



**Aus:**

*Gerald Schröder, Christina Threuter (Hg.)*

## **Wilde Dinge in Kunst und Design**

Aspekte der Alterität seit 1800

Juli 2017, 312 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 36,99 €, ISBN 978-3-8376-3585-0

Als »wild« bezeichnen wir allgemein das Ungezügelter und Fremde im Unterschied zum Kontrollierten und Eigenen. Worin besteht die Faszination für das Wilde, die sich in vielen Bereichen aktueller Gestaltung zeigt?

Dieser Band zeigt, dass die Grenze zwischen wild und zivilisiert nicht so scharf gezogen werden kann. Die Beiträger\_innen untersuchen an zahlreichen Beispielen, inwiefern Kunst und Design seit der Zeit um 1800 dazu beitragen, unsere Vorstellungen vom Wilden zu formen und kritisch zu reflektieren. Dabei argumentieren sie aus einer dezidiert postkolonialistischen Perspektive und hinterfragen die Zuschreibungen des Wilden im Hinblick auf das ethnisch Andere.

**Gerald Schröder** (Dr. habil.), geb. 1967, ist Professor für Design- und Kunstwissenschaft an der Hochschule Trier. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Kunst und Design des 20. und 21. Jahrhunderts, der Emotionsforschung und der Männlichkeitsgeschichte.

**Christina Threuter** (Dr. habil.), geb. 1961, ist Professorin für Kunst-, Design- und Kulturgeschichte an der Hochschule Trier. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Visuellen und Materiellen Kultur des 20. Jahrhunderts mit einem besonderen Fokus auf Architektur und Mode.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3585-0](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3585-0)

# Inhaltsverzeichnis

---

## S. 8

### **Wilde Dinge in Kunst und Design**

Aspekte der Alterität seit 1800

*Gerald Schröder und  
Christina Threuter*

## S. 60

### **Wohnhöhlen und Beduinenzelte**

Die Metapher des »Wilden« im Display der Ateliers von Ernst Ludwig Kirchner vor dem Ersten Weltkrieg

*Christiane Keim*

## S. 98

### **Wilde Mode**

Exotismus und Tropikalismus

*Alexandra Karentzos*

## S. 136

### **Wilde Assemblagen**

Reflexionen der Differenz im Werk von Isa Genzken

*Gerald Schröder*

## S. 30

### **Das Interieur als Bühne**

Dufours tapeziertes Südsee-Arkadien und die Verinnerlichung naturalisierter »Geschlechtscharaktere« im Wohnen

*Astrid Silvia Schönhagen*

## S. 80

### **Bodies of Subversion?**

Die inkorporierte Wildheit der Tätowierung

*Sabine Kampmann*

## S. 118

### **Wilde Muster**

Yinka Shonibare und der *period room*

*Änne Söll*

# S. 174

## **Samuel Fosso**

Das Wilde in der  
fotografischen Autobiografie

*Heidi Helmhold*

# S. 206

## **Vicious**

Rick Owens Re-birthing  
des Cool

*Elke Gaugele*

# S. 244

## **Schönhässlich**

Über das Wilde in der Mode

*Annette Geiger*

# S. 282

## **Walk on the wild side**

Begegnungen mit Tieren in  
der Gegenwartskunst

*Jessica Ullrich*

# S. 190

## **Federköpfe**

Wilde Dinge der Mode

*Christina Threuter*

# S. 222

## **Kreativität und Terrorismus**

Anmerkungen zum Design in  
Zeiten der Gewalt

*Friedrich Weltzien*

# S. 262

## **Vergesichtung des Grauens**

Wie das Monster seinen  
Körper bekommt

*Florian Kornrumpf*

# S. 304

**Die Autorinnen  
und Autoren**

---



# Wilde Dinge in Kunst und Design

Aspekte der Alterität seit 1800

*Gerald Schröder und Christina Threuter*

## »Sauvage«: Diors Herrenparfum

Ein Werbefilm zeigt den berühmten Hollywood-Schauspieler Johnny Depp, wie er – schwarz gekleidet und mit dunkler Sonnenbrille – mitten in der Nacht zu den Klängen seiner E-Gitarre wild »abrockt«, um dann – einem starken und dunklen Bedürfnis folgend – mit dem Auto den dichten »Dschungel« einer Großstadt in Richtung Wüste zu verlassen.<sup>1</sup> Auf dem Weg dorthin wird es hell und es begegnen ihm einsame wilde Tiere: ein Büffel, ein Adler und schließlich ein Kojote, die als Spiegelbilder des männlichen Protagonisten in Szene gesetzt werden. Angekommen in der weiten Landschaft der Wüste, die nicht von ungefähr das Image des Wilden Westens heraufbeschwört, holt er einen Spaten aus seinem Kofferraum und gräbt unter dem gleißenden Licht der Sonne ein Loch in den Wüstensand. Dorthinein legt er seine zahlreichen Hals- und Armbänder, während aus dem Off ein innerer Monolog zu diesem fremdartig anmutenden Ritual zu hören ist: »Wonach suche ich«, fragt er sich. Und gibt sich dann selbst die Antwort: »Nach etwas was ich nicht sehen kann. Ich spüre es. Es ist magisch.« Schließlich erscheint am Ende des Films als Antwort auf seine Fragen plötzlich wie eine Vision ein schwarzer Flacon mit der Aufschrift *Sauvage* geheimnisvoll im Abendlicht vor einer Felsformation, die ein wenig an Ayers Rock, den heiligen Berg der Aborigines in Australien, erinnert.

---

1 | Den Directorscut des Werbefilms  
siehe unter: [www.youtube.com/  
watch?v=LnoumTpLMfk](http://www.youtube.com/watch?v=LnoumTpLMfk)

*Sauvage* – zu Deutsch »wild« – ist der Name eines Herrenparfums, das das Modehaus Christian Dior 2016 neu auf den Markt gebracht hat und auf seiner Homepage folgendermaßen bewirbt: »Dior hat einen neuen Herrenduft kreiert. Eine Komposition von radikaler Frische, der Name wie ein Manifest. Francois Demachy, Parfumeur-Créateur bei Dior, wollte ein Parfum, das roh und elegant zugleich ist.« ([http://www.dior.com/beauty/de\\_de/parfums-und-kosmetik/dufte/herrendufte/sauvage](http://www.dior.com/beauty/de_de/parfums-und-kosmetik/dufte/herrendufte/sauvage))

Die Werbung für das Parfum *Sauvage* eignet sich insofern als Einstieg in das Leitthema des vorliegenden Buches, als sie das Produkt gleichsam als »wildes Ding« in Szene setzt und zu diesem Zweck eine ganze Fülle weiterer Dinge nutzt, die Aspekte von Wildheit verkörpern oder zumindest Assoziationen des Wilden hervorrufen. Dabei stellen sich grundsätzliche Fragen: Wodurch werden Dinge zu »wilden Dingen«? Wie werden Dinge in den Bereichen Design und Kunst gestaltet, damit sie »wild« erscheinen? Und warum werden sie überhaupt in dieser Weise gestaltet? Worin besteht also die Faszination des Wilden, die beispielsweise ein Unternehmen wie Christian Dior als Image für sein Produkt erreichen möchte?

Zu den »wilden Dingen« im Werbefilm gehören die Landschaft des Wilden Westens mit ihrer besonderen Fauna und Flora sowie ihrer spezifischen Geologie. Doch es sind eben nicht nur die vom Menschen unberührten Dinge, die hier zum Image des Wilden beitragen, sondern ebenso die vom Menschen gestalteten Dinge der materiellen Kultur. In diesen verbinden sich die Aspekte und Konnotationen des Wilden mit denen der Kultur und Zivilisation. Wie in der Produktbeschreibung des Parfums angedeutet, soll das *Rohe* der wilden Natur in die *elegante* Gestaltung von Kultur und Zivilisation mit einfließen. Allgemein zeichnen sich so die in Kunst und im Design gestalteten »wilden Dinge« gerade durch eine gewisse Ambivalenz aus. Als Produkte der Kultur und Zivilisation verkörpern sie das Wilde lediglich durch bestimmte Aspekte, die entweder deutlich und explizit oder auch nur unterschwellig und assoziativ aufgerufen werden. Im Werbefilm erscheint die moderne Architektur der Großstadt mit ihrer engen Bebauung dementsprechend nicht von ungefähr wie ein dichter wilder Dschungel. Auch dem Schmuck von Johnny Depp und vor allem seinen Tattoos haftet der Ruch des Wilden an. Und doch ist das als ursprünglich »wild« Konnotierte an ihnen längst gebändigt und sie gehören mittlerweile fest zu den Accessoires westlich geprägter Mode und Körperkultur. Eine solche Verbindung von roher Wildheit und kultivierter Eleganz suggeriert schließlich auch die Gestaltung des Parfumflacons als »wildes Ding«, das mit seiner schwarzen Färbung das ganze Bedeutungsspektrum von *blackness* assoziativ aufruft, angefangen bei der Nacht und Dunkelheit über das Geheimnisvolle und Fremde bis hin zum ethnisch Anderen, für das im rassistischen Diskurs die dunkle Hautfarbe steht. Kombiniert wird die dunkle Farbe des Flacons schließlich mit einer einfachen und strengen

Form sowie einer Typographie, die mit der klassischen Antiqua zugleich auf die Zivilisation der westlich geprägten Kulturen anspielt. Zur ambivalenten Verschränkung von Wildheit und Kultiviertheit passt auch, dass die Schlusssequenz des Werbefilms an den Anfang von Stanley Kubricks berühmten Filmklassiker *2001 Odyssee im Weltraum* (1968) erinnert, wo plötzlich ein schwarzer Monolith als Sinnbild einer hochentwickelten außerirdischen Kultur inmitten der Wüste und einer wilden »Urhorde« menschenähnlicher Affen erscheint.

## Zur Genealogie einer Ästhetik des Wilden und »wilden Ästhetik«

Etymologisch ist das deutsche Wort »wild« mit dem Wort »Wald« verwandt, ebenso wie sich das französische *sauvage* von *selva*, dem lateinischen Wort für Wald, ableitet. Die Wildnis bezeichnet somit ursprünglich einen vom Menschen unberührten *Raum* der Natur, der vom Raum des Menschen mit seinen Siedlungen und Städten sowie der landwirtschaftlichen Kultivierung der Natur abgegrenzt ist. Seit der Antike war der Raum der Wildnis daher ein Gebiet, in dem keine menschliche Kultur und Zivilisation anzutreffen ist; ein Gebiet, das anders ist als der vertraute Lebensbereich; ein Gebiet, das unbekannt und fremd ist, in dem Gefahren wie beispielsweise wilde furchterregende Tiere lauern können. Dadurch bot der Raum der Wildnis auch stets eine Projektionsfläche für angstbesetzte Fantasien. Er wurde zum Ort, wo vermeintlich Barbaren ihr Unwesen treiben, wo »wilde Männer« und »wilde Frauen« hausen, oder – schlimmer noch – wo man Monstern begegnen konnte, gefährlichen Mischwesen aus Tier und Mensch (vgl. Großmann 2015: 204–221). Spätestens mit dem Ende des Mittelalters und mit Beginn der Frühen Neuzeit weckten die aus europäischer Sicht unbekanntes und wilden Landstriche jedoch auch zunehmend die Neugier der Menschen. Angefangen mit den christlichen Missionaren und Händlern begann die lange Zeit europäischer Entdeckungs- und Forschungsreisen. Sie hatten nicht nur den Zweck, neue Erkenntnisse über die bislang fremde Welt zu gewinnen, sondern dienten auch dazu, sie für die europäischen Mächte in Besitz zu nehmen, zu kolonialisieren, um ihre Bewohner und natürlichen Ressourcen auszubeuten (vgl. Kohl 1986).

Auf kategorialer Ebene ist der Begriff des Wilden also dialektisch mit den Begriffen Kultur und Zivilisation verbunden (vgl. Robert/Günther 2012: V). Und historisch betrachtet, hat der Begriff des Wilden seine bis heute fortwirkende Prägung im Zeitalter des europäischen Kolonialismus erfahren. Mit



der begrifflichen Dichotomie von »wild« und »zivilisiert« ging auch eine wertende Hierarchisierung einher. Das Wilde war zugleich minderwertig und galt als das, was nicht der europäischen Kultur und dem Stand ihrer Zivilisation entsprach. Wenn ganze Territorien mitsamt den dort anzutreffenden Menschen von den Europäern seit dem 16. Jahrhundert als »wild« charakterisiert wurden, dann galt ihnen dies zugleich als Legitimation dafür, auch mit Macht und Gewalt das vermeintlich Wilde zu bändigen, zu unterdrücken und auszubeuten, kurzum – aus ihrem imperialen Blick betrachtet – zu zivilisieren und mit der europäischen Kultur zu »beglücken«. Doch nicht nur der Begriff des Wilden wurde *via negationis* durch die Begriffe Kultur und Zivilisation erklärt. Denn auch das europäische Selbstverständnis der beiden zuletzt genannten Begriffe entwickelte sich vor allem im 18. Jahrhundert – dem Zeitalter der Aufklärung – stark in Abgrenzung gegenüber den als wild charakterisierten, fremden außereuropäischen Kulturen, mit denen die Europäer durch die fortschreitende Kolonialisierung immer stärker in Kontakt kamen (vgl. Robert 2012: 3–39). Als zivilisiert und wertvoll galt somit das, was sich vom vermeintlich wilden Fremden unterschied. Wenn im Zuge der Aufklärung im 18. Jahrhundert nun zunehmend Schriften entstanden sind, in denen das Wilde positiv bewertet und der einst barbarische Wilde zum »edlen Wilden« aufgewertet wird, dann widerspricht dies nur scheinbar dem festgeschriebenen Werteschema. Denn was beim Wilden nun als edel hervorgehoben und gewürdigt wird – wie beispielsweise seine Empfindsamkeit –, sind letztlich Eigenschaften des zivilisierten Menschen, die von den aufklärerischen Autoren im Hinblick auf ihr europäisches Publikum kritisch eingefordert werden, frei nach dem Motto: Wenn selbst ein Wilder über eigentlich zivilisierte Eigenschaften verfügen und sein Verhalten danach ausrichten kann, dann sollte dies den Europäern als Vertretern der Zivilisation doch erst recht möglich sein (vgl. Kohl 1986).

Die Wertschätzung des Wilden, die im kolonialistisch fundierten Diskurs der Aufklärung zu finden ist, entpuppt sich also letztlich als Projektion des Eigenen im Fremden. Damit erweisen sich schließlich beide Kategorien – das Wilde und das Zivilisierte – als eurozentrische Konstruktionen, die sich gegenseitig bedingen. Dies zeigt sich auch im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts. So kann die Entwicklung der klassizistischen Ästhetik nach 1750 auch als Reaktion auf die Begegnung mit »wildem« außereuropäischen Artefakten verstanden werden. Diese konnten als hässlich, ekelerregend und pathetisch abgewertet werden, weil sie im Kontrast standen zum Selbstverständnis des europäischen Klassizismus, dass die Kunst die wilden Aspekte der Natur kultiviere und veredele im Hinblick auf ein Ideal, das in der Antike vorgeprägt und während der Renaissance weiterverfolgt worden sei. Jörg Robert bringt diesen Sachverhalt aus literaturwissenschaftlicher Sicht treffend auf den Punkt:

»Die neue Ästhetik [des Klassizismus] verdankt sich dem Impuls des Wilden. Sie ist der Versuch, die Irritation des Archaischen, der rohen und exzessiven Natur, durch die zivilisierenden Kräfte der Form und der Norm (des *Normalisierens*) zu bändigen. In dem Maße, wie das Wilde der europäischen Zivilisation näher rückt, fällt es der Ästhetik und der Kunst zu, dieses Fremde durch Operationen der kompensierenden Verdrängung [...] zu neutralisieren.« (Robert 2012: 25)

Wenn also in der klassizistischen Ästhetik das Schöne noch einmal wie in der Antike und der Renaissance mit dem Wahren und Guten verschwistert wird, dann fungiert das Kunstwerk sozusagen als Bollwerk gegen die näher rückenden außereuropäischen Artefakte, die dementsprechend als Fetisch bezeichnet und abgewertet werden. Fest verankert in einer solchen hierarchisierten Dichotomie, erscheinen die Fetische als »wilde Dinge«, die nicht nur aufgrund ihrer Form und der verwendeten Materialien als hässlich und widerwärtig gelten, sondern darüber hinaus auch als falsch und böse, weil sie vortäuschen, über magischen Kräfte zu verfügen und die Menschen in ihrem Aberglauben bestärken (vgl. Böhme 2006: 155–372, Genge 2014: 29–56).

Doch kommt es zeitgleich mit der klassizistischen Ästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch zu einer neuen Wertschätzung der wilden Aspekte der Natur. Dies demonstrieren die ästhetischen Kategorien des Pittoresken und Erhabenen, die in dieser Zeit aufkommen und ihren künstlerischen Ausdruck beispielsweise in der Gestaltung des Englischen Landschaftsgartens oder in der Vorliebe für bestimmte Motive in der Malerei finden wie beispielsweise das Hochgebirge oder der Vulkanausbruch. Beim Sublimen bzw. Erhabenen gilt nicht mehr die schöne Kulturlandschaft, in der die Natur dem menschlichen Maß angepasst wurde, als Vorbild für die Kunst, sondern die gefährlichen und Furcht einflößenden Aspekte einer wilden und vom Menschen unberührten Natur wie ihre schier unendliche Größe und zerstörerische Gewalt (vgl. Heininger 2001: 275–310). In einer abgeschwächten Form – nämlich als Rauheit und Unregelmäßigkeit – werden die wilden Aspekte der Natur ebenfalls durch die Brille des Pittoresken ästhetisch aufgewertet (vgl. Wolfzettel 2001: 760–790). Doch schließlich basieren auch die »wilden Dinge«, die im Sinne des Pittoresken und Erhabenen gestaltet wurden, auf hoch kultivierten Voreinstellungen. Setzt doch die ästhetische Freude an der rauen pittoresken Natur eine Kenntnis entsprechender Landschaftsgemälde voraus und die ästhetische Lust am Sublimen ein zivilisiertes Subjekt, das in Anbetracht des ästhetisch Erhabenen seiner Vernunftbegabung und moralischen Freiheit bewusst werden soll. Dies zumindest gemäß der philosophischen Konzeptualisierung des Erhabenen bei Immanuel Kant und in dessen Nachfolge bei Friedrich Schiller.

Für die weitere moderne Begriffsgeschichte des Wilden ist nun ganz entscheidend, dass es um 1800 zu einer *Verzeitlichung* der Kategorie kommt.<sup>2</sup> War das Wilde zuvor maßgeblich räumlich konzipiert und als wildes Gebiet in Distanz zum vermeintlich eigenen zivilisierten Raum gerückt, so geschieht diese Distanzierung nun ebenso durch eine historische Entfernung. Aus dem fernen Wilden wird um 1800 zusätzlich das *frühe* Wilde, d.h. das ursprüngliche und primitive Wilde der Urzeit. Und aus dem nahen und vertrauten Raum des Kultivierten und Zivilisierten wird darüber hinaus die *fortgeschrittene* und weiter fortschreitende Kultur und Zivilisation der Gegenwart. Mit anderen Worten, die eigene Zivilisation wird auch zunehmend verzeitlicht und als Zivilisationsprozess beschrieben, an dessen Anfang und Ursprung nun aber das Wilde steht. Zeitlich sind das Wilde und das Zivilisierte zwar weit voneinander entfernt, jedoch wird durch die Temporalisierung der beiden Kategorien das Wilde erstmals zum Bestandteil der eigenen europäischen Kulturgeschichte und des eigenen Zivilisationsprozesses. Norbert Elias hat den europäischen Prozess der Zivilisation aus soziologischer Perspektive Mitte des 20. Jahrhunderts ausführlich beschrieben und dabei die entscheidenden Aspekte benannt, die auch schon bei früheren Autoren auftauchen (Elias: 1992 [1939]). Demnach zeichnet sich die historische Entwicklung der europäischen Zivilisation auf der Ebene der Sozialstruktur durch Prozesse des technischen Fortschritts sowie der Differenzierung und Zentralisierung der Gesellschaft aus. Auf der Ebene der Persönlichkeitsstruktur sei es die zunehmende Individualisierung, die durch den Prozess der Zivilisation erfolgt, verbunden mit einer Förderung des zweckrationalen Handelns sowie der Beherrschung der Affekte, die sowohl sexuelle Triebe wie auch gewalttätige Impulse stärker kontrolliert oder sogar unterdrückt. Schließlich diene zusätzlich die Verfeinerung der Manieren dazu, die zunehmende gegenseitige Abhängigkeit der Individuen zu regulieren.

Aus der Perspektive einer solchen Selbstbeschreibung der europäischen Zivilisation konnte das im 19. und frühen 20. Jahrhundert als ursprünglich und primitiv charakterisierte Wilde nun wiederum *via negationis* mit dem Irrationalen und Technikfernen, dem Undifferenzierten und Kollektiven sowie mit ungezügelter Affekten, Sexualität und Gewalt in Verbindung gebracht werden. In den kolonialistisch fundierten Diskursen und Praktiken der neuen Humanwissenschaften, die sich seit dem 19. Jahrhundert in Europa entwickelt haben, wie speziell der Anthropologie und Ethnologie, wurden die außereuropäischen Kulturen vor diesem Hintergrund weiterhin ab-

.....

2 | Zur geschichtstheoretischen Debatte um den Begriff der Verzeitlichung siehe zusammenfassend Jung 2010/2011: 172–184.

gewertet. Dies betraf vor allem die damals so genannten Naturvölker, die mit diesem Begriff von den Kulturvölkern abgegrenzt wurden. Sie galten als Inbegriff des Wilden im Sinne von ursprünglich und primitiv und waren damit regelrecht aus der Zeit gefallen (vgl. Leeb 2015: 86–91). Wie ein anachronistisches Relikt waren sie sozusagen ohne weitere kulturelle Entwicklung hin zu einer fortschrittlichen Zivilisation am Ursprung der menschlichen Kulturgeschichte steckengeblieben. Dies machte sie für die Europäer aber gerade besonders interessant, weil sie auf diese »Völker« ihren eigenen wilden Ursprung projizieren und sich zugleich ihres eigenen zivilisatorischen Fortschritts und ihrer kulturellen Überlegenheit versichern konnten. So wurden die Artefakte der sogenannten Naturvölker gewissermaßen als »wilde Dinge« domestiziert, indem man sie einerseits innerhalb wissenschaftlicher Ordnungen klassifizierte und andererseits in den neuen Kolonialmuseen wie Trophäen einer siegreichen Kultur präsentierte (vgl. Iselin 2012). Dies galt bekanntlich auch für die Menschen dieser indigenen Volksgruppen, die zum einen wissenschaftlich vermessen und erforscht, und zum anderen – mehr oder weniger wie wilde Tiere im Zoo – auf den großen europäischen Kolonialausstellungen und in Völkerschauen zur Schau gestellt wurden (vgl. Dreesbach 2005).

War das Wilde im Sinne von ursprünglich und primitiv in den Humanwissenschaften bis ins 20. Jahrhundert also eher negativ besetzt, so wurde es im ästhetischen Diskurs wie auch in der Praxis der bildenden Künste und des Designs zunehmend zur positiven Größe und wichtigen Referenz, weil damit der eigene Anspruch des Neuen und Originellen bekräftigt werden konnte. Mit welchen konkreten Inhalten die Kategorie des Wilden dabei gefüllt wurde, änderte sich im Laufe der frühen Moderne. Konstant blieb jedoch die generelle Stoßrichtung, die sich gegen eine vom Klassizismus geprägte akademische Kunst wandte. In seinen (nicht unumstrittenen) Ausführungen zum Primitivismus in der Moderne hat William Rubin<sup>3</sup> dies aus kunsthistorischer Sicht deutlich herausgestellt:

»Je mehr die bürgerliche Gesellschaft Virtuosität und Finesse der Stile des Salons hochhielt, um so mehr fingen bestimmte Maler an, das Einfache und Naive wertzuschätzen, sogar das Rauhe und Grobe – bis zu dem Punkt, an dem einige primitivistische Künstler schließlich am Ende des 19. Jahrhunderts jene außereuropäische Kunst, die sie »wild« nannten, verehrten. Voller Bewunderung für diesen Begriff, verwendeten sie ihn zur Beschreibung praktisch jeder Kunst, die von der griechisch-römischen Linie des westlichen Realismus und seiner Neufassung und Systematisierung in der Renaissance abwich.« (Rubin 1996 [1984]: 10)

So lassen sich die ersten positiven Urteile über das primitive Wilde bzw. wilde Primitive bereits in der Ästhetik des Sturm und Drang und daran anschließend in der Romantik finden, die bereits in der Zeit um 1800 eine Kritik am klassizistischen Ideal formulierten und dabei ganz gezielt auf vergangene und aus der Sicht des Klassizismus als ästhetisch überwunden geltende Stile zurückgriffen. In der Literatur waren es die Schriften von William Shakespeare, die wiederentdeckt wurden, sowie die angeblich aus keltischer Zeit stammenden Epen von Ossian, den Johann Gottfried Herder als »wilden Apollo« (Herder 1999 [1773]: 13) feierte. Vor allem Objekte der Gotik konnten in diesem Zusammenhang als »wilde Dinge« erscheinen, wie beispielsweise die Fassade des Straßburger Münsters, deren Gestaltung Johann Wolfgang von Goethe als »rauer Wildheit« (Goethe 1985 [1772]: 14) geboren würdigte. Die neue Wertschätzung der als wild und primitiv charakterisierten Gotik strahlte aus über die Schauerromantik des in England so genannten Gothic Revival bis hin zum Künstlerkreis der Präraffaeliten und zum Arts-&-Crafts-Movement als der ersten modernen Designströmung, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts in London formierte. Im Anschluss an die Gotik war es sogar die Antike selbst, die zunehmend »verwildert« erschien. Eine erste starke Erschütterung erfuhr das zivilisatorische Bollwerk des Klassizismus bekanntlich durch die archäologische Erkenntnis, dass die Bauten und Skulpturen der Antike nicht marmorsichtig und weiß, sondern farbig gefasst waren. Immer deutlicher trat die scheinbar dunkle irrationale Seite der antiken Kultur zutage, die nicht nur die klar abgegrenzte geistige Form, sondern ebenso die ekstatische Verschmelzung im sinnlichen Rausch von Lust und Gewalt suchte. Friedrich Nietzsche hat

3 | William Rubin hatte mit der 1984 im Museum of Modern Art in New York gezeigten Ausstellung und dem damit einhergehenden umfangreichen Katalog zum »Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts« (Rubin 1996 [1984]) das Ziel, das bis dahin marginalisierte Themengebiet der Auseinandersetzungen moderner Künstler mit Artefakten außereuropäischer Kulturen umfassend zu erörtern. Rubin und seine Mitautoren stießen mit ihren Beiträgen auf heftige Kritik. Es wurde angemahnt, dass hier kolonialkulturelles Denken fortgeführt werde: Die mythische Konstruktion westlich patriarchaler Subjekt- bzw. Künstlergeniebildung und universalistischer Eurozentrismus lassen außer Acht,

dass die Avantgarden diese Kulturen um ihre künstlerischen Entwicklungen enteigneten, um die Befreiung von Akademismus und Konventionen als ihre »ur«eigenen Innovationen auszugeben und um nicht zuletzt den hegemonialen Universalismus aufrechtzuerhalten. Dementsprechend verweisen die kunsthistorischen Bezeichnungen Primitivismus, Exotismus und Orientalismus auf den europäischen kolonialkulturellen künstlerischen Zu- bzw. Übergriff auf außereuropäische Kulturen als Herrschaftssicherung. Vgl. zur Kritik an Rubin und zum Eurozentrismus in dieser Rezeption des Primitivismus v. a.: Clifford 1988 und Schmidt-Linsenhoff 2002: 7–16.

diesen Aspekt der wilden Antike mit der Kategorie des Dionysischen zu fassen versucht (vgl. Cancik/Cancik-Lindemaier 1999).

Neben der Gotik und der Antike war es der Orient, der im 19. Jahrhundert aus europäischer Sicht zur vorrangigen Projektionsfläche des Wilden wurde (vgl. Said 2012 [1978]). Zwar galten die islamisch geprägten Völker Nordafrikas und Kleinasiens in der Nomenklatur der Zeit durchaus als Kulturvölker und waren damit nicht so extrem von den als zivilisiert geltenden Nationen Europas distanziert wie die so genannten Naturvölker. Und doch wurde ihnen letztlich die für Europa vorbehaltene kulturelle und zivilisatorische Fortschrittlichkeit abgesprochen. Im ästhetischen Orientalismus zeigte sich dies darin, dass in den Kunstwerken und Objekten des Kunstgewerbes Erotik und Sexualität sowie Rausch und Gewalt zu den beliebtesten Motiven gehörten. Damit wurde der Orient zur Projektionsfläche europäischer Wunsch- und Angstfantasien gleichermaßen. Doch nicht nur auf Motivebene war die Lockerung der zivilisatorischen Affektkontrolle ein Thema, sondern – zumindest bei einigen Orientalisten wie beispielsweise Eugène Delacroix – kam diese auch in der Malweise selbst zum Ausdruck: in der Sinnlichkeit der Farbgebung ebenso wie im groben Pinselduktus, die beide gegen den hohen Stellenwert von Form und Zeichnung in der akademischen Malerei gerichtet waren (vgl. Krüger 2007). Auch das sinnlich aufgeladene Ornament, das zugleich den Ursprung menschlicher Gestaltung markieren sollte, wurde in diesem Zusammenhang gegen die rhetorisch – und damit in der Kultur der Antike und Renaissance – fundierte Komposition ausgespielt (vgl. Leeb 2015: 103–151). Nicht von ungefähr wurden Künstler wie Henri Matisse und André Derain, die die Tradition eines malerischen, expressiven und ornamentalen Orientalismus im frühen 20. Jahrhundert fortführten, von der zeitgenössischen Kunstkritik abschätzig als »Fauves«, d.h. als wilde Tiere bezeichnet. In der Zeit um 1900 wurde der Orient als ästhetische Projektionsfläche des Wilden zunehmend abgelöst durch die damals so genannten Naturvölker Afrikas und Ozeaniens. Vorbereitet war diese Wendung durch die Begeisterung Paul Gauguins für die Kulturen der Südsee. Künstler wie Pablo Picasso oder Emil Nolde und Max Pechstein als Vertreter des deutschen Expressionismus sowie vor allem die französischen Surrealisten traten in seine Fußstapfen und begründeten eine Strömung, die von der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts dann als Primitivismus im engeren Sinne definiert wurde (Goldwater 1986 [1938]). Wie schon beim Orientalismus geschehen, ging es auch in der Ästhetik des Primitivismus nicht so sehr um bestimmte Motive des Wilden wie beispielsweise Masken oder Riten und Tänze, sondern ganz entscheidend um eine »Verwilderung« der künstlerischen Formgebung. Diese richtete sich nach wie vor gegen die »zivilisierte«, d.h. vom Klassizismus geprägte Kunst, wie sie an den Akademien auch in der Zeit um 1900 noch unterrichtet wurde. Vor diesem Hintergrund versprach eine künstlerische

Orientierung an den Artefakten aus Afrika und Ozeanien, die in den Kolonialmuseen und späteren Völkerkundemuseen studiert werden konnten, eine bislang in der europäischen Kunst vermeintlich nicht erreichte Authentizität und Intensität des Ausdrucks.

Dabei sollten die im Expressionismus und vor allem im Surrealismus entstandenen »wilden Dinge« nicht nur als Befreiung von einer immer stärker als Einengung empfundenen dominierenden und institutionell verankerten Ästhetik verstanden werden, sondern zugleich als Befreiung von einer modernen zivilisierten Lebensweise, deren Zwänge ebenfalls immer deutlicher zutage traten. Ganz im Sinne eines künstlerischen Selbstverständnisses als Avantgarde, sollte die »verwilderte« europäische Kunst somit auch das moderne zivilisierte Leben verändern: Die wild gewordene Kunst wurde zunehmend als Zivilisationskritik verstanden. Dies schien deswegen notwendig geworden zu sein, weil verstärkt die Defizite des europäischen Zivilisationsprozesses deutlich geworden waren, die vor dem Hintergrund der Industrialisierung und des beschleunigten technischen Fortschritts seit dem 19. Jahrhundert vor allem als Entfremdung des Menschen beschrieben wurden. Damit war die Entfremdung von der äußeren Natur ebenso gemeint wie die Entfremdung von der inneren Natur des Menschen, d.h. seinem Körper sowie seinen Gefühlen und Bedürfnissen. Es ging den Avantgardekünstlern nicht nur darum »wilde Dinge« in Kunst und im Design zu schaffen, sondern in gewisser Weise auch darum selber antibürgerlich, sprich »wild« zu leben, was wiederum für die gewünschte Authentizität des Ausdrucks bürgen sollte. Paul Gauguin behauptete beispielsweise im Reisebericht über seinen Aufenthalt auf Tahiti, dass der »Wilde in [ihm] [...] von Tag zu Tag stärker [wurde]« (Gauguin 1993 [1893]: 18). Und der Kunstkritiker Gustav Schiefeler berichtete über die expressionistische Künstlergruppe *Die Brücke*, dass sie »ein Leben in der Art eines wilden Volksstammes« (zit. nach Klaus von Beyme 2008: 140) führten. André Breton, Promotor der französischen Surrealisten, erhob das Wilde sogar zum Prinzip und Ziel unserer Wahrnehmung, wenn er seine Überlegungen zur surrealistischen Malerei mit dem Satz begann: »L'oiel existe à l'état sauvage« (Breton 1925: 26).

Im Laufe des 20. Jahrhunderts lassen sich vor allem bei denjenigen Künstlerinnen und Künstlern »wilde Dinge« finden, die in der Tradition expressionistischer sowie surrealistischer Kunst stehen.<sup>4</sup> Und oft wird damit weiterhin eine zivilisationskritische Stoßrichtung verbunden. Dabei kommt es zu einem regen Austausch zwischen künstlerisch-avantgardistischen Praktiken, die auf ein antibürgerliches Leben zielen, und den gegenkulturellen Prakti-

4 | Dazu gehören beispielsweise die Künstlergruppe COBRA, die Strömung des Art Brut,

Fluxus sowie die neoexpressionistische Malerei der sogenannten Neuen Wilden.

ken der vielfältigen westlichen Jugendkulturen im 20. Jahrhundert, die sich ebenfalls im Namen des Wilden Freiräume verschaffen möchten, um den zunehmend spürbaren Disziplinierungen des fortgeschrittenen Zivilisationsprozesses zu entkommen. Dass diese als wild charakterisierten rebellischen Lebensweisen oft sehr schnell von der Mainstreamkultur für kommerzielle Zwecke entdeckt und genutzt wurden, unterstreicht einmal mehr die eigentümliche Dialektik von Wildem und Zivilisiertem. Kommerziell erfolgreiche Filme wie *The Wild One* (1953) oder *Easy Rider* (1969) mit dem Soundtrack *Born to be wild* sind dafür ebenso Beispiele wie der von den Hippies inspirierte Ethno- und speziell »Indianer«-Look in der Mode der späten 1960er und 1970er Jahre (vgl. Bolton 2004). Gleiches gilt für den Lebensstil der Punks mit ihrer zerrissenen und zerschlissenen Kleidung sowie ihren Piercings und Tattoos, die bis heute zum Warenangebot der Modeindustrie gehören. Im Bereich der bildenden Kunst sieht es freilich nicht anders aus. Vieles von dem, was einst als wilde rebellische Avantgarde angetreten war, hat heute längst seine zivilisationskritische Spitze verloren. Expressionistische und surrealistische Werke finden sich als gut verkäufliche Motive auf Postkarten und Kalenderblättern wieder.

Dass das Wilde in den ästhetischen Praktiken des 20. Jahrhunderts seine räumliche und zeitliche Distanzierung verliert und stattdessen in der räumlichen und zeitlichen Nähe der eigenen zeitgenössischen Kultur auftaucht, wird unterstützt durch eine neue Konzeption des Wilden in den Humanwissenschaften in der Zeit um 1900. Neben dem traditionellen Konzept der Verräumlichung und dem frühmodernen Konzept der Verzeitlichung kommt es nun zusätzlich zu einer stärkeren *Verinnerlichung* des Wilden (vgl. Leeb 2015: 153–182). Diese Internalisierung wird vor allem durch die Psychoanalyse befördert, die die vermeintlich ursprüngliche Wildheit der eigenen Kultur in der ursprünglichen Wildheit des Individuums wiederentdeckt. Mit anderen Worten: In der Psychoanalyse wird auch das Kind zum Wilden und gesellt sich damit an die Seite des räumlich entfernten, ethnisch unterschiedenen Wilden und des zeitlich entrückten Wilden der Urzeit (vgl. Freud 2000 [1912/1913]). Sigmund Freud hat darauf gedrängt, dass sich der Prozess der Zivilisation in gewisser Weise beim Sozialisierungsprozess des Individuums stets aufs Neue wiederholen müsse. Denn gelinge dies nicht, so könnten bestimmte Aspekte der wilden Kindheit – wie Verschmelzungs-, Lust- und Gewaltfantasien – im Erwachsenenalter wiederkehren und dadurch zu seelischen Erkrankungen führen. Auf diese Weise würden ebenfalls – damals so genannte – Verrückte und Geisteskranke zu Sprachrohren des Wilden, weil bei ihnen der individuelle Zivilisationsprozess sozusagen nicht geglückt sei (vgl. Fink-Eitel 1994: 201–298). Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass gerade in den expressionistischen und surrealistischen Tendenzen moderner Kunst »wilde Dinge« zur Inspiration dienten, die von Kindern oder



eben »Geisteskranken« bzw. Outsidern der Gesellschaft produziert worden sind. Und schließlich konnten solche »wilden Dinge«, die eigentlich außerhalb des modernen Kunstsystems entstanden waren, auch selbst zur Kunst erklärt werden (vgl. Carrier/Pissarro 2013).

Zielten die Spielarten einer »wilden Ästhetik« im Bereich der bildenden Kunst der Moderne des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – wie schon gesagt – zunächst auf eine kritische Auseinandersetzung mit der akademischen Kunst in der Nachfolge des Klassizismus, so richteten sich diese Spielarten im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts maßgeblich gegen eine Ästhetik, die vom Rationalismus des technischen Fortschritts und speziell der Maschine geprägt war. Dies gilt vor allem für die wilden Aspekte im modernen Design, die oft als Kritik an der funktionalistischen Moderne gemeint waren. In gewisser Weise hat letztere nämlich das Erbe des Klassizismus angetreten, insofern die Vertreterinnen und Vertreter des modernen Funktionalismus noch einmal das Wahre, Gute und Schöne zusammenbringen wollten. In der Traditionslinie, die vom Deutschen Werkbund über das Staatliche Bauhaus bis hin zur Ulmer Hochschule für Gestaltung reicht, sollte im Hinblick auf die praktische Funktion der Gebrauchsgegenstände ihr wahres Wesen erfasst werden, das zugleich als die schöne und vor allem »gute Form« auch moralisch besetzt war. Adolf Loos, der von den Vertretern einer streng rationalen, funktionalistischen Moderne immer wieder als Gewährsmann herangezogen wurde, hatte bereits 1908 in seinem Aufsatz *Ornament und Verbrechen* dafür plädiert, alle möglichen Aspekte des Wilden – wie sie seiner Meinung nach beim Kind, bei der Frau, bei sogenannten Naturvölkern und bei gesellschaftlichen Außenseitern, dem Verbrecher, zu finden seien – aus der Gestaltung zu verbannen. Dies sei deswegen notwendig, weil das Wilde den Fortschritt der Kultur angeblich gefährde und den Prozess der Zivilisation im Sinne einer Degeneration umkehre:

»Das Kind ist amoralisch. Der Papua ist es für uns auch. [...] Aber der Mensch unserer Zeit, der aus innerem Drange die Wände mit erotischen Symbolen beschmiert, ist ein Verbrecher oder ein degenerierter. [...] Ich habe folgende Erkenntnis gefunden und der Welt geschenkt: *evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentals aus einem gebrauchsgegenstande.*« (Loos 1999 [1908]: 114–115)

Vor diesem Hintergrund erscheinen gerade jene Designströmungen im 20. Jahrhundert als »wild«, die sich entweder gegenläufig zur funktionalistischen Moderne entwickelt haben, wie das Art Déco der 1920er und 1930er Jahre, oder sich historisch von ihr abgesetzt haben wie das Radical Design und die Postmoderne der 1960er–1980er Jahre. Hier tauchen all die wilden Aspekte wieder auf, die die Vertreter der funktionalistischen Moderne ver-

bannen wollten: das kindlich Spielerische, das sinnlich bzw. weiblich Erotische, das mit dem Ornamentalen gleichgesetzt wurde, sowie das Befremdliche und chaotisch Irrationale. Dabei kommt es zu einem Austausch mit den expressionistischen und surrealistischen Tendenzen der bildenden Künste sowie mit den rebellischen Lebensformen der Jugendkulturen. Wie schon die Avantgardebewegungen der bildenden Kunst im frühen 20. Jahrhundert zielten auch die Designströmungen, die sich im Fahrwasser der gesellschaftlichen Umbrüche der späten 1960er Jahre entwickelt haben, auf eine Zivilisationskritik, die die Zwänge und Defizite einer von Zweckrationalität und Technokratie dominierten Gesellschaft im Blick hat. Ganz im Sinne einer dialektischen Verschränkung des Wilden und Zivilisierten wird einerseits das gewalttätige barbarische Moment des Wilden als Ergebnis eines zunehmend totalitär agierenden Zivilisationsprozesses erkannt. Und andererseits wird das kultivierende und zivilisatorische Potential des Wilden erkannt, das in seinen befreienden und lustvollen Momenten besteht, die der Humanität förderlich sind. Mit anderen Worten: das Wilde und das Zivilisatorische regulieren sich gegenseitig und sind in ihren Extremen für den Menschen nicht zu ertragen (vgl. Horkheimer/Adorno 1987 [1947]). Vielleicht können »wilde Dinge« in Kunst und im Design bestenfalls in diesem humanen Sinne agieren, insofern sie durch die Kulturleistung der Gestaltung Aspekte des Wilden und der Zivilisation in ein differenziertes Verhältnis zueinander bringen und damit auch unser Handeln entsprechend lenken (vgl. Latour 2008).

## Wilde Dinge in postkolonialistischer Perspektive

Die Beiträge in diesem Sammelband untersuchen die facettenreichen Aspekte des Wilden am Beispiel ganz unterschiedlicher »Dinge« aus den Bereichen von Kunst und Design. Dazu gehören Bildtapeten, Logos, Plattencover, Möbel, Innenraumgestaltungen und Mode ebenso wie Gemälde, Fotografien, Filme, Assemblagen und Installationskunst. Gerade wenn es um die Zuschreibung des Wilden im Hinblick auf das ethnisch Andere geht, argumentieren unsere Autorinnen und Autoren aus einer dezidiert postkolonialistischen Perspektive. D.h. sie setzen sich kritisch mit der Geschichte und den andauernden Folgen des Kolonialismus auseinander, dekonstruieren den eurozentrischen Blick auf das Andere und legen dadurch verborgene Machtstrukturen wie Rassismen und Stereotypisierungen offen. Dieser spezielle Ansatz intendiert Fremdheit als Ordnungsprinzip der eigenen westlichen Kultur im Bild des Wilden in Kunst und Design. Das heißt der Blick richtet sich schließlich vor allem auf das »Fremde im Vertrauten«, auf soziale und

kulturelle Erscheinungsformen der eigenen Kultur, wie es beispielsweise in der Ethnologie als notwendiger Perspektivenwechsel bzw. anthropologische Wende von Karl Heinz Kohl formuliert wurde (Kohl 1993: 95). Diese Perspektive berührt zwangsläufig auch das Thema der Fremdartigkeit, des Fremden selbst. Stephen Greenblatt hat die Wendung von der *Erfindung des Fremden* in Bezug auf die Geschichte der Kolonisierung, d.h. die vermeintliche Entdeckung außereuropäischer Kulturen gebraucht (Greenblatt 1994). Aus dieser Sicht wird das Fremde bzw. der Fremde zu einer Projektionsfläche der eigenen Wünsche und Vorstellungen sowohl als Positiv- als auch als Negativbild der modernen Subjektbildung bzw. der eigenen gesellschaftlichen Ordnung. Der Begriff des Wilden ist hierbei Zeichen eines interkulturellen Denkens, das – wie schon gesagt - von Dichotomien gekennzeichnet ist und in seiner Aktualität vor allem auf kolonialkulturelle Diskurse zurückzuführen ist. Sowohl das eine wie das andere Denken instrumentalisiert das Fremde. Nach Waldenfels handelt es sich um die »Einverleibung der Andersheit«, das zur gewaltsamen Integration des Fremden führte und führt (Waldenfels 1990 und 2006).

Der vorliegende Sammelband möchte über die repetitive Darlegung stereotyper Bilder bzw. Repräsentationen des Wilden, des Fremden und des Anderen hinausgehen: Er möchte dazu anregen, sich weiter mit der tiefen Verankerung dieses kolonialkulturellen dichotomen Denken in unserer visuellen und materiellen Kultur auseinanderzusetzen, um noch einmal mehr die Konjunktur des Fremden im Eigenen und ihre kolonialrassistische Verankerung kritisch zu hinterfragen.

Den Auftakt bilden die Aufsätze von Astrid Schönhagen und Christiane Keim, die mit den Epochenschwellen der Zeit um 1800 und den Jahren um 1900 zentrale Etappen der oben skizzierten Geschichte einer Ästhetik des Wilden in den Blick nehmen. Bei beiden Autorinnen steht die Gestaltung des Innenraums im Fokus. Astrid Schönhagen untersucht Aspekte des Wilden am Beispiel einer Bildtapete mit Szenen aus der Südsee, die den Salon einer großbürgerlichen deutschen Familie im frühen 19. Jahrhundert schmückte. Auffallend ist die antikisierende Bildsprache, durch die das räumlich distanzierte Wilde einem vom Klassizismus geprägten europäischen Publikum näher gebracht werden sollte, so dass der Bildtapete auch eine pädagogische Funktion zukam, indem sie vorbildliche Exempla sittlichen Verhaltens vor Augen stellte. Christiane Keim zeigt am Beispiel fotografisch festgehaltener Szenen von den Atelierräumen des expressionistischen Künstlers Ernst Ludwig Kirchners, wie das vermeintlich Wilde des ethnisch Anderen zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Sinne des Primitivismus ästhetisch aufgewertet und in die Lebenspraxis der Künstlerbohème überführt werden sollte. Erklärtes Ziel war dabei die zivilisationskritische Veränderung des modernen Lebens. Sabine Kampmann geht in ihrem Beitrag der Frage nach, ob es sich heute auf-

grund der allgemeinen Verbreitung der Körperpraktik des Tätowierens überhaupt noch um eine gegenkulturelle Praktik handeln kann. Während sie die Zuschreibungen von Tätowierungen als wild, fremd oder exotisch in den Blick nimmt, streift sie die europäisch kolonialistische Geschichte der Tätowierung mit einem besonderen Fokus auf den kulturell und geschlechtlich konstruierten Körper. Ausgehend von der Arbeitshypothese einer inkorporierten Wildheit der Tätowierung fragt sie vor allem nach den Überlagerungen von Wildheit und Weiblichkeit. Auch Alexandra Karentzos fragt nach den Möglichkeiten emanzipatorischer gegenkultureller Praktiken am Beispiel der *Tropicália*-Bewegung, die sich in den 1960er und 1970er Jahren als kritische Reaktion auf den Tropicalismus in der Kunst und in der Mode in Brasilien formierte. Wie sich die Künstlerinnen und Künstler der *Tropicália*-Bewegung mit den Klischeevorstellungen der wilden Tropen, zu denen traditionell auch der Kannibalismus gehört, auf eine ironische und kritische Art und Weise auseinandersetzen und dabei die Hybridität kultureller Formationen in den Blick rücken, wird von Alexandra Karentzos dargelegt.

Die folgenden Beiträge behandeln Positionen aus der zeitgenössischen Kunst und dem aktuelleren Design seit den 1970er Jahren. Änne Söll und Gerald Schröder untersuchen künstlerische Rauminstallationen. Am Beispiel der Interventionen, die der britisch-nigerianische Künstler Yinka Shonibare in Sammlungsräumen US-amerikanischer Museen vorgenommen hat, beleuchtet Änne Söll den transkulturellen Hintergrund der dabei verwendeten Stoffmuster im Kontext der Kolonialgeschichte der USA. Ganz allgemein führt die Verwendung der Muster zu einer »Verwilderung« vorgefundener Ordnungen in den sogenannten *period rooms*. Und in einem spezifischeren Sinn werden dabei kolonialistisch geprägte Vorstellungen vom wilden Afrika aufgerufen und aus einer postkolonialistischen Perspektive kritisch hinterfragt und konterkariert. Auch in der Rauminstallation der deutschen Künstlerin Isa Genzken wird, wie Gerald Schröder zeigen kann, aus einer postkolonialistischen Perspektive argumentiert. Dabei werden die eurozentrischen Voraussetzungen offen gelegt, die den Blick auf das Andere und die Anderen bestimmen. Damit einher geht eine Fetischisierung des Anderen, die aber letztlich auch die Prämissen der eigenen künstlerischen Arbeit von Isa Genzken betrifft.

Heidi Helmhold und Christina Threuter analysieren Aspekte des Wilden am Beispiel von Fotografien. Die vielfältigen Konnotationen des Wilden arbeitet Heidi Helmhold an den künstlerischen Fotografien des nigerianisch-kamerunischen Künstlers Samuel Fosso heraus. Neben der vordergründigen Reflexion von Klischees und Stereotypen, die die europäischen wie auch die afrikanischen Kulturen gleichermaßen betreffen, spielen in diesem Zusammenhang auch biografische Hintergründe des Künstlers eine wichtige Rolle, die unterschwellig von den rebellischen und vor allem gewalttätigen

Aspekten des Wilden berichten. In gewisser Weise fungieren die Fotografien von Samuel Fosso insofern wie eine Art Schirm, der die traumatischen Erfahrungen von Gewalt abwehren soll. Christina Threuter befragt eine Modefotografie des US-amerikanischen Fotografen Irving Penn im Hinblick auf das Wilde und hat dabei den vorgeführten Federhut aus dem Modehaus Chanel als »wilde Ding« im Blick. In ihrer Analyse und Interpretation kann sie darlegen, wie sich im fotografischen Bild weibliche, erotische und primitivistische Aspekte des Wilden überlagern und den postkolonialen Diskurs zum begrifflichen Verständnis von Mode befördern.

Die folgenden drei Beiträge beschäftigen sich ebenfalls mit dem Wilden in der Mode und rücken dabei ganz unterschiedliche Aspekte in den Fokus ihrer Betrachtung. Elke Gaugele untersucht eine Modenschau des US-amerikanischen Modedesigners Rick Owens, die unter dem Titel *Vicious* für Furore sorgte: Schien sie doch auf den ersten Blick rassistische Klischeevorstellungen von wilden Afrikanerinnen affirmativ zu bedienen. Auf den zweiten Blick erweist sich Owens' Inszenierung jedoch als weitaus komplexer, wie Elke Gaugele zeigt. Denn er reagiert mit seiner Modenschau bereits auf einen Rassismusvorwurf und kehrt dabei zugleich die diskriminierende Normierung von Körpermaßen als dessen blinden Fleck hervor. Einen ganz anderen Blick auf die Mode wirft Friedrich Weltzien, wenn er in seinem Aufsatz die »wilden Dinge« des europäischen Linksterrorismus der 1970er Jahre untersucht. Ganz im Sinne der neomarxistischen Ausrichtung der Jugendbewegungen der späten 1960er Jahre galten den Terroristen gerade das Modesystem und die Modeindustrie als Inbegriff der kapitalistischen Konsumgesellschaft, die es ihrer Meinung nach zu bekämpfen galt. Wie dabei die Anwendung von Gewalt in eine Sackgasse geführt hat, kann Friedrich Weltzien ebenso überzeugend zeigen, wie die Freisetzung von Kreativität – sozusagen als alternativer Weg zum Terrorismus – emanzipatorische Wirkung entfalten konnte. Annette Geiger erkennt im »Schönhässlichen« der modernen Mode einen zentralen Aspekt des Wilden, der maßgeblich von populärkulturellen Vorstellungen geprägt ist, deren vielfältigen Quellen sie in ihrem Aufsatz nachgeht. Dabei komme dem als wild konnotierten Moment des Hässlichen in der Mode durchaus eine positive Funktion zu, wie Annette Geiger betont, weil es vom Diktat einer biologistisch fundierten Schönheitsnorm befreie.

Die beiden letzten Beiträge in unserem Sammelband thematisieren den animalischen Aspekt des Wilden. Mit dem Monster nimmt Florian Kornrumpf das Mischwesen aus Mensch und Tier in den Blick, das seit der Antike zu den zentralen Angstfantasien gehört, die mit dem Bereich des Wilden in Verbindung gebracht werden. Welche Erkenntnisse der Psychologie für die mediale Gestaltung von Monstern im Sinne des *Creature Design* genutzt und fruchtbar gemacht werden können, damit die gewünschte affektive Wirkung beim Publikum erzielt wird, ist eine der zentralen Fragen, denen Florian Korn-

rumpf in seinem Aufsatz nachgeht. Jessica Ullrich fragt hingegen nach der Faszination, die wilde Tiere auf zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler ausüben. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass dabei letztlich immer noch die Konnotationen des Rebellischen und Ursprünglichen eine Rolle spielen, die auch schon von Avantgardenkünstler/innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Ausdruck kreativer Freiheit in Anspruch genommen worden sind.

Fast alle Aufsätze in diesem Buch basieren auf Vorträgen, die im Rahmen der von uns organisierten Tagung *Wilde Dinge in Kunst und Design* im Herbst 2015 stattfanden. Die Tagung war Teil der *Design- und Kulturtag* in Trier und wurde großzügig von der Hochschule Trier und dem Fachbereich Gestaltung finanziert. An dieser Stelle möchten wir uns auch für die Unterstützung bei der Finanzierung der Drucklegung dieses Buches beim Dekanat des Fachbereichs Gestaltung und den Fachrichtungen Kommunikations- und Modedesign bedanken. Unser Dank gilt ebenfalls den Studierenden des Fachbereichs Gestaltung, die mit ihrem Interesse und ihren kritischen Nachfragen zum inhaltlichen Feinschliff der Aufsätze beigetragen haben. Insbesondere möchten wir uns bei Florian Kornrumpf bedanken, der als »frisch gebackener« Masterabsolvent Redner auf unserer Tagung war und einen Beitrag zu diesem Buch geliefert hat. Unser Dank gilt Sonja Gärtner, die als Masterstudentin im Fach Kommunikationsdesign das Layout dieses Buches gestaltet hat und immer wieder mit den Grenzen des Möglichen kämpfen musste, die durch den engen Kostenrahmen gesetzt waren. Bedanken möchten wir uns auch bei Daniela Schurig (BA-Kommunikationsdesign) für die Gestaltung der Grafik, die den visuellen Einstieg für unsere Einleitung bildet und *last but not least* bei Evelyn Fischer Löhn (MA-Modedesign) für die Überlassung der Fotografie aus ihrer Fotoserie *Exotica* (2015), die dem Cover des Buches zugrunde liegt.

## Literaturverzeichnis

**Böhme, Hartmut** (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg: Rowohlt.

**Bolton, Andrew** (2004): *Wild: Fashion Untamed*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York 2004, New Haven/London: Yale University Press.

**Breton, André** (1925): »Le Surréalisme et la Peinture«, in: *La Révolution Surréaliste* 4, S. 26–30.

**Cancik, Hubert/Cancik-Lindemaier, Hildegard** (1999): *Philolog und Kultfigur. Friedrich Nietzsche und seine Antike in Deutschland*, Stuttgart/Weimar: Metzler.

**Carrier, David/Pissarro, Joachim** (2013): *Wild Art*, London: Phaidon.

**Clifford, James** (1988): *The Predicament of Culture: Twentieth-Century, Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge/MA, London: Harvard University Press.

**Dreesbach, Anne** (2005): *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung »exotischer« Menschen in Deutschland 1870-1940*, Frankfurt a. M./New York: Campus.

**Elias, Norbert** (1992 [1939]): *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd. 1 u. 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

**Fink-Eitel, Hinrich** (1994): *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*, Hamburg: Junius.

**Freud, Sigmund** (2000 [1912/1913]): »Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker«, in: Alexander Mitscherlich u.a. (Hrsg.): *Sigmund Freud. Studienausgabe*, Bd. 9, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 287–444.

**Gauguin, Paul** (1993 [1893]): *Noa Noa*, München: Piper.

**Genge, Gabriele** (2014): »Survival of images? Fetish and the concept of the image between West Africa and Europe«, in: dies./Stercken, Angela (Hrsg.): *Art History & Fetishism Abroad. Global Shiftings in Media and Methods*, Bielefeld: transcript, S. 29–56.

**Goldwater, Robert** (1986 [1938]): *Primitivism in modern art*, Cambridge Mass.: Harvard University Press.

**Greenblatt, Stephen** (1994): *Wunderbare Besitztümer: Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

**Großmann, Ulrich** (2015): »Wilde Leute im Wandel der Zeiten«, in: Große, Peggy/Großmann, Ulrich/Pommeranz, Johannes (Hrsg.): *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2015, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, S. 204–221.

**Heininger, Jörg** (2001): »Art. Erhaben«, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart/Weimer: Metzler, S. 275–310.

**Herder, Johann Gottfried** (1999 [1773]): »Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian«, in: Irmischer, Hans Dietrich (Hrsg.): *Herder-Goethe-Frisi-Möser. Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Stuttgart: Reclam, S. 7–62.

**Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.** (1987 [1947]): »Dialektik der Aufklärung«, in: Horkheimer, Max: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 11–290.

**Iselin, Regula** (2012): *Die Gestaltung der Dinge. Außereuropäische Kulturgüter und Designgeschichte*, Berlin: Reimer.

**Jung, Theo** (2010/2011): »Das Neue der Neuzeit ist ihre Zeit. Reinhard Kosellecks Theorie der Verzeitlichung und ihre Kritiker«, in: *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch* 6, S. 172–184.

**Kohl, Karl-Heinz** (1986): *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden*, Frankfurt a. M.: suhrkamp.

**Krüger, Matthias** (2007): *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890*, München: Deutscher Kunstverlag.

**Latour, Bruno** (2008): *Ein vorsichtiger Prometheus? Einige Schritte hin zu einer Philosophie des Designs, unter besonderer Berücksichtigung von Peter Sloterdijk* (<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/112-DESIGN-SLOTERDIJK-DE.pdf>)

**Leeb, Susanne** (2015): *Die Kunst der Anderen. »Weltkunst« und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin: b\_books.

**Loos, Adolf** (1999 [1908]): »Ornament und Verbrechen«, in: Fischer, Volker/Hamilton, Anne (Hrsg.): *Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: form, S. 114–120.



**Robert, Jörg/Günther, Friederike** (2012): »Vorwort«, in: dies. (Hrsg.): *Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. V–X.

**Robert, Jörg** (2012): »Ethnofiktion und Klassizismus. Poetik des Wilden und Ästhetik der ›Sattelzeit«, in: ders./Günther, Friederike (Hrsg.): *Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 3–39.

**Rubin, William** (1996 [1984]): »Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung«, in: ders. (Hrsg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York, 1984, München: Prestel, S. 8–91.

**Said, Edward W.** (2012 [1978]): *Orientalismus*, Frankfurt a. M.: Fischer.

**Schmidt-Linsenhoff, Viktoria** (2002): »Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den postcolonial turn ausgelassen?«, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 4, Osnabrück: V & R unipress, S. 7–16.

**von Beyme, Klaus** (2008): *Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*, München: Fink.

**von Goethe, Johann Wolfgang** (1985 [1772]): »Von deutscher Baukunst, D. M. Ervini a Steinbach, 1773«, in: Liess, Reinhard: *Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst*, Leipzig: Seemann, S. 9–15.

**Waldenfels, Bernhard** (1990): *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

**Waldenfels, Bernhard** (2006): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

**Wolfzettel, Friedrich** (2001): »Art. Malerisch / pittoresk«, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimer: Metzler, S. 760–790.