wurde erst nach dem Praktikum erarbeitet.

Gezeigt werden ausgewählte Bilder der Patienten und Patientinnen, die im Zuge des kunsttherapeutischen Schaffens entstanden sind. Die Namen der Patientinnen und Patienten wurden im Bildmaterial unkenntlich gemacht, indem sie rückwirkend digital bearbeitet wurden.

In diesen Einheiten wurde, nach einer kurzen Begrüßung der Gruppe und einer Programmvorstellung, jeweils ein Text zur visuellen Meditation aus dem gleichnamigen Buch von Gabriele Roszbach vorgelesen. Die Autorin ist Meditationslehrerin und bietet mit dieser Zusammenstellung von Texten eine adäquate Sammlung an Geschichten, die von inneren Bildern und Symbolen er-

zählen. Im Anschluss der Meditation startete der praktische Teil. Nach Absprache mit den Teilnehmerinnen und Teilnehmern wurde eine passende CD mit Waldgeräuschen und anderen Naturklängen eingelegt, die den Schaffensprozess akustisch untermahlen sollten. Abschließend reflektierten die einzelnen Teilnehmerinnen und Teilnehmer ihre Bilder selbst und gegenseitig und teilten ihre Eindrücke der Gruppe mit.

Ausgewählte Werke aus kunsttherapeutischen Einheiten dienen zur Veranschaulichung des Gesamtbilds verschiedener Gruppen. Sie sind in insgesamt drei Sitzungen gegliedert. Das Angebot bezieht sich vorrangig auf das Material, das für die praktische Umsetzung bereitgestellt wird, gibt aber auch den Anstoß zum Tun bzw. dient als Inspirationsquelle, die als Anreiz für das Bildnis dienen soll. Wie bereits erwähnt, handelt es sich in Sitzung 1 und 2 um denselben ersten Input, und zwar um die visuelle Meditation „Am Fluss“, die jeweils zu Beginn vorgelesen wurde. In jeder Sitzung stand es den Teilnehmerinnen und Teilnehmern frei, das Angebot anzunehmen. Sollte jemand bereits mit einer eigenen Idee oder dem Wunsch, ein bestimmtes Motiv abzubilden, in den Kunsttherapieraum kommen, waren sie stets dazu eingeladen, die eigenen Ideen umzusetzen. In Sitzung 2 bspw. hatte ein Teilnehmer ein Malen-nach-Zahlen-Bild vorbereitet und dieses auch während der Kunsttherapie bemalt. Bei der Nachbesprechung zeigte er sich jedoch wach und präsent. Er reflektierte das Tun und die Werke der anderen Gruppenteilnehmer und Gruppenteilnehmerinnen aufmerksam.

Relevant ist die Grundstimmung innerhalb der Gruppe, die sich anhand der Bilder ablesen lässt. Während die Komposition der Werke von Sitzung 1 ein harmonisches Bild ergibt, ist in Sitzung 2 kaum zu erkennen, dass es sich um ein und dasselbe *Angebot* handelte, wie dies unten ersichtlich wird. Es ergibt sich die Frage, ob es gruppensdynamische Folgen haben könnte, dass sich ein Mitglied vorab dazu entschied, nicht das gemeinsame *Motiv* der Gruppe zu

gestalten oder, ob spezifische Farben und Symbole dazu geführt haben können. Möglich ist auch, dass dies keinerlei Auswirkungen auf das Gruppengeschehen mit sich brachte.

Sitzung 1:

Diese ersten vier Kreidezeichnungen ergeben gemeinsam ein Bild im Gleichklang. Alle vier Bilder zeigen dieselben Motive eines Blicks in eine natürliche Landschaft und eine ähnliche Farbwahl. Diese Gruppe wirkte auch von der Grundstimmung her bereits fröhlich und harmonisch.



Abbildung 34 Bilder aus Sitzung 1

Sitzung 2:

Bei der Betrachtung der Bilder in der Gruppenformation ist keine Homogenität, weder im Hinblick auf die Motive noch in der Farbwahl, zu erkennen. Jede Arbeit ist individuell gestaltet und enthält symbolische Botschaften von Konfliktpotenzial.



Abbildung 35 Bilder aus Sitzung 2

Sitzung 3

Bei dieser Bildkomposition ist keinerlei inhaltlicher Zusammenhang mehr erkennbar. Die Motive stehen nicht in Resonanz zueinander, es zeigte sich aber eine Reaktion des anderen Gruppenteilnehmers auf die Entstehung des dunklen Bilds rechts oben.

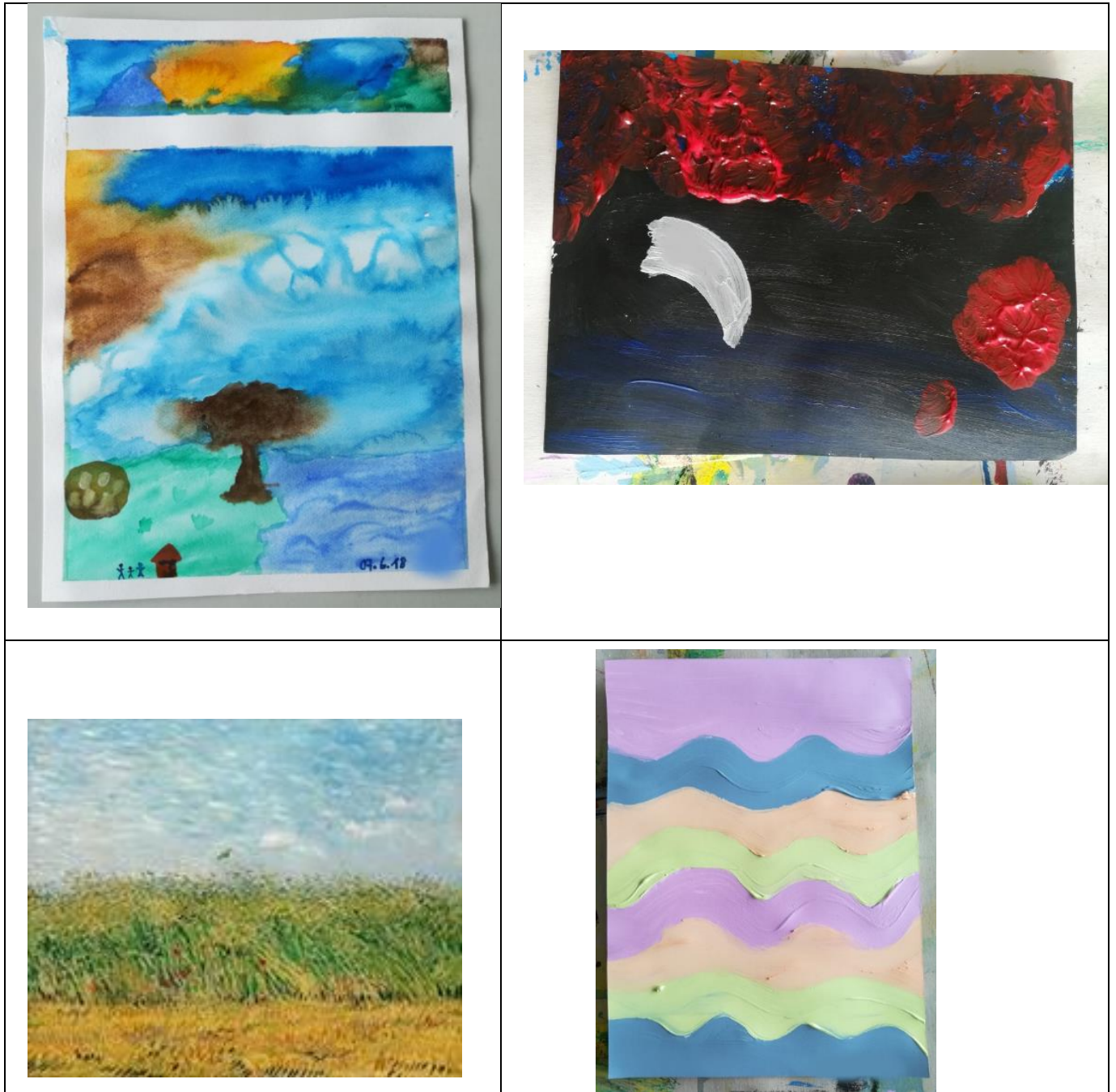


Abbildung 36 Bilder aus Sitzung 3

4.1 Interventionen

Eingangs handelte es sich um die Protokolle aus dem Praktikum, die während oder unmittelbar nach jeder Kunsttherapie geschrieben wurden.

Einzelne Werke aus insgesamt drei kunsttherapeutischen Angeboten wurden im Zuge dieser Arbeit beleuchtet, wobei das Augenmerk auf eine mögliche Wirkung von Farben und Symbolen auf die jeweilige Gruppe gelegt wurde. Zu beachten ist, dass die letzte kunsttherapeutische Sitzung unter einem leicht abgeänderten anderen Setting stattfand, jedoch einen größeren Kontrast zu den beiden vorherigen erkennen lässt. Zum einen ist die Gruppe wesentlich kleiner als die anderen beiden und zum anderen hebt sich ein Werk durch eine besondere Farbgebung hervor, wie in den Werken von Sitzung 3 ersichtlich ist. Hinzu kommt, dass eine andere visuelle Meditation von Gabriele Rossbach vorgelesen wurde. Der Text „Adlerflug“ ist allerdings inhaltlich ebenso eine *einfache* Naturbeschreibung wie „Am Fluss“. Beide Geschichten erzählen von der Schönheit der Natur und spielen sich bei sonnigen Temperaturen ab.

Protokolle aus Sitzung 1:

Einstieg: Visuelle Meditation von Gabriele Rossbach „Am Fluss“, S. 59.

Angebot: Ölkreide und Pastellkreide.

Ich las den Text vor und legte die „Waldklänge“-CD ein. Da die Teilnehmerinnen und Teilnehmer zögerlich waren, begann ich zuerst zu malen, um sie zu ermutigen, was funktionierte. Alle, bis auf Herrn B., arbeiteten schnell. Im zweiten Schritt sollten sie ein Detail ihres Bilds hervorheben und davor eine Bleistiftskizze anfertigen.

1. Herr F.: Das Bild wirkt fröhlich und zeigt viele Details. Später erzählte er von seinen Lupinen und von den Bergen. Die Kiste mit den unangenehmen Gefühlen wurde mit zwei Schlössern verschlossen und platschte ins Wasser.



2. Herr P. beobachtete das Geschehen genau. Am Bild liegt der Horizont weit oben, die Farben wirken blass. Gleich zwei riesige Kisten liegen vorne in der Mitte, die erste Kiste verschwindet schon fast. Er betrachtete sein erstes Bild kritisch, mit dem zweiten war er etwas zufriedener. Bei der ersten Reflexion bemerkte er: „Ich habe mich selbst vergessen“, da die anderen beiden sich selbst ins Bild gesetzt haben.



3. Herr B. wirkte leicht abwesend und war still. Auch das zweite Bild ist tendenziell eine infantile Darstellung. Auffällig sind die leeren Stellen auf der Wiese, welche die Erde darstellen sollen, sowie die Abzweigung des Flusses nach unten, die einfach ausläuft.



4. Frau B. arbeitete anfangs vorsichtig und fein, sie versuchte, Herrn B. zu unterstützen. Sie erinnerte sich an die Traun, an der sie oft mit ihrem verstorbenen Hund spazieren war. Auffällig ist die Spiegelung der Sonne im Wasser.



Protokolle aus Sitzung 2:

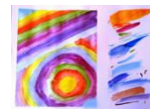
Einstieg: kurze Besprechung der KT-Vorwoche, visuelle Meditation von Gabriele Rossbach „Am Fluss“, S. 59.

Angebot: Ölkreide, Pastellkreide, Aquarell (später Tusche und Feder).

Ich las den Text noch einmal vor, da zwei ihn noch nicht kannten. Ziel war es, sie wieder in diese fröhlich zuversichtliche Stimmung von vor zwei Wochen zu versetzen.

1) Herr F.

Er hatte starke Kopfschmerzen, zeichnete aber trotzdem und teilte sich mit. Das erste Bild zeige eine Nacht, die so dunkel und klar sei, dass er die Milchstraße sehen könne. Das sei sein Ort der Freiheit. Das zweite Bild mit Aquarell beschrieb er als ein Ziel. Es wirkt positiv und ermutigend.



2) Herr S.

Er hat ein Malen-nach-Zahlen-Bild von seiner Schwester geschenkt bekommen. Es handelte sich um ein großes Triptychon und wirkte komplex. Er arbeitete zielstrebig und ließ sich nicht von den kleinen Zahlenfeldern und den vielen Farbbehältern abhalten.



3) Frau S.

Sie war fröhlich und kommunikativ. Die Geschichte gefiel ihr und sie begann, rasch zu malen: zuerst den Schmerz, den sie auch als „Druck in der Brust“ beschrieb (rote Spirale). Als ich sie auf die Kisten in der Geschichte ansprach, war sie erfreut über die Idee, dass der Schmerz einfach übermalt werden könne. Später schrieb sie einen Text mit Tusche, sie arbeitete genau und ließ sich Zeit.



Protokolle aus Sitzung 3:

Einstieg: kurze Besprechung.

Angebot: Acryl, Aquarell, visuelle Meditation von Gabriele Rossbach
„Adlerflug“, S. 85 – ausgewählte Künstlerpostkarten aufgelegt, welche die Stimmung der Geschichte darstellen sollten.

1) Frau S.

Aquarellpapier und Acryl; Farbe wurde bei Bild 1 direkt aufs Blatt aufgetragen und großzügig verstrichen; wirkt düster; dies sei das, was sie sehe. Der silberne Adlerschnabel rückte in den Vordergrund, er wurde erst zum Schluss hinzugefügt. Die rote Farbe sei schwer zu erklären, sie solle den Rauch darstellen. Frau S. sehe nicht klar. Später bat ich sie, die Stimmung eines Van-Gogh-Bilds einzufangen (Weizenfeld mit Lerche). Erstaunlich: Die Farben wurden auf ein gesondertes Papier gebracht, gemischt wurden sie trotzdem nicht.



Details könne sie auch nicht erkennen. Sie arbeitete schnell und wirkte etwas lustlos, sie benötigte maximal 10 Minuten für jedes Bild. Mit den Farben und Pinseln ging sie behutsam um. Die Bilder schmeiße sie immer weg, sie wolle sie nicht haben, wenn es ihr besser gehe.

2) Herr M.

Diese kleine Gruppe von nur zwei Personen war Herr M. anscheinend etwas unangenehm. Er kam nicht, wie letztes Mal, in einen Arbeitsfluss, sondern richtete seine Aufmerksamkeit stets auf die Dinge, die im Umfeld passierten und fühlte sich beobachtet. Er reflektierte Frau S. Bild genau und gab gutes Feedback. Seinem Bild wurde nicht viel Aufmerksamkeit geschenkt. Er nahm das Bild aber mit.



Leider herrschte bald Aufbruchsstimmung und wir beendeten die KT etwa 15 Minuten vor Schluss.

3) Herr P. blieb in der Hängematte.

4.1.1 Resonanz und Reflexion

Dieser Teil der Arbeit betrifft den Widerhall der während der Kunsttherapie entstandenen Werke und deren Wirkung auf die Gruppe aus der Sicht der Therapeutin und Autorin dieser Arbeit. Diese Resonanz kann in Anbetracht der in den ersten theoretischen Teilen erarbeiteten Inhalte in puncto Farb- und Symbolkraft ergründet werden.

Die Erkenntnisse aus den ersten Kapiteln zu *Farbe, Symbolik und Gruppe*, die durch die hermeneutisch-interpretative Vorgehensweise erarbeitet wurden, werden in der praktischen therapeutischen Tätigkeit im Gruppengefüge angewandt. Einzelne Werke aus den zuvor angeführten kunsttherapeutischen Sitzungen sollen im Detail betrachtet werden, wobei ein Zusammenhang zu Farben und Symbolen hergestellt werden kann. Ausschlaggebend ist hier, welche Details des jeweiligen Werks Aufmerksamkeit erzielten. Bei diesem Vorgang tritt die Perspektive der Kunsttherapeutin oder des Kunsttherapeuten selektiv in Aktion.

In Sitzung 1 liegt ein homogenes Gruppenbild vor, die vier Werke erscheinen im Einklang miteinander und spiegeln das Thema der visuellen Meditation wider. Die Stimmung der ersten Sitzung war grundlegend heiter, durch die großen Fenster im Atelier schien die Sonne. Alle vier Teilnehmerinnen und Teilnehmer freuten sich auf die Kunsttherapie und teilten dies auch in der kurzen Begrüßungsrunde mit. Speziell in der ersten Sitzung zeigten sich die Gruppenmitglieder nach der Lesung eher zurückhaltend, so begann ich ein buntes Kreidbild anzufertigen. Dabei bewegte ich mich still frei im Raum und zeigte dabei gleichzeitig, welche weiteren Materialien zur Verfügung standen, während ich mir das passende Papier und eine Malunterlage holte. Alle beobachteten mich genau und taten es mir gleich, Herr F. machte den ersten Schritt.

Als bereits alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer im Malprozess waren, lag meine Konzentration auf den Werken der Gruppe. Mir fiel auf, dass die Farb-

wahl bei allen ähnlich ausfiel und die Motive Ausschnitte einer Naturaufnahme zeigten. Die Motive waren eindeutig an die Inhalte der visuellen Meditation angelehnt und auch die perspektivische Darstellung ähnelte sich jeweils. Nur in Bild 2 kreuzt der Fluss die Wiese von unten nach oben und nicht von einer Seite zur anderen, wie in den anderen Bildern.

Eindrücklich ist das Bild von Herrn F. in Erinnerung geblieben. Auch in seinen Aktionen trieb er das Gruppengeschehen auf eine angenehme Art und Weise voran. Wahrscheinlich waren es seine Motive, welche die Gruppe dazu animierten, kreativ und im Gleichklang ähnliche Bilder zu gestalten.

Ein heller Schein von Freude huschte über sein Gesicht, als Herr F. von seinen Lupinen oder „Wolfsblumen“ sprach. Auffällig war, dass sie wesentlich detailreicher als die anderen Gegenstände im Bild gemalt wurden, auch ihre Blüten tragen unterschiedliche Farben. Sie nehmen direkt unter der Sonne Platz und es scheint, als würden sie die Kiste mit den unangenehmen Gefühlen verabschieden. Diese eindruckliche Erzählung von Herrn F. machte auch den anderen Teilnehmerinnen und Teilnehmern sichtlich Freude und hellte die gesamte Gruppensituation auf. Die Schilderung der Berge erinnerte Herrn P. daran, dass er früher auch oft bergsteigen war.

Grundsätzlich sind Blumen nicht nur ein angenehmes *Gruppenthema*, sondern auch ein Symbol für das Leben, die Blüte und auch für Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit.

„Die einfachste Form einer Blume mit strahlenförmigen Konturen ist das Mandala, das die Blume symbolisch mit dem Rad und ewiger kosmischer Bewegung um ein mystisches und mit Orientierung bietendes Zentrum verbindet. Die hermaphroditischen Eigenschaften der Blume verweisen auf die Zusammenführung von Gegensätzen bei der Ich-Werdung. Die Blume, über der Erde zu sehen, doch unten, im Unsichtbaren verwurzelt, überbrückt symbolisch die Trennung zwischen sinnfälligen und unsichtbaren Welten, zwischen Gefilden des Latenten und Möglichen und denen der regen Entwicklung.“ (Ronnberg und Martín 2018, S. 150)

Die ganze Natur dreht sich um ihre Blüte, wenn sie erblüht. Sie wächst nahezu überall, ihre aggressiven Wurzeln graben sich in beinahe jeden Boden.

Konkret handle es sich um Lupinen, die Herr F. auch in seinem Garten anpflanzen würde, mir waren diese Blumen bis dahin unbekannt.

Dies ist eine Kulturpflanze mit langer Geschichte. Sie zählt zu den Hülsenfrüchten und ihre Samen sind eiweißhaltig. Ihr Name stammt vom lateinischen *lupo* (Wolf) ab (Jouko Lehmuskallio 2020).

Die Farben der Lupinen sind satt und kräftig, das deckend aufgetragene Blau, Rot, Gelb und Weiß der Pflanze scheinen sich zu einem geschlossenen Kreis zu verbinden. Dieser Blumenkreis erinnert an Goethes Darstellung der Grundfarben, die er ebenfalls in Form eines Kreises darstellte. Die Blüten bilden einen Gegensatz zu den schütter gezeichneten Grün- und Blautönen der Wiese und des Flusses. Blumen können oft auch als Versinnbildlichung für das Selbst, somit die eigene Person im Bild, stehen. Dies passt zu Herrn P.s Äußerung, dass er der Einzige sei, der vergessen habe, sich selbst im Bild einzufügen. Erstaunlich ist, dass er die Anwesenheit des Künstlers selbst, in Form der Blumen im Bild, anstandslos anerkannte.

Diese Blumen wurden größer als die Truhe mit den zwei Schlössern gezeichnet, dies könnte auch auf das Selbst in Form der Blumen hinweisen. Weiter erzählte Herr F., dass es sich um seltene Pflanzen handle, die nur unter Umständen oder ab einer bestimmten Höhe wild wachsen könnten. Die Verbindung zwischen den Lupinen und den Bergen wurde erst im Zuge dieser Arbeit klar. Die Tanne, die auf dem Berg thront, tritt in den Vordergrund. Auch die Berge waren nicht nur in schütterem Grau dargestellt, sondern wurden mit schwarzen, braunen und grünen Akzenten definiert. Der Blick fiel auf die Farbpracht des Gesteins in dieser Darstellung. Ich fragte nach den Bergen und beschrieb, was ich sah.

Herr F. erklärte, dass er früher oft und ausdauernd wandern und bergsteigen war. Die Höhe und die Luft seien so klar, dass alles sichtbar sei. Herr. F. begann zudem als Erster in der Abschlussrunde zu sprechen. Die anderen taten es ihm gleich. So nahm er nicht nur im Malprozess mit seiner Umsetzung der

Geschichte durch sein Motiv die *Anführerrolle* ein, sondern auch bei der Abschlussrunde. Dies tat er vermutlich unbewusst. Es wirkte angenehm und passend. Es war der Gruppe sichtlich willkommen, dass er das Wort ergriff. Somit vermied er auch ein eventuell für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer unangenehmes Schweigen. Zumindest schien es, als würde jedes Mal ein leises *Aufatmen* durch die Gruppe wandern, wenn sich Herr F. zuerst bereit erklärte, sich zu seinem Bild zu äußern. Immerhin war er, im Vergleich zu den anderen, auch am häufigsten bei der Kunsttherapie anwesend.

Die Reflexion der Bilder verlief ähnlich harmonisch wie die optische Erscheinung selbst. Auch die anderen drei Bilder wurden respektvoll und achtsam reflektiert. Die Gruppe konnte in aller Ruhe entlassen werden, alle nahmen sich zufrieden ihre Bilder mit und die Sitzung dieser Kunsttherapie fand einen sanften Ausklang.

In Sitzung 2 ist bei der Betrachtung der Bilder in der Gruppenformation keine Homogenität zu erkennen. Jedes Bild ist anders und individuell gestaltet. Wie eingangs erwähnt, hatte Herr S. ein Malen-nach-Zahlen-Bild, das er von seiner Schwester geschenkt bekommen hatte, in die Kunsttherapie mitgebracht. Herr F. teilte mit, dass er schlimme Kopfschmerzen habe. Ansonsten verlief der Ablauf und das Angebot von Sitzung 2 genau wie bei Sitzung 1. Die Medien und das Material wurden unterschiedlich gewählt. Frau S. bediente sich nach ihrem ersten Bild bspw. dem Medium *Schrift* bzw. *Wort*, indem sie von sich aus um Papier und Feder bat. Sie verfasste damit eine Liebeserklärung an ihre eigene Schöpferkraft. Herr F. malte, trotz seiner starken Kopfschmerzen, einen Ort, an dem er sich frei und wohl fühlen würde. Ein eigenes *Zukunftsbild* entstand im Anschluss, dabei wählte er sogar ein für ihn neues Medium, nämlich die Aquarellfarben. Grundsätzlich sind Wasser- bzw. Aquarellfarben in der Kunsttherapie deswegen gezielt einzusetzen, weil das Farbergebnis schwer vorhersehbar ist. Es kann sein, dass die im Wasser gelöste Farbe in eine unge-

wollte Richtung fließt, weil ihr Farbfluss durch die schwerabschätzbare *richtige* Menge an Wasser bestimmt wird. Aus diesem Grund besteht das Grundangebot bei neuen Gruppen, wie bei Sitzung 1, oft aus Pastell- und Ölkreiden, die eine feste Konsistenz haben.

Gleich zu Beginn stellte sich eine Art Gruppenkultur ein, die eine Individualität in der Gestaltung zuließ. Durch Herrn P.s *Ausstieg* aus dem allgemeinen Programm könnten sich die anderen Gruppenteilnehmerinnen und -teilnehmer eher dazu befähigt fühlen, eine eigene Gestaltungsmöglichkeit zu wählen. Obwohl bei jeder Kunsttherapie offen kommuniziert wird, dass die Arbeit an einem völlig unabhängigen Werk auch möglich ist, liegt es am Bedürfnis der Einzelnen oder des Einzelnen, sich *gruppenkonform* zu verhalten. Dieses Handeln könnte sich in der Ähnlichkeit der Bilder aus Sitzung 1 widerspiegeln und somit eine Beeinflussung der Gruppendynamik auf das fertige Bild bedeuten.

Im Hinblick auf die Farben und Symbole von Herrn M.s Malen-nach-Zahlen-Motiv, das Raubkatzen und wild stampfende Elefanten in Orange-Rot-Braunschattierungen zeigt, könnten diese ebenfalls eine unbewusste Regung bei den anderen Gruppenmitgliedern zur Folge gehabt haben. Die Farbkombination könnte eine anregende bis aggressiv anmutende Stimmung hervorrufen, die der wütend stampfende Elefant unterstreicht und die von einem Leopard, einem Tier, das andere erlegen muss, um zu überleben, gekrönt werden.

Frau S. saß neben Herrn M. und betrachtete sein Bild genau, blieb allerdings fröhlich und friedlich. Herr F., der einzige anwesende Teilnehmer aus dem ersten Setting, befand sich in der Vorwoche noch in der Rolle des *Anführers*, hatte an diesem Tag Kopfweg und zeigte sich daher, im Vergleich zu Sitzung 1, wenig maßgeblich beteiligt am Gruppengeschehen. Im Vergleich zur Vorwoche bzw. den anderen Kunsttherapie-Einheiten, in der er oft die Initiative ergriffen hatte, indem er sich als Erster zu Wort gemeldet hatte, verhielt er sich still und in sich gekehrt.

Frau S. genoss daher sichtlich meine (fast) ungeteilte Aufmerksamkeit und zeigte sich kommunikativ mir gegenüber. Ihr gefiel die Geschichte „Am Fluss“. Dabei bediente sich Frau S. einer eher infantilen Darstellungsweise ihrer visuellen Imagination der Geschichte. Dies ist an der Sonne und an den Blumen zu erkennen. Während der Gestaltung des Hintergrunds ihres Bilds erzählte sie von starken Schmerzen im rechten oberen Bereich ihres Brustkorbs, die sie mit einer roten Spirale darstellte. In der Kunsttherapie werden Schmerzen häufig in Form von Spiralen dargestellt. Es sind meist organische Formen, die in der Natur vorkommen, aber auch in vielen spirituellen Motiven zu finden sind. Dabei handelt es sich um dynamische Formen, die sich in beide Richtungen drehen können und sie stehen daher symbolisch für das Wachstum oder den Zerfall (Ronnberg und Martín 2018, S. 718–720). Bei dem Gedanken an das Gefühl, einen starken pochenden Schmerz zu spüren, erscheint diese leuchtend rote Spirale, die durch abstehende Striche an der Außenkontur *ausstrahlt*, treffend dargestellt. Frau S. betrachtete diese und stellte fest, dass sie vorher die Kiste für die unangenehmen Gefühle hätte zeichnen müssen, damit sie den Schmerz darin in den Fluss werfen könne. Nach einigen Überlegungen gefiel ihr der Vorschlag, die Kiste einfach über die Spirale zu zeichnen, da die Ölkreiden ohnehin decken würden. Entzückt von der Vorstellung, Unliebsames einfach zu übermalen, legte sie eine fein säuberlich ausgezeichnete Holztruhe mit Schloss über die feurige Spirale und entdeckte somit offenbar eines der Grundprinzipien der Kunsttherapie für sich (Menzen 2009, S. 89–90). Die eigene Imagination im Bild oder an der Skulptur zu visualisieren und darin Lösungen oder Auswege zu finden oder zu gestalten, kann eine heilsame Wirkung haben. Mit einem Lächeln und einem Schulterzucken bemerkte sie allerdings, dass das im echten Leben leider nicht so einfach gehen würde und malte den Himmel und die Wiese weiter aus, bevor sie mit ihrem Text begann. Den Dankesbrief an die Schöpferkraft las sie in der Abschlussrunde stolz vor. In der Reflexion zeigte sie sich auch den anderen beiden Gruppenteilnehmern gegenüber freundlich und reflektierte ihre Werke achtsam und fröhlich. Die

anderen beiden Gruppenmitglieder waren ebenfalls bemüht, die Werke von Frau S. zu reflektieren. Die Gruppe wurde in einer ruhigen Stimmung entlassen.

In Sitzung 3 blieb ein Teilnehmer lieber in der Hängematte liegen, was in Ordnung ist und auch so in der Gruppe besprochen wurde.

Frau S. kam und wirkte gereizt, fast aggressiv erzählte sie von Elektroschockbehandlungen gegen ihre Depressionen und starken Schmerzen, außerdem sehe sie alles unscharf. Herr M. betrat mit Frau S. den Raum und stellte sich freundlich vor.

Herr P. (Hängematte) ist ein guter Zeichner und seine Werke wurden in den bisherigen Sitzungen eindrucksvoll ausgeführt. Es war mir ein Anliegen, auch den anderen beiden Gruppenteilnehmerinnen und -teilnehmern darzulegen, dass eine Grundmotivation aller Beteiligten in meinem Interesse liege. Diese kann sich auch im Beobachten der anderen Mitglieder der Gruppe während des Gestaltungsprozesses äußern. Die bloße Produktion eines Bilds soll hingegen nicht Inhalt einer intermodalen Kunsttherapie sein. Daher ist das Verweilen in einer Hängematte besser als unter Zwang ein Bild zu malen. Ebenso steht es ihnen frei, die Gruppe für einen Moment oder gänzlich zu verlassen, allerdings mit der Bitte, nach Möglichkeit an der Abschlussrunde teilzunehmen.

Danach wurde die Idee der gegenwärtigen Kunsttherapie vorgestellt und auf die Empfehlungen des Materials und die Kunstpostkarten hingewiesen, bevor der „Adlerflug“ vorgelesen wurde. Waldgeräusche waren von Frau S. nicht erwünscht.

Ihr Bild des Adlerflugs gestaltete sich in einem dunklen Blau als Hintergrund, roten Wolken, die sich partiell transparent in das dunkle Blau einfraßen, und einer silbernen Sichel, die sich hell schillernd hervorhob. Auch dieses Mal drückte sie die Acrylfarbe direkt aus der Flasche auf das Aquarellpapier, ohne

ein eigens dafür bereitgestelltes Farbmischbehältnis zu verwenden. Ich war jedes Mal erstaunt darüber, wie exakt sie für diese achtlos ausgequetschte Menge an Farbe passend im Bild Verwendung fand. Zuerst drückte sie eine große Menge Schwarz auf das weiße Blatt, anschließend Blau, das sie mit einem breiten Borstenpinsel zu einem düsteren Hintergrund mit einem faszinierenden räumlichen Effekt waagrecht verpinselte. Dies geschah im Stehen, die Farbflaschen hatte sie sich bereits vorbereitet und vor sich auf ihren Platz gestellt. Sie stand immer am selben Platz in der linken vorderen Ecke in nächster Nähe zur Tür. Dann tropften leuchtend rote Farbbatzen auf den feuchtglänzenden dunklen Hintergrund, die Grundierung war noch so frisch, dass die Rillen des breiten Borstenpinsels erkennbar waren. Glücklicherweise hatte sie sich ein festes Aquarellpapier genommen. Es rollte sich zwar schon etwas an den Rändern ein, aber wellte sich noch nicht. Das Rot wurde mit einem runden Pinsel vertupft, teilweise vermischte es sich mit der dunklen Grundierung, was diesen nebeligen Effekt ergab. Aber durch den pastosen Farbauftrag blieben die erhabenen Stellen leuchtend rot. Acrylfarbe trocknet schnell, Frau S. wusste das und ließ eine silberne Farbraupe aufs Blatt plumpsen. Sie ergriff den dritten Pinsel, der bereits zu ihrer rechten Hand lag und vermalte das Silber hell leuchtend zu einer Sichel. Herr M. saß Frau S. direkt gegenüber und beobachtete ihr Tun genau, er wirkte etwas verstört dabei, konzentrierte sich aber auf sein buntes Aquarellbild.

Frau S. war fertig, länger als 10 Minuten brauchte sie nie für ein Bild.

Herr M. war neu in der Kunsttherapie, er zeigte sich bemüht und wagte sich gleich zu Beginn der Stunde ans Aquarellmalen. Er fragte nach der Technik und blätterte sogar in einem Büchlein zu Aquarellfarben, das im Regal stand. Er experimentierte, ließ sich von der Eigenwilligkeit der fließenden Farben nicht beirren und befolgte achtsam meine Ratschläge: Abkleben der Papierränder und ein Testbalken für die Farbkassette mit Malerkrepp, wie oben ersichtlich. Herr M. ließ sich Zeit und blieb bei der Sache, ließ Frau S. und ihr Bild aber nicht aus den Augen. Frau S. ging rauchen. Als sie zurückkam, setzte sie

ihren vollen Namen mit schwarzem Lackstift in die Mitte des silbernen Adlerschnabels, setzte sich hin und fixierte meinen Blick. Ich konnte mein Erschrecken vor diesem Bild nicht verheimlichen und fragte, warum sie eine helle sonnige Geschichte so gemalt habe. Sie sagte: „Das ist, was ich gesehen habe.“ Herr M. wendete den Blick schnell von Frau S. ab, richtete ihn nach unten und malte weiter, mir fiel seine gekrümmte Körperhaltung auf. Dies war das erste derartig düstere Bild von Frau S. Ihre Stimmung war bis jetzt zwar ähnlich düster, ihre Bilder spiegelten diesen Zustand allerdings nicht wider. Sie malt geübt und ihre Technik zeugt von viel Erfahrung mit Farbe. Dann fragte ich sie, ob sie sich vorstellen könnte, etwas zu malen, was sie gerne sehen möchte. Sie überlegte kurz und sagte: „Nein“.

Ich wandte mich wieder Herrn M. zu und bewunderte die Farbenpracht seines Bilds. Dann fiel mein Blick auf die Künstlerkarten, die ich vor der Sitzung aufgelegt hatte. Van Goghs Bild „Weizenfeld mit Lerche“ gefiel mir grundsätzlich und passte zur Geschichte „Adlerflug“. Nach längerer Betrachtung der Postkarte – Frau S. war noch immer da – bat ich sie, die Stimmung einzufangen. So entstanden diese Farbwellen in Pastell.

Rückblickend könnte die beklemmende Wirkung des Bilds von Frau S. auf die Gruppe, die mich einschließt, auf die aggressive wie auch archetypische Farbkombination des Rot, Schwarz und Weiß zurückzuführen sein. Doch nach längerer Überlegung ist es diese eigentümlich dunkle und diffuse Darstellung, die das düstere Wesen dieser Version des Adlerflugs ausmacht. Diese Dunkelheit störte Herrn M. oder nur mich. Es würde auch erklären, warum ich ihr die helle Postkarte von Van Gogh übergab. Beim Vergleich mit Herrn F.s vermeintlich düsterem Bild aus Sitzung 2 – der Milchstraße bei Nacht, die seinen persönlichen Ort der Freiheit und der Klarheit darstellte, was positiv konnotiert war – kam der Gedanke auf, dass die Dunkelheit an sich nicht unbedingt ausschließlich negative Seiten haben muss.

„Doch tritt man bewusst in die Dunkelheit und erträgt ihre Hülle, lernt man in ihren Winkeln zu sehen und zu hören wie eine Katze, wird sie die in ihr verborgenen

Schätze nach und nach offenbaren. Dabei wird die Dunkelheit zu einem geheimnisvollen und vertrauten Urgrund der Verwandlung und der Inspiration, von Wachsen und Heilung werden, zu dem wir immer wieder dankbar zurückkehren.“ (Ronnberg und Martín 2018, S. 102)

Das Verlassen der Dunkelheit ist durch den Wechsel in eine hellere Umgebung am ehesten zu erkennen. Durch einen Einfluss von außen – die Bitte, die Stimmung dieser Van-Gogh-Karte einzufangen – malte Frau S. ein helles Bild aus sanften Wellen und zarten Farben, das sich, vor allem auf mich, eindeutig positiv auswirkte. In der Abschlussrunde zeigte sich die Malerin weniger erfreut davon und wiederholte, dass es das sei, was sie sehe. Das zweite Mitglied dieser kleinen Gruppe erkannte, dass das Arbeiten in einer größeren Gruppe besser für ihn sei.

4.2 Resümee

Wie es Karl-Heinz Mensen in „Grundlagen der Kunsttherapie“ in einem Satz zusammenfasste: „Das Bilder-Produzieren stellt eine Brücke dar von Bewusstseins- zu Gefühls-, schließlich zu Kulturphänomenen, die erinnert sein wollen“ (Menzen 2009). Er veranschaulichte diese vermittelnde Fähigkeit eines Bilds, die durch die Darstellung von Farbe und Form gegeben sein kann. Das *produzierte* Bild bildet dabei auch eine Brücke zwischen allen Beteiligten, die das Bild wahrnehmen. Demnach ist während einer kunsttherapeutischen Intervention im Gruppengefüge die gegenwärtige Resonanz, die das Bildwerk bei allen Beteiligten – inklusive der Therapeutin oder des Therapeuten selbst – hervorruft, eine Kraft, die bewusst oder unbewusst wahrgenommen werden kann. Wie bei Frau S. Schmerzspirale aus Setting 2, die *einfach* mit einer Kiste den Fluss hinabgeschickt werden kann, bietet die Fähigkeit, ein Bild zu verändern, eine Möglichkeit der Dezentrierung und damit einen Schritt aus der Enge (Eberhart und Knill 2011, S. 45). Dies kann sowohl durch eine technisch ausgefeilte Umsetzung, wie dies bei der Abstraktion von Van Goghs „Weizenfeld mit Lerche“ von Frau S. aus Sitzung 2 zu sehen war, als auch durch eine infantile Ausdrucksform, wie bei Frau S. aus Sitzung 2, gewährleistet werden. Ebenso befähigt das Wechseln des Mediums – vom Bild zum Text, wie bei der *Schöpferkraft*, ebenfalls von Frau S. aus Sitzung 2 – zu einem Ausstieg aus der Enge der Problematik. Dabei lässt Paolo Knill den Gedanken „Low Skill, High Sensitivity“ die künstlerischen Fähigkeiten grundsätzlich als sekundäre Instanz walten (Eberhart und Knill 2011, S. 220–221). Ob das Bild durch eine ausgefeilte Technik, durch eine besondere Farbe oder durch ein aussagekräftiges Symbol seine Wirkung erhält, hat keinen Einfluss auf die Resonanz des Betrachters oder der Betrachterin. Diese besondere Wirkung muss nicht ergründet werden. Jener Widerhall, den das Bild beim Therapeuten oder der Therapeutin hervorruft, ist ausschlaggebend, da dies den weiteren Handlungsverlauf, im Sinne der kunsttherapeutischen Interventionen, maßgebend beeinflussen kann und vermutlich auch wird.

5 ZUSAMMENFASSUNG

Starke Bilder üben seit jeher Macht auf den Menschen aus und sind, nach Le Bon, unter den passenden Voraussetzungen sogar in der Lage, Menschenmassen zu lenken. Nach dem Motto: „Das Auge sieht schneller, als das Ohr hören kann“, wirkt das Bild. Ob diese Wirkung durch eine stimmige Farbgebung oder ein eindringliches Motiv verursacht wird, ist nicht ausschlaggebend. Bei genauer Analyse der Bilder kann jedoch ein ästhetisches Prinzip, wie der goldene Schnitt aus der Renaissancemalerei oder Goethes sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe, erfüllt worden sein. Relevant ist, dass das Bild im entscheidenden Moment von den richtigen Menschen gesehen wird und diese sich davon beeinflussen lassen. In diesem Punkt waren sich Freud, Jung, Canetti oder Schuster einig, jener Vorgang findet meist unbewusst statt. Bewusst wird das Bild von denjenigen eingesetzt, die ein Motiv haben, eine Gruppe von Menschen lenken zu wollen. Für Propaganda oder Werbezwecke bspw. werden eindrückliche Bilder eingesetzt, um Bedürfnisse der Menschen zu bedienen oder gar erst entstehen zu lassen, wie dies Bernays in „Propaganda“ anhand mehrerer Beispiele erfolgreicher Unternehmensgeschichten veranschaulicht.

Eine weitere wesentliche Erkenntnis aus dieser Arbeit ist, dass zwar spezifische Kombinationen aus Farben und Symbolen die Stimmung in einer Gruppe beeinflussen können. Die zwei Aspekte, Farbe und Symbol, können innerhalb ihrer Wirkung jedoch nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Die umfangreichen Studien und Forschungen zum Thema *Farbe* und ihre Wirkung auf den Menschen von Platon über Goethe bis hin zu modernen Befragungen und Datenerhebungen für Werbe- bzw. Marketingzwecke lassen auf eine umfangreiche Analyse der Thematik schließen.

Deren Erkenntnisse spielen nach wie vor eine maßgebliche Rolle unter Kunstschaffenden. Sie betreffen aber auch das Konsumverhalten hinsichtlich verschiedener Wirtschaftsgüter. Nur wenigen ist bewusst, dass die Farbe eine Kaufentscheidung lenken kann. Relevant für das moderne Verständnis von

Farbe erwiesen sich Goethes Arbeiten zur Farbforschung, da sie einen maßgeblichen Platz am Anfang einer Beeinflussungskette einnehmen, wie dies im Kapitel *Goethes Einfluss auf die Farbe im Bauhaus* geschildert wurde.

Das Wissen um die grundsätzlichen Wirkmechanismen der Farbe auf den Menschen kann in einer kunsttherapeutischen Tätigkeit eine geeignete Basis für das gegenwärtige Handeln bieten. Allein die Erkenntnis, dass Farbe bei Menschen unterschiedliche Wirkungen verursachen kann, kann in der Kunsttherapie einen unvoreingenommenen Blick auf die Farbwahl der Klientin oder des Klienten gewährleisten und begünstigt die Art der Fragestellung während des Schaffensprozesses. Eine unvoreingenommene Haltung gegenüber der Farbwahl eröffnet eine Vielzahl an Gelegenheiten, um mehr über die Sozialisierung – oder das Leben – der Klientin oder des Klienten zu erfahren, ungeachtet dessen, dass die Perspektive bzw. die eigene innere Haltung der Betrachterin oder des Betrachters, respektive der Therapeutin oder des Therapeuten, unweigerlich mit der Wirkung eines Bilds verbunden sind.

Es gibt zahlreiche Nachschlagewerke und Lexika zur Herkunft und Bedeutung von Farben und Symbolen. Die Vorstellung, ein Nachschlagewerk zu finden, das übersichtlich und chronologisch geordnet Auskunft über die Details in den Bildern aus kunsttherapeutischen Arbeiten gibt, ist verlockend. Ein solches Nachschlagewerk müsste allerdings über unermessliche geschichtliche und theologische Hintergrundinformationen verfügen, die den Ausdruck der Farben und Symbole bestimmen und Auskunft darüber geben können.

Darüber hinaus müsste es zwischen den kulturellen und ethnischen Aspekten, die an den jeweiligen Leser oder die Leserin gekoppelt sind, differenzieren können und die jeweiligen Deutungen dementsprechend individuell darstellen. Eine Enzyklopädie dieses Ausmaßes für kunsttherapeutische Handlungen zu erschaffen, wäre ebenso unmöglich wie sinnbefreit.

Die natürliche Selektion der Empfindung lenkt während eines künstlerischen Schaffensprozesses den Dialog der Therapie zwischen den zu Therapierenden und dem Therapeuten bzw. der Therapeutin und findet im Hier und Jetzt

statt. Hinzu kommen die verschiedenen Resonanzen der einzelnen Teilnehmerinnen und Teilnehmer, sofern die Therapie in der Gruppe abgehalten wird. Wenig ausschlaggebend ist, ob zuerst die Symbole und Farben das Gruppengefühl beeinflussen oder ob die Gruppe ihre Gefühle in einer Farbe oder in einem Symbol ausdrückt. Zu beobachten ist, dass Farben als Ausdruck einer Stimmung gewählt werden, diese jedoch auch andere Teile einer Gruppe beeinflussen können. Wie und ob dieser Vorgang der Beeinflussung von Farben und Symbolen auf eine Gruppe von Menschen konkret wirkt, konnte innerhalb dieser Arbeit nicht herausgefunden werden. Eine Ahnung der Wirkmechanismen und Schemen der drei Themenkreise *Farbe*, *Symbol* und *Gruppe* konnte aber anhand einzelner Beispiele entwickelt werden. Um konkrete oder messbare Antworten auf die Forschungsfrage zu erhalten, bedarf es empirischer Untersuchungen, die den Rahmen der vorliegenden Arbeit übersteigen würden. Der zentrale Aspekt der Forschungsfrage nach einer möglichen Wirkung von Farben und Symbolen auf eine Gruppe wurde eindeutig bestätigt. Bei der Arbeit im Gruppengefüge eines kunsttherapeutischen Kontexts kann das Wissen über die Wirkung von Farben und Symbolen auf den Menschen von wesentlicher Bedeutung sein und therapeutische Erfolge bewirken.

6 LITERATURVERZEICHNIS

Assmann, Aleida (2015): Im Dickicht der Zeichen. Erste Auflage, Originalausgabe. Berlin: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 2079).

Barneys, Eduard; Bernays, Edward L.; Kocks, Klaus (2017): Propaganda. Die Kunst der Public Relations. // Propaganda. Die Kunst der Public Relations. Unter Mitarbeit von Patrick Schnur, Doris Fleischman Bernays und Mark Crispin Miller. Deutsche Erstausgabe, achte Auflage. Berlin: orange-press.

Belting, Hans (2009): Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. 3. Aufl. München: Beck.

Buether, Axel; Augsburg, Anke; Danzl, Thomas; Kalweit, Andreas; Nesper, Anne-Marie; Rieke, Timo (2014): Colour. Design principles, planning strategies, visual communication. Unter Mitarbeit von Christina McKenna. 1st edition. Munich: Edition Detail Institut für Internationale Architektur-Dokumentation GmbH & Co. KG (Detail practice).

Burk, Annelie; Burk, Reinhard (Hg.) (2014): Checkliste Augenheilkunde. 5., [komplett überarb. und erw.] Aufl. s.l.: Georg Thieme Verlag KG (Checklisten der aktuellen Medizin).

Canetti, Elias (2014): Masse und Macht. 33. Auflage. Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch (FISCHER Taschenbuch, 6544).

Dewes, Eva; Duhem, Sandra (Hg.) (2008): Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext. Berlin: De Gruyter (VICE VERSA. DEUTSCH-FRANZÖSISCHE KULTURSTUDIEN).

Dipl.-Kulturwiss. (Medien) Romy Weinhold (2020): Bauhaus Logo. Unter Mitarbeit von M. A. Claudia Weinreich. Hg. v. Bauhaus - Universität Weimar. Online verfügbar unter <https://www.uni-weimar.de/de/universitaet/struktur/zentrale-einrichtungen/archiv-der-moderne-universitaetsarchiv/universitaetsgeschichte/>.

Eberhart, Herbert; Knill, Paolo J. (2011): Lösungskunst. Lehrbuch der kunst- und ressourcenorientierten Arbeit. 2., erg. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Eco, Umberto (2007): Die Geschichte der Schönheit. 5. Aufl., [Nachdr.]. München: Hanser.

Eco, Umberto; Trabandt, Jürgen (2002): Einführung in die Semiotik. Autorisierte dt. Ausg., 9., unveränd. Aufl. München: Fink (UTB Linguistik, Literaturwissenschaft, Philosophie, 105).

Finlay, Victoria (2011): Das Geheimnis der Farben. Eine Kulturgeschichte. Ungekürzte Aus., 10. Aufl. Berlin: List (List-Taschenbuch, 60496).

Frieling, Heinrich (1981): Mensch und Farbe. Wesen und Wirkung von Farben in allen menschlichen und zwischenmenschlichen Bereichen ; mit Farbtests zur eigenen Persönlichkeitsbestimmung. [Neuauf.].

Gage, John (2011): Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der Wissenschafts- und Kunstgeschichte. 1. Aufl. Leipzig: Seemann.

Gage, John; Moses, Magda; Opstelten, Bram (2013): Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig: Seemann.

Gerrid Setzer (2008): Zwei Steintafeln. Hg. v. bibelstudium. de. Online verfügbar unter <https://www.bibelstudium.de/articles/1097/zwei-steintafeln.html>.

Goethe, Johann Wolfgang von; Matthaei, Rupprecht (1998): Goethes Farbenlehre. 3. Aufl. Ravensburg: Maier.

Gombrich, Ernst H. (2015): Die Geschichte der Kunst. 16., erw., überarb. u. neu gest. Aufl., 11. Aufl. in Broschur. Berlin: Phaidon.

Hanser Verlag (2020): Elias Canetti. Nobelpreis. Hg. v. München Carl Hanser Verlag. Online verfügbar unter <https://www.hanser-literaturverlage.de/autor/elias-canetti/>.

Hattstein, Markus (Hg.) (2011): Islam. Kunst und Architektur. Potsdam: Ullmann.

Heigl-Evers, Annelise (Hg.) (1979): Lewin und die Folgen. Sozialpsychologie, Gruppendynamik, Gruppentherapie. Zürich: Kindler (Die Psychologie des 20. Jahrhunderts, 8).

Heller, Eva (2015): Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung. 8. Auflage Oktober 2015. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (rororo sachbuch, 61960).

Islamweb Deutsch (2014). Hg. v. islamweb.net. Online verfügbar unter <https://www.islamweb.net/grn/print.php?id=159373&lang=G&id=159373&lang=G>.

Jouko Lehmuskallio (2020): NatureGate Promotions Finland oy. Die Lupine. Hg. v. Eija Lehmuskallio. Online verfügbar unter <https://www.luontoportti.com/suomi/de/kukkakasvit/blaue-lupine>.

Jung, C. G. (2018): Archetypen. Urbilder und Wirkkräfte des kollektiven Unbewussten. 1. Auflage. Ostfildern: Edition C. G. Jung im Patmos Verlag.

Jung, C. G.; Franz, Marie-Louise von; Henderson, Joseph L.; Jacobi, Jolande; Jaffé, Aniela (2018): Der Mensch und seine Symbole. Sonderausgabe, 20. Auflage. Ostfildern: Patmos Verlag.

Kast, Verena (Hg.) (2007): Die Dynamik der Symbole. Grundlagen der Jungschen Psychotherapie. Düsseldorf: Patmos (Patmos Paperback).

Klant, Michael; Walch, Anton Joseph; Schulze-Weslarn, Annemarie (2012): Malerei - Grafik - Fotografie. Dr. A 10. Braunschweig: Schroedel (Grundkurs Kunst, Materialien für den Sekundarbereich II / hrsg. von Michael Klant; Josef Walch. Mitbegr. von Annemarie Schulze-Weslarn ; 1).

Le Bon, Gustave (2018): Psychologie der Massen. Unter Mitarbeit von Rudolf Eisler. 17. Auflage. Hamburg: Nikol Verlag.

Marina Rumjanzewa (2019): Johannes Itten. Der Bauhauspionier. Hg. v. Anita Hugli. SRF Sternstunde Kunst. Deutschland. Online verfügbar unter <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-kunst/video/johannes-itten---bauhaus-pionier?id=d667135f-abe0-4fab-ab07-1085c3e56727>.

Maude Bass-Krueger: Vogue - Lexikon. Breutkleid weiß. Hg. v. Vogue. Online verfügbar unter <https://www.vogue.de/mode/artikel/vogue-lexikon-brautkleid>.

Mayr, Hubertus; Achleitner, Wilhelm (Hg.) (2013): Faszination Skulptur.

Menzen, Karl-Heinz (2009): Grundlagen der Kunsttherapie. Mit 7 Tabellen. 3., überarb. und erw. Aufl. München: Reinhardt (UTB, 2196).

Naef Slivia; Naef, Silvia; Seiler, Christiane (2007): Bilder und Bildverbot im Islam // Bilder und Bilderverbot im Islam. Vom Koran bis zum Karikaturenstreit. München: Beck.

Nicol Biares: Der Teppich der Appokalypse. Online verfügbar unter <https://www.freibeuter-reisen.org/der-teppich-der-apokalypse-angers/>.

Patrick Brigger und Thomas Bergen (2020): getabstract. Hg. v. getabstract. getabstract.com. Deutschland. Online verfügbar unter <https://www.getabstract.com/de/zusammenfassung/psychologie-der-massen/5708>.

Prette, Maria Carla; Giorgis, Alfonso De (2008): Was ist Kunst? Bauwerke, Skulpturen, Gemälde ; Epochen und Stile erkennen und verstehen. Dt. Erstausg., Neuauf. Klagenfurt: Neuer Kaiser.

Ronnberg, Ami; Martín, Kathleen Rock (Hg.) (2018): Das Buch der Symbole. [Betrachtungen zu archetypischen Bildern]. Archive for Research in Archetypal Symbolism. Köln: Taschen.

Schmitz, Frank; Kahle, Werner; Frotscher, Michael (Hg.) (2018): Nervensystem und Sinnesorgane. Unter Mitarbeit von Gerhard Spitzer. 12., aktualisierte Auflage. Stuttgart, New York: Georg Thieme Verlag (Taschenatlas Anatomie, Band 3).

Schuster, Martin; Koch-Hillebrecht, Manfred (2016): Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst. Neuausgabe. Köln: DuMont.

Spreti, Flora von; Backmund, Markus (Hg.) (2012): Kunsttherapie bei psychischen Störungen. 2. [überarb.] Aufl. München: Elsevier Urban & Fischer.

Stiftung für Jungische Psychologie (2020): Marie - Louise von Franz. Hg. v. Stiftung für Jungische Psychologie. jungiana. Online verfügbar unter <https://www.marie-louisevonfranz.com/startseite>.

Theresia Heimerl (2019): Odin - Gotte der Runen. Hg. v. oe1. Online verfügbar unter <https://oe1.orf.at/artikel/660375/Odin-Gott-der-Runen>.

Trojanow, Ilija (2004): Zu den heiligen Quellen des Islam. Als Pilger nach Mekka und Medina. München: Malik.

Wellhöfer, Peter Rolf (2018): Gruppendynamik und soziales Lernen. Theorie und Praxis der Arbeit mit Gruppen. 5., bearbeitete Auflage. München: UVK Verlag (UTB Pädagogik, Psychologie, Soziale Arbeit, 2192).

Wierzbecka, Anna (2020): color universals. Hg. v. Semantic Scholar. Semantic Scholar. Online verfügbar unter <https://www.semanticscholar.org/paper/There-are-no-%22color-universals%22-but-there-are-of-Wierzbecka/1742adfef2fb36d475309ed7e269c631925afced>.

7 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Raffael, „Madonna im Grünen“, 1505–1506, Öl auf Holz, Kunsthistorisches Museum Wien (Gombrich 2015, S. 34)	16
Abbildung 2: Raffael, „Madonna del Granduca“, um 1505, Öl auf Holz, Palazzo Pitti Florenz (Gombrich 2015, S. 316)	16
Abbildung 3: Perugino, „Maria erscheint dem heiligen Bernhard“, 1490–1494, Altarbild Öl auf Holz, Alte Pinakothek München (Gombrich 2015, S. 314)	16
Abbildung 4: Tizian, „Himmelfahrt Mariens“, 1516–1518 (Öl auf Holztafel, Venedig Santa Maria Gloriosa dei Frari) (Prette und Giorgis 2008, S. 323)	16
Abbildung 5: Matthias Grünewald, „Stuppacher Madonna“, 1517–1519 (Gage et al. 2013, S. 99)	16
Abbildung 6: Leonardo da Vinci, „Das Letzte Abendmahl“ (Fresko, Refektorium Santa Maria delle Grazie, Mailand) (Prette und Giorgis 2008, S. 321)	16
Abbildung 7: Fra Angelico, „Verkündigung“, um 1434 (Gage et al. 2013, S. 121)	16
Abbildung 8: Weiß indigene Trauerfarbe Bild (Prette und Giorgis 2008, S. 151)	23
Abbildung 9: „Die Vision der großen Hure“ (Nicol Biases)	25
Abbildung 10: Newtons Harmoniebild (Gage 2011, S. 140)	31
Abbildung 11: Nicoletto da Modena, „Apelles“, 1507 (Gage et al. 2013, S. 28)	35
Abbildung 12: Temperamentenrose (Goethe und Matthaei 1998, S. 188)	36
Abbildung 13: Originales Farbentetraeder (Goethe und Matthaei 1998, S. 188)	37
Abbildung 14: Seelenkräfte (Goethe und Matthaei 1998, S. 189)	37
Abbildung 15: Farbentetraeder (Goethe und Matthaei 1998, S. 188)	37
Abbildung 16: „Farbenkugel“, Itten (Gage et al. 2013, S. 17)	39
Abbildung 17: Farbenlehren (Klant et al. 2012, S. 36)	40
Abbildung 18: „Blaues Pferd“ (Gage 2011, S. 182)	41
Abbildung 19: Marc, „Russi“, 1910 (Gage 2011, S. 183)	41

Abbildung 20: Kandinsky, „Gelb-Rot-Blau“, 1925 (Gage 2011, S. 183)	42
Abbildung 21: „Rote Maria“ (Jung et al. 2018, S. 185)	48
Abbildung 22: Queen Victoria, Hochzeit (Maude Bass-Krueger).....	49
Abbildung 23: Wilton, Diptychon, um 1395 (Gombrich 2015, S. 217)	50
Abbildung 24: Annibale Carracci, „Maria mit dem Leichnam Christi“ (Gombrich 2015, S. 391).....	50
Abbildung 25: Heller, Flagge Saudi-Arabiens (Heller 2015, S. 113)	51
Abbildung 26: Der ägyptische Gott Osiris mit grüner Hautfarbe (Heller 2015, S. 113)	51
Abbildung 27: Krishna gelb (Heller 2015, S. 112).....	52
Abbildung 28: Heller, „Gelb, die Farbe der Geächteten“ (Heller 2015)	52
Abbildung 29: Hubertus Mayr, „Essenz“, 2009 (Mayr und Achleitner 2013, S. 55)	56
Abbildung 30: Lochtron Sandstein (Mayr und Achleitner 2013, S. 73)	56
Abbildung 31: Staatliches Bauhaus Weimar, 1919–1925 (Dipl.-Kulturwiss. (Medien) Romy Weinhold 2020).....	67
Abbildung 32: Hoftätter, „Menschen im Plural“, 1986 (Wellhöfer 2018, S. 19)	73
Abbildung 33: Lebensraum, Lewins Feldtheorie (Wellhöfer 2018, S. 16)	75
Abbildung 34 Bilder aus Sitzung 1.....	80
Abbildung 35 Bilder aus Sitzung 2.....	81
Abbildung 36 Bilder aus Sitzung 3.....	82

„Ich erkläre, dass ich die vorliegende Arbeit selbst verfasst habe und dass ich dazu keine anderen als die angeführten Behelfe verwendet habe. Außerdem habe ich ein Belegexemplar verwahrt.“

Datum, Ort

Unterschrift