

Im Leerstand verfehlt Architektur ihre Bestimmung. Gleichwohl blickt das Bildsujet einer im weitesten Sinne architektonisch gefassten Leere bereits auf eine lange und vitale Geschichte zurück. Seit Anbeginn christlicher Zeitrechnung werden ihre Urszenen wie das leere Grab Christi variiert und schon Raffael ließ manch zentralperspektivisch organisierten Bildraum ostentativ ins enigmatische Schwarz der offenen Portale leerer Sakralarchitekturen fluchten, bevor die Ruinenromantik des 18. und 19. Jahrhunderts verlassene Architekturen zu einem Leitthema der Kunst erhob. Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts, besonders aber seit den 1920er und 30er Jahren bemühte sich dann die professionelle Architektur fotografie um eine formalästhetische Reduktion und Konzentration auf das vermeintlich Zweitrangige, indem sie ihren Gegenstand von Menschen und ihren Alltagsspuren bereinigte und so die vermeintlichen Bühnen des Lebens zu Hauptakteuren erklärte.¹

Die gegenwärtige, neuerliche Hochkonjunktur der Bilder vakanter Architekturen kehrt diese Vorzeichen wieder um. Sie führt von den Zukunftsvisionen modernistischen Bauens zurück zur neoromantischen Inszenierung zerfallender historischer Architekturen. Eine stetig wachsende *Urban Exploration*-Community macht blühende Geschäfte mit dem bröckelnden Putz, indem sie Interessierte unter Labels wie *Lost Places*, *Geheimnisvolle Orte*, *Unheimliche Orte*, *Vergessene Orte* in prachtvoll ausgestatteten Fotobänden,² kaum einer wesentlich älter als eine Dekade, an verfallende Architekturen aller Epochen und Stile heranführt. Sie bringt ganze Publikationsreihen von Leerstands-Guides³ sowie erste Magazine⁴ und Fernsehformate⁵ hervor, die den Reisenden in verlassene Altbauten und moderne Bauruinen⁶ ausgewählter Städte und Bundesländer führen. Im Verbund mit flankierenden journalistischen Dokumentationen, Essays, Lyrik oder Prosa bedienen sie somit sämtliche Spielarten der Vanitasmotivik, erzählen mit Pathos und Topik von der finalen Leere des Todes, weisen aber doch immer wieder über die Bedeutungshorizonte des *memento mori* hinaus, etwa, indem sie einen regionalen und alternativen Tourismus bewerben. Das motivische Spektrum umfasst intakte und ruinierte, private und öffentliche sowie Repräsentations- und Nutzarchitekturen, innerhalb derer sich gemäß einer Klassifikation Jörg Dünns etwa *Nichtorte* (Transit- und Warteräume), *Gegenorte*, die infolge ihrer Umnutzung ihre ursprüngliche Bestimmung konterkarieren, sowie lebensfeindliche (kontaminierte, verminte oder historisch belastete) *Unorte* differenzieren lassen.⁷ Zunehmend etablieren sich dabei visuelle Codes: Erste Tutorials zur fotografischen Inszenierung der *lost places* erobern den Markt⁸ und zeigen an, dass eine *verbindliche* Bildästhetik der Leerstandsinszenierungen längst für gegeben und dass eine normierende Schulung insbesondere des fotografischen Blicks für erreichbar und sinnvoll erachtet wird. Die wissenschaftliche Aufarbeitung steht bislang in keinem adäquaten Verhältnis zur Dimension des Phänomens.⁹

Doch wie erklärt sich die Renaissance der Bilder leerstehender Architekturen, welchen Beitrag liefern diese zu den Neuentwürfen, Modifikationen oder Authentifizierungen gesellschaftlicher Herkunftserzählungen, zur denkmalpflegerischen Sensibilisierung oder zur unternehmerischen Mobilisierung ihrer Betrachter? Und welche sozialen Funktionen übernimmt etwa die heutige Leerstandsphotografie abseits der ökonomischen Perspektiven einer Fotografengilde in Goldgräberstimmung, deren Trophäenjagd bereits in einem inflationärem Schnäppchenmarkt der Schnappschüsse zu münden droht? Nicht zuletzt deutet der Umstand, dass der gegenwärtige Boom und der kolonialistische Gestus der *lost places*-Fotografie seine Schwerpunkte in Deutschland signifikant auf die vom Strukturwandel besonders betroffenen Regionen der neuen Bundesländer oder des Ruhrgebietes legt,¹⁰ darauf hin, dass dieser auch auf die Sorge um die Entropien alter Ordnungen und den Verfall sicher geglaubter Werte oder Wertanlagen reagiert. Vor dem Hintergrund rasanter Globalisierungsprozesse lassen sich über die Inszenierung leerstehender Architekturen die Debatten um Flucht- und Flüchtlingserfahrungen, um Wohnungsmangel und steigende Mieten, um demografische Zukunftsperspektiven oder um den Ausbau digitaler zulasten realer Lebensräume gleichermaßen aktivieren. Als Laboratorien realer oder utopischer, individueller oder gesellschaftlicher Lösungsstrategien heben die Darstellungen prachtvollen Leerstands ökonomische Ressourcen oder touristische Potenziale. Sie stellen klammen Kommunen, Unternehmen und Individuen potenziellen Nutzraum vor Augen oder entwerfen in ihrer häufig unübersehbaren Anlehnung an die tradierten Ästhetiken der «Schöner Wohnen»-Kultur doch wenigstens die schönen Scheinoptionen eines Wohnungsmarktes mit reichlich Vakanzen der Superlative.

Selbst wenn sich beim Betrachten der oft hochgradig stilisierten Bilder leerstehender und pflanzenbewachsener Architekturen eine Schönheit kundtut, die durch ihre Belebung, Möblierung, Umnutzung oder Wiederinstandsetzung zunächst einmal nur verlieren könnte, soll der im Hefttitel ins Feld geführte Begriff der Vakanz andeuten, dass den Bildern leerstehender Architekturen kein Status der Dokumentation letzter Zustände zuzubilligen ist.

Das Vorher und Nachher des Bildes: Der doppelte Appell der Leere

Denn stets haftet der zeitlichen Verweisstruktur der bildlichen Darstellung architektonischen Leerstands eine doppelte Appellstruktur an, insofern sie ihre BetrachterInnen auf die Rekonstruktion einer dem Bild vorangegangenen Vergangenheit einerseits und auf die Imagination einer dem Ort gemäßen Zukunft andererseits verpflichtet. Dabei erwehren sie sich gemeinhin der präzisen kalendarischen Fixierung der Ursachen des Leerstandes, insofern ihre Vergangenheit oft unbestimmt und häufig selbst der Moment ihrer Entstehung im Vagen bleibt. Da Leerstand gleichwohl stets als Indiz und ereignislose Folge eines vorangegangenen plötzlichen Ereignisses oder schleichenden Prozesses, eines Unglücks oder Verbrechens, eines Verlassens oder eines Vergessens eines Ortes wahrgenommen wird, gibt die Leere ihren BetrachterInnen zuallererst ein Rätsel auf. Sie gibt sich als eine zu decodierende Botschaft, ein zu vervollständigendes Fragment oder eine Vermisstenanzeige zu erkennen. Sie verlangt nach detektivischer, bauarchäologischer oder historischer Rekonstruktion, welche stets mit dem Versuch der Konkretisierung ihrer raumzeitlichen Koordinaten zu beginnen hat.

Tatorte

In Zuspitzung dieser Eigenschaften sind Bilder der Leere immer wieder als Tatorte beschrieben sowie Tatorte als Bilder der Leere (re-)inszeniert worden. So rückte etwa schon Walter Benjamin Eugène Atgets Fotografien menschenleerer Straßen in Paris in die Nähe kriminalistischer Bilddokumentation: «Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen.»¹¹ Anders als Atget haben bildende Künstler und Fotografen die Leere immer wieder auch explizit als Tatort problematisiert. René Magritte ließ 1928 seinen *Mann mit der Zeitung* auf mysteriöse Art verschwinden,¹² Joel Sternfeld lichtete in der Serie *On this Side* zwischen 1993 und 1996 leere Schauplätze ehemaliger Verbrechen ab¹³ und auch Thomas Demand nahm mit seinen wieder in die fotografische Fläche projizierten Nachbauten historischer Tatorte wie etwa jenes Badezimmer des Genfer Hotels Beau-Rivage, in welchem 1987 die Leiche Uwe Barschels gefunden worden war, explizit die kriminalistischen Facetten des Rekonstruktionsappells der Leere in den Blick (Abb.1).

Richtet sich ein prospektiver Blick auf das Bild architektonischen Leerstands, so öffnet sich in diesem ein Imaginationsraum, der zuallererst Fragen nach der materiellen Instandsetzung und Umnutzung des Dargestellten provoziert. Die Leere wird dann zur Bedingung und zum Ausgangspunkt zukünftiger Handlungsoptionen, denen sie gleichzeitig gewisse Grenzen setzt, insofern sich ihr retrospektiver und prospektiver Imaginations- und Rekonstruktionsappell kaum sinnvoll voneinander trennen lassen. In Analogie zum vakanten Amt ist auch bei der Neu- oder Umnutzung vakanter Architekturen in der Regel einer gewissen Prädestination ihres funktionalen und repräsentativen Zuschnitts Rechnung zu tragen. Indem die Bestandsaufnahmen architektonischer Vakanz die Möglichkeit des Vergangenen und die



1 Thomas Demand, Badezimmer, Fotografie, 1997

Möglichkeit des Zukünftigen gleichzeitig aufrufen, verlangt ihre Betrachtung mit hin nach einem synchronisierenden und vermittelnden Blick, der ihre verstummte Zeugenschaft und latenten Versprechen nicht nur zeitgleich zu fokussieren, sondern sogleich auch sinnstiftend in Beziehung zu setzen vermag. Jedem in der Leere nachhallenden Ende wohnt immer schon das Fanal eines Neuanfangs inne, das die theoretische und materielle Überwindung des aktuellen Istzustands ausruft. So determiniert die zu rekonstruierende Vergangenheit des leeren Raums als Chance oder Bürde eines verpflichtenden Erbes im Sinne des sprichwörtlichen Fußstapfens auch die Gestaltung seiner Zukunft, deren Impulse er mal ethisch, mal ästhetisch, mal pragmatisch, mitunter juristisch in gewünschte Bahnen lenkt. Der janusköpfige Blick auf den Leerstand verwischt die Grenzen zwischen Vergangenheit und Zukunft vakanter Architekturen, ganz nach Muster des geläufigen Hinweises «Hier könnte ihre Werbung stehen», der die verpasste Chance als Chance bewirbt.

Das Off des Bildes

Über diese zeitlichen Dimensionen hinaus haben Bilder des Leerstands stets auch ein zeitgleiches Anderswo fest im Blick und erweisen sich somit auch topografisch als relationale Größe. Selbst wenn sich – wie häufig – der im Bild markierte Ort infolge seiner Hinfalligkeit, Marginalisierung oder Tabuisierung aus der Bildlogik heraus kaum je hinreichend lokalisieren lässt, lebt die Leere – mitunter umso mehr – von ihrem Verweis auf ein konstituierendes Off außerhalb des ihr gesetzten Rahmens. Gleich, ob die Bürgersteige täglich hochgeklappt oder von einem Blockbuster lediglich situativ leergefegt wurden: Immer bleibt es bei dem Befund, dass die Musik derzeit woanders spielt. «He is not here – for he is risen», erklärt ein Türschild am sog. Gartengrab Christi in Jerusalem als einem der für möglich gehaltenen Originalschauplätze der Heilsgeschichte die materielle Absenz des Toten.

Hinweise darauf, ob die Leere als Ursache oder Folge einer akuten Perspektivlosigkeit, als Symptom oder Symbol von Fehlkalkulation oder Misswirtschaft, als gegenwärtiges Fehlen von Material, Werkzeug oder Know-how, von Infrastruktur oder Investoren, von Glaube, Wille oder Hoffnung zu interpretieren ist, können dennoch oft im Bilde selbst gefunden werden. Denn Bilder der Leere zeigen nie einfach Leere. Vielmehr muss sich diese, so Michael Glasmeier, «[...] einen Ort suchen, sich materialisieren.»¹⁴ Erst dank der Sichtbarkeit der angestammten Umgebung, von Fragmenten, Attributen oder Spuren des Absenten wird ein «überraschendes, schockartiges Fehlen» manifest.¹⁵ Leerstandsbilder stecken somit auch den Möglichkeitsrahmen ihres Offs über bildinterne Verweise ab.

Ähnliches gilt selbst noch für die von Tourismusbranche und Gastronomie beworbenen Sehnsuchtsorte, deren bildliche Inszenierungen die Leere unter geradewegs umgekehrten räumlichen Vorzeichen perspektivieren, indem sie ihre BetrachterInnen im expliziten Off adressieren: Man ist nicht dort, weil man noch hier ist. Um Hotelzimmer, Restauranttische und Pools möglichst vollständig mit fotografierenden Kunden zu füllen, werden sie im Bilde von jeder Spur menschlicher Präsenz bereinigt. Die Lockrufe leerer Reiseziele behaupten deren unerschöpfliches Fassungsvermögen, sie verheißen Auswahl, Ruhe und ein Höchstmaß an Bewegungs- und Handlungsfreiheit, so wie auch die immer leere Route 66 verspricht, sämtliche amerikanischen Träume von Be- oder Entschleunigung, Weltflucht, Landnahme oder Selbstfindung einzulösen. Der leere Ort ist hier nicht verlassen, aufgegeben und verfallen, sondern exklusiv, frisch her- und auf eine nahe Zukunft ausgerichtet.

Die relative Leere

Bei alledem speist die leere Architektur ihre Aura nicht allein aus der starken Präsenz der Zeitlichkeit, sondern immer wieder auch aus dem Motivfundus des voyeuristischen Hausfriedensbruchs. Bei Eintritt in jene Leere, die ihr Quartier abseits der Urlaubsparadiese und Scheinwerfer in gesellschaftlichen Sperr- oder Tabuzonen bezieht, wähnt man sogleich all jenes Marginalisierte, Verbotene oder Verdrängte aufzuschrecken, dem die verlassene Architektur gemeinhin Zuflucht und Obdach gewährt. Sie lässt den Zauber des ersten Kusses, der ersten Zigarette und anderer heimlicher Entdeckungen erinnern, um gleichzeitig mit der plötzlichen Begegnung mit Halbwelt, Schattenwesen oder den Initiationen Anderer zu schrecken. Fest steht, dass faktisch schon der Umstand seiner Abbildung das Ende eines Leerstands besiegelt. Wie zuvor der Urheber des Bildes spürt auch sein Betrachter, dass bereits der eigene Blick die ihm dargebotene Einsamkeit über dessen Dauer hinaus befleckt. Die Faszination der Momentaufnahme des Hinfalligen lebt nicht zuletzt von dieser kleinen Paradoxie, vom Wissen der Vakanz um ihre *eigene* Hinfalligkeit. Diese Einsicht nährt den Verdacht, dass sich die Leere ohne Zeugen respektive eine Leere als solche generell nur schwerlich denken lässt.¹⁶ Wie die wahrnehmungspsychologische Rubrik der Leerstelle¹⁷ entfaltet sie eine Eigendynamik, die sogleich die Arbeit an ihrer imaginären Füllung aktiviert. Dass dieser Prozess ein zwingender ist, belegt nicht zuletzt unsere kenophobische Neigung, verlassene Städte doch wenigstens als Geisterstädte und leere Häuser als Spukhäuser zu deklarieren.

Nachbarschaften

Es versteht sich, dass das Bemühen, leerstehende Architekturen trennscharf von benachbarten Bildsujets abzusetzen, schnell selbst ins Leere laufen kann. Neben leeren Gebäuden, Plätzen und Straßen verlangen auch leere Möbel¹⁸ oder Kleidungsstücke¹⁹ nach imaginärer Füllung dargebotener Vakanz. Und mehr noch als auf der Ebene der Objekte wächst der semantische Einzugsbereich der Vakanz auf der Ebene benachbarter Denkfiguren proportional zur Unschärfe seiner Ränder. Bildliche Inszenierungen architektonischen Leerstands öffnen ihre Assoziationsräume auch in Richtung verwandter Konstellationen, geraten in regen semantischen Austausch mit benachbarten Modellen, Konzepten, Figuren und Metaphern: Sie geraten in kritische Opposition zum universalen Kompatibilitätsversprechen des *White Cube*, in spannungsvollen Austausch mit der Rede von der *Tabula Rasa*, dem *Ground Zero* oder der *Stunde Null*, stellen Fragen legitimer politischer, sozialer, kultureller, dynastischer oder biologischer Nachfolge,²⁰ rekrutieren und modifizieren Valenzen des leeren Blickes, der geistigen Leere oder der leeren Versprechung,²¹ sie korrespondieren mit dem Schreckgespenst des *leeren Blattes* oder der leeren Leinwand als Chiffren künstlerischer oder identitärer Krisen, kreativen Stillstandes oder sonstiger Innovationsstaus.²²

Über die Beiträge

Nachdem die *kritischen berichte* der vom Holocaust verursachten Leere im Jahre 2011 bereits ein eigenes Heft gewidmet hatten,²³ möchte Heft 3 / 2018 den Faden im Jubiläumsjahr der Zeitschrift am selben Orte wieder aufnehmen, um den Ursachen, Funktionen und Potenzialen der Leere, die im realen Raum wie im Bilde insbeson-

dere in ihrer architektonischen Rahmung erfahrbar wird, auch innerhalb anderer Kontexte, Weltgegenden und Epochen nachzuspüren.

Zunächst verhandelt Brigitte Sölch (Florenz) anhand der architektonischen und skulpturalen Ausgestaltungen frühneuzeitlicher Plätze die ostentative Inszenierung räumlicher Vakanzen an neuralgischen Orten des symbolischen Kommunikationsraums der Stadt. In den urbanen Entwürfen verbindlicher ›Rechtsräume‹ harrt die Leerstelle ihrer imaginären oder leibhaftigen Füllung von Seiten ihrer BetrachterInnen, die sie gleichsam selbst in den Blick des Gesetzes zu rücken vermag. Im Anschluss diskutiert Isabella Augart (Hamburg) eine frühneuzeitliche Reinszenierung des leeren Grabes Christi als einer Urszene des Leerstands: Mit rein architektonischen Mitteln entfaltet der nach Plänen Leon Battista Albertis errichtete *Heiliggrab-Tempietto* in der Florentiner Cappella Rucellai neben repräsentationspolitischen auch narrative Potenzen, die nicht zuletzt die Abläufe des eigenen Rezeptionsprozesses zu determinieren verstehen. Die Absenz Christi bleibt auch im Beitrag Peter Geimers (Berlin) virulent, der Louis de Clercq auf dessen im Jahre 1860 unternommene fotografische Spurensuche zu den vermeintlichen Originalschauplätzen der Passion begleitet. Gleichwohl diese nicht anders als ›leer‹ ausgehen konnte, entwickeln die Vakanzen im Bilde eigene Hinweis- und Beglaubigungsstrategien, die zur Auratisierung der Stationen der Passion beizutragen wissen. In der gegenwärtigen Betrachtung der historischen Aufnahmen der Bühnen biblischen Geschehens wird nicht zuletzt die dreifache Zeitschichtung von de Clercq's Fotografien manifest.

Christoph Chwatal (Wien) zeichnet den baupolitischen Richtungskampf zwischen der visuellen Ent- und Rehistorisierung des Stadtbildes des Nachkriegs-Beiruts der späten 1990er Jahre nach. Über ihre künstlerische und rhetorische Inanspruchnahme konnten die architektonischen Vakanzen der Gegenwart hier modernistisch-geschichtsvergessen Zukunftsvisionen, dort den Befürwortern des Erhalts des kulturellen und der Aufarbeitung des problematischen politischen Erbes die Argumente liefern. Der anschließende Beitrag Stephanie Herolds (Bamberg) setzt sich mit der fotografischen Inszenierung leerstehender Architekturen auseinander, die sich derzeit unter dem Label der *Urban Exploration* einer anhaltenden Konjunktur erfreut und stellt fest, dass gerade jene Bauten, deren Entstehung einst von gesellschaftlichen Zukunftsverheißungen begleitet war, geeignet scheinen, auf die Gefahren und Hinfälligkeit politischer, ökonomischer oder sozialer Utopien hinzuweisen. Den problematischen Versuch eines subversiveren Zugriffs auf die *lost places* stellt Markus Termeer (Münster) zur Diskussion: Obwohl künstlerische Interventionen des sogenannten *Urban Hackings* wie etwa die öffentlichkeitswirksam dokumentierten Scheinbesetzungen vakanter Häuser in deutschen Innenstädten ganz darauf zielen, urbanen Leerstand als Folge entfesselter Immobilienspekulationen zu demaskieren, laufen sie am Ende oft genug selbst Gefahr, zur Beschleunigung der bekämpften Preisentwicklung beizutragen. Komplexe Verschränkungen der ökonomischen Mechanismen von Kunst- und Immobilienmarkt weist auch Laurence Kimmel (Sydney) in ihrer Analyse Maria Eichhorns *documenta 14*-Beitrag *Building as Unowned Property* (2017) aus: Über den Kauf eines Hauses zum Zwecke der Exposition seines Leerstands versuchte auch Eichhorn, die Funktionslogik von Immobilienpreisspekulationen im von der Finanzkrise gebeutelten Griechenland offenzulegen. Die ungewisse, in jedem Falle aber eng aneinander gekoppelte weite-

re Entwicklung der Bemessungen des Geld- und des Kunstwertes des *Unowned Property* stellt einen besonderen Reiz und eine besondere Problematik der Arbeit dar.

Im Anschluss diskutiert Tim Gough (London) Peter Eisenmans architekturtheoretische, architektonische und künstlerische Arbeit an einer absoluten Architektur, deren Möglichkeiten in dem unrealisierbaren Architekturentwurf *Fin D'Ou T Hou S* (1983) ausgelotet wurden. Der jeder Funktion enthobene Leerraum fungiert hier als theoretische Figur und als (angstbehafteter) Raumwert gleichermaßen. Sonja Gasser (Zürich) zeigt auf, unter welchen diskursiven Vorzeichen leere Ausstellungsräume, die zwischen zwei Ausstellungen alltäglich, den Besucheraugen indes gemeinhin vorenthalten sind, selbst zum Bild-, zur Kunst- oder zum Ausstellungsgegenstand werden können: Das Zeigen der Leere in programmatischen Ausstellungen erweist sich längst als hinreichend traditionsreich, um bereits 2009 in einer Retrospektive selbst gezeigt und historisiert werden zu können.

Ein literaturwissenschaftlicher Beitrag beschließt das Heft. Anne D. Peiters (La Réunion) beleuchtet den massenhaften architektonischen Leerstand in den literarischen Dystopien des Atomzeitalters. Mit der sinnlich nicht-wahrnehmbaren Radioaktivität, deren Einsatz zum Zwecke der Leerung und Inbesitznahme auch militärstrategisch erörtert wurde, gibt sich in der Science-Fiction Literatur ein der Leere selbst verwandter Imaginationsgenerator zu erkennen.

Für die sorgfältige Durchsicht der Beiträge danke ich Paul Brakmann und Franziska Malik.

Anmerkungen

1 Vgl.: Andreas K. Vetter, *Leere Welt. Über das Verschwinden des Menschen aus der Architektur fotografie*, Heidelberg 2005, S. 133. Ursache dessen, so Vetter, sei das Bestreben sowohl der Fotografie als auch des modernistischen Bauens gewesen, ihre jeweilige ästhetische Autonomie und Eigengesetzlichkeit auszustellen. Die Leere habe die Sachlichkeit und Neutralität der «Gebäudeportraits» beglaubigen und die «Eigensprachlichkeit» der Architektur ins Bild setzen wollen. Vgl.: Ebd., S. 57, 94.

2 Peter Untermaierhofer u. Thomas Parent, *Vergessene Orte im Ruhrgebiet*, Halle an der Saale 2013; Thomas Kemnitz u. Robert Conrad, *Stillgelegt*, Ostfildern 2015; Elin Andreassen u. Daniel Barter, *Die Welt der verlassenen Orte*, Halle an der Saale 2014; Sven Fennema u. Petra Reski, *Nostalgia – Orte der verlorenen Zeit*, München 2016; Ciarán Fahey, *Verlassene Orte Abandoned: Berlin*, Berlin 2015 u.v.m.

3 Die Bildbandreihen *Lost Places* (Mitteldeutscher Verlag Halle) und *Geisterstätten* (Jaron Verlag Berlin) weisen eine systematische Absicht, dabei aber eine deutliche Fokussierung auf die neuen Bundesländer auf.

4 Das Magazin *rottenplaces* erscheint seit 2013 vierteljährlich als Print- und Onlineausgabe und beschäftigt sich exklusiv mit verlassenen Architekturen. <http://www.rottenplaces.de>

5 Auch private und öffentliche Fernsehanstalten nehmen sich die «Lost Places» zum Anlass, zugehörige Geschichte aufzuarbeiten, die Regionalprogramme erkunden in ähnlicher Absicht ihr jeweiliges Sendegebiet.

6 Alessandro Biamonti u. Ulrike Stopfel, *Archiflop: Gescheiterte Visionen. Die spektakulärsten Ruinen der modernen Architektur*, München 2017.

7 Jörg Dünn, «Über das Verlorengehen von Orten», in: *Lost Places – Orte der Photographie*, hg. v. Hubertus Gaßner u. Petra Roettig, Heidelberg 2012, S. 19–24, hier: S. 20–21, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 2012. Entsprechende Binnendifferenzierungen des Bildtypus fallen je nach Autor unterschiedlich, aber doch immer ähnlich aus.

8 Charlie Dombrow, *Shooting Lost Places – Fotografie an verlassenen und mystischen Orten: Fotografie al dente*, München 2014; Peter Untermaierhofer, *Lost Places fotografieren: Von der Vorbereitung über das Shooting bis zur Nachbearbeitung*, Heidelberg 2016.

9 Zu den wenigen Ausnahmen gehört die Hamburger Ausstellung *Lost Places*, deren Katalog sich auch um die Theoretisierung einzelner Motive und Aspekte des Sujets bemühte (Authentizität und Historizität der «Tatorte», Dokumentation und Spurensicherung, Span-

nungsverhältnisse von Innen und Außen, öffentlich und privat, Betrachterrolle, Medialität etc.). Vgl.: Petra Roettig, «Lost Places – Orte der Photographie», in: Gaßner u. Roettig 2012 (Wie Anm. 7), S. 9–18. Vgl. auch: Raphael Reichel, «Gedruckte Fotografien als Legitimationsstrategie? Bildbände und Fotoausstellungen in der Urban Exploration-Szene», in: *Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format*, hg. v. Irene Ziehe u. Ulrich Hägele, Münster/New York 2016 S. 184–193.

10 Nachvollziehen lässt sich dieser Befund an den von einzelnen Buchreihen gesetzten Schwerpunkte, besonders anschaulich auch an einer dem Band *Stillgelegt. 100 Orte* beigegebenen Karte der im Bildband konterfeiten Orte: Thomas Kemnitz u. Robert Conrad, *Stillgelegt. 100 Verlassene Orte in Deutschland und Europa*, Köln 2015.

11 Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (Dritte Fassung), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band I, Teil 2, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 471–508, hier: S. 485. Zur Metaphorik und zum Motivkreis des Tatorts, der durch Spuren angedeuteten Geschichte sowie zur Erwartungshaltung des Betrachters als einem «enttäuschten Voyeur» vgl. auch: Vetter 2005 (wie Anm. 1), S. 64. Vgl. auch: Ebd., S. 49–70.

12 Vgl.: Henry Keazor: «Der menschenleere Tatort – Zu René Magrittes «Mann mit der Zeitung»», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1995, Nr. 58, S. 570–576.

13 Joel Sternfeld, *On this Side*, Göttingen 2012.

14 Michael Glasmeier, «Leere Räume», in: Ders., *Das Ganze in Bewegung. Essays zu einer Kunstgeschichte des Gegenwärtigen*, Hamburg 2008, S. 140–162, hier: S. 150 (am Beispiel von Samuel van Hoogstratens Gemälde *Die Pantoffeln*, um 1660)

15 Ebd., S. 146

16 Zur Möglichkeit und Unmöglichkeit, das Nichts zu denken resp. zu verwirklichen vgl. auch: Joseph Nasr, *Le rien en architecture, l'architecture du rien*, Paris 2010.

17 Zur «Leerstelle» vgl. u. a. Wolfgang Kemp, «Rezeptionsästhetik», in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 5, 2003, Nr. 12, S. 51–60. Vgl. auch Ernst Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellungen*, Berlin 2004 (London 1960), S. 184, der etwa die imaginäre Vervollständigung unvollständiger Reihen nach Maßgabe der im Bilde gegebenen Glieder als «Etcetera-Prinzip» diskutiert.

18 Vgl. etwa: Tomáš Jirsa, «Portrait of absence: The aesthetic mediality of empty chairs»,

in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2016, Heft 7, Nr. 2, S. 14–28.

19 Wie sehr exponierte Leerstellen die Imaginationen des im Bild Absenten und weltanschauliche Projektionen herausfordern, illustriert nicht zuletzt die kontroverse Rezeptionsgeschichte von Vincent van Goghs (leerem) *Paar Schuhen* (1886). Vgl. hierzu insb.: *What of Shoes? Van Gogh and Art History*, hg. v. Geoffrey Batchen, Leipzig 2009.

20 Auch Georges Didi-Huberman bringt in seinem Essay zu Pascal Converts Inszenierungen verlassener Räume über die Konfrontation der Begriffe «Appartement» – «Appartement» genealogische und mit diesen historische Dimensionen in Stellung. Vgl.: Georges Didi-Huberman, *La Demeure, La Souche. Apparetements de l'Artiste*, Paris 1999.

21 Slavoj Žižek, *Faktor X – Das Ding und die Leere*, Audio-CD, supposé 2003

22 Zur leeren resp. weißen Seite als einer Reflexionsfigur des Anfangs und der künstlerischen (hier vor allem literarischen) Kreativität vgl. zuletzt: Lars Schneider, *Die page blanche in der Literatur und bildenden Kunst der Moderne*, Paderborn 2016.

23 *kritische berichte* 2011, Nr. 2: *Semantik der Absenz. The Making and Meaning of the Void*, hg. v. Ulrike Gehring.