

Vor zwei Jahren kam der ‚Erlkönig‘ in einer neuen Fassung heraus: als Bilderbuch für Kinder und Erwachsene, in dem der Kunsthistoriker, Grafiker und Autor Jens Thiele die Strophen von Goethes Ballade durch Bildcollagen in Szene setzt.<sup>1</sup> Diese Form der Gestaltung ist nicht bloß als Illustration zu verstehen. Sie ermöglicht es, dass verbalisierte und visuell begriffene Vorstellungsinhalte einander wechselseitig erhellen.

Auf den Wortwechsel etwa, in dem der Vater nach einer rationalen Erklärung für „Erlkönigs Töchter“ sucht, die sein Sohn „am düstern Ort“ zu sehen glaubt, folgt eine Grafik, die ausschnittsweise als Titelbild des vorliegenden Heftes dient: Aus gerissenen Fotos und zerfetztem Papier – Materialien von bestimmter Qualität, die zum Teil andere Materialien von andersartiger Qualität wiedergeben – ist eine weibliche Gestalt mit Flügeln zusammengefügt. Vor zwei Weidenbäumen, die von Schatten halb verdunkelt sind, scheint sie in einer Tanz- und Singbewegung fixiert zu sein. Die Betrachterin, der Betrachter meint vielleicht, sie lasse sich nur einen Augenblick lang sehen, als könne sie schon im nächsten wieder durchscheinend werden und von der Natur, die sie umgibt, nicht mehr zu unterscheiden sein: Der Boden, über dem sie tanzt, stellt sich bei näherer Betrachtung als Spiegelung der blattlosen Baumkronen heraus. Die Weiden, in deren rissige, zum Teil geborstene Rinde einer ihrer Arme verklebt ist, scheinen nah an einem Fluss zu wurzeln. Und der Himmel dahinter mutet teils matt und unbewegt an, teils wird er von stürmischen oder dämmerigen Wolken durchzogen. Auffällig an diesen Erscheinungen von Vegetation und Atmosphäre ist ihre Unbestimmtheit: Tag und Nacht, Oben und Unten, Vorne und Hinten, Bewegung und Ruhe sind vermischt. Und wie ihnen kommt auch der Elfe, die leibhaftig zu werden, eine Stimme zu gewinnen und sich zu bewegen scheint, eine bestimmte, überwiegend graue Farbigkeit zu: An ihrem Körper und ihrem Kleid entsteht dieser Eindruck durch verschiedenartige Mischverhältnisse von Hellem und Dunklem, Weiß und Schwarz. In der umgebenden Natur finden sich aber auch Gelb-, Rot- und Blautöne, die durch das Graue eingetrübt, in ihrer Helligkeit abgeschwächt werden. Teils kontrastieren diese Töne miteinander, teils steigern sie sich, teils sind sie deckend, teils durchscheinend,

teils wirken sie matt und flächenhaft, teils schimmern und glänzen sie. Gemeinsam lassen sie darauf schließen, dass nicht völlige Finsternis herrscht. Denn zumindest zur Hälfte sieht blasses Mondlicht aus den Wolken hervor. Und dieses Helldunkel ist es auch, das es dem Vater erlaubt zu beschwichtigen: „Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau: Es scheinen die alten Weiden so grau.“<sup>2</sup>

### 1. Farbe, Licht und Stofflichkeit

Der Grund dafür, dass wir Farben sehen, ist das Licht: jener Bereich der elektromagnetischen Strahlung, der für den Menschen sichtbar ist und in der Physik durch das Messen von Quanten, Wellenlängen und Energie beschrieben wird.<sup>3</sup> Das Scheinen der Weiden, von dem der Vater spricht, könnte deshalb die Bedeutung des Leuchtens und Glänzens, des Lichtausstrahlens haben, die gewöhnlich mit hellem Weiß, aber auch mit glänzenden Farben in Verbindung gebracht wird.<sup>4</sup> Aber können wir uns denn auch die Farbe Grau – mit der sich die Beiträge in diesem Heft befassen – als etwas Scheinendes denken? Diese Vorstellung mag irritierend sein. Denn falls das Grau nicht silbern anmutet, wie an den Flügeln der Elfe, gilt es als unscheinbar: „Was leuchtend aussieht, sieht nicht grau aus“, notiert Ludwig Wittgenstein in seinen ‚Bemerkungen über die Farben‘, „[a]lles Graue sieht beleuchtet aus.“<sup>5</sup> Grau scheinen kann die Weide demnach, weil sie nicht ganz im Schatten liegt, sondern von Licht beschienen ist. Als leuchtender Schatten wird das Grau zum Anschein des Baums, das ihn augenscheinlich macht. Und weil es dabei „mehr oder weniger an Licht und Finsternis teilnimmt und also zwischen beiden steht“<sup>6</sup>, mag es einerseits als „Sehensfarbe“<sup>7</sup> schlechthin gelten, andererseits aber auch etwas Eintrübendes, ja Verdunkelndes repräsentieren: In seiner Farbenlehre sah Goethe Grau als farblose Farbe, als „Unfarbe“ an.<sup>8</sup> Und in einem Gespräch mit Friedrich Wilhelm Riehmer entwarf er folgenden Gegensatz von Grauem und Leuchtendem: Wenn das Licht schwinde und der „Purpurglanz der Abendwolke“ vergehe, dann bleibe nur „das Grau des Stoffes“ zurück. Und so verhalte es sich auch, wenn ein Mensch alt sei (wie der Vater im ‚Erlkönig‘) oder sterben müsse (wie sein Sohn): „Es ist ein Entweichen, ein Erblassen des Seelenlichtes, das dem Stoff weicht.“<sup>9</sup>

Was für Farbe im Allgemeinen gilt, könnte für Grau deshalb besonders zutreffend sein: „Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden“, als solche aber nicht ohne Bezug zur Stofflichkeit zu denken.<sup>10</sup> Ob man Grau nun als Farbe an sich beschreibt, die im Verhältnis zu anderen Farben heller oder dunkler, schwächer oder stärker, wärmer oder kälter erscheint, oder als Körperfarbe eines Gegenstands charakterisiert: es kann seiner Materialität nie ganz entbehren. Die erste Frage nach dem Zusammenhang von Farbe und Licht lässt sich damit in eine zweite überführen: ‚Ist‘ die Weide, weil sie

grau scheint, auch tatsächlich grau, ‚hat‘ sie wirklich diese Farbe? *Dass* es so ist, zählt zu den selbstverständlichen Annahmen unseres Alltagslebens. Ebenso selbstverständlich wissen wir aber auch, dass uns unsere Sinne täuschen können: Die Redensart, dass nachts alle Katzen grau seien, meint nicht, dass es tatsächlich so ist. Vielmehr wird damit die Schwierigkeit beschrieben, im Dunkeln Farben an bestimmten Gegenständen zu unterscheiden.<sup>11</sup> *Ob* und *inwiefern* diese Gegenstände aber überhaupt farbig sind, erscheint fraglich, sobald das Selbstverständliche dem Alltag enthoben und zum Forschungsgegenstand wird: Könnte es nicht auch sein, dass die Weide an sich völlig farblos ist, gar keine Farbe hat?

Eine einflussreiche, auf John Locke zurückgehende Tradition bemüht sich um Antworten, indem sie den Erscheinungen um uns herum primäre und sekundäre Qualitäten zuschreibt:<sup>12</sup> Von ersteren wird angenommen, dass sie von den Erscheinungen nicht zu trennen seien. Es handelt sich um unmittelbar gegebene Tatsachen wie die Größe und Ausdehnung, die Festigkeit und Beweglichkeit einer Weide. Zweitere, denen meist auch die Farbe zugerechnet wird, gelten als Empfindungen eines wahrnehmenden Subjekts, die durch primäre Qualitäten des wahrgenommenen Objekts verursacht werden: Dass die Farbe Grau an der Weide vorkommt, kann ein flüchtiges, zufälliges Vorkommnis sein. Weniger als mit dem dauerhaften Vorkommen eines Farbstoffs in ihrem Holz oder Blattwerk<sup>13</sup> könnte es mit einer bestimmten formalen Beschaffenheit ihrer Oberfläche zu tun haben, die sich als Konfiguration winziger Körperchen („Korpuskeln“) beschreiben lässt: Diese sind nicht von vornherein farbig und für unser Auge nicht unmittelbar wahrnehmbar.<sup>14</sup> Mittelbar treten sie aber in Erscheinung, indem sie so beschaffen sind, dass sie das Licht, von dem sie beschienen werden, in bestimmter Weise absorbieren und reflektieren. Jener Schein, den sie auf das Auge der Betrachterin, des Betrachters zurückwerfen, mag bei ihr oder ihm dann unter bestimmten Lichtverhältnissen einen grauen Farbeindruck bewirken.

## 2. Subjektive und objektive Farbe

Was im Alltag selbstverständlich ist, dass Dinge uns farbig erscheinen und daher als farbig gelten, gründet also auf dem Zusammenspiel physikalischer Reize mit dem menschlichen Leib: Auf den Schein, der die Weide beleuchtet und von ihr zurückgeworfen wird, antwortet das Auge mit seiner Netzhaut, seinen lichtempfindlichen Stäbchen und Zapfen. Und auf die graue Rinde des Baums, als Oberfläche der Außenwelt, ist die graue Rinde des Hirns, als Äußerstes der Innenwelt, ausgerichtet.<sup>15</sup> Diese Organe sind die Voraussetzung dafür, dass die Farben in unseren Kopf hineinkommen. Noch bevor sie ins Bewusstsein treten, gibt es sie schon als sinnliche Erfahrung, der

etwas Objektives in der Außenwelt entspricht. Sie sind nichts Rein-Geistiges, sondern „eine Erwirkung sowohl des Wahrnehmenden wie des Wahrgenommenen“<sup>16</sup>, die beide nicht jenseits des Stofflichen existieren. Auf der Grundlage der ‚Welt 1‘ der Farben, ihrer Materialität,<sup>17</sup> kann diese Erwirkung als Synthese von „objektiver“ und „subjektiver Farbe“<sup>18</sup> beschrieben werden: Die Farbe als Qualität eines Gegenstands, die es tatsächlich gibt, wird mit der Farbe als Wahrnehmungsqualität zusammengebracht, die nur im Auge der Betrachterin, des Betrachters existiert und deshalb auch ganz unterschiedlich erfahren und empfunden, ins Bewusstsein gerufen, gedeutet und mit Sinn versehen, zur Sprache gebracht wird. Wo diese Vermittlungsleistung nicht gelingt, werden die subjektiven Anteile daran oft als Täuschung abgetan. Die dämonisch belebte Natur etwa, die der Sohn im ‚Erlkönig‘ zu sehen glaubt, ist für den Vater ein Schein in der zweiten Bedeutung des Worts: kein Licht im Dunklen, sondern ein Gegensatz zum wirklichen Sein, etwas Trügerisches. Umso auffälliger ist, dass seine eigenen Worte, wie er sie an den Sohn richtet, die Gegenfrage erlauben: Scheinen die alten Weiden vielleicht nur grau zu sein, wo eigentlich doch die Elfen spielen und singen? Der Spuk wird damit nicht aufgehoben, sondern eigentlich noch vermehrt;<sup>19</sup> und Thieles Collage hilft der Betrachterin, dem Betrachter, die Ambivalenz beider Naturwahrnehmungen zu verstehen: Die Farbfragmente, aus denen die Naturerscheinungen zusammengesetzt sind, muten wie Projektionsflächen an, die Vater und Sohn dazu auffordern, eigene, unlustvoll besetzte Regungen in der Außenwelt wiederzuerkennen.

Indem Erscheinungen wie die Weiden Empfindungen hervorrufen und mit Bedeutung versehen werden, vollzieht sich der Übergang von der Farbe an sich zur „Farbe als Zeichen“<sup>20</sup>: Als solches steht sie nicht nur für sich, sondern stellt einen Bezug zum Gegenstand her, an dem sie vorkommt. Als dessen Anschein vermag sie etwas anzuzeigen, das für ihn bezeichnend ist.<sup>21</sup> So kann die graue Farbe der Rinde als Indikator für die Bejahrtheit des Baumes angesehen werden: Dem Vater zufolge sind es die alten Weiden, die grau scheinen, grauer vielleicht als die jungen. Ähnlich „kosignifiziert“<sup>22</sup> dieselbe Farbe auch andere Qualitäten eines Dings, die diesem nicht dauerhaft innewohnen, sondern veränderlich sind: Grauer Käse kann faulig sein, graues Brot schimmelig, graues Roheisen ist erkaltet und enthält Ablagerungen von Graphit und graues Haar, das durch nachlassendes Melanin verursacht wird, lässt häufig auf fortgeschrittenes Alter schließen. Die Beispiele deuten darauf hin, „daß bereits innerhalb der Erscheinungen etwas Zeichenhaftes am Werk sein muss“<sup>23</sup>, das die Herausbildung von übertragenen Wortbedeutungen anregen kann: So „entwächst“ der konkreten Zeichenhaftigkeit von Grau als Haarfarbe die Metaphorik des grauen Alters oder „wurzelt“ im Grau als Farbe der verblichenen, abgestorbenen Natur eine ganze Bandbreite von übertragenen Bedeutungen des Grauen als etwas Trübem und Düsterem, Glanzlosem und Eintönigen.<sup>24</sup> Wie sich begriffsgeschichtlich, aber auch am Common Sense

der Gegenwart zeigen lässt, gilt Grau überwiegend als Farbe des „Traurigen, Trostlosen, Beklemmenden, des Leblosen, Starren, Kalten, Unfreundlichen und des Alltäglichen, Einfachen, Bescheidenen“<sup>25</sup>, als langweilig und unlebendig, als Symbol des ewigen Einerleis<sup>26</sup>. Unter anderem verfügt das Graue aber auch über eine lange Tradition als Farbe von „Schrecken, Tod, Bedrängnis, Leblosigkeit, Übersinnlichkeit“, von „Geistern, übernatürlichen Schattenwesen“ und „symbolisch-allegorischen (Bühnen-)Erscheinungen“,<sup>27</sup> die sich im ‚Erkönig‘ mit mythologischen Bedeutungen der Weide verbindet: etwa ihrem Ruf als „unfruchtbarem“, „bösem“ und „unheimlichem Baum“, in dem Geister wohnen,<sup>28</sup> der mittelalterlichen Tradition, die das graue Weidenlaub als Symbol der betrogenen Liebe wertet,<sup>29</sup> oder der antiken Sage vom Totenfluss Styx, an dem alte Weiden stehen.<sup>30</sup>

Die Liste solcher Graubedeutungen ließe sich leicht erweitern, nicht zuletzt durch zeitgenössische Beispiele für scheinbar gegenläufige Bewertungstendenzen zur dominierenden Negativeinschätzung: Populäre Handbücher zu Farbgestaltung führen Grau etwa als Farbe der Sachlichkeit, der Nachdenklichkeit, der Eleganz und des geschmackvoll Distinguierten an.<sup>31</sup> Doch muss eine solche Aufzählung nicht vollständig sein, um den Eindruck zu erhärten, dass sich die ‚Welt 2‘ der Farben, ihre subjektive Wahrnehmung, nur durch Enkulturation und Sozialisation herausbilden kann: Das Wissen, das unsere Augen von den Farben haben, entsteht durch die Auseinandersetzung mit überlieferten Wahrnehmungsweisen und Dingbedeutungen, Vorstellungsbildern und Verhaltensmustern, Mythen, Stereotypen und anderem mehr, kurz: mit der objektiven Kultur. ‚Objektive Farbe‘ ist in diesem Sinne keine Qualität, die den Naturerscheinungen unabhängig vom Menschen innewohnt. Sie ist kulturell geprägt und vermag ihrerseits Kultur zu prägen. Auf die ‚Welt 3‘ der Farbe könnte deshalb auch das im *engeren* Sinne kulturwissenschaftliche Interesse am Thema Farbe gerichtet sein, dem die Beiträge dieses Hefts aus Sicht der Volkskunde (der Europäischen Ethnologie, der Kulturanthropologie, der Empirischen Kulturwissenschaft) und anderer, verwandter Disziplinen nachgehen.<sup>32</sup> Weil die Farbe als Menschenwerk nicht ohne Materialität zu denken ist und mehr an Bedeutungen enthält, als uns bewusst sein mag, kann das im *weiteren* Sinne kulturwissenschaftliche Interesse aber auch darauf gerichtet sein, die Physik nicht den Physikern und die Psychologie nicht den Psychologen zu überlassen, sondern von den Erkenntnissen dieser Wissenschaften zu profitieren.<sup>33</sup>

### 3. Kulturtraditionen im Alltag

Um den volkskundlichen Zugang zum Thema Farbe zu spezifizieren und von demjenigen anderer Disziplinen zu unterscheiden, wies Wolfgang Brückner in einem 1982

erstmalig gedruckten Vortrag auf die „Kulturtraditionen im Alltag“ hin, in denen Farben von zeichnerischer Bedeutung sind: Damit ist zunächst deren Realgeschichte angesprochen, in der sich ein Übergang von natürlichen, kulturell bearbeiteten Substanzen zur chemisch-industriellen Fertigung vollzieht; etwa in der Kleidung, in der Wohnkultur, in der Kunst oder in der Warenwelt. Darüber hinaus geht es aber auch um den Widerschein der Farbe im menschlichen Farbbewusstsein, das an die Sprache gekoppelt ist; dann etwa, wenn Farbbegriffe als Teil umgangssprachlicher Redensarten oder mythischer Vorstellungen begegnen, deren Bildhaftigkeit sich in der „reinen Wortkultur“ nicht erschöpft.<sup>34</sup>

Indem das volkskundliche Interesse an den Kulturtraditionen im Alltag einem fachgeschichtlichen Wandel unterlag, veränderte sich auch der Blick des Faches auf die Farben: Die ‚alte‘ Volkskunde sah diese vorwiegend als Merkmal von verschiedenen Objektivationen einer bestimmten „Gruppeneigenschaft“<sup>35</sup> an: Das Grau von Trachten sowie Arbeitskleidern und Uniformen, Kirchgangs- und Ordensgewändern könnte als Beispiel dafür genannt werden.<sup>36</sup> Zwar blieb die ungefärbte, nicht industriell hergestellte „geringe Farbe“ Grau auch nach dem Ende der Kleiderordnungen zur Zeit der Französischen Revolution ein Anzeichen ‚niederer‘ und oft auch ein Stigma-Symbol randständiger Bevölkerungsschichten.<sup>37</sup> Mit Ausnahme der politischen Vereinnahmung des Grauen durch die völkische Wissenschaft des Nationalsozialismus, die das ‚naturbelassene‘ Grau der „germanischen Volkstracht“ von der „orientalisch ‚gefärbten‘ Antike“ abgrenzen wollte,<sup>38</sup> fällt aber der relativ geringe symbolische Stellenwert auf, den die Farbe seit dem 19. Jahrhundert innerhalb des Konzepts der ‚Volkskultur‘ besaß. Aufs Ganze gesehen scheint Grau stärker als Kontrastfolie zu fungieren: Nicht als Naturgrau findet es Erwähnung, sondern als Grau der Industriemoderne, in und wider deren Alltag die Volkskunde einen farbigen, ja bunten Reigen von Kulturtraditionen beschrieb.<sup>39</sup> Trotz aller negativen Konnotationen dieses Fortschritts-Grau, so notierte Jakob von Falke 1895, „haben wir, wir modernen Menschen auf die graue Fahne geschworen“. Die „graue Passion“ der Moderne führt er zum Teil auf die Eleganz, die Zivilisiertheit, die ins Silbergrau übergehende Verfeinerung der Farbe zurück, in der sich eine „Abschwächung der Farben“ als „Beginn einer Hinneigung zur Negation aller Farben“ abzeichne. Andernteils scheint aber auch das Grau der Straßen, die Schmutzfarbe Grau, das Grau als „Farbe unterster Klassen“ Anteil an der Modernität der Farbe zu haben.<sup>40</sup> Die „Buntheit der Volkskultur“ erscheint vor diesem Hintergrund, wie Carola Lipp schreibt, als „ein Ergebnis perspektivischer Brechungen in der historischen Rückschau“.<sup>41</sup>

Dabei mag der moderne Grau-Bunt-Diskurs stärker auf das Sagbare, das bewusste Interpretieren verweisen als auf die Realgeschichte der Farben: Mit der Erfindung der ersten synthetischen Farbstoffe durch William H. Perking im Jahr 1856 begannen die

Buntfarben verstärkt Einzug in die moderne Alltags- und Konsumwelt zu halten. Nach Thomas Macho kommt es zu einem „ubiquitären Triumph der Farbigkeit“ in Europa, der in gegenläufiger Bewegung dazu geführt habe, dass die künstlerische Avantgarde seit den 1960er-Jahren Farb-Askese geübt und sich den Unbuntfarben Schwarz, Weiß und Grau zugewandt habe.<sup>42</sup> Besonders das Vorbild der Schwarz-Weiß-Fotografie in den Zeitungen und Illustrierten erwies sich dabei als wirkungsvoll: „Mit der Erfindung der Fotografie ist das Bild der Welt ‚grau‘ geworden“, womit vielfach die Wertvorstellung von besonderer Authentizität, von nüchterner Neutralität einhergeht. Das graue scheint ‚wahrer‘ als das ‚farbige‘ Bild zu sein, besonders dann, wenn der moderne Alltag in den von der Industrialisierung gezeichneten Großstädten dargestellt wird.<sup>43</sup> Der reale Zuwachs der Buntfarben scheint damit auch keineswegs zu einer Minderung des Unbunten, des Grauen geführt zu haben. Eher schon könnte man vermuten, dass beides einander steigert und intensiviert: Ohne den Kontrast zum einen würde das andere nicht als solches reflektiert werden und umgekehrt.

Auf ähnliche Wechselseitigkeiten lässt auch die Geschichte der volkskundlichen Alltagskulturfor schung schließen, die seit Ende der 1970er-, Anfang der 1980er-Jahre an die Stelle der alten, oft ins Blaue formulierten Hypothesen von der ‚Volkskultur‘ trat: „Das Graue“, wie Nietzsche „das Urkundliche, das Wirklich-Feststellbare, das Wirklich Dagewesene“ nannte,<sup>44</sup> gewann an Bedeutung, mithin die Realität der Wirklichkeit. Stärker noch wuchs aber das Interesse am Konstruktcharakter dieser Wirklichkeit. Weniger denn als Qualität kultureller Objektivationen wurde Farbe als Wahrnehmungsqualität untersucht, wobei den subjektiven und sozialen Aneignungsformen und Funktionszuweisungen besondere Aufmerksamkeit galt: Zum Beispiel gerät die Farbe Grau in den Blick, wenn zwei Zwölfjährige den Begriff ‚Alltag‘ mit „grauen Städten“ assoziieren,<sup>45</sup> wenn BRD-Bürger Ostprodukte als „grau“ und „altbacken“ interpretieren<sup>46</sup> oder wenn der Alltag der Angestellten einer breiten Öffentlichkeit als „trist“ und „grau“ gedeutet wird.<sup>47</sup> Die Liste der Beispiele, die sich länger fortsetzen ließe,<sup>48</sup> wirft aber die Frage auf, ob sich die mit dem Alltag verknüpften Grauwahrnehmungen ‚als solche‘ überhaupt thematisieren lassen oder von vornherein nur wegen ihres „Erregungspotentials“<sup>49</sup> für Buntheitsvorstellungen beachtet werden: Ist es möglich, das Eintönige als eintönig zu erkennen und hinzunehmen? Oder gerät es nur als Kontrastfolie für den „vielschichtigen, wechselnden und bunten Charakter von Kultur“, für ihre „Polychromie“<sup>50</sup> in den Blick? Auffällig ist jedenfalls die Tendenz zur Darstellung der Alltagskulturfor schung als Praxis, die das Graue nicht als solches belässt: Von den Schriften Hermann Bausingers heißt es etwa, „der Alltag“ werde darin „nicht als grau, das Alltagsdenken nicht als per se borniert [...] geschildert“;<sup>51</sup> Burkhard Lauterbach vergleicht den volkskundlichen Zugang zum Alltag mit dem Blick durchs Mikroskop, der „das eben noch Graue in etwas Bunt es“ verwandle;<sup>52</sup> Sammlungen zur

Oral-History erscheinen unter Titeln wie „Der Alltag war nicht immer grau“;<sup>53</sup> und nicht zuletzt stellt sich einer kulturkritischen Alltagsforschung die Frage, ob sich bestimmte soziale Gruppen oder Akteure in einem negativ konnotierten „graue[n] und eintönige[n] Alltag“ Gestaltungsmöglichkeiten schaffen können, ohne in der breiten Masse der Bevölkerung ihre Individualität zu verlieren.<sup>54</sup>

Vor diesem Hintergrund mag es nur auf den ersten Blick widersprüchlich sein, wenn an der volkskundlichen Alltagskulturforchung in jüngerer Vergangenheit zweierlei kritisiert worden ist: dass sie zu grau *und* zu bunt sei. Zum einen bemerkte Martin Scharfe zur Hinwendung der Volkskunde zum „coolen“, „vermeintlich unaufdringlichen Design“ der modernen Sozialwissenschaft, dass das Fach „blaß“, „bleich, abstrakt, saftlos, austauschbar, fad“ geworden sei. Als Konsequenz forderte er unter anderem mehr „Farbe“: eine stärkere Hinwendung zu den sinnlich wahrnehmbaren Dingen, zur Kultur als Oberfläche, zur Außenhaut.<sup>55</sup> Zum anderen ortete Orvar Löfgren einen „Kult der Kreativität“ in der Europäischen Ethnologie, der zu einer Bevorzugung besonders „bunter“ Praktiken in kulturellen Avantgardegruppen geführt habe. Als Konsequenz lenkte er die Aufmerksamkeit auf „jene Aspekte des Alltagslebens, die nicht farbenfroh genug erscheinen“, „das anscheinend Graue, Langweilige, Unkreative, Langsame, Ausgemusterte oder Unappetitliche“; auf Kulturtraditionen, die oft mehr mit Wiederholung als mit bewusster Neuschöpfung, mehr mit Beharren als mit Dynamik zu tun haben.<sup>56</sup>

Beide Kritiken, die das Kritisierte als fachgeschichtlich notwendig anerkennen, bedienen sich der Metaphorik bunter und unbunter Farbigkeit. Doch lässt sich die übertragene Rede mit Gewinn auch auf eine Beschäftigung mit Farben an sich, als Forschungsgegenstand, rückübertragen: Zum einen wurde die Farben in ihrer Kulturgeschichte oft verdächtigt, ein rein-äußerliches Phänomen zu sein, „nie wirklich Stoff, sondern tatsächlich nur dünnste Oberfläche“<sup>57</sup>. Zum anderen galten sie als „bloß zweitrangige und nebensächliche Qualität der Erfahrung“<sup>58</sup>. In beiden Fällen scheinen sie keinen Schluss auf tieferliegende Sinnstrukturen, ob in den Objekten oder im Subjekt, zuzulassen. Im Gegensatz dazu lässt sich die Sprache der Dinge aus volkskundlicher Perspektive auch als Sprache des Materials und damit als „Sprache der Farben“<sup>59</sup> analysieren, deren Oberflächlichkeit mit der sinnlichen Wahrnehmung und der Leiblichkeit des menschlichen Handelns korrespondiert. So betrachtet ist die äußere Kultur nur scheinbar äußerlich, lässt sie den Schluss auf Inneres zu: Die „dunklen Möglichkeiten der Farbe“ können aus psychoanalytischer Sicht besonders dann aufgeklärt werden, wenn das „weiße Licht des Bewusstseins“ eingetrübt wird.<sup>60</sup> Davon kann auch ein alltagskulturwissenschaftlicher Blick profitieren, etwa, indem er auf Formen der populären Einbildungskraft gerichtet ist: auf Tag- und Nachtträume und andere angst- und lustvolle Fantasien, die von Vergangem und Zukünftigem handeln.

#### 4. Die Beiträge in diesem Heft

Was aber, wenn die Farbe, die zum Gegenstand der Betrachtung gemacht werden soll, offenbar keinerlei symbolische und rituelle Bedeutung besitzt, wie *Hannelore Schlaffer* (Stuttgart) im ersten Beitrag dieses Hefts meint? Lohnt sich die Andacht zur anscheinend farblosesten, niedersten aller Farben überhaupt? In ihrem kurzen Essay beschreibt Schlaffer, wie das Naturgrau als Silber und das moderne Industrie-grau als Edelstahl uminterpretiert wurden, um dem Grauen Glanz beizumischen. In letzterem, dem „Fortschrittsgrau“, komme ein „Glaubensbekenntnis an den Fortschritt von Technik und Industrie“, eine „Panzerung gegen die Naturerfahrung“ zum Ausdruck. Gerade weil Grau an sich aber keine eigenständige Bedeutung besitze, sei es geeignet, „die Folie des Lebens schlechthin zu sein“.

Von einer ähnlichen Fragestellung ausgehend, die sich darauf bezieht, ob das Grau überhaupt eine Farbe sei, arbeitet *Wolfgang Müller-Funk* (Wien) den Bedeutungsüberschuss heraus, der in dessen scheinbarer Eigenschaftslosigkeit zum Vorschein kommt: In psychoästhetischer Hinsicht verführe Grau über eine gespaltene Affektivität, indem es einerseits mit emotional stark besetzten Phänomenen wie dem Tod verbunden sei, andererseits aufgrund seiner mangelnden Farbigkeit kaum Gefühle hervorrufe. Mit der langweiligen Eintönigkeit, die ihm oft zugeschrieben werde, kontrastiere seine Widerständigkeit gegen klassische Ordnungen, die vom Ja oder Nein leben. Wie Schlaffer reflektiert Müller-Funk die Korrespondenz des Grau-Bunt-Gegensatzes mit traditionellen Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern sowie mit der Metaphorik des Alterns. Beispiele aus Literatur, Film und Malerei werden dabei mit alltagsempirischen Beobachtungen ins Gespräch gebracht.

Nähern sich die beiden ersten Beiträge dem Thema aus Sicht einer kulturwissenschaftlich argumentierenden Literaturwissenschaft, so können die beiden folgenden als Einführung in das volkscundlich-kulturwissenschaftliche Interesse an der Farbe Grau gelesen werden: *Orvar Löfgrens* (Lund) Text geht auf kulturelle Kompetenzen ein, die dabei helfen, mit den Multitasking-Anforderungen eines konsumgeprägten Alltags zurande zu kommen. Löfgren wendet sich gegen die Dichotomie scheinbar unproduktiver Routinen einerseits und der kreativen Auflehnung gegen den Alltag andererseits. Kleine Wiederholungen würden oft auf subtile Weise größere Sozialstrukturen, kulturelle Werte und Geschlechterbilder verändern. Den Moment des Burnouts, in dem Routinen ihre Selbstverständlichkeit verlieren, schildert Löfgren als Einbruch des Chaotischen: Scheinbar alles, ob am Arbeitsplatz oder im häuslichen Leben, wird mit einem Mal einfach „zu viel“. Der Farbe Grau kommt in dem Aufsatz eine leitmotivische Bedeutung zu: Sie begegnet in „coolen“ Utopien vom „perfekten Alltagsleben“ der Zukunft ebenso wie in den Staubpartikeln, die sich als Resultat des

tagtäglichen Lebens unterm Sofa ansammeln. Gerade die „Grauheit“ der Routinen sei es, die diese in eine „enorme Bühne“ für Tagträume verwandeln würde, die zur Verknüpfung profaner Pflichten mit intensiver Traumarbeit einlade.

Dass das Entscheidende in der Einschätzung des Grauen die Bewertung dessen sei, was ihm entgegengesetzt wird, ist das Thema von *Kathrin Bonacker* (Marburg/Lahn): Als „gebrochenste aller Farben“ trübe Grau die Leuchtkraft anderer Farben, als „reines Grau“ bilde es einen häufigen Gegensatz zu „gesättigten“, leuchtenden Farben. An diese Beobachtung anschließend geht Bonacker auf die kontrastierende Verwendung des Graubegriffs in der Alltagssprache und in populären Diskursen ein, die in jüngerer Vergangenheit einen Aufschwung und eine Erweiterung erfahren habe: Wie farbpsychologische Untersuchungen zeigen würden, habe sich die Wertung von Grau in den letzten Jahrzehnten ins Negative verschoben. Dies lasse unter anderem auf die wachsende Bedeutung eines alltagsästhetischen „Spannungsschemas“ schließen, das auf ein „Mehr“ an Abwechslung, an Aufregung, an Genuss ausgerichtet sei, wie auch Löfgren es beschreibt. Anhand verschiedener Beispiele für die Wirkung des Grauen durch Kontrastierung arbeitet Bonacker heraus, „wie sehr Farben und ihre Wahrnehmung einerseits an tradierte visuelle Erfahrungen geknüpft sind, wie sie aber auch andererseits in ihrer Bewertung und demzufolge auch im alltagsästhetischen Gebrauch kulturellen Wandlungen verschiedenster Art unterliegen“.

Einer der Grau-Konnotationen, die Bonacker erwähnt, wird im Beitrag von *Margret Haider* (Innsbruck) weiter nachgegangen: Gemeint ist die Verknüpfung der Farbe mit dem Baustoff Beton, dessen Präsenz in unterirdischen Bauwerken anhand von Bildbeispielen analysiert wird. Als Bearbeitungsformen des modernen Untergrunds stellt Haider die Kaschierung grauer Wände durch Graffiti, das Abschwächen des Betongrau durch „materialsichtige“ Einfärbungen und die Aufhellung durch Lichtquellen vor. Daran anschließend wird am Beispiel einer Marienerscheinung die Projektion seelischer Regungen ins Betongrau beschrieben. Die verschiedenen „Anmutungsqualitäten“ der Farbe Grau beschreibt Haider als Teil der „Wirkmacht des modernen Untergrunds“. An Robert Lebecks Schwarz-Weiß-Fotografie „Tanz im Fußgängertunnel“ anknüpfend dient ihr dabei das Vorstellungsbild des Tanzes als Leitfaden, dessen nicht-gerichtete und nicht-begrenzte Bewegung mit dem richtungsweisenden und begrenzenden Charakter der Unterführung zu kontrastieren scheint: Wie der Tanz zeuge auch die Farbe besonders deutlich vom Spannungsverhältnis zwischen subjektiver und objektiver Kultur.

Im Anschluss an diesen Beitrag, der den „Aufforderungscharakter“ der kulturellen Materialität betont, lädt *Malte Borsdorf* (Wien) dazu ein, nicht die „Wahrheit“ der Farbe, sondern deren „Wahrnehmungen“ zu betrachten: In seinem Aufsatz über „Urbane Dinge“ setzt er sich anhand von Fallbeispielen aus Berlin-Marzahn mit der Mülltheo-

rie Michael Thompsons auseinander. Diese wird als Möglichkeit verstanden, um insbesondere die Plattenbauten des Ostberliner Stadtteils auf ihre kulturellen Wertigkeiten und Bedeutungen hin zu befragen. Als Quellen dienen Borsdorf populäre Medientexte, vor allem Reiseführer, die negative Konnotationen oft mit der Farbe Grau beschreiben: Speziell deren Assoziation mit dem „anderen Deutschland“ der DDR, aber auch mit der Großstadt im Allgemeinen und mit Berlin im Besonderen gilt das Interesse des Aufsatzes, der sich neben diskursanalytischen Verfahren auch einen beobachtungsempirischen Zugang zunutze macht. Auch wenn die Plattenbauten nach ihrer Sanierung in manchen Teilen der Gesellschaft an Ansehen gewonnen hätten, habe sich insgesamt wenig an ihrem „Negativimage“ geändert. Davon zeuge auch deren Thematisierung in Reiseführern, die oft „weiße Stellen“ enthalten, die auf das Vergessen der Bedeutung dieser Bauten schließen lassen.

Urbanen Dingen anderer Art begegnet die Leserin, der Leser im anschließenden Beitrag von *Burkhard Lauterbach* (München): Der Text versteht sich als Retrospektive zu einer Großausstellung des Münchner Stadtmuseums, die 1995 Objekte aus der Lebenswelt einer spezifischen, vielleicht auch typischen Gruppe von „Großstadtmenschen“ präsentierte. Gemeint sind die Angestellten, deren „graue Welt“ in einer „bunten Revue“ präsentiert werden sollte. Wie die Ausstellungskritik in Zeitungsartikeln zeigt, werden die Angestellten nicht selten durch den direkten oder indirekten Hinweis auf die Farbe Grau charakterisiert: „Graue Mäuse“ scheinen in den Fluren der Amtsgebäude ebenso daheim zu sein, wie „graue Gestalten“, deren „trister Alltag“ die Frage nach den „Träumen der kleinen Leute“ aufwirft. Wie Lauterbach betont, sind die journalistischen Darstellungen von Stereotypen geprägt: Die Betonung des Grauen lässt auf „Wahrnehmungsweisen von Wirklichkeit“ schließen, die aus der „Überverallgemeinerung tatsächlicher Merkmale“ entstehen und im Alltag zur Reduzierung von Komplexität beitragen, zugleich aber auch Identifikationsmöglichkeiten bieten, über die neue Realbezüge entstehen können.

Stereotype Vorstellungen und die ‚Träume der kleinen Leute‘ erkundet auch *Annegret Waldner* (Innsbruck), wobei sie sich, wie Borsdorf, auf eine spezielle Gattung populärer Medientexte bezieht: Das Thema ihres Beitrags ist das Vorkommen der Farbe Grau in deutschsprachigen Schlagertexten im Zeitraum von 1930 bis -49. „Der Schlagertext“, so Waldners Einschätzung, „leugnet das graue Alltagseinerlei nicht ab, er kennt und nennt die Einsamkeit, die Arbeitsbelastung, die Sehnsüchte der Zuhörer und weiß doch, dass das Verzichten und das sich Beschränken auf ein Mittelmaß deren Lebensmaximen bleiben müssen. Um damit (über)leben zu können, gibt er Hoffnung und sei es in Form von Illusionen.“ Als Farbton changiere das Graue zwischen Schwarz und Weiß, weshalb es im Kontext der vielfarbigen Schlagertexte sowohl ein Moment des „Nicht-Mehr“ als auch eines des „Noch-Nicht“, des utopischen Vorscheins

umfasse. Dem Kontrast des Grauen zur Farbe Blau und zum Farbungemisch Bunt kommt in den Schlagertexten eine auffällige Bedeutung zu. Daneben sind unter anderem auch die Darstellung exotischer Gefilde als Gegenwelt zum grauen Alltag und das Grau als „Identifikationsfarbe sowohl für Soldaten im Kriegsgeschehen wie auch für trauernde Frauen nach dem Krieg“ hervorzuheben.

Die Realgeschichte feldgrauer Uniformen, die auch von Müller-Funk angesprochen wird, widmet *Burghart Häfele* (Hohenems) eine Spurensuche: Er stellt sich die Frage, warum Armeen auf der ganzen Welt und mit ihnen auch andere uniformierte Einheiten zu ihren schieferfarbenen Uniformen gelangten und was diese Farbigkeit für Soldaten und Polizisten bedeutsam machte. Antworten darauf findet der Autor in einem Streifzug durch Werke der historischen Uniformkunde, die er unter Hinweis auf die Bedeutung von Uniformen in der Alltagsmode als „Stiefkind der Volkskunde“ bezeichnet. Der Aufsatz reflektiert den Übergang von der Farbenpracht älterer Soldatenkleidung zu den realen Bedingungen des „modernen Krieges“, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt zur „Farblosigkeit“ zwangen. Ein weiteres Kapitel ist der Herausbildung der österreichischen Gendarmerie aus dem Heer und den dabei entstandenen Uniformen gewidmet: In Österreich kam es 2007 zum endgültigen Abschied von der „veralteten, grauen Uniform“, mit der eine Rückkehr zur traditionellen, international zusehends vereinheitlichten Polizeifarbe Blau einherging.

Zum Grau der Uniform, das alles Subjektive aus dem Spiel lassen soll, lässt sich als weitere textile Facette das Grau der Ordenstracht hinzudenken, das gemeinhin als Farbe der Weltentsagung, des Ausschlusses von Freude und Lebenslust betrachtet wird: Als Zeichen einer selbstaufgelegten „Sündentrauer und Buße“ haben sich graue und braune Trachten innerhalb der sonst Weiß und Schwarz tragenden Mönchsorden bei den Franziskanern und zum Teil bei den Karmelitern erhalten.<sup>61</sup> Worauf *Peter Kneissl* (Graz) in seinem Beitrag eingeht, ist aber der Übergang vom schwarzen Habit der Benediktiner zur grauen Kutte der Kartäuser. Hier ortet er einen der „Nischenbereiche“, in denen die Farbe Grau „gänzlich neue und ungewohnte Inhalte transportieren“ könne: Für den Kartäuserorden, den Bruno von Köln im 11. Jahrhundert als Reformorden der Benediktiner gründete, sei Grau zu einem Symbol für „Erneuerung, Reformation und Innovation“ geworden, welches „dem gängigen Klischee vom ‚grauen Grau‘ deutlich widerspricht“. Dabei hatte die Wahl dieser Farbe keineswegs nur ‚ideelle‘ Gründe. Von Bedeutung war, wie Kneissl zeigt, nicht zuletzt der Umstand, dass die Wolle hierfür ungebleicht verarbeitet wurde, während sie für die Ordensgewänder der Benediktiner noch schwarz gefärbt worden war.

Die Reihe der Beiträge wird durch einen Text abgeschlossen, der keinen Bezug zur konkreten Farbe Grau aufweist, sondern deren übertragene Bedeutung mit dem Forschungsfeld der ‚Medikalen Kulturen‘ verknüpft – womit zugleich eine Verbindung

zur (schon erschienenen) fünften Ausgabe der ‚bricolage‘ hergestellt wird: *Marina Hilber* (Innsbruck) beschäftigt sich darin mit Professionalisierungskonflikten zwischen Hebammen und Wundärzten, die sich in der Tiroler Pfarre Matrei am Brenner im 19. Jahrhunderts zutrugen. Die von Hilber erhobenen archivalischen Daten, die in einen kulturgeschichtlichen Überblick zur Medikalisierung und Hospitalisierung der Geburt eingebettet sind, veranschaulichen das Konkurrieren beider Professionen um die geburtshilfliche Kompetenz. Verallgemeinernden Thesen gegenüber, denen zufolge die Geburtshilfe im Untersuchungszeitraum fest in den Händen der Hebammen geblieben sei, zeichnet Hilber ein differenzierteres Bild von der „Vielschichtigkeit vergangener Lebenswelten“, zu deren Beschreibung sie die Metapher von der „Grauzone“, vom „Graubereich“ verwendet. Thomas Nipperdeys Diktum vom Grau als der „Grundfarbe der Geschichte“, dessen „unendliche Schattierungen“ es zu betrachten gilt, steht am Ende ihrer Überlegungen.

### 5. Zum Schluss

Die vorgestellte Abfolge der Beiträge möchte nicht den Eindruck von Geschlossenheit vermitteln. Sie war nicht von vornherein geplant, kam oft eher zufällig zustande, und kann höchstens einzelne Aspekte eines Themas beleuchten, das nur auf den ersten Blick schmal erscheint: „Grau unterliegt nicht nur als Farbe, sondern auch als Thema einer gewissen Diffusion. Etwas Weitläufiges, Zerstreutes scheint dem Grau in jeder Hinsicht anhaftend zu sein“, gibt Cornelia Jentzsch zu bedenken.<sup>62</sup> In diesem Sinne bleibt zu hoffen, dass dieses Heft zu weiteren kulturwissenschaftlichen und vor allem volkskundlichen Annäherungen an das Thema Farbe anregen kann, das über den oberflächenhaften Charakter der Kultur, eben deshalb aber auch über die darunterliegenden Tiefenstrukturen Auskunft geben kann.

Das Erscheinen dieser Ausgabe war schon für 2006 angekündigt. Nicht zuletzt aus finanziellen Gründen hat es sich aber mehrfach verzögert: Die Kosten für den Druck von Farbabbildungen, die in mehreren Beiträgen zur Veranschaulichung von ‚Grau als Kontrast‘ benötigt wurden, überstiegen jene für den Schwarz-Weiß-Druck, weshalb auch die Stückzahl dieser Ausgabe reduziert werden musste. Ein herzlicher Dank gilt allen Autorinnen und Autoren, die für das verspätete Erscheinen Verständnis aufbrachten und ihre Beiträge vor dem Redaktionsschluss oft noch aktualisierten. Zu danken ist außerdem Kathrin Sohm, die erneut das Layout besorgte, Valeska Flor und Margret Haider, die in der Redaktion mitarbeiteten, Birgit Holzner und Carmen Drolshagen von iup (Innsbruck University Press), Rudolf Goop und der ‚Stiftung Fürstlicher Kommerzienrat Guido Feger‘ in Vaduz sowie Jens Thiele und der ‚Bibliothek der Provinz‘, die dem Nachdruck der Erbkönig-Collage auf unserem Titelbild zustimmten.

- <sup>1</sup> *Johann Wolfgang von Goethe*: Erbkönig. Mit Bildern von Jens Thiele. Weitra 2007.
- <sup>2</sup> Ebd., ohne Seitenzahlen.
- <sup>3</sup> Zum Zusammenhang von Farbe, Licht und Dunkel vgl. einführend *Eckart Heimendahl*: Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt. Mit einem Geleitwort von Carl Friedrich von Weizsäcker. Berlin 1961 (unveränderter photomechanischer Nachdruck: Berlin 1974) sowie *Thorsten Hansen* u. *Karl R. Gegenfurtner*: Farbwahrnehmung – Color Vision. In: Jakob Steinbrenner u. Stefan Glasauer (Hgg.): Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften. Frankfurt/M. 2007, 277-291, hier 278 f.
- <sup>4</sup> Vgl. Art. Scheinen. In: *Jacob* u. *Wilhelm Grimm*: Deutsches Wörterbuch, Bd. 14 (R-Schiefe), bearbeitet von und unter Leitung von Moriz Heyne. Leipzig 1893 (unveränderter photomechanischer Nachdruck: Leipzig 1984), 2441-2452.
- <sup>5</sup> *Ludwig Wittgenstein*: Bemerkungen über die Farben. In: ders.: Werkausgabe in acht Bänden, hg. v. Joachim Schulte. Bd. 8: Bemerkungen über die Farben. Über Gewißheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen. Frankfurt/M. <sup>6</sup>1994, 7-112, hier 36; Hervorhebungen im Original.
- <sup>6</sup> *Johann Wolfgang von Goethe*: Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 13: Naturwissenschaftliche Schriften I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller. Mit einem Essay von Carl Friedrich von Weizsäcker. München <sup>11</sup>1994, 314-523, hier 384.
- <sup>7</sup> *Helmut Färber*: Das Grau und das Jetzt. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur, hg. v. Michael Krüger, H. 1, Februar 1988, 77-96, hier 88.
- <sup>8</sup> *Goethe* (wie Anm. 6), 338.
- <sup>9</sup> Zit. n. *Ernst* u. *Renate Grumach* (Hgg.): Begegnungen und Gespräche von Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1776. Berlin 1965, 652 f., hier 652.
- <sup>10</sup> *Goethe* (wie Anm. 6), 315. Wenn Licht, Wärme und Materie als transferierbar gedacht werden, wie es seit Michael Faradays Untersuchungen Mitte des 19. Jahrhunderts möglich ist, dann erscheint das „Zelebrieren des Begriffs der Immaterialität“, gerade mit Blick auf die Farbenforschung, als illusionär. Vgl. *Monika Wagner*: Farbe als Material. Authentizitätsvorstellungen in der zeitgenössischen Kunst. In: Anne Hoormann u. Karl Schawelka (Hgg.): who's afraid of. Zum Stand der Farbenforschung. Weimar 1998, 194-214, hier 198 f. u. 212.
- <sup>11</sup> Vgl. dazu *Stefan Glasauer* u. *Bert Karcher*: Farben sehen: Wahrnehmung als Schätzung physischer Eigenschaften. In: Steinbrenner u. Glasauer (Hgg.) (wie Anm. 3), 310-331, hier 310.
- <sup>12</sup> Vgl. zum Folgenden *Bertram Kienzle*: Primäre und sekundäre Qualitäten. In: Udo Thiel (Hg.): John Locke: Essay über den menschlichen Verstand. Berlin 1997, 89-117; *Jakob Steinbrenner*: Lockes Porphyrrbeispiel. In: ders. u. Glasauer (Hgg.) (wie Anm. 3), 42-63, hier bes. 51-55.
- <sup>13</sup> Graue Farbmittel kommen in der Natur kaum vor. Nur einige Naturstoffe, etwa die Gesteine Anthrazit und Grauwacke, reine Metalle wie Blei oder Eisen oder die Edelmetalle Platin und Titan bilden eine Ausnahme. In der Pflanzenwelt fehlt Grau als Farbstoff weitgehend, sieht man von den Fruchtkörpern vieler Pilze ab. Vgl. *Norbert Welsch* u. *Claus Chr. Liebmann*: Farben. Natur – Technik – Kunst. München <sup>2</sup>2004, 108 f. Das Salicin, das in der Weide enthalten ist, gilt als gelbliche, nicht aber als graue Substanz.
- <sup>14</sup> Vgl. *Harald Küppers*: Farbe. Ursprung, Systematik, Anwendung. Einführung in die Farbenlehre. München 1972, 22.
- <sup>15</sup> *Sigmund Freud* beschrieb die „graue Hirnrinde“ als reizaufnehmendes und reizschützendes Organ. Vgl. ders.: Jenseits des Lustprinzips. In: Alexander Mitscherlich u.a. (Hgg.): Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewussten. Frankfurt/M. 1975 (= *Conditio humana*. Ergebnisse aus den

Wissenschaften vom Menschen), 213-272, hier 236 f.

<sup>16</sup> *Walter Seiter*: Zur Physik der Bedeutungen der Farben. In: ders.: Physik des Daseins. Bausteine zu einer Philosophie der Erscheinungen. Wien 1997, 207-234, hier 211.

<sup>17</sup> Zu Karl R. Poppers Dreiweltheorie vgl. aus volkswissenschaftlich-kulturwissenschaftlicher Sicht *Martin Scharfe*: Menschenwerk. Erkundungen über Kultur. Köln, Weimar u. Wien 2002, bes. 14-27.

<sup>18</sup> Dieses Begriffpaar wird vorgeschlagen von *Glaser* u. *Karcher* (wie Anm. 11), 313.

<sup>19</sup> Vgl. *Ernst Bloch*: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Kapitel 43-55. Frankfurt/M. 1959 (= Werkausgabe, 5), 1353.

<sup>20</sup> *Wolfgang Brückner*: Farbe als Zeichen. Kulturtraditionen im Alltag. In: ders.: Volkskunde als historische Kulturwissenschaft. Gesammelte Schriften von Wolfgang Brückner, Bd. VII: Materialien und Realien. Stoffwertigkeiten, Symbolwelten, Zeichensysteme. Würzburg 2000 (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, hg. v. Heidrun Alzheimer-Haller u. Klaus Reder, 83), 16-30. Zuerst erschienen in: ZfV, 78 (1982), 14-27, sowie in gekürzter Form in: Ruprecht Kurzrock (Hg.): Farbe. Material – Zeichen – Symbol. Berlin (West) 1983 (= Forschung und Information, 33), 42-51. Im Folgenden wird der Text nach der Ausgabe von 2000 zitiert.

<sup>21</sup> Zum Verhältnis von Anschein und Anzeiger vgl. *Seiter* (wie Anm. 16), 226 u. 230.

<sup>22</sup> Ebd., 226.

<sup>23</sup> Ebd., 209.

<sup>24</sup> Vgl. Art. Grau. In: *Jacob u. Wilhelm Grimm*: Deutsches Wörterbuch, Bd. 4, I. Abt., 5. Teil (Glibber-Gräzist), bearbeitet von Theodor Kochs, Joachim Bahr und anderen Mitarbeitern in den Arbeitsstellen des Deutschen Wörterbuches zu Berlin und Göttingen. Berlin u. Leipzig 1958 (unveränderter photomechanischer Nachdruck: Leipzig 1984), 2071-2108, hier 2090-2096, bes. 2090 und 2094.

<sup>25</sup> *Dorothea Kühme*: Art. Grau. In: Goethe-Wörterbuch. Hg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter wissenschaftlicher Leitung von Wolfgang Schadowaldt. Bd. 4 (Geschäft-inhaftieren), Stuttgart u.a. 2004, 443-446 hier 443.

<sup>26</sup> Vgl. etwa *Eva Heller*: Wie Farben wirken. Farbpsychologie – Farbsymbolik – Kreative Farbgestaltung. Hamburg 1998, 217-241; *Welsch u. Liebmann* (wie Anm. 13); *Christiane u. Erhard Agricola*: Duden – Wörter und Gegenwörter. Wörterbuch der sprachlichen Gegensätze. Mannheim, Wien u.a. 1992, 280 f.; *Peter Jenny*: Farbhunger. Texte und Bilder zur Aufhebung der Gewaltenteilung zwischen Wort und Farbe, Begriff und Anschauung. Stuttgart 1994, 226.

<sup>27</sup> *Kühme* (wie Anm. 25), 444.

<sup>28</sup> Vgl. *Heinrich Marzell*: Art. Weide (Felber; Salix). In: Hanns Bächtold-Stäubli u. Eduard Hoffmann-Krayer (Hgg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. IX (Waage-Zwerge und Riesen) Berlin u.a. 1942, 241-254, hier 242 u. 244 f.

<sup>29</sup> Vgl. *Wilhelm Wackernagel*: Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters. In: ders.: Kleine Schriften, Bd. 1. Leipzig 1872, 143-240, hier 237; *Otto Lauffer*: Farbsymbolik im deutschen Volksbrauch. Hamburg 1948, 48.

<sup>30</sup> Vgl. *Bloch* (wie Anm. 19), 1354.

<sup>31</sup> Vgl. zum Beispiel *Welsch u. Liebmann* (wie Anm. 13), 109.

<sup>32</sup> Wie Anm. 17.

<sup>33</sup> Vgl. *Seiter* (wie Anm. 16), 232. Dass Goethe seine Farbenlehre als „Physik ohne Mathematik“ ansah, betont auch *Brückner* (wie Anm. 20), 28

<sup>34</sup> *Brückner* (wie Anm. 20), 16.

<sup>35</sup> Ebd., 18; der Begriff geht auf Adolf Spamer zurück.

<sup>36</sup> Als nur zwei Beispiele vgl. *Lauffer* (wie Anm. 29), 21 ff., sowie *Viktor v. Geramb*: Grau und Grün. In: Bayerisch-Südostdeutsche Hefte für Volkskunde, 14 (1941), H. 4, 25-27. Für einen Überblick zur Anwendung der Farbe Grau im Bereich der Kleidung, der sowohl altertumskundliche als auch moderne Beispiele enthält, vgl. *Heide Nixdorff*: Grau und Braun. In: dies. u. Heidi Müller: Weiße Westen – Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack. Mit einem Beitrag von Else-Marie Karlsson-Strese. Berlin 1983, 83-89, sowie die dortigen Hinweise zur älteren volkskundlichen Forschungsliteratur.

<sup>37</sup> *Nixdorff* (wie Anm. 36), 86.

<sup>38</sup> Ebd., 83.

<sup>39</sup> Etwa hebt *Konrad Köstlin* am Beispiel der volkskundlichen Fastnachtsforschung hervor, dass „die als grau interpretierte und dann auch so erfahrene Welt einmal im Jahr als vielfältig koloriert geendet und wahrgenommen“ wurde. Ders.: Volkskultur als Exotik des Nahen. In: Rudolf Flotzinger (Hg.): Fremdheit in der Moderne. Wien 1999 (= Studien zur Moderne, 3), 109-120, hier 114.

<sup>40</sup> *Jakob von Falke*: Grau. In: ders.: Aus alter und neuer Zeit. Neue Studien zu Kultur und Kunst. Berlin 1895, 241-251, hier 242 u. 245-247.

<sup>41</sup> *Carola Lipp*: Alltagskulturforschung im Grenzbereich von Volkskunde, Soziologie und Geschichte. Aufstieg und Niedergang eines interdisziplinären Forschungskonzepts. In: ZfV, 89 (1993), 1-33, hier 21. Als Studie, die sich der bunten Konnotation der Volkskultur mit Beispielen zur positiven Konnotation der „Schönheit“ grauer Industriestädte widersetzt, vgl. *Susanne Falk*: „Graue Heimat an der Ruhr“ – Die „Industrieheimat“. In: Michael Dauskardt u. Helge Gerndt (Hgg.): Der industrialisierte Mensch. Vorträge des 28. Deutschen Volkskunde-Kongresses in Hagen vom 7. bis 11. Oktober 1999. Hagen 1993, 339-349.

<sup>42</sup> *Thomas Macho*: Politik der Farben. In: Horst Bredekamp, Matthias Bruhn u. Gabriele Werner (Hgg.): Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band 4/1: Farbstrategien, Berlin (Akademie Verlag) 2006, 43-52. Hier zit. n. <http://www.culture.hu-berlin.de/tm/?node=97> (Stand: 12.05.2009). Zur Grau-Präferenz in den bildenden Künsten nach 1945, insbesondere auch in der zeitgenössischen Kunst, vgl. *Michael Diers*: Grauwerte. Farbe als Argument und Dokument. In: Hoormann u. Schawelka (wie Anm. 10), 276-301.

<sup>43</sup> *Diers* (wie Anm. 42), 281.

<sup>44</sup> *Friedrich Nietzsche*: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. In: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (Hgg.): Kritische Studienausgabe, Bd. 5. Neuausgabe München 1999, 245-412, hier 254; Sperrung im Original nicht übernommen.

<sup>45</sup> *Ina-Maria Greverus*: Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie. Frankfurt/M. 1987 (= Notizen, 26), 93.

<sup>46</sup> *Charlotte Brinkmann*: Bananen mit Ketchup. Eßkultur: Beobachtungen in einer markt- und einer planwirtschaftlich orientierten Gesellschaft. In: Wolfgang Kaschuba u. Ute Mohrmann (Hgg.): Blick-Wechsel Ost-West. Beobachtungen zur Alltagskultur in Ost- und Westdeutschland. Tübingen 1992, 80-115, hier 104.

<sup>47</sup> Vgl. den Beitrag von *Burkhardt Lauterbach* in diesem Heft.

<sup>48</sup> Zu nennen wären auch Beispiele dafür, dass die graue Nüchternheit des Privaten als Gegenbild zur Buntheit der öffentlichen Kultur erscheint. So erwähnt *Wolfgang Kaschuba* die „Möbelfarbe“ Grau als – Sachlichkeit signalisierendes – Distinktionsmittel der „Neuen Mittelschichten“. Vgl. ders.: Einführung in die Europäische Ethnologie. 2., aktualisierte Auflage, München 2003, 233.

<sup>49</sup> Der Ausdruck ist übernommen von *Gottfried Korff*: Antisymbolik und Symbolanalytik in der Volkskunde. In: Rolf W. Brednich u. Heinz Schmitt (Hgg.): Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen

in der Kultur. 30. Deutscher Volkskundekongress in Karlsruhe vom 25. bis 29. September 1995. Münster u.a. 1997, 12.

<sup>50</sup> *Brigitta Schmidt-Lauber*: Gemütlichkeit. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. Frankfurt/M. 2003, 16.

<sup>51</sup> *Bernd Jürgen Warneken*: Von der Weite des Nahhorizonts. Der Kulturwissenschaftler Hermann Bausinger. In: Ein Aufklärer des Alltags. Der Kulturwissenschaftler Hermann Bausinger im Gespräch mit Wolfgang Kaschuba, Gudrun M. König, Dieter Langewiesche und Bernhard Tschofen. Wien u.a. 2006, 7-12, hier 9.

<sup>52</sup> Wie Anm. 47.

<sup>53</sup> *Maria Kinz*: Photoalbum 1918-1938. Der Alltag war nicht immer grau. Wien 1993.

<sup>54</sup> Zu Ina-Maria Greverus' Alltags-Entwurf vgl. *Lipp* (wie Anm. 41), 7.

<sup>55</sup> *Martin Scharfe*: Grundzüge der Kulturwissenschaft Volkskunde, Grundzüge ihres Studiums. In: ders. u. Rolf W. Brednich (Hgg.): Das Studium der Volkskunde am Ende des Jahrhunderts. Hochschultagung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde 1994 in Marburg/Lahm. Göttingen 1996 (= Beiheft 4 der dgV-Informationen), 9-21, hier 14, 16 u. 18.

<sup>56</sup> *Orvar Löfgren*: The Cult of Creativity. In: Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien (Hg.): Volkskultur und Moderne. Europäische Ethnologie zur Jahrtausendwende. Fs. f. Konrad Köstlin zum 60. Geburtstag am 8. Mai 2000. Wien 2000 (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Ethnologie der Universität Wien, 21), 157-167, hier 166 (Übersetzung von mir). Als jüngeres Beispiel einer volkskundlichen Untersuchung, die dieser Forderung nachkommt, vgl. *Friedemann Schmoll* (Hg.): Grauzone. Ethnographische Variationen über die letzten Lebensabschnitte. Ein Studienprojekt. Tübingen 2002; zur Metaphorik des „grauen Alters“ vgl. ders.: Ethnographien des Alters. Einführung in ein Studienprojekt. Ebd., 23-30, hier 26.

<sup>57</sup> *Wolfgang Ullrich*: „Farben sind oberflächlich“. Vom Verschwinden eines Vorurteils. In: Neue Rundschau, 113 (2002), H. 4, 23-30, hier 26.

<sup>58</sup> *David Bachelor*: Chromophobie. Angst vor der Farbe. Wien 2002, 20.

<sup>59</sup> *Lauffer* (wie Anm. 29), 7.

<sup>60</sup> Formulierungen Marion Milners, hier zit. n. *Bachelor* (wie Anm. 58), 33.

<sup>61</sup> *Nixdorff* (wie Anm. 36), 86.

<sup>62</sup> *Cornelia Jentzsch*: Etwas Lust am Untergang muß sein. Interview mit Aris Fioretos. In: Schreibheft, 66 (2006), 169-178, hier 169.

