

ARCHETYPUM. EIN FARB- UND FORMKONZEPT

Eine Realisierung /

DRK Krankenhaus Lichtenstein, Klinik für Kinder- und Jugendmedizin

ANGEWANDTE KUNST SCHNEEBERG

Fakultät der Westsächsischen Hochschule Zwickau

Im Studiengang Gestaltung_Master

vorgelegt von: Bochmann, Bettina

Matrikel- und Kennnummer: 34510 / 142981

eingereicht am: 05.07.2021

Betreuung: Prof. Jörg Steinbach, Jonathan Hofmann



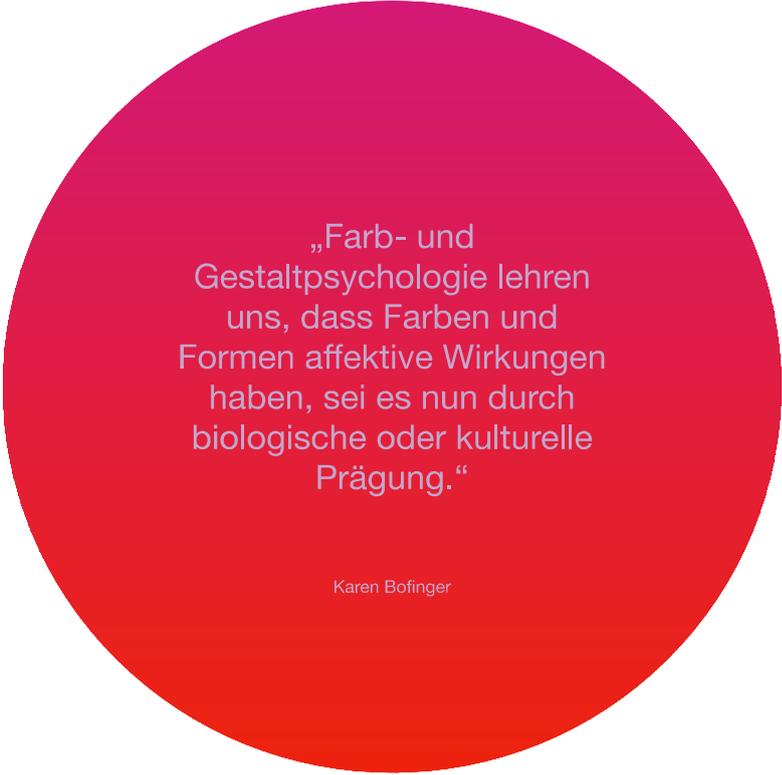


Inhaltsverzeichnis

Kinderprodukte_eine potenzielle Zielgruppe	8
Die Gestaltung eines kindgerechten Umfelds	10
Neuro-Design	12
Die Beziehung zwischen Bild und Betrachter	14
Emotion im Design	15
Werdegang der Emotionen	17
Das kollektive Unbewusste	20
Symbolik und Wirkung von Formen	21
Definitiorik zur Form	22
Psychologische Wirkung / Symbolik der Grundformen	23
Archetypische Formen	24
Formentwicklung des Kindes	26
Projektorganisation	29
Umsetzung	29
Fazit	30
Farbe, Wirkung und Emotion	30
Definitiorik	33
Farbpsychologie	33
Die physiologische Rangfolge der Farbe	35
Am Anfang war das Rot	36
Der erste Farbeindruck – Pränatal und postnatal	37
Farbtöne, Farbklänge und Farbharmonien – Visuelle Musik	38
Synästhesie	39
Der Einfluss von Raumfarbe auf Wohlbefinden und Gesundheit	41

Prozess_Findung, Form und Farbe_praktische Auseinandersetzung	45
Das DRK Krankenhaus Lichtenstein als Kooperationspartner	46
Analyse der Ausgangssituation Kinderstation	47
Ein Gestaltungskonzept für das DRK Krankenhaus Lichtenstein	49
Konzeptentwicklung	49
Konzeptrealisierung	50
Fazit	54
Ausblick DRK Krankenhaus Lichtenstein	55
Ausblick Konzepttool ARCHETYPUM_Marktforschung	56
Anhang	59
Wandabwicklungen DRK Krankenhaus Lichtenstein	59
Quellenverzeichnis	61
Literaturnachweis	61
Internetchweis	63
Abbildungsnachweis	64
Abbildungen	67
Die zwölf Formen der vorfigurativen Phase des Kindes	100
N0.1 Der Kritzelknäuel	100
N0.2 Die Spirale	100
N0.3 Der Kreis	101
N0.4 Das Zentrum	101
N0.5 Die Achse	101
N0.6 Das Kreuz	102
N0.7 Die Pulspunkte	102
N0.8 Die unorientierte Tastfigur	102
N0.9 Die gerichtet Tastfigur	103
N0.10 Raumbilder	103
N0.11 Kreuzungen	103
N0.12 Der Kasten	104

Psychologische Wirkung / Symbolik der Grundformen	104
Der Kreis	104
Die Spirale	107
Das Kreuz	109
Quadrat und Rechteck	111
Dreieck	114
Quellenverzeichnis Anhang	116
Literaturnachweis Anhang	116
Abbildungsnachweis Anhang	117
Abbildungen Anhang	117
Selbständigkeitserklärung	120



„Farb- und
Gestaltpsychologie lehren
uns, dass Farben und
Formen affektive Wirkungen
haben, sei es nun durch
biologische oder kulturelle
Prägung.“

Karen Bofinger

Einleitung

„Auf Grund veränderter Rahmenbedingungen und sich wandelnder Familien- und Arbeitsmarktstrukturen gewinnen die Kindertagesstätten¹ [...] zunehmend an Bedeutung“². Vor diesem Hintergrund verbringen Kinder einen erheblichen Anteil ihrer Lebensphase in Kindertagesstätten, wodurch sich der *Bedarf* an die *räumliche Gestaltung* ändert.³ „Das aktiv lernende Kind braucht eine *Umgebung*, die *Anregungen* gibt, zur Erforschung einlädt und vielfältige Erfahrungen ermöglicht“⁴. Erfahrungen, welche gleichermaßen durch emotionale Positivität sowie positive Emotionen geprägt werden und sich im *Wohlfühlen* widerspiegeln, tragen zu einer optimalen Nutzung, respektive Entfaltung des Lernpotenzials bei. Ein wesentlicher Faktor hierfür ist die Farbe.⁵ Doch nicht ausschließlich Farbe, sondern grundlegend die Lehre der *Sinne*, als auch die *Entwicklungspsychologie*, die Thematik der *Emotion im Design*, die Frage nach der *Wirkungsweise von Formen* und des *Materials*, tragen zu einer ineinandergreifenden Komposition bei. Dieses Gesamtkonstrukt wird beleuchtet, mit dem Ziel, eine pädagogische Gestaltung zu fokussieren. Evident ist, dass die *physische Wahrnehmung* der *psychischen Empfindung* jedes Einzelnen unterliegt, denn *Erfahrungswerte* sind individuell – und eben doch verblüffend ähnlich in ihren archetypischen Grundmustern.

¹ Anm.: Die vorliegende Arbeit bezieht sich anfangs auf Kindertagesstätten, da auf ihnen der Impuls liegt, ein Gestaltungstool zu entwerfen, mit dem Ziel, die Aufenthaltsdauer von Kindern zu ihrem eigenen Nutzen optimal (aus-)zu *gestalten*. Der weitere Verlauf vorliegender Thesis ist dadurch gekennzeichnet, dass das final vorliegende Tool allgemeiner, nämlich allumfassend im *öffentlichen Raum* angewendet werden kann. Somit bezieht sich der Abschnitt im Wesentlichen auf Kindertagesstätten, inkludiert aber gleichermaßen jedwede öffentliche Institution (für Kinder), was dem Umstand Rechnung trägt, dass der Begriff *Umfeld* in stark differenzierter Form angewendet werden kann. Abb (0)

² Landesamt für Soziales, Jugend und Versorgung, S. 4

³ Vgl. Landesamt für Soziales, Jugend und Versorgung, S. 5

⁴ Landesamt für Soziales, Jugend und Versorgung, S. 5

⁵ Vgl. Venn, Axel: *Farben für Körper, Geist & Seele. Farbpsychologie in der Praxis*, 1. Aufl., München 2018, S. 4

Kinderprodukte_ eine potenzielle Zielgruppe

In der Betriebswirtschaftslehre gilt die Hypothese als verifiziert, dass ein Design/Produkt die anvisierte Zielgruppe umso effektiver erreicht, je stärker es ihm gelingt, an zielgruppenspezifische Erfahrungen anzuknüpfen. Als fundamental sind in diesem Zusammenhang die *Dimensionen der Wirkung* sowie der *Zielgruppen* zu betrachten. Gemäß *Heimann / Schütz* stammt der Terminus *Zielgruppe* aus dem Marketing „und bezeichnet eine bestimmte Menge von Marktteilnehmern oder Konsumenten, die auf bestimmte kommunikative Maßnahmen [...] ähnlich reagieren.“⁶ Die moderne Kindheitsforschung bestätigt, dass ein Säugling vom ersten Lebenstag an als kompetente Persönlichkeit zu betrachten ist, welche neben sicherer Bindung ebenso anregende Räume zur Entfaltung benötigt, denn für die emotionale Sicherheit des Kindes sind diese ebenso bedeutsam wie die Beziehung zu einer Bezugsperson.⁷ Aus Vorangegangenem ist zu konstatieren, dass Säuglinge ebenfalls eine zwar noch nicht redengewandte und demgemäß nicht selbstbestimmte, gleichwohl *zukunftsrelevante* und annähernd konstant *wachsende Zielgruppe* darstellen, bei welcher bereits die Dimensionen der Wirkung greifen. Dabei ist nicht nur der Raum als solcher evident, sondern in Gänze jene Produkte, welche den Menschen in den ersten Lebensjahren umgeben. *Kommerzielle* Produkte stellen überwiegend auf das Konsumverhalten der Eltern ab, de facto auf eine vollkommen andere Zielgruppe als jene, für welche die Produkte *originär* ihre holistische Wirkkraft entfalten sollten. Vor diesem Hintergrund ist ein Paradigmenwechsel dergestalt zu postulieren, dass das *Kind* in den Fokus der Zielgruppendifferenzierung zu stellen ist, um *dessen* Bedürfnisse bestmöglich anzusprechen sowie zu fördern. Für Eltern stellt insbesondere das erste Kind eine Zäsur in ihrer Biografie dar. In Ermangelung adäquater Erfahrungen treten diverse Fragen auf und die damit einhergehenden erforderlichen produktbezogenen Umstellungen lassen diese Zielgruppe nach probaten Ratschlägen und Möglichkeiten suchen. Das Konsumverhalten werdender Eltern verändert sich, weswegen mannigfaltige Unternehmen sich aus einem breit gefächerten Marketing-Instrumentarium

⁶ Heimann, Monika / Schütz, Michael: *Wie Design wirkt. Psychologische Prinzipien erfolgreicher Gestaltung*, 1. Aufl., Rheinwerk Verlag, Bonn 2017, S. 142

⁷ Vgl. Walden, Rotraut / Schmitz, Inka: *Kinder Räume. Kindertagesstätten aus architekturpsychologischer Sicht*, 1. Aufl., Verlag Lambertus, Freiburg im Breisgau 1999, S. 34

bedienen und zielgerichtet u. a. Babys⁸ als sogenanntes *Key-Visual* zur Steigerung der Kundenakquisition nutzen. Hieraus lässt sich dergestalt eine Diskrepanz ableiten, dass zum einen das *Kind* im Fokus unternehmerischer Marketing-Strategien steht, andererseits sind die mit diesen verbundenen Botschaften an die *Eltern adressiert*. Betrachtet man demgegenüber explizit die dem Kind immanenten Bedürfnisse, eröffnet sich lediglich eine sekundäre Priorisierung.⁹

Der Stimulus der vorliegenden Thesis besteht folglich darin, konsequent die *dem Kind* immanenten Bedürfnisse in den Fokus zu stellen. Auf dem Fundament nachfolgender Resultate ließen sich potenziell *additional folgend* etwaige Marketing-Strategien adjustieren, woraus sich weiterer Forschungsbedarf ableiten lässt. In das dieser Thesis zugrunde liegende Konzept ACHETYPUM fließen simultan Aspekte frühpädagogischer Ansätze nach *Fröbel*, *Montessori* und der *Reggio-Pädagogik* ein sowie Erkenntnisse der Entwicklungspsychologie. Somit ist das *Kind* gleichermaßen Ausgangspunkt und Zielgruppe dieser Auseinandersetzung. Mithin ist eine klare Abgrenzung zwischen *Kind* und *Erwachsenem* problematisch, da zwischen den Sphären beider Subjekte Diffusionsprozesse existieren. Der Erwachsene ist die dem Kind gegenüber verantwortliche und erziehende Person, wodurch sich die originäre Zielgruppe *Kind* zu jener der *Eltern* hin erweitert. Diese sollen mithilfe des Konzeptes ARCHETYPUM gleichermaßen erreicht werden, da sie – wie oben bereits genannt – die *marktrelevante* Zielgruppe darstellen. Aus diesem Grund unterliegt das auf menschlichen Urthemen fundierende, lediglich durch *Farbe* und *Form* visualisierte und demgemäß neutral angelegte Konzept keinen altersspezifischen Restriktionen. Unter Beachtung der kindlichen Entwicklung wird das Konzept auf die erste Dimension der Wirkung (*menschliche Dimension*) hin ausgerichtet und mittels Zielgruppendifferenzdimension (*Kinder, Eltern*) zu einem systematisch begründeten Konvolut komplementiert. Dieser Konzeption ist die Eigenschaft inhärent, ihre intendierte Wirkung nahezu *losgelöst* von jeglicher *Kulturdimension* zu entfalten.¹⁰ Die Farben sind *kindgerecht* gewählt, um den frühen Lebensabschnitt zu unterstreichen. Demgegenüber sind sie keinesfalls *kindlich* und werden von einem Erwachsenen, unabhängig von

⁸ Anm.: *Baby* ist der Terminus, an dessen Stelle ebenso die Synonyme *Säugling* oder *Kleinkind* gelten. Das Phänomen *Key-Visual* wird insbesondere beim Säugling / Baby nachvollziehbar, greift aber ebenso bei Kleinkindern / Kindern

⁹ Rüeger, Brian / Hannich, Frank: Erfolgsfaktor Emotionalisierung. Wie Unternehmen die Herzen der Kunden gewinnen, 1. Aufl., Schäffer-Poeschel Verlag, Stuttgart 2010, S. 217

¹⁰ Abb. (1)

seiner geografischen Herkunft, gleichermaßen *verstanden*. Allenfalls treten infolge differenzierter Kulturen in Nuancen Unterschiede im Hinblick auf die historische Bedeutung verwendeter Farben zutage. Eine Spezifizierung des Farbkonzeptes ARCHETYPUM basiert auf entwicklungspsychologischen Faktoren, deren Erkenntnisgewinnung explizit auf die Zielgruppe *Kind* abstellt. Der heranwachsende Mensch in der frühkindlichen Entwicklung nimmt aufgrund neuroanatomischer Faktoren noch farbspezifische Priorisierungen¹¹ vor. Erst mit dem Abschließen der frühkindlichen Entwicklung ist die optische Farbwahrnehmung eines Kindes jener eines Erwachsenen identisch.¹² Daraus lässt sich für das Design im Allgemeinen konstatieren, dass die archetypischen Prinzipien eine elementare Methode fundieren, *wirkungsreiche* Designs zu entwerfen. Demgegenüber verfehlen die archetypischen Komponenten ihre intendierte Wirkung, sofern diese zu direkt (platt) verwendet werden.¹³ Der Kerngedanke der vorliegenden Konzepte in Form und Farbe besteht darin, das sogenannte *ozeanische Gefühl*¹⁴ anzuregen; die Visualisierung der Sehnsucht nach Harmonie und Unendlichkeit. „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“, weswegen die Resultate dieser Thesis holistisch in Gesamtharmonien wirken sollen – Farb- und Formenharmonien, welche *Primings für Erinnerungen* sind; ein Anknüpfen an zielgruppenspezifische Erfahrungen.

Die Gestaltung eines kindgerechten Umfelds

Wo Kinder sich aufhalten (Kinderzimmer, Krippen, Kindergärten, Schulen, Arztpraxen, Krankenhäuser, Kliniken, Hospize, etc.), dort sollte überall ein kindgerechtes Umfeld vorherrschen. Da sich Räumlichkeiten in vielfältiger Weise differenzieren, wird im Folgenden nicht mit Vehemenz auf einzelne Raumkategorien abgestellt, sondern der Raum im Allgemeinen hinsichtlich *kindgerechter Attribute* betrachtet. Den Gedanken der Verfasserin vorliegender Thesis nach sollte es keine signifikanten Unterschiede zwischen einer kindgerechten Gestaltung in den eigenen vier Wänden, versus der Gestaltung eines Krankenhauses geben. Mithin sind gegebenenfalls spezifische funktionale Komponenten als obligatorische

¹¹ Abb. (2)

¹² <https://www.kindundsehen.de/sehen/> (13.05.2021, 15:13 Uhr)

¹³ Vgl. ebd., S. 131

¹⁴ Vgl. Freud, 1986

Erfordernisse einer konzeptionellen Gestaltung zu berücksichtigen, wenngleich diese aber nie das Wesen der Gestaltung selbst dominieren sollten, da das *Kind* gleichermaßen *Ausgangspunkt* und *Zielgruppe* ist. Vor diesem Hintergrund *fundiert* und *agiert* die der vorliegenden Thesis zugrunde liegende kindgerechte Gestaltung auf Parametern¹⁵ nach *Fröbel* (*gewährleistet das freischöpferische Spiel des Kindes*), expandierend über die *Reggio-Pädagogik* (*das Kind als Persönlichkeit*) bis hin zur Pädagogik von *Maria Montessori* (*der Raum als dritter Erzieher*), weil insbesondere Kinder eine Wechselbeziehung zwischen Raum und Mensch sehr intensiv¹⁶ erleben. Ferner befähigt sie ein stimulierendes Umfeld, ihr Lernvermögen adäquat zu entwickeln und zu verbessern. Nicht zuletzt sind die ersten drei Lebensjahre eines Kindes unter anderem insofern prägend, dass die grundlegenden neuronalen Vernetzungen des menschlichen Gehirns gestaltet werden.¹⁷ Die aktive *Gestaltung der Gegenwart*¹⁸ als Fundament einer *positiven Einwirkung auf die Zukunft* von Kindern – dieser Gedanken- und Gestaltungsansatz sollte im Design als Selbstverständlichkeit gelten!

Interdependenz von Psychologie und Design

Trotz vollkommen unterschiedlicher Dimensionierungen lassen sich Psychologie und Design insofern miteinander kombinieren, dass sie auf einen gemeinsamen Nenner abstellen: den Menschen. Eine Designentwicklung wird stets von psychologischen Wirkfaktoren beeinflusst. Der *kreative* Gestaltungsprozess einer Designentwicklung würde de facto aus psychologischer Perspektive von einem *analytischen* Blick gehindert werden – diese Tatsache ist evident. Demzufolge ist eine *alternierende* Kombination aus Psychologie und Design während eines Entstehungsprozesses anzustreben. Dieser Wechsel zwischen psychologischer und kreativer Perspektive kann dazu führen, dass sich die intendierte Wirkkraft eines Designs final holistisch entfaltet.

¹⁵ Abb. (3)

¹⁶ Vgl. Walden, Rotraut / Schmitz, Inka: *Kinder Räume. Kindertagesstätten aus architektur-psychologischer Sicht*, 1. Aufl., Lambertus Verlag, Freiburg im Breisgau 1999, S. 11

¹⁷ Vgl. Grunwald, Martin: S. 91

¹⁸ Anm.: Der Terminus *Gegenwart* bezieht sich gleichermaßen auf die temporale Dimension und auf das gegenwärtige *Umfeld* des Kindes

Die wissenschaftlichen Grundlagen einer psychologisch geprägten Designentwicklung stammen u. a. aus der *Gestaltpsychologie*, der *Analytischen Psychologie*, der *Psychologischen Morphologie*, der *Sozialpsychologie* und *Neuropsychologie*.¹⁹ Von letzterer leitet sich das relativ junge *Neuro-Design* ab, welches die „Schnittstelle von Emotion und Design“²⁰ determiniert.

Ebenso sind die *Wirkung* an sich sowie deren Grundprinzipien im Hinblick auf das Auslösen von Emotionen und Handlungen relevant. Unter Wirkung wird in diesem Zusammenhang der *Dialog* verstanden, welcher zwischen Betrachter und Design entsteht und „dabei meist ganz unwillkürlich abläuft. Dies ist der grundlegende psychologische Mechanismus von Wirkung. Er liegt allen Wirkungen zugrunde.“²¹ Der sich an eine Wirkung anschließende Assoziationsraum ist von ebenso immenser Bedeutung, wie das Design selbst.²² „Ein Design wirkt besonders dann auf uns, wenn die ausgelösten Assoziationen und Vorstellungsbilder an etwas andocken, das uns wichtig ist und persönlich angeht, bewegt, oder umtreibt.“²³ Demgemäß ist zu konstatieren, dass Wirkung keinesfalls beliebig ist. Die Ergebnisse diverser empirischer Untersuchungen deuten vielmehr darauf hin, dass sich Parallelen ergeben. Stellvertretend für diese soll das Experiment²⁴ „*Maluma* und *Takete*“²⁵ von *Wolfgang Köhler* aus dem Jahr 1929 angeführt werden.

Neuro-Design

Neuro-Design ist eine vergleichsweise junge Disziplin. Die Definition dieses Terminus bezieht sich darauf, dass

„[u]nter Neuro-Design [...] eine Gestaltungsdisziplin verstanden [wird, a. d. V], welche die Erkenntnisse der Neurowissenschaften, der Psychologie, der Soziologie und Verhaltenswissenschaften nutzt, um effektivere Formen des Designs zu entwerfen. Die Klassifizierung ‚effektiver‘ wird dabei im Sinne der Zielerreichung verstanden, damit bestimmte Verhaltensweisen, die auf Nutzerseite durch den gestalterischen Eingriff veranlasst werden sollen, auch tatsächlich“²⁶

¹⁹ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: *Wie Design wirkt. Psychologische Prinzipien erfolgreicher Gestaltung*, 1. Aufl., Rheinwerk Verlag, Bonn 2017, S. 11

²⁰ Roth, Mareike / Saiz, Oliver: *Emotion Gestalten. Methodik und Strategie für Designer*, S. 11

²¹ Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 27

²² Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 20

²³ Ebd., S. 23

²⁴ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 18

²⁵ Abb. (4)

²⁶ Vgl. Hofmann, Martin Ludwig: *Neuro Design. Was Design und Marketing von Neurowissenschaften und Psychologie lernen können*, 1. Aufl., Paderborn 2019, S. 27

ausgelöst werden können. Menschen tendieren dazu, sich als rationale und selbstbestimmte Wesen zu begreifen. In diesem Zusammenhang wird häufig unterstellt, dass Entscheidungen aus freien Intentionen heraus getroffen werden. Demgegenüber wird der Mensch nicht primär durch individuelle Präferenzen im Rahmen seines Entscheidungsfindungsprozesses beeinflusst, wie beispielsweise am Buffet, oder bei der Wahl neuer Sneaker oder beim Einkauf im Supermarkt.²⁷ *Framing*, *Storytelling* oder *Priming* wecken Empathie und formen die menschliche Wirklichkeit. Die zielgerichtete Nutzung dieser Phänomene wird im Übrigen bereits u. a. innerhalb der *Verhaltensökonomie* mittels eines methodischen Instrumentariums bewerkstelligt, welches unter dem Begriff *Nudge* firmiert.²⁸ Auf Basis der Potenziale neurowissenschaftlicher und kognitionspsychologischer Forschung bietet die anfangs hypertroph klingende Technik des Neuro-Designs ein immenses Spektrum, ein Verständnis für die Funktionsmechanismen menschlicher Wahrnehmung zu schaffen.²⁹

Der Begriff des Neuro-Designs etablierte sich zunächst im angelsächsischen Raum, ehe er im deutschsprachigen Raum sukzessive Bekanntheit erlangte. *Alberto Gallace*, Professor an der Universität Mailand-Bicocca, erkannte das Potenzial, „die Strukturen des menschlichen Denkens und Verhaltens zu entschlüsseln.“³⁰ Die amerikanische Designerin und Bloggerin *Lexie Lu* ordnet die Technik des Neuro-Designs fast allen Bereichen zeitgenössischen Designs und Marketings zu.³¹ Die *UX Masters Academy* fasst adäquat zusammen, „At its core, design is a form of psychology.“³² Vor diesem Hintergrund, dass der innerste Kern des Designs eine spezifische Erscheinungsform von Psychologie ist und demgemäß nicht ausschließlich dem Neuro-Design im engeren, sondern dem Design an sich im weiteren Sinne eine psychologische Relevanz immanent ist, kann konstatiert werden, dass die Beeinflussung des Menschen mittels Design nicht zu unterschätzen ist. So kann mithilfe sogenannter *Primes* – bewusst platzierte Impulse, welche

²⁷ Vgl. ebd., S. 11

²⁸ Vgl. Holle, Vinzenz von: Eine ökonomische Revolution. Wie Verhaltensökonomie die Welt verändert, 1. Aufl., Wiesbaden 2019, S. 446 f

²⁹ Vgl. Hofmann, Martin Ludwig: S. 15

³⁰ Hofmann, Martin Ludwig: S. 19 f

³¹ Lexie Lu: How Neuro Design is Shaping Pop Culture, in: designroast.org/how-neuro-design-is-shaping-pop-culture/, veröffentlicht am 07. Juni 2018, (02.03.2021, 11:26 Uhr)

³² www.uxmastersacademy.com/neuro-design/ (03.03.2021, 12:46 Uhr)

„das Verhalten des Rezipienten in eine gewünschte Richtung [...] lenken“³³ –, über subtile Platzierungen im Design das Denken und Verhalten des Menschen unbemerkt beeinflusst werden. Derartige Impulse, welche in der Literatur gleichermaßen als *Bahnungsreize* bezeichnet werden, können *verbal*, *visuell* oder *haptisch* vermittelt werden.³⁴

Die progressiven Kompositionen des Form- und Farbkonzeptes ARCHETYPUM stellen *einen* Weg dar, mittels bewusst gesetzter *visueller* Impulse Bahnungsreize zu stimulieren, welche wiederum die Erfahrungen des *kollektiven Unbewussten* aktivieren. Die innerhalb genannter Kompositionen integrierten Farben und Formen verfolgen das Ziel, eine rudimentäre Basis zu fundieren. Dem Betrachter wird im Zuge des Gestaltungsprozesses ein Podium offeriert, welches ihn zum Akteur desselben ernennt. Somit komplementiert sich das entwickelte Design erst im Zusammenspiel mit seinem Gegenüber.

Die Beziehung zwischen Bild und Betrachter

Der sich zwischen Bild/Design und Betrachter eröffnende Assoziationsraum³⁵ bietet gleichsam eine Art Podium. Ein Podium für *Gedanken*, *Gefühle*, *atmosphärische Anmutungen*, *Eindrücke* und *Erinnerungen*, die primär nichts mit dem Dargestellten zu tun haben. In diesem Zusammenhang lässt sich der metaphorische Ausdruck *Kopfkino* verwenden – der Designer als Regisseur des *Films*. Der Weg des Designers ist diametral jenem eines Designforschers. Spezifische Wirkungsziele stehen zu Beginn eines Designprozesses – der Designer agiert, um die entsprechenden Farben und Formen zu finden. Intuitives Vorgehen ist dafür prädestiniert.³⁶ „Intuitiv zu denken heißt, sich an seiner Wahrnehmung und seinen eigenen Anmutungen zu orientieren.“³⁷ Bezug nehmend auf das Kapitel Neuro-Design ist diese Aussage näher zu interpretieren. Der Fokus ist hierbei auf den Kern der Intuition selbst zu legen, denn „[d]ie Fähigkeit unbewusst [...] zu entscheiden und danach zu handeln“³⁸ ist eine Grundanlage des Menschen und definiert den Terminus der Intuition. Die Intuition entzieht sich somit dem Einfluss des Neuro-

³³ Hofmann, Martin Ludwig: S. 121

³⁴ Ebd., S. 122

³⁵ Abb. (5)

³⁶ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 18

³⁷ Ebd.

³⁸ <https://www.wertesysteme.de/intuition/> (03.03.2021, 17:42 Uhr)

Designs und lässt sich nicht manipulieren. Sie agiert aus dem Unterbewussten heraus.³⁹ Folglich entsteht eine Wechselwirkung, bei welcher die Manipulation mittels Techniken aus dem Neuro-Design nicht in das Wesen der Intuition eingreift, die Intuition jedoch das Design und somit die Manipulation mittels Aspekte aus dem Neuro-Design⁴⁰ definiert. Die US-amerikanischen Verhaltenswissenschaftler *Richard H. Thaler* und *Cass R. Sunstein* formulierten diesen Sachverhalt treffend in ihrer These, es „sei das Design, das unsere Wahl [und Handlungen, a.d.V.] beeinflussen“⁴¹ und die Intuition, aus welcher das Design entsteht.

„Der intuitive Geist ist ein heiliges Geschenk und der rationale Geist ein treuer Diener. Wir haben eine Gesellschaft erschaffen, die den Diener ehrt und das Geschenk vergessen hat.“⁴²
Albert Einstein

Emotion im Design

Im Rahmen des obenstehenden Gliederungspunktes Neuro-Design wurde dargelegt, dass die Aufschlüsselung eines emotionalen Kerns in der Gestaltung sehr tiefgreifend ist. In den nachfolgenden Ausführungen wird der Fokus auf die emotionale Komponente in der Gestaltung gelegt. „Emotionen waren schon immer primäres Ausdrucksmittel und sind es nach wie vor!“⁴³ Emotionen öffnen die Tür zum Innersten des Menschen. Durch interdisziplinäre Diskurse und transferiertes Wissen werden Codes in dessen Umwelt sukzessive erkannt und zugeordnet. Emotionen sind omnipräsent – sie prägen gleichermaßen den Menschen, als auch das Gegenständliche. Demgegenüber sind die emotionalen Botschaften, welche Produkte⁴⁴ transportieren, innerhalb der Literatur im Vergleich zu ihrer Bedeutung tendenziell unterrepräsentiert.

„Die Psychologie jongliert mit 101 Emotionsdefinitionen. Design mit keiner einzigen!“⁴⁵

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Abb. (6)

⁴¹ Hofmann, Martin Ludwig: S. 12

⁴² Roth, Mareike / Saiz, Oliver: S. 197

⁴³ Ebd., S. 18

⁴⁴ Anm.: Produkte bezieht sich in diesem Kontext auf Dinge jeglicher Art

⁴⁵ Roth, Mareike / Saiz, Oliver: S. 20

Etymologisch stammt der Begriff *Emotion* aus dem Lateinischen und bedeutet „herausbewegen, emporwühlen“. Mithin ist insbesondere dem sich *hervorwühlenden* Aspekt innerhalb der Gestaltung eine lediglich unterordnende, beiläufige Rolle immanent. Hierzu gehörige Gestaltungskriterien werden unpräzise formuliert oder mit Dekorationen und organischen Formen deklariert.⁴⁶ Der vorliegenden Thesis wird die Definition des Terminus *Emotion* nach *Roth/Saiz* zugrunde gelegt: „Emotionen sind subjektive, seelische Zustände, die sich primär über die Körpersprache ausdrücken und der zwischenmenschlichen Kommunikation dienen.“⁴⁷ Des Weiteren ist von essenzieller Bedeutung, dass sich die Basis der Emotionen aus universellen – das heißt Ethnien-unabhängigen – angeborenen Fundamenten bildet. „[...] [S]ie sind überwiegend unbewusst und stehen vor jeglichen kognitiven Prozessen“⁴⁸ und gelten gleichzeitig als handlungsbestimmend, weswegen sie das menschliche Verhalten steuern können.⁴⁹ Ferner steuern Emotionen nicht ausschließlich das menschliche Verhalten, sondern prägen gleichermaßen dessen zeichnerischen Ausdruck. In diesem Zusammenhang soll auf ein Experiment von *Rudolf Arnheim* verwiesen werden, zu welchem im Kapitel Archetypische Formen detaillierter eingegangen wird. *Arnheim* setzte in diesem eine Arbeitsweise ein, welche Untersuchungen zum *anschaulichen Denken* visualisierte. Im Rahmen des Experiments zog er eine große Stichprobe an Probanden heran und stellte in seinen Untersuchungen auf deren Spontanität ab, um „aus der Quantität subjektiver Lösungen zu archetypisch definierbaren Gestaltformen zu kommen“⁵⁰. Die hierzu durchgeführten Versuchsreihen waren mittels Vorgabe emotionaler Begriffe wie *Wut, Freude, Friedlichkeit, Depression, Menschliche Energie, Weiblichkeit* und *Krankheit* vorstrukturiert. Die Ergebnisse wiesen in ihrem Formgestus beachtliche Übereinstimmungen auf.⁵¹ Gleichwohl sind die empirisch validen Ergebnisse in ihrer hohen Kongruenz im Hinblick auf die Existenz der sogenannten *Archetyphen* nicht verwunderlich, auf welche im Kapitel Archetypische Formen eingegangen wird.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 22

⁴⁷ Ebd., S. 31

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 31

⁵⁰ Braem, Harald / Heil, Christof: Die Sprache der Formen. Die Wurzel des Design, 1. Aufl., Wirtschaftsverlag Langen Müller/Herbig, Stuttgart 1990, S. 137-140

⁵¹ Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 138

Werdegang der Emotionen

Die Literatur der Psychologie deutet darauf hin, dass universelle Emotionen, wie zum Beispiel Ärger, Zorn oder Freude existieren, wenngleich die „individuelle Entwicklung, gesteuert durch Prägung, Konditionierung, Erfahrung, Geschlecht und kulturelles Umfeld, [...] [teilweise, a. d. V.] zu Unterschieden im Emotionsempfinden“⁵² führt. Ein deduktiver Schluss dieser Hypothese besteht darin, dass die Ableitung eines starren universellen Regelwerks über Emotionen zu negieren ist. *Brigitte Osterath* konkretisiert und komplementiert vorangegangene Aussage funktional auf neuroanatomischer Basis, wonach Emotionen „[...] im limbischen System generiert [werden, a. d. V.], das nicht dem Bewusstsein untersteht. Erst das Hinzuschalten der Hirnrinde macht Gefühle bewusst“⁵³, was wiederum zu der Ebene des *Unbewussten* führt. Präzisiert wird das Unbewusste von *C. G. Jung*, welcher dieses in zwei Schichten gliedert. Die „gewissermaßen oberflächliche Schicht des Unbewussten ist zweifellos *persönlich*. Wir nennen sie das *persönliche Unbewusste*. Dieses ruht aber auf einer tieferen Schicht, welche nicht mehr persönlicher Erfahrungen und Erwerbungen entstammt, sondern *angeboren* ist. Diese tiefere Schicht ist das sogenannte *kollektive Unbewusste*.“⁵⁴ Demgemäß ist zu konstatieren, dass zum einen das persönliche Unbewusste jene Emotionen erzeugt, welche durch Prägung, Erfahrung und kulturelles Umfeld gefärbt sind und zum anderen das kollektive Unbewusste die Emotionen, welche von genannten Interdependenzen unabhängig und somit universell und interkulturell sind. Noch vor *Jung* klassifizierte bereits *Schiller* emotionale Ursprünge. „Die Schönheit verknüpft die zwey [sic!] entgegengesetzten Zustände des Empfindens und des Denkens, und doch giebt [sic!] es schlechterdings kein Mittleres zwischen beyden [sic!]. Jenes ist durch Erfahrung, dieses ist unmittelbar durch Vernunft gewiß [sic!]“⁵⁵ In Analogie zu *Jung* differenziert *Schiller* in zwei Ebenen, wenngleich er zwischen jener des *Empfindens* – den Emotionen – und der des *Denkens* – der Ratio – unterscheidet. Mit der auf ihn zurückgehenden Zuordnung, dass das Empfinden durch Erfahrung und das Denken durch Vernunft generiert wird,

⁵² Ebd., S. 186

⁵³ www.dasgehirn.info/denken/emotion/bewusste-gefuehle (04.03.2021, 18:08 Uhr)

⁵⁴ Jung, C. G.: Archetypen. Urbilder und Wirkkräfte des Kollektiven Unbewussten, 3. Aufl., Patmos Verlag, Düsseldorf 2020, S. 7 f

⁵⁵ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen, 1. Aufl., Philipp Reclam jun. Verlag, Ditzingen 2000, S. 71

bricht er vorangegangene Auffassungen auf. Im Rahmen einer kritischen Würdigung dieses Theorems aus objektiver, valider und reliabler Perspektive des heute als gemeinhin gesicherten wissenschaftlichen Stands der Psychologie ist zu konstatieren, dass zwar einerseits die emotionale Seite des Empfindens dem persönlichen Unbewussten zugeordnet werden kann; jene des Denkens – durch Vernunft geleitete – wäre jedoch gleichsam Teil des persönlichen Unbewussten, da sich die Vernunft aus individueller Entwicklung und Erfahrung bildet. Demgemäß würde das Denken aus normativer Sicht keinen „diametralen Zustand“ zu jenem des Empfindens darstellen, weil die psychologischen Ursprünge die gleichen sind. Diese jeweiligen Zuordnungen belegte *Jung* auf der Grundlage des Theorems des *kollektiven Unbewussten* und den damit in Verbindungen stehenden Thesen etliche Jahre nach *Schiller*.

Phylogonese und *Ontogonese* betiteln entwicklungshistorische und psychologische Perspektiven der Emotionsevolution.⁵⁶ Innerhalb vorliegender Thesis wird der Fokus insbesondere auf die Entwicklung der Emotionen im frühkindlichen Stadium gelegt. Kindern ist die Eigenschaft immanent, ihr emotionales Verhalten offen an den Tag zu legen. Gezeigte Emotionen wirken enthemmter als die eines erwachsenen Menschen und treten gleichermaßen häufig und offensiv auf. Bei Neugeborenen zeigen sich nach *Carroll E. Izard* zunächst sogenannte Vorläufereemotionen, wie beispielsweise *Ekel*, *Erschrecken*, *negativer Stress*, *Wohlbehagen* und *Interesse*. Die Regulation dieser Emotionen obliegt einer entsprechenden Bezugsperson und nicht dem Säugling selbst. Es ist evident, dass Emotionen, wenn auch in vereinfachter Ausprägung, von Beginn eines Lebens an existieren. Im ersten und zweiten Lebensjahr arbeitet das Emotionssystem nach eben genanntem Schema – die sogenannte *interpersonale Regulationsform*. Erst im Zeitraum des dritten bis sechsten Lebensjahres ist es dem Kleinkind/Kind möglich, im Zuge zunehmender *Volition* seine Handlungen und Emotionen eigenständig zu regulieren. *Stolz*, *Scham* und *Schuld* entstehen in dieser Phase. Zirka ab dem sechsten Lebensjahr setzt eine Abwandlung der interpersonalen Regulation in die *intrapersonale Regulation* ein.⁵⁷ „Das bedeutet, dass etwa aus einem hörbaren Fluchen ein

⁵⁶ Vgl. Roth, Mareike / Saiz, Oliver: S. 186

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 200

inneres Fluchen werden kann“⁵⁸ – der emotionale Ausdruck und die Handhabung der Emotionen ähneln zunehmend dem eines Erwachsenen. Erst als Erwachsener verfügt der Mensch über spezifische Bewältigungsstrategien, welche in Abhängigkeit zu jeweiligen Situationen stehen und durch differenziertes emotionales Repertoire⁵⁹ diesen definiert.

Izard konkretisiert die Vorläuferemotionen in einer Zeiteinteilung. „4-6 Wochen: soziales Lächeln. 3-4 Monate: Zorn, Überraschung, Traurigkeit. 5-7 Monate: Furcht. 6-8 Monate: Scham, Scheu, Selbstbewusstsein. 2. Lebensjahr: Verachtung, Schuldgefühle.“⁶⁰ Zu ähnlichen Schlüssen gelangen ebenso *Heiner Legewie* und *Wolfram Ehlers*. Gleichwohl offenbart eine Analyse psychologischer Fachliteratur, dass kein Konsens über die Ausdifferenzierung fundamentaler Emotionen besteht, denn *Legewie* und *Ehlers* subsumieren Scham, Scheu und Verachtung nicht zu einer grundlegenden Ausstattung menschlicher Emotionen. Vielmehr ordnen sie *Fröhlichkeit* und *Liebe* den substanziellen Bestandteilen⁶¹ zu. Auf der Website der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA) wird gleichsam aufgeführt, dass *Freude* schon ab einem Alter von etwa sechs Wochen erlebt und auch gezeigt werden kann.⁶²

Resümierend ist zum Themengebiet „Emotionen im Design“ festzuhalten, dass ein Design niemals frei von Emotionen ist. In Analogie zur grundsätzlichen Inhärenz einer emotionalen Färbung im Kern eines jeden Designs, welches von dort ausgesendet wird, trägt ebenso der Mensch die Emotionen von Beginn an in seinem Inneren. Im Sinne einer interoperablen Kommunikation sendet er in Abhängigkeit der jeweils vorherrschenden Emotion Signale nach außen⁶³, an sein Umfeld, und empfängt simultan von diesem Schlüsselreize, welche ihrerseits wiederum Emotionen anregen.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Abb. (7)

⁶⁰ Roth, Mareike / Saiz, Oliver: S. 201

⁶¹ Abb. (8)

⁶² Vgl. <https://www.kindergesundheit-info.de/themen/entwicklung/0-12-monate/erste-gefuehle/> (05.03.2021, 16:43 Uhr)

⁶³ Anm.: Bezieht sich in diesem Fall auf ein in die Welt greifen, ausströmen, aussenden.

Das kollektive Unbewusste

Es soll zu Beginn dieses Kapitels vorausgeschickt werden, dass zunächst eine definitorische Präzisierung hinsichtlich der Termini *Unbewusst* und *Unterbewusst* vorzunehmen ist, welche – fälschlicherweise – zuweilen synonym verwendet werden. Dieser Umstand wird gleichermaßen in Enzyklopädien und Fachlexika angemerkt.

Die Findung adäquater Formen für das dieser Thesis zugrunde liegende Gestaltungskonzept ARCHETYPUM nimmt Bezug auf die sogenannten Urformen. Die Urformen, im kollektiven Unbewussten verankert, prägen den Inhalt der Arbeit und determinieren im Folgenden den Gebrauch der Bezeichnung *Unbewusst*. Der zunächst – insbesondere von *C. G. Carus* und *E. von Hartmann* geprägte – philosophische Leitgedanke erfuhr nach der Hochzeit der Strömungen des Materialismus und Empirismus mit naturwissenschaftlicher Orientierung in der medizinischen Psychologie eine Renaissance. Obgleich sich *Sigmund Freud* ebenso der archaisch mythologischen Denkweise des Unbewussten widmete, so manifestierte sich die spätere Definition von *Jung* als allgemeingültige Grundlage in Philosophie und Psychologie.⁶⁴ Wie vorangegangen erwähnt, teilt er das Unbewusste in das *persönliche* und das *kollektive Unbewusste*. Dem persönlichen Unbewussten ordnet *Jung* im Wesentlichen „*gefühlsbetonte Komplexe* zu, welche die persönliche Intimität des seelischen Lebens ausmachen.“⁶⁵ Als Inhalt des kollektiven Unbewussten definiert *Jung* die *Archetypen*. *Archetypus* steht vergleichbar zum Platonischen eidos. Diesbezüglich wird ein tieferer Einblick im Kapitel Definitorik zur Form gegeben.

Der von ihm gewählte Terminus *kollektiv* ist Ausdruck dessen, dass dieser Teil des Unbewussten allgemeiner Natur ist. Im Gegensatz zum persönlichen Unbewussten weist es Inhalte und Verhaltensweisen auf, welche unabhängig von äußeren Einflüssen, wie beispielsweise Kultur und Prägung, existieren und bei allen Menschen in gleicher Ausprägung vorzufinden sind.⁶⁶ Dies führte *Jung* zu dem Schluss, dass das kollektive Unbewusste *vererbt* wird und keiner individuellen Entwicklung unterliegt.⁶⁷ Er ergänzt diese These um eine weitere bedeutende

⁶⁴ Vgl. Jung, C. G.: S. 7

⁶⁵ Jung, C. G.: S. 8

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 8 f

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 56

Komponente, indem er anmerkt, „Wir haben ebenso Grund zu vermuten, dass das Unbewusste keineswegs ruhend ist, in dem Sinne, dass es inaktiv wäre, sondern es ist anhaltend beschäftigt mit der Gruppierung und Umgruppierung seiner Inhalte.“⁶⁸ Demgemäß ist jener Teil der menschlichen Psyche, welcher dem kollektiven Unbewussten unterliegt, zwar nicht im Bewusstsein präsent, gleichwohl beeinflusst er infolge latenter Aktivität menschliche Handlungen und Verhaltensweisen stetig.

Symbolik und Wirkung von Formen

Formen prägen den Menschen zeitlebens infolge ihrer Omnipräsenz. Alles, was ihn umgibt – ob Kaffeegeschirr, Möbel, ein Auto, ein Plakat oder der Stift in der Hand –, überall findet Kommunikation mittels Formen statt. Formen, durch welche Assoziationen geweckt werden. Formen, welche sich durch ständig wandelnde Kulturkreise und gleichzeitig ohne signifikante Variation auch heute noch offenbaren und ihre Wirkung entfalten. Formgestaltung sendet Botschaften, bei welcher die Ganzheit der Form nicht aus den Augen des Betrachters verloren werden sollte.⁶⁹ Im Zuge dessen sind Designer*innen⁷⁰ mit der Herausforderung konfrontiert, das Wesen der Form zu ergründen, um unter Anwendung bildnerischer Mittel die Option funktionaler Ausdruckswerte zu integrieren.

Formen stellen – analog zu Farben – eine nonverbale Verständigungsform dar. Eine Verständigungsform, deren Existenz weit in die Geschichte der Spezies Mensch zurückreicht. Ein Formmuster, welches sich stringent durch die menschliche Evolution zieht, ist erkennbar. Eingehende wissenschaftliche Eruierungen von Totemzeichen und Clanmarken menschlicher Vorfahren ergaben, dass sich die ihnen zugrundeliegenden Symbolbedeutungen beispielsweise bei altägyptischen Lokalgöttern wiederfinden. Im archetypischen Sinne würde eine konsequente Weiterverfolgung dieser mittels heraldischer Methoden zu heutigen Firmensignets führen. Des Weiteren ist ebenso aus gestalterischen Gesichtspunkten naturalistischen Tierdarstellungen aus dem *Jungpaläolithikum* in der Gegenwart ein

⁶⁸ Jung, C. G.: Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewussten, 1. Aufl., Patmos Verlag, Düsseldorf 1990/2019, S. 12

⁶⁹ Braem, Harald / Heil, Christof: S. 9 ff

⁷⁰ Anm.: Der Begriff Designer*in subsumiert im Rahmen dieser Thesis alle gestaltgebenden Titulierungen/Berufe, deren Funktion es ist, Produkte zu schaffen.

gewisses Maß an Bedeutung immanent, zumal sich eine Vielzahl von stark abstrahierten Bedeutungszeichen mit heute geläufigen Icons in Zusammenhang bringen lassen. *André Leroi-Gourhan*, ein französischer Archäologe und Prähistoriker, katalogisierte mannigfaltige Varianten von den Icons vorangehenden Ursymbolen.⁷¹ Diverse franko-kantabrischen Ursymbole treten in einer derart reduzierten Formästhetik auf, dass sie ein modernes Erscheinungsbild aufweisen und in ihrer redundanten Form zum Beispiel in der Symbolik gegenwärtiger Toilettenbeschilderung mittels Piktogramme eine eindeutige Zuordnung von männlich und weiblich unverkennbar deklarieren. Die Wesenszüge der Formgestalt bleiben selbst dann erhalten, wenn der Beschilderung einer Sanitäreinrichtung ein hohes Maß an Kreativität zugrunde liegt.⁷² Ein weiteres prähistorisches Beispiel ist das Wellenband, eine häufige Gestaltform der Felsbildkunst⁷³. Es stand symbolisch für das Element Wasser, wurde in der Epoche des alten Ägyptens in die Hieroglyphen übernommen und fand später als Buchstabe *m* Einzug in diverse Alphabete, in welchen es als Satzzeichen oder mathematisches Symbol bis in die Gegenwart Verwendung findet.⁷⁴ Die potenzielle Aufzählung einer Vielzahl weiterer entsprechender Beispiele unterbleibt mit Verweis auf die quantitativen Restriktionen dieser Thesis. Gleichwohl ist zu resümieren, dass es nicht die eine, universale Urform gibt. Vielmehr handelt es sich um ein Konvolut aus Urformen, welche Symbolwerte der frühesten Menschen transportieren.

Definitorik zur Form

„Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.“⁷⁵
F. J. Röhl

In definitorischer Hinsicht ist die Form die kleinste und am deutlichsten erlebbare Einheit eines Bildes. Sie ist von jeglichem ausschmückenden Bildbeiwerk befreit, reduziert sich auf die urtümliche Ausdrucksweise und vermittelt zielsicher Erfahrungsinhalte.⁷⁶ Die Bezeichnung Form lässt sich analog der Titulierung Zeichen

⁷¹ Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 23

⁷² Abb. (9)

⁷³ Abb. (10)

⁷⁴ Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 39

⁷⁵ Ebd., S. 11

⁷⁶ Vgl. ebd.

verwenden, was stringent zur Semiotik führt. Dies soll als Gedanke verankert werden – im weiteren Fortgang vorliegender Thesis liegt der Fokus auf der Form als solche.

Definitionen des Terminus *Form* liegen zahlreich vor, wenngleich eine diesbezügliche Literaturanalyse offenbart, dass keine Einheitlichkeit vorherrscht. Im Duden wird dessen Bedeutung mit „äußere plastische Gestalt mit bestimmten Umrissen, in der etwas erscheint“⁷⁷ aufgeführt. Im Rahmen eines phänomenologischen Ansatzes beschreibt *Edmund Husserl* diese Zweierkombination als *Eidos*. Etymologisch aus dem Griechischen stammend bedeutet der Begriff „*Gestalt, Form, Aussehen*“⁷⁸. So ist „*Eidos* [...] [das, a. d. V.] Seiende in seinem Aussehen [...]“⁷⁹. Das *Seiende* ist in diesem Zusammenhang das „*etwas* [sic!], welches in einer äußeren plastische Gestalt mit bestimmten Umrissen [...] erscheint“.⁸⁰ *Aristoteles* differenziert zwischen *Materie* und *Gestalt/Figur* der Form.⁸¹

Psychologische Wirkung / Symbolik der Grundformen

Eine Gestalt definiert sich durch die Bereiche *Farbe, Form* und *Material*.⁸² Im Rahmen dieser Thesis stellen Farbe und Form die Grundlagen der Auseinandersetzung dar. Aspekte zur Materialität werden im späteren Verlauf der Ausführungen der Vollständigkeit halber zwar rudimentär einbezogen, jedoch sind diese für den Gestaltungsprozess des praktischen Teils nicht ausschlaggebend. Die hierdurch entstehende offene Komponente hinsichtlich Materialität eröffnet die Möglichkeit, das Farb- und Formkonzept ARCHETYPUM individuell an anspruchsvolle Anforderungen und Räumlichkeiten anzupassen. Die Verfasserin vorliegender Thesis legt nahe, bei einer Realisierung auf Basis des Konzeptes ARCHETYPUM eine bedarfsgerechte Projektierung hinsichtlich des Materials sowie zur entsprechenden Zielgruppe voranzustellen.

⁷⁷ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Form> (06.03.2021, 18:22 Uhr)

⁷⁸ Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Eidos> (06.03.2021, 18:29 Uhr)

⁷⁹ Husserl, Edmund: Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte 1, 1. Aufl., Philipp Reclam jun. Verlag, Ditzingen 1985, S. 18

⁸⁰ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Form> (06.03.2021, 18:35 Uhr)

⁸¹ Vgl. Del Pozo, Joan Manuel / Zimmer, Jörg: Handbuch Ontologie. Die ontologische Matrix des Seienden. Form und Stoff / Materie, 1. Aufl., Springer Verlag, Stuttgart 2000, S. 37

⁸² Vgl. Roth, Mareike / Saiz, Oliver: S. 149

Es ist evident, dass Gestaltung eine Vielzahl von Botschaften⁸³ aussendet. Im Mittelpunkt des folgenden Kapitels steht die Diskussion, welche Zuordnungen, gegebenenfalls welche (Inter-)Dependenzen zwischen bestimmten Emotionen und Formen existieren. „Geometrisch-mathematisch betrachtet dürfte man als Grundformen nur die einfachsten Formen zulassen (Kreis, Rechteck, Quadrat und Dreieck)“.⁸⁴ Unter Berücksichtigung des Sachverhalts, dass eine Formbetrachtung psychologische Prozesse auslöst, werden die bereits genannten Formen um das Kreuz und die Spirale ergänzt. Der Mensch besitzt die Fähigkeit, geometrischen Grundformen selbst dann innerhalb einer Gestaltung zu erkennen, wenn sie nicht ihren klassischen Formen entsprechen. Variationen eines Kreises spezifizieren die Auseinandersetzung mit dem *Runden*. Gleichermaßen werden beim Rechteck oder Dreieck die jeweiligen Formen nicht minutiös selbst betrachtet, vielmehr ist ein mentales Interagieren mit dem *Eckigen* an sich zu verzeichnen.⁸⁵ Um tiefer in die Ebene der *Symbolik* sowie *Symbolbedeutung* eintauchen zu können – was eine qualitative Gestaltung fordert – ist eine präzisere Übersicht zu den geometrischen Formen im Anhang vorzufinden. Bezüglich einer allgemein gültigen *Zuordnung* von *Farben* zu konkreten *Formen*, wagte Kandinsky eine Verbindung, visualisiert mittels Übereinanderlegen von Farb- und Formkreis. Das dabei entstandene Resultat⁸⁶ wird von Studien der Universität der Künste in Berlin hinterfragt und revidiert eine allgemein Geltende Gültigkeit.⁸⁷ Die vorliegende Masterarbeit distanziiert sich von dem Gedanken, den archetypischen Formen eine spezifische Farbe zuzuschreiben.

Archetypische Formen

„*Archetypus* ist eine erklärende Umschreibung des *Platonischen eidos*.“⁸⁸
C.G. Jung

⁸³ Abb. (11)

⁸⁴ Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 374

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 375

⁸⁶ Abb. (12)

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 427

⁸⁸ Jung, C. G.: Archetypen, S. 9

„Nach C.G. Jung besitzen Bilder die Gewalt, seelische Inhalte aufgrund ihrer strukturellen Besonderheiten, die aus dem Erfahrungsschatz stammesgeschichtlich erworbener Prägung wachsen, auf den Betrachter zu projizieren.“⁸⁹

Mit archetypischen Formen ist „[...] nicht die konkrete Abbildung der Realität, sondern eine zum Zeichen verdichtete klar verständliche Aussage mit all den ihr innewohnenden Interpretationsmöglichkeiten“⁹⁰ gemeint. Interpretationsmöglichkeiten, deren Ursprung das menschliche Gehirn ist. Dieses teilt sich anatomisch in zwei Hemisphären auf. Die *rechte* nimmt die Welt in einer analogen und ganzheitlichen Weise wahr. Ursache und Wirkung sowie lineare Abfolge und Zeit sind hier nicht existent. Hingegen sind *Emotionen, Intuition, Spontaneität und Kreativität* dort verankert.⁹¹ Gleichmaßen ist in dieser Hirnhälfte der Ursprung *des kollektiven Unbewussten*, das limbische System, verortet.⁹² Bekannte Ausdrücke des Archetypen sind *Mythen, Märchen* sowie *Träume*. Jung stellt neben den verschiedenen Archetypen (Mutterarchetypus, Kinderarchetypus, usw.), demgemäß *verbal* bleibenden Aspekten, ebenfalls fest, dass „der sozusagen universale Parallelismus mythologischer Motive, die [er, a. d. V.] wegen ihrer urbildlichen Natur *Archetypen*“⁹³ genannt hat, sich im *Bildlichen* und manifesten Gegenständlichen ebenso zeigt, wie im *Gedanklichen*. Somit sind *Urformen*, „[...] welche nie Abbildung physikalischer Ereignisse, sondern Eigenprodukt des seelischen Faktors sind“⁹⁴, eine *visuelle Basis*, um mittels Gestaltung in *Resonanz* mit dem *Unbewussten* treten zu können. Die Urformen werden interkulturell und unabhängig jeglicher sozialen Position durch das kollektive Unbewusste erkannt, eingeordnet und konkretisiert, während das persönliche Unbewusste die Urformen mittels individueller Erfahrungen zusätzlich einfärbt. Selbst wenn das persönliche Unbewusste keine Interaktion zwischen dem kollektiven Unbewussten und gemachten Erfahrungen eingeht, existieren die Formen des Konzeptes ARCHETYPUM allein durch ein *Anknüpfen* an das kollektive Unbewusste.

Das bereits oben beschriebene Experiment von *Rudolf Arnheim* legt eben diese tief verankerten Urformen offen. Mittels Quantität subjektiver Lösungen gelangte

⁸⁹ Braem, Harald / Heil, Christof: S. 11

⁹⁰ Ebd. S. 28

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Roth, Gerhard: Das Verhältnis bewusster und unbewusster Verhaltenssteuerung, Springer Verlag, 2004, <https://link.springer.com/article/10.1007/s00729-004-0041-6>

⁹³ Jung, C. G.: Archetypen, S. 77

⁹⁴ Ebd., S. 75

er zu archetypischen Gestaltformen. Die dabei entstehende Sammlung zeigt horrende Schnittmengen der visuell vorliegenden Ergebnisse^{95,96} Diese Resultate, welche nicht ausschließlich eine Form, sondern häufig auch einen Gestus einfrieren und festhalten, sind Ausdrücke erwachsener Menschen. Im Rahmen der vorliegenden Thesis soll der Fokus allerdings auf dem Kind in seinen Frühentwicklungsphasen liegen, in welchen sich die Formentwicklung des Kindes im zeichnerischen Ausdruck vollzieht.

Formentwicklung des Kindes

Für die frühkindliche Prägung sind die archetypischen Zeichen, die Urformen, von großer Bedeutung.⁹⁷

Die obenstehend bereits diskutierten geometrischen Grundformen sind ein Teil der Urformen. Hinsichtlich der kindlichen Formentwicklung existiert eine zusätzliche stringent verlaufende Formevolution, in welcher spezifische Urformen Ausdrücke des Körperempfindens einer jeweils konkret zuordenbaren Altersstufe sind. Die Formentwicklung verläuft analog der kindlichen Entwicklung fortwährend konstant. Eine Urform bleibt zeitlebens in einem zeichnerisch-malerischen Ausdruck vorhanden und abrufbar.⁹⁸ Frühkindliche Resultate schöpfen signifikant und wiederkehrend aus einem Urgrund der Formen, was gleichermaßen auf die Werke bildender Künstler zutrifft, insbesondere auf jene der zeitgenössischen Kunst.⁹⁹ In diesem Zusammenhang seien exemplarische die künstlerischen Stile von *Matisse*, *Klee*, *Kandinsky* sowie *Picasso* herausgestellt. Gesellschaftlich ist ein vermehrter Trend nach „Rückkehr und Besinnung auf den eigenen Körper“¹⁰⁰ evident. Insbesondere in den USA wird diese Rückbesinnung mittels Psychotherapie oder anderen Körpertherapien in einer allgemeineren Entwicklungstendenz zu mehr Körperbewusstsein ersichtlich.¹⁰¹

⁹⁵ Abb. (12)

⁹⁶ Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 138

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 30

⁹⁸ Vgl. Egger, Bettina: S. 38

⁹⁹ Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 16

¹⁰⁰ Egger, Bettina: S. 38

¹⁰¹ Vgl. ebd.

„Künstler wie Kinder stehen dem Unbewussten besonders nah.“¹⁰²

Häufig werden Kinderbilder in einen erhöhten Kontext gestellt und als Kunstwerke angesehen. Künstler und Kinder schöpfen zwar überwiegend aus den gleichen Quellen, gleichwohl ist zu konstatieren, „dass der Künstler [...] intuitiv und bewusst, das Kind aber spielerisch und unbewusst seine Bilder malt“¹⁰³, was wiederum bedeutet, dass Kinder keine Kunst, respektive Künstler keine Kinderbilder malen. Dieser eben genannte Ansatz ist elementarer Grundgedanke der vorliegenden Thesis. Mit Verweis auf vorangestelltes Zitat von *Egger* lässt sich der theoretisch-deduktive Kausalschluss ziehen, dass der Gestaltungsausdruck von Kindern in ihrer frühkindlichen Formentwicklung dergestalt ist, geometrische Grundformen direkt wiederzugeben, ohne jedoch den Umweg des Begreifens derselben zu nehmen.¹⁰⁴ Dem Kind geht es noch nicht „um das Abbilden der äußeren Wirklichkeit“¹⁰⁵, sondern vielmehr um das Hinterlassen einer Spur. Eine Art Spur des Lebens, welche in einem erwachsenen Körper über das Körpergedächtnis durch die Sinne gespeichert worden ist.¹⁰⁶ *Margaret Mahler*, eine ungarisch-amerikanische Kinderärztin sowie Psychoanalytikerin mit Schwerpunkt auf dem Gebiet der Säuglings- und Kleinkinderforschung, führte mittels langjähriger Beobachtungen diverse Studien an Kindern zwischen null bis vier Jahren durch. Auf der Grundlage dieser Studienresultate leitete sie unter anderem ihre Theorien von *Loslösung und Individuation* ab. Auf diesem wissenschaftlichen Modell¹⁰⁷ fundiert die Formsuche für das Konzept ARCHETYPUM.

Zeichnen und Malen ist eine Ausdrucksform, welche relativ spät in der Entwicklung des Kindes auftritt. Sie kommt ungefähr im Alter von zwei Jahren zum Vorschein und ist mit der Sprachentwicklung einhergehend. Der erste zeichnerische Ausdruck ist Gekritzeln. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Feststellung, dass hierdurch vordergründig eine Aufarbeitung der Vergangenheit erfolgt.¹⁰⁸ Ein Kind kann durchaus auch erst mit drei oder vier Jahren die zeichnerischen Fähigkeiten erproben, wobei der Kritzelnäuel¹⁰⁹ stets den Ausgangspunkt

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. 39

¹⁰⁴ Vgl. Gier, Renate: S. 12

¹⁰⁵ Ebd., S. 9

¹⁰⁶ Ebd., S. 13

¹⁰⁷ Abb. (14)

¹⁰⁸ Vgl. Egger, Bettina: S. 8 f

¹⁰⁹ Anm.: Die erste Urform der Formentwicklung des Kindes

markiert. Je früher das Kind zu malen beginnt, desto länger setzt es sich mit seiner altersgemäßen Form auseinander. Ein verzögertes Einsetzen hat zur Folge, dass sich das Kind trotzdem mit der gleichen stringenten Abfolge der Urformen auseinandersetzt, sich allerdings die Verweildauer bei entsprechenden, schon altersunüblichen Formen reduziert. Im Zeitraum zwischen sechs bis sieben Jahren ist die frühkindliche Formentwicklung, die vorfigurative Phase abgeschlossen – die figurative Phase setzt an und integriert den Turnus des vorfigurativen Erlernten.¹¹⁰

Projekt Kinderkunst

Vor dem Hintergrund, dass es einen prinzipiellen *Formcode*, analog zu einer Codierung im Bereich der Farbe nicht gibt, dient dieses Projekt einer tieferen, zielgerichteten Erschließung der Formenwelt. Zu Grunde liegen die sogenannten *Urformen*¹¹¹. *Margaret Mahler* entwickelte diesen Begriff und klassifizierte Kinderformen in verschiedene Kategorien. Diesen Kategorien ordnet sie eine spezifische *Phase* der kindlichen Entwicklung zu. Die Urformen sind die Grundlage *visueller Wahrnehmung* und kommen daher auch in Ausdrucksbildern von Erwachsenen vor.¹¹² Die Brücke, diese Urformen in einen künstlerischen, designorientierten Kontext zu setzen, schlägt dieses Projekt. Als Quelle dieser *Formschöpfung* steht das Kind selbst, denn „[n]icht das Kind soll sich der Umgebung anpassen, sondern wir sollten die Umgebung dem Kind anpassen“¹¹³, weshalb die in diesem Projekt entstehenden Formen einen essenziellen Bestandteil des zu entwickelnden Formenkonzeptes prägen. Die Ergebnisse¹¹⁴ dieses Projektes werden auf der Grundlage des existierenden Schemas nach *Mahler* geordnet und klassifiziert.

¹¹⁰ Vgl. Egger, Bettina: S. 11

¹¹¹ Anm.: *Urformen* sind: Kritzelknäuel, Spirale, Kreis, Zentrum, Achse, Pulspunkte, unorientierte-Tastfigur, gerichtete Tastfigur, Raumbilder, Kreuzungen und Kasten, vgl. Egger, Bettina: *Bilder verstehen. Wahrnehmung und Entwicklung der bildnerischen Sprache*, 4. Aufl., Bern 1995, S. 14-36

¹¹² Vgl. Egger, Bettina: S. 12

¹¹³ Montessori Lernwelten: <<https://www.montessori-material.de/lexikon/zitate>> (02.06.2020, 13:50 Uhr)

¹¹⁴ Abb. (15)

Projektorganisation

Das Projekt reduziert sich auf das Wesentliche, verbunden mit dem Ziel, elementare Formen in den Vordergrund gelangen zu lassen. Diese Intention impliziert, dass die im Rahmen des Projektes zur Verfügung gestellten Arbeitsutensilien sich auf ein Minimum reduzieren. Jeweils schwarze Tusche und ein Pinsel stehen dem Kind zur Verfügung, um sich mittels Formen auszudrücken und gewährleisten zugleich einen malerischen Fluss während der Bildgebung.

Das Format, in welchem die Kinder arbeiten, ist großflächig, um die kindliche Kreativität nicht einzuschränken und Formen für das finale Formenkonzept in Gänze erfassen zu können. Kleinere Formate wären ungeeignet, denn ein „Blattrand [wird, a. d. V.] zunächst nicht als Begrenzung gesehen“¹¹⁵ und weite Teile der Kreativität des Kindes könnten nicht festgehalten werden. Malen bedeutet Aktion und „Aktion ist immer mit [...] [einem, a. d. V.] Bewegungsbedürfnis verbunden“¹¹⁶. Resultat dieses Projektes sind lange Papierbahnen, welche die individuelle Formentwicklung eines einzelnen Kindes seines alters- sowie entwicklungsgemäßen Standes aufzeigen.

Umsetzung

Die Umsetzung erfolgt im *privaten Rahmen*¹¹⁷. Das Kind soll so wenig wie möglich in seinem ‚ kreativen Tun‘ beeinflusst werden, mit dem Ziel, ein authentisches Formenergebnis vorliegen zu haben. Die Durchführung findet einzeln statt. Lediglich die stille¹¹⁸ Anwesenheit einer *vertrauten Bezugsperson* ist möglich, sofern notwendig. Die Aufgabe der Verfasserin besteht darin, dem Kind seine eigenen Entdeckungen und Ergebnisse zu erlauben und zu entwickeln. Somit fungiert sie ausschließlich als zurückhaltende Mentorin. Der Ausdruck des Kindes soll durch ein ‚Zuhören‘ gefördert werden. Die während der Durchführung entstehenden

¹¹⁵ Dieken, Christel van/ Effe, Bärbel / Metzler, Brigitte: *Kinderkunstwerkstatt. Ein Handbuch zur ästhetischen Bildung von Kindern unter drei Jahren*, 1. Aufl., verlag das netz, Weimar Berlin 2010, S. 69

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Anm.: *Privater Rahmen* bezeichnet eine dem Kind vertraute Situation und Umgebung, welche von der Verfasserin im Gespräch mit der Bezugsperson des Kindes ermittelt wurde

¹¹⁸ Anm.: Bezugsperson des Kindes hält sich während der Projektdurchführung im Hintergrund

Formen werden nicht interpretiert. Sofern sie vom Kind selbst benannt werden, wird dies notiert, um bei der finalen Kategorisierung beachtet werden zu können. Stockt der Fluss während des Malens, ist es die Aufgabe der Mentorin, mit unterstützenden Fragen das Kind weiterhin zum Malen zu animieren. Die Dauer einer Projektdurchführung ist abhängig von der Konstitution des jeweiligen Kindes.

Fazit

Ausgehend von der gestalterischen Untersuchung eines psychologisch begründeten Farb- und Formkonzeptes, ist eine spannungsvolle Verbindung von Psychologie und Design sichtbar geworden. Psychologie und Design lassen sich zielgerichtet fusionieren und werden bereits vielfach in dieser Kombination im Produktbereich angewendet. Alle zu gestaltende Dinge haben eine gemeinsame Konstante in ihrer Gestaltung – den Menschen. Der Mensch – am Anfang seiner Entwicklung – ist von den ihn umgebenden Räumlichkeiten in den frühkindlichen Jahren geprägt. Eine Prägung, welche in der Gestaltung von Oberflächen bisher wenig Beachtung erfuhr. So visualisiert diese Arbeit einen Gedankenansatz, dessen Präsenz im gesellschaftlichen Gefüge überfällig ist, denn „[d]as Ganze ist mehr, als die Summe seiner Teile“¹¹⁹ und Kindern gehört die Zukunft.

Farbe, Wirkung und Emotion

Farbe ist mehr als ein fundamentaler Bestandteil dieser Welt. Die Symbiose von Farbe und Licht steuert subtil das menschliche Verhalten, „prägt unsere Selbst- und Umweltwahrnehmung“¹²⁰, beeinflusst Gefühle, ist gleichermaßen anziehend und abstoßend und ermöglicht schlussendlich planbare Gestaltungsqualität.¹²¹ „Farbe ist unser schnellstes, leistungsfähigstes und einflussreichstes Sinnesmedium“¹²² und gleichzeitig offeriert Farbe ein Spektrum, in welchem jede einzelne

¹¹⁹ Focus online: < https://www.focus.de/wissen/mensch/philosophie/philosophie/aristo-teles_aid_6036.html >, (02.06.2020, 15:30 Uhr

¹²⁰ Buether, Axel: Die geheimnisvolle Macht der Farben. Wie sie unser Verhalten und Empfinden beeinflussen, 1. Aufl., Droemer Verlag, München 2020, S. 9

¹²¹ Vgl. Venn, Axel: Farben für Körper, Geist & Seele. Farbpsychologie in der Praxis, 1. Aufl., Christian Verlag, München 2018, S. 4 f

¹²² Buether, Axel: S. 10

Komponente einer exakt definierbaren biologischen Funktion unterliegt. Zusätzlich stellt Farbe das größte Kommunikationssystem der Erde dar.

„Endlich ist noch bemerkenswert, daß [sic!] wilden Nationen, ungebildete Menschen und Kinder eine große Vorliebe für Lebhaftige Farben empfinden.“¹²³
Johann Wolfgang von Goethe, 1810

Der Philosoph *Paul Watzlawick* beschrieb den *Mehrwert* der Farbe in der *Verständigung* mit seinen Worten: „Wir können nicht nicht über Farbe kommunizieren.“¹²⁴ Eine holistische Erforschung des Wirkungsgefüges zwischen Farben sowie von ihnen determinierten Reaktionen impliziert eine enge Interaktion zwischen den wissenschaftlichen Disziplinen *Kunst, Psychologie, Biologie, Physik* und *Chemie*, denn Farbe fordert eine interdisziplinäre Betrachtung¹²⁵. Historische Farbsysteme¹²⁶ von der *Antike* bis zur *Neuzeit* unterliegen primär *philosophischen Überlegungen* und *Naturbeobachtungen*.¹²⁷ *Künstlerische-* und *technische Farbsysteme* sowie *Normfarbsysteme*, wie z.B. RAL, generieren einerseits Struktur und Ordnung, andererseits wird die damit im Zusammenhang stehende Systemwelt sukzessive komplexer und demgemäß unübersichtlicher, was in diametralem Kontrast zur Intention von Klassifizierungssystemen steht. Ein *Universalsystem* existiert nicht. Der Fokus vorliegender Thesis liegt nicht auf den differenzierten Farbsystemen, sondern auf den mit ihnen einhergehenden Wirkungen. In diesem Kontext wird insbesondere ein Schlaglicht auf die interkulturelle Ebene gerichtet. Zwar wirken Farben kulturell unterschiedlich, im Hinblick auf das vegetative Nervensystem des Menschen weisen sie jedoch die gleiche *Grund-Wirkung* auf.¹²⁸ *Assoziationstabellen* fundieren in der Kunst- und Designliteratur überwiegend auf *deduktiven* und *intuitiven* Ansätzen. Die Erfüllung der wissenschaftlichen Grundprämisse der Objektivität ist im Rahmen dieses Vorgehens zu hinterfragen. Weitere Assoziationsstudien beruhen auf qualitativen Erhebungen im Zusammenhang

¹²³ St Clair, Kassia: Die Welt der Farben, 1. Aufl., Hoffman und Campe Verlag, Hamburg 2017, S. 30

¹²⁴ Ebd., S. 11

¹²⁵ Vgl. Sölch, Reinhold: Die Evolution der Farbe. Goethes Farbenlehre in neuem Licht, 1. Aufl., Ravensburger Buchverlag, Ravensburg 1998, S. 8

¹²⁶ Abb. (16)

¹²⁷ Vgl. Breiner, Tobias C.: Farb- und Formpsychologie, 1. Aufl. Springer-Verlag, Wiesbaden 2019, S. 39

¹²⁸ Vgl. Lüscher, Max: Der 4-Farben-Mensch. Der Weg zum inneren Gleichgewicht, 1. Aufl., Color-Test-Verlag, Luzern 1990, S. 190

mit kulturellen, respektive volkstümlichen Bräuchen und Riten; hieran anknüpfend sei auf Publikationen von *Gross* und *Buether* verwiesen. „Die wohl umfassendste und valideste quantitativ-empirische Untersuchung zu Farbassoziationen stammt von *Eva Heller*.“¹²⁹ Das vorliegende Farb- und Formkonzept ARECHTY-PUM verfolgt unter anderem den Anspruch einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise auf Farbassoziationen, weswegen diese im Wesentlichen auf *Hellers* Erkenntnissen fundiert. Die Verfasserin vorliegender Theses fokussiert einen *holistischen Ansatz* bezüglich der durch Farben hervorgerufenen *Assoziationen*, wobei die Betrachtung durch historisch-kulturelle Farberkenntnisse und Assoziationen, äquivalent zu der archetypischen Formenentwicklung, dem Farbpanorama der *dreizehn Grundfarben* nach *Buether*, komplementiert wird. Zusätzlich fundieren die im Rahmen des Konzeptes final integrierten Farben auf Auswertungen einer dieser Theses zugrunde liegenden abgegrenzten Sekundärforschung, in welche Erkenntnisse aus psychophysischen Untersuchungen bei Säuglingen¹³⁰ von *Goldstein* und einer *Kleinkind-Gerechtigkeit* aus einer Erhebung von *Boyatzis* und *Varghese* aus dem Jahr 1994 einfließen. Die Resultate zuletzt genannter Studie verifizierten die Ergebnisse *Hellers* signifikant.¹³¹ Ferner fließen die *substantivierten* Eigenschaften nach *Heller* (*gesundheitsfördernd, wärmend, rund, sauber, lustig, optimistisch, lebendig, freudig, gesund, hoffnungsvoll, sensibel, energetisch, erholend, beruhigend, angenehm*) in die Farbkonzeption ein, mit dem Ziel, das anvisierte Spektrum zur Farbgestaltung des DRK Krankenhauses Lichtenstein fachspezifisch zu offerieren. Hierdurch formieren die verschiedenen Faktoren eine Interdependenz und definieren in Summe das vorliegende Farbkonzept¹³². Ein *psychologisches Farbsystem*¹³³, welches beide Elemente gleichwertig miteinander kombiniert, legte unter Zugrundelegung präzise formulierter Modellprämissen erstmals *Breiner* vor, welches bisher jedoch keine große Bekanntheit erlangte. Das Modell um den *4-Farben-Mensch* nach *Lüscher* bedient sich zwar gleichermaßen eines psychologischen Farbsystems, welches sich allerdings in seinem Ursprung schwerpunktmäßig auf den Menschen bezieht und nicht auf die Farbe im engeren Sinne. Das psychologische Farbsystem nach *Breiner* ist dahingehend zu

¹²⁹ Breiner, Tobias C.: S. 89

¹³⁰ Goldstein, E. Bruce: *Wahrnehmungspsychologie*, 2. dt. Aufl., Spektrum Akademischer Verlag, Berlin 2002, S. 628

¹³¹ Vgl. Breiner, Tobias C.: S. 89

¹³² Abb. (17)

¹³³ Abb. (18)

würdigen, dass *Mensch* und *Farbe* im *Dialog* zueinanderstehen, gleichwohl offeriert es keinen Erklärungsansatz nach dem *Auftakt*¹³⁴ der Konversation.

Definitiorik

In der Literatur ist der Terminus *Farbe* zum ersten nicht einheitlich definiert, zum zweiten wird er in dieser lediglich als Oberbegriff aufgeführt.¹³⁵ *Sölch* und *Buether*, Experten auf dem Gebiet der Farbe, verifizieren in ihren Ausführungen diese Erkenntnis und konstatieren darüber hinaus, dass Farbe de facto ein *Individualbegriff* ist, welchen jedes Subjekt anders definiert. Hieraus lässt sich der theoretisch-deduktive Kausalschluss ziehen, dass die existierenden differenzierten Blickwinkel eine Gesamtheit bilden. Erst hierdurch fügen sich die einzelnen Definitionen und Assoziationen – *Naturphänomen, Sinnesempfindung, Wellenlänge, Farbladung, Farbvalenz, Farbwiedergabe, Pigment, Farbstoff, Atmosphäre, Ausdrucksmittel* und *Kulturprodukt* – zu all jenem zusammen, was Farbe ist – oder sein kann.¹³⁶ *Sölch* gliedert diese Vielzahl an Definitionen in drei Gruppen: *Farbpigmente, farberregende Lichter* und *Farbempfindung*, wobei der *Kontext* die Bedeutung determiniert.¹³⁷ Vor diesem Hintergrund liegt der vorliegenden Theses eine *kontextbezogene* Definition des Begriffs *Farbe* zugrunde, welche sich einer konkreten und universell gültigen Formulierung entzieht.

Farbpsychologie

Neben biologischen Funktionen wie *Orientierung, Ernährung, Warnung, Tarnung, Werbung, Status* und *Identität*, steht die *Wirkung* von Farben im Zentrum der modernen Farbpsychologie.¹³⁸ Die allgemeine Farbpsychologie, welche z. B. *Kandinsky* prägend definierte, untersucht Farbe in ihrer grundlegenden Wirkung.¹³⁹ An dieser Stelle wird auf die zitierte Monografie von *Heimann / Schütz* verwiesen, in welcher die Farbwirkungen nach *Kandinsky* niedergelegt sind. Diese grundlegende Betrachtung wird um die *Farbkultur* (assoziative und

¹³⁴ Abb. (19)

¹³⁵ Vgl. *Sölch, Reinhold*: S. 12

¹³⁶ Vgl. *Buether, Axel*: S. 15

¹³⁷ Vgl. *Sölch, Reinhold*: S. 12

¹³⁸ Vgl. *Buether, Axel*: S. 133

¹³⁹ Vgl. *Heimann, Monika / Schütz, Michael*: S. 257

kulturbedingte Variationen) ergänzt, also jene Bedeutungen der Farbe, welche den dem Menschen inhärenten Werteanteil symbolisiert sowie das farbliche Umfeld, in welchem er aufgewachsen ist. Diese verschiedenen Komponenten¹⁴⁰ legte *Buether* im Rahmen einer Untersuchung einem Kriterienkatalog, wie beispielsweise Allgemeinverständlichkeit, zugrunde und extrahierte in jahrelanger Forschung jene Farben, welche von jedermann¹⁴¹ gesehen werden können und inhaltliche Prägnanz aufweisen. Ferner ging er der Forschungsfrage nach, inwiefern Farben eine *kulturelle Relevanz* immanent ist, respektive worin die Relevanz begründet liegt. Als Resultat identifizierte er u. a. dreizehn kulturelle Grundfarben, basierend „[...] auf dem Kontext unserer gegenwärtigen Farbkultur“.¹⁴² Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass *Buethers* Zitat offen lässt, ob „[...] unserer gegenwärtigen Farbkultur“ auf ein spezifisches geografisches Gebiet oder holistisch auf die menschliche Farbkultur abstellt. Hinsichtlich ihrer psychologischen Bedeutung sind die von *Buether* abgeleiteten und darlegten Symbolgehalte nahezu *deckungsgleich* mit jenen von *Heller*. Die von ihm identifizierten dreizehn kulturellen Grundfarben entsprechen wiederum jenen dreizehn, welche auch *Heller* im Rahmen Ihrer Untersuchung herausarbeitete. Demgemäß lässt sich im Hinblick auf das Vorliegen zweier voneinander unabhängigen Untersuchungen, welche in ihren Resultaten lediglich in Nuancen abweichen, mittels theoretisch-deduktivem Kausalschluss die These aufstellen, dass die jeweils identifizierten dreizehn Grundfarben interkulturelle Gültigkeit aufweisen. Für die Validität dieser These spricht, dass neben *Heller* und *Buether* ebenso *Küppers* sowie *St Clair*, um einige weitere zu nennen, zu ähnlichen Erkenntnissen gelangten und somit angenommen werden kann, dass diese eine *quantifizierbare Relevanz* aufweisen. Die dem Farb- und Formkonzept ARCHETYPUM u. a. zugrunde liegenden Farbassoziationen bewegen sich somit in wissenschaftlich quantitativer Hinsicht auf fundiertem, signifikantem Niveau. Konkrete Bedeutungen zu einzelnen Farben nach *Buether* und *Heller* sind im Konzepttool ARCHETYPUM niedergelegt, wobei die Komponenten *Mensch / Kind / Raum* die Auswahl der Assoziationen und Inhalte definieren. Bemerkenswert ist ebenso eine bisher noch nicht angeführte Assoziationsstudie von *Breiner* aus dem Jahr 2017, welche auf Primärforschung,

¹⁴⁰ Abb. (20)

¹⁴¹ Anm.: Menschen ohne beeinträchtigtes Sehvermögen

¹⁴² *Buether*, Axel: S. 137

beispielsweise eine direkte Probandenbefragung, verzichtete und sich somit von bisherigen unterscheidet. Der „Einfluss von Reizgemeinsamkeiten auf die Assoziationsbildung“¹⁴³ wurde im Rahmen dieser analytischen Studie mit einem psychologischen Farbsystem in Verbindung gebracht. Die Ergebnisse¹⁴⁴ dieser Studie beruhen auf einem tieferen, *archetypischen Muster*.¹⁴⁵ Der Studienaufbau¹⁴⁶ kann dem Anhang entnommen werden. Hierdurch ließe sich die hohe positive Korrelation und demgemäß die große Kongruenz der Ergebnisse zwischen *Heller* und *Buether* erklären. Auf Grund höherer Aktualität stützen sich die Inhalte vorliegender Thesis vorwiegend auf die Erkenntnisse von *Buether*, obgleich diesen ebenso die Resultate von *Heller* immanent sind. Ebenso unterstützen die Ergebnisse eben genannter Studie den Anspruch, ein interkulturelles, archetypisches Farbkonzept zu definieren, analog dem archetypischen Formkonzept.

Die physiologische Rangfolge der Farbe

Die Netzhaut des Auges ist jener Ort, an welchem „das Energiepotenzial der Umwelt zur Farbempfindung wird“¹⁴⁷, wobei manche Farben schneller und manche langsamer wahrgenommen werden. Betrachtet man den anatomischen Aufbau der Netzhaut genauer, so lassen sich sechs physiologische Grundfarben identifizieren: *Schwarz, Weiß, Rot, Grün, Blau* und *Gelb*. Die Farbsehzellen sind unterschiedlich verteilt und determinieren somit verschiedene Geschwindigkeiten der Farbwahrnehmung, was evolutionsbedingt die jeweilige Bedeutung der Farbe untermauert. Vergleicht man die Netzhaut mit einem Trichter, so befinden sich in dessen oberstem Bereich die Zapfen für Rot, gehen in die Grün-Zapfen über und enden im Bereich für Blau. Infolge der zentralen Platzierung der Rot-Zapfen auf der Netzhaut zieht diese Farbe – reife Früchte, Blut, etc. – „[...] alle Blicke daher ganz von selbst wie magisch an!“¹⁴⁸ Der Grünraum nimmt proportional physiologisch mehr als die Hälfte ein, was anatomisch die Bedeutung des originären Lebensraumes verdeutlicht. Demgegenüber zeichnen nur zirka neun Prozent der Farbsehzellen

¹⁴³ Breiner, Tobias C.: S. 96

¹⁴⁴ Abb. (21)

¹⁴⁵ Breiner, Tobias C.: S. 96

¹⁴⁶ Abb. (22)

¹⁴⁷ Buether, Axel: S. 57

¹⁴⁸ Ebd., S. 59

für die Absorption kurzwelligem, blauen Lichts verantwortlich – einer jener Gründe, weswegen Blau nur sehr reduziert im vorliegenden Farbkonzept enthalten ist. Für die Farbe Gelb existieren keine spezifischen Sehfärbstoffe, weswegen diese Farbwahrnehmung zunächst aus einer Kombination der Rot- und Grünfärbstoffe entsteht, welche um das kurzwellige Spektrum der Blau-Färbstoffe ausgeglichen wird.¹⁴⁹

Am Anfang war das Rot

Die Farbe Rot ist das Epizentrum der Farben – nicht nur physiologisch, sondern ebenso in linguistischer Hinsicht, denn Rot ist das erste Farbwort, welches nach hell und dunkel Einzug in die Sprache fand. Die Etymologie der Bezeichnung Rot verweist gleichermaßen im altindisch (*rudhiráh*) sowie im altgriechischen (*eryth-rós*) auf das menschliche Blut.¹⁵⁰ Die Beliebtheit dieser Farbe liegt bei Männern und Frauen relativ betrachtet mit jeweils 20 % auf gleich hohem Niveau¹⁵¹, wengleich Rot traditionell als männliche Farbe gilt.¹⁵² In der Steinzeit kam der Ur-farbe Rot eine exponierte Bedeutung zu. Roter Farbstoff war als natürliches Pigment weit verbreitet – das sog. *Blut der Erde*.¹⁵³ „Einige Forscher vermuten eine Art Rot-Instinkt, der sich evolutionär entwickelt hat und sich schon bei Primaten finden ließe.“¹⁵⁴ *Lüscher* setzt die Farbe Rot mit einem der vier Fragmente des Selbstgefühls in Beziehung – dem *Selbstvertrauen*. Diese Zuordnung ist insofern konsequent, als dass Rot diejenige Farbe ist, welche den frühesten Farbeindruck¹⁵⁵ prägt und somit dem Charakter des Selbstvertrauens entsprechen kann. „Der Anblick abgedunkelter [...] Rot- und Violetttöne erfüllt uns [...] zeitlebens mit einem Gefühl tiefer Geborgenheit und wohliger Wärme.“¹⁵⁶

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 66

¹⁵⁰ Vgl. Buether, Axel: S. 175

¹⁵¹ Vgl. Heller, Eva: *Farben und Formen. Die wahren Geschichten von allen Farben. Ich bin Künstler, ich kann alles malen*, 1. Aufl., Carlsen Verlag, Hamburg 2019, S. 52

¹⁵² Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 291

¹⁵³ Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 24

¹⁵⁴ Breiner, Tobias C.: S. 77

¹⁵⁵ Anm.: Analogie zur Linguistik

¹⁵⁶ Buether, Axel: S. 79

Der erste Farbeindruck – Pränatal und postnatal

Intrauterin offeriert sich dem Menschen das erste wahrgenommene Farbspektrum und gleichermaßen ist Hell- und Dunkelwerten eine wichtige Rolle immanent.

Das Ungeborene reagiert aktiv auf Licht, welches den Bauch der Mutter umgibt und kann sich diesem aktiv zuwenden. Wach- und Schlafphasen der Mutter besitzen ihre eigenen Farbnuancen, wodurch helle, rötliche Stufungen (*Tag*) „zeitlebens aktivierend, und anregend“¹⁵⁷ wirken, wohingegen bläuliche, dunkle Farben (*Nacht*) beruhigend und passiv erlebt werden. Handlungsmotivation und Verhalten werden somit durch den Schlaf-Wach-Rhythmus gesteuert. Ein tatsächlicher *Farb-Lernprozess* setzt jedoch erst *postnatal* ein.¹⁵⁸

Die Zapfen der Netzhaut sind bei Neugeborenen noch nicht vollständig entwickelt, weswegen die wissenschaftliche These im Raum steht, dass die Farbwahrnehmung des Säuglings *weniger differenziert* ist¹⁵⁹, obgleich dieser in Gänze mit dem optischen Farbspektrum konfrontiert ist. Auf Grund der Tatsache, dass bei Säuglingen eine niederschwellige Empfindlichkeit gegenüber Blendung charakteristisch ist, beispielsweise hervorgerufen durch starke Lichtquellen und weiße Wände, werden auf Geburtsstationen warme Farben und gedämpftes Licht priorisiert und sukzessive gezielt installiert. Farbtests an Neugeborenen ergaben, dass nahezu 100 Prozent aller Säuglinge Rot mit ihrem Blick folgen, Grün nur noch 30 Prozent, Gelb zu 25 Prozent und Blau häufig ignoriert wird. Dieses Verhalten lässt sich auf die verzögert einsetzende Entwicklung der Blauzapfen zurückführen.¹⁶⁰ „Unsere Farbpräferenz für Rot ist unabhängig von kulturellen Einflüssen und hält das ganze Leben an.“¹⁶¹ Das wahrgenommene Farbspektrum Neugeborener ist noch eingeschränkt, weshalb starke Kontraste präferiert werden.¹⁶² Mehrere auf der Grundlage von Habituation durchgeführte Testreihen von *Bornstein*, *Kessen* und *Weiskopf* aus dem Jahr 1976 wiesen nach, dass ein Kind schon mit vier Monaten Farben in ähnlicher Weise kategorisiert, wie ein Erwachsener. Mit

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Goldstein, E. Bruce: S. 628

¹⁶⁰ Vgl. Buether, Axel: S. 80

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Vgl. <https://www.kindergesundheit-info.de/themen/entwicklung/0-12-monate/sehen/> (09.04.2021, 20:08 Uhr)

zwei bis drei Monaten ist die Entwicklung der Zapfen abgeschlossen, welche für das Farbsehen verantwortlich zeichnen.¹⁶³

Farbtöne, Farbklänge und Farbharmonien – Visuelle Musik

Kandinsky – bereits als maßgeblicher Wegbereiter der allgemeinen Farbpsychologie genannt – ordnete den einzelnen Farben ein spezifisches Instrument mit entsprechendem Ton zu. Ebenso entsteht eine *Verbindung von Farben und Tönen* während der Dramaturgie und Handlung eines Filmes/Spots, sodass ihnen eine Bedeutung als *Handlungsträger* zukommt. Farb- und Lichtstimmungen bereiten den Menschen in Analogie zu Geräuschen und Musik aufkommende Handlungen vor. Mittels subtiler Symbiose zwischen Farben und Tönen präsentiert sich eine Handlung stimmig.

Beides, Farben wie Töne, lässt sich auf periodische Schwingungen zurückführen und in beiden Gebieten bestimmen die Attribute *laut* und *leise* die Intensität des jeweilig vorliegenden.¹⁶⁴ „Eine Untersuchung des CAR Instituts der Universität Duisburg-Essen zeigt, dass ein Zusammenhang zwischen der Lackfarbe [eines Autos, a. d. V.] und der wahrgenommenen Lautstärke besteht“.¹⁶⁵ Bei konstanter Geschwindigkeit des Autos bewerteten Probanden baugleiche Modelle unterschiedlich. 78 Prozent befanden das weiße Auto sehr leise, bis angenehm, bis sehr angenehm. Orange, Rot und Grellgrün wurden signifikant lauter eingestuft, wobei Rot das schönste und sportlichste Geräusch zugeschrieben wurde und Schwarz Assoziationen zu kraftvoll weckte, wohingegen Silber träge und schwach wirkte.¹⁶⁶ Deutlich wird, dass „Farben sich durch ihren Ton charakterisieren, Töne hingegen durch ihre Klangfarbe“.¹⁶⁷ Eine Säule des Farb- und Formkonzeptes ARCHETYPUM beruht einerseits auf der Farbpsychologie, fundiert aber gleichermaßen darauf, mittels großzügiger Flächen den Betrachter einzuladen, *nicht* nach etwas *Inhaltlichem* zu suchen, sondern in den Farbkompositionen zu versinken, das *Fühlen* und *Erinnern* in den Vordergrund zu stellen – in Analogie zu den Klängen von Musik.

¹⁶³ Vgl. Goldstein, E. Bruce: S. 621

¹⁶⁴ Vgl. Buether, Axel: S. 100 f

¹⁶⁵ Ebd., S. 102

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd.

Monofonie und Polyfonie zeichnen sich in Musik und Farbe gleichermaßen aus: zum einen anhand der Anzahl intonierender Stimmen, zum anderen anhand unterschiedlicher Farbklänge. Die Musik nimmt ihren wichtigsten Einfluss auf Farbkompositionen mittels Harmonielehre: Farbharmonien. Disharmonien / Dissonanzen werden akustisch durch spezifische Tonintervalle, beispielsweise dem Tritonus – diabolus in musica –, hör- und erlebbar. Atonale Kompositionen von *Schönberg* finden ihr visuelles Pendant bei *Kandinsky*.¹⁶⁸ Die inhaltlichen Schnittmengen zwischen Farben und Musik erscheinen zunächst gering, bei genauerer Analyse offeriert sich ein immenses Spektrum an Parallelen.

Synästhesie

„Synästhesie bezeichnet eine Variante der Kognition, basierend auf einer neuronalen Gehirnstruktur, bei der verschiedene Gehirnareale auf besondere Art und Weise miteinander in Verbindung stehen. Dadurch werden bestimmte Wahrnehmungsphänomene und Denkprozesse ermöglicht [...], die in einem „neuro-typischen“ Gehirn nicht möglich bzw. anders geartet sind.“¹⁶⁹

Zirka vier Prozent der Menschen sind befähigt, Buchstaben, Zahlen, oder Formen in Farbe zu sehen, durch Farbe ausgelösten Geschmack zu erleben, oder mittels Farben Gewichte einzuteilen. Die – nicht abschließend – angeführten Beispiele zeigen auf, in welchen Variationen das Gehirn imstande ist, jenseits eines Normalzustandes Vernetzungen von Sinneseindrücken zu realisieren – sog. Multisensualität¹⁷⁰. Es existiert eine Vielzahl unterschiedlicher Synästhesien, mit differenzierten Koppelungen. Bekannte Synästhetiker¹⁷¹ der Geschichte profitier(t)en überwiegend von dieser Fähigkeit, vereinzelt treiben die Sinnesvernetzungen in den Wahn oder lassen am Verstand zweifeln (*Monet*).

Etymologisch stammt der Terminus Synästhesie vom Griechischen *synaisthánomai* ab und lässt sich mit Zusammen- oder *Mitempfindung*¹⁷² (*syn* = *zusammen*; *aisthánomai* = *Empfinden*) übersetzen.¹⁷³ Nachfolgend werden

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 104

¹⁶⁹ <https://www.synaesthesia.org/de/synaesthesia> (10.04.2021, 10:27 Uhr)

¹⁷⁰ Abb. (23)

¹⁷¹ Anm.: u.a. *Liszt, Sibelius, Messiaen, Bernstein, Grimaud, Lady Gaga, Kandinsky, Hockney, Monet, etc.*

¹⁷² Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Synaesthesia> (10.04.2021, 11:51 Uhr)

¹⁷³ Vgl. <https://www.synaesthesia.org/de/synaesthesia> (10.04.2021, 11:55 Uhr)

ausgewählte Koppelungen von Sinnes-Kategorien beleuchtet, welche in Kombination mit Farben wissenschaftlich fundiert sind.

Im Hinblick auf *Geschmack* nehmen Farben eine fundamentale Bedeutung ein, da sie das vegetative Nervensystem auf die Nahrungsaufnahme vorbereiten. Schon die Farbkombination auf dem Teller offenbart, ob der holistische Geschmack der kulinarischen Komposition mündet. Unter ästhetischen Gesichtspunkten wahrgenommene Fremdkörper werden gleichermaßen als gustatorische Fremdkörper interpretiert. *Geschmacksnoten* werden *in Farben* dargestellt. Ferner ist nachweisbar, dass die farbliche Interaktion zwischen den Lebensmitteln und dem zugrunde liegenden Geschirr, respektive der Verpackung zu Veränderungen im Geschmacksempfinden führt. Beispielsweise wird *Erdbeermousse*, serviert auf *weißen Tellern*, geschmacklich als süßer und fruchtiger empfunden, als auf schwarzen gleicher Art. Getränke aus *gelben Behältnissen* schmecken *limoniger*¹⁷⁴ und Kaffee in blauer Verpackung schmeckt nicht so stark wie solcher aus schwarzen Gebinden.¹⁷⁵

Farben stellen ebenso Projektionsfläche für *Gerüche* dar. Die den Menschen umgebende Umwelt wird in ihrer olfaktorischen Wahrnehmung entscheidend durch korrespondierende Farbwahrnehmungen beeinflusst. Mittels *Priming* lassen sich Farben (z. B. *Kalkweiß, Meeresblau, Limonengrün, Zitronengelb*) zielgerichtet an Orten einsetzen (z. B. *Bahnhöfe, Brücken, Unterführungen oder Züge, Busse und Flugzeuge*), um bewusst auf die ihnen immanenten Assoziationen an *angenehme Gerüche* abzustellen. Andernfalls würden die vorherrschenden Farben gegebenenfalls Ekel hervorrufen und die lokale Aufenthaltsqualität merklich beeinträchtigen. *Berkeley* bezeichnete das *Sehen* bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts als *vorausschauendes Berühren*; eine These, welche *Farben* und *Tastempfindungen* in einen – mittlerweile wissenschaftlich fundierten – assoziativen *Dialog* stellt. Nicht zuletzt ist die Netzhaut evolutionär aus dem Tastsinn hervorgegangen – wenngleich sie final nicht unter diesen subsumiert wird. Haptische Erfahrungen gehören zu jenen elementaren Sinneseindrücken, welche ein Kind in seiner Entwicklung signifikant prägen, denn das „Erlernen einer Sprache setzt ein stimulierendes [...] Umfeld voraus“¹⁷⁶. Stimulation durch Haptik. Haptik, wiederum

¹⁷⁴ Vgl. Heller, Eva: S. 134

¹⁷⁵ Vgl. Buether, Axel: S. 85 ff

¹⁷⁶ Grundwald, Martin: *Homo Hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können*, 1. Aufl., Droemer Verlag, München 2017, S. 91

angeregt durch Farben, denn diverse „Farboberflächen schmeicheln unseren Augen, andere halten uns von einer Berührung ab“¹⁷⁷. Hieraus lässt sich der Kausalschluss ziehen, dass jenen Räumen und/oder Objekten eine höhere Wertschätzung zuteilwird, deren im Auge des Betrachters angenehm wirkende farbige Flächen durch dessen Blick *berührt* werden.

Im Hinblick auf einen existierenden Zusammenhang zwischen *Gewicht* und Farbe ermittelten Studien von *Alexander* und *Shansky* aus dem Jahr 1920, dass Probanden das Gewicht eines *schwarzer Kartons* unter gleichbleibenden Versuchsbedingungen signifikant höher schätzen als real gleich schwere Kartonagen in anderen Farben. Das durchschnittliche geschätzte Gewichte je Farbe in Pfund: Schwarz 5,8 / Rot 4,9 / Grau 4,8 / Blau 4,7 / Grün 4,1 / Gelb 3,5 / Weiß 3,0.¹⁷⁸ Vor diesem Hintergrund ist die Wahl heller Farbtöne von Umzugskartonagen folgerichtig. Demgegenüber wäre beispielsweise die Koffer fertigende Industrie dazu angehalten, die Verwendung der annähernd omnipräsenten Farbe Schwarz im Hinblick auf das subjektiv empfundene Gewicht zu überdenken. Das Gehirn greift – das Gewicht betreffend – aus vorliegenden Merkmalen wie Größe und Farbe auf *Erfahrungswerte* zurück, um die erforderlichen Kräfte im Körper zu mobilisieren. Hinsichtlich des *optischen Gewichts* ist Farben eine signifikante Auswirkung auf das subjektive Empfinden für stimmige Proportionen und die Gesamtwirkung im Raum immanent, weswegen die im Rahmen des Konzeptes verwendeten Farben additional unter zugrunde gelegten synästhetischen Kriterien bewertet werden. Der Vollständigkeit halber soll einschränkend darauf hingewiesen werden, dass infolge der Vernetzung bestehender Informationen und gemachter Erfahrungen jeder Mensch zu einem individuellen Grad Synästhetiker ist.¹⁷⁹

Der Einfluss von Raumfarbe auf Wohlbefinden und Gesundheit

Grün dominiert im Lebensraum der Schimpansen und aktuelle Studien deuten darauf hin, dass *Grün* auch jene Farbe ist, in welcher es sich für den Menschen *am gesündesten* lebt. Ebenso nimmt der grüne Anteil des Lichtspektrums¹⁸⁰ mehr als

¹⁷⁷ Buether, Axel: S. 93

¹⁷⁸ Vgl. Alexander, K. R. / Shansky, M. S.: Influence of hue, value and chroma on the perceived heaviness of colors, Band 19 (1), Perception & Psychophysics, 1976, S. 72 ff

¹⁷⁹ Vgl. Buether, Axel: S. 85 f

¹⁸⁰ Abb. (24)

die Hälfte aller wahrnehmbaren Farbtöne ein¹⁸¹, wodurch sich die exorbitante Vielzahl an vom menschlichen Auge realisierbaren Grüntönen erklärt. Sowohl *Taut* als auch *Le Corbusier* hinterließen ein umfangreiches Œuvre, was farbharmische Innenraumgestaltungen anbetrifft. Gemäß der traditionellen Feng-Shui-Lehre werden durch Licht und *warme, helle Farben* (Rot, Orange, Gelb) *anregende* Atmosphären geschaffen, wohingegen *Blau* und *Violett* mit ihrer dunklen, kühlen Anmutung *ausgleichend* und ruhig wirken. *Grün* symbolisiert im Feng-Shui *Ausgewogenheit* und positioniert sich demgemäß zwischen den beiden erst genannten Kräften.¹⁸² Die innerhalb der *Abbildung 24* dargestellten Inhalte verdeutlichen, dass diese Einteilung gleichermaßen in physikalischer Hinsicht nachvollziehbar ist. *Buether* legte im Rahmen einer Studie dar, welche Wirkungen von einer zielgerichteten *Farbgestaltung* im Raum ausgehen können. Die Resultate derselben deuten u. a. darauf hin, dass spezifische Farbgestaltungen beispielsweise mit einer *Minderung* von *Leiden* einhergehen. Ausgangspunkt der Untersuchungen waren drei Stationen unabhängiger Krankenhäuser, in welchen Änderungen in der Licht- und Farbinstallation vorgenommen wurden. Sich daran anschließende Befragungen ergaben, dass sich das Wohlbefinden der Patienten um 50 Prozent verbesserte. Die Freundlichkeit des Personals gegenüber den Patienten verbesserte sich um 40 Prozent, infolgedessen die Patienten einen höheren Grad an Zufriedenheit aufwiesen, weswegen wiederum jene des Personals um 30 Prozent stieg. Im darauffolgenden Jahr wurde der Medikamentenverbrauch betrachtet, welcher gegenüber dem Referenzzeitpunkt um 30 Prozent geringer war. Demgemäß entfalten nicht ausschließlich pharmazeutische Präparate eine medizinische Wirkung auf den menschlichen Körper, sondern gleichermaßen Farbe und Licht, deren Wirkung nicht zu unterschätzen ist.¹⁸³ Die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts im Krankenhausbetrieb dominierende Farbe Weiß, welche mit Hygiene assoziiert wird, sollte im Hinblick auf festgestellte Wirkungen anderer Farben auf Patienten und Personal überdacht werden. Des Weiteren deuten Studien von *Birren* (1961), *Gross* (1981) und *Kopacz* (2003) darauf hin, dass das Betrachten der Farbe Rot den Appetit anregt und Blau eine blutdrucksenkende Wirkung hat. Einschränkung ist anzumerken, dass die den Studien zugrunde liegenden Messungen

¹⁸¹ Buether, Axel: S. 19

¹⁸² Ebd. S. 124 f

¹⁸³ Ebd. S. 127-130

keine statistische Signifikanz aufweisen, weswegen die Resultate hinsichtlich ihrer Validität problematisch sind. Ebenso untersuchte *Härlemann (2004)* die Wirkung kolorierter Räume auf Probanden. Die Resultate der Studie ergaben, dass sich Räume, welche in *langwellige Farben* (Rot, Orange, Gelb) gehalten waren, gegenüber Räumen mit kurzweiliger Farbgestaltung (Blau, Grün) einer *höheren Akzeptanz* erfreuten.¹⁸⁴ Ferner wurde von *Agrapart* die sogenannte Chromathérapie – *Heilen durch Farben* – entwickelt, welcher anhand einer Fotodokumentation den Heilungsprozess mittels Farbbestrahlung demonstrierte. Eine unter den Gesichtspunkten der klassischen Schulmedizin austherapierte Patientin war im Zuge der Anwendung *Agraparts* Therapie nach drei Wochen beschwerdefrei.¹⁸⁵ Der Gedanke des Gesundheitstourismus, welcher Erholung und Gesundheit offeriert, sollte nicht ausschließlich im engeren Sinne mit einem Augenmerk auf Urlaub, Wellness- und Fitnessurlaub, Kuren, Rehabilitationszentren, oder Krankenhäuser und Kliniken umgesetzt, sondern weit darüber hinausgedacht werden. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass sich die konkrete Anwendung der Resultate vorliegender Masterthesis auf ein Krankenhaus bezieht, ist eine Verbindung zum Gesundheitstourismus zwar naheliegend, gleichwohl ist zu postulieren, den Aspekt *gesundheitlicher Konformität* in *jeder* potenziellen *Räumlichkeit* zu verankern. Vor diesem Hintergrund ist das Farb- und Formkonzept ARCHETYPUM intendiert dergestalt angelegt, dass es entweder in vorliegender Ausführung bzw. in Variation gleichermaßen in Kindertagesstätten, in privaten Räumlichkeiten, etc. anwendbar ist. *Assoziationsbilder zur Gesundheit* stellen bewusst auf Erfahrungen ab und werden insbesondere dann angesprochen, wenn Farben und Formen – unabhängig davon, ob in abstrakter oder konkreter Ausführung vorliegend – ein Gefühl von *Meer* oder *Bergen* vermitteln und somit Attribute von *Überschaubarkeit*, *Weite* und *Natur* anstoßen.¹⁸⁶

Hinsichtlich einer speziell für Kinder konzipierten Raumgestaltung sind nicht nur Farben von besonderer Bedeutung, ebenso sind Hell- und Dunkelabstufungen derselben nicht außer Acht zu lassen. *Boyatzis* und *Varghese* ermittelten im Rahmen einer Studie mit Kindern signifikante positive Korrelationen zwischen *hellen*,

¹⁸⁴ Vgl. Breiner, Tobias C.: S. 88

¹⁸⁵ Küppers, Harald L.: Einführung in die Farbenlehre, o. A., DuMont Buchverlag, Köln 2016, S. 146

¹⁸⁶ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 180

*ungetrübten Farben und emotionaler Zufriedenheit.*¹⁸⁷ Additional verändert sich beim Betrachten eines Raumes die Perspektive, wenn die Sichtweise eines drei- bis sechsjährigen (*Körpergröße 95 – 120cm*) Kindes berücksichtigt wird. Davon ausgehend kommen dem *unteren* Teil einer *Wand* sowie dem *Boden* besondere Bedeutung zu. Sofern ein Kind erstmals über einen längeren Zeitraum mit einer fremden Umgebung konfrontiert wird, sollen Räumlichkeiten *Orientierung* und *Gefühle des geschützt seins* bieten. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass sich das räumliche Sehen, welches auf zuverlässiger Tiefenwahrnehmung basiert, erst mit dem sechsten Lebensjahr vollständig entwickelt hat, ist zu postulieren, mittels einer zielgerichteten Kombination aus Architektur zum einen und sich daran anschließender Farbgestaltung auf Basis *eindeutige Farbcodierungen*¹⁸⁸ zum anderen die Tiefenwahrnehmung von Kindern zu erleichtern und hierdurch Orientierung zu schaffen. In diesem Zusammenhang sollten die genannten eindeutigen Farbcodierungen idealerweise auf den von *Frieling* nachgewiesenen *Vorzugs- und Ablehnungsfarben*¹⁸⁹ eines Kindes basieren.¹⁹⁰ *Frielings* Untersuchungen ergaben, dass zum einen bei Ein- bis Dreijährigen spezifische Farbpräferenzen noch nicht existieren, zum anderen, dass diese Altersgruppe als flächige Vollfarben (*Decke, Wände, Fußboden*) Rot, Grün und Blau hingegen ablehnt.¹⁹¹

*„Im Alter von drei bis fünf Jahren sind Signalrot, Violettrot, Chromgelb und Orange beliebt; Schwarz, Weiß, Grau und Dunkelbraun sind [...] meist zuwider. Im Alter von fünf bis sieben Jahren nimmt die Violettvorliebe zugunsten von Pink und Rosa ab – zumindest bei Mädchen. Zu Rot, Gelb und Orange gesellen sich Grün und Blau als Vorzugsfarben.“*¹⁹²

Zur Fassadengestaltung eignen sich diese Farbtöne durchaus, in der Innenraumgestaltung hingegen sollten sie eine Abwandlung erfahren und bei großen Flächen lediglich entsättigt zum Einsatz kommen, verbunden mit dem Ziel, einer destruktiven Wirkung von Dominanz und Bedrohlichkeit im Raum zu begegnen. An der Decke ist ein reines, oder leicht abgetöntes Weiß zu bevorzugen, um dem Licht eine Möglichkeit zu offerieren, sich optimal entfalten zu können.¹⁹³ Im Allgemein wird „[...] ein Hellbezugswert von 70 bis 90 für die Decke, 50 bis 70 für Wandflächen und 30 bis 50 für Fußböden und Dekostoffe empfohlen. Eingangsbereiche

¹⁸⁷ Vgl. Breiner, Tobias C.: S. 89

¹⁸⁸ Abb. (25)

¹⁸⁹ Abb. (26)

¹⁹⁰ Vgl. <https://www.dabonline.de/2009/10/01/kindgerecht-statt-kunterbunt/> (17.05.2021, 11:36 Uhr)

¹⁹¹ Vgl. ebd.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Vgl. ebd.

und Flure können dagegen auffälliger und kontrastreicher in gesättigteren, reineren Nuancen angelegt werden.“¹⁹⁴ In Schlaf- oder Ruheräumen gilt es, zwischen Decke, Wand und Boden größere Kontraste zu vermeiden, um Entspannung zu fördern.¹⁹⁵

Resümierend ist festzuhalten, dass im Hinblick auf das diskutierte Konvolut an wissenschaftlich fundierten Fakten zu postulieren ist, dass zukünftig gleichermaßen die *Architektur* sowie die *Raumgestaltung* die mit ihnen verbundenen Anforderungsprofile um die *heilende Wirkung* von Farben sowie Formen als *inhärente Merkmale* – insbesondere im Rahmen kindgerechter Gestaltungen – zu ergänzen hat.

Prozess_Findung, Form und Farbe_praktische Auseinandersetzung

Aller Anfang ist schwer und um auf den eigentlichen Kern vorliegenden Masterprojektes zu stoßen, führte die Suche nach diesem über die Hieroglyphen, Icons, modulare Sammlungen eines nicht spezifischen Gegenstandes – dem Mobile – und zu Formen, welche in der dritten Dimension mittels Haptik über den Tastsinn erlebbar und *erfühlbar* sind. Headline der Suche war der Gedanke, *Geometrie als universelle Sprache der Welt*, was zu den *archetypischen Formen* hinführte. Um diese zu *begreifen*, war es der Verfasserin vorliegender Thesis wichtig, die Formen mit allen Sinnen *erfassen* zu können, ein Eintauchen in eine vergessene, weil unbewusst abgelaufene Entwicklung zu ermöglichen und das Gefühl, welches mit den Formen verbunden ist, nicht nur wissenschaftlich und analytisch stringent darzulegen, sondern auch *nachzufühlen*. Emotionen lassen den Menschen fühlen und die intendierte Gestaltung sollte an diese *Gefühle* des Menschen anknüpfen. Somit liegt der wissenschaftlichen, theoretisch-deduktiven Auseinandersetzung – in Abhängigkeit zur jeweiligen Thematik – ein ganzes Konvolut an praktischen Arbeiten bei. Ein Fotoprojekt in Kindergärten rund um Schneeberg zeigt analysierend den Ist-Zustand der Raumgestaltung im Kitabereich auf. Dieses Fotoprojekt ließe sich potenziell auf den deutschsprachigen Raum ausdehnen, um weitläufigere Schlüsse zur Raumgestaltung im kindlichen Umfeld zu ziehen. Der

¹⁹⁴ <https://www.dabonline.de/2009/10/01/kindgerecht-statt-kunterbunt/> (17.05.2021, 12:17 Uhr)

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

Ausgangspunkt der empirisch-induktiven Erhebung ist die These, dass das vorherrschende Gestaltungsspektrum diametral den wissenschaftlich eruierten Fakten ist.

Dreidimensionale Filzformen¹⁹⁶, inhärent einem Konvolut im Rahmen des Kinderkunstprojektes gemalter Kinderformen, inkludieren die archetypischen Formen; schaffen eine Möglichkeit, sich spielerisch in das Gefühl hineinversetzen zu können. Das Kinderkunstprojekt als solches diene nicht ausschließlich einem tieferen Verständnis des Blickwinkels eines Kindes, vielmehr offerierte es Formen, welche sich für eine künstlerische Interpretation der Urformen eignen. Diese künstlerische Interpretation ist niemals ein *direktes* Abbilden der von dem Kind projizierten Form. Vielmehr ist der *holistische Gestus* erfasst worden, um nicht plakativ die Entwicklungsstufe des Kindes abzubilden, sondern diesem eine Form aufzuzeigen, welche seinem Entwicklungsstand *neu* ist und somit Möglichkeiten zur *Weiterentwicklung* gibt, und dennoch an das bestehende, schon bekannte Gefühl – durch holistisch erfassten Gestus – anknüpfen kann. Diesem Leitmotiv folgend war die Formfindung für ein qualitatives Gestaltungskonzept ein Austarieren zwischen dem wissenschaftlichen Archetypum, dem von dem Kind darlegten, gemalten Resultat in Verbindung mit einem sensiblen Kombinieren sowie Fabrizieren in eigener Regie.

Das DRK Krankenhaus Lichtenstein als Kooperationspartner

Lichtenstein ist eine am Fuße des Westerzgebirges gelegene Kleinstadt mit zirka 11.000 Einwohnern, welche rund 10 km Luftlinie in östlicher Richtung von Zwickau entfernt liegt und verwaltungstechnisch eine Gebietskörperschaft des Landkreises Zwickau ist. Die Stadt ist über die Abfahrt Hohenstein-Ernstthal der Autobahn A4verkehrsgünstig gelegen. Der Kooperationspartner des vorliegenden Projektes, das *DRK Krankenhaus Lichtenstein*, ist im südlichen Stadtgebiet unweit des Stadtparks Lichtenstein verortet.

Den *Auftakt* zur Gründung des betreffenden Krankenhauses gaben 1440 *Rudolf von Mockern* und der *Naumburger Bischof Peter*. Das sogenannte Julien-Hospital

¹⁹⁶ Abb (27)

wurde bis 1922 als Krankenhaus genutzt, befand sich aber geographisch noch an einer anderen Stelle als die heutigen Gebäude des Krankenhauses. 1888 wurde dann der erste Bau (*Verpflegungshäuser der Amtshauptmannschaft Glauchau*) auf dem Gelände errichtet, auf welchem sich aktuell das DRK Krankenhaus befindet. Im Zuge des Grubenunglücks von Oelsnitz im Jahr 1921 schloss die Knappschaft einen Nutzungsvertrag als Krankenhäuser über 20 Jahre ab. Diese durch die Verpflegungshäuser entstandenen Krankenhäuser wurden durch einen unterirdischen Gang mit dem Julien-Hospital verbunden und der Eingang an die Hartensteiner Straße verlegt. Nach weiteren Umbauten, dem Beginn des 2. Weltkrieges sowie erforderlicher Veränderungen, wurde 1953 eine *Kinderstation* mit 30 Betten eingerichtet, worauf 1954 eine Vergrößerung des Entbindungsheimes in der Weststraße erfolgte. Daran anknüpfend wurde 1959 die Frauenklinik eröffnet, worauf sich wiederum zahlreiche Renovierungs- und Umbauarbeiten anschlossen. 1996 erfolgte der erste Spatenstich für den Neubau des Krankenhauses und seit 2005 trägt das Krankenhaus den Namen *DRK Krankenhaus Lichtenstein*. Bis in die Gegenwart wurde fortlaufend renoviert und die Technik auf den neusten Stand gebracht. Für Besucher, Angehörige und Mitarbeiter wurde 2010 ein Raum der Stille eingerichtet, dessen künstlerische Gestaltung die *Dipl.-Designerin Isolde Roßner* übernahm.¹⁹⁷

Analyse der Ausgangssituation Kinderstation

Die Kinderstation (für Kinder und Jugendliche von 0-14 Jahren) umfasst heute ebenso wie im Gründungsjahr 1953 30 Betten, allerdings bei deutlich veränderter Demographie. Der kindgerechte Anspruch der pflegerischen Betreuung ist zeitgemäß konzipiert, wodurch der Kinderklinik in den letzten Jahren ein steigender Zuspruch zukommt.¹⁹⁸ Aufgrund dieser „großen Zahl an freundlichen Mutter-Kind-Zimmern kann die Verweil- und Behandlungsdauer den Kindern erleichtert werden“¹⁹⁹. Die Intention der Verantwortlichen ist es, die Behandlungsdauer zu erleichtern, hierbei insbesondere den Wohlfühlaspekt in den Mittelpunkt zu stellen und somit der Kinderstation ein *ästhetisches Gesamtkonzept* zu verleihen. Auf

¹⁹⁷ Vgl. <https://li.drk-khs.de/ueber-uns/historie/> (16.05.2021, 11:42 Uhr)

¹⁹⁸ Vgl. <https://li.drk-khs.de/kliniken/kinder-und-jugendmedizin/> (16.05.2021, 12:03 Uhr)

¹⁹⁹ Ebd.

diesem Grundgedanken fundiert die Gestaltung der folgenden Auseinandersetzung.

Die momentan vorzufindende Situation ist schlicht bis steril. Die Wände sind in einem hellen, milchigen Gelbton gefasst (*nahezu deckungsgleich mit Wachsgelb, RAL 090 90 30*²⁰⁰), wobei die Patientenzimmer, versus der Wände im Flur – im gleichen Farbton – frisch gestrichen sind. Der Boden ist mit Linoleum in einem Farbton von Chromgelb (*RAL 060 70 70*²⁰¹) belegt und weist in den Fluren ein Muster blauer und roter Quadrate²⁰² auf. Die Erkennungsfarbe der Kinderstation im Leitsystem ist ein helles Maigrün, in dessen Ton auch die Arbeitskleidung der Stationsschwestern gehalten ist. Die an den Eingangsbereich angrenzenden Diensträume sind schlicht bis karg, gekennzeichnet von einem liebevollen Versuch dem/den kleinen Patienten*innen Ablenkung während einer Untersuchung zu verschaffen²⁰³. In dem sich davor befindenden Eingangsbereich der Station wird das Bild von Sitzmöglichkeiten sowie einer kleinen Spielecke²⁰⁴ geprägt. Eine stringent vorliegende *Gestaltung* ist als solche nicht evident. Rudimentär und arbiträr angebrachte Bilder, Grußkarten sowie Blumenmotive²⁰⁵ bestimmen stichpunktartig das Erscheinungsbild und verlieren sich in der Größe der Station. Der Aufenthaltsraum²⁰⁶ für Eltern und Kinder strahlt eine karge, praktische, nüchterne und annähernd schmucklose Atmosphäre aus. Mittels vereinzelter Dekorationselemente²⁰⁷ wird der Versuch unternommen, einen Bezug zwischen Kind und Wohlfühlfaktor herzustellen. Spielzeug für Kinder²⁰⁸ ist in einer schwer zugänglichen Ecke²⁰⁹ enthalten und offeriert substanziell obligatorischen, denn praxisorientierten Nutzen. Die Materialität bezieht sich dabei in Optik und Haptik allein auf den Werkstoff Kunststoff, was hinsichtlich einer aktiven *Förderung* und *Unterstützung* des *Lernpotentials* der Kinder zu überdenken ist.

²⁰⁰ Abb. (28)

²⁰¹ Abb. (29)

²⁰² Abb. (30)

²⁰³ Abb. (31)

²⁰⁴ Abb. (32)

²⁰⁵ Abb. (33)

²⁰⁶ Abb. (34)

²⁰⁷ Abb. (35)

²⁰⁸ Abb. (36)

²⁰⁹ Abb. (37)

Ein Gestaltungskonzept für das DRK Krankenhaus Lichtenstein

Das Gestaltungskonzept für das DRK Krankenhaus Lichtenstein basiert auf einer Interdependenz zwischen *Vorhandenem*, den *Wünschen des Stationsteams* sowie auf Grundlage des erarbeiteten *Konzepttools* ARCHETYPUM. Inwiefern angesichts dieser Triangulation an einem praxisorientierten Beispiel Kompromisse im Hinblick auf die Komposition einzugehen sind, darauf wird im folgenden Kapitel Konzeptentwicklung u.a. näher eingegangen.

Konzeptentwicklung

Arbeitsgrundlage der Konzeptentwicklung war die Besichtigung des Objektes vor Ort sowie die dem Konzepttool ARECHETYPUM zugrunde liegenden, erarbeiteten Erkenntnisse. Die Formen des Konzepttools wurden bei der erfolgten Erstbesichtigung einem kleinen Team des Krankenhauses vorab vorgestellt und eine Gestaltung mittels dieser befürwortet. Der Anforderungskatalog des Stationsteams wurde wie folgt definiert:

- ein räumlich einheitliches Gestaltungskonzept – vom Flur bis in die Zimmer,
- Flexibilität im Anbringen und Entfernen (hierauf wird im folgenden Kapitel genauer eingegangen),
- ein eventueller Bettenschutz,
- die Präsentation des Teams im Eingangsbereich sowie
- die Platzierung einer interaktiven Motorik-Strecke, gleichermaßen im Eingangsbereich.

Unter Berücksichtigung der Größe der Station zum einen sowie des umfangreichen Anforderungskatalogs zum anderen, gliedert sich der vorliegende Gestaltungsentwurf in vier Konzeptgrade (*Gradus N0.1 – Gradus N0.4*) auf. Gradus N0.1²¹⁰ beinhaltet die Gestaltung der *Flure* sowie *ein Element der Patientenzimmer*, wobei die Verfasserin vorliegender Thesis den Fokus unter Berücksichtigung der Lichtsituation im *Flur* auf die *Wände* und in den *Zimmern* auf die *Decke* legt, da der Patient im Mittelpunkt der Gestaltung steht und dieser wiederum über beträchtliche zeitliche Anteile seines stationären Aufenthalts die Decke im Blickpunkt hält. Darauf aufsetzend umfasst Gradus N0.2²¹¹ die *Arztdiensträume*

²¹⁰ Abb. (38)

²¹¹ Abb. (39)

(inklusive einer Erneuerung der Sitzmöglichkeiten im Eingangsbereich) und den *Aufenthaltsraum*, worunter gleichermaßen sowohl die *Spielecke* als auch der angrenzende *Balkon* subsumiert sind. Weiter komplementiert wird das Gesamtkonzept mit *Gradus NO.3*²¹², dem Einbeziehen der *sanitären Anlagen*. Mittels Duschvorhänge, Wandfolie u. ä. auf Fliesen oder Schränken, lässt sich die Gestaltung vom Flur über die Zimmer bis in den Hygienebereich hinein kontinuierlich skalieren. Mit *Gradus NO.4*²¹³ werden schließlich das *Schwesternzimmer* sowie der zur Station gehörige *separate Treppenaufgang* mit einbezogen, die Wünsche nach einer *Teampräsentation* und *Motorik-Strecke* beachtet und das Gesamtkonzept finalisiert. Unter Berücksichtigung der Zeitsituation sind nicht nur die Gliederung in 4 Grade entstanden, sondern in Absprache mit dem DRK Krankenhaus die Zielsetzung, *Gradus NO.1* nach vollendetem Masterkolloquium in ausführungsfertiger Konzeptreife vorliegen zu haben. *Gradus NO.2 - Gradus NO.4* werden – sofern gewünscht – in enger Kooperation nach abgeschlossenem Masterstudium weiter konkretisiert, um auch diese in ein ausführungsfertiges Stadium zu überführen. Die zeitlichen Rahmenbedingungen werden hierbei eng mit dem Krankenhaus abgestimmt. Die durch die Konzeptgrade in sich abgegrenzten Realisationspunkte lassen sich bedarfsgerecht variieren, je nach Wunsch des Krankenhauses bzw. nach Einschätzung der Verfasserin vorliegender Theses.

Konzeptrealisierung

Die zeitliche Zielsetzung für die Realisierung ist nach Wunsch des Krankenhauses auf die Sommermonate 2021 terminiert, wobei der späteste gewünschte Realisierungsbeginn September 2021 ist. Für die im Zuge der Umgestaltung anfallenden Kosten ist im Vorfeld kein konkretes Budget benannt worden, weswegen der finanzielle Rahmen zwar allenfalls eine hinreichende und keine notwendige Bedingung des Projektes darstellt, jedoch stets mit dem Krankenhaus abzustimmen ist. Im Zusammenhang mit anfallenden Realisierungskosten ist es die Intention der Verfasserin des Gestaltungskonzeptes, mit einem vergleichsweise niedrig quantifizierten Budget den Fokus auf bestmögliche *Wirkungsentfaltung* von *Farben* und *Formen* zu legen, um die *frühkindliche Entwicklung* des Kindes *optimal* zu

²¹² Abb. (40)

²¹³ Abb. (41)

unterstützen. Die innerhalb der Masterthesis im Rahmen des *Modul AKS205* entstandenen Flächenkompositionen²¹⁴, deren inhärenter Inhalt Farben und Formen des Konzepttools ARCHETYPUM sind, fungieren als point of departure des Gestaltungskonzeptes „immerjung“ für das DRK Krankenhaus Lichtenstein. Dabei werden gleichermaßen Farben und Formen in *starker Objektbezogenheit*²¹⁵ eingesetzt, individuell an die räumlichen Gegebenheiten adjustiert und somit ubiquitär in der Station verankert. Dabei entstanden sind freie Formkompositionen, welche die Türen der Station freilassen und diese letztendlich, trotz ihrer immer wiederkehrenden Formkonstante eines Rechtecks, mit in die Gestaltung einbeziehen. Die Farben sind dabei den Vorzugsfarben der jeweiligen Altersstufe, analog der jeweiligen Altersgruppenzuordnung der Zimmer²¹⁶, angepasst. Die daraus resultierenden *Farbharmonien* basieren auf den dem Konzepttool ARCHETYPUM entlehnten Erkenntnissen/Ergebnissen. Visualisiert liegt das Gestaltungskonzept „immerjung“ mittels Wandabwicklungen sowie einem Modell vor. Letztgenanntes bezieht sich primär auf die Vergegenständlichung der Flurabschnitte, die in den Zimmern integrierte Gestaltung wird in Analogie zu den Wandabwicklungen mittels digitaler Zeichnungen veranschaulicht. Die für die Wandabwicklungen und für das Modell erforderlichen Maße ergeben sich aus dem vorliegenden *Grundriss*²¹⁷ sowie den dazugehörigen *Schnitten A, B, K1* und *K2*. Die korrespondierenden Schnitte/Aufmaße sind trotz intensiver Recherche und vermehrten Nachfragen beim Krankenhaus selbst, als auch bei der zum damaligen Zeitpunkt (2005) verantwortlich zeichnenden Firma *IPRO consult GmbH* mit Stand 12.05.2021 nicht vorliegend und müssten demgemäß durch eine fachspezifische Kraft neu angefertigt werden. Aus Gründen des hinter vorliegender Masterthesis befindlichen Zeitmanagements ist dies leider nicht möglich. Das *Vorliegen der Schnitte* ist im Zuge der Zielsetzung einer praxisorientierten Realisierung als notwendige Bedingung zu betrachten, um in einen Gestaltungsdialog zwischen kreativen Formen und realistischen Maßen treten zu können. Vor diesem Hintergrund wird – mit Priorisierung auf vorliegendes Masterthema – eine gleichermaßen für das Modell sowie für die Wandabwicklungen relevante *Einheitshöhe* der Kinderstation von

²¹⁴ Abb. (42)

²¹⁵ Anm.: *Objektbezogenheit* tituliert das individuell vorliegende zu gestaltende Objekt (*DRK Krankenhaus Lichtenstein*)

²¹⁶ Abb. (43)

²¹⁷ Abb. (44)

der Verfasserin vorliegender Thesis als Prämisse festgesetzt. Dieses *fiktive Maß* (Höhe) ist für eine qualitative Gestaltung erforderlich und offeriert dennoch die Option ein Konzept zu *visualisieren*, welches *nach* Beendigung der Masterthesis – mit Erhalt der Maße der tatsächlichen Höhen – an das DRK Krankenhaus Lichtenstein *maßgerecht angepasst sowie modifiziert* werden kann. Der Gestaltungsschwerpunkt liegt hierbei im Flur der Kinderstation. Demgegenüber kann der Anforderung des Stationspersonals hinsichtlich einer „Flexibilität im Anbringen und Entfernen“ des neuen Gestaltungskonzeptes mit Verweis auf die Wertlegung auf Gestaltungsqualität lediglich bedingt nachgegangen werden. Eine Gestaltung kann – nach Meinung der Verfasserin des Konzeptes „immerjung“ – ihre holistische Wirkung ausschließlich unter der Bedingung stringent entfalten, dass ihre ästhetische Anmutung losgelöst von jeglichen Assoziationen zur Collage, Dekoration und „Verschönerung“ zur Geltung kommt. Eine gelungene Gestaltung verfolgt den Anspruch, fulminant mit den vorherrschenden räumlichen Restriktionen zu fusionieren, ohne sich hierbei oktroyierend in den Vordergrund zu drängen. Vor diesem Hintergrund ist das Ziel, eine *materielle Verbindung* zwischen Objekt (*DRK Krankenhaus*) und Gestaltungskonzept zu schaffen – um das Gestaltungskonzept mit den räumlichen Gegebenheiten zu verschmelzen – lediglich dadurch realisierbar, indem ein Austausch der Tapete im Flurbereich stattfindet. Im Zuge dieser Maßnahme wird das Gestaltungskonzept nicht allein aus Selbstzweck heraus existent, sondern wird evidenter Bestandteil des Objektes selbst. Jede weitere Gestaltung kann nach anvisierter Maßnahme (*GRADUS N0.1*) in additivem Charakter realisiert/angebracht werden, da ein *Diffundieren von Objekt und Konzept* jederzeit gewährleistet ist. Im engeren Sinne unterliegt dieser Gestaltungsansatz einem Collage-Charakter, obgleich er sich primär in keinen *visuellen Vordergrund* drängt. In enger Kooperation mit der Firma *DATAPLOT* wurden zwei probate Materialien identifiziert, um vorangegangene Prämissen auf materieller Ebene umsetzen zu können. Die innovative Vliestapete *Solvent Wall Decoration 150 / SOWADE150* erfüllt sämtliche Kriterien (B1), welche für öffentliche Gebäude relevant sind und verleiht dem Flurbereich einen gleichermaßen modernen als auch zeitlosen Charakter. Mittels hochwertiger Druckverfahren der Firma *DATAPLOT* kann die konzeptionierte Farb- und Formgestaltung optimal ihre Wirkung entfalten. Der intendierte optische Einheitscharakter wird mithilfe qualitativer Visualisierung bereits durch die Gestaltung der Flurbereiche erlangt. Für die Gestaltung

der Decken in den Patientenzimmern kommt die Folie *Solvent Dusted Film / SODUF* zum Einsatz, welche insbesondere durch ihre reversiblen Eigenschaften überzeugt. Beide genannten Materialien lassen sich mit gewöhnlichem Maß an zu erwartenden Aufwand in den Räumlichkeiten des Krankenhauses anbringen. An diesen ersten alternativlosen Projektmeilenstein würde sich die Realisierung von *GRADUS NO.2* anschließen. Für die Umsetzung der malerischen Formkonstrukte an Wandpartien der Patientenzimmer – *immanentes Gestaltungsziel von GRADUS NO.2* – steht die Malerfirma *Groß*²¹⁸ aus Bockau zur Verfügung. Nach realisierter Wandgestaltung ist gleichermaßen die Anbringung des Bettenschutzes Bestandteil von *GRADUS NO.2*. Hierbei handelt es sich um eine aus Acrylglas bestehende Form, welche jenen des Konzepttools ARCHETYPUM zugrunde liegt und final in die bereits existierende Wandgestaltung – *partielles Gestalten der Wände mittels archetypischer Formkonstrukte* – optisch einfügen wird. Das projektierte Rohmaterial des Bettenschutzes erfüllt die in öffentlichen Gebäuden geltenden Hygiene-Restriktionen²¹⁹ (B1) und prädestiniert sich bei materialgerechter Handhabung²²⁰ für eine ressourcenschonende Langlebigkeit. Die Beschaffung sowie den Zuschnitt der für den Bettenschutz benötigten Materialien übernimmt potenziell die Firma *Peter Gläser Kunststoffverarbeitung* aus Aue.

Diese oben beschriebene Komposition dreier unterschiedlicher Materialgruppen – sowie die jeweiligen verarbeitenden Gewerke – bilden die Basis der Realisierung des Konzeptes. Mithilfe dieser wird es ermöglicht, die gestalterischen Visionen der theoretischen Konzeption in die Praxis zu überführen. Eine *Variante* der Wandgestaltung der Zimmer ließe sich auf der Grundlage bereits genannter Folie ableiten, indem diese einheitlich konzeptioniert *gleichermaßen* als *Wandgestaltung* sowie als *Bettenschutz* fungiert. Dieser Ansatz sollte vor der Realisierung hinsichtlich der Vereinbarkeit von Materialität zum einen und haptischem Forschungsdrang des Kindes zum anderen vor Ort geprüft werden.

²¹⁸ Anm.: Die Beauftragung der Firma *Groß* steht u. a. unter dem Vorbehalt, dass die zeitlichen Kapazitäten des Unternehmens mit dem terminlichen Realisierungswunsch des *DRK Krankenhauses Lichtenstein* in Einklang stehen.

²¹⁹ Vgl. <https://www.plexiglas.de/files/plexiglas-content/pdf/broschuere/511-9-PLEXIGLAS-für-Hygienschutz-DE.pdf> (21.05.2021, 12:24 Uhr)

²²⁰ Abb. (39)

Fazit

Eines der wenigen im Kontext der kindgerechten Raumgestaltung bereits praxiserprobten Konzepte – welches dezidiert auf Kindergartenmöbel abstellt – ist das Konzept *grow.upp*²²¹, welches als Referenz einer pädagogischen Gestaltung im Hinblick auf angewandte Formen und Farben fungieren kann. Die Designer*innen des Konzeptes beziehen sich in der Funktion der Möbel auf die grundlegenden Bedürfnisse des Kindes und gehen in Form und Farbe auf die Natur, auf etwas Ursprüngliches zurück.²²² Der rechte Winkel wird aufgelöst. Auf dem Fundament dieser Rückbesinnung auf den, bzw. einen Ursprung – im Allgemeinen etwas Ursprüngliches – soll das auf Basis wissenschaftlich fundierter Erkenntnisse gründende Konzepttool ARCHETYPUM weitere Designer*innen befähigen, mittels archetypischer Formen zum einen und interkultureller Farben zum anderen den Fokus der eigenen Arbeit auf das Eigentliche zu richten – auf eine *gelungene Gestaltung*. Eine gelungene Gestaltung, welche psychologische und neuroanatomische Erkenntnisse inkludiert und dem finalen Design die Option offeriert, sich holistisch zu entfalten und mittels optimaler Wirkkraft bestmöglich an den *Erfahrungen* des Betrachters *anzuknüpfen*. Das Konzepttool verfolgt den Anspruch, als *Transmitter* zwischen *Wissenschaft* und *Design* zu fungieren, welcher das Konzeptionieren von Gestaltungsharmonien erleichtert. Dem Menschen sind jene Harmonien inhärent, welche in ihrer Redundanz – weil Rückbesinnung auf den Ursprung / Archetyp – überzeugen und dessen unverzichtbares Bedürfnis nach Harmonien in Bezug auf seelische und körperliche Gesundheit stillen.²²³ Vor diesem Hintergrund ist der *Mensch* gleichermaßen *Ausgangspunkt* sowie *Zielgruppe* vorliegender Thesis, denn das *ästhetische Erlebnis* als solches „[...] ist ein Erkenntnisvorgang, der jedem Menschen zugänglich ist.“²²⁴

²²¹ Informationen unter <http://www.grow-upp.info/>

²²² Vgl. <http://www.grow-upp.info> (19.05.2021, 12:00 Uhr)

²²³ Vgl. Buether, Axel: S. 126

²²⁴ Ebd., S. 285

Ausblick Farb- und Formkonzept ARCHETYPUM

Summa summarum ist zu konstatieren, dass ein Eruiere der an Archetypen angrenzenden Umfelder eine große Bandbreite an wissenschaftlichen Disziplinen offeriert. Dieses sich offenbarende Spektrum an Disziplinen lässt sich im Rahmen einer Masterthesis lediglich rudimentär und gleichzeitig insofern elementar beleuchten, dass der Fokus auf die tragenden inhaltlichen Eckpfeiler, demgemäß auf die unumgängliche Basis an Disziplinen gelegt wird, welche das Fundament des untersuchten Konstrukts bilden. Ebenfalls ist es die Intention der Verfasserin vorliegender Thesis, das erarbeitete Konzepttool ARCHETYPUM perspektivisch nicht ausschließlich fachspezifischen Personen, sondern Interessenten*innen im Allgemeinen lizenzfrei – im Sinne von *Open Source* – zugänglich zu machen und somit *Potenzial für die Zukunft* zur Verfügung zu stellen. Hierdurch wird ein potenzieller Beitrag geleistet, „Gestaltungsmisstände“²²⁵ zu vermeiden, welche beispielsweise auf Farbanwendungen zurückzuführen sind, deren Assoziationen und *Wirksamkeiten* in diametralem Verhältnis zum gestalteten Objekt stehen.

Im Hinblick auf die dem Konzepttool ARCHETYPUM zugrunde liegenden empirisch-induktiven Erkenntnisse ist eine stringente Weiterentwicklung vorstellbar, allerdings nicht obligatorisch. Konzeptionelle Schnittstellen ließen sich beispielsweise zur Kognitionstheorie von *Jean Piaget* sowie zu konkreten *Materialdefinitionen* nach *Montessori* konstruieren. Im Zuge der Integration vorstehend genannter Aspekte wäre eine originäre Ergänzung des Farb- und Formkonzepts um eine dritte Dimension, der *Haptik*, realisierbar. Durch diese multidimensionale Kopplung können *neuroanatomischen Prozessen* initialisiert werden, welche *psychologisch* betrachtet *Einwirkung* auf die *Selbstbildungspotenziale des Kindes* haben können.

Ausblick DRK Krankenhaus Lichtenstein

Die anvisierte Gestaltung des DRK Krankenhauses Lichtenstein konkretisiert sich auf der Grundlage definierter Konzeptgrade 1 bis 4. Mit dem Ziel, das Gesamtkonzept der Kinderstation holistisch zu projektieren, was die Integration synästhetischer Aspekte inkludiert, offeriert sich die Option, das Konzept um weitere,

²²⁵ Abb. (45)

bisher allenfalls rudimentär diskutierte sinnesübergreifende Sachverhalte zu ergänzen. Erst „[...] durch die Synchronisation unserer Sinnesempfindungen werden Farben zu Symbolen“²²⁶. In diesem Zusammenhang können potenziell *Aromatherapien* (beispielsweise in Kooperation mit *Primavera*²²⁷) und *Musik* additiv das Konzept ergänzen und komplementieren. Hierdurch ließe sich das Leistungsspektrum des Krankenhauses von einem originären Ort Heilung hin zu einem Ort des Lernens erweitern, an welchem die *Kindliche Entwicklung* während des stationären Aufenthaltes subtil – über die Vernetzung der Sinne – *gefördert* wird.

Farbe und Formen sind nicht nur elementar evident, um sich in der Welt orientieren zu können, sie lassen sich darüber hinaus gleichermaßen *aktiv* sowie *effektiv* einsetzen, um den Weg zu komplexeren Disziplinen „[...] wie Sprache, Naturwissenschaften und Mathematik“²²⁸ zu erleichtern. „Nahezu alle erfolgreichen Lern-Apps für Kinder zeigen, wie sich das didaktische Potenzial der Farben gezielt für Bildungszwecke nutzen lässt“²²⁹ weswegen der Gedanke postuliert wird, ebenso den *Raum* als solchen zu einem Vehikel *didaktischer Nutzung* zu transformieren und ubiquitär zu verankern.

Ausblick Konzepttool ARCHETYPUM_Marktforschung

Im Nachgang des Abschlusses vorliegenden Masterprojekts gilt es, das entwickelte Konzepttool im Hinblick auf dessen Marktreife zu profilieren. Zu diesem Zweck sind im Rahmen einer *Marktforschung* konkrete Produkttests anzustreben und zu konzipieren, welche auf validen Methoden qualitativer Sozialforschung fundieren²³⁰. Ebenso sind damit einhergehend das Definieren und Verfolgen wirksamer Marketing-Strategien im Hinblick auf Markteinführung und Weiterentwicklungen des Konzepttools zu inkludieren. Diese erschöpfen sich im engeren Sinne nicht ausschließlich im Rahmen des *klassischen* Marketing-Mixes, demgemäß der Produkt-, Preis-, Distributions- und Kommunikationspolitik, sondern stellen in der weiteren Interpretation gleichermaßen auf *Produktinnovationen* und

²²⁶ Buether, Axel: S. 81

²²⁷ Anm.: <https://www.primaveralife.com/wissen/kids>

²²⁸ Ebd., S. 83

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Abb. (46)

-differenzierungen ab und führen schließlich bis hin zum *Produktmanagement*.²³¹ In diesem Zusammenhang wird davon ausgegangen, dass für das Konzepttool insbesondere die Aspekte der *Kunden- bzw. Bedürfnisorientierung* von Relevanz sind, um mittels verhaltenswissenschaftlicher Ansätze die immanenten Bedürfnisse der Gestalter*innen / Designer*innen bzw. Interessenten*innen der Bevölkerung zu extrahieren.²³² Sofern es gelingt, mittels aufgeführter Methoden genannte Bedürfnisse zu identifizieren und zu dokumentieren, so lassen sich diese in den Inhalt des Konzepttools transferieren, weswegen sich dessen Wirkkraft im Umfeld des Kind optimal entfalten kann. Das Ziel, den Inhalt des Tools nachhaltig zu optimieren, ginge mit einer Untersuchung der Bedürfnisorientierung speziell *bei Kindern* in Bezug auf die in vorliegender Thesis aufgezeigten Disziplinen einher. Die Erhaltung des innovativen Charakters des Produktes ist von Seiten des Anbieters stets erkennbar zu bleiben, wofür ein „frühzeitiges Aufgreifen von Markimpulsen“²³³ unverzichtbar ist, was wiederum im Rückschluss die *Erfolgsaussichten* einer breiten Annahme des Konzepttools ARCHETYPUM steigert. Eine schwerpunktmäßige Hinwendung zum integrierten Marketing²³⁴ wäre nach der Absolvierung des Masterstudiums zu forcieren, denn „integriertes Marketing bezieht [...] alle relevanten Bezugsgruppen eines Unternehmens in ein gesamthafes Zielgruppenmanagement ein“²³⁵, welches sich in vorliegendem Fall auf die Zielgruppe *Mensch* fokussiert, auf welche das Konzepttool final abstellt.

²³¹ Vgl. Mattmüller, Roland: *Integrativ-Prozessuales Marketing. Eine Einführung*, 4. Aufl., Springer Gabler Verlag, Wiesbaden 2012, S. 23 f

²³² Vgl. ebd., S. 24

²³³ Ebd., S. 24

²³⁴ Abb. (47)

²³⁵ Ebd., S. 25



„(...) es spielt keine Rolle,
wie elegant und funktional
ein Design ist, es wird keinen
Platz in unserem Herzen
erobern können, solange es
nicht tief zu unseren
Emotionen durchdringt.“

Sweet

Anhang

Wandabwicklungen DRK Krankenhaus Lichtenstein

Quellenverzeichnis

Literaturnachweis

Braem, Harald / Heil, Christof: Die Sprache der Formen. Die Wurzel des Design, 1. Aufl., Wirtschaftsverlag Langen Müller/Herbig, Stuttgart 1990

Del Pozo, Joan Manuel / Zimmer, Jörg: Handbuch Ontologie. Die ontologische Matrix des Seiende. Form und Stoff / Materie, 1. Aufl., Springer Verlag, Stuttgart 2000

Dieken, Christel van / Effe, Bärbel / Metzler, Brigitte: Kinderkunstwerkstatt. Ein Handbuch zur ästhetischen Bildung von Kindern unter drei Jahren, 1. Aufl., verlag das netz, Weimar Berlin 2010

Egger, Bettina: Bilder verstehen. Wahrnehmung und Entwicklung der bildnerischen Sprache, 4. Aufl., Zytglogge Verlag, Bern 1995

Gier, Renate: Die Bildsprache der ersten Jahre verstehen, 3. Aufl., Kösel-Verlag, München 2004

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie Erster und Zweiter Teil, 4. Aufl., Philipp Reclam jun. Verlag, Ditzingen 2020

Grabner-Haider, Anton / Maier, Johann: Kulturgeschichte des frühen Christentums, Von 100 bis 500 n.Chr., Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 2008

Grunwald, Martin: Homo Hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können, 1. Aufl., Droemer HC Verlag, München 2017

Heimann, Monika / Schütz, Michael: Wie Design wirkt. Psychologische Prinzipien erfolgreicher Gestaltung, 1. Aufl., Rheinwerk Verlag, Bonn 2017

Heller, Eva: Farben und Formen. Die wahren Geschichten von allen Farben. Ich bin Künstler, ich kann alles malen, 1. Aufl., Carlsen Verlag, Hamburg 2019

Hofmann, Martin Ludwig: Neuro Design. Was Design und Marketing von Neurowissenschaften und Psychologie lernen können, 1. Aufl., Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2019

Holle, Vinzenz von: Eine ökonomische Revolution. Wie Verhaltensökonomie die Welt verändert, 1. Aufl., Springer Verlag, Wiesbaden 2019

Husserl, Edmund: Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte 1, 1. Aufl., Philipp Reclam jun. Verlag, Ditzingen 1985

- Jung, C. G.: Archetypen. Urbilder und Wirkkräfte des Kollektiven Unbewussten, 3. Aufl., Patmos Verlag, Düsseldorf 2020
- Jung, C. G.: Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewussten. 1. Aufl., Patmos Verlag, Düsseldorf 1990/2019
- Küppers, Harald L.: Einführung in die Farbenlehre, o. A., DuMont Buchverlag, Köln 2016
- Landesamt für Soziales, Jugend und Versorgung: Raumkonzepte für Kindertagesstätten. Orientierungshilfe, 1. Aufl., Mainz 2010
- Lüscher, Max: Der 4-Farben-Mensch. Der Weg zum inneren Gleichgewicht, 1. Aufl., Color-Test-Verlag, Luzern 1990
- Mattmüller, Roland: Integrativ-Prozessuales Marketing. Eine Einführung, 4. Aufl., Springer Gabler Verlag, Wiesbaden 2012
- Riedel, Ingrid: Formen. Kreis, Kreuz, Dreieck, Quadrat, Spirale, 2. Aufl., Kreuz Verlag, Stuttgart 2001
- Roth, Mareike / Saiz, Oliver: Emotion Gestalten. Methodik und Strategie für Designer, 1. Aufl., Birkhäuser Verlag, Basel 2014
- Rüeger, Brian / Hannich, Frank: Erfolgsfaktor Emotionalisierung. Wie Unternehmen die Herzen der Kunden gewinnen, 1. Aufl., Schäffer-Poeschel Verlag, Stuttgart 2010
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen, 1. Aufl., Philipp Reclam jun. Verlag, Ditzingen 2000
- St Clair, Kassia: Die Welt der Farben, 1. Aufl., Hoffman und Campe Verlag, Hamburg 2017
- Walden, Rotraut / Schmitz, Inka: Kinder Räume. Kindertagesstätten aus architekturpsychologischer Sicht, 1. Aufl., Verlag Lambertus, Freiburg im Breisgau 1999
- Venn, Axel: Farben für Körper, Geist & Seele. Farbpsychologie in der Praxis, 1. Aufl., Christian Verlag, München 2018

Internetnachweis

Focus online: < https://www.focus.de/wissen/mensch/philosophie/philosophie/aristoteles_aid_6036.html >, (02.06.2020, 15:30 Uhr)

<http://www.grow-upp.info> (19.05.2021, 12:00 Uhr)

<https://li.drk-khs.de/kliniken/kinder-und-jugendmedizin/> (16.05.2021, 12:03 Uhr)

<https://li.drk-khs.de/ueber-uns/historie/> (16.05.2021, 11:42 Uhr)

<https://www.dabonline.de/2009/10/01/kindgerecht-statt-kunterbunt/> (17.05.2021, 11:36 Uhr)

<https://www.dasgehirn.info/denken/emotion/bewusste-gefuehle> (04.03.2021, 18.08 Uhr)

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Form> (06.03.2021, 18:22 Uhr)

<https://www.kindundsehen.de/sehen/> (13.05.2021, 15:13 Uhr)

<https://www.plexiglas.de/files/plexiglas-content/pdf/broschuere/511-9-PLEXIGLAS-für-Hygienschutz-DE.pdf> (21.05.2021, 12:24 Uhr)

<https://www.wertesysteme.de/intuition/> (03.03.2021, 17:42 Uhr)

Lexie Lu: How Neuro Design is Shaping Pop Culture, in: designroast.org/how-neuro-design-is-shaping-pop-culture/, veröffentlicht am 07. Juni 2018 (02.03.2021, 11:26 Uhr)

Montessori Lernwelten: <<https://www.montessori-material.de/lexikon/zitate>> (02.06.2020, 13:50 Uhr)

Roth, Gerhard: Das Verhältnis bewusster und unbewusster Verhaltenssteuerung, Springer Verlag, 2004, <https://link.springer.com/article/10.1007/s00729-004-0041-6> (12.03.2021, 9:43 Uhr)

Abbildungsnachweis

Abbildung 0, Bettina Bochmann

Abbildung 1, Bettina Bochmann

Abbildung 2, <https://www.dabonline.de/2009/10/01/kindgerecht-statt-kunterbunt/>, (13.05.2021, 15:28 Uhr)

Abbildung 3, Bettina Bochmann

Abbildung 4, Heimann, Monika / Schütz, Michael: Wie Design wirkt. Psychologische Prinzipien erfolgreicher Gestaltung, 1. Aufl., Rheinwerk Verlag, Bonn 2017, S. 18

Abbildung 5, Heimann, Monika / Schütz, Michael: Wie Design wirkt. Psychologische Prinzipien erfolgreicher Gestaltung, 1. Aufl., Rheinwerk Verlag, Bonn 2017, S. 27

Abbildung 6, Bettina Bochmann

Abbildung 7, Roth, Mareike / Saiz, Oliver: Emotion Gestalten. Methodik und Strategie für Designer, 1. Aufl., Birkhäuser Verlag, Basel 2014, S. 45

Abbildung 8, Roth, Mareike / Saiz, Oliver: Emotion Gestalten. Methodik und Strategie für Designer, 1. Aufl., Birkhäuser Verlag, Basel 2014, S. 201

Abbildung 9, Bettina Bochmann

Abbildung 10, Braem, Harald / Heil, Christof: Die Sprache der Formen. Die Wurzel des Design, 1. Aufl., Wirtschaftsverlag Langen Müller/Herbig, Stuttgart 1990, S. 39

Abbildung 11, Roth, Mareike / Saiz, Oliver: Emotion Gestalten. Methodik und Strategie für Designer, 1. Aufl., Birkhäuser Verlag, Basel 2014, S. 152-155

Abbildung 12, Heimann, Monika / Schütz, Michael: Wie Design wirkt. Psychologische Prinzipien erfolgreicher Gestaltung, 1. Aufl., Rheinwerk Verlag, Bonn 2017, S. 427

Abbildung 13, Braem, Harald / Heil, Christof: Die Sprache der Formen. Die Wurzel des Design, 1. Aufl., Wirtschaftsverlag Langen Müller/Herbig, Stuttgart 1990, S. 139-144

Abbildung 14, Bettina Bochmann

Abbildung 15, Bettina Bochmann

Abbildung 16, Bettina Bochmann

Abbildung 17, Bettina Bochmann

Abbildung 18, Bettina Bochmann

Abbildung 19, Breiner, Tobias C.: Farb- und Formpsychologie, 1. Aufl.
Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2019, S. 68

Abbildung 20, Bettina Bochmann

Abbildung 21, Breiner, Tobias C.: Farb- und Formpsychologie, 1. Aufl.
Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2019, S. 96-99

Abbildung 22, Breiner, Tobias C.: Farb- und Formpsychologie, 1. Aufl.
Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2019, S. 100 ff

Abbildung 23, Prof. Dr. Buether, Axel: Die geheimnisvolle Macht der Farben. Wie sie unser Verhalten und Empfinden beeinflussen, 1. Aufl., Droemer Verlag 2020, S. 105

Abbildung 24, Breiner, Tobias C.: Farb- und Formpsychologie, 1. Aufl.
Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2019, S. 20

Abbildung 25, <https://www.dabonline.de/2009/10/01/kindgerecht-statt-kunterbunt/> (05.06.2021, 21:53 Uhr)

Abbildung 26, Bettina Bochmann

Abbildung 27, <https://www.dabonline.de/2009/10/01/kindgerecht-statt-kunterbunt/>, (13.05.2021, 15:28 Uhr)

Abbildung 28, Bettina Bochmann

Abbildung 29, Bettina Bochmann

Abbildung 30, Bettina Bochmann

Abbildung 31, Bettina Bochmann

Abbildung 32, Bettina Bochmann

Abbildung 33, Bettina Bochmann

Abbildung 34, Bettina Bochmann

Abbildung 35, Bettina Bochmann

Abbildung 36, Bettina Bochmann

Abbildung 37, Bettina Bochmann

Abbildung 38, Bettina Bochmann

Abbildung 39, Bettina Bochmann

Abbildung 40, Bettina Bochmann

Abbildung 41, Bettina Bochmann

Abbildung 42, Bettina Bochmann

Abbildung 43, Bettina Bochmann

Abbildung 44, DRK Krankenhaus Lichtenstein

Abbildung 45, Bettina Bochmann

Abbildung 46, Bettina Bochmann

Abbildung 47, Mattmüller, Roland: Integrativ-Prozessuals Marketing. Eine Einführung Mit durchgehender Schwarzkopf&Henkel-Fallstudie, 4. Aufl., Springer Gabler Verlag, Wiesbaden 2012, S. 27

Abbildungen

Abb. (0) eigene Darstellung

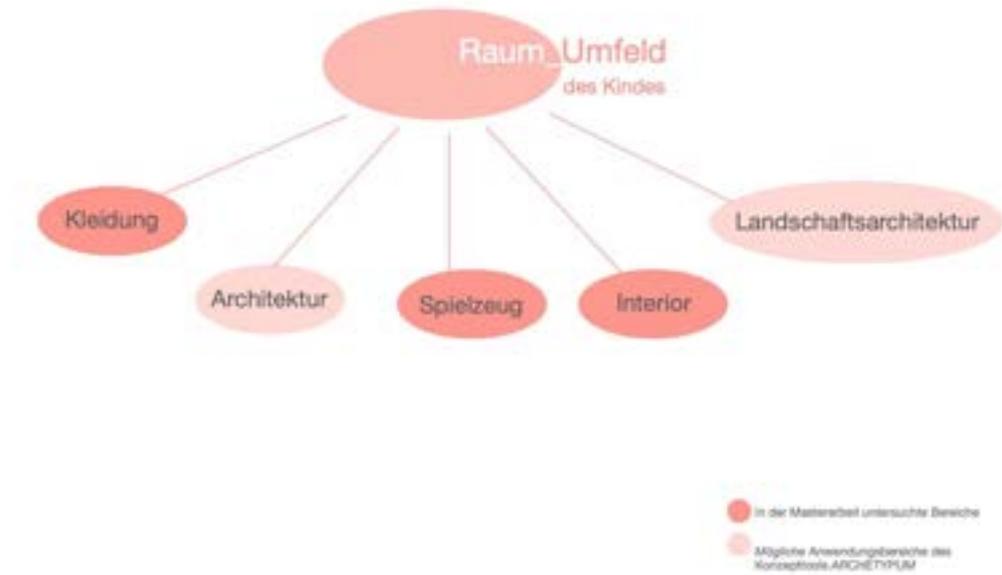


Abb. (1) eigene Darstellung

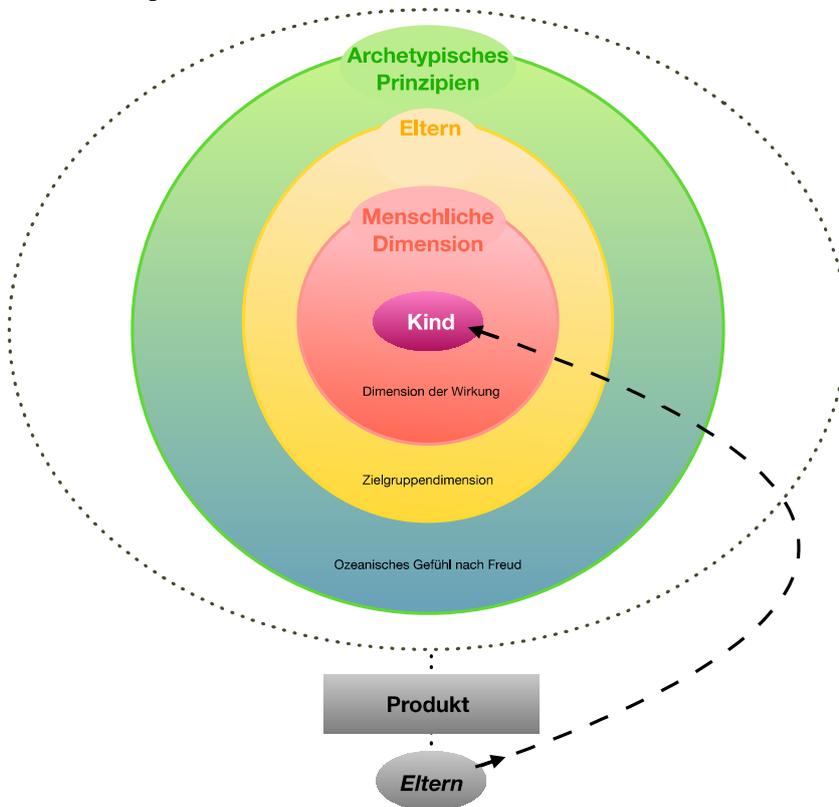


Abb. (2)

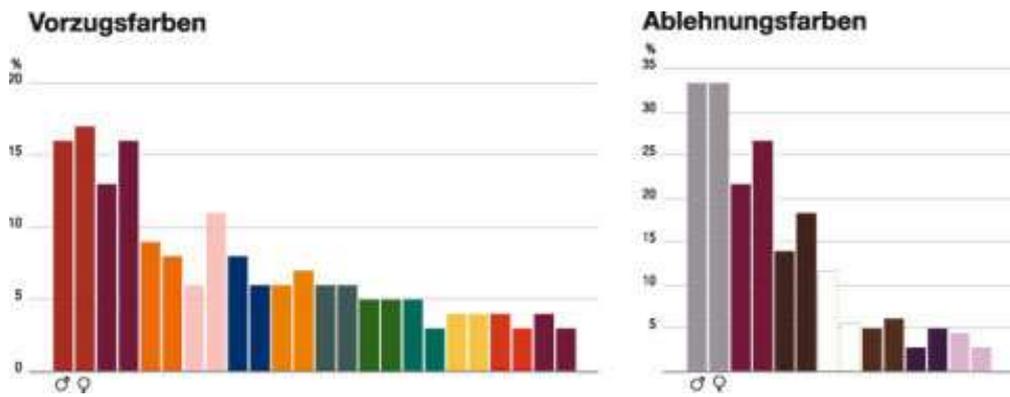


Abb. (3)

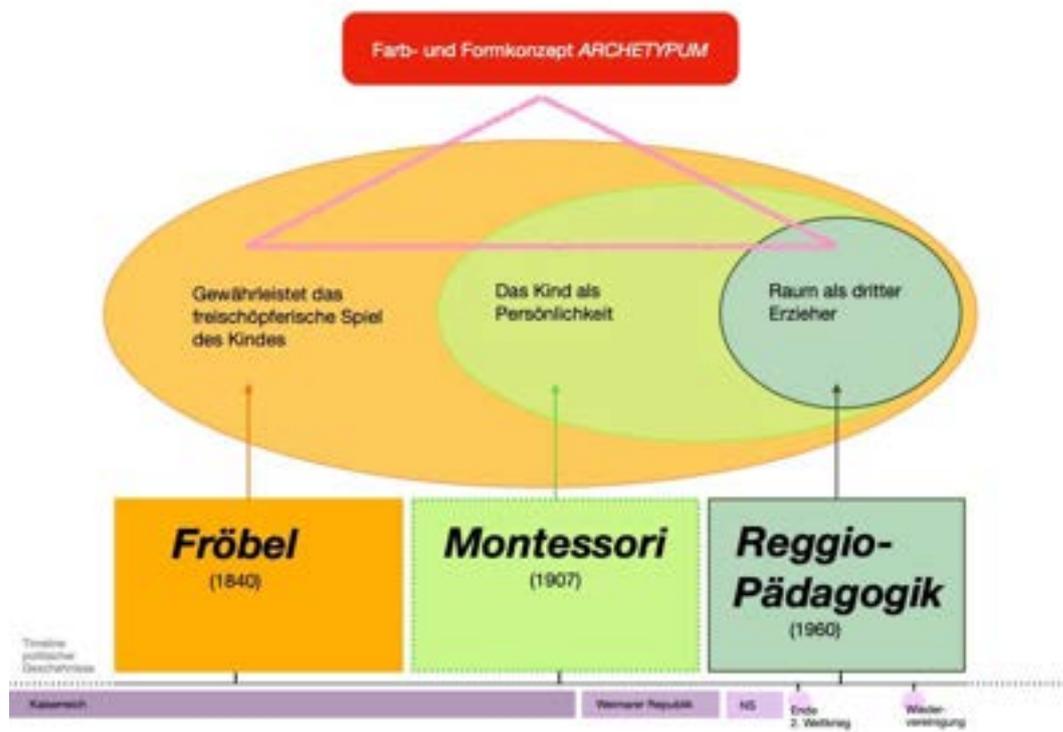


Abb. (4)



Abb. (5)

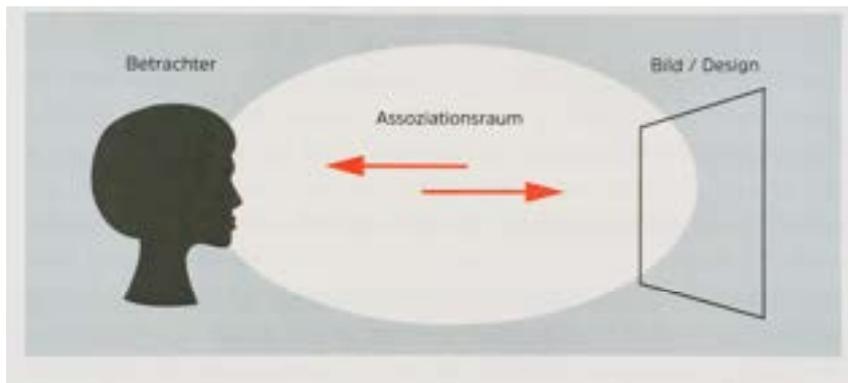
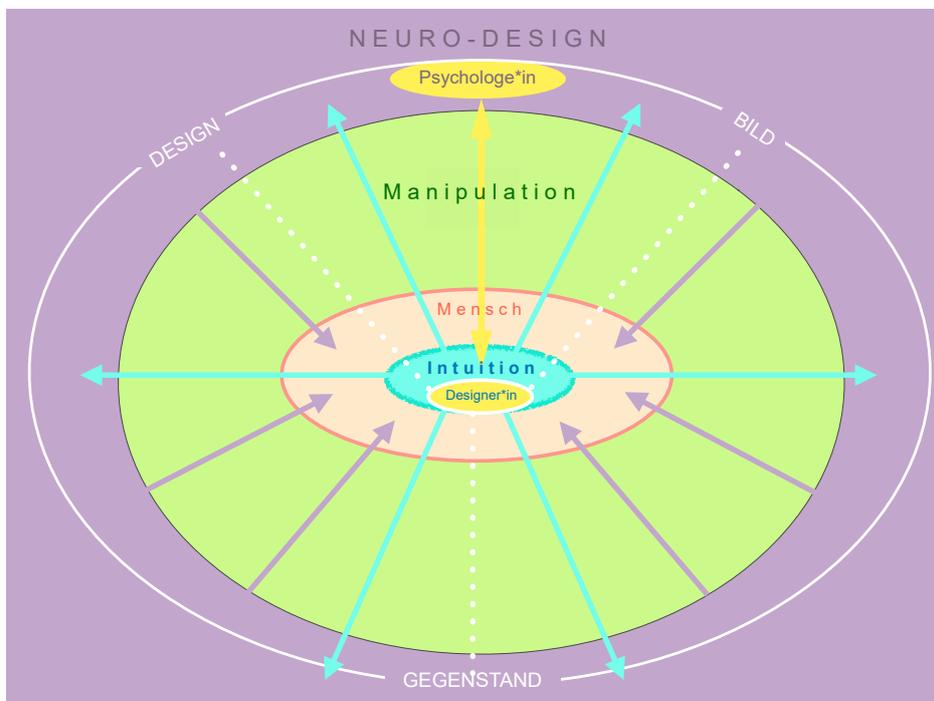
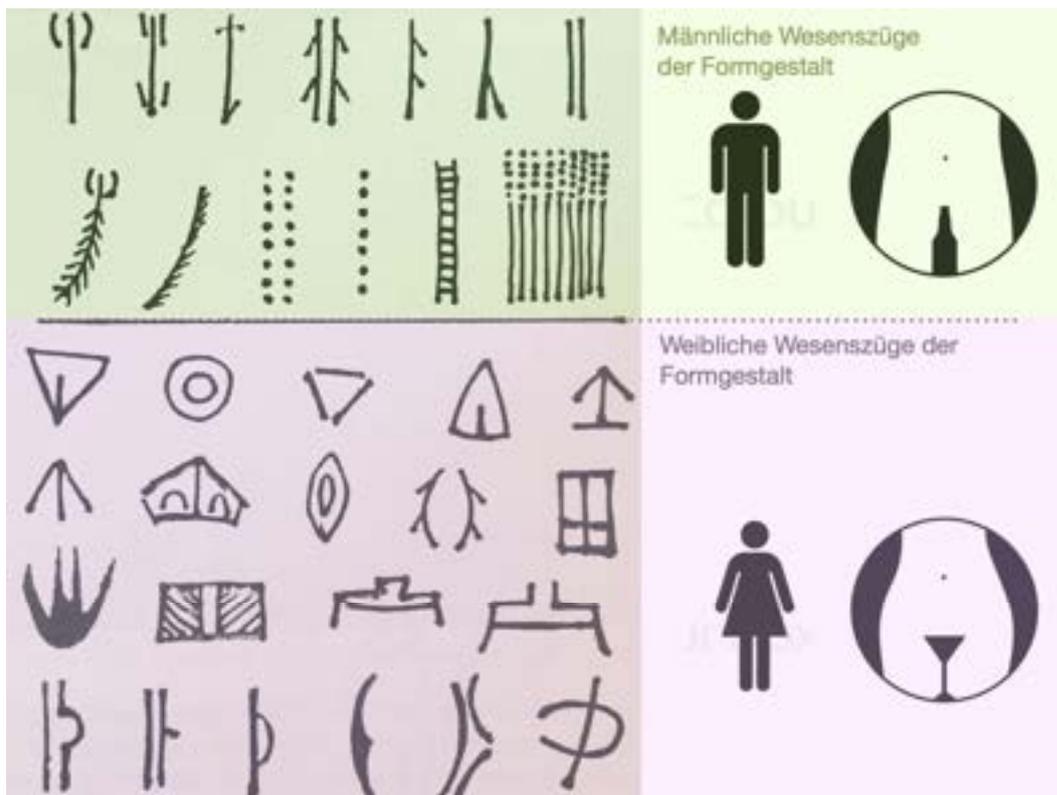


Abb. (6) eigene Darstellung



Interaktion von Intuition und Neuro-Design mittels Manipulation sowie Wechselnde Standpunktperspektive eines Designers*in

Abb. (9) eigene Darstellung



Links: Franko-kantabrische Symbolzeichen. Rechts Mitte: Toilettensymbol. Rechts: kreative Version einer Toilettenbeschilderung.

Abb. (10)



Bedeutung der Bildfelder

	Senkrechte Linie in der Mitte Rechts-links, Nebeneinander, Gleichberechtigung
	Zwei senkrechte Linien Mitte mit rechts und links, in der Mitte vor und am Rand sein
	Drei und mehr senkrechte Linien Nebeneinander, Aufhebung, Gleichheit mehreren
	Eine waagerechte Linie Nebeneinander, Aufhebung, Gleichheit mehreren
	Zwei waagerechte Linien Oben sein, unten sein, ganz unten sein, Aufteilung in Hintergrund, Mittelgrund, Vordergrund
	Drei und mehr waagerechte Linien Schichtung, übereinander, Aufstapelung, Hochstapelung, Belastung, Unterdrückung
	Eine senkrechte und eine waagerechte Linie (Kreuzzeichen) Nebeneinander vor oben und unten, Verbindung von oben und unten bzw. rechts und links
	Mehrere senkrechte und mehrere waagerechte Linien Mehr oben, Mitte und unten, mehr rechts, mehr links, kein einseitiges Oben, Mitten, unten, mehr rechts, mehr links am Rand
	Mittelpunkt Im Mittelpunkt stehen, im Zentrum sein
	Aufteilung in Kreisen rund um den Mittelpunkt Konzentration, Eigenung, Ausdehnung, Ausbreitung

Unterschiedliche Richtungen in den Einzelementen

	Unterschiedenheit, Ausgeglichenheit, Gleichgewichtigkeit, Aufrichtigkeit, Aufwärtstreiben		Unsicherheit, leichtes Umkippen
	Ein Ziel anpeinend, Aufstieg, Zunahme, Weggang		Schutz, Abdeckung, Überdachung
	Einen Endpunkt einwirkend, Niedergang, Untergang, umfallend, Rückkehr		Abgabe, Offenheit gegenüber dem anderen
	Abdeckung, Ruhe, Tod, Sperr, Absperrung, kein Weiterkommen		Angriff, Aggressivität, vordrängen, zueinanderdrängen, aufteilen, Hinweis, Richtungsanweis

Kontrastierende Elemente

	Aufnahme, Hüll bieten, Annahme, Bitten/Bitteln		Kontrastierende Elemente Gegensätzlichkeit, Feindschaft, Unversöhnlichkeit, Unterschiedlichkeit, Gegnerschaft
	Abschirmung, Geborgenheit, Schutz bieten		Wenig kontrastierende Elemente Zusammengehörigkeit, Zusammenkunft, gleich gesetzt
	Offenheit, Freigebigkeit, Hingabe		Verwandte Elemente Nähe sein, Verbundenheit, zu einer Familie gehören
	Abschließung, Beseitigung, Wegschlebung, Bestrafung, Sicherung des Eigenen, Engpassung		

Abb. (12)

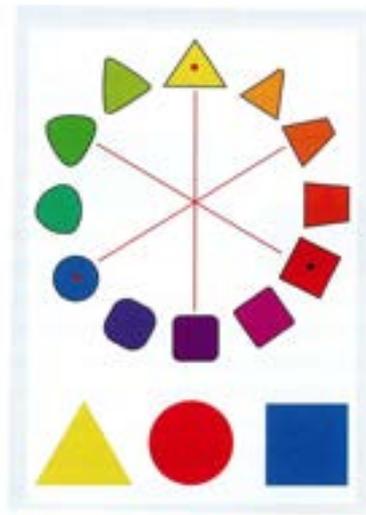
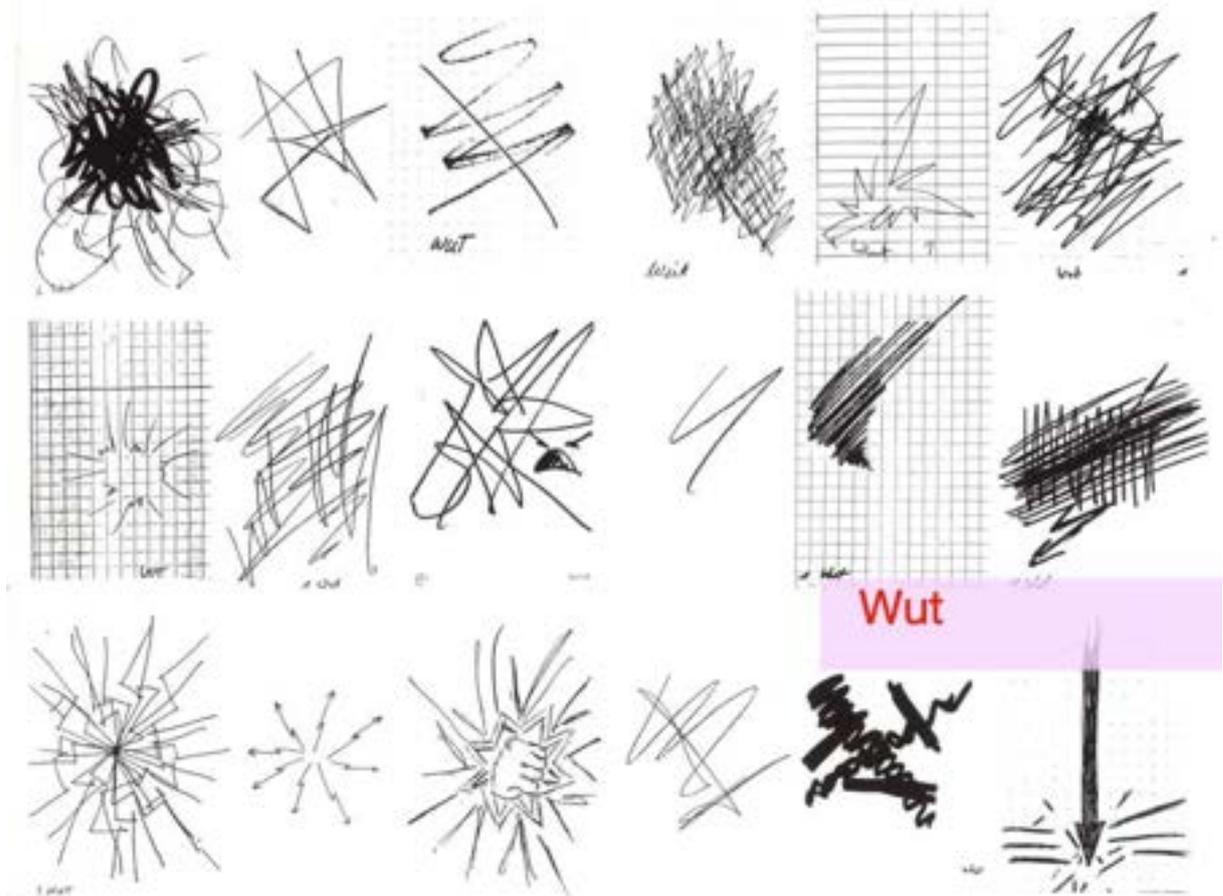


Abb. (13)



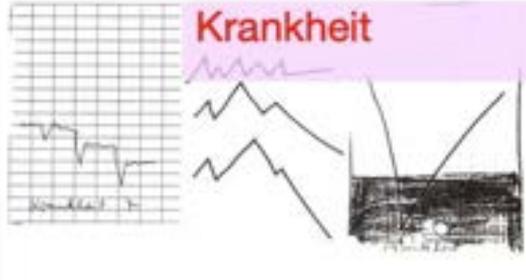
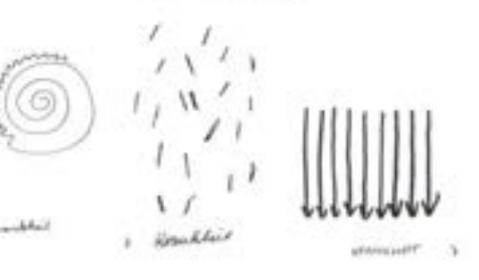
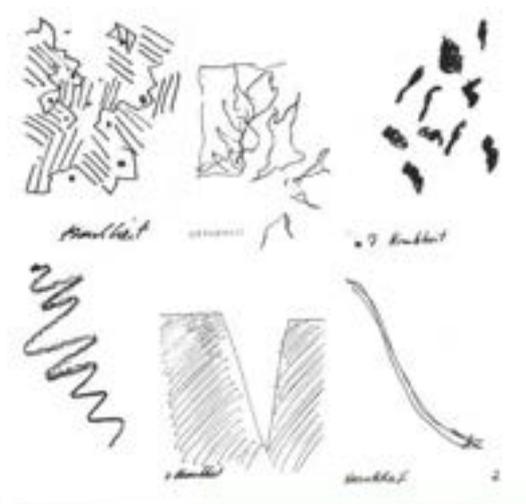
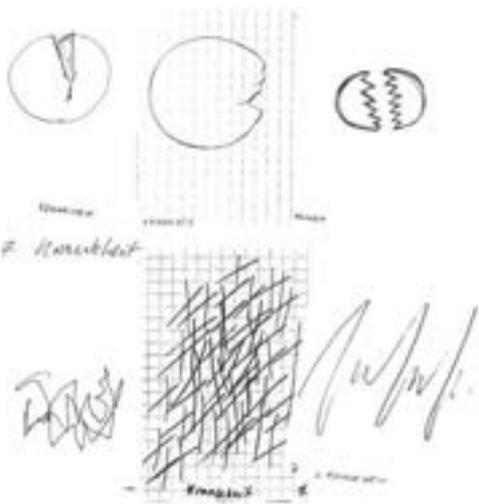
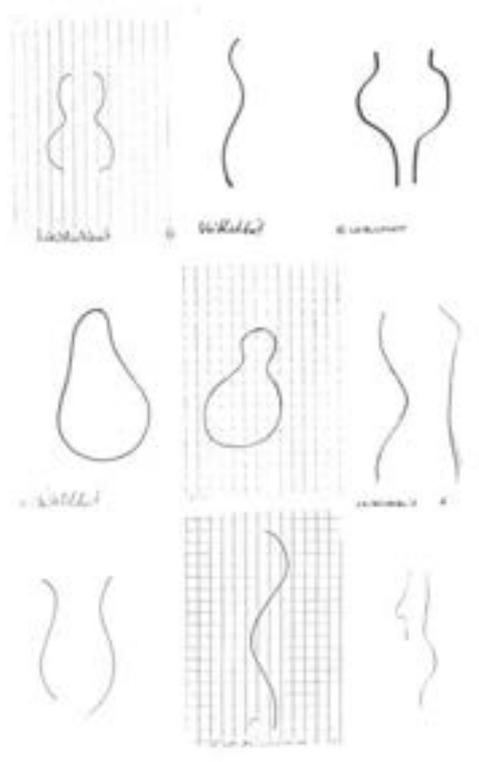


Abb. (14) eigene Darstellung

		PHASE	Form	Titulierung	Beziehung zur Mutter	Umwelt / Raum	Errungenschaft		
Kind	ABRENZUNG			Der Kritzelknäuel	Symbiotische Phase	Eins mit der Mutter.	Keine Orientierung im Raum. Kein Bewusstsein von Grenzen.	Kind nimmt sich wahr als Urheber der Spuren, die es durch intuitives Agieren erzeugt.	
				Die Spirale	Brutphase (Nesting period)	Erste Versuche, sich von der Mutter zu trennen. Ich und Nicht-Ich werden unterschieden.	Immer noch keine Grenzen. Ausdruck neuer Erfahrungen in gerichteter Bewegung.	Bewegung des Kindes ist bewusst von ihm bestimmt.	
				Der Kreis	Voraussetzung für die frühe Übungsphase.	Loslösen von der Mutter. Das Kind als abgegrenztes Wesen von der Mutter.	Grenzen sind existent. Innen und Außen werden differenziert.	Entdecken sowie Separieren: von Innen- und Außenwelt.	
	INNENWELTERFAHRUNG	Sais - Zustand			Das Zentrum	Frühe Übungsphase	Weitere Abgrenzung von der Mutter.	„Ausgrenzen“ der Umwelt. Entdecken von Strukturen in der Innenwelt – das Zentrum (Bauchnabel).	Zentrierte Körpererfahrung, dadurch Erfahren der Außenwelt möglich.
					Die Achse	Frühe Übungsphase	Weitere Abgrenzung von der Mutter.	„Ausgrenzen“ der Umwelt. Entdecken von Strukturen in der Innenwelt – die Achse (Mittellinie).	Gefühl für Seitigkeit und Symmetrie besteht. Das Kind erlebt sich als Zentrum des Universums.
		Taus - Zustand			Das (H)Kreuz	Frühe Übungsphase	Weitere Abgrenzung von der Mutter.	Durch Orientierung im Raum gelangt das Kind zu einer Orientierung seiner eigenen Innenwelt.	Differenzieren zwischen oben / unten sowie rechts / links, durch das Gefühl von senkrecht und waagrecht.
					Die Pulspunkte	Frühe Übungsphase	Weitere Abgrenzung von der Mutter.	„Ausgrenzen“ der Umwelt. Entdecken von Strukturen in der Innenwelt – Pulspunkte (Herzschlag, Puls, Atem).	Erkennen, dass Leben Bewegung ist.
Kind	EINGANGSPHASE			Die unorientierte Testfigur	Eigentliche Übungsphase	Das Kind steht individuell zur Mutter als abgegrenztes Ganzes.	Das Kind blickt an, seine Umwelt in alle Richtungen zu entdecken.	Alles scheint dem Kind möglich. Viele Begeisterung und der Drang, alles auszuprobieren.	
				Die gerichtete Testfigur	Beginnende Wiedernäherungskrise (Rapprochement)	Die Mutter wird eindeutig der Umwelt zugehörig erkannt.	Konkrete Orientierung im Raum.	Bestimmtheit und Wollen prägen die Ausdruckweise.	
	KONSOLIDATIONSPHASE			Raumbilder	Wiedernäherungskrise (Rapprochement)	Wachsen der Selbstständigkeit. Dadurch bewusst werden dieser Trennung, Diskrepanz zwischen Nähe und Distanz.	Der durch Orientierung angelegte Raum wird entdeckt.	Malstil / Ausdruckweise des Kindes wird konkret. Erkennen einer Handschrift.	
				Kreuzungen	Optimale Entfernung	Distanz zur Mutter wird über längere Zeiträume immer länger ertragen.	Der Raum wird konstruiert.	Innere Sicherheit und dadurch Unabhängigkeit.	
				Der Kasten	Konsolidierung	Längere Abwesenheit der Mutter möglich.	Der „eigene“ Raum wird gebaut.	Das Kind hat eine erste Stufe von Individualität erreicht. Die Ich-Erinnerung ist gewährleistet.	

Anm. Innenwelterfahrung: Entscheidend für die Entwicklung der Wahrnehmung.
 Sais - Zustand: Schlüsselstufe des Kindes.
 Taus - Zustand: Involuntuelle Seite des Kindes.
 Optimale Entfernung: bezeichnet ein ausgeglichenes Nähe-Distanz-Verhältnis zur Mutter.
 Konsolidierung: Mehr bemerkt so das gleichbleibende Bild der Mutter, welches ein Kind mit ca. drei Jahren in sich hat.

Abb. (15) Auszug der Ergebnisse Kinderkunst



Kinder von eins bis sechs Jahren bei der Arbeit an dem Kunstprojekt Kinderkunst





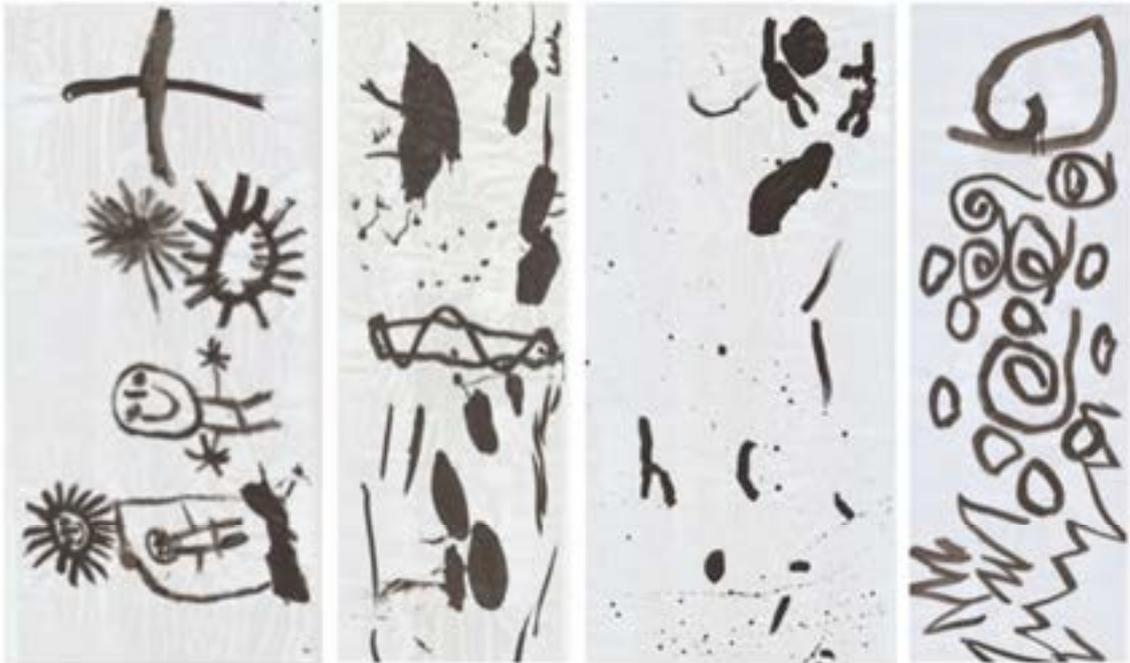


Abb. (16) Eigene Darstellung

SYSTEM	ZEIT	PERSÖNLICHKEIT	BEDEUTUNG
Diskrete Farbsysteme	bis ca. 300 v. Chr.	Empedokles, Theophrast, Demokrit, Platon u.a.	Farben werden unabhängig voneinander assoziativ einzelne Entitäten zugeordnet
Polar-lineare Farbsysteme	ab ca. 350 v. Chr. bis ca. 1700	Aristoteles, Grossteste, Anglicus, Beauvais u.a.	Farben entwickeln sich eindimensional zwischen den Polaritäten Hell/Weiß und Dunkel/Schwarz
Multilineare Farbsysteme	ab ca. 1600 bis 1810	Forsius, Aguilonius, Kircher, Goethe u.a.	Die Grundfarben entwickeln sich eindimensional zwischen den Polaritäten Hell/Weiß und Dunkel/Schwarz. Die anderen Farben entstehen durch Mischungen dieser Grundfarben
Zyklische Farbsysteme	ab ca. 1700	Boutet u.a.	Es gibt drei Grundfarben. Aus diesen lassen sich Mischbareren erstellen. Gesättigte Farben lassen sich in einem Farbenkreis anordnen
Dreidimensionale trichromatische Farbsysteme	ab 1772	Lambert, Runge, Graßmann u.a.	Aufgrund der drei Grund- und Mischfarben am besten dreidimensional- räumlich anzuordnen

Abb.: Historische Farbsysteme nach Prof. Dr. Tobias C. Breiner

Abb. (17) Eigene Darstellung

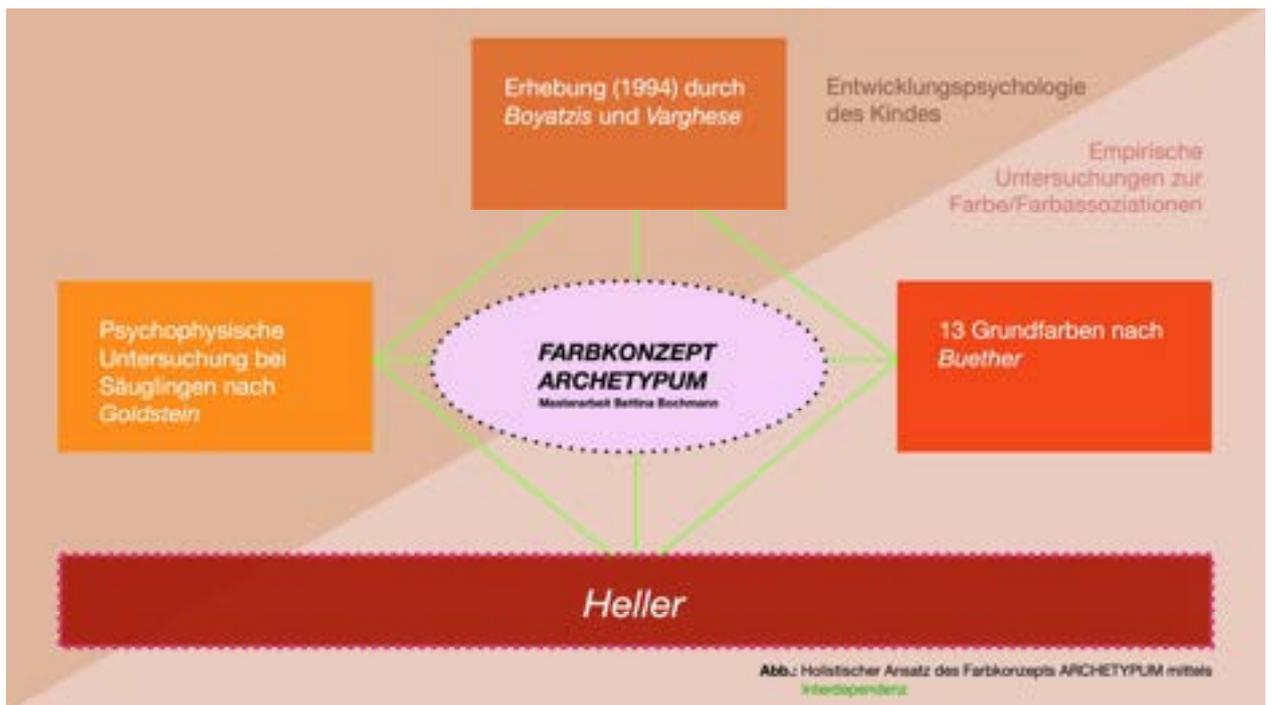


Abb. (18) Eigene Darstellung

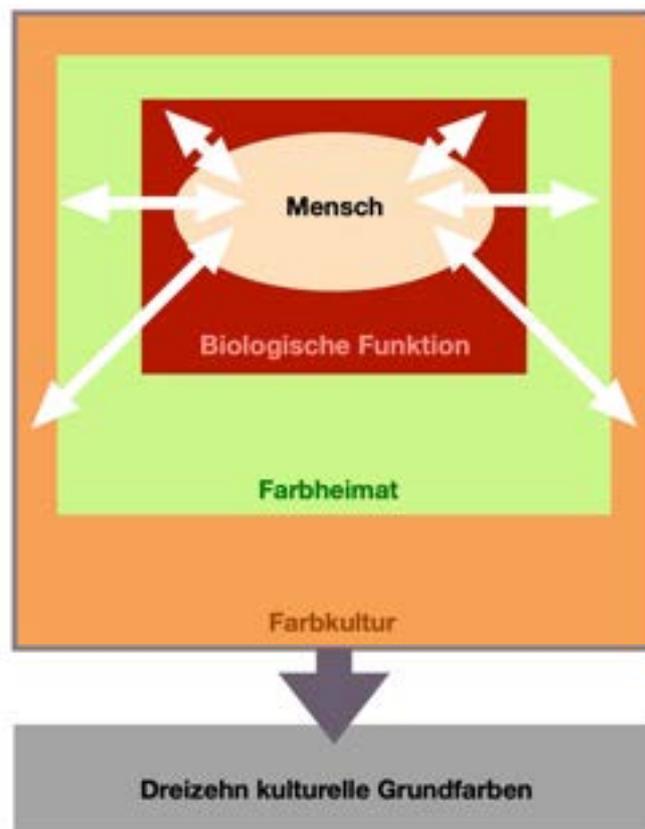
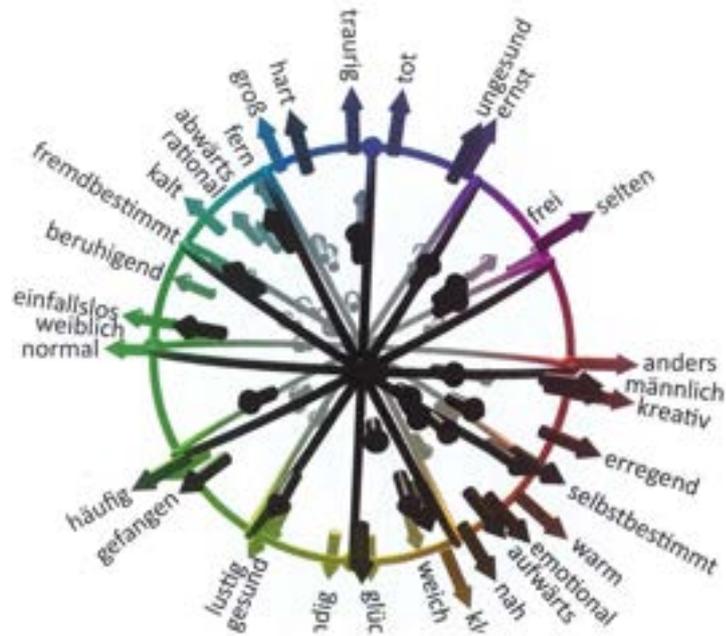
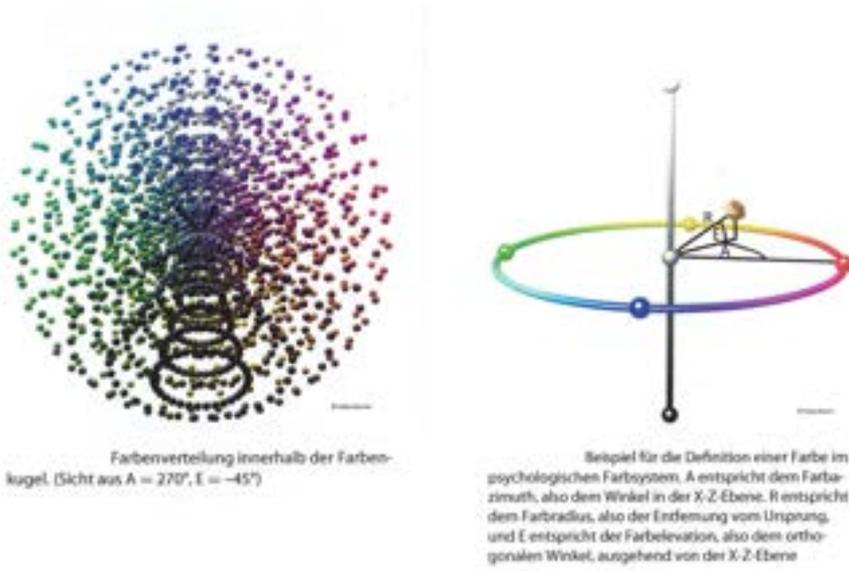
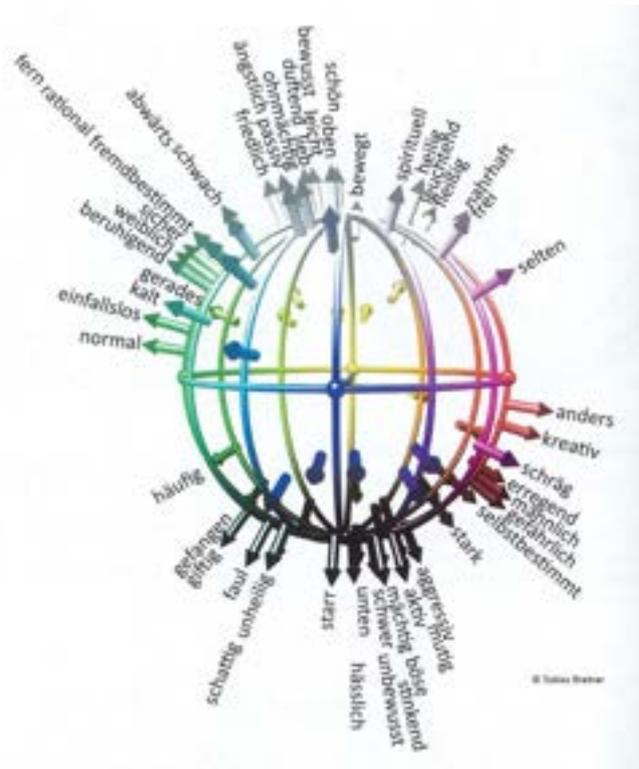
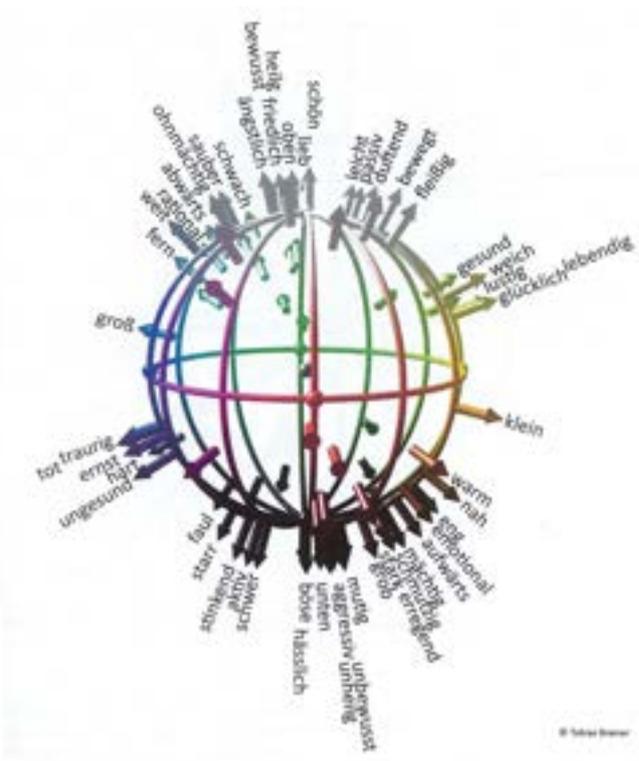


Abb. (19)

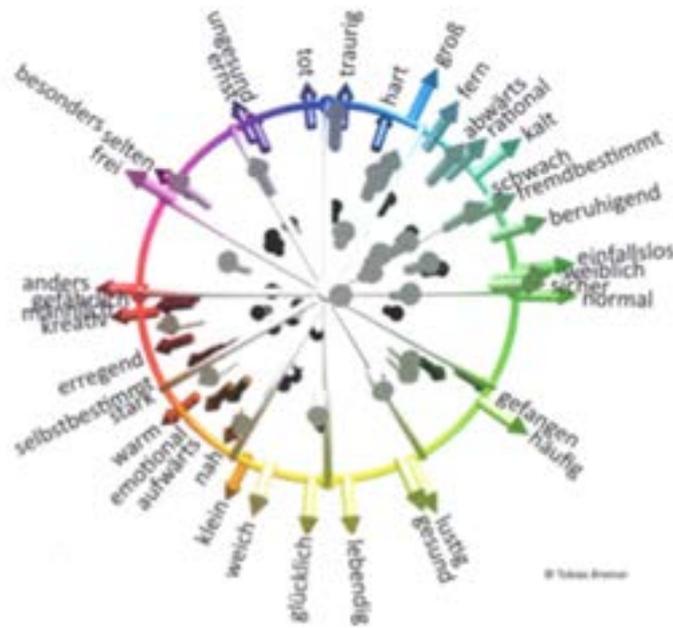




Assoziationsrichtungen im psychologischen Farbenkreis, Sicht aus der positiven Z-Richtung

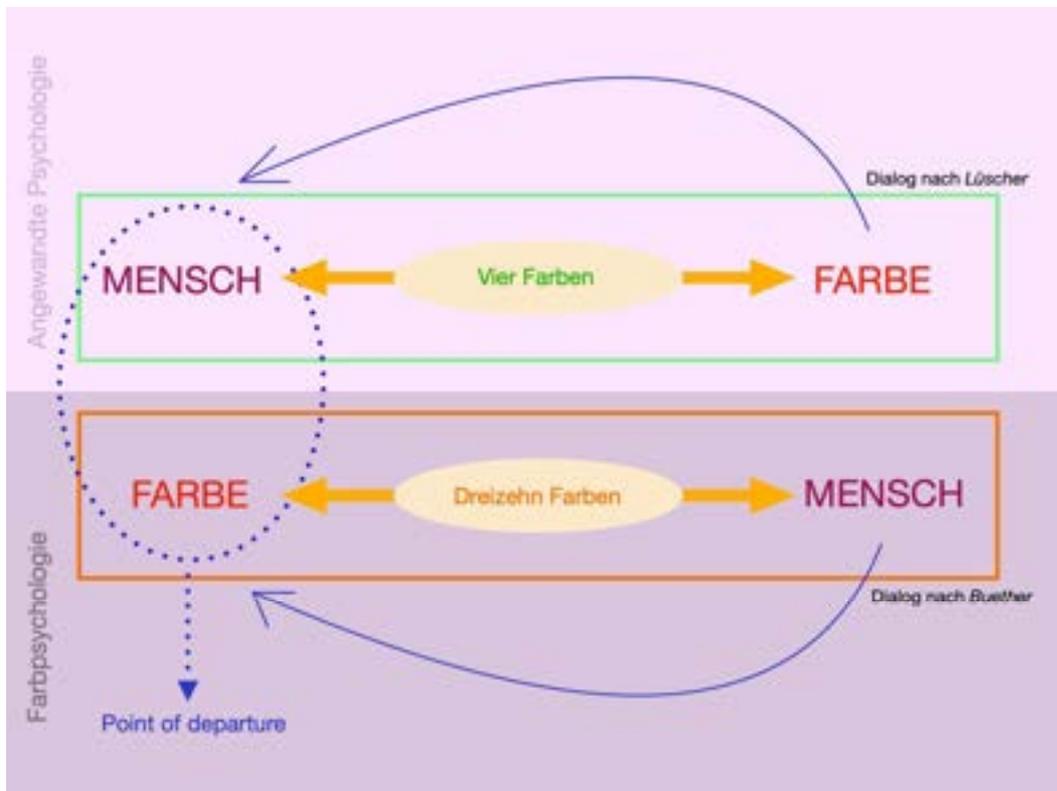


Assoziationsrichtungen im psychologischen Farbenkreis, Sicht aus der positiven X-Richtung (Rot)



Assoziationsrichtungen im psychologischen Farbenkreis, Sicht aus der positiven Y-Richtung (Weiß)

Abb. (20) eigene Darstellung



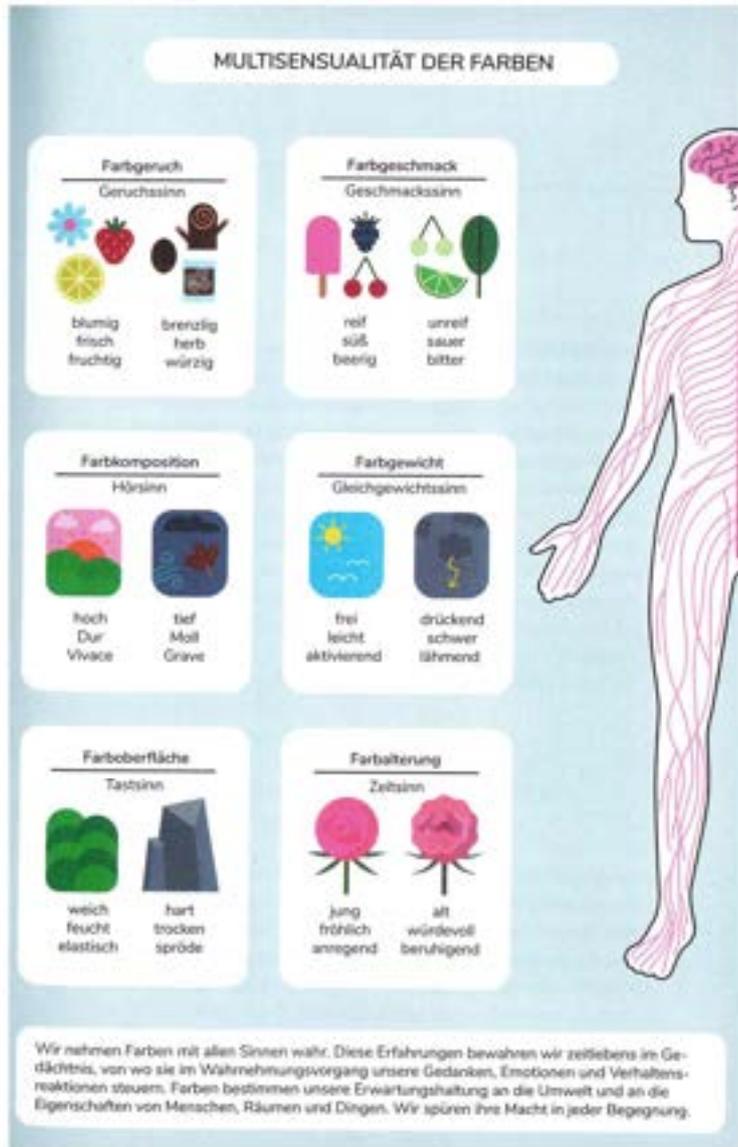


Abb. (24)

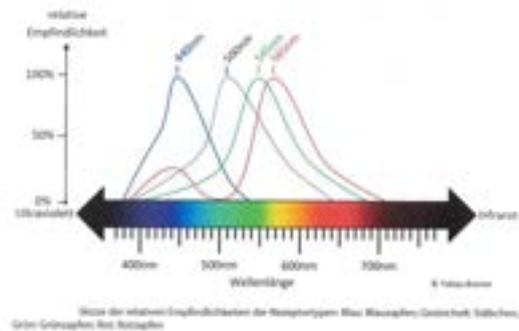


Abb. (25)



Abb. (26) eigene Bilder





Abb. (27)

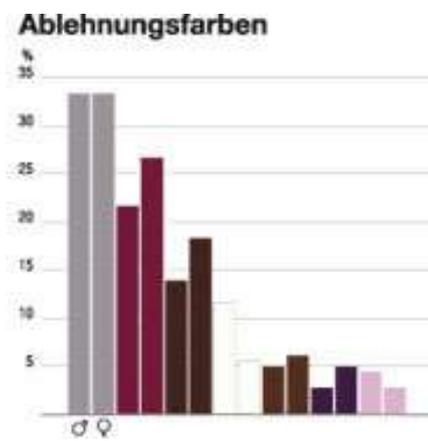
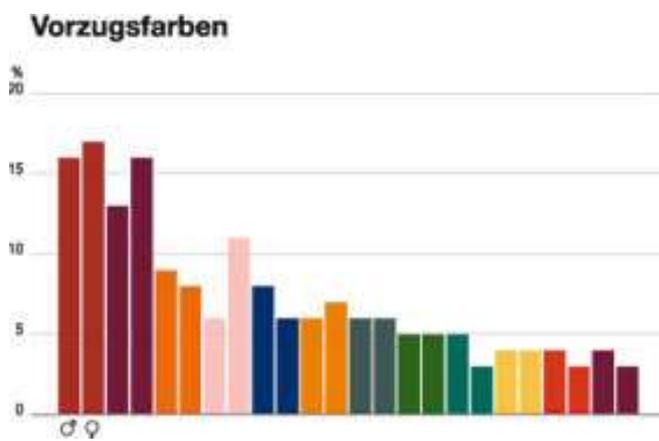


Abb. (28) eigene Darstellung



Abb. (29) eigene Darstellung



Abb. (30) eigene Bilder



Abb. (31) eigene Bilder



Abb. (32) eigene Bilder

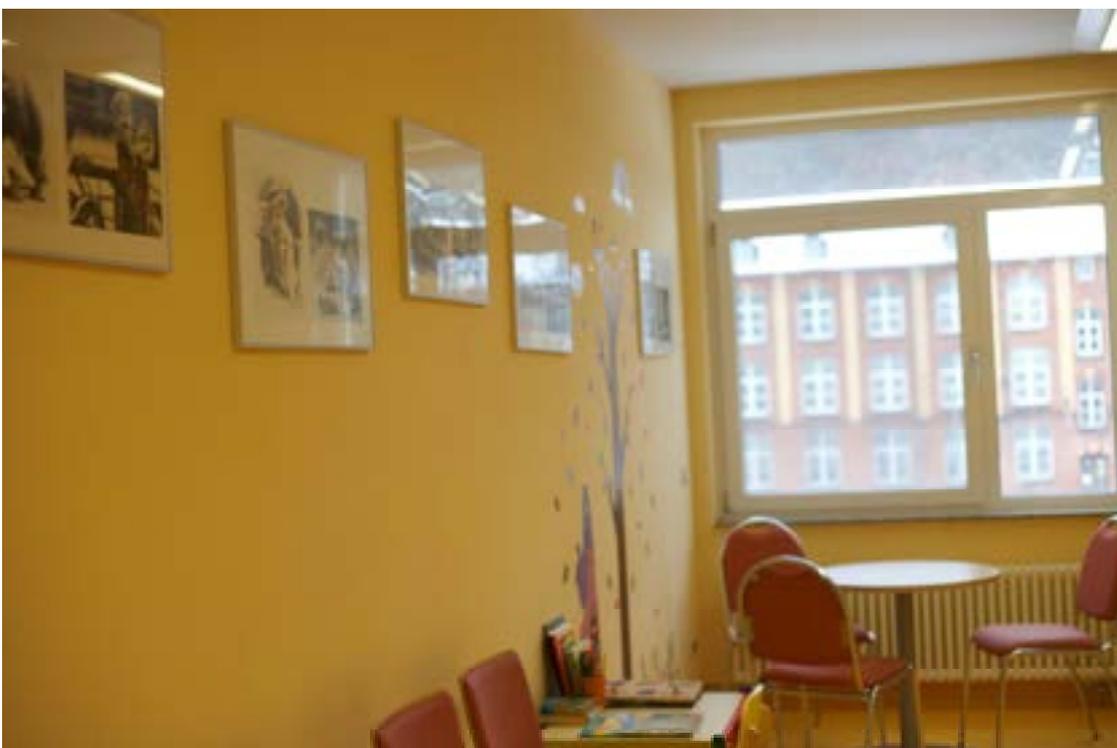


Abb. (33) eigene Bilder



Abb. (34) eigene Bilder



Abb. (35) eigene Bilder



Abb. (36) eigene Bilder



Abb. (37) eigene Bilder



Abb. (38) eigene Darstellung

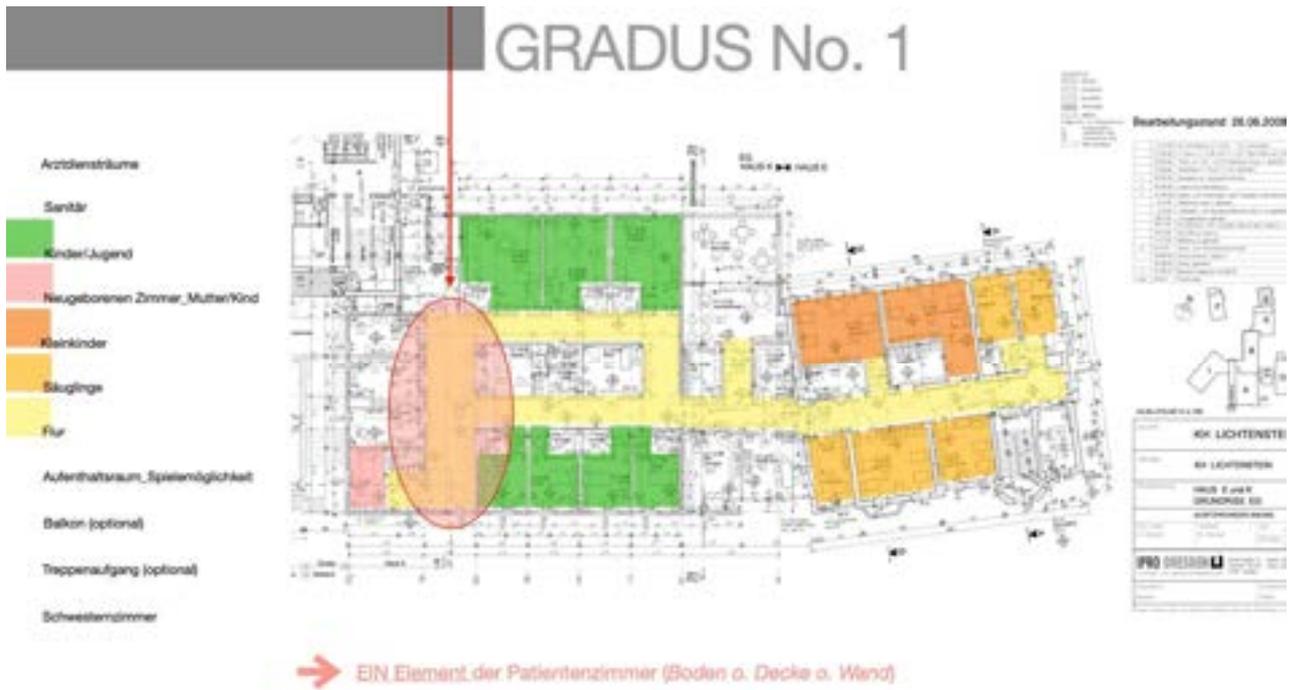


Abb. (39) eigene Darstellung

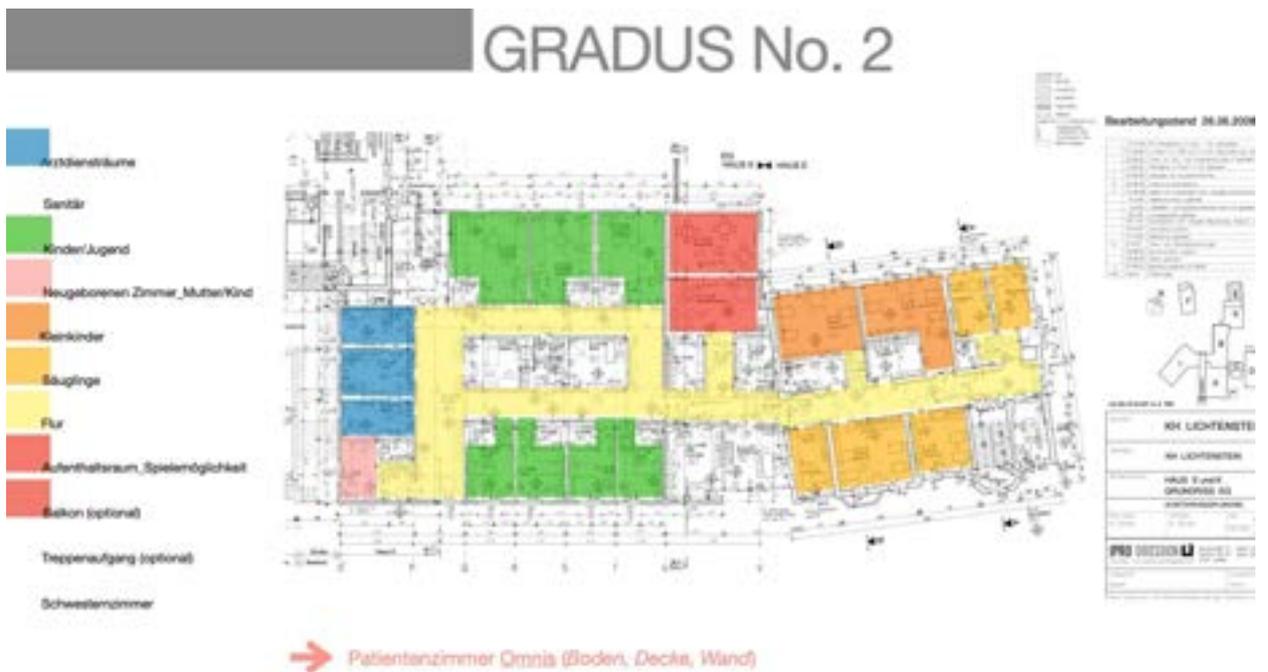


Abb. (40) eigene Darstellung

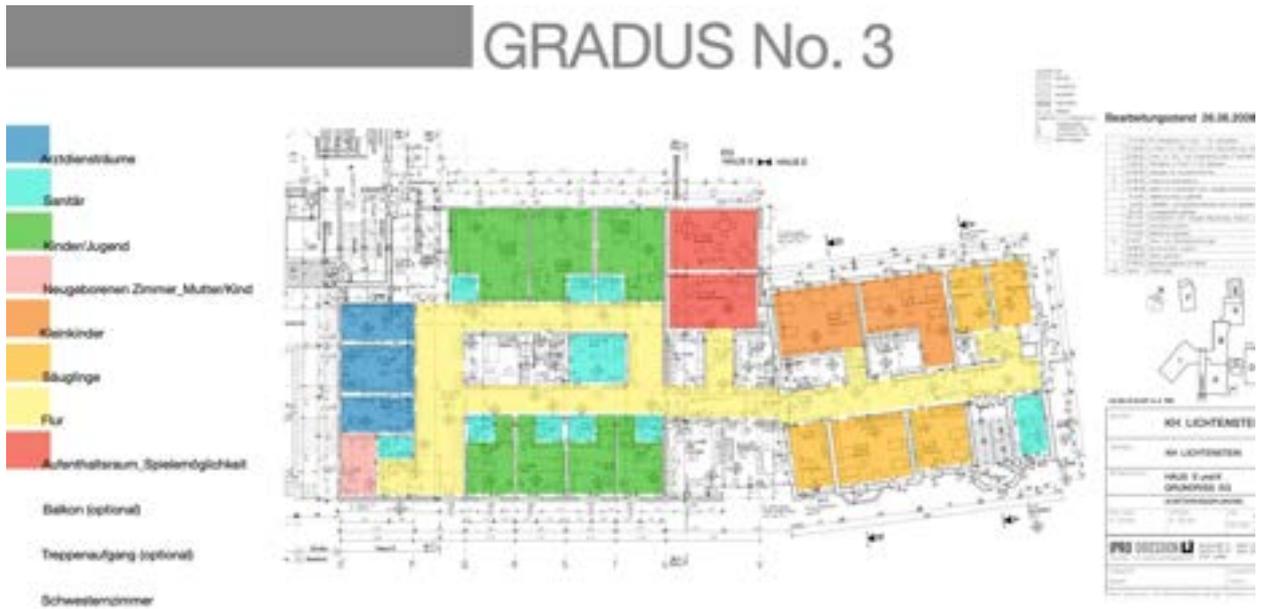


Abb. (41) eigene Darstellung

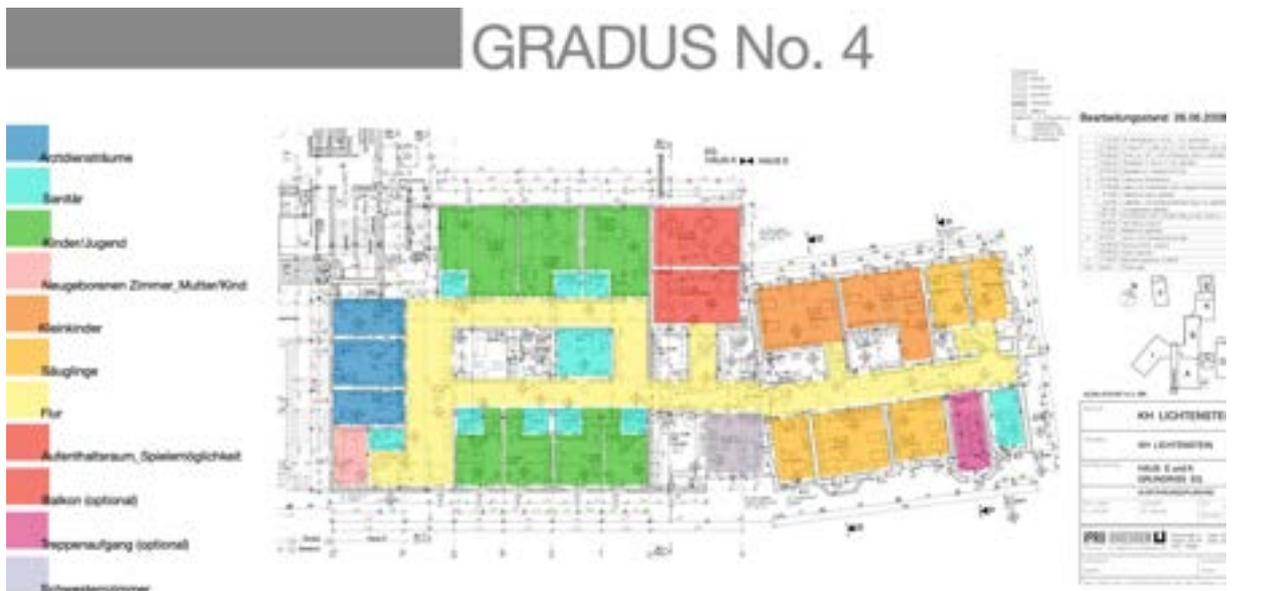


Abb. (42) eigene Entwürfe



Abb. (43) eigene Darstellung



Abb. (44)

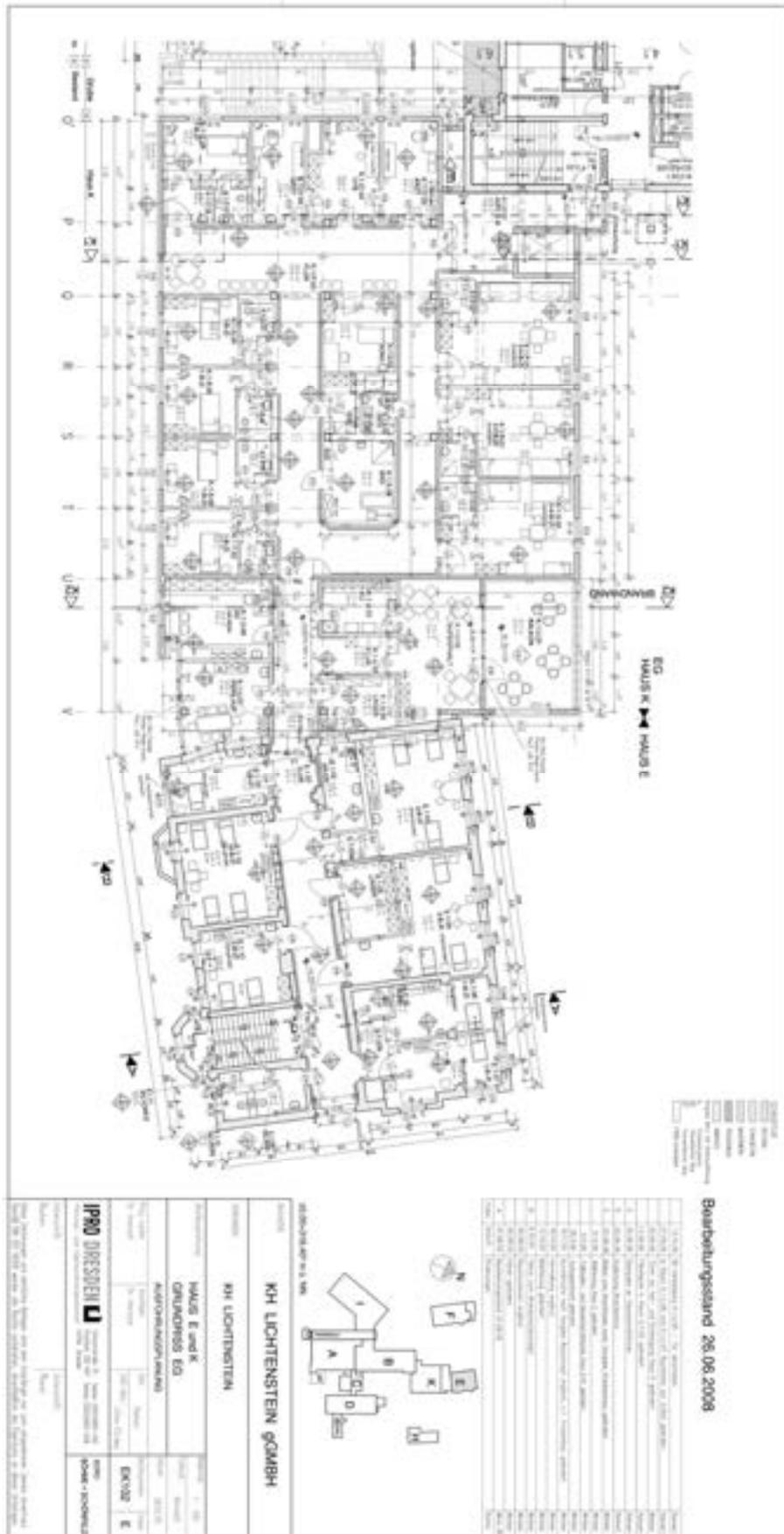


Abb. (45) eigenes Bild



Abb. (46) eigene Darstellung

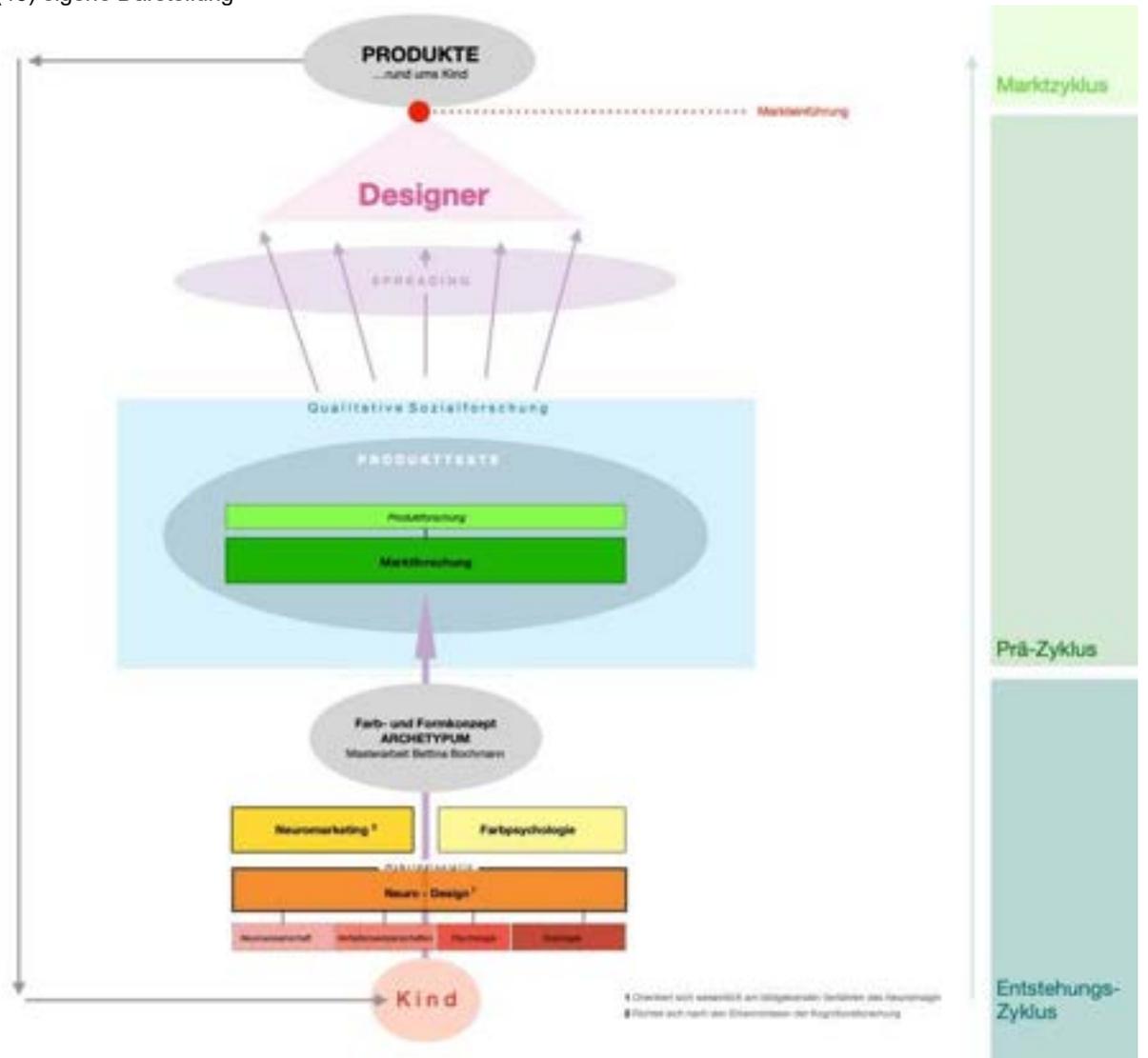
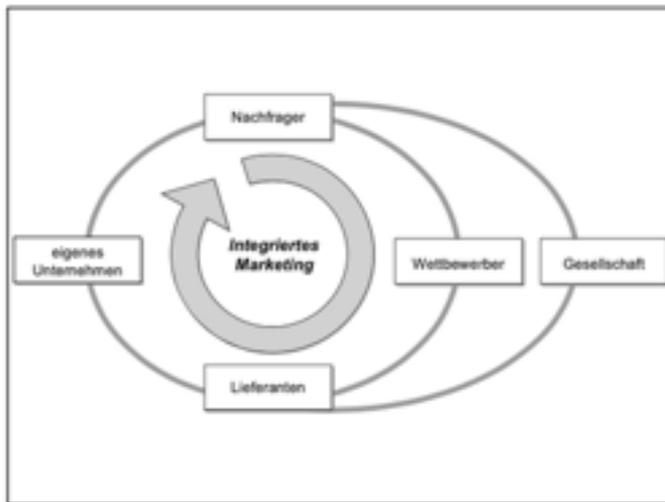


Abbildung (47)



Die zwölf Formen der vorfigurativen Phase des Kindes

N0.1

Der Kritzelknäuel

Der Körper hat noch keine Grenze oder Richtung

Bei der ersten archetypischen Form steht die Wahrnehmung der Bewegung im Vordergrund und nicht die Spur, welche das Kind mit dem Malutensil hinterlässt. Der Kritzelknäuel visualisiert die Erfahrungszeit des Kindes der ersten zwei Lebensmonate. Dem Säugling ist noch nicht bewusst, dass er und die Mutter zwei verschiedenen Wesen sind. Insofern weist der dargestellte Körper weder Grenzen noch Richtungen auf.

N0.2

Die Spirale

Der Körper entwickelt eine Richtung

Mit sechs Monaten beginnt der Säugling, sich von seiner Mutter zu trennen und eigenständig zu werden. Er unternimmt taktile *Ausflüge*, um ein Ich und Nicht-Ich

differenzieren zu können. Sämtliche dieser Versuche, *Ausflüge*, gehen auf die Mutter *zu*, oder von ihr *weg*. Der dargestellte Körper in der zeichnerischen Formentwicklung zeigt zwar immer noch keine Grenze, allerdings gleichermaßen einen definierten Anfang und ein definiertes Ende. Ordnung und Bestimmtheit des Kindes liegen nun vor.

N0.3 Der Kreis

Der Körper hat eine Grenze

Der Kreis drückt die Erfahrung der eigenen Grenze aus. Das Kind erfährt sich als abgegrenztes Wesen, selbst wenn es sich von der Mutter entfernt. Es kann eigenständig *sein*, ohne auseinanderzufallen. Der visualisierte Kreis weist ein Innen und ein Außen auf. Parallelen lassen sich zu den bereits gesammelten Erfahrungen des Kindes dahingehend aufzeigen, dass es Dinge gibt, die *Es* sind und solche, die *nicht Es* sind. Ein Entdecken der Innen- und Außenwelt beginnt.

N0.4 Das Zentrum

Der Körper entdeckt Strukturen der Innenwelt

Durch die äußerliche Abgrenzung fokussiert sich das Kleinkind auf seine Innenwelt. Es erfährt Körperstrukturen. Insbesondere das Zentrum gehört von nun an zu seinem *Ich*. In Kinderzeichnungen ist das Zentrum omnipräsent. Ein hierfür repräsentatives Beispiel ist der Bauchnabel bei Menschendarstellungen.

N0.5 Die Achse

Der Körper entdeckt Strukturen der Innenwelt

In Analogie zum Zentrum gehört auch die Achse zu den inneren Strukturen. Die durch sie visualisierten Strukturen versinnbildlichen die Wirbelsäule. Das Gefühl von *Seitigkeit* und *Symmetrie* besteht beim Kind von früh an. Dieses beginnt nun,

auf Basis von Zentrum und Achse die Wahrnehmungen des Außen mit den Kenntnissen des Innen zu vergleichen. Die vom Kind dargestellte Achse befindet sich entweder im Inneren des Körpers oder auf dem Umriss desselben.

N0.6 Das Kreuz

Der Körper entdeckt die Orientierung seiner Innenwelt

Mit dem Kreuz gelingt dem Kind erstmals eine Orientierung im Raum. Senkrecht und Waagrecht, Rechts und Links sowie Oben und Unten gelangen ins Bewusstsein. Sofern das Kreuz senkrecht im Raum steht, ist dies Ausdruck eines *Tun-Zustands*, worin ein Unterschied zu den N0. 1 - N0. 5 dahingehend besteht, dass diese Formen Ausdruck des *Sein-Zustands* sind.

N0.7 Die Pulspunkte

Der Körper entdeckt seinen Inneren Rhythmus

Diese Punkte sind Ausdruck des Lebens, des Puls- und Herzschlags, des Atmens; im übertragenen Sinne der Lebensrhythmen. Rhythmisch ist ebenso die Entstehung der Pulspunkte. Sie werden typischerweise sehr schnell, mitunter auch langsam regelrecht auf das Papier gehämmert. Die Pulspunkte sind gleichermaßen wie das Kreuz dem Tun-Zustand zuzuordnen. Den Urformen Zentrum, Achse, Kreuz und Pulspunkte ist gemein, dass sie von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der Wahrnehmung sind.

N0.8 Die unorientierte Tastfigur

Der Körper fängt an, seine Umwelt in alle Richtungen zu entdecken

Dem Kennenlernen körpereigener Strukturen schließt sich das Bedürfnis des Kindes an, seine Umwelt zu erforschen und ins Außen zu gehen. Dies zeigt sich daran, dass *Tastarme* vom Zentrum eines abgebildeten Körpers ausstrahlen und sich

demgemäß nach außen erstrecken. Irrtümlicherweise wird dieses Konstrukt oftmals als Sonne fehlinterpretiert, obgleich es in seiner Bedeutung für weitaus mehr steht, bleibt eine konkrete Zuordnung eines Erwachsenen offen.

N0.9 Die gerichtet Tastfigur

Der Körper orientiert sich im Raum

Die Mutter wird erstmals eindeutig als der Umwelt zugehörig erkannt. Die Umwelt wird das Ziel sozialer Interaktion. Die zu dieser Phase dazugehörige Form weist mittlerweile lediglich einen Tastarm auf. Sie tritt zuerst oft liegend, später aufgerichtet auf. Der Körper orientiert sich jetzt sehr bestimmt in eine Richtung.

N0.10 Raumbilder

Der Körper beginnt, den Raum zu erforschen

Seit der gerichteten Tastfigur steht der Körper fest im Raum, er hat sich orientiert. Schließt beginnt er, den Raum zu entdecken und sich in diesem zu bewegen. Das Kind selbst schwankt zwischen Hilfe annehmen und das zu Vollbringende eigenständig auszuführen. Die Bilder zeigen erstmals ein Füllen der Fläche. Infolge persönlicher Prägungen werden die Zeichenstile der Raumbilder zunehmend individueller. Das Kind ist ab jetzt auch fähig, Farben zu differenzieren – es gibt konkrete Orte für diese im Raum.

N0.11 Kreuzungen

Der Körper schafft spielerisch neue Strukturen

Nach vollbrachter Orientierung im Raum kann Neues geschaffen werden. Spielerisch werden neue Strukturen und Konstrukte gebildet. Kreuzungen entstehen. Die

Entwicklung des Kindes ist so weit vorangeschritten, dass es Distanz zur Mutter über immer längere Zeiträume erträgt.

N0.12 Der Kasten

Der Körper baut sich seinen eigenen Raum

Zunehmend realisiert das Kind, dass es mehr als nur zufällige Strukturen kreieren kann. Es fängt an, die Senkrechte und Waagerechte bewusst einzusetzen und somit seinen eigenen Raum zu konstruieren – den Kasten. Der Kasten ist jene Urform, welche typischerweise am Ende der *vorfigurativen Phase* entwickelt wird. Das Kind ist nun zirka drei Jahre alt und hat eine erste Stufe von Individualität entwickelt. Die Ich-Erinnerung existiert. Formexplizite Titulierungen bleiben nun konstant. Die Form, welche sonst *Mama* darstellte, wird in der nächsten Minute nicht mehr zum *Auto*.²³⁶

Psychologische Wirkung / Symbolik der Grundformen

Der Kreis

„In der Symbolik wird der Kreis als universelles Symbol verstanden. Er repräsentiert die Ganzheit, Totalität, Vollkommenheit, das in sich geschlossene Selbst, das Unendliche und ewig Wirksame. Das Symbol ist äußerst komplex und vereinigt Widersprüche in sich: zum einen ist die den Raum umschließende Zeit gemeint, zum anderen aber auch Raumlosigkeit (es gibt kein oben und unten) bzw. das Nichtvorhandensein von Zeit (es gibt keinen Anfang und kein Ende), zum dritten den Gedanken an die ewige Wiederkehr.“²³⁷

Der Kreis ist die wohl älteste und natürlichste Formgestalt der Menschheit überhaupt.²³⁸ „Der Kreis wirkt ausgeglichen“²³⁹ und es handelt sich bei dieser Form um die früheste Spur des Erlebens.²⁴⁰ Die Erde ist rund, die Jahreszeiten

²³⁶ Vgl. Egger, Bettina: S. 14 -39

²³⁷ Braem, Harald / Heil, Christof: S. 84

²³⁸ Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 73

²³⁹ Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 411

²⁴⁰ Vgl. Gier, Renate: Die Bildsprache der ersten Jahre verstehen, 3. Aufl., Kösel-Verlag, München 2004, S. 19

beschreiben in ihrem Wechsel einen Kreis, die den Menschen umgebenden Planeten kreisen in geregelten Bahnen um die damals von dessen Vorfahren aufgestellten Tipis – in deren wiederum runder Form das Leben einen Kreislauf vollzog.

Der Kreis repräsentiert zutiefst menschliche Seins- und Entwicklungsstadien. Beginnend mit dem Menschen als Embryo im Uterus. Eine Höhle, deren runde Eigenschaft dominiert.²⁴¹ Der Mensch, eingebettet in Freundes- und Familienkreise.

Linguistisch festigt sich der Kreis, respektive gleichermaßen die Anmutung des Runden. Sofern *etwas rund gemacht* wird, bedeutet diese Redewendung den Abschluss eines Prozesses, dessen Ergebnis in sich stimmig ist. Man *dreht sich im Kreis*, wenn man nicht weiterkommt oder stets von vorne anfangen muss; ein Zustand, für welchen *Sisyphos* aus der griechischen Mythologie Sinnbild ist.²⁴²

Der Kreis symbolisiert sowohl die Brust als auch das Gesicht der Mutter. Der Kreis und dessen Abwandlungen stehen für lebensspende Quellen, für Eigenschaften der Mutter (*Mutter Erde*) im Speziellen sowie für das Feminine im Allgemeinen. In diesem Zusammenhang bestehen Verbindungen zur Weiblichkeit zumeist über konzentrische Kreise, in welchen weiblich-lineare Aspekte dominieren. Angeführt seien in diesem Kontext insbesondere: Geburt, Wachstum und Ausbreitung, zyklische Wiedergeburten, die drei Mondphasen, die Seinsebenen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft sowie Himmel und Hölle oder die drei Sphären Erde, Wasser, Luft. Eine männliche Assoziation erfährt der Kreis in Kombination mit einem visualisierten Mittelpunkt; ein Symbol der *himmlischen Einheit* und Zeichen der Sonnengötter.

Zentrum, Geborgenheit, Heimat, Wärme – ebenso die Bändigung des Feuers mittels in sich geschlossener Feuerstellen weist eine runde Form auf. Nomadenkulturen assoziierten den Kreis mit Vollkommenheit; Heiligtümer sowie Unterkünfte repräsentierten die dem Kreis immanente dynamische und unbestimmte Natur.

Als Beispiel hierfür soll das aus der Jungsteinzeit stammende Bauwerk *Stonehenge* genannte werden, welches zu den bekanntesten Zeugnissen der sogenannten *Megalithkultur* zählt. Hingegen einen statischen Charakter weist das Rechteck, beziehungsweise das Quadrat auf, welche den sesshaften Völkern als Ideal ihrer Tempel und Bauten dienten. *Der Kreis als Ganzheit allen Seins*, worauf eine

²⁴¹ Braem, Harald / Heil, Christof: S. 85

²⁴² Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 415

Auswahl geläufiger Piktogramme²⁴³ hinweist. Das Sitzen in Kreisform, exemplarisch dargestellt durch eine Steinzeithorde, König *Arthur* 'Tafelrunde, förderte in allen Zeiten die Kommunikation und das Gefühl von Gemeinschaft. Eine runde Sitzanordnung baut Polaritäten ab, weswegen diese typischerweise ebenso in Parlamenten vorzufinden ist.

Initiationsriten, Schamanismus und die *Symbolik* in diversen *Religionen* bedienen sich des Zeichens des Kreises als Kraftpol oder der Möglichkeit zur kommunikativen Botschaftsübermittlung. Innerhalb des *Christentums* steht der Kreis als Zeichen von *Gemeinschaft, Gott* und *Kirche*. *Mutter Kirche* als Stadtkern – die Verbindung zur Uterusform. *Chronos* bei den *alten Griechen* als umfassender Kreis des Welten-Eies. Bei den *alten Ägyptern* tritt der Kreis in die Position der Sonne (*Re*) und bei den *Chinesen* steht er für das *Himmelsgewölbe*. Eine Analogie findet sich ebenso im *Islam*, welcher allerdings auf das *Licht* des Himmelsgewölbes abstellt.²⁴⁴ „Die *Astrologie* und die *Alchimie* verstehen den Kreis mit Mittelpunkt als *Sonnensymbol*, die Sonne gibt ihm zusätzlich die Bedeutung von *Gold*.“²⁴⁵ Aus eben dargelegter Aufzählung wird deutlich, dass mannigfaltige Bezüge zum Kreis existieren, welche in die *Erkenntnistheorie* einfließen. Subtilere Beispiele der Gegenwart finden sich unter anderem in *Infografiken*, in welchen konzentrische Kreise zur Visualisierung von Abstufungen verwendet werden. Innerhalb des bekannten *Logos* des *Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF)*²⁴⁶ dominiert ebenso der Kreis und erscheint im Gegensatz zum Pendant *des Ersten* weicher, verträglicher, angenehmer und leichter. Das Logo wirkt auf den Betrachter sprichwörtlich *rund* und (re-)präsentiert ein vollständiges Abdecken sämtlicher Bereiche. Demgegenüber assoziiert er die harte *Eins des Ersten* mit soliden Fakten.²⁴⁷ Des Weiteren offenbart das Runde infolge seiner organischen Anmutung unweigerlich eine Nähe zur Natur²⁴⁸, weswegen es unter anderem einen sukzessiven Eingang in die Architektur fand. Bedeutende Wegbereiter der sogenannten *organischen*

²⁴³ Abb. (1)

²⁴⁴ Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 73-86

²⁴⁵ Ebd., S. 86

²⁴⁶ Abb. (2)

²⁴⁷ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 418

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 412

*Architektur*²⁴⁹ waren im frühen 20. Jahrhundert beispielsweise *Hugo Häring*, *Hans Scharoun* sowie *Erich Mendelsohn*.²⁵⁰

Ausgehend vom Kreis, gelangt man über konzentrische Kreise zur Spirale.

Die Spirale

Die Spirale stellt eine vereinfachte sowie zusätzlich dynamisierte Zeichnung konzentrischer Kreise dar und ist bereits aus der *Steinzeit* bekannt.²⁵¹ Gegenüber dem Kreis ist sie nicht minder elementar. Explizit in der *Natur* ist das Spiral-Phänomen fest verwurzelt. Kleine junge *Blätter* rollen sich spiralförmig aus, *Blütenblätter* sind häufig in dieser geometrischen Form angeordnet und *Schling-* bzw. *Kletterpflanzen* leben authentisch das Spiraldasein.²⁵² Ausschließlich mithilfe der spiralförmigen, sich nach oben schraubenden sprichwörtlichen Lebenskraft gelingt ihnen Wachstum und Fortschritt, was als eindrucksvolles Beispiel für die Symbolbedeutung der Spirale herangezogen werden kann. Denn „[d]ie Spirale steht als Urform des Lebens für Entwicklung, Ausbreitung und Wachstum.“²⁵³ Innerhalb der Flora existieren demgemäß zahlreiche Demonstrationen der Spirale, was gleichermaßen auf die Fauna zutrifft. In diesem Kontext lassen sich exemplarisch die *Rüssel* von Insekten, *ingerollte Schwänze* von Reptilien, die charakteristische Form des *Seepferdchens*, oder das klassische Erscheinungsbild eines *Schneckenhauses* anführen. Ferner demonstrieren *Wirbelstürme*, *Strudel*, *Meereswellen* und *Spiralgalaxien* ihre Energie in Spiralförmigkeit. Ebenso findet sich innerhalb des Körpers von Tieren/des Menschen die Spiralförmigkeit beispielsweise in *Darm- und Gehirnwindungen* wieder. Nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang die *Doppelhelix* der DNA²⁵⁴ zu benennen, in welcher universal das Genom jedweder Lebewesen komprimiert ist – weswegen diese Doppelspirale im übertragenen Sinne „die Welt im Innersten zusammenhält“²⁵⁵. „Die Spirale ist ein kulturkreisunabhängiges Symbol, [...] d. h. die Grundbedeutung der Form ist weltweit gleichbleibend, nur

²⁴⁹ Abb. (3)

²⁵⁰ Vgl. <https://dasgoetheanum.com/umstuelpfung-der-organischen-architektur/> (07.03.2021, 17:18 Uhr)

²⁵¹ Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 96

²⁵² Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 419

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Goethe, Johan Wolfgang von: *Der Tragödie Erster und Zweiter Teil*, 4. Ausg., Philipp Reclam jun. Verlag, Ditzingen 2020, S. 35

die späteren Interpretationen bringen neue Aspekte hinzu.“²⁵⁶ Funde prähistorischer Schriften, wie beispielsweise der *Diskos von Phaistos* (Kreta), sind spiralförmig angeordnet. Künstlerische Interpretationen des *Turms zu Babel*, von welchen jene von *van Valckenborch* zu den bekanntesten zählt, bilden das Bauwerk ab der Renaissance zumeist als Spirale ab, welche sich regelrecht in den Himmel hineinschraubt. In gotischen Kathedralen tritt die Spirale häufig in Form des Labyrinths (u. a. Chartres) auf, welches die *Irrungen* und *Wirrungen* auf dem Weg zur Erlösung versinnbildlicht. *Kult- und Prozessionswege*, wie auch der *Sonnentanz* der Indianer und anderer Naturvölker, verlaufen in Spiralform.²⁵⁷ Insbesondere auf Kinder übt die Spirale eine Faszination aus. Die Freude, eine Spiralform abzulaufen oder eine Wendeltreppe auf- und abzusteigen, zieht diese in den Bann.²⁵⁸ In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass das emotionale Empfinden und Fühlen der sogenannten *Primitiven* sowie jenes von Kindern starke Analogien aufweisen. Das Kind ist ebenso ursprünglich wie der Primitive.

Eine Sonderform der Spirale ist die *Doppelspirale*²⁵⁹. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass sie die Pole des Anfangens und des Endes mittels Windungen schier untrennbar miteinander verbindet – im übertragenen Sinne stilisiert sie das Werden sowie das Sterben zu einer dynamischen Gestalt.²⁶⁰ Somit vereinigt die Kraftwirkung der Spirale die antagonistischen Phänomene *Konzentration* und *Expansion*. Auf diese Formvariation der Spirale lässt sich gleichermaßen das schon genannte *Labyrinth* zurückführen und findet sich in Felsenbildern der Altsteinzeit wieder. Insbesondere *evolutionsbedingt* dominiert die rechtsdrehende Spirale, wobei die ihr unweigerlich immanente Linksdrehung einen *involutionären* Charakter aufweist. Ferner wird der spiralförmige Wesenszug häufig mit *Kreativität* assoziiert, da Kreativität in der Regel keinem linear-rationalen Prinzip folgt, sondern diese führt über Umwege. Ein gestalterischer Ausdruck von *Lebendigkeit* lässt sich dadurch erzeugen, sofern sich viele – vorwiegend unregelmäßige – Spiralen überlagern und diese demgemäß den Zustand von Überwucherung nachahmen.²⁶¹ Das Aufgreifen einer derartigen Gestaltung böte sich beispielsweise als

²⁵⁶ Braem, Harald / Heil, Christof: S. 99 f

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 100 f

²⁵⁸ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 419

²⁵⁹ Abb. (4)

²⁶⁰ Vgl. Riedel, Ingrid: Formen. Kreis, Kreuz, Dreieck, Quadrat, Spirale, 2. Aufl., Kreuz Verlag, Stuttgart 2001, S. 114

²⁶¹ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 419-423

abstrahierende Versinnbildlichung der Abscheu gegenüber der Natur an, welche exemplarisch *Walter Faber*, den Protagonisten des Romans „Homo Faber“ von *Max Frisch*, kennzeichnet.

Regelmäßige Anordnungen einer Spirale stehen für *ewige Wiederholung* und *meditative Beschwörung*. Sofern die Spirale hingegen eckig gestaltet ist, wird hierdurch eine holprige Wirkung assoziiert; etwas *läuft nicht mehr ganz rund*. Die Ecken lassen den Betrachter innerlich pausieren, denn die eine Linie führt zu einem Ende, ehe eine andere beginnt, die Gesamtform zu vollenden. Jeder Knick einer solchen Spirale suggeriert ein Nachdenken und gelangt somit zu einer *planvolleren Anmutung*.²⁶² In der Praxis lassen sich derartige Beispiele unter anderem auf Logodarstellungen identifizieren. Das Logo eines Weltladens²⁶³ zeigt eine sich um den ersten Buchstaben rankende Spirale. Diese entrollt sich ausgehend von dem Anfangsbuchstaben *W* – dem Point of departure des Betrachters – und verläuft sich im linken Bildrand. Von dort folgt eine rechtsseitige Entfaltung der Spiralförmigkeit und verkörpert somit Entwicklung; respektive *Entwicklungshilfe*, weswegen nicht zuletzt der Einkauf in diesem Laden eine positive Auswirkung auf die Welt impliziert.²⁶⁴

Wie der *Kreis* zur *Spirale* führt, gelangt man ausgehend von diesem ebenso zum *Kreuz*.

Das Kreuz

„Das Kreuz ist die Durchdringung des Kreises, die Aufteilung der Ganzheit in vier gleich große Segmente“²⁶⁵. Kulturkreisbedingt erfährt es in seiner Darstellung *unterschiedliche Modifikationen* und lässt sich weltweit verbreitet bis in die Steinzeit zurückverfolgen. Das Kreuz konstruiert sich aus zwei Linien, im Speziellen einer *senkrechten* und einer *waagerechten*, welche einander scheiden. Es entspricht der Strukturspannung des menschlichen Körpers und beansprucht mit eben diesem die größtmöglich einzunehmende Fläche, sofern man eine *kreuzförmige Körperhaltung* einnimmt („Vitruvianischer Mensch“, *da Vinci*²⁶⁶). Der Körper wird mit dieser Geste freigegeben und suggeriert durch seine ungeschützte

²⁶² Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 423

²⁶³ Abb. (5)

²⁶⁴ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 423

²⁶⁵ Braem, Harald / Heil, Christof: S. 102 ff

²⁶⁶ Abb. (6)

Haltung *Selbstbewusstsein* und *Offenheit*. Eine Art *in sich ruhender Dynamik* zeigt das Kreuz durch die Spannung zwischen Waagerechte und Senkrechte. *Orientierung* bietet das Kreuz am Beispiel der Windrose. Linguistisch betrachtet *durchkreuzen Kreuzfahrten* ohne gradlinige Zielsetzung Ozeane und erobern sich ein weites Terra incognita. Die Begriffe *kreuzunglücklich* sowie *kreuzdumm* erschließen im Zustand kognitiver Beschränktheit ein ebenso großes, häufig in alle Himmelsrichtungen erstreckendes Territorium. Innerhalb der Mathematik gewährt ein *Koordinatenkreuz* Orientierung im Rahmen der Visualisierung zwei-/multidimensionaler Strukturen im *Raum* und ebenso in der *Psychologie* symbolisiert das Kreuz Orientierung. Hinsichtlich der Leserichtung des Kreuzes kann dieses, in Analogie zur Spirale, *konzentrische* und *exzentrische Wirkkräfte* entfalten.²⁶⁷ Ausgehend von den archaischen Formen des Kreuzes, sind die „*Kraft-, Jagd- und Wiedergeburtssymbole* der steinzeitlichen Jäger“²⁶⁸ anzuführen. Ebenso weist die Symbolik des *schamanischen Weltenbaumes* enge Verbindungen zum Kreuz auf. In der altägyptischen Mythologie symbolisiert das *Ankh-Zeichen* den Schlüssel zur verborgenen Weisheit, Erkenntnis sowie Unsterblichkeit. *Isis* und *Osiris*, die Prinzipien der Weiblich- und Männlichkeit, vereinigen sich im Ankh-Zeichen und determinieren die *heilige Ordnung*. In den Ursprüngen des *Christentums* wurde das Kreuz zunächst noch als Baum dargestellt; gleichermaßen eine intendierte Anknüpfung an die Paradiesgeschichte (Genesis) sowie an den heidnischen Lebensbaum.²⁶⁹ Die fundamentale christliche Symbolik des Kreuzes in Gestalt des *Kreuzifixes* etablierte sich erst im 4. Jahrhundert im Zuge der Deklaration des Christentums als Staatsreligion des späten römischen Reichs.²⁷⁰ Das liegende Kreuz entspricht dem dominierenden Gestaltgestus im Grundriss von Kirchen und Tempeln.²⁷¹ Das *Schaufelkreuz* der Johanniter „symbolisiert einen Vogel mit ausgebreiteten Schwingen“²⁷², wohingegen das *Andreaskreuz* signifikanter an steinzeitliche Ritzungen erinnert. Das *Malteserkreuz* vereint die vier assyrischen Hauptgötter *Bel*, *Ea*, *Anu* und *Ra*. Im *islamischen* Kulturkreis symbolisiert das Kreuz die höchste Form von Gemeinschaft und *Zusammenklang* aller Seinszustände.

²⁶⁷ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 391 f

²⁶⁸ Braem, Harald / Heil, Christof: S. 104

²⁶⁹ Braem, Harald / Heil, Christof: S. 104 f

²⁷⁰ Vgl. Grabner-Haider, Anton / Maier, Johann: Kulturgeschichte des frühen Christentums, Von 100 bis 500 n.Chr., Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 2008, S. 124

²⁷¹ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 393

²⁷² Braem, Harald / Heil, Christof: S. 105

Das keltische *Sonnenkreuz* steht stellvertretend für Fruchtbarkeit und Leben.²⁷³ Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang existierende Parallelen zum *Chinesischen*. Dort „[...] ist das Kreuz im Quadrat das Erdzeichen [...]“²⁷⁴. Hierdurch stehen die Bedeutungen dieses Kreuzsymbols nicht unabhängig voneinander, sondern stringent miteinander verknüpft – die Erde als Basis, deren Fruchtbarkeit Leben hervorbringt. Innerhalb des *Hinduismus* und *Buddhismus* wird die Symbolik gleichermaßen mit *Macht* und *Wiedergeburt* assoziiert. Diverse Variationen des Kreuzes lassen sich ebenso im *Judentum* identifizieren, von welchen eine Version mit sechs Strahlen die *Phasen der Weltdauer* sowie die *sechs Schöpfungstage* versinnbildlicht.²⁷⁵ Im *Design* werden Kreuze oftmals als Raster genutzt, oder dienen in Form von Schnittmarken als Informationen im Rahmen des Druckprozesses. *Ungeordnete Kreuze* wirken wie Markierungen, ohne jedweden tieferen Sinn zu beinhalten, oder erinnern an einen Friedhof.²⁷⁶ Aktueller denn je sind jene Diskussionen, welche das Kreuz in Form der *Swastika* (Hakenkreuz) zum Gegenstand haben. Der ursprüngliche Gebrauch im Buddhismus, Hinduismus sowie Jainismus der Swastika als Glückssymbol, wurde durch historische Ereignisse negativ konnotiert, weswegen die ursprüngliche Bedeutung verloren ging.

Quadrat und Rechteck

Eingangs der Thematik zu den geometrischen Grundformen wurden Quadrat und Rechteck in separater Weise erwähnt. Unter Anbetracht der *zusammenhängenden Bedeutungssymbolik* werden sie in diesem Kapitel im Wechsel und gleichzeitig in Symbiose betrachtet. Sofern demgemäß eine Symbolbedeutung eine Zuordnung zu einer der beiden Formen erfährt, besitzt sie in dieser Interpretation, respektive in leicht abgewandelter Variation auch für die andere Form Gültigkeit.²⁷⁷

„Wir haben es beim *Quadrat* mit einer Kulturleistung zu tun, die vom Intellekt gesteuert und bewusst als Gegensatz zum archaischen Kreis verstanden wird.“²⁷⁸

²⁷³ Vgl. ebd., S. 105 f

²⁷⁴ Ebd., S. 105

²⁷⁵ Ebd., S. 106

²⁷⁶ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 396

²⁷⁷ Anm.: Die isolierte Verwendung des Terminus *Quadrat* steht *gleichzeitig* ausnahmslos für das *Rechteck*, vice versa.

²⁷⁸ Braem, Harald / Heil, Christof: S. 114

Die Kulturformen der Archaik beschränkten sich annähernd auf die Bedeutung des Kreises.²⁷⁹ Diese Orientierung reflektierte ein weitgehend zyklisches und von der Dynamik der Natur geprägtes Weltbild. Erst die sesshaften Menschen kreierten auf der Grundlage des Ideals territorialer Verankerung den rechten Winkel.²⁸⁰ Das künstliche Konstrukt des *rechten Winkels* steht den organischen Formen der Natur diametral gegenüber und ist somit *Urform der Kultur*. Der Mensch bemächtigt sich der Natur, seines Umfelds und macht dieses urbar. *Zäune* werden errichtet, *Felder* angelegt, *Grundrisse* für Behausungen gezogen und in Analogie zum Kreuz wird ein *raumgreifendes Territorium* erschlossen. Parallelen zu vorbezeichneten Verhaltensweisen lassen sich ebenso in der Gegenwart in kleinsten Gesten wiedererkennen, wie beispielsweise dem Auslegen eines Handtuchs am Strand. Es entsteht ein *intimer Bereich*, dessen Begehung und Überschreitung durch fremde Personen als Grenzüberschreitung empfunden wird.

Quadrat und Rechteck symbolisieren *Stabilität, Sicherheit, Abgrenzung* und *Schutz*. Das Quadrat bietet die Möglichkeit, sich gegen Umwelt und Umfeld selbst zu behaupten, *Habseligkeiten sicher zu verwahren* (Schmuckschatulle, Tresor, Ställe, etc.) und sich einen *eigenen Gestaltungsraum* zu schaffen.²⁸¹ Hierdurch wird „eine Art Bezugsrahmen zwischen menschlichem und natürlichem Lebensraum [...]“²⁸² konstruiert. Schutz bietet ebenso die Architektur, in welcher das Quadrat durch Form und Beständigkeit Frieden verspricht (Um-, Einfriedung). Im Hinblick auf sakrale Architektur, beispielsweise in Kirchen und Klöstern, manifestieren Kreuzgänge und Innenhöfe transzendentes Wissen. Ein fundamentaler Gedanke des Christentums sowie anderer Hochreligionen ist es, das Urtypische – in Form des Runden – in das Eckige zu *transformieren*, was wiederum als Bändigung des Geistes interpretiert werden kann. Im *Buddhismus* signalisieren viereckige Sockel unterhalb von Rundsäulen die *Erde als Basis* und gleichermaßen die *Ägypter* griffen diesen Gedanken bei den sogenannten *Mehrstuifen-Pyramiden* auf. Ebenfalls bei den *Chinesen* erhält das Quadrat die Parallelbedeutung zur *Erde*.²⁸³ Die *Stupa* in *Indien* verkörpert die *vier Ebenen des irdischen Seins* und anhand der ihr immanenten quadratisch-rechteckigen Form werden diese Sinnbild

²⁷⁹ Vgl. ebd.

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 111

²⁸¹ Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 397 ff

²⁸² Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 399

²⁸³ Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 112

für das „[p]erfekten Maß für das Handeln des Menschen; es ist die *heilige Ordnung* [...]“²⁸⁴ Das Streben nach Ordnung und Vollkommenheit spiegelt sich ebenso in den Baumaterialien wider, welche die alten Ägypter im Zuge der Errichtung ihrer Pyramiden verwendeten. Unbehauener Stein wurde kultiviert – der Mensch machte sich ihn zu eigen. Der Quaderstein wird somit „zum Symbol für die Erneuerung des Menschen bereits schon im Diesseits.“²⁸⁵ In der dritten Dimension erweitert sich das *Quadrat zum Würfel*, weswegen dieser gleichermaßen im Rahmen dieses Kapitels Gegenstand der Betrachtung ist. Der Würfel transportiert viele schon genannte Symbolelemente des Quadrates und Rechtecks. Er steht für „unvorhersehbare Bewegungen und Bedeutungsänderungen“²⁸⁶, für *Schicksal*, *Macht* und *Wankelmut*. *Würfelspiele* waren zu Zeiten des alten Ägyptens ebenso bekannt und beliebt wie später im *Römischen Imperium*. Bedeutende Ansätze der *Zahlenmagie*, *Astrologie* und *Alchemie* fundieren auf den Anwendungsmöglichkeiten des Würfels.²⁸⁷ Zwar sind dem Würfel gleichermaßen in Religion und Architektur verschiedene Bedeutungsebenen immanent, welche allerdings an dieser Stelle nicht diskutiert werden und auf die weiterführende Literatur verwiesen wird. In Analogie zum Würfel findet sich ebenso das Rechteck als Grundlage diverser Spiele wieder. Exemplarisch seien sowohl das *Fußballfeld* als auch das *Schachbrett* genannt, welche eine überschaubare Fläche begrenzen und als „psychologisch verkleinerte Kopie des Lebens“²⁸⁸ interpretiert werden können. Das Unkontrollierbare wird kontrollierbar gemacht und mittels Regeln in einen *handhabbaren Rahmen* gesetzt. Ebenso bieten das Theater oder der Fernseher ein überschaubares *Fenster zur Welt*²⁸⁹, welches einen Rahmen setzt und das große Ganze im übertragenen Sinne herunterbricht. In der *Kunsttherapie* vermittelt der Rahmen eine *schützende Funktion*, welche allerdings gleichsam *abgrenzen* kann und somit eine negative Konnotation erhält, in Analogie zu einer Gefängniszelle. Eckige Formen fanden ebenso Einzug in die Linguistik. So stellen die Begriffe *Quadrat-schädel* und *Eisklotz* Synonyme für einen sturen Menschen sowie für eine wenig em-, respektive sympathische Person dar. Das Rechteck erhält dadurch einen *widerständigen*, *starren* und *isolierenden Charakter*. Infolge seines *praktikablen*

²⁸⁴ Ebd., S. 112

²⁸⁵ Ebd., S. 115

²⁸⁶ Ebd., S. 118

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 399

²⁸⁹ Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 399

Einsatzes in der *Möbelindustrie*, *Architektur* sowie *Container-Logistik*, wird das Rechteck außerdem zum „Inbegriff des Rationellen und gleichzeitig des Rationalen [...]“.“²⁹⁰ Variationen von Rechteck und Quadrat sind *Parallelogramm*, *Trapez*, *Rauten* und *Vielecke*.

Das Rechteck ist eine Weiterentwicklung des geometrischen Polygons kleinster Ordnung, des Dreieckes.

Dreieck

In Analogie zu Quadrat und Rechteck ist das Dreieck eine Form, welche in der Natur selten vorkommt. Von diesen unterscheidet sich das Dreieck durch seine energische, teils aggressive Dynamik (Pfeilanmutung). Ein gleichschenkliges Dreieck, dessen längste Seite die Basis ist, wirkt bei positionsmäßiger Ausrichtung nach dieser ausgewogen und bodenständig. Assoziationen an ein schützendes Dach oder Zelt werden hervorgerufen. Ein Dreieck vereinigt gleichermaßen einen bodenständigen und strebsamen Charakter, da einerseits die Basis mit der Erde verbunden wirkt, andererseits die Spitze gen Himmel zeigt und demgemäß Leistungsbezogenheit und Zielstrebigkeit symbolisiert.²⁹¹ Ferner steht ein Dreieck für das Feuer, Wärme, Herrschaft, Macht, die Welt des Geistes sowie für das Männliche. Ebenso ruft es die Assoziation eines Berges hervor. In diesem Zusammenhang ist der Aspekt bemerkenswert, dass patrilineare Kulturen Kultstätten vorwiegend auf Bergen anlegten, weswegen diesen der Status „heiliger Berge“ zukam.²⁹² Sofern die Spitze des Dreiecks nach unten zeigt, intendiert dies ein in sich gehen und Ergründen der Tiefen.²⁹³ Ein dergestalt positioniertes Dreieck verkörpert Wasser, Kälte, Passivität, die Assoziation von *Mutter Erde* als Erzeugerin alles Lebendigen sowie das lineare, weibliche Prinzip. Auffallend ist die Verbindung zum weiblichen Schoß, der Schoß der Erde, welcher zur Höhle führt, weswegen Höhlen- und auch Quellenheiligtümer von matrilinearen Kulturen bevorzugt wurden.²⁹⁴ Gleichermäßen lässt sich hieran ein Bezug zwischen Dreieckssymbolik und Kulturlebensweisen herstellen. So liegen in der Symbolik zwei Dreiecke vor, deren Bedeutungen losgelöst zum einen konträr zueinanderstehen, zum anderen

²⁹⁰ Ebd., S. 400

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 407

²⁹² Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 123

²⁹³ Vgl. ebd., S. 405-408

²⁹⁴ Vgl. Braem, Harald / Heil, Christof: S. 123

verbinden sie sich kombiniert zu einem Ganzen, zu einer Gesamtheit. Infolgedessen entwickelten sich Formen wie der *Davidstern*, welche sich unter eben genannter Symboldeutung aufschlüsseln lassen.

Der Einzug des Dreiecks in die Hieroglyphen wurde lange Zeit übersehen, trotz seiner ikonographischen Reproduzierung.²⁹⁵ Ebenso ist die Keilschrift signifikant durch das Dreieck geprägt. In dieser ist es omnipräsent, weswegen das Zeichen selbst zur Schrift avanciert.

Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass das Dreieck mit dem tiefen Symbolgehalt der Zahl drei gekoppelt ist, finden sich in dieser Kombination geschichtlich relevante Aspekte. In diesem Kontext ist beispielsweise der Dreizack *Trishula* der hinduistischen Gottheit *Shiva* anzuführen, welcher als „Zeichen von Vernichtung und Umwandlung“²⁹⁶ steht und später additionally die Bedeutung der Trinität im Sinne des Gleichklangs aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erhielt. Auch im *Buddhismus* existiert ein Dreizack mit evidentem Symbolgehalt. Vorwiegend demonstriert dieser die Überwindung von Zorn, Begierde und Faulheit. In der Magie stand das Dreieck für die Abwehr von Dämonen und im Altertum erhielt es die Bedeutung als Licht- und Erleuchtungssymbol.²⁹⁷ In Kombination mit der Dreifaltigkeit „wird die mystische Drei zum Symbol für das Gleichgewicht des Universums und die Interdependenz der Kräfte“, welches sich in Erde, Himmel, Mensch / Vater, Mutter, Kind / Körper, Seele, Geist usw. widerspiegelt. Exemplarisch standen im alten Ägypten die Seiten des rechtwinkligen Dreiecks für die Kombination aus Vater, Mutter und Kind. Die Ankathete visualisiert das empfangende weibliche (Isis), die Gegenkathete das zeugende männlich Prinzip (Osiris) und die Hypotenuse stellt das Kind ihrer Liebe (Horus) dar.²⁹⁸ Bezug nehmend auf dieses ägyptische Prinzip wird die dezidierte Aufschlüsselung männlicher und weiblicher Attribute in Gestalt zugeordneter Seiten offenbar. Evident ist somit, dass gleichermaßen von einer traditionellen und aktuellen Symbolbedeutung auszugehen ist. *Traditionell*: das Dreieck steht auf seiner Basis und symbolisiert das Männliche, auf der Spitze stehend dagegen das Weibliche. *Aktuell*: das Dreieck steht auf seiner Basis und symbolisiert das Weibliche, auf der Spitze stehend dagegen das Männliche. Der Tenor der aktuellen Verwendung bezieht sich im

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 112

²⁹⁶ Ebd., S. 121

²⁹⁷ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 410

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 122

Hinblick auf das männliche Symbol auf den muskulösen Brustkorb eines Mannes, das auf der Basis fundierte Dreieck versinnbildlicht hingegen das breite Becken einer Frau, respektive einen Rock.²⁹⁹

Quellenverzeichnis Anhang

Literaturnachweis Anhang

Braem, Harald / Heil, Christof: Die Sprache der Formen. Die Wurzel des Design, 1. Aufl., Wirtschaftsverlag Langen Müller/Herbig, Stuttgart 1990

Egger, Bettina: Bilder verstehen. Wahrnehmung und Entwicklung der bildnerischen Sprache, 4. Aufl., Zytglogge Verlag, Bern 1995

Gier, Renate: Die Bildsprache der ersten Jahre verstehen, 3. Aufl., Kösel-Verlag, München 2004

Goethe, Wolfgang Johann: Der Tragödie Erster und Zweiter Teil, 4. Ausg., Philipp Reclam jun. Verlag, Ditzingen 2020

Grabner-Haider, Anton / Maier, Johann: Kulturgeschichte des frühen Christentums, Von 100 bis 500 n.Chr., Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 2008

Heimann, Monika / Schütz, Michael: Wie Design wirkt. Psychologische Prinzipien erfolgreicher Gestaltung, 1. Aufl., Rheinwerk Verlag, Bonn 2017

<https://dasgoetheanum.com/umstuepfung-der-organischen-architektur/>
(07.03.2021, 17:18 Uhr)

Riedel, Ingrid: Formen. Kreis, Kreuz, Dreieck, Quadrat, Spirale, 2. Aufl., Kreuz Verlag, Stuttgart 2001

²⁹⁹ Vgl. Heimann, Monika / Schütz, Michael: S. 410

Abbildungsnachweis Anhang

Abbildung 1, Braem, Harald / Heil, Christof: Die Sprache der Formen. Die Wurzel des Design, 1. Aufl., Wirtschaftsverlag Langen Müller/Herbig, Stuttgart 1990, S. 79

Abbildung 2, <https://www.mdr.de/presse/mdr-im-ersten/ard-zdf-logo-102.html> (07.03.2021, 16:03 Uhr)

Abbildung 3, <https://dasgoetheanum.com/umstuelpfung-der-organischen-architektur/> (07.03.2021, 17:21 Uhr)

Abbildung 4, Heimann, Monika / Schütz, Michael: Wie Design wirkt. Psychologische Prinzipien erfolgreicher Gestaltung, 1. Aufl., Rheinwerk Verlag, Bonn 2017, S. 420

Abbildung 5, Heimann, Monika / Schütz, Michael: Wie Design wirkt. Psychologische Prinzipien erfolgreicher Gestaltung, 1. Aufl., Rheinwerk Verlag, Bonn 2017, S. 391

Abbildung 6, <https://www.wabe-waldkirch.de/weltladen-in-waldkirch-1.html> (12.03.2021, 10:30 Uhr)

Abbildungen Anhang

Abb. (1)

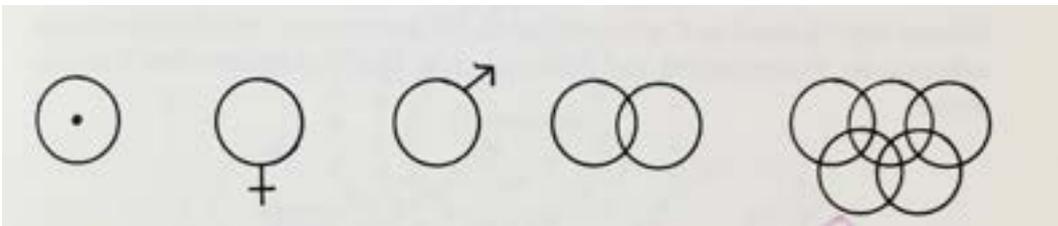


Abb. (2)



Abb. (3)



Abb. (4)



Abb. (5)



Abb. (6)



Selbständigkeitserklärung

Zur ‚Thesis‘ mit dem Thema:

ARCHETYPUM. EIN FARB- UND FORMKONZEPT

Eine Realisierung /

DRK Krankenhaus Lichtenstein, Klinik für Kinder- und Jugendmedizin

Ich, Bochmann, Bettina erkläre gegenüber der Fakultät Angewandte Kunst Schneeberg (AKS/WHZ), dass ich die/das vorliegende Master-Arbeit/Projekt (‚Thesis‘) selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt habe.

Die vorliegende Arbeit ist frei von Plagiaten. Alle Ausführungen, die wörtlich oder inhaltlich (sinngemäß) aus anderen Quellen entnommen sind, habe ich als solche eindeutig kenntlich gemacht und nachgewiesen.

Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder von mir noch von jemand anderem als Prüfungsleistung (d.h. weder an der AKS/WHZ noch andernorts) eingereicht und ist auch nicht veröffentlicht worden.

Schneeberg, den 05.07.2021

Unterschrift:

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'B. Bochmann', written in a cursive style.

