

Der Ausstellungsraum wird zumeist in der symbiotischen Verbindung mit der darin gezeigten Kunst wahrgenommen. Bei aller Geschäftigkeit der Museen, mit einem attraktiven Ausstellungsprogramm Besucherinnen und Besucher anzuziehen, liegt die Aufmerksamkeit selten auf dem leeren Raum, obwohl solche Lücken immer wieder vorkommen. Ausgehend von Bildern, die ausschließlich die architektonischen Gegebenheiten zeigen, soll der Ausstellungsraum – unabhängig von seiner primären Funktion als Ausstellungsort von Kunst – befragt werden. Eine Fotografie, die einen leeren Museumsraum zeigt, lässt zunächst offen, ob herausragende Architektur oder eine künstlerische Arbeit, die das Unsichtbare im Raum zum Kunstwerk erklärt, dokumentiert wird. Die Beschäftigung mit Bildern des leeren Ausstellungsraums stützt sich auf Untersuchungen zur Darstellung des Nichts im Bild, zu Werken, die nicht visuell wahrnehmbar in Erscheinung treten und zum leeren Raum. Wie ein leerer Ausstellungsraum abgebildet wird und was die Abbildung im einzelnen Fall zeigt, sind bildästhetische Fragen. Sobald danach gefragt wird, was ein leerer Ausstellungsraum ist, wie nicht sichtbare Kunst ausgestellt und rezipiert wird, weitet sich das Feld auf raumtheoretische und rezeptionsästhetische Fragen aus. Grundsätzlich können für eine bildwissenschaftliche Untersuchung des Raums im Zustand seiner Leere zwei wesentliche Phänomene hervorgehoben werden: Zum einen treten in der visuellen Absenz von Kunst die architektonischen Begebenheiten umso deutlicher in den Vordergrund. Zum anderen ist in der Gegenwartskunst das Zeigen des «Nichts» seit Ende der 1950er Jahre ein wiederholt auftretendes künstlerisches Konzept. In beiden Fällen führt das Betrachten von Abbildungen, die in solchen Zusammenhängen entstanden sind, zu einer Fokussierung auf den Raum, wemgleich die damit verbundenen Bedeutungshorizonte grundlegend verschieden sind.

Leere im Raum

Die Hinwendung zum Raum im Zuge des *spatial turn* eröffnet Fragestellungen, die den Raum als soziales Konstrukt ergründen.¹ Das Aufeinandertreffen teils widersprüchlicher sozialer Prozesse, deren Verortung sowie eine Dynamik, die auf die Veränderbarkeit des Raums hinweist, erfordern eine kritische Auseinandersetzung mit dem Raum.² Doris Bachmann-Medick zufolge liegt dem *spatial turn* weniger eine physische Auffassung von Raum zugrunde als vielmehr ein Interesse an den vielschichtigen Beziehungen, die den in Handlungs-, Wahrnehmungs- und Repräsentationsprozesse eingebundenen Raum konstituieren.³ Ein solches Raumverständnis bezieht verschiedene Ebenen, denen deutliche Abgrenzungen fehlen, mit ein, was bis zu Überlappungen von Raum und zur Gleichzeitigkeit von Asynchronität führen kann.⁴ Michel Foucault spricht in diesem Zusammenhang von Heterotopie: «Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zu

sammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.»⁵ So liegt dem Ausstellungsraum die Eigenschaft zugrunde, ein Ort für immer wieder neue Platzierungen von Kunst zu sein, während die gezeigten Werke inhaltlich wiederum auf Orte oder Räume außerhalb verweisen können. Der zur Kunst erklärte leere Raum ist lokalisierbar, aber dennoch mehr als Architektur, weil er ein zugleich im Kontext des zeitgenössischen Kunstschaffens zu verortender Raum ist. Dieses Paradoxon geht aus unterschiedlichen Raumverständnissen hervor. So unterscheidet Christine Dissmann zwischen «materiellen Formen von Leere», die aufgrund physischer Konstellationen zustande kommen, und «immateriellen Formen von Leere», basierend auf einer kommunikativen oder symbolischen Ebene. Sie fügt hinzu, dass sich bei leeren Räumen oftmals verschiedene Formen der Leere gegenseitig durchdringen.⁶ Zwischen zwei Zyklen wechselnder Ausstellungen gerät auch der Ausstellungsraum in ein Spannungsverhältnis von materieller und immaterieller Leere. Wenn die dafür bestimmten Räume keine Kunst enthalten, wird über diesen Zustand gegenüber der Öffentlichkeit auch keine Kommunikation geführt. Während einer solchen Lücke zwischen dem Abbau einer Ausstellung und dem Aufbau der nächsten handelt es sich, im Sinne von Marc Augé, um einen «Nicht-Ort».⁷ Obwohl der Ausstellungsraum da ist, fehlt ihm in seiner Leere die Identität in der Funktion als ein Ort, der bewusst aufgesucht wird, um Kunst wahrnehmen und erleben zu können. Der Präsentationsraum ist in der Phase Durchgangs- oder Übergangszone, kann ausschließlich von autorisierten Personen betreten werden und die mit der Architektur des Museums verknüpfte Bestimmung ist außer Kraft gesetzt.

Leere im Bild

Eine interdisziplinär verortete Auseinandersetzung, wie sie dem *spatial turn* zugrunde liegt,⁸ empfiehlt sich nicht nur hinsichtlich des Raums, sondern auch in Bezug auf das Bild. Die Bildwissenschaft wie sie sich aus William J. T. Mitchells *pictorial turn*⁹ (1992) und Gottfried Boehms *iconic turn*¹⁰ (1994) heraus entwickelt hat, bietet eine ideale Ausgangslage, um unterschiedliche bildanalytische Herangehensweisen in der Beschäftigung mit dem Nichts in der Kunst zu beleuchten. Ulrike Lehmann und Peter Weibel setzen sich nicht nur mit dem Nichts im Bild und dem Nichts des Kunstwerks als künstlerische Verweigerungshaltung gegenüber der mit den Massenmedien einsetzenden Bilderflut auseinander, sondern bringen auch den leeren Ausstellungsraum zur Sprache.¹¹ Daran angelehnt lassen sich Peter Weibels verschiedene Stufen der Absenz verstehen: «Auf die Figuration der Absenz der Prä-moderne und zu Beginn der Moderne folgten die reinen Formen der Absenz (die Abwesenheit von Gegenständen, von Farbe, von Linien, von Materialien, von Fläche) als Höhepunkte der Moderne und Neo-Moderne. In der postmodernen Gegenwart werden wir zu Zeugen von Szenen der Absenz.»¹² Schon viel früher setzt Christian Spies' Auseinandersetzung mit Bildern von leeren Bildern seit dem 16. Jahrhundert an. Er geht von Erzählungen aus, die mit der Täuschung als zentralem Motiv – zunächst sprachlich – unsichtbare Bilder beschreiben und vermitteln. Erst in den Illustrationen, die solche literarischen Vorlagen begleiten, treten auch visuelle Umsetzungen in Erscheinung.¹³ Während bei den frühen Beispielen Täuschung als zentrales Motiv auftritt, kann erst mit der Avantgarde seit 1915 von Werken die Rede sein, die in künstlerischer Absicht als leere Bilder realisiert werden und in der Monochromie, wie bei Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* von 1915, jegliche bildliche Repräsentation durch die Repräsentation des Bildes seiner selbst abgelöst

wird.¹⁴ Dieter Daniels beschäftigt sich ausgehend von John Cages 4'33 von 1952 und Robert Rauschenbergs *White Paintings* von 1951 mit Werken der Stille und Leere, wie sie bei Yves Klein mit der Ausstellung *The Void* in der Galerie Iris Clert 1958 in Paris, Guy Debord im Film *Hurléments en faveur de Sade* von 1952 oder Nam June Paik in *Zen for Film* 1964 zu finden sind. Unter Berücksichtigung auditiver und visueller Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachtet er Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Art, wie Absenz, Reduktion und das Nichts in Erscheinung treten.¹⁵ Während Dieter Daniels den Fokus auf den medialen Umgang der Künstler in unterschiedlichen Gattungen und damit auf das Nichts auf Werkebene richtet, stehen Ausstellungen der letzten Jahre über das Nichts für eine kuratorische Beschäftigung mit dem Thema.¹⁶ Bemerkenswert ist *Voids – A Retrospective* – organisiert von einem Kollektiv aus Kuratoren und Kunstschaffenden. Fünfzig Jahre nach Yves Kleins Ausstellung in der Galerie Iris Clert hat eine leere Ausstellung im Centre Pompidou und in der Kunsthalle Bern einen Rückblick auf dieses und andere Werke vorgenommen, bei denen durch unsichtbare Kunst der Raum, die Galerie oder das Museum komplett leer blieben.¹⁷ Diese Werke haben, historisch gesehen, auf ihre je eigene Weise Entwicklungen in der Kunst, aber auch des Präsentierens von Arbeiten in Galerien oder Museen aufgegriffen und sind damit weiterhin dem Kunstsystem verpflichtet. Da der Ausstellungsraum leer bleibt, rückt verstärkt die Architektur in die Aufmerksamkeit. Zur inhaltlichen Verortung und für die Hintergründe der nicht sichtbaren Werke nimmt der Ausstellungskatalog eine besonders wichtige Rolle ein.¹⁸ Vermittlung von visuell nicht wahrnehmbaren Werken – wie sie in der Folge von Minimal Art, Happening und Konzeptkunst in den 1960er und 1970er Jahre auftreten – wird zu einem eigenen Problemfeld. Damit hat sich Stefan Mayer befasst und hebt besonders den Einbezug von Betrachterin und Betrachter hervor.¹⁹

Bilder von leeren Ausstellungsräumen

Das Kunsthhaus Baselland verwendet auf der Website gerne ein Bild der leeren Architektur (Abb. 1)²⁰. Die Ansicht zeigt den Eingangsbereich, der sich architektonisch ziemlich eigenwillig und dadurch visuell aufregend gestaltet. Zu erkennen ist keineswegs ein neutraler, auswechselbarer Raum wie er in jedem Museum vorkommen könnte, obwohl solche Perspektiven ebenfalls hätten eingenommen werden können. Hier stehen die architektonischen Auffälligkeiten im Vordergrund wie die giebelförmige Lichtdecke, der Abgang ins Untergeschoss oder die Treppen, um vom Eingangsbereich die hinter der fast frontalen Wand liegenden Ausstellungsräume zu erreichen. Die Fotografie zeigt einen panoramaartigen Blick in die Ausstellungszone in ihrer Leere, wie sie im Zustand der Nichtnutzung vorzufinden ist, nachdem eine Ausstellung abgebaut und die nächste noch nicht installiert ist. In diesem begrenzten Zeitraum ist die Ausstellungsarchitektur für die Besucherinnen und Besucher üblicherweise nicht zugänglich – anders als bei der Ausstellung *Voids* – und dementsprechend nie so erlebbar. Eine weitere Ausnahme bilden Neueröffnungen von Museen, wie sie Isa Wortelkamp am Beispiel des Jüdischen Museums und dem Neuen Museum in Berlin bespricht, die zur Begehung der leeren Architektur einladen, bevor der reguläre Ausstellungsbetrieb einsetzt.²¹ Ansonsten ist ein solcher Einblick hinter die Kulissen nur, wie beim Kunsthhaus Baselland, vermittelt durch eine Abbildung möglich.



1 Blick ins Kunsthaus Baselland 2018



2 *Voids*, Kunsthalle Bern, 2009,
Ausstellungsansicht



3 Edwin Zwakman, *Museum V*, 1993,
C-print, Plexiglas, Rynobond, 220 x 143 cm

Im Gegensatz zur Aufnahme des Kunsthauses Baselland wirkt eine andere der Kunsthalle Bern, die den Blick in einen der Ausstellungssäle zeigt, geradezu konventionell (Abb. 2). Auch in dieser Aufnahme ist kein Kunstwerk zu erkennen, sodass diese Fotografie eine identische Situation, lediglich in einer anderen Institution, wiedergeben könnte. Ob das tatsächlich zutrifft, bleibt unklar, solange der Kontext der Aufnahme unbekannt ist. Die Farbfotografie stammt aus dem online zugänglichen Archiv der Kunsthalle Bern und steht im Zusammenhang mit der weiter oben eingeführten Ausstellung *Voids – Eine Retrospektive* von 2009.²² Deshalb liegt der Verdacht nahe, dass es sich hierbei um keine gewöhnliche Architekturaufnahme handelt, sondern um eine, die im Zuge dieser in leeren Räumen präsentierten Retrospektive auf unsichtbare Werke verweist. Am Anfang des Katalogs steht diese Fotografie in einem Bezug zu weiteren Raumansichten des Centre Pompidou und der Kunsthalle Bern, die jeweils doppelseitig in Schwarz-Weiß mit einer deutlich sichtbaren Rasterung abgedruckt sind. Im Kapitel über Maria Eichhorns Arbeit *Money at Kunsthalle Bern* von 2001 taucht eine sehr ähnliche, jedoch nicht identische Aufnahme in Farbe auf.²³ Die Künstlerin hatte damals ihr Honorar für längst fällige Reparaturarbeiten in der Institution eingesetzt, die im Jahr 2018 immerhin auf eine 100-jährige Geschichte seit der Eröffnung zurückblickt. Der leere Ausstellungsraum bildete eine Klammer für eine Periode, während derer Handwerker beauftragt waren, außerhalb der Öffnungszeiten, ungewollt sichtbar gewordene Spuren der Zeit, wie etwa einen Riss in der Wand, zu entfernen.²⁴ Das abgebildete Nichts auf der zur Ausstellungsdokumentation von *Voids* erstellten Fotografie ist dementsprechend mit weit mehr Aspekten der Kunst und Referenzen auf vergangene Ausstellungen verknüpft, als die Aufnahme zunächst vorzugeben scheint.

Eine dritte Aufnahme zeigt den Blick in die Ecke eines leeren Ausstellungsraumes (Abb. 3). Die Wände sind weiß, der glänzende Fischgrätparkett aus dunklem Holz reflektiert die als Paralleldach gestaltete Lichtdecke, die teilweise von einem Baum verschattet ist. Erneut stellt sich die Frage, was es mit diesem Bild auf sich hat und ob es sich tatsächlich um das handelt, was es vorzugeben scheint. Die Täuschung kann hier gleich auf zwei Ebenen stattfinden: Anders als bei den beiden vorangegangenen Bildern handelt es sich weder um eine zu Dokumentationszwecken in Auftrag gegebene Ausstellungsansicht, noch ist ein real existierender Museumsraum wiedergegeben. Die Fotografie ist eine künstlerische Arbeit von Edwin Zwakman basierend auf einem abfotografierten Modell, das der Künstler geschaffen hat. Die realistische Wiedergabe des Motivs führt bei diesem Bild in die Irre. Der Künstler spielt mit der, wie Thomas Abel anmerkt, seit den Anfängen des Mediums bis heute andauernden Auffassung der Wahrhaftigkeit und Objektivität von Fotografie.²⁵ Mit der Problematik von Modell und Fotografie in der zeitgenössischen Kunst, und damit dem Verhältnis von bildlicher Repräsentation und Wirklichkeit, hat sich Ralf Christofori befasst. Die von ihm diskutierten Werke verbindet, dass der aufgrund unserer Sehgewohnheiten unmittelbar auf der Fotografie erkannte Gegenstand sich bei näherer Betrachtung als etwas anderes erweist als zunächst angenommen, weil sich als Vorlage ein konstruiertes Modell von bestehenden oder möglichen Räumen und Orten herausstellt.²⁶

Clemens-Carl Härle beschäftigt sich mit der musealen Dekontextualisierung und Rekontextualisierung von Objekten, die als ausgewählte Gegenstände in unsere Zeit überführt werden und Vergangenes bezeugen. Damit verbunden ist für ihn die Frage, wie Unsichtbares gezeigt werden kann. Denn ein auf diese Weise

erhaltener Gegenstand ist das, was von einem Ereignis in der Vergangenheit durch Archivierung überliefert ist und impliziert damit einen Kontext, der über den Raum des Museums hinausgeht.²⁷ Genau dieses Problem der Unsichtbarkeit gewisser Zusammenhänge tritt auch bei den drei besprochenen Fotografien auf. Das, was visuell sichtbar ist, sagt nichts abschließend darüber aus, was die einzelne Fotografie bezeugt. Denn in jedem Fall handelt es sich um ein grundlegend anderes Ereignis, das stattgefunden hat, auch wenn die Fotografien formal übereinstimmend einen leeren Ausstellungsraum zeigen. Die abgebildeten Räume kommen dem Ideal von Brian O'Dohertys *White Cube* nahe, dessen blank polierter Holzfußboden, dessen weiße Wände und dessen als Lichtquelle fungierende Decke jede Ablenkung von den präsentierten Kunstwerken fernhalten.²⁸ In der kompromisslosesten Umsetzung dieses Idealtypus träte jeder Ausstellungsraum gleichförmig in Erscheinung. Christian Teckert kritisiert denn auch, dass bei spektakulären Bauten wie Frank O. Gehrys Guggenheim Museum in Bilbao die Architektur ihre Aufmerksamkeit auf die äußerlich repräsentative Hülle sowie die Konsumzonen richte, während die für die Institution zentralen Ausstellungsräume in einer pflichtbewussten Konformität als «weiße Boxen mit Lichtdecke» gestaltet werden.²⁹ Werden Fotografien von neutral gehaltenen Ausstellungsräumen verschiedener existierender oder fiktiver Institutionen herangezogen, relativiert sich diese Aussage. Ein Vergleich verdeutlicht, dass jeder Raum Eigenheiten aufweist, die für ein bestimmtes Ausstellungshaus typisch sind. Dem idealisierten «White Cube» steht vielmehr ein heterogenes Spektrum von Ausstellungsräumen mit individueller Beschaffenheit, Größe und Raumaufteilung gegenüber. Letztlich bestimmt der Kontext darüber, welche Rolle dem einzelnen Bild zukommt. Eines wie das des Kunsthaus Baselland kann dazu verwendet werden, um über die architektonischen Gegebenheiten generalisiert auf künftige Ausstellungen verweisen zu können, ohne sich schon festlegen zu müssen, welche das sein werden. Ein Bild, wie das der Kunsthalle Bern, das in einem Katalog reproduziert ist und im Ausstellungsarchiv auftaucht, dient eindeutig einem dokumentarischen Zweck und legt Zeugenschaft über die Tätigkeit der Institution ab. Die Fotografie von Edwin Zwakman, die als künstlerisch autorisierte Reproduktion in einer Ausstellung gezeigt werden kann, legt Zeugnis über die Tätigkeit des Künstlers als Modellbauer ab, wobei gerade nicht das Objekt, sondern lediglich das Bild davon als künstlerisches Werk zählt.

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit

Das Unsichtbare tritt in jedem Fall in etwas visuell Wahrnehmbarem in Erscheinung. Denn «unsere Vorstellung von Leere ist [...] nicht von unserem Verständnis von Raum abzukoppeln», wie Christine Dissmann bemerkt.³⁰ «Eine Ästhetik der Abwesenheit» setzt, von Ulrike Lehmann genereller formuliert, «die Anwesenheit einer ästhetischen Äußerung voraus».³¹ Wenn Olga Moskatova vom «Unsichtbaren am Rande des Sichtbaren» spricht, deutet sie die Grenzauslotung an, um die es hier geht.³² Sie schlägt «drei operationale Kategorien der Unsichtbarkeit im Bild» vor, von denen jede sich in besonderem Maße einer der besprochenen Beispiele von Fotografien des leeren Ausstellungsraums zuordnen lässt: Das erste Bild zeigt das leere Kunsthaus Baselland und schließt damit andere Sichtbarkeiten wie eine bestimmte Ausstellungssituation aus. Diese Nichtsichtbarkeit liegt außerhalb des Bildes und wird deshalb erst aus einem Kontext heraus deutlich, der Vergleichsmöglichkeiten schafft. Es können aber auch im Bild selbst Abhängigkeiten zwischen dem Sicht-

und dem Unsichtbaren angelegt sein, wie der leere Raum der Kunsthalle Basel gezeigt hat. Die Fotografie hat das Unsichtbare eingefangen. Sichtbar ist jedoch nur die Architektur. Dass zugleich eine Ausstellung dokumentiert ist, bleibt ohne das entsprechende Wissen verborgen. Ein Bild kann aber auch verdecken, wie es zustande gekommen ist. So tritt bei Edwin Zwakman hinter der medialen Eigenschaft der Fotografie zurück, welche materielle Ausgangslage dem Motiv zugrunde liegt.³³ Das Unsichtbare außerhalb des Bildes, das Unsichtbare im Bild und das durch das Sichtbare im Bild unsichtbar Gewordene sind Eigenschaften, die die Vielschichtigkeit von Bildern im Spannungsfeld von Abwesendem und Anwesendem aufzeigen.

Nicht ganz zu Unrecht nennt Clemens-Carl Härle ein Museum, das leer bleibt, aporetisch.³⁴ Denn das Ausstellen und Betrachten von nichts steht nicht nur grundlegend der Bestimmung eines Museums entgegen, sondern ist auch schwerlich zu erreichen. Edwin Zwakman thematisiert zwar den leeren Ausstellungsraum, doch handelt es sich dabei lediglich um das Motiv, die Arbeit selbst tritt in Form einer Fotografie in Erscheinung und reiht sich dadurch problemlos in diese künstlerische Gattung ein. Wenn die Ausstellungsinstitution selbst bestimmt, die Leere abzubilden – wie beim Beispiel des Kunsthaus Baselland – liegt keine Ausstellung vor. Abgebildet ist lediglich der betriebsbedingte Leerstand, der aufzeigt, dass die Institution die für Ausstellungen notwendige Infrastruktur vorzuweisen hat. Eine solche Abbildung, die auf die Institution verweist, aber dennoch einen allgemeingültigen Charakter besitzt, hat den Vorteil, geradezu universell eingesetzt werden zu können. Mit dem radikalen kuratorischen Konzept von *VOIDS*, eine Ausstellung auf das Programm zu setzen und die Räume der Kunsthalle Bern trotzdem leer zu lassen, wurde konsequent weitergeführt, was in der postmodernen Kunst mit ihrer Orientierung zum Raum vorbereitet wurde. Die Ausstellung war ein bewusster Akt, der seine Vorläufer in vielen der Ausstellungen findet, die in dieser Nicht-Ausstellung – insbesondere im Katalog – thematisiert wurden. Die Sichtbarkeit solcher Werke drückt sich eher in einer künstlerischen Geste oder einer Auswirkung davon aus. So gesehen ist das als unmöglich erachtete leere Museum unter bestimmten Voraussetzungen doch möglich.

Ein zur Präsentation von Kunst bestimmter Ausstellungsraum ist nicht nur aufgrund kuratorischer Entscheidungen und Vorlieben wandelbar. Vielmehr sind es unterschiedliche Funktionsweisen, die für Ausstellungen bezweckte Architektur einnehmen kann. Leere tritt einerseits wiederkehrend am Anfang und am Ende eines Ausstellungszyklus auf, andererseits, wenn unsichtbare Kunst visuell lediglich die Architektur wahrnehmen lässt. Werke, die die Leere thematisieren und als abstrakte Idee die Gedankenleistung der Rezipierenden erfordern, können nur selbstreferenziell innerhalb des Kunstsystems existieren, weil deren Nichtexistenz außerhalb dessen auch tatsächlich bedeutet, dass keine Kunst da ist. Abbildungen lassen Differenzierungen zwischen verschiedenen Arten, in denen der Ausstellungsraum leer in Erscheinung tritt, ohne den Einbezug eines breiteren Kontexts, nicht oder nur unzureichend erkennen.

Anmerkungen

- 1 Fredric Jameson benennt den Raum als Kategorie für eine produktive Auseinandersetzung mit der Postmoderne in Abgrenzung zur Moderne und ihrem Fokus auf die Zeit. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London 1991, S. 16, 154. Ausführlich zum *spatial turn*: Doris Bachmann-Medick, *Cultural TurnS. New Orientations in the Study of Culture*, Berlin 2016, S. 211–243, hier S. 211.
- 2 Bachmann-Medick 2016 (wie Anm. 1), S. 214.
- 3 Ebd., S. 216.
- 4 Ebd., S. 221.
- 5 Michel Foucault, «Andere Räume», in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik: Essais*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., 4. Aufl., Leipzig 1992, S. 34–46, hier S. 42.
- 6 Christine Dissmann, *Die Gestaltung der Leere. Zum Umgang mit einer neuen städtischen Wirklichkeit*, Bielefeld 2011, S. 32.
- 7 Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main 1994, S. 92–125.
- 8 Bachmann-Medick 2016 (wie Anm. 1), S. 216.
- 9 W. J. T. Mitchell, «The Pictorial Turn», in: *Artforum*, 1992, Bd. 30, Heft 7, S. 89–94, hier S. 89.
- 10 Gottfried Boehm, «Die Wiederkehr der Bilder», in: *Was ist ein Bild?*, hg. v. dems., Paderborn 1994, S. 11–38, hier S. 13–14.
- 11 Ästhetik der Absenz. *Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, hg. v. Ulrike Lehmann u. Peter Weibel, München 1994, S. 8–9.
- 12 Peter Weibel, «Ära der Absenz», in: Lehmann/Weibel 1994 (wie Anm. 11), S. 10–26, hier S. 13–14.
- 13 Christian Spies, «Bilder von leeren Bildern. Strategien des leeren Bildes im 16. Jahrhundert», in: *An den Grenzen des BildeS. Zur visuellen Anthropologie*, hg. v. Philipp Stoellger u. Marco Gutjahr, Würzburg 2014, S. 57–79.
- 14 Ebd., S. 61–62.
- 15 Dieter Daniels, «Silence and Void. Aesthetics of Absence in Space and Time», in: *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*, hg. v. Yael Kaduri, New York 2016, S. 315–330.
- 16 Darunter: *Silence*, The Menil Collection, Houston, 2012; *Invisible*, London, 2012; « » Vorübergehend unsichtbar, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2011; *Several Silences*, The Renaissance Society at the University of Chicago, 2009; *Nichts – Nothing*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 2006; *L'immagine del vuoto*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 2006; *Fast nichts*, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2005.
- 17 *VoidS. A Retrospective*, hg. v. John Armleder u. a., Zürich 2009, Ausst.-Kat., Paris, Centre Pompidou, Kunsthalle Bern, Centre Pompidou-Metz, 2009.
- 18 Ebd.
- 19 Stefan Mayer, *Unsichtbare Kunst und ihre didaktischen Perspektiven*, Dissertation, Universität Augsburg 2011, <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/1589>, Zugriff am 15.06.2018, S. 38–40.
- 20 Kunsthau Baselland. Kunsthau, Website, <http://kunsthaubaselland.ch/kunsthau>, Zugriff am 17. Juni 2018.
- 21 Isa Wortelkamp, «Choreographien der Leere. Zur Eröffnung des Jüdischen Museums und des Neuen Museums in Berlin», in: *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, hg. v. Sabiene Autsch u. Sara Hornäk, Bielefeld 2010, S. 53–67, hier S. 60.
- 22 Kunsthalle Bern. Voids, eine Retrospektive, Website, <https://kunsthalle-bern.ch/ausstellungen/2009/voids>, Zugriff am 16. Mai 2018.
- 23 Abbildung der für die Ausstellung *Voids* erstellten Aufnahme in: Armleder u. a. 2009 (wie Anm. 17), S. 12–13. Gemäß Auskunft des Fotografen Dominique Uldry per E-Mail am 20.06.2018 handelt es sich bei der sehr ähnlichen Abbildung auf S. 140 um eine frühere, 2001 zu Maria Eichhorns Ausstellung *Money at the Kunsthalle Bern* als analoges Diapositiv erstellte Aufnahme.
- 24 Ebd., S. 141–151.
- 25 Thomas Abel, «Jenseits der Abbildung. (Visuelle) Leerstellen digitaler Fotografien», in: Stoellger/Gutjahr 2014 (wie Anm. 13), S. 179–198, hier S. 181–182.
- 26 Ralf Christofori, *Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*, Heidelberg 2005, S. 10–11.
- 27 Clemens-Carl Härle, «Heterotopie des Museums», in: *Paragrana*, 2017, Bd. 26, Heft 1, S. 37–45, hier S. 37–38.
- 28 Brian O'Doherty, *In der weissen Zelle. Inside the White Cube*, hg. v. Wolfgang Kemp [zuerst als dreiteilige Essayfolge in: *Artforum* 1976], Berlin 1996, S. 9–10.
- 29 Christian Teckert, «Display als Dispositiv. Die Ideologie der Ausstellung als Thema zeitgenössischer Architektur», in: *Kunstforum International*, 2007, Heft 186, S. 180–187, hier S. 180–181.
- 30 Dissmann 2011 (wie Anm. 6), S. 26.
- 31 Ulrike Lehmann, «Ästhetik der Absenz – ihre Rituale des Verbergens und der Verweigerung. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung»,

in: Lehmann/Weibel 1994 (wie Anm. 11), S. 42–73, hier S. 42.

32 Olga Moskatova, «Figuren der Absenz. In/visibilisierung in Thomas Köners Banlieu du Vide», in: Stoellger/Gutjahr 2014 (wie Anm. 13), S. 163–178, hier S. 164.

33 Ebd., S. 163–164.

34 Härle 2017 (wie Anm. 26), S. 44.