

Die Farbe Grau scheint eigenschaftslos, fad und reizlos zu sein. Ihr Erlebnisgehalt sei gering. Grau wecke Unmut und werfe einen grausam auf einen selber zurück. Am Beginn meiner Erkundung nach dem Wesen des Grau steht zunächst die Bereitschaft, ein Dickicht von negativen Konnotationen zu durchdringen, der Langeweile die Türe ein Stück weit zu öffnen und mich vom Grau etwas einhüllen, ja mich in dessen unbestimmbare Tiefe sinken zu lassen. Eben nicht das Grau mit unterschiedlichen, aufregenden Buntwerten zu vergleichen, sondern gewissermassen im Innern ein und derselben Geschmacksrichtung zu probieren und zwischen den rohen, festen oder undurchsichtigen Eigenschaften des Geschmacks zu unterscheiden. Umso erstaunlicher ist dann die Entdeckung, dass Grau ursprünglich «einen matten Glanz haben, leuchten» bedeutet. Aus drei unterschiedlichen Blickwinkeln wird das Grau nun betrachtet – als Farbwert an sich, als sinnlich-räumliches Phänomen und als Stimmungsträger für Poesie.

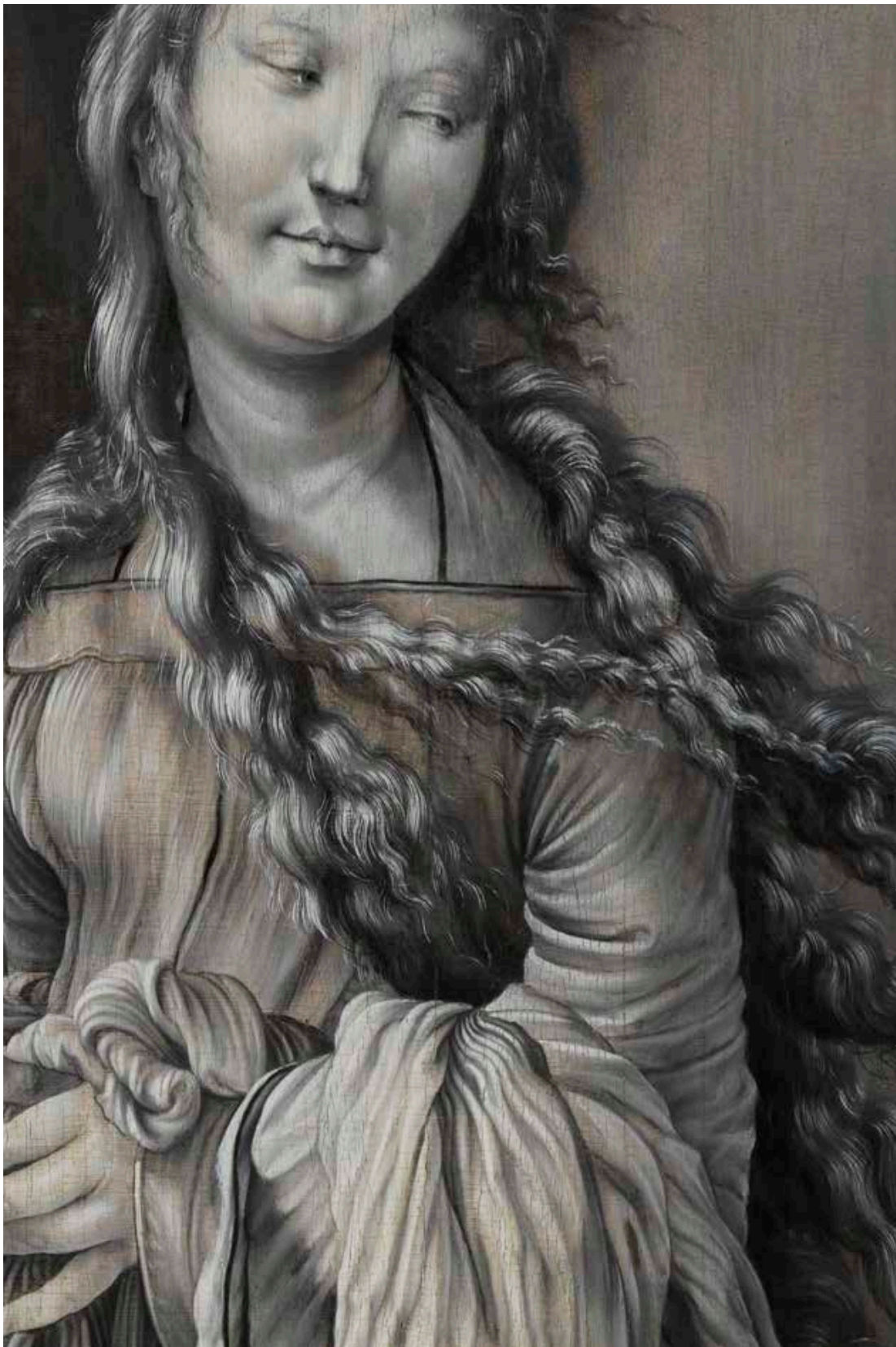


Abb. 1

Abb. 1  
Matthias Grünewald, Heilige Bibiena (?)  
Standflügel des Frankfurter  
Heller-Altars, um 1509–1510,  
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

1 Runge 1810.

2 Cennini 1871.

3 Theo van Doesburg: (\* 30. August 1883 in Utrecht; † 7. März 1931 in Davos, Schweiz), eigentlich Christian Emil Marie Küpper, war ein niederländischer Maler, Schriftsteller, Architekt, Bildhauer, Typograf und Kunsttheoretiker. Van Doesburg schuf geometrisch aufgebaute Gemälde und gehörte somit zu den Mitbegründern der abstrakten Malerei. Er war 1917 an der Gründung der Künstlervereinigung De Stijl beteiligt. Später schloss er sich für kurze Zeit dem Dadaismus an. Für das Café und Tanzlokal Aubette am Kléberplatz in Strassburg entwarf er 1927/28 mit Hans Arp und dessen Frau Sophie Taeuber-Arp, als Gesamtkunstwerk der De-Stijl-Bewegung folgend, die Umgestaltung der Innendekoration. Sie wurde Ende der 1930er Jahre zerstört, da sie dem Publikumsgeschmack nicht entsprach, und von 1989 bis 1994 wieder hergestellt. Der Autorin liegen Rekonstruktionsberichte vor.

4 Giacometti 2011, S. 41 u. 49.

5 Itten 2001, S. 99.

6 Itten 2001, S. 99.

7 Alberti 2010, Charakterisierung des Elements Erde als «bigia e cenericcia».

Ein Chamäleon – zum Farbwert an sich

Grau finden wir zwischen Schwarz und Weiss. In unterschiedlichen Grauwerten drückt sich beispielsweise die Zeichengeste auf dem Trägermaterial aus: von lichten Werten, herrührend von einer sanften Berührung mit dem Zeichenmedium, bis zu satter Schwärze bei statlichem Druck. Auch das Dichteverhältnis von Papier und Strichen in Zeichnungen beschreibt Grauwerte – eine hohe Strichdichte ergibt fast Schwarz, eine geringe lässt dem Weiss des Trägermaterials viel Platz zur Entfaltung – eine helle Graustufe wird sichtbar. Abbildungen aus unterschiedlich dichten Schraffuren sind indes nicht einfach nur Schwarz-Weiss-Darstellungen, sondern es handelt sich oft um künstlerische Übersetzungen einer ursprünglichen Farbigkeit, meinen die Farbstimmung jener Landschaft oder das Kolorit jener Bildvorlage. Und auch alte chinesische Tuschebilder, die sich zwischen dem Dunklen und dem Lichten in zar-testen Grauklängen ergiessen, stellen tiefe und leichte Farbtöne dar. Es heisst, dass ein guter Tuschkünstler mit seiner schwarzen Tusche mindestens den gleichen Reichtum an Tönen zu schaffen vermochte wie mit einer Fülle bunter Töne. Grau steht auch hier für einen farbigen Eindruck.

Generell scheint Grau nur in der Vorstellung – wie etwa in Runges Idee der Farbkugel<sup>1</sup>, wo sich eine Grauskala zwischen den beiden Polen Weiss und Schwarz einspannt – absolut. In Wirklichkeit existiert für einen Maler oder eine Farbenseherin ein unendlich grosser unbunter Farbraum, den man auch als Grauraum bezeichnen könnte. Ein Grauraum, welcher bei Cenzo Cennini den unbestimmten Tonbereich aller gedämpften, grauen Farben meint.<sup>2</sup> Meist ist, wenn auch äusserst fein dosiert, Grau also farbig. Selbst Doesburg hat in seiner dezidiert abstrakten Raumkomposition für das Tanzlokal Aubette<sup>3</sup> sein Grau in mehreren Schichten aufgebaut. Da gibt es etwa eine Graumischung aus blauen und ockerfarbenen Schichten mit besonders intensiver Wirkung, da sie aus zwei komplementären Gegenspielern besteht, die unaufhörlich in Bewegung bleiben und sich gegenseitig steigern. Ein solch erquickliches Grau muss auch Giacometti vor Augen gehabt haben, als er, die Wandbilder des Pantheon in Paris betrachtend, von einem reichen, warmen, gut genährten Grau, welches sich ausgezeichnet in das Grau des Steines einfüge, spricht. Ein eigentliches Farbgemisch, welches auch neben dem lebendigen Grau eines Sediments – vielleicht eines Sandsteins – bestehen kann. Von noch intensiverer Art ist das Erlebnis eines Gemenges in der Art der «mélange optique». Ein reiches und volles Grau, welches, aus kleinsten komplementären Farbflecken von gleichem Valeur auf die Bildfläche gesetzt, sich erst in der Netzhaut des Auges mischt und schwebend, ja gar entmaterialisiert

wirkt. Auf diese Weise könne man, so Giacometti weiter, der Farbe und dem Bild eine schöne Haut geben – wie die Haut einer reifen Frucht.<sup>4</sup> So interessant kann sich das optische Wirkungsspiel der Farben entfalten! Und selbst das scheue Grau nimmt Einfluss – oft aus dem Hintergrund – doch, wie es scheint, mit besonderer Kraft, denn «die leuchtenden Farben wirken, als würden sie ein inneres Licht ausstrahlen – sie singen im Grau. Und umgekehrt leben stumpfe Farbtöne, ganz besonders graue Töne, von der Kraft der leuchtenden, sie umgebenden Farben.»<sup>5</sup> Die Farben interagieren. Und sie tun dies manchmal auf so überraschende Art, dass etwa Delacroix gemäss eigenen Aussagen mit dem Schlamm der Strasse den köstlichsten Frauenkörper hätte malen können, wenn er ihn mit den Farben seiner Wahl hätte umgeben dürfen.<sup>6</sup> Auch mit diesem Schlammgrau ist vermutlich kein neutrales Grau aus Schwarz und Weiss gemeint, sondern vielmehr eines, welches noch bewegt ist von Farbe wie jenes Gemisch, in welchem sich alle schrill und ungestüm leuchtenden Buntfarben vereinen. Wenn sie zusammenkommen, trüben sie sich zunächst, um dann gänzlich in Grau zu versinken. Ihr Fest erlischt, doch deren Energie bleibt im Grau erhalten und bringt neue, geheimnisvolle Farben hervor.

In einem Unbuntraum zwischen dem Lichten und der Dunkelheit unaufhörlich pendelnd, zeigt sich Grau in verschiedenen Erscheinungsformen: von warm zu kühl, von weiss bis zu schwarz, von weich und samtig bis zu hart und metallisch. Mal ist es fester Bodensatz der Erde<sup>7</sup> und wirkt schwer und beharrlich, mal ist es leicht und flüchtig – eine Illusion. Grau hat keine klare Zugehörigkeit, verhält sich meist unauffällig still und ist doch omnipräsent im Schattenabbild unserer Welt. Es fordert durch Abwesenheit eines eindeutigen Buntwertes den Geist und es entzieht sich immer wieder dem Auge und der Sprache. Grau ist schwer fassbar.



**Farbe des Flüchtligen – das Grau als Erscheinungsform des Lichts**

Mit der ursprünglichen Bedeutung<sup>8</sup> des Wortes Grau ist eine Qualität gemeint, die in Beziehung zum Licht steht, eine Eigenschaft des Lichtes selber vielleicht, die sich in folgenden räumlichen Phänomenen zeigt.

Im Wald bei trübem Wetter existiert ein unbestimmtes Licht, ein Restlicht, welches sich auf die Blätter legt. Es vermag dem Laub ein zartes Schimmern, einen milden Glanz zu entlocken. Diffus zerstreut sich dieser Glanz, breitet sich aus, erreicht den ganzen Waldraum und verklärt diesen silbern. Wie in einem zusätzlichen Beleuchtungslicht werden feinste Blättchen sichtbar, alles erscheint zum Greifen nah und doch irgendwie surreal.

Im Nebelwald dringt das Licht in die wattige Substanz ein, versinkt darin fast gänzlich. Das Gehölz ist zwar sichtbar – träge triefend und dunkelsatt im Vordergrund. Je tiefer man aber mit dem Blick vordringt, desto schemenhafter erscheint es, verschwimmt. Das Schwarz verflüssigt sich gleichsam im Weiss, bis es sich dann gänzlich auflöst im scheinbaren Nichts. Es bleibt ein trübes Leuchten, eine matte Helle – eine geheimnisvolle Tiefe.

In dunstigen Situationen lichtet sich die Szenerie. Farbreflexe aus dem wahrnehmbaren Umraum bespielen das fluffige Medium aus kleinsten Tröpfchen. Sie fangen, zerstreuen, zerstreuen und vereinen sich wieder heiter zu einem Farbgemenge, blinzeln in Millionen von buntem Grau. Ein gefärbter Schleier, ein mit Farbpartikeln aus feinsten Tonwertunterschieden bedrucktes Tuch schmiegt sich an die Landschaft. Die Umrisse von Dingen erscheinen unscharf und zerfließen wie in einer sfumato-Darstellung.

Im Dämmerlicht, wenn der Morgen graut oder der Tag in die Nacht übergeht, liegt der Raum gebettet, gefüllt gleichsam mit einem flimmernden Lichtgemisch. Die Trägersubstanz für dieses Spiel ist unsichtbar, die nicht gesättigte Luft. Nahes ist fern und Fernes ist nah. Dinge zergehen, schweben, schmelzen in diesem buntgrauen Vibrieren. Der Raum scheint greifbar und dennoch weicht er zurück. Vergänglichkeit wird fühlbar. Ephemere erscheinen auch im Dämmerzustand sich befindliche Innenräume. Wenn durch Buntgläser gefärbtes Licht eindringt, auf andersbunte Wände trifft und sich auf den feinsten Staubteilchen im Raum zu einem eigenartig trüben, einem farbigen Grau mischt, welches von Ort zu Ort und von Moment zu Moment in sich stets veränderten Nuancierungen zeigt. Ein erhebendes Farbwandern in einem Raum, dessen Gestalt beweglich ist, dessen Konturen nur noch erahnbar sind. Mit geschlossenen Augen möchte man die Haut der Wand, des Raumes befühlen – in das Ferne sich tragen lassen.

Mit unergründlich dunklen Bezirken ausgestattet, breiten sich japanische Räume schwer und lautlos aus, entfalten eine stille Präsenz. Es sind Gebilde wie aus unterschiedlichen Schattendichten schraffiert, aus einer dumpfen Schattenmelodie komponiert. Ein dünnes, trübsanftes Licht streichelt sanft die Dinge, entlockt ihnen einen leisen Glanz, erweckt sie zu lebendigem Tanz. Es legt sich auch vertraulich still über die dämmerfarbenen Wände und lässt die mit Staub angelagerten Flächen der Papierfenster als traumhafte Helle, als ein nebelhaftes Flimmern erscheinen. Im Wechselspiel von Licht zu Körper und von Körper zu Raum entsteht ein sinnverwirrendes Gemisch aus Helle und Dunkelheit.

Das Mehrdeutige und schwer Fassbare des grauen Farbwerts transformiert sich in diesen Licht-Raum-Schilderungen zur Unschärfe und wird so zum Wesensmerkmal von Raumzuständen, zum Atmosphärischen selbst. Das Grau wird gewissermassen zur Farbe des Übergangs, des Flüchtligen.

**Extrakt der Langsamkeit – Grau als Stimmungsträger für Poesie**

Dämmerräume, in einer Palette von pudrigen Schattierungen von Grau, Rotbraun und Weiss gehalten, sind im Werk des dänischen Malers Vilhelm Hammershøi zu finden.<sup>9</sup> Es handelt sich meist um Bilder aus dem engeren Lebenskreis des Künstlers. Die leer anmutenden Räume seiner gutbürgerlichen Wohnung in Kopenhagen in gedämpftem Licht,<sup>10</sup> in einer Fülle von Graunuancierungen zeigen Interieurs der tiefen Stille ohne Aussenbezug. Ein wahres Form- und Farbkontinuum in Grau – ein undurchdringliches zwar, aber kein bodenloses Grau, durch und durch körperhaft.

Auch die Farbpalette Giorgio Morandis<sup>11</sup> ist reduziert. Unaufdringlich und unscheinbar sind es selbstlose, irdene Töne – Farben der Erde. In einer unaufhörlichen Repetition sind in zahlreichen seiner Bilder Alltagsgegenstände – Krüge, Vasen, Gläser – dargestellt. Ein gedämpftes, gleichmässiges Licht umhüllt diese, entwirft sanfte Schatten und Glanzlichter, die die Konturen auflösen. Etwas Diffuses liegt in der Luft – wie wenn eine Staubschicht oder ein Schleier über den Bildern läge. Die Schattierung der Farben ist das eigentliche Thema. Sie erhält etwas Körperhaftes und das ursächliche Licht scheint ein feines, innerliches zu sein.

Beide Künstler, Hammershøi und Morandi, haben sich – indem sie ihre Farbpalette reduzierten – ganz dem Studium der Lichtverhältnisse gewidmet. Tonale Farbwerte werden zum Träger subtiler materieller Qualitäten. Aus der besonderen Intensität der Zuwendung zu den unscheinbaren Bildgegenständen, aus der sorgfältigen

Abb. 2  
Vilhelm Hammershøi, Interieur  
Strandgade 30, 1901  
Öl auf Leinwand, 66,0 x 55,0 cm  
Städel Museum, Frankfurt

8 Mittelhochdeutsch: gra, althochdeutsch: grao, schimmernd, strahlend, einen matten, gedämpften Glanz haben, ein schwaches Licht aussenden. Grau 2021.

9 Vilhelm Hammershøi (1864–1916) war ein dänischer Maler und gilt als Vertreter des Symbolismus. Seine melancholischen Interieurs, Porträts, Landschafts- und Architekturdarstellungen erinnern an den US-amerikanischen Maler James McNeill Whistler, den Hammershøi sehr verehrte.

10 Meier 2014.

11 Giorgio Morandi (1890–1964) war ein italienischer Maler und Grafiker und gilt als Vertreter der kubistischen und futuristischen Strömung und der *pittura metafisica*.



Abb. 2





Abb. 3

Abb. 3  
Giorgio Morandi, Natura morta, 1957  
Museo Morandi, Bologna

12 Marcia Hafif (1929–2018), US-amerikanische Künstlerin, gehört zu den frühesten Vertretern der so genannten radikalen oder analytischen Malerei.

13 Schmidt 2017.

14 Ermen 1999.

15 Clothier 2007.

Hingabe an deren Erscheinung und der Konzentration ganz auf die Wiedergabe des Sichtbaren resultiert eine berührende Atmosphäre der Stille und ein tiefes Gefühl für dessen Lebendigkeit. Ja – die Bilder scheinen langsam und leise gemalt, scheinen zu atmen. Und man möchte sagen, dass dadurch, dass die Dinge aller Farbe entkleidet sind, sich ihr «wirkliches» Wesen zeigt.

Die Arbeiten von Marcia Hafif<sup>12</sup> hingegen bilden nichts ab, sie sind unabhängig und radikal. Ihre Gemälde verweisen auf nichts ausserhalb ihrer selbst, sie existieren unabhängig von dieser Welt. Die Malmaterie an sich, die Farbsubstanz selber, steht im Zentrum des Interesses. Diese ist dicht, matt, samten und unergründlich tief.<sup>13</sup> Eine unwiderstehliche Anziehung in tiefklingendem Ton geht von ihr aus. So zeigen sich etwa in der Serie «Neutrale Mischfarben» Grautöne aus jeweils einer Mischung zweier Komplementärfarben unter Beimischung von Weiss. Es handelt sich gewissermassen um eine aufgehellte Neutralität. Diese ist jedoch niemals einfarbig oder monoton, im Gegenteil: eine seltsame Unbestimmtheit<sup>14</sup> geht von den Gemälden aus. Sie haben einen silbrigen, seidigen Schimmer mit kaum wahrnehmbaren Modulationen auf zwei gedämpften Farben, beide oft schwer zu benennen.<sup>15</sup>

Die hier beschriebenen Arbeiten gelangen mit einem farblich stark begrenzten Register zu grösserer Konzentration, zu höherer Komplexität. Die Neutralität des Grau hält die Arbeiten in einem poetisch-unbestimmten Raum, von dem aus sie wegen ihrer Offenheit und Unschärfe in Beziehung zum Betrachter treten. Es sind stille Werke, in denen sich Zeit gleichsam verdichtet und die der Langsamkeit verpflichtet sind. Geduldig muss man sich einen Zugang verschaffen – erst bei längerer Betrachtung offenbaren sie sich, werden sie leichter und beginnen zu schweben.

Der Zustand der Langsamkeit macht es also erst möglich, den matten Glanz im Grau, dessen Schimmer, der aus der Tiefe kommt und nicht an der Oberfläche entsteht, zu entdecken. Es handelt sich hier um ein inneres Leuchten, welches eigentlich die Befindlichkeit des Betrachters reflektiert. Eingewickelt gleichsam ins Grau, in einen Zustand der Versenkung, tauschen sich innere und äussere Welten aus. Der scheinbaren Reizarmut von Grau steht also ein Reichtum gegenüber, der erst durch die Stilllegung der gewöhnlichen Zeit ermöglicht wird. Auf geheimnisvolle Weise verbinden sich so im langen Verweilen, in der Hingabe Leere und Fülle.

Verwendete und weiterführende Quellen und Literatur

- Alberti 2010: D. R. Edward Wright, Il De pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435–1600), (Ingenium/Centro studi Leon Battista Alberti; Bd. 13), Florenz 2010.
- Blümle et al. 2011: Claudia Blümle et al. (Hg.), Graustufen, (Bildwelten des Wissens; Bd. 8,2), Berlin 2011.
- Bushart/Wedekind 2016: Magdalena Bushart/Gregor Wedekind (Hg.), Die Farbe Grau, (Phoenix. Mainzer Kunstwissenschaftliche Bibliothek; Bd. 1), Berlin 2016.
- Cennini 1871: Das Buch von der Kunst, oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg, (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance; Bd. 1), Wien 1871.
- Clothier 2007: Peter Clothier, The Buddha Diaries, 29. August 2007, URL: <http://thebuddhadiaries.blogspot.com/2007/08/> (aufgerufen am 5. November 2021).
- Ermen 1999: Reinhard Ermen, Ein Gemälde ist ein Gemälde, ist ein Gemälde... Zur Arbeit von Marcia Hafif, in: Kunstforum 146 (1999), S. 254–265.
- Giacometti 2011: Augusto Giacometti, Die Farbe und ich, Zürich 2011.
- Grau 2021: Grau, in: DWDS, Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, URL: <https://www.dwds.de/wb/grau> (aufgerufen am 17. November 2021).
- Itten 2001: Johannes Itten, Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Leipzig 2001.
- Jaccottet 2005: Philippe Jaccottet, Der Pilger und seine Schale. Giorgio Morandi, München 2005.
- Jullien 1999: François Jullien, Über das Fade – eine Eloge. Zu Denken und Ästhetik in China, aus dem Französischen übersetzt von Andreas Hiepko und Joachim Kurtz, (Internationaler Merve-Diskurs; Bd. 219), Berlin 1999.
- Jun'ichiro 1987: Tanizaki Jun'ichiro, Lob des Schattens, aus dem Japanischen übersetzt von Eduard Klopfenstein, (Manesse-Bücherei; Bd. 4), 2. Aufl., Zürich 1987.
- Kat. MuttENZ/St. Gallen 2017: Ines Goldbach/Roland Wäspe (Hg.), Marcia Hafif. The Inventory. Painting, Ausst.-Kat. MuttENZ: Kunsthaus Baselland, 2017; St. Gallen: Kunstmuseum St. Gallen, 2017–2018, Wien 2017.
- Meier 2014: Urs Meier, Hammershøi und Morandi, 18. Juni 2014, URL: <https://www.trekimo.ch/2014/06/18/hammersh%C3%B8i-und-morandi/> (aufgerufen am 5. November 2021).
- Runge 1810: Philipp Otto Runge, Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander, und ihrer vollständigen Affinität. Mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben, Hamburg 1810.
- Schmidt 2017: Kristin Schmidt, Marcia Hafif. Das schönste Schwarz, in: Kunstbulletin 11 (2017), S. 84–85.