„Du armer Sterblicher, ach bleib doch nicht so kleben
An Farben dieser Welt und ihrem schnöden Leben.“
(Angelus Silesius)

Recht eigentlich beginnt das Fragen damit, ob Grau überhaupt eine Farbe ist. Sicher, es gibt hell- und dunkelgrau so wie hell- und dunkelblau, aber vielleicht endet schon bei der Garderobe die Analogie zwischen Grau und dem Ensemble der Farben. In gewisser Weise ist es das Farblose, die Anti-Farbe schlechthin, die Auslöschung aller Bunten und der damit verbundenen Vielfalt, das die pastose Gedecktheit der Farbe ausmacht. Alles was nicht bunt ist, ist grau, etwas, das z.B. im Regenbogen, dieser natürlichen Selbstfeier aller Farbigen, nicht sichtbar wird. Wenn und insofern Grau überhaupt eine oppositionelle Rolle einnimmt, dann im Kontrast zu allen anderen Farben. Vor mehr als zwei Jahrzehnten avancierten die Bürgerlichen in Wien unter Führung von Erhard Busek mit dem Wappentier des bunten Vogels zeitweilig zur modernen Stadtpartei. Graue Vögel waren damals offensichtlich nicht gefragt, obwohl es stattliche und symbolische Exemplare dieser Couleur gibt. Grau gilt als der geschworene Feind aller Vielfalt – jener des Lebens, der Natur und der Kultur. Vor allem aber ist Grau phantasie- und einfallslos. Ich kenne übrigens keine Nationalflagge, die das Grau zur Leitfarbe erkoren hat. Der einzige Gegensatz zum Grau sind alle anderen Farben im Ensemble. So ist das Grau vor und nach aller Farbigkeit.

Das Grau enthält alle Farbe und löst zugleich jedwede Farbigkeit auf. Wenn man das bunte Ensemble des Farbkreises nebeneinander stellt, entsteht ein Webmuster, ein *patchwork* von Farbigkeit, wenn man kontrastive Farbigkeit übereinander schichtet, dann wird diese Buntheit ausgelöscht, wie es in Klaus Modicks Roman ‚Das Grau der Karolinen‘, einem der wenigen literarischen Manifestationen über die Farbe Grau, programmatisch heißt:

„Und im Grau konnte beides vorkommen, Vergrößerung und Verkleinerung, je nach dem Helligkeitsgrad. Grau war die Melancholie, die Schwäche, die Langeweile, die Einsamkeit, die Armut. Aber im Grau war nicht nur das Weiß als Gegenkraft, im Grau waren alle Farben. In einem Farbkreis sind die Töne so angeordnet, daß sich die gegenüberliegenden Farben beim Mischen zu Unbunt auslöschen. Das Mischungsergebnis aller Komplementärfarben ist ein dunkles Grau. Das Grau ist ein Ton, in dem alles zusammenfällt.“¹

Eine zweite Eigenschaft jenes Grau, das gegen alle Farbigkeit opponiert, besteht in seiner eigentümlichen Unentschiedenheit im Hinblick auf die beiden anderen Nichtfarben, deren Mischung das Grau *idealiter*, wenn auch nicht *realiter* ist: Schwarz und Weiß. Grau widersetzt sich der binären Opposition, die durch das radikale Dunkel und die überwältigende Helle gegeben ist. Grau ist weder Schwarz noch Weiß, weder 0 noch 1. Grau ist ein Hybrid oder – in der präzisen österreichischen Aussprache des lateinischen Wortes – ein *Ne-utrum*. Roland Barthes hat das Neutrum „als dasjenige“ definiert, was das Paradigma außer Kraft setzt, nämlich „die Opposition zweier virtueller Terme, von denen ich einen aktualisiere, wenn ich Sinn erzeugen will“.²

In seinem posthum erschienenen Buch über das Neutrum, einem Vorlesungszyklus, hat Barthes einen engen Zusammenhang zwischen dem Neutrum und der Farblosigkeit des Grau hergestellt. Da er aber das Neutrum, das Nicht-Klassifizierbare schlechthin, nicht klassifizieren möchte, erzählt er eine Geschichte über diesen internen Zusammenhang:

„Eines schönen Nachmittags, Donnerstag den 9. März, um mir Farben zu kaufen (bei Senellier) → Fläschchen mit Farbtönen: Aus reinem Vergnügen an den Namen (Goldgelb, Lichtblau, Brillantgrün, Purpur, Sonnengelb, Karthaminrot – ein ziemlich intensives Rosa) kaufe ich sechzehn davon. Beim Einräumen zu Hause stoße ich eines um – und richte beim Aufwischen neues Unheil an: kleine häusliche Komplikationen... Und nun werde ich Ihnen den Namen der verschütteten Farbe nennen, aufgedruckt dort, wo bei den anderen Flaschen Zinnober, Türkis usw., steht: Es ist die Farbe Neutral (natürlich hatte ich diese Flasche als erste geöffnet, um zu sehen, von welcher Farbe dieses Neutral ist, über das ich dreizehn Wochen lang spreche). Nun, ich wurde bestraft und enttäuscht, weil dieses Neutrum spritzt und Flecken macht (es ist ein mattes Grauschwarz)“³

So impliziert das Grau eine ganz spezifische örtliche Konnotation des unbestimmbaren, nicht klassifizierbaren Zwischen: man spricht von Grauzonen und Graubereichen und meint damit ein Ensemble von Niemandsländern, von Territorien und Topographien ohne eindeutige Zuordenbarkeit. Das Grau ist, um mit Bernhard Waldenfels zu sprechen, ein Schwellenphänomen.⁴

Dass das Grau, diese besondere Räumlichkeit des unbestimmbaren Dazwischen, sich jeglicher Definition entzieht, lässt sich sprachexperimentell unter Beweis stellen:

Es gibt keine Blau-, Rot-, Gelb oder auch Schwarz-Zonen oder Bereiche. Umgekehrt gibt es einen Grünraum, aber keinen Grauraum, gibt es Rotlicht und Blaulicht, aber nicht, wenigstens nicht als eingebürgertes Wort ein Graulich. Wenn überhaupt ist Grau ein bzw. im Zwielflicht. Man spricht aus gutem Grund nicht von einem strahlend grauen Himmel.

Und noch eine üblicherweise negative besetzte Konnotation setzt das Grau frei: es ist gemischt, undurchsichtig und nicht selten schmutzig. Den Grauschleier, der auf allem Ungewaschenen hängt, gilt es durch rabiate Putzmittel zu beseitigen, auf dass alles seinen rechten Glanz bekommt. Bar allen Glanzes und jedweder Transparenz ist das Grau, dieser Zwitter, diese unmögliche Mesalliance aus Weiß und Schwarz, stumpf und anstößig wie das Braun. Wenn der Himmel verhangen ist, das heißt einen grauen Vorhang hat, dann verdeckt dieses irrlichternde Grau eben das, was leuchtend dahinter wäre: die Bläue des Himmels und das Licht der Sonne, das uns etwa im Flugzeug, wenn wir den Graubereich der Wolken durchstoßen haben, entgegenblinkt. Wo Grau ins Spiel kommt, da meldet sich jenes Phänomen, das sich im Malkasten der Kindheit in einer Extratube befand, auf dem Deckweiß stand. Das Grau ist das weiß gedeckte Schwarz und das Weiß, dem etwas Unreines beigelegt worden ist.

Farblos, unbestimmt und intransparent ist das Grau *prima vista* scheinbar aller positiven Zuschreibungen ledig. Jeder Versuch, die Farbe grau ästhetisch und symbolisch zu rehabilitieren, erweist sich als schier aussichtslos.

Das Phänomen des Nebels ist in diesem Zusammenhang ein schlagendes Beispiel. Es ist kein Zufall, dass an einer Stelle des komogonischen Dramas, wie es uns im biblischen Schöpfungsbericht überliefert ist, „dichter Nebel“ herrscht, das heißt es dominiert ein zeitloser Zustand der Ungeschiedenheit und ungespaltener Gleichgültigkeit, in der die Welt noch nicht in den Zeit setzenden Ursprung, in die Verfassung der Gegensätzlichkeit, wie sie uns die Sprache vorführt, getreten ist. Aber zugleich ist der Nebel, der alles verdeckt, das beste Beispiel für eine entscheidende Eigenschaft der Farbe, dass uns etwas vorenthalten wird, dass hinter dem Grau sich etwas ganz Anderes verbergen muss.

Der Hamburger Schriftsteller Klaus Modick hat der Farbe Grau einen ganzen Roman gewidmet, der sehr früh ein heute beliebtes Genre bedient, in dem es um Übermalung und Fälschung von Bildern und die Suche nach dem wirklichen Urheber geht. Der Werbegraphiker Michael Jessen erhebt bei einem Trödel- und Antiquitätenhändler das Bild eines unbekanntes Malers. Der raffinierte Hintergrund des ansonsten dilettantisch gemalten Bildes, das einen roten Doppeldecker zeigt, zieht ihn und eine Kunsthistorikerin magisch an, „ein eigentümlich farbloser, fast monochromer Himmel, der nicht genau zu erkennen war, dessen Struktur aus der Entfernung aber wie eine Landschaft wirke oder wie ein heftig bewegtes Seestück.“⁵ Immer mehr

vertiefen sich der Graphiker und seine Begleiterin in die Eigenart jener Grauwerte, die „reichhaltiger [sind] als die Farben“.⁶ Das Unwirkliche ergibt sich nicht allein aus der diffusen Lichtsituation, wie sie so eigentümlich für viele, vor allem die helleren Grautönungen ist, vielmehr hängt diese auch damit zusammen, dass sie – wie Schwarz und Weiß – einen Grenzfall markieren, der in der Natur nicht vorkommt, wie Modicks Protagonist befindet:

„Also waren Schwarz und Weiß lediglich Begriffe, Worte für etwas, was als Erscheinung unmöglich war. Mithin waren schwarz-weiße Sachverhalte nur theoretisch denkbar. Denn gab es Schwarz und Weiß wirklich als Erscheinungen, dann konnte man ja die Welt logisch analysieren. Es wäre dann eine Welt, in der alles schwarz oder weiß erschiene – oder eben als eine Mischung aus beiden. Die Mischung wäre das Grau, die Welt wäre also ewiges Grau.“⁷

Modicks Roman ist im doppelten Sinn detektivisch: er spürt dem phantastischen Leben des Malers ebenso nach wie den Eigenschaften der >unmöglichen< Farbe Grau. Am Ende stellt sich heraus, dass der in die pazifistische Ferne geflohene Maler seinen unheimlichen und wirklichen Grauton durch die Verwendung von Asche erzielte, um seiner apokalyptischen Vision eines sich ankündigenden Unheils, eines globalen Kriegs der Völker, wirksamen Ausdruck zu verleihen, wobei der Roman geschickt das Unheil des 1. Weltkriegs (erzählte Zeit) mit den Schrecken eines möglichen atomaren Krieges (Erzählzeit) verbindet: das Grau des Malers und das Grau der atomaren Entladung verschmelzen zu ein und demselben Farbwert.

Semiotisch gesprochen, sind Farben in hohem Maße konnotativ⁸, d. h. sie enthalten einen Bedeutungsüberschuss, der über ihre jeweilige Farbigkeit hinausgeht. Diese Konnotation hängt ganz offenkundig damit zusammen, wie und wo Grau im natürlichen Umfeld, aber auch in unserer Kultur vorkommt: Nebel, Wolken, Regen, alt gewordener Schnee, zuweilen das Meer, Gesteinsformationen, Beton, Asphalt, Stahl, Staub und Asche, Uniform sind Phänomene, Formationen und Bezüge, in denen das Grau seinen Auftritt hat. Dagegen sind Blumen wohl niemals grau – überhaupt ist Grau ein Farbwert, der in der Natur nie >rein< vorkommt. Fraglich, ob es so etwas wie ein reines Unreines überhaupt geben kann. Einschlägig ist im übrigen auch die Metaphorologie. Die graue Vorzeit, die Grauzone, die graue Eminenz, der graue Alltag. Das symbolische Vorkommen der Farben legt gleichsam auch deren Konnotationswertigkeit fest. Insofern stellen Farben eine theoretische Herausforderung für jedwede kulturwissenschaftliche Perspektive dar. Gewiss sind die Bedeutungen der Farben – das lehrt uns ja schon Wittgensteins Sprachphilosophie – konventionell und kulturell amalgamiert, fraglich indes, ob sie so arbiträr und willkürlich sind wie Schriftzeichen oder Lautfolgen. Über das Auge dringen sie tief in unsere Leiblichkeit ein, ohne dass bewusste Codierung und Decodierung im Spiel wäre.

Im Morgengrauen, dieser Epiphanie grauer Unbestimmtheit zwischen Nacht und Tag, verbindet sich ein Naturereignis untrennbar mit einem Farbeffekt, weist der Farbe eine ganz spezifische emotionale und symbolische Signifikanz zu. Interessant am Morgengrauen ist übrigens, dass es – im Vergleich zu vielen anderen grauen Begebenheiten und Phänomenen – gar nicht so negativ konnotiert ist wie so viele andere grauen Vorkommnisse und Erscheinungen. Und dies aus einem ganz einfachen Grund: das Morgengrauen enthält – in vielen Gedichten beschworen – die Erwartung, das Versprechen, dass es Tag wird. Umgekehrt die Abenddämmerung, das ungleiche Spiegelbild des Morgengrauens, dass das Hereinbrechen des Dunkels ankündigt. Das Grau des Morgens und das Grau des Abends trennt die Differenz der Zeit, genauer der zeitlichen Richtung.

Aber auch das Hereinbrechen der Dunkelheit kann tröstlich-wärmende Bedeutung haben. In seinen ‚Hymnen an die Nacht‘ hat Novalis die Ankunft des Dunkels als ein beseligendes und erlösendes Geschehen gefeiert. Die alle Gattungsgrenzen sprengenden Hymnen kehren programmatisch das Verhältnis zwischen Bunt und Grau, zwischen Leben und Tod um. Angesichts der heiteren ewigen Nacht der Romantik, die vom Hymniker beschworen wird, relativiert sich die bunte Kurzweil des langen Lebens – Welch genial paradoxe Formulierung –, erscheint im Nachhinein als grau und unscheinbar.

„In Tautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen. – Fernen der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit Träume, des ganzen langen Lebens kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen kommen in grauen Kleider wie Abendnebel nach der Sonne Untergang.“⁹

Die Wirksamkeit der Hymnen resultiert aus ihrem programmatischen Widerspruch zu unserem alltäglichen, kindlichen Grauen vor einem Dunkel, das den Tod ankündigt, in dem uns vor allem das Sehen (und Hören), die Korrespondenz mit der vielfältigen Außenwelt vergeht. So markiert das Grau, das selbstredend niemals rein in der Natur vorkommt, das Drama von Tag und Nacht, den Wechsel von Hell und Dunkel, von Schwarz und Weiß – gerade weil es ein Drittes ist, das weder das Eine noch das Andere ist.

Seinem Namen zuwider, ist also das Morgengrauen nicht mit Angst und Schrecken besetzt, eindeutig melancholisch ist hingegen die Abenddämmerung, die Heraufkunft des Schwarzen, das Bangigkeit hervorrufen mag. Verweist das Grau des Morgens in die Helle, so die des Abends ins Dunkel. Es kündigt die Schwärze – *Melas* – an, die melancholisch macht. Nicht zu klären ist, ob das Grauen (oder die Grausamkeit) und das Grau sprachlich verschwistert sind, zuweilen sind aber auch schiefe Etymologien erhellend. Denn gewiss ist die Farbe Grau eine Vorbotin und Manifestation des Todes: die Asche des grauen Haars, das in Celans früher Lyrik eine leitmotivische

Rolle spielt¹⁰ und in der die Erfahrung der Shoah von einer existenzialistischen Nacherfahrung des Todes überlagert ist. So ist der erste Zyklus der Gedichtsammlung ‚Mohn und Gedächtnis‘ mit dem Titel ‚Der Sand aus den Urnen‘ übertitelt. In seinem berühmtesten Gedicht ‚Todesfuge‘ wird Margaretes „goldenes Haar“, das Haar der programmatisch deutschen Frau, mit Sulamiths „aschenem Haar“, kontrastiert, das auf das unauslotbare Leid und Verbrechen der Shoah verweist.¹¹

Gesichter verlieren ihre Farbe, werden aschfahl; überhaupt ist das Antlitz des Toten vom Grau des Todes überzeichnet. Grau ist das Gestein, das für die meisten Menschen, die Romantiker ausgenommen, als tote Materie schlechthin erscheint, ausgeblüht; ihrer Farbe beraubt sind die Knochen, jene mysteriösen Überbleibsel einstigen Lebens, die lange Zeiten der Sonne und der Luft ausgesetzt waren.

Psychoästhetisch betrachtet verfügt Grau über eine interessante gespaltene Affektivität und Gefühlslage, eine starke und eine schwache. Mit Phänomenen wie Tod und Vergänglichkeit verbunden, besitzt es eine starke emotionale Bindekraft und Bedeutung, ansonsten aber, auf Grund der Absenz bzw. des Mangels von ausgeprägter Farbigkeit, ist seine emotionale Besetzung überaus schwach. In Reinform kommt es in der Natur ohnehin nicht vor, immer gibt es Einfärbungen, aber es genügt die Denotation als Grau, um die Konnotation, die mit dem Grau verbunden ist, in Gang zu setzen, zu aktualisieren. Es bleibt so eine unaufhebbare Differenz zwischen der Idee von Grau und seinen realen, niemals vollständig grauen Manifestationen. Farbe ist aufreizend und emotional besetzt, grau ist nicht nur in seiner Phänomenalität als Farbe gedeckt. Wo es bunt zugeht, da ist Grau nicht gefragt, aber es scheint Situationen im Leben zu geben, wo Distanz und Zurückhaltung gefragt ist.

Aufschlussreich und verblüffend ist die Farbverteilung im Hinblick auf die Kleidung und, damit verbunden, auf die Geschlechterdifferenz. Dabei sticht noch einmal der Kontrast von Farbigkeit und Farblosigkeit ins Auge, wie ihn Barthes in seinem Buch über die Mode scharfsinnig herausgestellt hat. Nicht die Differenz der Farben, sondern die Opposition zwischen Farbigkeit und Farblosigkeit ist konstitutiv für das Phänomen Mode.¹² Man darf dabei nicht vergessen, dass Farbe in der Kleidung ein eher jüngeres Phänomen darstellt, das mit Kolonialismus und später mit der Entwicklung der Chemie zusammenhängt, die das Luxuriöse, Farbe in der Kleidung, zur Selbstverständlichkeit und zum Alltäglichen macht. Erst die Revolution der Farbproduktion hat eine selektive Ausdifferenzierung möglich gemacht, die der bunten Frau den grauen Herren gegenüberstellt.

Während die Frau, die keine graue Maus sein möchte, zunächst als privilegiertes Wesen erscheint, das gleichzeitig oder zeitvershoben alle Farben tragen darf und Farbe – im Gesicht – auflegen darf, ist der Mann der westlichen Kultur und des bürgerlichen Zeitalters vor allem auf die unscheinbare Farbpalette von Grautönen und verwandter

affektiv schwacher Farbschattierungen verwiesen. Die bunten Vögel und die grauen Herren. Solche begegnen uns etwa in Michael Endes Roman ‚Momo‘¹³ als ungemütliche, abweisende Wesen, die für Kinder und auch sonst keine Zeit haben und unverständlichen Verrichtungen nachgehen. Sie sind als lebensfeindliche Mächte beschrieben, die eine Gegenwelt zum erfüllten Leben Momos und ihrer Gefährten bilden. Damit unternimmt der Roman eine Umdeutung des *common sense*, in dem nämlich die grauen Herren gerade deshalb Ansehen genießen, weil sie grau gekleidet sind.

Oberflächlich betrachtet würde der Farbkontrast zwischen Mann und Frau in der bürgerlich-westlichen Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts für eine privilegierte Rolle der Frau sprechen, aber dem ist mitnichten so. Das erhellt ein Negativtest: nehmen wir nur die männlichen Sonderlinge, die Farbe tragen, das sind vornehmlich Clowns, Kinder, Laffen, Gigolos, auf jeden Fall keine Männer, die von beiderlei Geschlecht ernst genommen werden können. Farbige sind Männer in Sondersituationen *comme il faut*, in Freizeit, Urlaub, beim Karneval oder beim Sport. Deshalb auch wirken die katholischen Würdenträger mit ihren Festgewändern für die Festgemeinschaft keineswegs lächerlich. Farbe ist dort erlaubt, wo Feste gefeiert werden, die notorisch bunt sein sollen. Der Alltag hingegen ist sprichwörtlich grau, so auch sein bürgerlicher Held, der Geschäftsmann.

In seiner knappen Analyse von Hieronymus Boschs Triptychon ‚Garten der Lüste‘ hebt Barthes zwei Oppositionen hervor, jene von Hinten und Vorne sowie jene von Farbe und Grisaille. In letzterem sieht er den Gegensatz von Reich und Arm, sowie von Fest und Alltag eingeschrieben. Die Farbe verkörpert das Fest und dessen wirtschaftlichen Hintergrund, den Luxus, das Grau den bescheidenen Alltag. Die farbigen Bilder des Triptychons werden deshalb nur an Festtagen geöffnet.¹⁴

Die Kleiderordnung in der bürgerlichen Ära kehrt diese Bewertung in mancher Hinsicht um: die – potentielle – >Farbigkeit< der Frau kontrastiert mit der >Grisaille< des Mannes. So wird die Geschlechterdifferenz wirksam durch die Opposition von Farbigkeit und Farblosigkeit fixiert. Das Grau avanciert zur Majestät des geschäftigen und offiziösen Alltags. Der Verzicht auf Farbe garantiert Prestige. Offenkundig korrespondiert das Grau mit Zurückhaltung, Distanz und Rationalität, die nur dem männlichen Geschlecht zueigen sein soll. Im Geschäftsleben würde, so die Semiotik des grauen Anzugs, die erotisch stimulierende Farbe vom Wesentlichen ablenken. Im Gegensatz dazu wird den bunten, modischen Frauen die Geschlechterrolle des Subjektiven, Emotionalen und Nicht-ganz-Ernstzunehmenden (auch Kinder dürfen sich üblicherweise bunt kleiden) zugeschrieben, die eben als minder rational einzustufen sind. Im Extremfall kippt die Farbigkeit in aufreizende Grellheit um, die mit dem Phänomen der Prostitution assoziiert ist. Kein Zufall übrigens ist auch die programmatisch subversive Buntheit etwa von Transvestitenshows.

In diesem Kontrast hat wenigstens Georg Simmel die klassischen Geschlechterrollen um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert beschrieben.¹⁵ Heute haben die Frauen, wenigstens die beruflich erfolgreichen, gewisse Vorteile: sie können es sich, je nach Gelegenheit, aussuchen, wann und wo sie unscheinbar >grau< und wann und wo sie die bunte – traditionelle oder auch nach-traditionelle – Farbmaske >ihres< Geschlechts auflegen, um dem eigenen Narzissmus direkt oder indirekt – durch den bestätigenden begehrlchen Blick des anderen Geschlechts – zu frönen.

Der Gegensatz von Grau und Bunt hat in der Gegenläufigkeit traditioneller Geschlechterrollen aber noch eine zentrale Bedeutung: die Frau ist das Wesen, das – unter patriarchalen Bedingungen – nicht aus sich selbst heraus existiert (*la femme n'existe pas*, hat Lacan geschrieben), sondern das dadurch existiert, dass es gesehen wird: vom Mann. Weil ihr in bis heute nachwirkenden Geschlechtskonstruktionen die Rolle zugewiesen ist, Erotik zu repräsentieren, das Objekt des erotisch-begehrlchen Blickes zu sein, muss und darf sie, gerade unter Bedingungen einer nach-modernen Gesellschaft, in der Sexualität nicht automatisch skandalisiert ist, als erotisches Schauobjekt paradien, während dem unscheinbaren grauen Mann noch immer primär die Rolle als erotischem Betrachter zufällt. Die graue Maus ist strukturell geil.

So spiegelt die Farbverteilung zwischen Bunt und Grau die Asymmetrie von Objekt und Subjekt, wobei hier ein eigentümlicher Widerspruch eingebaut ist: denn zunächst gründet die Noblesse des grauen Anzugs auf der emotionalen Abgeklärtheit des Mannes, aber zugleich verschafft ihm die Unscheinbarkeit dieses farbsymbolischen Formats einen privilegierten – erotischen – und das heißt eben einen keineswegs emotional abgedämpften Blick: Sehen, um nicht gesehen zu werden, Subjekt und nicht Objekt des erotischen Blicks zu sein, lautet die Formel, die die beiden Konnotation grauer Bekleidung miteinander verbindet. In dieser positiven Konnotation avanciert das Grau der Kleidung zur Noblesse, zum vornehmen Verzicht auf eine Buntheit, die vom wesentlichen – z. B. dem Ernst des Geschäfts – ablenkt. Da mischt sich auch eine Distinguiertheit ein, die die Botschaft in sich trägt, dass der Wert eines Mannes nicht von einem bunten Rock abhängt.

Die graue Eminenz, die sich unauffällig im Hintergrund tummelt, passt in dieses Bild. Diese ist so verschwiegen und farblos wie die Nicht-Farbe Grau, die alles verdeckt. Nicht zeigen, was man besitzt, zum Beispiel Macht und Einfluss. Dort wo Unscheinbarkeit eine Tugend ist, avanciert Grau urplötzlich zu einem prestigeträchtigen Kolorit. Die Macht ist solch ein Graubereich: denn anders als Schönheit und Jugend zeigt sich die Macht nur ungern schamlos, grell und bunt. Geschämig wie sie ist, bleibt sie, wie ihre heimlichen Statthalter gern im Hintergrund, vor allem dann, wenn diese Macht nicht auf einer öffentlichen, demokratischen Legitimation beruht. Wer es zu

bunt mit der Präsentation der Macht treibt, die er womöglich ohne Fug und Recht besitzt, der läuft Gefahr, ihrer verlustig zu gehen.

Neben den grauen Eminenzen bevorzugen, wie das Silesius-Zitat es programmatisch zum Ausdruck bringt, auch Heilige, Eremiten und Asketen, freilich nicht alle (so z. B. buddhistische, worauf uns mittlerweile auch diverse Werbespots aufdringlich hinweisen) unscheinbare Farben. Mit der Absage an das bunte Treiben der in ihrer Wichtigkeit relativierten Welt kommen wie von selbst neutrale Farben, voran das Grau ins Spiel.

Protestantische Kulturen sind in dieser farblichen Askese spürbar konsequenter, der kulturelle Aufstieg des *latin lover*, der sich nicht scheut durch grelle Farbe Gefallen zu erregen, zeigt indes an, dass die Hochzeit der grauen Herren, die bunte Bekleidung als Verrat am eigenen Geschlecht empfinden, auch in unseren Breiten bereits überschritten sein dürfte. Bleibt nur mehr die Frage, was erotisch anzüglicher ist, der dezente Umgang mit Farbe oder die schamlose Zurschaustellung von Kolorit.

Aber nicht nur im geschäftlichen Bereich sollen die Affekte und damit das Bunte gedämpft werden, sondern auch in vielen Bereichen, in denen der Staat anwesend ist. Das Grau ist die Farbe der unauffälligen Maskerade des programmatisch und explizit uniformierten Menschen: Polizei und Gendarmerie, Grenzwache und Militär und sonstige Wächter bevorzugen die Farbe, die man gern übersieht. Sie demonstrieren damit ihr Wächteramt: beobachten, nicht beobachtet werden. Auch dem Grau der Tiere wird gerne eine solche Versteckfunktion zugeschrieben, was bei der grauen Maus, nicht aber beim Grau des Elefanten, der sich ja kaum vor einem andern Tier fürchten braucht, zutreffen mag. Die Unauffälligkeit des staatlichen Alltags, wie er sich an der Uniform zeigt, hat indes noch andere semiotische Bedeutungen: sie präsentiert die Objektivität und Ruhe des unparteiischen Menschen, der nichts dem Zufall der Vorlieben und Begehren überlassen möchte. Im Bereich des klassischen Militarismus steigert sich dieser Habitus zur Berufsehre, die durch den Soldatenrock versinnbildlicht ist. Alles Subjektive, Extravagante und Irrlichternde, wie es das Farbige mit sich bringt, soll aus dem Spiel bleiben. Grau ist die Farbe der Langeweile – und ein gut organisiertes Gemeinwesen ist grau und monoton im besten Sinn des Wortes, nämlich berechenbar, geregelt, nicht korrupt und geldgierig, verlässlich, nicht anmaßend. Dass der Staat nicht diskriminiert, wird durch eine Farbe bedeutet, die keinen Unterschied macht, keine Farbe bevorzugt oder benachteiligt. Das Grau eignet sich aber noch aus einem ganz anderen Grund: für die Darstellung von Staatlichkeit: Es kommt bei dem uniformierten Menschen eben nicht auf die Präsentation des Individuums, der unvergleichlichen Person, sondern auf die Demonstration von Konformität an: eben weil es eine Nicht-Farbe ist, wird die Vielheit, die mit der Buntheit verschwägert ist, in Einheitlichkeit transformiert. Jeder trägt dieselbe unauffällige Kleidung, die gleich-

macht. Grau (zuweilen auch gedecktes Braun oder Grün) signalisiert eben diese, den einzelnen neutralisierende Unauffälligkeit. Einzig der Orden hebt den Soldaten ab von den anderen Uniformgeführten. Ein General darf, insbesondere in südlichen, katholischen Ländern einen roten Streifen an der Hose tragen. In Italien sahen selbst die Grenzbeamten wie dekorierte Generäle aus. „Not all Uniforms were grey“, heißt es in einem Farbgedicht von Michael Rosen mit Blick auf die englischen Schuluniformen, „the best schools chose green“,¹⁶ aber auch hier gilt, dass die Ausnahme die Regel bestätigt. Die Schuluniformen von Kindern dürfen, ja sollen vielleicht ein wenig bunt sein, um das Grau des schulischen Alltags aufzuhellen; ferner gilt für viele eingefärbte Uniformen der Erwachsenen, dass sie oft nicht blau, grau oder braun sind, sondern eben – kleine, aber markante Differenz – grünlich, bläulich, bräunlich – das gedeckte und dezente Grau ist in diese Farbschattierung gleichsam eingemalt.

Viel Gutes lässt sich vom Grau insgesamt nicht sagen, in der Popularitätsskala dürfte es, soweit es überhaupt als Farbe angesehen wird, weit unten rangieren. Für viele Menschen sind die Städte mit ihren vielen Mauern und asphaltierten Wegstrecken grau. Aus „grauer Städte Mauer“, wollte die deutsche Jugendbewegung ausziehen, um in Wald und Feld hinauszuziehen, in eine Welt, die offenkundig nicht grau ist und in der man nicht, wie es in dem Lied der deutschen Jugendbewegung heißt nicht „versauert“. Die Nationalsozialisten, die diesen frühgrünen kulturellen Protest später für sich instrumentalisierten, haben in den 20er Jahren dann von der „Asphaltliteratur“ gesprochen, von einer Literatur also, die lebens- und naturfeindlich ist und die dann auch sofort nach der Machtergreifung der Bücherverbrennung anheimgefallen ist. In dieser anti-urbanen Perspektive erscheint die Stadt nicht als buntes, polyphones Getriebe, sondern wie in Fritz Langs Film ‚Metropolis‘ als ein grauer, menschenfressender Moloch, der den Menschen unter sich begräbt. Dass Hitler und sein Architekt Speer selbst den Bau einer gigantischen Nekropole geplant haben und dass Goebbels und Hitler von ‚Metropolis‘ so begeistert waren, dass sie den Juden Fritz Lang zum Leiter des deutschen Films machen wollten, zeigt immerhin die ambivalente Haltung der braunen Herren zum Grau der Städte auf.¹⁷

Die Stadt wird als >grau< empfunden, weil das Material, aus dem sie gebaut ist – Beton, Stein, Asphalt – selbst grau ist. Das Material muss übermalt werden, aber noch die haltbarste Farbe ist nicht von langer, geschweige von ewiger Dauer. Regen und Abgas legen einen Grauschleier über das weiße oder farbige Kleid der Hausmauern, bis es am Ende ganz zerfällt. In den 50er Jahren präsentierte sich eine Stadt wie Wien in jenem ganz und gar nicht eleganten schäbigen Dunkelgrau, wie man es in Prag und Budapest und anderen mitteleuropäischen Städten noch in den 1990er Jahren sehen konnte. Die vielen Färbelungsaktionen seither lassen sich hier wie dort als Teil eines symbolischen Kampfes gegen eine Art von Grau verstehen, das als Zeichen von Ver-

nachlässigung, ästhetischer Verwahrlosung, Schmutz und Armut gedeutet wird. Friedensreich Hundertwassers vielfärbig dekorierte, orientalistisch ornamentierte Bauten im Dritten Wiener Gemeindebezirk sind nichts anderes als eine postmoderne Maskerade grauer Zinshäuser des 19. Jahrhunderts. Ungleich angriffslustiger war die Parole der Frankfurter Sponti-Zeitung ‚Pflasterstrand‘, eines typischen Produkts der frühgrünen Nach-68er-Ära: ‚Unter dem Pflaster liegt der Strand‘. Das war ein radikales kulturelles Versprechen: die Stadt – dieses Bild der Welt – bewohnbar zu machen. Kunstaktionen wie jene von Margot Pilz am Wiener Karlsplatz¹⁸ oder der jüngst angelegte Strand am Wiener Donaukanal führen die prophetische Bedeutung dieses einstmals politisch kämpferisch gemeinten Sinnspruchs vor Augen: die graue Stadt in ein buntes Paradies zu verwandeln. Das kann aber nur geschehen, weil dieses Grau unwirklich ist, weil – so die Konnotation – es etwas verdeckt, was darunter liegt. Das Grau hat keine Existenz. Das Grau *n'existe pas*. Es ist bloßer, hässlicher Schein. Eine Art von Legierung, die auf allen Dingen liegt. Oder wie es ein höchst unkorrekter Satz ausspricht: Nachts sind alle Katzen grau.

Für Feinde der Theorie – und dazu gehört bekanntlich schon Goethe, der diese, wenn überhaupt nur als Anschauung gelten ließ – ist diese auch jenem unheimlichen Graubereich zuzurechnen, der alle Farbe wie ein Monstrum verschluckt. Grau ist alle Theorie im Vergleich zum Leben, heißt es sinngemäß beim Altmeister von Weimar. Damit wird der begrifflichen Abstraktion ein petrifizierendes, die Konkretheit vernichtendes Moment zugeschrieben. Theorie zerstört die Anschauung, das einzelne Phänomen wird seiner Dignität und Einmaligkeit beraubt, einer Vielheit und Mannigfaltigkeit, mit der die Buntheit stets im Bunde ist.¹⁹ Denn was die einzelnen Dinge und Wesen voneinander unterscheidet, das ist neben der Form: die Farbe in ihren Nuancen und Abschattierungen. So wie das Grau die Buntheit auflöst, so die begriffliche Abstraktion die Fülle des Konkreten – die Newtonsche Theorie der Farbe, die Goethe, der durchaus keine fanatische Natur war, erbittert bekämpft hat, ist da nur *ein* Beispiel. Auch das Kantsche Ding an sich, diese graue Maus des transzendentalen Idealismus, mag er als Totschläger des bunten Lebens, das sich nur in der morphologischen Schau mitteilt, empfunden haben. Goethes Ablehnung der grauen Theorie erfolgte auf einem hohen Niveau, die meisten Menschen lehnen die Theorie instinktiv als weltfremd ab, nicht zuletzt auch weil sie mit dem erfahrenen Leben aus der scheinbar selbstverständlichen Innenlage nicht zu koinzidieren scheint.

Aus einem ganz ähnlichen Grund konnte sich wohl auch das Schwarz-Weiß-Bild, in dem die Grau-Effekte dominieren, kulturgeschichtlich besehen nicht halten und wurde durch Farbphotographie, Farbfilm und Farbfernsehen ersetzt. Der fehlende Ton und die Abstraktion von der Farbe gaben dem frühen Stummfilm einen einzigartigen verfremdenden Effekt, der viele frühe Theoretiker des Films – Benjamin, Balazs, Arn-

heim – angezogen hat, weshalb sie ihn auch als ein neues Medium moderner und avantgardistischer Kunst angesehen haben. Im Hinblick auf seine innere Logik, die Illusion von Wirklichkeit, wie sie kein gemaltes Bild hervorzubringen vermag, war hingegen das Fehlen von Laut und Farbe defizient, weshalb die soziale und technische Energie, die zum farbigen Tonfilm führte, durchaus logisch gewesen ist. Die farblose, von Grautönen bestimmte Photographie und Filmkunst hat sich in bestimmten Nischen gehalten, dort, wo die Farbe nebensächlich und die Form gewichtig ist, wie zum Beispiel beim Gesicht oder bei markanten Gegenständen. Aus ganz anderen Gründen brauchen Dokumentationen nicht unbedingt bunt zu sein, nicht nur, weil häufig das historische Material in Schwarz-Weiß verfügbar ist, sondern auch, weil der Verzicht auf Farbe mit der sachlichen Botschaft der Dokumentation, mit der selbst auferlegten persönlichen Zurückhaltung korrespondiert. Filmregisseure benützen Schwarz-Weiß-Sequenzen, um anzudeuten, dass wir uns jetzt in einer anderen Welt befinden – jener der Erinnerung oder der Historie zum Beispiel.

Heute, wo Buntheit bis zum Übermaß vorhanden und gezeigt wird, hat das Grau allemal eine reflexive Bedeutung, die sich aus diesem Unterschied zwischen Bild und Wirklichkeit ergibt. Die Eule der Minerva erhebt ihre Flügel, wie wir von Hegel wissen, spät am Abend, bei Anbruch der Dunkelheit, im Grau der Dämmerung. Dieses Denkbild lässt eine gewisse Rehabilitation des Grauen zugunsten des Bunten zu, das uns allzu leicht blendet. Insofern wird das Grau zum Zeichen dessen, was es immer schon war: der Askese, des Verzichts, der uns Einsicht vermittelt und der für die klassische Moderne so zentral war. Die Photographien des deutschen Künstlers Gerhard Richter etwa führen uns grau getönte Spiegel vor Augen, in die wir – freilich erst beim zweiten Hinschauen – hineinblicken und Menschen in Rückenansicht gewahr werden. Seine großflächigen photographischen Werke spielen mit dem Motiv des blinden, grauen Spiegels. Das alles lässt sich nach verschiedenen Seiten hin interpretieren, aber ganz offenkundig ist das Wesentliche an Richters Bildern nicht das, was naturalistisch abgebildet ist und beim zweiten Blick sichtbar wird. Sie führen uns etwas vor Augen, was keine bunte realistische Photographie jemals zeigen könnte.²⁰

Nicht ganz leicht zu sagen, ob der mit dem dunklegrauen Schatten strukturell verwandte Spiegel ein neutrales Phänomen ist, in jedem Fall ist er ein Raumteiler und Raumverdoppler: ohne selbst Raum zu sein, schafft er einen zweiten virtuellen. Das Grau hat mit dem Neutrum Barthes' das gemeinsam, dass es nicht klassifizierbar ist; es ist subversiv im Hinblick auf unsere klassischen Ordnungen, die vom Ja und Nein leben. Mit dieser Widerständigkeit, die auffällig mit seiner Langeweile kontrastiert, hängt der anfangs erwähnte, nicht messbare, irrealer Raum zusammen, in dem die gängigen Ordnungsgesetze nicht gelten: der Graubereich, die Grauzone – es sind virtuelle Räume, die die Menschen aufsuchen, um dem Zugriff der eindeutigen Ordnung auf

allen nur möglichen Ebenen zu entgehen; und welche Ordnung strebte nicht Eindeutigkeit als Idealzustand an, so illusorisch das am Ende auch sein mag? Durch seine fast Musilsche Eigenschaftslosigkeit nimmt Grau geradezu eine exklusive Sonderstellung ein: das Aschenputtel Grau besetzt im entscheidenden Augenblick die Stelle der prächtigen Königin.

Eines ist Grau ganz gewiss nicht: unintelligent. In seinem Gedicht über die Farbe Grau lässt der Lyriker John Agard die vornehmlich negative emotionale Wertigkeit der Farben in der englischen Sprache Revue passieren, die das Grün mit dem Neid, das Blau mit der Schwermut, das Rot mit Zorn und Ärger, das Gelb mit der Feigheit, das Schwarz mit dem Spukhaften verknüpft, um sodann zu schließen:

“I’ve decided from as today
I’ll be looking for truth in shades of grey.”²¹

Dass die Theorie grau ist, vermutlich auch jene der Kulturwissenschaften, so sehr sie auch Teil dessen ist, was sie beschreibt, lässt sich als Schimpf, aus ihrer eigenen Perspektive aber eher als Lob verstehen. Die Theorie lebt von der Differenz zum bunten Leben.

- ¹ *Klaus Modick*: Das Grau der Karolinen. Reinbek 1985, 58.
- ² *Roland Barthes*: Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978, hrsg. von Eric Marthy. Frankfurt/Main 2005, 32.
- ³ Ebd., 97 f.
- ⁴ *Bernhard Waldenfels*: Der Stachel des Fremden. Frankfurt/Main 1990, 28-40.
- ⁵ *Modick* (wie Anm. 1), 35.
- ⁶ Ebd., 210.
- ⁷ Ebd., 236.
- ⁸ In der Unterscheidung von Denotation und Konnotation folge ich *Roland Barthes*: S/Z. Frankfurt/Main 1987.
- ⁹ *Novalis*: Schriften, hrsg. von Gerhard Schulz, Studienausgabe, München: C. H. Beck, 2. neu bearbeitete Auflage 1981, 41.
- ¹⁰ *Paul Celan*: Gedichte I. Frankfurt/Main 1975, 11-37.
- ¹¹ Ebd., 41.
- ¹² *Roland Barthes*: Die Sprache der Mode. Frankfurt/Main 1985, 112, 178.
- ¹³ *Michael Ende*: Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman. Stuttgart u. Wien 1973, Lizenzausgabe Wien 1979.
- ¹⁴ *Barthes* (wie Anm. 2), 98.
- ¹⁵ *Georg Simmel*: Philosophie der Mode (1905). In: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 10, herausgegeben von Otthein Rammstedt u. a. Frankfurt/Main 1995, 7-37; ders.: Weibliche Kultur. Ebd., Bd. 7, 64-83; ders.: Die Frau und die Mode. Ebd., Bd. 8, 344- 347.
- ¹⁶ *Michael Rosen*: Not all Uniforms were Grey. In: *Writers on Colour*. Barbican Education. London 2005, ohne Paginierung.
- ¹⁷ *Thea von Harbou*: Metropolis. Frankfurt/Main u. Berlin 1984. Nachwort von Herbert W. Franke, 198-205.
- ¹⁸ *Angelika Fitz* u. *Klaus Stattmann* (Hgg.): Reserve der Form. Frankfurt/Main 2004.
- ¹⁹ Dem verdankt die >dritte< Gattung jenseits des Gegensatzes von Theorie und (fiktionaler) Literatur ihre Wertschätzung, die essayistischen Formen, vgl. hierzu u. a. *Wolfgang Müller-Funk*: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus. Berlin 1995.
- ²⁰ *Jane Alison*: Colours after Klein. Re-Thinking Colour in Modern and Contemporary Art. London 2005.
- ²¹ *John Agard*: They Thought Me. In: *Writers on Colour* (wie Anm. 16), ohne Paginierung.