

Falke, Jakob von

Grau

Aus alter und neuer Zeit. Neue Studien zu Kultur und Kunst, Berlin (2) 1895
241-251

241

Grau, gräulich, ergrauen, Grauen, Graus, Grausen, grausam, gruselig, greis und Greis, greislich, grässlich, Griesbart und Griesgram, Grimm und grimmig, Gram und grämlich - Welch eine liebenswürdige Sippschaft von Wörtern, die alle von der Farbe Grau ihren Ausgang nehmen! „Es wird mir graulich zu Mute,“ wenn ich sie nur überdenke. Hat der wortbildende Volksgeist recht, wenn er diese Farbe so auffasst, daß er alle Widerwärtigkeiten, sinnlich wie moralisch, davon ableitet? Oder haben wir recht, wir hochgebildeten und geschmackvollen Menschen des neunzehnten Jahrhunderts, wenn wir Grau zur Lieblingsfarbe unseres Säkulums gemacht haben? Sind wir so melancholisch-grämlicher Natur, daß wir alles grau sehen müssen, uns selbst vor allem?

Es ist wohl bei allen Völkern so, daß mit dieser trüben Mischung zweier Negativen, aus Schwarz und Weiß, das Unerfreuliche, Unsichere und Unbestimmte bezeichnet wird. Grau und öde ist das weite, vom Sturm bewegte, wilde

242

Meer, grau ist die Dämmerung, welche Licht und Farbe auslöscht und die Dinge der Welt im ungewissen Zwielflicht erscheinen läßt; der Morgen graut, wenn die Nacht scheidet, bevor Licht und Leben zurückkehren. Wir blicken ungewiß, zweifelnd in die graue Zukunft; grau ist die grämliche Stimmung des Gemüts, die weder uns noch andere erfreut; grau nennen wir mit Goethe die unfruchtbare Theorie, im Gegensatz zu den goldenen Früchten am grünen Lebensbaum; „ein scheußlich Grau“ ist es, in welches Schiller seinen Rhodiser Ritter das Drachenbild kleiden läßt, ein Schrecken und Grausen für die Hunde selbst.

Und trotzdem haben wir, wir modernen Menschen, zur grauen Fahne geschworen. Grau ist vornehm, ist schön, grau ist fein und elegant. Grau sind unsere Wohnungen von außen wie von innen. Jeder Blick die Straße entlang zeigt uns ein graues Bild, grau angestrichen sind die Häuser, grau ist die Staffage. Unsere elegantesten Zimmer haben graue Tapeten, grauen Anstrich; unsere Tageskleidung, der Männer wie der Frauen, ist von der grauen Farbe beherrscht; ein grauer Ton gilt für fein in der Malerei, und selbst unsere Festkleidung, die Kleidung der Freude, besteht, wenn nicht selbst aus Grau, doch aus den Elementen desselben, aus Schwarz und Weiß. Es ist wahr, wir kämpfen seit einigen Jahren dagegen und können uns auf diesem oder jenem Gebiete vielleicht schon des Sieges rühmen - wir glaubten es wenigstens - und doch bricht immer und immer wieder die graue Passion hervor; sie scheint in unserem Jahrhundert unbezwingbar.

Die Liebhaberei an Grau ist eine spezifische Eigenschaft unseres Jahrhunderts, die ihm allein gehört. So weit man auch die Geschichte des Farbengeschmacks zurückverfolgt, sie kennt dieselbe nicht. Grau spielt nie eine Rolle in der Koloristik

243

der vergangenen Zeiten. Mehr und mehr sind wir zur Kenntnis und zur Überzeugung gelangt, daß im Altertum alles, was Kunst heißt, koloristisch behandelt wurde: Tempel, Häuser, Grabstätten. Die Bildwerke prangten in reichen Farben; wir sehen ihre Überreste und haben es gelernt, die Bemalung zu prachtvollster Wirkung zu rekonstruieren; Grau ist nicht darin vertreten. Ägypter und Assyrer, Griechen und Römer kleideten sich farbig in Weiß und Purpur, in Rot und Blau und Grün und verzierten die Kleider reichlich mit Goldstickerei; Grau aber ist höchstens die Farbe, die der Sklavenkleidung zukam. Und so war es im ganzen Mittelalter. Die ganze ritterlich vornehme Gesellschaft kleidete sich in lebhaftere oder kräftige Farben, bestickte sie reichlich, verbrämte sie mit Goldborten und liebte vor allem die farbig oder golden gemusterten Stoffe des Orients, welche in den europäischen Seidenfabriken nachgeahmt wurden. Alle gebrochenen, unscheinbaren, schmutzigen Farbtöne kamen den niederen Klassen zu und wurden auch von diesen getragen. Ebenso trug Grau oder einen andern, Freude und Lebenslust ausschließenden Farbenton, wer der Welt entsagt hatte, Mönche und Nonnen; daher die grauen Brüder, die grauen Schwestern.

Als die Renaissance kam, mußte die Kunst der Maler freilich von allen Farbtönen Gebrauch machen. Die Kunst des Mittelalters hatte es leichter gehabt: sie illuminierte ihre Figuren, das heißt, sie füllte die Zeichnung mit den entsprechenden Farben aus, ohne sich viel um Rundung, um Höhlung durch Schatten und Licht zu kümmern. Nicht so die großen Maler der Renaissance, welche ihren Figuren den vollen Schein des Lebens zu geben hatten, wie sie sich plastisch darstellten, rund, lichtumflossen oder in Schatten versenkt. In dieser Malerei konnten sie freilich nicht auf die Mitwirkung grauer Töne Verzicht leisten, und dann um so weniger, als

244

man auch auf die Tagesstimmung einging, die Dämmerung und die Nacht darzustellen hatte, den wolkengrauen Himmel und die vom Regen überströmte Landschaft. Das Grau war damit ein Farbenton geworden gleichbedeutend jedem andern, wo die Kunst seiner um der lokalen Wahrheit willen bedurfte. Fern davon aber, daß Grau eine Modefarbe geworden wäre oder daß die Dekorationsmalerei Grau mit Vorliebe in Verwendung genommen oder das Kostüm der Zeit es geliebt hätte. Im Gegenteil, nach den farbenreichen, durch ihre Kontraste und ihre Buntheit auffälligen Trachten des fünfzehnten und der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts kam allerdings ein größerer Ernst in die Kleidung, und bescheidene wie vornehme Leute kleideten sich gerne in Schwarz, aber Grau war eine verschmähte Farbe. Die reiche Stoffsammlung im österreichischen Museum giebt kaum ein Beispiel eines grauen Sammet- oder Seidengewebes aus dem sechzehnten Jahrhundert.

Es war in dem ganzen nachfolgenden Jahrhundert nicht anders. Ludwig XIV. hielt das Kräftige, Farbenreiche in Kleidung wie Dekoration aufrecht. Für ihn selbst war die Verbindung von Blau und Rot, beide in starkem Ton, wie uniformmäßig, und dies gab auch für den Hof die Grundstimmung. Damals hatten die Maler, die niederländischen und insbesondere die holländischen, die grauen Töne schon aus einem andern Gesichtspunkt schätzen und üben gelernt. Sie hatten es gelernt, - und das war allerdings eine koloristische Feinheit - die Stimmung eines Bildes in einem einzigen Farbentone zu halten, in den alle Einzelheiten wie versenkt und hineingeschmolzen waren. Dieser Ton war bald ein bräunlich goldener, bald ein rötlich blonder, bald ein silbergrauer. „Ein feiner silbergrauer Ton“, das ist so die Bezeichnung, wenn man zum Beispiel von den feineren Bildern

245

des jüngeren Teniers spricht. Immerhin, das Grau war damit zum erstenmale zu gewissen Ehren in der Kunst gelangt; nicht so aber im Kostüm, ausgenommen bei den arbeitenden Klassen, welche - wie es früher auch nur zu Zeiten anders war - die trüben, dem Schmutz weniger ausgesetzten Farben vorzogen; unter diesen war auch Grau, aber ohne besondere Bevorzugung; es war ein indifferenter Ton unter den anderen. Nur in England - im Gegensatz gegen die Tracht der vornehmen Gesellschaft - war Grau zu einer politisch sozialen Bedeutung gelangt. Es waren die Quäker - ähnlich den oben erwähnten grauen Brüdern und grauen Schwestern - und mit ihnen die „Frommen“ und die „Heiligen“, welche mit dem Schwert in der einen und dem Gebetbuch in der andern Hand die Krone bekämpften; diese bevorzugten, ihrer allem Schmuck, aller Weltlust entsagenden Tendenz gemäß, die unscheinbarste, bescheidenste aller Farben. Mit ihnen ging sie nach Amerika hinüber und kehrte am Ende des achtzehnten Jahrhunderts wieder nach Europa zurück, beides, das Hinüber und Herüber, im Verein mit dem schlichten und versteiften Filzhut, der nach dem Befreiungskriege der Vereinigten Staaten als schwarzer Cylinderhut in der Form, wie wir ihn noch heute tragen, die große und konservative europäische Mode werden sollte.

Im achtzehnten Jahrhundert, im goldenen Zeitalter der regierenden Frauen, des Rococo und der Aufklärung, verblaßten die Farben. Die eleganten Modestoffe für die Kleidung wie für die Dekoration nahmen die verwaschenen Töne, das lichte Wasserblau, ein zartes Grau, ein zartes Rosa, ein blasses Gelb und was dergleichen mehr ist, zur Grundfarbe und Grundstimmung. Silbergrau war wohl auch darunter, ohne bevorzugt zu sein. Die Vorstellung der Eleganz identifizierte sich mit dieser Abschwächung der Farben. Es lag darin

246

offenbar schon der Beginn einer Hinneigung zur Negation aller Farben; konsequent durchgeführt, mußte diese Richtung schließlich zum Grau führen.

Aber es kam eine Episode dazwischen, welche diese Konsequenz verschob. Die Aufdeckungen von Herkulanum und Pompeji führten aufs neue antike Dekorations- und Ornamentmotive in den Stil der Zeit ein und mit ihnen auch den Farbensgeschmack jener aufgedigerten Städte, freilich in alsbald mißverständlicher Weise.

Statt der hellen, leuchtenden, prächtigen, allerdings auch gemischten Farben, auf deren so überaus glücklicher Verbindung der große Reiz jener Wandmalereien beruht, nahm man ihre von Alter und Zerstörung getrüben Töne, zu denen sich die wenigen braunen Töne der antiken Terrakotten gesellten. So kam es, daß, als mit den verblaßten Farben des ancien régime wie mit diesem selber gebrochen war, alle Schmutzfarben, ein helleres oder dunkleres Braun, Bouteillengrün, ein dunkles, schwärzliches Blau und überhaupt unentschiedene Töne die Mode wurden, sowohl in der Kleidung wie in der Dekoration. Es war nirgends rechte Freude dabei. Am vorteilhaftesten sahen noch die Damen der Epoche des Direktoriums und des Konsulats in ihren weißen Kleidern und bunten Schärpen aus.

Hier hätte nun schon das Grau seine Rolle spielen können, aber man fand es nicht - oder doch äußerst selten - unter den Farben der antiken Dekoration. Seine Zeit kam erst, als mit allem antiken und jeglichem andern Geschmack ein Ende gemacht worden. Als man in vorgeschrittener Zeit des neunzehnten Jahrhunderts, da die Restauration nichts Neues zu bieten vermochte, schon gar nichts mehr auf dem weiten Gebiete des Geschmacks besaß, keinen Farbensinn, kein Gefühl für die Formen, keine herrschenden Stiltraditionen, an die man sich anklammern konnte, da erst stellte sich das Grau als die

247

wirkliche, herrschende Modefarbe ein. Die Kleidung der Herren, die noch sommerlich mit blauem Frack und gelben Rankenhosen in die Epoche der Restauration eingetreten waren, wurde nun in der Tagedracht grau und zwar im ganzen Anzug, vom Hut bis zu den Gamaschen herab. Die Engländer, die damals noch durch ihre Sonderbarkeiten und Excentrizitäten der Mode sich auszeichneten, machten den Anfang. Um doch Abwechslung zu haben, wurden die verschiedensten Töne studiert und gemischt; man ließ das Grau ins Blaue, Violette, Grünliche, Rötliche spielen, sprenkelte und karrierte Schwarz und Weiß durch einander zum Effekt des „Pfeffer und Salz“. Die Damenkleidung war freilich nicht so arm in der Farbe, nicht ganz so entsagungsvoll und doch war auch sie in der Haus- und Straßentracht gänzlich vom Grau beherrscht. Das Grau in seiner Nüchternheit und Reizlosigkeit, ehemals die Farbe der untersten Klassen, wurde nun fein, elegant, vornehm.

Und wie mit der Kleidung, so ging es mit der Dekoration. Alle Papiertapeten erhielten grauen Grund, der vielfach als „Taubengrau“ ins Violette oder Bläuliche spielte, meist aber stumpf und tot aussah. Darauf gab es wohl grüne Blätterranken, auch Blumenbouquets. Je vornehmer aber der Salon, je schlichter war er in seinem Grau, nur daß die Wände sich mit Goldrahmen schmückten und die Möbel mit grellgefärbtem Atlas in Kontrast traten. Wo es keine Teppiche gab, wurde der Fußboden im bürgerlichen Hause mit grauer Ölfarbe angestrichen. Die Teppiche allerdings widerstanden, obwohl ein Architekt auch das einmal zu stande brachte, daß er den Stuckplafond eines Salons Grau in Grau im Fußbodenteppich nachbilden ließ. Die Teppiche, unter dem Einfluß von Belgien, England und Frankreich stehend, waren ganz und gar vom Blumengeschmack beherrscht, der sich in England bis

248

zu ganzen Blumengärten und exotischen Wäldern emporschwang. - Die Franzosen fühlten feiner darin. Sie machten in dieser Dekoration einen sehr verständigen Gebrauch vom Grau. Sie verminderten mit dieser Farbe die grelle Wirkung der buntfarbigen Blumen und gaben damit ihrer Pracht etwas Sanftes, Gemildertes und Duftiges, wie ja auch die Blumen in der Natur, wo sie luftumflossen sind, niemals die rohe Wirkung machen, wie in der naturalistischen deutschen und englischen Dekoration jener Zeit. Dies gilt wie von den Teppichen und Tapeten, so auch insbesondere von der Porzellanmalerei, welche damals vom Blumengeschmack überwuchert war. Auch hier zeichnen sich die französischen Malereien durch ihren zarten und duftigen Hauch aus, der ihnen durch Verbindung mit einem lichten, wie transparenten Grau gegeben ist.

Anders aber die französische Malerei jener Zeit, wo sie nicht dekorierte, sondern Bilder, eigentliche Kunstwerke schuf. Gerade hier war sie die erste, welche - so um die fünfziger Jahre - zuerst wieder auf eigentlich koloristische Wirkung ausging. Ganz im Gegensatz herrschte damals in Düsseldorf, wo eben die Landschaftsmalerei emporblühte, der „feine graue Ton“. Achenbach und die Nordländer hatten ihn der skandinavischen Landschaft abgesehen, wo allerdings alles, auch an hellen Sommertagen, grau erscheint: der blaue Himmel, der grüne Wald, das stille, spiegelnde Wasser der Buchten und der Seen, die Nähe wie die Ferne, alles stellt sich grau umflort dem Auge dar. Die Düsseldorfer malten damals aber auch die südliche Landschaft in Grau, und wenn jemand versuchte, es anders zu machen, und einmal ein landschaftliches Bild in Sonnenlicht und Farben prangen ließ, so hieß das Dekoration, nicht Kunst. Ich erinnere mich der Mitteilung eines Freundes, der zu jener Zeit von Düsseldorf nach Paris in die Schule Coutures ging, der damals im Kolorit für den

249

ersten Meister und Lehrer galt. Mein Freund hatte natürlich in der ersten Stunde, die Palette nach Düsseldorf Art gesetzt; Couture nahm sie, hielt sie gegen das Licht und verurteilte sie mit dem kurzen Wort: Tont cela est gris.

Seitdem haben nun zwar auch die Deutschen gelernt, nicht bloß die Palette farbig zu setzen, sondern auch die Bilder farbig zu malen; nicht ganz so ist es aber in der Dekoration und noch weniger in der Kleidung. Seit der großen Reform in Geschmack und Kunstgewerbe haben wir uns für Flächendekoration so vielfach an die orientalischen Muster gehalten, das aber, das Grau zu vermeiden, das haben wir nicht von ihnen gelernt. In der ganzen orientalischen Dekoration der Wände, der Teppiche, der Kleiderstoffe, der Geräte kommt das Grau, wo es nicht wie bei dem Stahl der Säbelklingen natürliche Farbe ist, so gut wie gar nicht vor. Sie macht den ausgiebigsten Gebrauch von zahlreichen gebrochenen und gemischten Tönen, auf deren Schönheit und Mannigfaltigkeit ja ein Hauptreiz beruht, aber Grau, das eigentliche Grau ist nicht darunter oder doch die allerseltenste Erscheinung und auch dann mehr ein verschossenes Blau. Auch das Weiß, das der Orientale nicht in dem reinen, kalten, gebleichten Tone, nicht als Negation, sondern stets noch als Farbe liebt, ist nicht grau, sondern warm gelblich, chamois gebrochen. Nur die Chinesen machen eine Ausnahme: sie verwenden Grau in der Kunst

sowohl als Grund wie für die Zeichnung. Und das ist nicht uninteressant, denn die Chinesen haben, allerdings mit anderen Kunstmotiven, ungefähr denselben Gang des Geschmacks durchgemacht wie die Europäer; auch sie sind von reineren Formen und lebhafteren Farben durch eine Art von Rococo und Zopf hindurchgegangen und so ziemlich auf denselben Standpunkt gelangt, auf welchem sich die dekorative Kunst Europas in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts

250

befand. Das Grau der Chinesen kann uns daher nicht wohl als Muster dienen, wenn man auch zugeben muß, daß sie es nach ihrer Art gut, wie man sagt, „fein“ zu verwenden wissen, harmonisch gewiß.

Ich habe gesagt, wir haben nicht gelernt, das Grau zu vermeiden, wir haben noch nicht gelernt, es zu beschränken auf eine Anwendung, wo es als lokale Farbe berechtigt ist. Wir brauchen es noch immer als bevorzugte Dekorations- und Kostümfarbe. Zwar ist es seit der Reformarbeit der letzten zwanzig Jahre besser geworden. An den Stoffen der weiblichen Gesellschaftstoiletten und der Sommerkleidung ist eine Fülle reizvoller, prangender Farben an uns vorüber gerauscht, leider vorüber, denn auch der Farbenton ist Mode und dauert gewöhnlich nur eine oder zwei Saisons. Wir haben von den Wänden die graue Tünche entfernt und alte, lebhaftere Färbung und Malerei wieder hervortreten lassen; wir haben rote Marmorsäulen wieder erscheinen sehen, die der graue Geschmack unseres Jahrhunderts mit Ölfarbe in grau gesprenkelten Granit verwandelt hatte. Unsere Wohnungen zeigen wieder rote oder grüne Wände und farbig verzierte Plafonds statt der grauen, gefälschten Stuckmalereien; unsere Teppiche sind orientalisierend, unsere Haus- und Tischwäsche aber schmückt sich mit Rot und Blau.

Das alles ist richtig, das alles ist ein Erfolg, aber der Erfolg ist nicht vollständig. Immer wieder bricht der Geschmack an Grau hervor. Die Farben in der Wohnung werden wieder stumpf und grau überschummert; das Straßenbild, die Staffage, die Häuser, alles erscheint farblos grau. Man scheut sich, öffentlich in einer anderen Farbe zu erscheinen, und glaubt mit Grau noch immer vornehm zu sein. Das halbe, ja fast das ganze Deutschland sendet seine Damen selbst in die Bäder und Luftorte grau vom Kopf bis zum Fuß.

251

Wer kennt sie nicht auf dem ersten Blick, diese grauen Frauengestalten! Und doch hat die Natur die Farben zur Freude geschaffen. Sie kleidet sich in Farben, wenn der Frühling erblüht und der Sommer glüht und der Herbst prangt, bis die Blumen vergehen und die Früchte und die Blätter fallen. Dann kommt der Winter allein mit seinem Grau am Himmel und auf der Erde; und wie der Winter in der gleichen Farbe kommen Tod und Verwesung und Verwitterung: sie alle „kleiden sich in ein scheußlich Grau“. Und das ist unsere Modefarbe, das ist, was für fein und elegant und vornehm und in der Kunst für schön gilt!