

Texturen künstlerischer Forschung. Ornamentale Politiken von knowbotiq (Christian Hübler/ Yvonne Wilhelm)

“Vom Ornament werden – Werden oder Flimmern als Agency” überschreibt Yvonne Wilhelm ihren Beitrag zu einem Symposium an der HfbK Hamburg. Sie stellt die künstlerische Arbeit ihres Künstler\_innen-Kollektivs *knowbotiq* über das surinamische Kleidungsensemble, das *Kotomosi*, vor und akzentuiert dabei insbesondere die Verfahren des Rhythmisierens, Fragmentierens, Rekombinierens oder des Ornamentierens. Der Vortrag wird die Forschungspraktiken und Darstellungsverfahren von *knowbotiq* entflechten und Fäden zur Institutionalisierung der künstlerischen Forschung im deutschsprachigen Raum ziehen, um eine Textur der künstlerischen Forschung zu fügen und diese als Wissensbildung zu lesen.

Das Künstler\_innen Kollektiv *knowbotiq* – die Kernbesetzung besteht aus Yvonne Wilhelm und Christian Hübler, im Rahmen von Projekten arbeiten sie jedoch in verschiedenen Zusammensetzungen –, beschäftigt sich in seiner künstlerischen Praxis seit längerer Zeit mit Fragen visueller Aussageformationen in einer digitalisierten Welt. Ich werde in Auseinandersetzung mit dem fortlaufenden Projekt *kotomisi: uninform*, diesen Fokus des Künstler\_innen-Kollektivs in Relation zur künstlerischen Forschung und ihrer Institutionalisierung, sowie als Politisierung der Wissensbildung diskutieren.

**(Abb.)** *knowbotiq* schreibt auf seiner Website: “kotomisi: un-inform is an ongoing project which negotiate the aesthetic violence and empowerment of a female cloth in the history and the presence of the Black Atlantic. kotomisi denotes a piece of clothing of (former) female slaves of the Dutch colony Surinam after the 17th century and was an important part of the triangular trade.” Also des Warenhandels zwischen Europa, Afrika und Amerika in der Frühen Neuzeit, der zugleich eine Spezialform des allgemeinen Sklavenhandels war. Das kotomisi, das aus mehreren Röcken, Unterhosen, Unterröcken, Unterhemden, Bändern, Schultertüchern, aus Schmuck, Jacke und Zahnholz besteht, und die dazugehörige Kopfbedeckung, die *Angisa*, waren Kommunikationsmedien. Sie informierte in ihrer, Zusammensetzung, Kombinatorik oder Faltung über den gesellschaftlichen Status der Trägerin – etwa ob sie Feld-, Stadt oder Haussklavin war – oder über den ihres Besitzers. Aber auch Gemütsverfassungen, Emotionen, Beleidigungen oder Provokationen wurden ausgedrückt. Zudem konnte qua Stoffmuster und Faltung auf Namen und lokale wie nationale Ereignisse verwiesen oder eindeutig libidinöse Inhalte vermittelt werden. Die *kotomisi* wurden über die Sklaverei hinaus in ermächtigender bis hin zu folkloristischen Weise genutzt.

Die Auseinandersetzung von *knowbotiq* mit dem *kotomisi* ist nicht einem genuin anthropologischen Interesse entsprungen, vielmehr wurde Yvonne Wilhelm von einer 1930 gemachten Fotografie ihrer Urgroßmutter in Paramaribo angeregt, sich diesem Kleidungsensemble zuzuwenden. Dessen Faszination bestand, über die familiären Kontexte hinaus, darin, dass es der Trägerin ein Ornament-Werden gestattet, das *knowbotiq* als ein produktives, widerständiges Flimmern verhandelt, das die eurozentrische dichotome Logik unterbricht. Das Kollektiv versammelt und arrangiert auf seiner Website eine Fülle von Material des fortlaufenden Projekts. Nicht um dieses zu dokumentieren und zu archivieren, die Website ist vielmehr grundlegender Teil der künstlerischen Praxis. In ihr wird die assemblierende Produktions- und Vermittlungsweise des Kollektivs offensichtlich: *knowbotiq* versammelt, collagiert und verknüpft Materialien distinkter Herkunft und kreiert hierdurch ein »emergentes *Gefüge* heterogener Kräfte von Wissenproduktionen, Regelungen, Machtverhältnissen, Akteuer\_innen, situativen Gegebenheiten und Bewegungen des Begehrens« (Pieper u.a. 2011: 200).

Ich werde im Folgenden die von mir getroffene Auswahl der vielfältigen Materialien vorstellen, und dabei ihr Augenmerk auf die Verfahrensweisen lenken (insbesondere auf die Assemblagetechnik). Ausgewählt aus dem Konvolut zu *kotomisi: uninform* habe ich das Ausstellungsprojekt «B(L)ACK DADAISM PRESENTS: KOTOMISI UN-INFORM»<sup>1</sup>, eine Live- Performance mit *knowbotiq* und DJ Fred Hystère, die im Landesmuseum Zürich im Rahmen des Dada Festivals 2016 präsentiert wurde und die ich selbst sehen konnte. Des Weiteren zeige ich ein Video, welches den Websiteeintrag zum Projekt *kotomisi: un-inform* eröffnet, aber auch, in einem eigenen TV Channel zirkuliert, sowie ein von *knowbotiq* designtes *Angisa* Tuch und die auditive Kommentierung desselben durch DJ Fred Hystère, die zahlreiche Sound pieces für *knowbotiq* produziert hat und auch bei der Performance *b(l)ack Dada* mitwirkte.

Die Assemblagetechnik wird auf der Website von *knowbotiq* offensiv zur Schau gestellt: durch die hybriden und heterogenen Bild- und Tonmaterialien, durch die Verlinkung mit der domain von Kooperationspartner\_innen aus verschiedenen

---

<sup>1</sup> Live- Performance mit Knowbotiq und DJ Fred Hystère. Computeranimationen, Stimmen, Ornamente, Textilien, Tracks und Live- Mixes. Mit Yvonne Wilhelm und Christian Hübler (knowbotiq). Zürich, Berlin und Lissabon und arbeiten an den Schnittstellen von Kunst, Medien und Gesellschaft. Anna Frei (DJ Fred Hystère) lebt in Zürich und ist Mitorganisatorin des Soundspace OOR (One's Own Room)

Feldern – etwa der Philosophie, Kulturtheorie, Anthropologie oder Naturwissenschaft – aber auch durch das Vorführen der Materialgewinnung und das Sichtbarlassen der vornehmlich digitalen Quellen (**Abb.**). Aus eurozentrisch und rationalistisch geprägten Wahrnehmungserwartungen und Lektüremustern kann die Assemblagetechnik als uninformativ oder gar unsinnig wirken.<sup>2</sup> Aber *knowbotiq* scheint gerade die Spannung zwischen Information-Un-Information im Sinne einer Unterbrechung und Um-Ordnung im Auge zu haben. Die Künstler\_innen fokussieren Fragen der Repräsentation in Relation zu performativen und weltbildenden Effekten von (Informations-)Medien wie sie uns im Internet zugänglich sind. Sie rekurrieren dabei auf Medientheorien seit den 1960er Jahren, die das Interesse vom Subjekt weg auf die Medien und die Medialität hin verschoben haben. So beschrieb etwa Marshall McLuhans in dieser Zeit die Medien als Extensionen der menschlichen Sinne und begriff sie als ein Milieu in dem wir uns bewegen. Er interessierte sich für die psychischen Wirkungen von Medien auf Perzeption, Kognition und die soziale Umgebung. Seine Medientheorie kulminiert in dem Satz: »The medium is the message.« Bedeutsam an diesem Satz ist, dass er die Medialität und nicht das Medium als solches in den Mittelpunkt rückt.<sup>3</sup> Der Begriff *un-inform* mit McLuhan gedacht, meint dann nicht allein die Unterbrechung des Informationsflusses, sondern mit McLuhan wird deutlich, dass Medien, wenn sie einen informativen Inhalt liefern, nicht nur informieren, sie verleihen vielmehr Form, die immer auch normierend-formierende Effekte haben kann. Eben diese Formierung durch Information bricht *knowbotiq* auf, und eröffnet, so meine These, neue narrative Potentiale, die nicht das bereits Gewußte und Gesehene mobilisieren, sondern Vertrautes aufstören, eingeübte und vertraute Rezeptionsweisen kreuzen und gerade hierdurch ein Begehren nach anderen Narrativen stiften. Narrative, die sich kritisch mit den Normierungen bestehender Geschichtsschreibungen auseinandersetzen,

---

<sup>2</sup> Die Verschleifung von Figur und Grund widerspricht gängigen Hierarchisierungen, Identifizierungen und Dichotomischen Gestaltungen, die Wichtiges von Unwichtigem scheidet. Für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit *knowbotiqs* Interesse am Ornament, wäre eine Auseinandersetzung mit dem arabisch-orientalischen Ornament notwendig, das kognitiv-spirituelle Prozesse mobilisiert (Vgl. Belting).

<sup>3</sup> Vgl. Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media, Dresden - Basel (Verlag der Kunst) 1995, und ders./Quentm Fwre: The Medium is the Massage. An Inventory of Effects, New York-London- Toronto (Bantam Books) 1967.

und mit ihren visuell-künstlerischen Materialien eurozentrische Perspektiven zu dekolonisieren suchen.

In diesem Zusammenhang ist die Technik der Assemblage<sup>4</sup> interessant, sie operiert transversal, hybridisierend und heterogenisierend und sie scheint hierdurch vielversprechend für eine kritische Wissenbildung.<sup>5</sup> Ich werde nun die von mir ausgewählten Materialien kurz vorstellen, Ihnen einen Eindruck der Arbeits- und Darstellungsweise von *knowbotiq* geben und dabei auch die Verfahren des Fragmentierens, Rekombinierens und des damit verbundenen Ornamentierens kenntlich machen. Damit kann ich lediglich einen kleinen Faden aus der komplexen Textur der künstlerischen Forschung herausziehen, verspreche mir aber davon exemplarisch die Spezifik der Wissenbildung durch die künstlerischer Forschung darlegen zu können.

Zu dem fortlaufenden Projekt *kotomisi: un-inform* gehört *b(l)ack dada: nonperformance*, eine Ausstellung mit Performance, die erneut von dem Kleidungsensemble *kotomisi* ausging. Das Projekt fand 2016 im Rahmen des 100-jährigen Jubiläum von DADA-Zürich im dortigen Landesmuseum statt. Sie bildete ein Environment bestehend aus Vorhängen, Videoprojekten und Sound (**Abb.**). Zur Vernissage fand eine Performance statt mit einer Figur, deren Gewand an ein *kotomisi* angelehnt war, aber auch die Figur MacGhillie, die *knowbotiq* zwischen 2008–10 in verschiedenen Projekten agieren ließ (**Abb.**): McGhillie bewegte sich in einem handelsüblichen aber manipulierten Tarnanzug gekleidet im öffentlichen Raum, oder collagiert in Fotografien, die durch MacGhillie fiktionalisiert und befremdlich werden. Das Kostüm der Performer\_in von *b(l)ack dada presents:metabolism – kotomisi un.inform* (**Abb.**) nahm aber auch Bezug auf Bert Williams den Vaudeville-Schauspieler und Sänger, der 1910 in New York für den

---

<sup>4</sup> In der Philosophie waren Gilles Deleuze und Felix Guattari begriffsbildend. In deren Überlegungen zum *agencement*, das im Deutschen mit Gefüge und im Englischen mit *assemblage* übersetzt ist.

<sup>5</sup> Sie wird nach Deleuze und Guattari durch das Begehren gefügt *und* in Bewegung gehalten. Ja, das Begehren kommt als Assemblage daher und zugleich ist die Assemblage eine sogenannte Wunschmaschine (Deleuze/Guattari), die Begehren stiftet. Die Assemblage dynamisiert die vereinfachende und statisch gedachte Form von Machtbeziehungen. Deleuze geht davon aus, dass jede Kraft die Fähigkeit besitzt, »(andere) Kräfte zu affizieren und (von wiederum anderen) affiziert zu werden, so daß jede Kraft Machtbeziehungen impliziert und jedes Kräftefeld die Kräfte entsprechend dieser Beziehungen und ihrer Variationen verteilt.« (Deleuze 1995: Foucault-Buch, 101). Machtverhältnisse sind mit Deleuze als differentielle zu bestimmen. „Die Aktualisierung, die sie stabilisiert, die sie sichctet, ist eine Integration: eine Operatin, die darin besteht, ‚eine allgemeine Kraftlinie‘ zu ziehen, die Singularitäten zu verknüpfen, sie aneinanderzureihen, sie zu homogenisieren, in Serien anzuordnen und konvergieren zu lassen.“

Song *White folks call it chantecler* in einem Hahnenkostüm auftrat und von dem Aufnahmen sich ebenfalls im Bezugssystem von *knowbotiq* finden.

• Das US-Vaudeville war ein für Schwarze möglicher widerständiger Repräsentations- und Handlungsraum. Bert Williams parodierte in seinem Song und Auftritt die präventöse Sprache der Weißen und die rassistische Stereotypisierung, dass alle Schwarzen gerne Wassermelonen essen und Hühner stehlen.<sup>6</sup>

Das Kollektiv schreibt zu dem Ausstellungsprojekt *B(l)ack Dada nonperformance* (**Abb. Website Mitte**): „b(l)ack dada begegnet dem 100-jährigen Jubiläum der DADA-Zürich-Bewegung mit postkolonialen und queeren Verunreinigungen dieser historisierten Avantgarde. Epistemischer Ungehorsam trifft auf die festliche Wiederholung von Vergangenen, karnevaleske Flüchtigkeit auf (Neo)Kolonialität, black studies auf dadaistische Negrophilie, parodistische Taktiken auf ein Verlangen nach Wildheit, Unschuld und Hemmungslosigkeit.“ Das hier behauptete Queeren vollzieht sich in der Produktions- und Darstellungspraxis von *knowbotiq*. Nicht allein mit den Verweisen durch das Kostüm, auch die hybriden Elemente der Videos verbinden heterogene soziale, historische und geografische Felder in einem Bildraum. Die Soundcollage von Fred Hystère konstellierte nicht verschiedene Musikstile im Sinne der Worldmusic, sondern collagiert vornehmlich eingesprochene Fragmente von Theorietexten (**Video** bis 1:40/6). Auch der zitierte Text zum Ausstellungsprojekt, operiert mit dieser collagierenden Methode. So manch eine negative Kritik könnte dieses Assemblieren als ein modisches *keyword dropping* aktuell angesagter Theorien beiseiteschieben. Allerdings sind die angeführten Schlüsselbegriffe wohlüberlegt gesetzt: die historische Avantgarden, wie eben DADA, wird im Kontext von Jahr- oder gar Jahrhundertfeiern allzu schnell kritiklos idealisiert. *knowbotiq* fordert hier eine Verunreinigung und *queer* wie *postcolonial theory* oder eine *epistemic disobedience*, wie es Mignolo nennt, sind hier vielversprechende Konzepte und Theorien. Mit der Formulierung „historisierten Avantgarde“ verweist das Kollektiv auf die reproduzierende Geschichts-Schreibung, die sie kritisch reflektiert und durch seine visuelle Assemblage performativ umschreibt.

---

<sup>6</sup> Diese Vorstellung gehört zu den von Stuart Hall aufgezeigten fünf Stereotypen von Schwarzen: „die »nichtsnutzigen >Neger<, diese unzuverlässigen, verrückten, faulen, untermenschlichen Kreaturen, die für nichts anderes gut sind, als Wassermelonen zu essen, Hühner zu stehlen, Würfelspiele zu spielen oder die englische Sprache zu vergewaltigen« (Hall 2004)

Das *Kotomosi* (**Abb.**) kommunizierte durch das Drapieren, Falten, Schichten und Knoten der Kleidung bzw. die Kopfbedeckungen, die *Angisa* (**Abb.**).<sup>7</sup> Auch die Muster der Stoffe und die Schnitte artikulierte die Auseinandersetzungen mit einer von Kolonialität bestimmten europäischen Kultur und ihren ästhetischen Prägungen. Die von *knowbotiq* entwickelte Kommunikationsform folgt einer metonymischen Verknüpfungslogik. Diese mobilisiert unbewusst Erinnerungtes, etwa durch ähnliche Farben, Formen oder Texturen. Für solch metonymische Verknüpfungen reicht nach Sophia Prinz ein (Zitat) „ephemerer Eindruck wie ein bestimmter Lichteinfall, eine flüchtige Geste oder ein oberflächlicher Schimmer“, um visuelle Assoziationen zu wecken. „Jedes Sehen ist demnach (heißt es weiter) zu einem Gutteil immer auch ein ‚Wiedersehen‘ mit den Dingen und Personen, die als Wahrnehmungsreste in den unbewussten Signifikantenketten schlummern.“ (Prinz 264) Diese visuelle Argumentation wird auch in dem Video auf der Website zu *kotomisi: uninform* bzw. einem TV-Channel wirksam. Es in-formiert eine doppelte Lesart des Kleiderensembles. Auf der einen Seite wird es zu einer parodistischen Aneignung spätbarocker Kleidung,<sup>8</sup> auf der anderen Seite wird die Schweizer Textilindustrie in den Dreieckshandel zwischen Europa, Amerika und Afrika einbezogen (**Video auf Website**).

Durch das ikonische Rokoko-Gemälde *Die Schaukel* von (1767)<sup>9</sup> von Jean-Honoré Fragonard (**Abb.**) konstellierte *knowbotiq* das *kotomisi* mit der Kleidung des Spätbarock, etwa dem *Manteau* (**Abb.**), eine Gewandform, die sich zirka um 1680 ausbildete, großzügig geschnitten war und ausschließlich durch gelegte Falten auf Figur gebracht wurde. Mit diesem Verweis liegt es nahe, die *Angisa* mit der *Fontange* (**Abb.**), einer hohen, über einem Gestell aus Draht aufgebauten Haube zu verbinden, die etwa von 1685 bis 1715 von Frauen in Europa getragen wurde,

---

<sup>7</sup> Die *Angisa* entstanden aus dem Gebot, dass kreolische Frauen ihre Haare in der Öffentlichkeit bedecken mussten, vgl. *knowbotiq* in Loreck, 216.

<sup>8</sup> Abb. Suchen in: Reclams Mode- und Kostümllexikon von Ingrid Loschek, Stuttgart : Reclam 2011

<sup>9</sup> Jean-Honoré Fragonard, *Die Schaukel*, 1767, Wallace Collection. Öl auf Leinwand 83 x 65 cm. Das Bild zeigt eine Frau auf einer Schaukel in einem üppig wuchernden Park, zwei Männer, der eine im Hintergrund hält die Leine mit der die Schaukel bewegt wird, der andere liegt am Boden und blickt der Frau unter den Rock und zwischen die leicht geöffneten Beine. Die Schaukel ist auf dem höchsten Punkt der Schwingbahn angelangt und die Frau fällt ein Pantoffel vom Fuß. Das Gemälde ist eine Auftragsarbeit und der Klient hatte den erotischen Gehalt genauestens vorgegeben und war in dem jungen Mann im Vordergrund identifizierbar.

vornehmlich zum Negligé und speziell zum *Manteau*. Der Verweis auf den Barock macht die persiflierende Dimension der Aneignung des Kleidungsstils der Kolonialherrinnen kenntlich. Die stilisierten Palmwedel und Zuckerrohrstengel (**Abb.**), die der MacGhillie/Kotomisi Figur entwachsen, rufen Naturvorstellungen des globalen Südens auf. Der Panoramaschwenk in die Alpen und der Abbildung eines Musterbuches<sup>10</sup> (**Abb.**), das sich in der Sammlung des Historischen Museum Basel befindet, und die Produktionspalette der Indiennes-Druckerei Christoph Burckhardt & Co. demonstriert, die von 1790 bis 1812 bestand, wird die hybride Anordnung um die Schweizer Textilindustrie erweitert. Diese ursprünglich mit indisch-exotischen Motiven handbemalten, später industriell bedruckten Baumwollgewebe bestimmten Ende des 18. Jahrhunderts das industrielle Textilgewerbe der Schweiz und finden ihre Anfänge in den 1690er Jahren in Genf. Achttausend bis zehntausend Menschen waren in den Indiennes-Betrieben beschäftigt. Die Historikerin Kim Siebenhüner hat in einem vom Schweizer Nationalfond geförderten Forschungsprojekt die bis anhin bloß nationalstaatlich behandelte Indienne-Produktion der Schweiz in ihrer globalen Dimension untersucht und aufgezeigt, wie das kleine Binnenland Schweiz, ohne direkten Zugang zu den großen Handelshäfen, ohne Kolonien und Ostindien-Kompanie zu einer Indiennes Drehscheibe aufstieg.<sup>11</sup> Die Indienne-Produktion dockte das Alpenland aber nicht allein an die frühneuzeitliche Globalisierung an, der kommerzielle Erfolg der Indiennes war vielmehr unmittelbar mit dem Sklavenhandel verknüpft, dienten sie doch als Tauschware im internationalen Sklavenhandel. Fragonards Bild, wurde bereits von dem britisch-nigerianische Künstler Yinka Shonibare MBE<sup>12</sup> in seiner Installation *The Swing (after Fragonard)* (2001)<sup>13</sup> aufgegriffen (**Abb.**). Die Installation stellt das Gemälde dreidimensional nach: eine lebensgroße, kopflose Puppe, bekleidet mit einem Kleid im Stil des 18. Jahrhunderts,

---

<sup>10</sup> Basel, 1790-1800 Fa. Christoph Burckhardt & Co. Pappe, Papier, Schweinsleder, H. 44 cm, B. 28 cm, Dicke 13 cm

<sup>11</sup> Vgl. <https://www.horizonte-magazin.ch/2018/06/05/stofffabrikanten-profitierten-im-18-jahrhundert-von-weltweiter-vernetzung/>

<sup>12</sup> The Most Excellent Order of the British Empire

<sup>13</sup> Niederländische Baumwolle, Mannequing (lebensgroß), Schaukel, künstl. Blätterwerk, 330x350x220 cm. Vgl. Im Reich der Zeit: Yinka Shonibare und Jean-Honoré Fragonard, in: Hülsen-Esch, Andrea von; Körner, Hans; Reuter Guido (Hg.): Bilderzählungen. Mediale und modale Bedingungen von Zeitlichkeit im Bild (=Europäische Geschichtsdarstellungen Bd. 4), Köln 2003, S. 179-198

aus mehreren Stoffschichten (**Abb.**), mit dem für Europäer als typisch afrikanisch geltenden Batikmuster der Waxprint bedruckt.<sup>14</sup>

Unabhängig von den möglichen Interpretationen unterscheidet sich die Bildpolitik von *knowbotiq* grundlegend von jener Shonibares. Letzterer begegnet einem Meisterwerk mit einem Meisterwerk, wohingegen *knowbotiq* Fragonards Gemälde in die zirkulierenden Bildwelten einfügt, es zum Material macht, ins Schwingen bringt und mit dieser Bewegung transkulturelle Relationen eröffnet, in die auch die stets ihre Neutralität bekundende Schweiz einbezogen wird: in den Dreieckshandel, der Sklaven nicht allein den Waren gleich setzte, sondern gerade hierdurch die rassistische Grundlage der Sklaverei verschleierte. *knowbotiq* geht es nicht allein um eine historische Perspektive. Das Kollektiv stellt vielmehr fest (Zitat) „Die universalistischen und kolonialen Ansprüche des Schweizer Bürgertums, seine anthropologischen Wissenproduktionen und Forschungsreisen eröffneten einen Stoffwechsel, der heute durch den globalen Rohstoffhandel fortgeschrieben wird.“<sup>15</sup> Bevor ich die Forschungen *knowbotiqs* im Diskurs um die künstlerische Forschung reflektiere, möchte ich abschließend auf den digitalen Stoffdruck *Needs must when the devil drives. (Molecular Desires)* (**Abb.**) zu sprechen kommen, in dem das assemblerend-ornamentalisierende Verfahren des Fragmentierens, Wiederholens, Rhythmisierens und neu Kombinierens in nuce zum Zuge kommt.

Das Tuch ist angelehnt etwa an die Seidentücher des französischen Unternehmens Hermès (**Abb.**) und die commemorative cloth. Wie bei diesen wiederholt das Angisa vereinzelte Versatzstücke rhythmisiert und ornamentalisiert sie. Die Bestandteile des circa 1 m<sup>2</sup> großen Tuchs sind auf der Website aufgeführt. So finden sich beispielsweise: flexible Designtastaturen, Dashbuttons von Amazon, die hierzulande rechtswidrig sind, und erlauben per Knopfdruck die gewünschte Ware bei Amazon nachzubestellen (**Abb./Abb.**). Des weiteren findet sich 3D Modell eines Logistikzentrums, VR Brillen für Smartphones, Lidschattenangebote der Firma MAC, die durch die Unterstützung etwa von Madonna, Prinzessin Diana, Linda Evangelista, Naomi Campbell, Cher, oder Janet Jackson erfolgreich wurde und heute führend ist in der Kosmetikindustrie. Schließlich tragen Bilder von

---

<sup>14</sup> Die „African Wax Print“ wurden weder in Afrika produziert noch designt. Sie entstanden Ende des 19. Jh. in den Niederlanden nach Vorlagen indonesischer Batikmuster. Das heutige Indonesien war zu dieser Zeit (von 1602–1949) niederländische Kolonie „Niederländisch-Indien“. Die Stoffe wurden von Holland nach Afrika exportiert.

<sup>15</sup> <http://knowbotiq.net/nondrone/>



Silikonbrüsten, goldenen Tortenplatten, Sextoys oder goldenen Mobiltelefone u.a.m. zum Bildrepertoire des Tuches bei.

Johann Joachim Winckelmann hatte den Barock bzw. dessen üppige Ornamentik als Krise der Repräsentation und Bedeutung beschrieben und beklagt, dass Ornamente nur sich selbst repräsentierten und das Zeichen wie die Repräsentation über das Bezeichnete und das Repräsentierte Oberhand gewonnen habe.<sup>16</sup> Diese von Winckelmann beklagte Loslösung des Ornaments von einer metaphysisch-normativ-politischen Bedeutung, die ihren gemeinschaftlichen Sinn nicht von einer vorgegebenen Normativität bezieht, hatte maßgeblich zur Begründung der Autonomie der Kunst beigetragen. Die Moderne wiederum negierte diese Referenz auf das Ornament, ja, die Abwesenheit des Ornaments wurde, etwa bei Adolf Loos, zum Zeichen hoher Kulturentwicklung.<sup>17</sup>

*knowbotiq* eröffnet nun eine Bewegung zwischen repräsentativer Funktion innerhalb eines normativen Referenzsystems und autonomer abstrakter Formen und damit ein Ornament-Werden, in dem die Versatzstück – im Unterschied zum Ornament-Sein – auf ihre referentiellen Bindungen verweisen und sich zugleich von diesen lösen. Hierdurch entsteht ein Flimmern, das ein ereignishaftes Werden im Sinne Deleuze möglich werden läßt, das Potentialitäten aktualisiert und damit neue Narrationen möglich macht.

*knowbotiq* versteht das Ornament mit Niklas Luhmann<sup>18</sup> als Grundform des Entwickelns von Formen aus Formen. Sein Interesse am Ornament-Werden formulierte das Kollektiv in einem Beitrag zur Tagung „Visualität und Abstraktion“ an der HfbK Hamburg in einer genuin visuellen Argumentation als „das Nicht-trennen-Können von Figur und Grund – was eine Verschleierung der Form und damit eine Mimikry mit sich bringt“, wodurch die „in-formierende Linie aus dem Grund, aus der Umgebung“ erschwert wird (Ende). Die Sklav\_innen nutzten mit den *kotomisi* diese opake Qualität als eine kommunikative und widerständige Praxis.<sup>19</sup> Der Überfluss ihrer ornamentalen Gestaltungen verfolge „die Entfesselung der Form(en) [mit dem Ziel,] andere Möglichkeiten der Betrachtungen und Darstellungen zuzulassen,

---

<sup>16</sup> Ästhetische Grundbegriffe. Eintrag Ornament, S. 669.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., 670.

<sup>18</sup> Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1995.

<sup>19</sup> *knowbotiq* 2017: 218.

solche, die sich gegen die bestehenden Normierungen und Narrationen durchsetzen können“.<sup>20</sup>

*knowbotiq* erforscht und aktualisiert die Historiografien und Imaginationen des Kleidungsensemble *kotomisi* wie sie sich in den „vorwiegend paternalistisch geprägten (Bild-)Archive[n]“, insbesondere in ihrer digitalisierten im Internet zu findenden Distribution zeigen. In diesem Sinne wirkt auch die Soundmontage, die diesem *Angisa* zugeordnet ist, und die Musik- und Textzitate von bekannten Autor\_innen aus dem Kunst- und Theoriefeld collagiert (**Abb. / Abb.**).

Die Erkenntnis der Forschungen von *knowbotiq* verdankt sich nicht rein historischen, ethnologischen oder anthropologischen Methoden, sondern einer, wenn man so will mediologischen Praxis. *knowbotiq* beschäftigt sich mit der Medialität von Kultur oder genauer gesagt mit den verschiedenen Vermittlungsformen von Kultur. Die vor allem in Frankreich ausgebildete Wissenschaftstheorie der Mediologie „definiert sich nicht durch den Gegenstand „Medien“, sondern durch ihre Methode. Das Wort „Medio“ steht nicht für Medium, sondern bezeichnet ein Ensemble von technisch und sozial bestimmten Mitteln der symbolischen Übermittlung.“ (Wikipedia). Die Mediologie operiert im Zwischenraum von Erkenntnis, Ästhetik und Technik und analysiert Übertragungswege, deren Geschichte und Ideologien. Ihre Fragen gelten u.a. der Rolle von Bildern (Iconic turn), der Bedeutung von Digitalisierung, der Hierarchien und Wertesysteme der Wissensgesellschaft und der Medienästhetik. Wie die Mediologie legt auch *knowbotiq* einen starken Akzent auf die zugrundeliegende Technologie und die mit ihr verbundenen kulturbestimmenden Codes. In der Terminologie der Mediologie formuliert, auf die „Mediasphäre“.<sup>21</sup> Das Künstler\_innen-Kollektiv *knowbotiq*, das seine künstlerische Praxis in den sogenannten Neuen Medien entwickelte, reflektiert Medialität und damit „Prozesse des Übermittels, die Kultur bedingen und ermöglichen, als technischer Eigensinn ebenso wie als menschlicher Eingriff“ (Hartmann: Mediologie). Die Mediologie hat einen performativen Begriff von Vermittlung. Sie geht nicht vom Aussenden und Transportieren von Botschaften durch Medien aus, sondern interessiert sich für das

---

<sup>20</sup> *knowbotiq* 2017: 220.

<sup>21</sup> Diese vermittelt sich phänomenal und in ihren Affekten verschieden: die alphabetische Schrift und die Logosphäre, der Druck und die Graphosphäre, die AudioVisualität und die Videosphäre oder in der Digitalität als Numerosphäre.

Herstellen von Beziehungen durch Medien in ihrer sinnlich-materiellen Erscheinung und für deren soziale und kulturelle Effekte.

Die Forschungen von *knowbotiq* unterscheiden sich von den analysierend, historisierenden und kritisierenden Darstellungsformen der Mediologie als Wissenschaft verstanden durch ihre in-formierend, performative Dimension und dem Ziel (Zitat): „die Found-Footage-Materialien in verausgabender, ornamentierender Art und Weise [zu rhythmisieren, fragmentieren und rekombinieren], um narrative Konstrukte entstehen zu lassen.“<sup>22</sup> *knowbotiq* bezweckt mit seinen Forschungen in expliziter Weise nicht die bloße Akkumulation von Wissen, sondern sucht einen ästhetischen Widerstand: die assemblierten Tücher sind dementsprechend wie das Kleiderensemble *kotomisi* Texturen, sie attackieren ästhetische Konventionen im postdigitalen Raum und fabulieren mit ihrer Untersuchung des Ornament (Zitat *knowbotiq*) „andere – durch Visualität bestimmte – weibliche Geschichte“<sup>23</sup> Das Verfahren *knowbotiqs* möchte ich als einen feministisch epistemologischen Ansatz beschreiben, der „Forschung mit Interaktion und Verantwortlichkeit, sowie Wahrheits- und Objektivitätsansprüche mit Positionierung und Parteilichkeit zusammen[denkt]“<sup>24</sup>. *knowbotiq* entwickelt diesem Begehren entsprechend kritische transdisziplinäre und intersektionale Wissenpraktiken, verbindet das Erkenntnisinteresse mit dem politischen Anliegen, Ausgrenzungs- und Marginalisierungsprozesse kenntlich zu machen und berücksichtigt die Verschränkung von Theorie und Praxis. Die Verfahren des Kollektivs sind mit epistemischen Anliegen verknüpft, die sie – und das in das interessante – ästhetisch visuell artikulieren. Es agiert transversal, d.h. durchquert verschiedene Gegenstands- und Theoriefelder, kooperiert mit Praktiker\_innen aus dem Kunst- oder Wissenschaftsfeld oder sozialen und libidinösen Bereichen. Durch seine künstlerische Praktiken werden tradierte Wissenformate kritisch reflektiert und Praktiken der Kunst transformiert, wodurch der geläufige Kunstbegriff, wie jener der Theoriebildung zur Disposition stehen.

**(Abb. 23)** Die Arbeit von *knowbotiq* widerspricht m.E. den negativen Vorbehalten gegenüber der künstlerischen Forschung, die von Künstler\_innen wie

---

<sup>22</sup> *knowbotiq* 2017: 214

<sup>23</sup> *knowbotiq* 2017: 220.

<sup>24</sup> Mona Singer (2008): „Feministische Wissenschaftskritik und Epistemologie: Voraussetzungen, Positionen, Perspektiven“, in: Becker Ruth, Kortendiek Beate (Hg.) *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 285–294, hier 293.

Geisteswissenschaftler\_innen gleichermaßen zu hören sind. Die Kritiker formulieren ihre Skepsis gegenüber einer Verwissenschaftlichung von Kunst und ihrer Rolle in einem auf Wissen und Projektarbeit basierten kognitiven Kapitalismus. Sie erkennen in der künstlerischen Forschung einen Widerspruch zur Autonomie der Kunst, ihrer Zweck- und Funktionslosigkeit. Sie befürchten, dass nunmehr auch die Kunst unter das Diktat der Wissensproduktion gestellt werde und ihre kreativen, ja widerspenstigen Potentiale verliere. Anstelle an die Grenzen *des Wissens* zu erinnern, die Wissensproduktion zu problematisieren, oder sich unbewussten Prozessen zuzuwenden, in denen sich auch Unvorhersehbares ereignen könne, werde die künstlerische Forschung zum Wissenslieferant. In Rückzügen auf die Ästhetik als dem genuinen Feld der Kunst sowie in idealisierenden Beschreibungen der experimentellen Frei- und Spielräume der Kunst distanzieren sich Kritiker\_innen von der künstlerischen Forschung.<sup>25</sup>

Auch wenn es zweifelsohne ratsam ist der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung kritisch zu begegnen und sich einer Akademsierung und Funktionalisierung und Disziplinierung der Kunst als Wissens- und mehr noch als Veranschaulichungsproduzent zu widersetzen, so sind die formulierten Kritiken keineswegs interessenlos und die Brisanz der künstlerischen Forschung wird übersehen. Denn die künstlerische Forschung stellt gültige Perspektivierungen von Wissen zur Disposition und gibt damit auch die Zuschreibungen an die Darstellungs- und Erkenntnisformen von Kunst und Wissenschaft neu zu denken.

Ja, durch die explizite Verschränkung der künstlerisch-forschenden Arbeit mit der begrifflich-wissenschaftlichen fungiert, so hat es Kathrin Busch formuliert, (Zitat) „die künstlerische Wissensbildung zugleich als eine Weiterentwicklung und Umbildung wissenschaftlichen Wissens.“<sup>26</sup> Aus dieser Perspektive kann die schützende Hand, die manch ein Geisteswissenschaftler (z.B. Geimer) über die *Freie Kunst* legt, ihre Ursache darin haben, dass die wissenschaftliche Expertise über die Kunst, welche das (unbewusste) Schaffen der Künstler\_in bedeutsam und sinnhaft werden lässt in ihren Grundfesten erschüttert wird.

---

<sup>25</sup> Jüngst hat sich die Zeitschrift MaHKUscript. Journal of Fine Art Research als Nachfolgejournal des einstigen MaHKUzine Journal of Artistic Research (2006–11) begründet. Das Magazin richtet nun sein Augenmerk auf die *Bedeutung* von Forschung/Research und Wissensproduktion/Knowledge Production in der zeitgenössischen Kunstproduktion und zielt nicht mehr darauf ab, sprich visuell-ästhetische Wissensproduktion auszubilden.

<sup>26</sup> Busch 2009: 144 (in: Bippus 2009)

Künstlerische Forschung ist in ihrer heutigen institutionalisierten und durch die Bologna-Reform forcierten Gestalt Teil des Dispositivs Wissen. Sie agiert nicht in einem freien Außen, sondern entwickelt in Relation zu den gültigen Normen und Konventionen ihre Strategien und Grenzgänge im Feld der Wissen. Dabei kann sie auf die benannten spezifisch künstlerisch-ästhetischen Praktiken, Techniken und Verfahren wie sie in der Moderne ausgebildet wurden zurückgreifen, etwa auf die Fokussierung der Darstellungsmittel und deren Produktivität für unsere Wahrnehmung und unser Wirklichkeitsverständnis, oder auf spezifische Darstellungs- und Vermittlungsformate. Im methodischen Werkzeugkasten der Künstlerischen Forschung sind jene ästhetischen Praktiken zu finden, welche die moderne Kunst in ihrer sich von der Wissenschaft abgrenzenden Ausdifferenzierung entwickelt hat. Heute scheint weniger die Abgrenzung eine vielversprechende Strategie, denn die Heterogenisierung des Wissensdispositivs in ein Wissen-Dispositiv.

In Relation zur Geschichte der Kunst lassen sich die Praktiken der Künstlerischen Forschung als Produktionsästhetiken fassen. Diese sind nicht auf die materielle Herstellung begrenzt, sondern beziehen die Potentialität der Darstellung für das Wahrnehmen wie für das Denken von Welt mit ein. In der Geschichte der Ästhetik und der modernen Kunst meint die Repräsentation von Wirklichkeit deren Darstellung und Herstellung. Die ästhetischen Praktiken zielen dementsprechend auf die Produktivität des Sehens und nicht auf ein wiedererkennendes Sehen, sie arbeiten mit Widersprüchen, mit Irritationen, mit Ambivalenzen, mit Vieldeutigkeiten und zeigen Grenzen des Wissens.

Die Spezifik von künstlerischer Forschung, das heißt ihre Differenz zu anderen Forschungssystemen tritt dann hervor, wenn ästhetische Charakteristika, künstlerische Verfahrens- und Darstellungsweisen, wie sie sich mit der „Ausdifferenzierung“ von Kunst und Wissenschaft um 1800 herausbildeten, sowie ihre Zielsetzungen nicht zugunsten einer Angleichung an wissenschaftliche Methoden übergangen werden. Deshalb ist es umso dringlicher künstlerischer Forschung in den Institutionen nicht durch die Verfassung eines wissenschaftlichen Arbeit zu legitimieren, sondern Bedingungen zu schaffen, in denen sich die künstlerischen Praktiken in ihrer epistemologischen Dimension zu verfeinern und zu präzisieren vermögen, um ein genuin sensuell argumentierendes Forschungsfeld auszubilden und zu diskursivieren.

*knowbotiq* formuliert den Anspruch eines „epistemologischen Ungehorsams“ (Mignolo) im Sinne eines dekolonialen Denkens. Diesbezüglich scheint mir der Fokus auf die Medialität und auf ästhetische Praktiken vielversprechend, denn – dies hat Josef Früchtl dargelegt – zur Geschichte der Ästhetik und Kunst gehört die „epistemologische Defundamentalisierung“, wobei Früchtls Argumentation – im Unterschied zur dekolonialen und visuell basierten Auseinandersetzung von *knowbotiq* – eine eurozentrische, am Gegensatz der zwei Kulturen von Kunst und Wissenschaft orientierte ist.<sup>27</sup> Er hebt hervor, dass sich das ästhetische Denken in seiner europäisch-westlichen Tradition vom klassischen und neuzeitlichen Wissenschaftsbegriff absetzt und dergestalt, aus einer epistemologischen Perspektive betrachtet, fundamental antifundamentalistisch sei.<sup>28</sup> Der epistemologische Antifundamentalismus hat die ästhetische Erfahrung zur Quelle der Irritation werden lassen. „Ästhetische Erfahrung zu machen, heißt – so Früchtl –, *Irritationskompetenz* auszubilden, die Fähigkeit, sich verunsichern, reizen und herausfordern zu lassen.“<sup>29</sup> *Knowbotiqs* Arbeit dekolonisiert die eurozentrische Ästhetik. In ihr wird gerade das *Ornament*, das dem Kunsthandwerk und dem Weiblichen zugeordnet und aus der hohen Kunst und der ästhetischen Erfahrung ausgegrenzt war, zu einer widerständigen Praxis. Das Kollektiv verfolgt in seiner künstlerischen Forschung eine sensuell-materielle Praxis, die das begriffliche Denken adressiert und Theoriebildung durch Performativität praktiziert. Als *doing theory* und durch die kritische Befragung von Wissen bringt *knowbotiq* die Vorstellungen von Forschung und Erkenntnis zum Flimmern, ja, sie in-formiert diese durch seine Aufteilung des Sinnlichen neu.

---

<sup>27</sup> Josef Früchtl, „Vom Nutzen des Ästhetischen für eine demokratische Kultur. Ein Plädoyer in zehn Punkten“, in: Ilka Brombach u. a. (Hg.), *Ästhetisierung. Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*, Berlin 2010, S. 119–133, hier S. 126.

<sup>28</sup> Analog hierzu sind in der Kunst seit der Moderne genau jene Positionen und Artikulationen bedeutsam geworden, die in einer zunehmend ästhetisierten „Lebenswelt, die auf fest gefügte Fundamente, auf unerschütterliche Begründungen, auf allzeit gültige Wahrheiten verzichten muss und dies auch kann“. Früchtl 2010: 126.

<sup>29</sup> Früchtl 2010: 131.