

Stephanie Herold

Bilder vergangener Utopien. Inszenierungen des Leerstands in der Bildproduktion der Urban Explorer.

Eine oft faszinierende Welt, in der einst hektisches Treiben, Lärm und wichtige Produktion stattfand, ist jetzt überzogen von einer Staubschicht mit Rost und dem Geruch von altem Maschinenöl, begleitet von einer furchteinflößenden Stille – nur ab und an unterbrochen von einem Quietschen und Knarren loser Teile im Wind oder dem Flügelschlagen eines verirrtten Vogels, sowie tropfendem Wasser aus einem undicht gewordenen Dach. Eine Atmosphäre wie man sie sonst an keinem «normalen» Ort finden kann.¹

Mit diesen Worten beschreibt der *Urban Explorer* Frank seine Emotionen und Eindrücke beim Besuch leerstehender Industriebauten. Neben dem nostalgisch geprägten Rückblick auf die Vergangenheit als Schauplatz geschäftiger Produktion drückt sich hier die Wertschätzung des Ortes in seinem nun leeren Zustand aus (bzw. anders besetzten, durch Natur und Staub und der daraus resultierenden Atmosphäre). Diese Faszination für verlassene Orte (sogenannte «lost places») teilt der Autor mit vielen Gleichgesinnten *Urban Explorern*. *Urban Exploration* geht auf die späten 1990er bzw. frühen 2000er Jahre zurück, als Selbstbezeichnung einer transnational agierenden *community*.² Zunächst als meist subversive städtische Praxis verstanden³, die sich die symbolische Aneignung leerer oder unzugänglicher städtischer Räume zum Ziel machte, kann man heute fast von einem Massenphänomen sprechen,⁴ was sich nicht zuletzt in unzähligen Blogs verschiedener Akteure zu diesem Thema im Netz äußert. Die starke mediale Präsenz erklärt sich durch den hohen Stellenwert, den die Bildproduktion für *Urban Explorer* hat. Dies artikuliert sich bereits in dem vom amerikanischen *Sierra Club* übernommenen Motto «Take nothing but pictures, leave nothing but footprints»⁵, das weitestgehend als Verhaltenskodex von *Urban Explorern* weltweit akzeptiert wird. Jeff Chapmann, der Autor des 2005 erschienenen «Standardwerks» zu *Urban Exploration* «*Access all Areas*» widmet sich dort ausführlich der grundlegenden Bedeutung der Bildproduktion für dieses Hobby, indem er den dokumentarischen und Erinnerungswert von Fotos betont.⁶ Das Fotografieren (und fotografische Inszenieren) ist damit existentieller Bestandteil von *Urban Exploration*. Vor allem die Relikte großer Industrieanlagen und die inzwischen verwaisten Zeugnisse vergangener politischer Systeme in den ehemaligen Ostblockstaaten scheinen eine besondere Anziehungskraft zu haben. Auch der Aufstieg der Bewegung nach den politischen Umbrüchen der 1990er Jahre lässt sich vor diesem Hintergrund als mehr als reine zeitliche Koinzidenz verstehen. Die baulichen Relikte, so die These dieses Textes, verkörpern in ihrem Leerstand und ruinösen Zustand vergangene Utopien, seien diese ökonomischer, politischer oder sozialer Natur. Emotionen und Reaktionen in Bezug auf dieses Scheitern fallen jedoch unterschiedlich aus, was sich an den verschiedenen Bildstrategien der *community* ablesen lässt. Dieses Changieren zwischen Nostalgie und Beunruhigung

möchte der folgende Text vor dem theoretischen Hintergrund der ästhetischen Konzepte des Malerischen und Erhabenen skizzieren.

Industrieanlagen als Orte vergangener Utopien

Die großen Industrieanlagen des frühen 20. Jahrhunderts waren nicht nur für viele Menschen Ort harter Arbeit unter prekären Bedingungen, sondern auch Symbole des industriellen Aufstiegs, des gesellschaftlichen Fortschritts in einer Kultur, die letztendlich Aufschwung für alle durch Technisierung bedeuten sollte.⁷ Insbesondere in den USA wurden die den technologischen und gesellschaftlichen Fortschritt verkörpernden Produktionsstätten der Moderne mit den durch sie repräsentierten utopischen Zukunftsszenarien zu identitätsstiftenden Elementen einer modernen Gesellschaft.⁸ Die großen Industriekomplexe wurden so im sogenannten ‹Maschinenzeitalter› zur neuen ‹American Landscape›, wie der Maler Charles Sheeler sie in einem selbstbewussten Realismus als Sinnbild einer funktionierenden, effizienten und gerechten Gesellschaft portraitierte.⁹ Aber auch in den stark industrialisierten Gebieten Europas sah man mit Stolz auf die baulichen Repräsentanten einer erfolgversprechenden Epoche. So bezeichnete Fritz Schupp, der Architekt der Zeche Zollverein seinen Bau 1929 selbstbewusst als ‹Symbol der Arbeit [...], das jeder Bürger mit wenigstens ebenso großem Stolz den Fremden zeigen soll, wie seine öffentlichen Gebäude›,¹⁰ eine Einschätzung, die nicht nur den Stolz des Architekten ausdrückt, sondern auch von vielen seiner Zeitgenossen geteilt wurde.¹¹ Nach der amerikanischen Philosophin Susan Buck-Morss ist es gerade dieser symbolische Wert, der den Verfall der Gebäude mit einer besonderen Aura umgibt: ‹The crumbling of the monuments that were built to signify the immortality of civilisation becomes proof, rather, of its transiency.›¹² Für den Anthropologen Tim Edensor, der sich intensiv mit der modernen Form des Ruinentourismus beschäftigt hat, erhalten die Ruinen ehemaliger industrieller Anlagen so einen neuen symbolischen Wert, der den Mythos des ständigen Fortschritts in Frage stellt.¹³ Und tatsächlich scheint dieses Gefühl des gescheiterten Traums die Atmosphäre der Orte bei ihrem Besuch zu prägen, was verschiedene Selbstzeugnisse in Internetblogs von *Urban Explorern* belegen, wie die hier stellvertretend für viele zitierte Beschreibung der stillgelegten *Canada Malting Plant* in Toronto:

A damp hush falls upon the darkened corridors. [...] Layers of peeled paint crackle under foot like autumn leaves; this being the only noise to break the constant silence that blankets everything. With a description like that, it's hard to imagine that at one point in time, the very spot I stood was once a buzz with activity. [...] Every time I venture into one of Toronto's many abandoned industrial buildings, these thoughts always cross my mind. It seems absurd that somewhere in the past, these places were home to hundreds of workers, [...]. Some large board of directors dedicated their lives into constantly upgrading and streamlining their operations, hoping to make their plant the best it could be. Now it's all gone, [...].¹⁴

Industrieromantik und die malerische Ruine

Das Vanitasmotiv, das in Beschreibungen wie dieser zum Ausdruck kommt, knüpft an klassische Ruinenwahrnehmungsmuster an, wie wir sie beispielsweise schon bei dem Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld finden. In seiner *Theorie der Gartenkunst*, erschienen in den Jahren 1779–1785, setzt sich Hirschfeld intensiv mit der Stimmungswirkung verschiedener landschaftlicher aber auch baulicher



1 William Gilpin, Die Ruine von Tinternabbey, Aquatinta, 1789

Elemente auseinander. Ruinen zeichnen sich für ihn durch eine «melancholische Erinnerung vergangener Zeiten» aus, die sie beim Betrachter hervorrufen.¹⁵ Das Eintauchen in die Vergangenheit bleibt sanft-melancholisch, ohne verunsichernde Elemente, wahrgenommen von einem (zeitlich) distanzierten Betrachter. Eine Anleitung zur Darstellung dieser Objekte und dem visuellen Einfangen ihrer Stimmung gab zeitgleich der englische Kleriker William Gilpin, dessen *Observations on the River Wye* [...] im selben Jahr wie der vierte Band von Hirschfelds *Gartenkunst* erschien. Als Auftakt zu weiteren Reisebeschreibungen schildert Gilpin hier seine landschaftlichen Eindrücke und illustriert diese mit handgefertigten Skizzen. (Abb. 1) Die ästhetische Kategorie des Malerischen wurde in ihrer spezifischen Ausprägung und Bildsprache so von ihm maßgeblich mitgeprägt. Charakteristische Merkmale stellen für Gilpin die Rauheit der Umgebung, gewundene Linien und eine ausgewogene Perspektive dar. Auch die Rolle von Architektur hebt er hervor, wobei insbesondere historischen und ruinierten Gebäuden eine maßgebliche Rolle beigemessen wird. Die Begrünung dieser Ruinen mit Spontanvegetation stellt für Gilpin dabei geradezu eine Notwendigkeit dar, um ihren spezifischen ästhetischen Reiz zu steigern: «Tint it with mosses, and lichens of various hues, and you give it a degree of beauty. Adorn it with shrubs and hanging herbage, and you still make it more picturesque.»¹⁶ Die malerische Darstellung von Orten der Vergangenheit wurde so geboren aus der Tradition des empfindsamen Reisens. Der Reisende sucht die Orte der Vergangenheit auf und sieht sich der Stimmung und Schönheit der Vergänglichkeit ausgesetzt. Da diese Vergänglichkeit jedoch nicht als existenziell bedrohend wahrgenommen wird, kann sie als positives Gefühl ästhetisiert werden. Ist es dieses Phänomen, dem wir in den Praxen und Bildproduktionen der *Urban Explorer* begegnen? Tatsächlich zeigen die meisten Darstellungen im Netz eine konforme Bildsprache, die teilweise fast ans Klischeehafte grenzt. Neben Darstellungen der verfallenen Materialität und verbliebenen Hinterlassenschaften ehe-

maliger Nutzer spielt auch die Vegetation (ganz im Sinne Gilpins) eine hervorgehobene Rolle. (Abb. 2) Diese Form der Darstellung insbesondere des Verfalls von potenziellen Industriedenkmälern wird von verschiedenen Seiten kritisiert, scheint es sich dabei doch um die Ästhetisierung eines Phänomens zu handeln, das eine große gesellschaftliche Zäsur darstellte – den Übergang vom industriellen zum postindustriellen Zeitalter – und dabei auch direkte Auswirkungen auf das Schicksal großer Bevölkerungsteile hatte. Steven High bezeichnet *Urban Exploration* vor diesem Hintergrund daher auch kritisch als «specialized genre of travel writing».¹⁷ Der aus Detroit stammende Literaturwissenschaftler John Patrick Leary greift in einer ähnlichen Kritik den Begriff «ruin porn» auf, als inzwischen gängige Bezeichnung für die oberflächliche, überzeichnende, kitschig-unreflektierte (bzw. solcherart empfundene) zeitgenössische Produktion der Fotografie verlassener Orte.¹⁸ Wie High kritisiert er das fehlende Interesse der «Besucher» der Orte an den tatsächlichen historischen Begebenheiten, den sozialen Hintergründen und persönlichen Schicksalen, die mit Leerstand und Verfall großer Industrieareale verbunden sind. Dieser Vorwurf der Ästhetisierung sozialer und gesellschaftlicher Mängel haftet der malerischen Rezeption bereits seit dem 18. Jahrhundert an. Die Feststellung, dass der mit dem Malerischen verbundene Verfall fast immer Aspekte der Armut beinhaltet, die jedoch nicht kritisch in Szene gesetzt, sondern vielmehr für den Betrachter ästhetisch aufbereitet werden, wurde am «picturesque tourism» seit Mitte



2 Heiko Kueverling, Industrie-
ruine in Magdeburg, Digitale
Fotografie, 2016

des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund zunehmender sozialer Spannungen von Künstlern und Intellektuellen wie beispielsweise John Ruskin kritisiert.¹⁹ John MacArthur verweist hier auch auf den Einfluss zeitgenössischer marxistisch beeinflusster Theorien, die dazu führten, dass das Malerische zunehmend mit repressiven, potenziell unsozialen Theorien in Verbindung gebracht wurde.²⁰ Die zeitgenössische Kritik an den ästhetisierenden Bildstrategien der *Urban Explorer* knüpft an diese Tradition der Kritik am Malerischen an.²¹ In diesem Kontext wäre die Bewegung der *Urban Exploration* insbesondere in Bezug auf ihre Auseinandersetzung mit Industrieruinen als Form der ästhetisierenden Gegenwartsbewältigung zu lesen, die ein gesellschaftliches Scheitern durch dessen malerische Verarbeitung seiner sozialen Brisanz beraubt und somit in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche zur sozialen Befriedung beiträgt – inklusive der damit einhergehenden und oben geschilderten kritischen Nebeneffekte.

Erhabene Atmosphären?

Wenn man das Malerische also als tendenziell stabilisierende ästhetische Form betrachtet, so kann man dem Erhabenen eine gegenteilige Ausrichtung zuschreiben. David Punter bezeichnet die beiden ästhetischen Kategorien entsprechend als «two worldscales». Bei der einen gehe es um eine Selbstvergewisserung des Subjektes in seiner (kontrollierbaren) Umwelt, bei der anderen um einen Moment der Verunsicherung, «the pleasurable abandon of control».²² Dieses Erhabene, das verbunden ist mit Trauer und Schmerz, stellt für Edmund Burke die stärkste emotionale Erfahrung überhaupt dar: «Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, [...] is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.»²³ Auch die Erfahrung des Erhabenen ist dabei abhängig von einer gewissen Distanz, die der Betrachter dem Objekt gegenüber einnimmt, da ansonsten der Schmerz den Genuss aufwiegen würde.²⁴ Die Distanz zum Objekt im Sinne eines nicht persönlichen Betroffen-Seins stellt also kein Hindernis für eine echte emotionale Erfahrung dar, sondern eine Voraussetzung für die starke Empfindung des Erhabenen. Dass sich diese (bzw. vergleichbare) Empfindungen bei der Betrachtung leerer, verfallener Industriegebäude einstellen, ist kaum von der Hand zu weisen. High ordnet diese Form des Industrietourismus daher auch dem sogenannten «dark tourism» zu, mit dem der touristische Besuch von negativ konnotierten Orten wie Gedenkstätten oder Katastrophenorten bezeichnet wird.²⁵ Der strukturelle Wandel, das Scheitern der industriellen Gesellschaft, so die dahinterstehende These, hat das Potenzial in ihrer Erschütterung des Betrachters weit über das Gefühl des nostalgischen Rückblicks hinauszugehen, und das gerade vor dem Hintergrund der anfangs geschilderten gesellschaftlichen Versprechen, die mit dem industriellen Aufschwung verbunden wurden. Aber statt den «American dream» des allgemeinen Wohlstands infolge der Industrialisierung einzulösen, transformieren sich die leeren Gebäude in einen «American nightmare», wie der Filmemacher Michael Moore bereits 1989 angesichts der Fabrikschließungen in seiner Heimatstadt Flint feststellte.²⁶ Dieses Changieren des Erhabenen zwischen Trauer und Horror findet sich in unterschiedlichen Ausprägungen auch in Berichten der *Urban Explorer*, mal als schlicht «sad and breathtaking»²⁷ beschrieben, mal in einer eher theatralischen Form: «Dark halls, narrow wet cold rooms, rusted metal, chains hanging from the ceiling – it's like you're moving through a horror movie setting. It appears to be

a pictorial journey through a strange world – a nightmarish world of shadows and darkness as after an asteroid impact.»²⁸ Natürlich umfasst auch diese Form der ästhetischen Wahrnehmung und Darstellung von Orten eine Ästhetisierung des Vorgefundenen. Das transportierte Gefühl ist aber nicht das der nostalgischen Rückwärtsgewandtheit in der Erinnerung an ein vermeintlich goldenes Zeitalter, sondern Trauer und Schrecken vor dem Hintergrund von dessen Scheitern. Versuche, diesen latenten Schrecken oder die ihn begleitende spezifische Stimmung einzufangen, äußern sich in den Bildern vieler *Urban Explorer* meist in Form einer ästhetischen Übersteigerung des Vorgefundenen durch spätere Nachbearbeitung des Bildmaterials. Der Fotograf des Buches *Corporate Wastelands* David W. Lewis etwa verwendete für die begleitenden Aufnahmen stillgelegter Industrien Infrarot-Filme mit ihren verfälschenden Farbgebungen, um den Bildern eine «eerie quality» zu verleihen.²⁹ Auch das häufige Auftreten von HDR-Bildern (*High Dynamic Range*) ruiniertes (Industrie-)Gebäude lässt sich in diesem Kontext betrachten. Die HDR-Fotografie, ursprünglich aus der Not geboren, in schlecht belichteten Innenräumen zu fotografieren, hat sich inzwischen als eigenes Stilmittel in der Szene etabliert. Bei einem HDR-Bild werden mehrere Aufnahmen einer Einstellung mit unterschiedlichen Belichtungen aufgenommen und hinterher digital übereinandergelegt. Die so entstehenden Bilder zeichnen sich nicht nur durch einen extremen Detailreichtum aus, sondern auch durch besondere Lichteffekte und eine gewisse Diffusität, die von den teilweise langen Belichtungszeiten herrührt. (Abb. 3) Die so evozierte Stimmung ist – ähnlich wie bei dem Fotografen Lewis – gewollt, wenn auch die Begründungen der künstlerischen Motivationen oft etwas undifferenziert anmuten, wie beispielsweise bei Christian, dem Betreiber der Seite *lost-place.org*: «Ich liebe HDR-Fotos, besonders von *Lost Places*. Sie lassen das Bild nochmal etwas besonderer wirken und geben dem Bild einen Unterton, welcher mir echt gefällt.»³⁰ Weiter führt der Autor aus: «Ich bin ein Freund der Bilder mit weniger Farbsättigung. Es



3 John G. Hoey, Innenansicht einer verlassenen Fabrik in Syracuse, New York, HDR-Bild, 2014

sieht viel natürlicher aus für einen *Lost Place*, der ja nicht nur verlassen ist, sondern [...] der trostlos aussieht. [...] Lieber etwas die Sättigung rausnehmen und das Foto noch «mystischer» und «trostloser» aussehen lassen.»³¹ Die an Orten des industriellen Zerfalls empfundenen Emotionen gehen also über das Malerische hinaus und umfassen Gefühle, die nicht mehr unter Begriffen wie Melancholie und Nostalgie zu fassen sind, sondern tatsächlich erschütternde Aspekte zumindest beinhalten. Dies äußert sich auch in einer Bildsprache, die mit dem Genre der malerischen Ruinarstellung zu brechen und eine visuelle Emotionalisierung der Bilder zu erreichen versucht. Obwohl auch hier meist keine kritische Auseinandersetzung mit den Hintergründen des Verfalls oder den damit verbundenen persönlichen Schicksalen stattfindet, entzieht diese Form der Ästhetik der Darstellung der Objekte dennoch den befriedenden Charakter des Malerischen.

Von der Utopie zur «Retropie»?

1991 schrieb Joachim Fest seinen Essay *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, in dem er vor dem Hintergrund des Scheiterns des «real existierenden Sozialismus» das Ende der (politischen) Utopien proklamierte.³² Bereits 1989 hatte der amerikanische Politikwissenschaftler Francis Fukuyama die zeitgenössischen politischen Ereignisse zum Anlass genommen, vom Ende der Utopien zu sprechen, ein Gedanke, den er in seinem viel rezipierten Werk vom Ende der Geschichte 1992 weiter ausführte.³³ Fukuyama bringt das Ende der Utopien dabei nicht nur mit aktuellen politischen Umbrüchen in Verbindung, sondern bettet sie in das neue Geschichtsverständnis einer postmodernen Gesellschaft ein, die sich durch die Abwendung von der historischen Meta-Erzählung und den damit verbundenen Vorstellungen vom steten Voranschreiten von Zeit und Zivilisation auch von den damit verbundenen utopischen Zukunftsszenarien verabschiedet. Für diesen weiteren Kontext eines gesellschaftlichen Abgangs auf die Utopie sprechen auch einzelne Stimmen, die ein Schwächeln utopischer Konzepte bereits seit den 1960er Jahren zu beobachten meinen.³⁴ Dies ist zum einen auf Erfahrungen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts zurückzuführen, die zeigten, dass insbesondere der Versuch der Verwirklichung politischer Utopien in Dystopien einer beklemmenden, totalitär geprägten Gesellschaft münden konnten, wodurch sich die These verbreitete, dass Utopien generell einen totalitären Keim in sich tragen.³⁵ Zum anderen korreliert dieses Misstrauen gegen Utopien auch mit dem Niedergang des oben geschilderten utopisch geprägten westlichen Glaubens an ein Progressionsmodell, das man im großflächigen Scheitern ihrer industriellen Produktionsstätten versinnbildlicht sieht.³⁶ Die verbliebenen Hinterlassenschaften symbolisieren diese gescheiterten Utopien und beziehen ihren ästhetischen Reiz aus diesem Scheitern. Die Bilder der *Urban Explorer* könnte man so mit Zygmunt Baumanns Gedanken zur «Retropie» in Bezug setzen, insofern sie ihre Visionen nicht aus Zukunftsupotien, sondern aus der Vergangenheit speisen und dabei die «verzweifelte Sehnsucht nach Kontinuität in einer fragmentierten Welt» zum Ausdruck bringt.³⁷ Andererseits ist es gerade die dem Genuss des Ruinösen vorausgehende Akzeptanz dieser «fragmentierten Welt» auf der Grundlage eines persönlichen Distanzerlebnisses, die eine Ästhetisierung des Gesehenen ermöglicht. Vielleicht ist es entsprechend keine «verzweifelte Sehnsucht» die dieser Rückwärtsgewandtheit zugrunde liegt, sondern der Wunsch nach starken emotionalen Erlebnissen, wie sie bereits Burke dem Erhabenen zuschreibt.

Anmerkungen

- 1 <http://www.industriezerfall.de>, Zugriff am 07.06.2018.
- 2 Bradley L. Garrett, «Urban ExplorerS. Quests for Myth, Mystery and Meaning», in: *Geography Compass*, 2010, Bd. 4, Nr. 10, S. 1448–1461, hier S. 1449.
- 3 Bradley L. Garrett, «Undertaking Recreational TrespasS. Urban Exploration and Infiltration», in: *Transactions of the Institute of British Geographers*, 2014, Bd. 39, Nr. 1, S. 1–13.
- 4 Theo Kindynis, «Urban Exploration. From subterranea to spectacle», in: *British Journal of Criminology*, 2017, Bd. 57, S. 982–1001.
- 5 Jeff Chapman (*Ninjalicious*), *Access all areas. A user's guide to the art of urban exploration*, Toronto 2005, S. 20.
- 6 Ebd., S. 52–53.
- 7 Steven High und David W. Lewis, *Corporate wasteland. The landscape and memory of deindustrialization*, Ithaka, New York 2007, S. 2.
- 8 Ebd., S. 52; außerdem David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass. 1994.
- 9 Karen Lucic, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, Cambridge, Mass. 1991, S. 16.
- 10 Ernst Völker (Hrsg.): *Fritz Schupp, Martin Kremmer. Architekt gegen oder und Ingenieur*, Berlin 1929, S. 68.
- 11 Brigitta Ringbeck, «Denkmallandschaft Zollverein. Strategien und Instrumente der Bewahrung», in: Andrea Höber, Karl Ganser (Hrsg.), *Industriekultur. Mythos und Moderne im Ruhrgebiet*, Essen 1999, S. 19–20.
- 12 Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, Cambridge, Mass. 1989, S. 170.
- 13 Tim Edensor, *Industrial RuinS. Space Aesthetics and Materiality*, Oxford / New York 2005, S. 11.
- 14 Throckmorton, «The Canada Malting Plant», <http://www.infiltration.org/abandoned-malt.html>, Zugriff am 08.06.2018.
- 15 Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 4, Leipzig 1782, S. 58.
- 16 William Gilpin, *Observations on the River Wye and several parts of South Wales etc. relative chiefly in Picturesque Beauty; made in the summer of the year 1770*, London 1789, S. 23–24.
- 17 High und Lewis 2007 (wie Anm. 6), S. 11.
- 18 John Patrick Leary, «Detroitism. What does 'ruin porn' tell us about the motor city?», in: *Guernica. A Magazine of Global Arts & Politics*, 15. Januar 2011, https://www.guernicamag.com/leary_1_15_11/, Zugriff am 13.06.2018.
- 19 Malcom Andrews, «The metropolitan Picturesque», in: Stephen Copley, Peter Garside (Hrsg.): *The politics of the picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770*, Cambridge 1994, S. 282–298.
- 20 John Macarthur, *The Picturesque. Architecture, Disgust and other Irregularities*, London / New York 2007, S. 17.
- 21 Dies spiegelt sich auch in einer Verankerung der Bewegung in einem kapitalistischen neo-liberalen Kontext wider. Vgl.: Kindynis 2017 (wie Anm. 4).
- 22 David Punter, «The Picturesque and the Sublime. Two Worldscapes», in: Copley und Garside 1994 (wie Anm. 18), S. 220–239, hier S. 226.
- 23 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. With an Introductory Discourse concerning Taste and several other Additions*, 5. Auflage, London 1767, S. 58–59.
- 24 Ebd., S. 60 und 84.
- 25 High und Lewis 2007 (wie Anm. 6), S. 42.
- 26 Michael Moore in einem Interview in der *New York Times*, 28.11.1989; in: James Guimond, *American Photography and the American Dream*, Chapel Hill / London 2001, S. 1.
- 27 Chapman 2005 (wie Anm. 4), S. 88.
- 28 Ben Schreck, Urban Explorer, auf <https://digital-photography-school.com/urban-exploration-photography-urbex/>, Zugriff am 13.06.2018.
- 29 High und Lewis 2007 (wie Anm. 6), S. 15.
- 30 <https://www.lost-place.org/fotografie/9-tipps-wie-du-bessere-fotos-von-lost-places-schiesst/>, Zugriff am 13.06.2018.
- 31 Ebd.
- 32 Joachim Fest, *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, München 1991.
- 33 Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York 1992; siehe auch Stephan Meyer, *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*, Frankfurt am Main 2001, S. 483.
- 34 Vgl.: Meyer 2001, (wie Anm. 33), S. 472.
- 35 Dieter Thomä, «Glück in der Utopie. Gegenwelten als Genuss- und Ordnungsfantasien», in: Ders./Christoph Henning/Olivia Mitscherlich-Schönherr (Hrsg.), *Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart / Weimar 2011, S. 109–116.
- 36 Auch der Begriff der postindustriellen Gesellschaft wurde bereits Ende der 1960er Jahre durch den französischen Soziologen Alain Touraine geprägt (*La société post-industrielle. Naissance d'une société*, Paris 1969).
- 37 Zygmunt Baumann, *Retrotopia*, Berlin 2017, S. 10–13.