

Digitale Technologien und Techniken tragen entscheidend dazu bei, die Geschichte der Kunst neu zu denken. So können Werke, die sich in Museumsdepots befinden und nicht in Dauerausstellungen zu sehen sind, in Bilddatenbanken einer größeren, auch globalen Öffentlichkeit zugänglich werden. Damit werden sie oftmals überhaupt erst Teil einer rezipierbaren Kunstgeschichte. Aber nicht allein die Möglichkeit, große Datenmengen zu präsentieren und nutzbar zu machen, gehört zu den Qualitäten digitaler Technologien: neben der Masse können auch Strukturen und Netzwerke in neuer Deutlichkeit thematisiert werden. So stellen beispielsweise digitale Forschungsprojekte zur Künstlermobilität und zu transkulturellen Künstlernetzwerken scheinbare Gewissheiten in Frage, da nicht die Stasis, sondern der Ortswechsel als Konstante der Kunstgeschichte in den Blick rücken. Digitale Instrumente können aber nicht nur helfen, Netzwerke und Bewegungen deutlicher zu fassen. Sie tragen auch dazu bei, Bewertungskriterien, temporale Ordnungen und Relationen zu hinterfragen, die bislang einen Rahmen für die Narrative der Kunstgeschichte bildeten.

So kann Digitalisierung einen Anteil an der Erweiterung des Kanons haben bzw. befördert eine sich im Horizontalen ausdifferenzierende und ausufernde Kunstgeschichte. Dies geschieht, indem bislang schwer zugängliches oder marginalisiertes Material durch digitale Technologien sichtbar wird – beispielsweise, wenn Akteur\*innen der Kunstgeschichte in (aus Sicht der westlichen Hemisphäre) peripheren Regionen migrierten, wenn nun außereuropäische, nicht-westliche Museen ihre Bestände online veröffentlichen und damit auch die in der Migration entstandenen Werke sichtbar machen. Oder auch, wenn Nachlässe in kleinen Archiven oder Privatsammlungen online gestellt und damit ihre Existenz einem größeren Publikum bekannt gemacht werden.<sup>1</sup> Beispielhaft dafür ist das Werk des Bildhauers Jussuf Abbo: Der in Safed/Osmanisches Reich geborene Abbo war nach produktiven Berliner Jahren 1935 nach England emigriert, wo er vergeblich versuchte, seine Arbeit weiterzuführen. Lange Jahre war sein Werk weitgehend vergessen, wurde aber von der Familie in ihrem Privathaus aufbewahrt. Nachdem Abbo in den letzten Jahren u. a. durch Ausstellungen und Kataloge des Kunsthause Dahlem neue Beachtung gefunden hatte, entschloss sich die Familie, eine Webseite für den Künstler einzurichten, die nun eine neue öffentliche Präsenz gewährleistet.<sup>2</sup>

Doch sollen diese Chancen der Digitalisierung kein allzu positives, verklärendes Bild der Zukunft des Faches Kunstgeschichte entwerfen. Daher wirft dieser Beitrag Fragen nach den Zugangswege und bestehenden oder sich sogar noch deutlicher manifestierenden Asymmetrien von Machtverhältnissen im Digitalen auf. Wer hat Zugang zu welcher Information, und wie und wer speist Wissen in den digitalen Raum ein? Meine Ausführungen sind ein Beitrag zu einer zukünftig noch zu er-

weiternden Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Digitalen im Horizont eines *migratory turn* in der Kunstgeschichte.

### **Künstler\*innenmobilität und die (digitale) Historiografie von Kunst**

In vielen Überblickswerken zur Geschichte der modernen Kunst wird eine scheinbare Abfolge und ‹natürliche› Entwicklung vom 19. Jahrhundert zum 20. Jahrhundert beschrieben, die von Ismen – Impressionismus, Fauvismus, Expressionismus, Futurismus, Surrealismus – geprägt ist und eine Fortbewegung von der Figuration zur Abstraktion suggeriert. Alfred H. Barrs bekanntes Entwicklungsschema der modernen Kunst von 1936, das für viele nachfolgende Historiografien der Kunst des 20. Jahrhunderts wegweisend wurde, zeigt ein nur scheinbar komplexes Gefüge aus Worten, Zahlen und Pfeilen.<sup>3</sup> Denn eigentlich verweisen die meisten Pfeile nach vorn beziehungsweise in eine Zukunft; die Strömungen gehen logisch auseinander hervor, am Ende steht die ‹Geburt› der abstrakten Kunst. Obwohl dieses Modell bereits 80 Jahre alt ist, argumentieren viele Überblickswerke zur modernen Kunst ganz ähnlich: Werner Haftmanns *Malerei im 20. Jahrhundert*,<sup>4</sup> das zwischen 1954 und 2000 zahlreiche Wiederauflagen erlebte, erzählt eine Kunstgeschichte der Strömungen, Gruppen und Namen mit einem Schwerpunkt auf Deutschland und Frankreich. Dieselben überwiegend männlichen Protagonisten – Picasso, Kandinsky, Klee – und Ismen – Futurismus, Dadaismus und Surrealismus – finden sich in Herbert Read's *A Concise History of Modern Painting*,<sup>5</sup> das ebenfalls seit 1959 bis ins Jahr 2010 immer wieder neu aufgelegt wurde. Vergleichbares gilt für H. H. Arnasons und Elizabeth C. Mansfields Buch *History of Modern Art*, das ein ähnliches Narrativ entfaltet und zwischen 1968 und 2012 mehrere Auflagen erlebte; diese Reihe ließe sich weiterführen.<sup>6</sup>

Zugleich muss darauf verwiesen werden, dass in den letzten 15 Jahren sehr wohl andere Perspektiven auf die Moderne formuliert wurden: so plädieren sowohl Anne-Marie Bonnet als auch Pam Meecham und Julie Sheldon dafür, die Moderne vermehrt aus einer künstlerischen Gegenwart heraus zu denken und damit aktuelle kunsttheoretische Ansätze wie die des «Betriebssystems Kunst», der Bedeutung der Institutionen, der Selbstinszenierung des \_r Künstler\*in, aber auch des Technikkults einzubeziehen.<sup>7</sup>

Seit den 1980er-Jahren stellen vor allem feministisch, postkolonial oder global ausgerichtete Forschungen teleologische Konzepte und Kanonisierungen auf den Prüfstein. Besonders kritisiert wird die Dominanz einer genuin westlichen Moderne, die andere globale und zeitgleiche multiple Kunstproduktionen ausschließt.<sup>8</sup> Ruth E. Iskin schlägt beispielsweise den Begriff des «pluriversal canon» vor, um eine alternative Kunstgeschichte von «plurality, heterogeneity, postcolonialism and globalization» zu bezeichnen.<sup>9</sup> Auffällig ist jedoch, dass Perspektiven auf den Konnex von Kunstgeschichte und Migration sowie deren Rückwirkung auf die Historiografie und Methoden der Disziplin bislang kaum zu finden sind. Denn bis in die Gegenwart hinein prägen nationale Narrative die Kunstgeschichtsschreibung. Dies zeigt sich beispielsweise in den Ordnungen musealer Sammlungen wie der Münchener Pinakothek, dem Kunsthistorischen Museum Wien oder dem Königlichen Museum für Schöne Künste in Antwerpen; Kategorien wie niederländische, flämische oder italienische Kunst prägen die Strukturen dieser und anderer musealer Sammlungen. Das gilt vor allem für die historische Kunst, ist aber selbst in den Abteilungen für Gegenwartskunst erkennbar, wenn Werke Gerhard Richters häufig in Nachbar-

schaft zu jenen Sigmar Polkes hängen, Arbeiten von Andy Warhol und Roy Lichtenstein in unmittelbare Nähe zueinander positioniert sind. Erst im Zuge der Öffnung für eine globale Kunstgeschichte kommt allmählich Bewegung in die Anordnungen; das von der Bundeskulturstiftung initiierte Programm *Museum Global* fördert ausgewählte Museen, die eigenen Sammlungen in globale Zusammenhänge zu setzen.<sup>10</sup>

Migration wird aber noch immer vorwiegend in Stadtmuseen, ethnologischen Sammlungen oder eigenen Migrations- oder Auswanderermuseen verhandelt; Kunstinstitutionen zeigen mit wenigen Ausnahmen bislang geringes Interesse an diesem Thema.<sup>11</sup> Zurückzuführen ist dies vermutlich auch darauf, dass Migration besondere Herausforderungen für die gängigen Ordnungssysteme von Kunstgeschichte bietet. Transnationale Ortswechsel und die damit verbundene Grenzüberwindung verändern Perspektiven auf Territorien, Grenzräume und Karten; Migration wird – weitergedacht – auch das alte Narrativ der nationalen Kunstgeschichte und ihrer Institutionen in Frage stellen.<sup>12</sup>

Die Potenziale der Digitalisierung können, so meine These, zu alternativen Modellen der Kunstgeschichtsschreibung führen, die anstelle von Namen und Strömungen die Verknüpfungen, Wege und Routen von Objekten oder Akteur\*innen zu Grunde legt. Digitale Mapping-Tools wie *Artl@s* zeigen bereits die zukünftigen Möglichkeiten transversaler und transnationaler Analysen für die Historiografie von Kunst auf.<sup>13</sup>

Bislang aber sind konservative Modelle der Beschreibung, wie sie 2014 in der Fachzeitschrift *Science* vorgestellt wurden – etwa der Zeitstrahl für die Big-Data-Analysen von Geburts- und Sterbedaten von 150.000 Künstler\*innen – noch immer leitend.<sup>14</sup> Allerdings wird das Zeitkontinuum hier mit einer räumlichen Bewegung der Akteur\*innen zusammengedacht. So belegt das Autor\*innen-Team um Maximilian Schich, dass bereits für historische Epochen eine auffällige Künstler\*innenmobilität existierte. Kunstschaffende kamen nicht nur nach Paris, sondern gingen von dort auch wieder fort oder starben an anderen Orten, als denjenigen, an denen sie arbeiteten. Zwar lässt sich zu dem Big-Data-Projekt kritisch anmerken, dass eine Erfassung von großen Datenmengen aus dem Allgemeinen Künstlerlexikon, der Getty Union List of Artist Names und Freebase.com kaum etwas über die Beweggründe der Mobilität oder Kontexte erzählen kann. Unsichtbar bleiben auch die Werke, die auf diesen Routen der Migration geschaffen wurden. Jedoch erschüttert die Berechnung und ihre grafische Visualisierung Annahmen, die bis heute die Historiografie der Moderne prägen und die künstlerische Innovation auf wenige Zentren für die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg wie Paris, Berlin und Wien reduzieren.

Digitale Netzwerkanalysen wie sie etwa vom Research + Design Studio Lab1100 für verschiedene Forschungsinstitutionen visualisiert werden, veranschaulichen ebenfalls die Mobilität und die grenzübergreifenden Kontakte von Künstler\*innen.<sup>15</sup> Daraus lassen sich Erkenntnisse gewinnen und Thesen ableiten: die Kunst- und Kulturgeschichte war und ist wesentlich beweglicher, als es kanonische Überblickswerke vermitteln. Dies gilt vor allem in Bezug auf die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne, in der die großen Exil- und Migrationsbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts bislang kaum einen Abdruck finden. Noch heute wird vielfach das Wirken exilierter Künstler\*innen in Ausstellungen und Publikationen durch Bewertungen wie Hauptschaffensphase und einem nachrangigen ‹Spätwerk› in der Emigration geprägt – wenn die Kunstschaffenden durch ihre Ausreise nicht sogar *in toto* aus der Kunsthistoriografie eliminiert werden.

Wie aber lassen sich diese kunsthistorischen Erzählungen von scheinbar klaren Verhältnissen revidieren? Künstler\*innen und Architekt\*innen beziehen sich in ihren Exilwerken nicht selten produktiv auf frühere Entwürfe, die sie imaginieren, reflektieren oder variieren. In der bis heute dominanten monografischen, chronologisch geordneten Konstruktion eines Oeuvres aber überwiegt die Vorstellung eines vermeintlichen Hauptschaffens vor dem Exilschaffen. Einer solchen Reihung ist unweigerlich eine zeitliche, aber auch eine inhaltlich/argumentative Ordnung vorgegeben: So schuf Rudolf Belling zunächst den *Dreiklang* (1919/1924) und 1949 im türkischen Exil dann die *Skulptur 49 (In Memoriam Dreiklang)*. Eben dieser chronologischen Logik folgte beispielsweise der Katalog der großen Belling-Retrospektive 2017 im Hamburger Bahnhof in Berlin, wobei sich die parataktische Erzählfolge des Textes auch im Ausstellungsraum abbildet.<sup>16</sup> In einer digitalen Erfassung des Oeuvres des Bildhauers – und anderer in die Türkei emigrierter Künstler – hingegen ließe sich die *Skulptur 49 (In Memoriam Dreiklang)* direkt aufrufen; von ihr ausgehend könnte dann über weiterführende Verweise und Pfade auf den *Dreiklang* verwiesen werden. Zugleich wäre es möglich, einen visuellen Vergleich oder Abgleich mit anderen abstrakten Skulpturen aus den späten 1940er-Jahren in der Türkei und/ oder Deutschland (also den beiden Staaten, in denen Belling vornehmlich wirkte) und darüber hinaus vorzunehmen. Kreative Tools könnten zudem die Überblendung der Skulpturen mit anderen Werken oder den direkten Vergleich – bestenfalls in der räumlichen Achsendrehung – ermöglichen. Auch eine Dekonstruktion und Montage mit Versatzstücken aus anderen Skulpturen könnte im Sinne eines digitalen Samplings die Eigenarten des Werks oder von Werkgruppen hervorheben. Mittels digitaler Techniken könnte das Werk als *wanderndes Objekt* aus einer Chronologie befreit und im Raum beweglich gemacht werden; Verstreutes könnte zusammengeführt, eigentlich Entlegenes zueinander ins Verhältnis gesetzt werden, und variierende Konstellationen würden möglich.

Zwar kann das digitale Objekt das analoge Werk in seiner haptisch erfahrbaren Materialität nicht ersetzen.<sup>17</sup> Doch schafft die Digitalisierung einen Raum mit neuen Zugänglichkeiten, Kenntnissen und Erkenntnissen, die auf Such- und Kombinationsfunktionen, aber auch auf Tools wie die Zoom-Technik beruhen und neue, unorthodoxe Perspektiven vermitteln.

Ein zweites Beispiel für die Potenziale digitaler Wissensneuordnungen zur Exil- und Fotogeschichte wäre ein – noch nicht existentes – Bildarchiv des Exils. In ihm würden Porträts aus den 1930er- und 1940er-Jahren versammelt, die parallel zu den Emigrationsbewegungen innerhalb Europas und aus dem Kontinent heraus entstanden. Diese Porträts von Emigrant\*innen finden sich in diversen Nachlässen und Archiven von Fotograf\*innen wie Josef Breitenbach, Gisèle Freund, Robert Haas, Lotte Jacobi, Hermann Landshoff oder Eric Schaal. Diese Kamerakünstler\*innen mussten selbst emigrieren und suchten Zuflucht in Paris oder New York, wo dann die Bildnisse anderer Emigrant\*innen aus Kunst, Kultur und Wissenschaft entstanden. Das Bildarchiv könnte durch Suchfunktionen neue Erkenntnisse zur (Foto-)Geschichte des Exils befördern: Zunächst einmal ließen sich die Netzwerke und Kontaktlinien der Emigration visualisieren. Überdies könnte nach Personen gesucht werden: so würde etwa sichtbar werden, dass Albert Einstein häufig von Emigrant\*innen porträtiert wurde (u. a. von Haas, Jacobi, Landshoff und Schaal). Dies mag mit der allgemeinen Bekanntheit des Physikers zusammenhängen, doch lässt sich Einsteins Präsenz im Bildarchiv der Emigration auch anders deuten: Ein

Porträt Einsteins zeigt ihn auf einem Dach vor der Kulisse Manhattans und ist als Frontispiz dem Buch *Escape to Life* (1939) von Erika und Klaus Mann vorangestellt. *Escape to Life* vermittelt einen Überblick über die intellektuelle und künstlerische Emigration in die USA, und Einstein war *das* Gesicht der Geflüchteten, also *der* Repräsentant der Emigration.<sup>18</sup>

Die globalen Exil-Porträts könnten aber nicht nur nach einzelnen Abgebildeten befragt und über Suchfunktionen nach Personen und Orten, nach Professionen und Geschlecht neue Wege für die Analyse eröffnen. Als weitere Option wäre eine Untersuchung auf ästhetische Parameter, Kompositionen und Konzeptionen denkbar: Wo und unter welchen Bedingungen wurden Emigrant\*innen von verschiedenen Fotograf\*innen abgelichtet? An welchen Exilorten konstituierten sich Studios, an denen besonders viele Fotografien von Emigranten\*innen entstanden? Gibt es eine spezifische Ikonografie, welche die Flucht der Porträtierten reflektiert? Lässt sich von einer Exil-Ästhetik sprechen, und wie lässt sich diese konturieren?

Die hier skizzierten Überlegungen sollen die Potenziale des Digitalen für eine Exilforschung von Morgen vorstellen, die damit beginnt, dass wir die Speicherorte, ihre Zugänglichkeiten und Ordnungen neu denken müssen: Denn Archive und ihre Strukturen bestimmen im analogen wie digitalen Raum über Bedeutungen; die archivalische Praxis «definiert Inhalte, Formen, Materialien, Autorschaft und Zugriff», wie Mirco Melone das «archivierende Archiv» wie auch die «archivierenden Inhalte» beschreibt.<sup>19</sup> Ein digitales Archiv kann demnach ein Möglichkeitsraum sein, der andere Fragen zulässt und ein neues Wissen generiert.

### **Blinde Flecken einer digitalen Kultur- und Kunstgeschichte**

Digitalisierung kann also zu neuen Perspektiven auf die Geschichten der Kunst beitragen und unterstützt die Sichtbarkeit von Material, das schwer zugänglich ist oder marginalisiert wurde. Neue Formate, wie die *Information and Communication Technologies* (ICT), die Entwicklung von *electronic records* (*e-records*), dem *electronic archiving* (*e-archiving*), *electronic libraries systems* (*e-library*), bieten die Chancen, globalen Zugriff auf Angebote von Bibliotheken, Archiven und Museen zu haben, auch wenn diese geografisch entlegen sind.<sup>20</sup> Zugleich können weltweite Institutionen prinzipiell ihre Bestände elektronisch und digital sichtbar werden lassen und damit potentiell noch nicht bekannte Archivalien und Objekte in das kulturelle globale Gedächtnis einspeisen.<sup>21</sup> Dabei sollen die verwendeten Begriffe ‹prinzipiell› und ‹potenziell› auf die Kluft zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit verweisen. Denn Ungleichheit zeigt sich eben nicht nur dort, wo die Linie des Machbaren zu setzen ist. Vielmehr sollten die Kontexte, innerhalb derer *open access* möglich oder unmöglich ist, genauer in den Blick genommen werden. Zu nennen sind etwa ökonomische oder politische Gründe, die dazu führen, dass manches Wissen sichtbar oder sichtbarer wird, anderes auch im Zeitalter des Digitalen unsichtbar oder unbekannt bleiben muss. Auch ist es nicht unwichtig, ob Materialien und Objekte ihre Wege in öffentliche oder private Institutionen finden oder, da sie als marginal gelten, in privater Hand bleiben oder sogar entsorgt werden.

Deshalb ist es wichtig, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass die Möglichkeiten des Digitalen nicht zu einfachen Schlussfolgerungen führen: dass das, was trotz der technischen Fortschritte und Zugänglichkeiten immer noch unsichtbar ist, unweigerlich unwichtig sein muss.

Kritisch lässt sich fragen, welche Institutionen massiv Bildmaterial in den digitalen Raum einspeisen.<sup>22</sup> Nach welchen Kriterien wird es verschlagwortet? Welche Bedeutung haben in einigen Weltregionen schlechte digitale Infrastrukturen oder eine politisch motivierte Internet-Zensur für die Möglichkeiten der Teilhabe und Teilnahme an der Historiografie von Kunstgeschichte? Denn diese ökonomischen und politischen Faktoren entscheiden über Partizipation an der Kunstgeschichtsschreibung. Die *Information and Communication Technologies* (ICT) stehen nicht in gleichem Maße allen Nationen offen bzw. ihren Bewohner\*innen zur Verfügung. Über die Verbreitung von ICT in Afrika schreiben der Medienwissenschaftler George Gathigi und der Journalist Ernest Waititu:

Most notable is the slow rate of transfer of ICTs into many Least Developing Countries (LDCs). However, there are many ‹deviant› LDCs that have rapidly adopted ICTs despite having less impressive economic indicators. The manifest gap between high and low ICT participation has been referred to as ‹digital divide›. Global digital divide is evident between developed and transitional economies on one hand and least developed countries in the other. Indicators of digital divide include the number of: internet hosts, internet users, households that own computers and the number of cell and mobile phone users.<sup>23</sup> Überdies bestimmt soziale Segregation oftmals noch die Möglichkeiten des Anschlusses, etwa durch Stadt-Land-Gefälle,<sup>24</sup> Stadtviertel mit und ohne Infrastruktur. Zugänglichkeit ist also auch im digitalen Zeitalter noch eng an Geografien, politische und ökonomische Strukturen und Hegemonien gebunden, die für Zugang und Geschwindigkeit digitaler Ressourcen bestimmend sind. Nicht zuletzt sind Rede- und Meinungsfreiheit und die zivilen Rechte ausschlaggebend dafür, wie und welche Inhalte ins Netz gelangen, wie und ob Forschung in den digitalen Raum eingespeist werden kann.<sup>25</sup>

Meine Ausführungen schließe ich mit einem kurzen Exkurs zum Online-Lexikon Wikipedia. Die Online-Enzyklopädie ist unter den TOP 10 der weltweit am häufigsten aufgerufenen Seiten; jeden Tag werden neue Einträge generiert oder verändert.<sup>26</sup> Wikipedia kann für eine demokratische Form der Generierung von Informationen durch «Wissens-Koproduktion»<sup>27</sup> einstehen und dabei ein politisches Instrument der Wissensbildung sein. Denn die Quantität und Qualität der Einträge entscheidet mit über Präsenz und Absenz im öffentlichen Gedächtnis. Dabei sollte das auf den ersten Blick positiv zu bewertende Prinzip, dass viele Menschen mit-schreiben und deshalb im Vergleich zu analogen Lexika auch andere Personen einen Platz erhalten, jedoch kritisch hinterfragt werden. Denn noch immer ist der Anteil von Autorinnen an Wikipedia gering und liegt nur bei etwa 10 %.<sup>28</sup> Ebenso gering ist der Anteil von Einträgen über Frauen – 82 % der englischsprachigen Biografien auf Wikipedia thematisieren Männer, in Deutschland sind sogar nur 15,5 % der Einträge über Frauen.<sup>29</sup> Bei Wikipedia schreiben vermutlich trotz der bald 20-jährigen Geschichte des Portals noch immer überwiegend Männer mit einem geschlechtsbedingten Blick auf die Welt. Über die Präsenz exilierter, migrantischer und geflüchteter Künstler\*innen auf Wikipedia existieren indes bislang meines Wissens keine Studien. Die geografische Herkunft der Autor\*innen wird für ihren Blick auf die Kunst- und Kulturgeschichte nicht unwichtig sein, bzw. ihre Wahrnehmung von künstlerischen Positionen und Kunstwerken sehr stark prägen. Zudem existiert in Staaten wie der Türkei eine Zensur: seit 2017 ist dort durch Gerichtsbeschluss der Zugriff auf Wikipedia verhindert, so dass Autor\*innen und Leser\*innen in der Türkei nicht ohne Weiteres bzw. nur über VPNs an der Verbreitung und Rezeption

von Wissen über Wikipedia teilhaben können.<sup>30</sup> Da aber die Nutzer\*innen von Wikipedia diese Schwellen und Ausgrenzungen nicht bedenken, sondern vielmehr von einer besonders einfachen, niedrigschwellige Zugänglichkeit der neuen Medien ausgehen, besteht Gefahr, dass Fehlstellen und blinde Flecken weniger wahrgenommen werden.<sup>31</sup>

Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass die Digitalisierung neue Chancen für die Generierung von Wissen, die Kartierung von Kunstgeschichte und die globale Präsenz von Kunst und Künstler\*innen schafft. Damit wird auch dem Thema Exil und exilierten Kunstschaffenden und ihren Werken die Möglichkeit einer höheren Präsenz und Sichtbarkeit im Fach und der Öffentlichkeit gegeben. Zudem können neue Methoden und Theorien der Historiografie von Kunst im Horizont eines *migratory turn* mit (technischen) Operationen des Digitalen verknüpft werden.<sup>32</sup> Digitale Instrumente können nicht nur helfen, Netzwerke und Bewegungen deutlicher zu fassen. Sie tragen auch dazu bei, Bewertungskriterien (Originalität), temporale Ordnungen (Avantgarde, verspätete Moderne) und Relationen (Zentrum/Peripherie, Original/Zitat oder Kopie) zu hinterfragen, Verwischen doch digitale Verfahren wie das Sampeln, das Variieren und Re-arrangieren die Grenze zwischen Vor- und Nachbild, Original und Kopie. Dennoch sollte dies alles unter Berücksichtigung fehlender Zugänge zum digitalen Raum und zu Ressourcen, mangelnde Infrastrukturen und den Politiken eines oft nur scheinbar *gerechteren* Internets reflektiert werden.

## Anmerkungen

- 1 Dazu Elke Bauer: «kleiner[e] Bildbestände in Institutionen, die bisher nicht zugänglich waren, können in Bildportale eingegeben werden». Elke Bauer, Bildarchive im digitalen Wandel. Chancen und Herausforderungen, in: *Fotografie und Film im Archiv. Sammeln, Bewahren, Erforschen*, hg. v. Irene Ziehe / Ulrich Hägеле, Münster 2013 (Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 6), S. 27–38, hier S. 37.
- 2 <https://jussuf.abbo.uk>, Zugriff am 15. Oktober 2019. Eine erste Monografie über Abbo erschien im November 2019 und geht auf die Initiative von Dorothea Schöne (Kunsthaus Dahlem) zurück. Damit ergänzen sich analoge und digitale Medien. Vgl. Dorothea Schöne (Hg.), *Jussuf Abbo*, Köln 2019.
- 3 *Cubism and Abstract Art*, hg. v. Alfred H. Barr, Ausst.-Kat., New York, Museum of Modern Art, 1936, Cover, [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2748\\_300086869.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf), Zugriff am 15. Oktober 2019.
- 4 Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 2000 (München 1954).
- 5 Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, London 2010 (London 1959).
- 6 H. H. Arnason und Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, London 2012 (London 1968).
- 7 Anne-Marie Bonnet, *Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance*, Köln 2004; Pam Meecham und Julie Sheldon, *Modern Art. A Critical Introduction*, London / New York 2000.
- 8 Siehe etwa Toshio Watanabe, Art Historical Canon and the Transnational, in: *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art. Congress Proceedings*, Bd. 4, hg. v. Georg Ulrich Großmann u. a., Nürnberg 2013, S. 1505–1506.
- 9 Ruth E. Iskin, Introduction. Re-Envisioning the Canon. Are Pluriversal Canons Possible?, in: *Re-envisioning the Contemporary Art Canon. Perspectives in a Global World*, hg. v. ders., New York 2017, S. 1–41, hier S. 23.
- 10 [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild\\_und\\_raum/detail/museum\\_global.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/museum_global.html), Zugriff am 01. Dezember 2019.
- 11 Als Ausstellungen zum Thema Migration und Kunst sind unter anderem zu nennen: *Migration. Journeys into British Art* in der Tate Britain (2012); *Türkisch delight* in der Städtischen Galerie Nordhorn (2007) und *Alman Mali* im Kunstverein München (2007).
- 12 Anna Brzyski hat in einem kanonkritischen Text vorgeschlagen, die lineare Form kanonischer kunstgeschichtlicher Erzählung durch ein diachrones, anti-hierarchisches (digitales) Mapping-System zu ergänzen. Anna Brzyski, Intro- ductions. Canons and Art History, in: *Partisan Canons*, hg. v. ders., Durham 2007, S. 1–25, hier S. 18–22.
- 13 <https://artlas.huma-num.fr/en/>, Zugriff am 1. Dezember 2019.
- 14 Maximilian Schich u. a., A Network Framework of Cultural History, in: *Science*, 2014, Bd. 345, Heft 6196, S. 558–562, DOI: 10.1126/science.1240064, Zugriff am 15. Oktober 2019.
- 15 Siehe die Webseite von Lab1100, die das Programm *Nodegoat*, eine Datenbank und Tool zur digitalen Netzwerkanalyse vorstellt. <http://nodegoat.net/usecases>, Zugriff am 10. Oktober 2019. Das von der Verfasserin geleitete ERC Forschungsprojekt *Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art und Exile (METROMOD)* arbeitet mit *Nodegoat* und wird die Netzwerk-Visualisierung innerhalb der Projektlaufzeit (2017–2022) online stellen. Informationen unter <http://metromod.net>, Zugriff am 10. Oktober 2019.
- 16 Rudolf Belling. *Skulpturen und Architekturen*, hg. v. Dieter Scholz / Christina Thomson, München 2017, Ausst.-Kat., Berlin, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, 2017. Unter <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/rudolf-belling-skulpturen-und-architekturen.html> findet sich ein Film zur Ausstellung, Zugriff am 15. September 2019.
- 17 Vgl. Bauer 2013 (wie Anm. 1), S. 30–31.
- 18 Zudem trat Einstein öffentlich für Pazifismus und gegen das NS-Regime ein: eine «Déclaration» Albert Einsteins findet sich im Jahr 1933 im Sonderheft *Les Juifs* der Zeitschrift *Témoignages de notre temps*. Einsteins Plädoyer für Humanismus statt «Staats-Sklaverei» waren Fotopräts von Helmar Lerski vorangestellt, der 1931 nach Palästina ausgewandert war. *Les Juifs*, Sonderheft der Zeitschrift *Témoignages de notre temps*, hg. v. Lucien Vogel, September 1933, Nr. 2, o. S.
- 19 Mirco Melone, Archivische Bildlichkeit. Archivierungs- und Verwaltungstechniken in kommerziellen Fotoarchiven, in: *Fotografie und Film im Archiv. Sammeln, Bewahren, Erforschen*, hg. v. Irene Ziehe / Ulrich Hägеле, Münster 2013 (Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 6), S. 101–114, hier S. 114.
- 20 Zu den genannten Technologien im globalen Kontext siehe *Concepts and Advances in Information and Knowledge Management. Studies from Developing and Emerging Economies*, hg. v. Kelvin Joseph Bwalya / Nathan Mwakoshi Mnjama / Peter Mazebe II Mothataesi Sebina, Amsterdam u. a. 2014.
- 21 Vgl. Jenni Orme, Viewing «Africa Through a Lens». Using Digitisation and Online Tools at the National Archives (UK) to Widen Audience Reach, in: *African Studies in the Digital Age. Dis-*

- Connects?*, hg. v. Terry Barringer / Marion Wallace, Leiden/Boston 2014, S. 221–234.
- 22** Zu nennen ist etwa die Google-betriebene Webanwendung *Google Arts & Culture*, die einen virtuellen Rundgang durch Ausstellungen und Museen ermöglicht und damit zu einer Online-Präsenz der beteiligten Institutionen beiträgt, <https://artsandculture.google.com>, Zugriff am 14. Oktober 2019.
- 23** George Gathigi / Ernest Waititu, Coding for Development in the Silicon Savannah. The Emerging Role of Digital Technology in Kenya, in: *Re-imagining Development Communication in Africa*, hg. v. Chuka Onwumechili / Ikechukwu Ndolo, Plymouth 2013, S. 201–224, hier S. 206–207. Im Kunstkontext wurde der digitale Wandel in Afrika (digitale Projekte und Apps) 2018 in der Ausstellung *Digital Imaginaries – Africas in Production* im ZKM Karlsruhe vorgestellt. <https://www.e-flux.com/announcements/228240/digital-imaginaries-africas-in-production/>, Zugriff am 1. Dezember 2019.
- 24** Opata beschreibt dies mit Blick auf städtische und ländliche Geografien und ihrem Zugang zu Telekommunikation am Beispiel Nigeria. Vgl. Chukwudiebube Bede A. Opata, Sustainable Development and Rural Access to Telecommunications in Nigeria, in: *Re-imagining Development Communication in Africa*, hg. v. Chuka Onwumechili/ Ikechukwu Ndolo, Plymouth 2013, S. 225–244.
- 25** Dazu auch Gathigi/ Waititu 2013 (wie Anm. 23), S. 207: «Two factors differentiate highly technological countries from those that are not. First, an economic environment that encourages investment and a second, a climate for civil liberties conducive to research and expansion of communication.»
- 26** Für 2014 wurden für die deutschsprachige *Wikipedia* täglich 460 neue Artikel gezählt. Eine ausführliche Studie zu Politiken im digitalen Raum *Wikipedia* ist: Johanna Niesyto, *Die minimale Politik der Wikipedia*, Siegen 2017.
- 27** Ebd., S. 20.
- 28** Dazu die Aktivist\*innen von *Art + Feminism*: «Gaps in the coverage of knowledge about women, gender, feminism, and the arts on one of the most visited websites in the world is a big problem and we need your help to fix it.» <http://www.artandfeminism.org>, Zugriff am 14. Oktober 2019. Die regelmäßigen öffentlichen *Edit-a-thons* sensibilisieren für das Thema, indem gemeinsam *Wikipedia*-Einträge produziert werden.
- 29** Magdalena Pulz, Ein Anruf bei... Jessica Wade, die Wikipedia weiblicher machen will, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22. Oktober 2018, Nr. 243, S. 8.
- 30** Vgl. Eileen Hershenov, Die *Wikipedia*-Sperre in der Türkei zensiert unser aller Wissen, 15.07.2018, <https://netzpolitik.org/2018/die-wikipedia-sperre-in-der-tuerkei-zensiert-unser-alter-wissen/>, Zugriff am 6. Oktober 2019.
- 31** Dazu auch Ian Cook / Marion Wallace, indem sie schreiben: «It is common knowledge that researchers are increasingly moving from working with print material to digital, in a variety of formats and on a range of devices. Increasingly, this shift is accompanied by a rising expectation of a participatory and responsive research environment.» Ian Cooke / Marion Wallace, African Studies in the Digital Age. Challenges for Research and National Libraries, in: *African Studies in the Digital Age. DisConnects?*, hg. v. dies., Leiden/ Boston 2014, S. 15–38, hier S. 16.
- 32** Auf Interrelationen zwischen Migration und dem Digitalen verweisen in jüngerer Zeit auch Publikationen wie *The Digital Transformation of the Public Sphere. Conflict, Migration, Crisis, and Culture in Digital Networks*, hg. v. Athina Karatzogianni / Dennis Nguyen / Elisa Serafinelli, London 2016 oder aber *Digital Migration. Konstruktionen – Strategien – Bewegungen*, hg. v. Günther Friesinger/ Judith Schoßböck / Thomas Ballhausen, Wien 2016.