

Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Diskurs über in ehemaligen Industriestädten entstandene Fotografien, die ungenutzte Bauwerke verschiedener Art mit sichtbaren Spuren des Verfalls und der Zerstörung ins Bild setzen. Die globale Zirkulation einer mittlerweile unüberschaubaren Vielzahl solcher Bilder wurde in den letzten Jahren mit dem polemischen Schlagwort *ruin porn* belegt. Eine kritische Diskussion des Begriffes und des ihm zugrundeliegenden Verständnisses von Pornografie blieb allerdings bislang weitestgehend aus. Ebenso wird die Bezeichnung nicht in Bezug gesetzt zu konkreten Fotografien. In diesem Artikel soll es darum gehen, einen Überblick über den Diskurs zu geben und die Problematik der bildlichen Leerstelle herauszuarbeiten, freilich ohne diese selbst hier füllen zu können.

### **Industriefotografie im postindustriellen Zeitalter**

Die Geschichte der europäischen Industrialisierung und die Entwicklung der Fotografie lassen sich als verflochtene Prozesse beschreiben. Die Tradition der Industriefotografie als Mittel der Selbstdarstellung von Unternehmern und ihren Firmen geht zurück bis in die Frühzeit der Fotografie. Sie ist verbunden mit einer spezifischen, heute in Europa nahezu verschwundenen Produktionsform, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zur später sogenannten fordistischen Ökonomie entwickelte.<sup>1</sup> Die Krise des Fordismus und der Übergang zur postindustriellen Produktion in den westlichen Industrienationen stellte auch die Industriefotografie vor Herausforderungen: «Die Selbstdarstellungsform der post-industriellen Produktion scheint noch nicht gefunden zu sein», urteilt Rolf Sachsse.<sup>2</sup> Er sieht den Grund dafür vor allem darin, dass die zunehmende Automatisierung von Produktionsprozessen Arbeit unsichtbar gemacht habe. Dagegen ließe sich einwenden, dass nicht-automatisierte, körperliche industrielle Arbeit weiterhin existiert, zum Beispiel in der Bekleidungsindustrie. Sie ist allein aus einer westlichen Perspektive aufgrund der geografischen Verlagerung der Produktionsorte in den globalen Süden unsichtbar geworden. Die Verlagerung ist zudem einer der Gründe für den Niedergang traditioneller Industriestädte in westlichen Ländern. Dieser Konnex sowie die Tatsache, dass die Arbeitsbedingungen an den neuen Produktionsorten in der Regel nicht westlichen Standards entsprechen, tragen zur Unsichtbarkeit der Arbeit bei, die schwerlich im Dienste einer positiven Selbstdarstellung visualisiert werden kann.

Dennoch ist in den letzten Jahren eine veritable Flut an Bildern vor allem in westlichen vormaligen Industriestandorten entstanden. Sie zeigen keine unternehmerischen oder technologischen Erfolgsgeschichten und beschäftigen sich auch nicht mit postindustriellen Produktions- und Arbeitsweisen. Dargestellt wird stattdessen der architektonische Verfall, der in Folge der sozioökonomischen Auswirkungen des Strukturwandels einsetzte. Diese Bilder werden hier als Teil einer



1 Ausgewählte Titelbilder von Fotobüchern zu sogenannten verlassenen Orten

neuen Fotografie der Postindustrie aufgefasst. Sie beschränkt sich nicht auf Fotografien von ehemaligen Industrieanlagen, sondern umfasst auch Aufnahmen von nicht mehr genutzten Gewerbe-, Wohn- und öffentlichen Bauten im (sub)urbanen Raum der deindustrialisierten Städte. Die kausale Verbindung von deren Verfall mit der Außerbetriebsetzung der lokalen Industrie rechtfertigt es, sie ebenfalls unter dieser Bezeichnung zu fassen.

Diese Fotografie der Postindustrie findet sich in Bildbänden unterschiedlicher Größe und Preisklasse (Abb. 1), im Journalismus, in institutionellen und kommerziellen Ausstellungen, auf verschiedenen Internetplattformen, in der Werbung und im Produktmarketing.<sup>3</sup> Sie werden erstellt von Laien sowie von Vertreter\*innen der künstlerischen und kommerziellen Fotografie. Die Fotografien inszenieren verfallene und überwucherte Architekturen als verlassen, aus Nutzung und gesellschaftlichem Bewusstsein ausgeschlossen, deren Schönheit es mithilfe der Bilder zu entdecken gelte.

Zwar mag der bauliche Verfall dank der Überdeterminiertheit des Ruinentopos als Symbol für die wirtschaftlichen, politischen und sozialen Verwerfungen gedeutet werden.<sup>4</sup> Trotzdem steht eine Thematisierung der «langsamen Gewalt» dieser Prozesse nicht im Vordergrund.<sup>5</sup> Der «Hunger auf Ruinenbilder» beschränkt sich nicht auf vormalige Industriestädte.<sup>6</sup> Die Bildserien vermischen Aufnahmen verschiedener Bauaufgaben sowie diverse geografische Standorte (Abb. 1) und werden in der Regel durch wenig oder keine textliche Information ergänzt. Die Zusammenstellung ergibt sich also nicht aus der konkreten lokalen Geschichte oder einem spezifischen Aspekt globaler sozioökonomischer Phänomene, sondern aus dem Interesse am Verfall als einem abstrakten Konzept. Insofern steht die Fotografie der Postindustrie nicht nur in Verbindung mit der Architekturfotografie, sondern auch mit der Ruinenfotografie.

Sie ist damit Teil eines umfangreicheren Phänomens, das Caitlin DeSilvey und Tim Edensor als «contemporary Ruinenlust» bezeichnet haben.<sup>7</sup> Seit Beginn des 21. Jahrhunderts lässt sich in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen ein reges Interesse an Phänomenen des Verfalls und der Zerstörung von Architektur feststellen. Debattenbeiträge zur Fotografie der Postindustrie finden sich im vornehmlich eng-



2 Mike Boening,  
*Packard Plant–Detroit, Michigan,*  
9. Dezember 2012,  
digitales Farbfoto

lischsprachigen On- und Offline-Journalismus sowie in akademischen Zeitschriften mit unterschiedlichen disziplinären Schwerpunkten. Verwendet werden die Bezeichnungen *«urban decay photography»*, *«deindustrial representation»*, *«ruin photography»* sowie vor allem immer wieder *«ruin porn»*.<sup>8</sup> Kunst- oder fothistorische Zugänge sind in der Auseinandersetzung in der Minderheit. Die Texte stellen zumeist keinen Bezug zu konkreten Bildern her.<sup>9</sup> Es wird eine gewisse Uniformität der Aufnahmen konstatiert, die Ausführungen zu wiederkehrenden visuellen Stereotypen beschränken sich aber in der Regel darauf, dass die Fotos fast ausnahmslos keine Menschen zeigen.

Carl Lavery hat auf die konventionellen Kompositionsschemata hingewiesen, die das Bildmotiv auf einen Blick zu erfassen geben, und eine *«obsession with Euclidean lines and shapes»* herausgearbeitet, die zu einem extrem flächigen Bildeindruck führe und das Abgebildete in eine homogene Totalität verwandle.<sup>10</sup> Eine Auswertung der Gesamtheit der fraglichen Fotografien zur empirischen Absicherung allgemeiner Aussagen über die verwendeten Bildstrategien ist aufgrund ihrer schieren Quantität nahezu unmöglich. Nach Durchsicht einer gewissen Masse komme ich zu folgenden Charakteristika, denen sich nahezu alle Beispiele zuordnen lassen. Die Bilder sind in der überwiegenden Mehrheit Farbaufnahmen, die sich durch nuancierte Abstufungen von Farbtönen auszeichnen. Außerdem lässt sich ein Interesse an Formeigenschaften feststellen. Rechtwinklige Gebäudestrukturen werden in ihrer formalen Spannung zu den unregelmäßigen Beschädigungen betont. Die Wahrnehmung der Architektur als strukturierte Oberfläche wird besonders deutlich bei Aufnahmen, in denen die Fassade das gesamte Bild ausfüllt. Bei Außenansichten sind die Bauten ansonsten zumeist einzeln und mittig ins Bild gesetzt (Abb. 2)<sup>11</sup>. Innenansichten inszenieren die Öffnung zerbrochener oder fehlender Fensterscheiben als Verdoppelung der Kamerablende (Abb. 3) oder bedienen sich dramatischer Chiaroscuro-Effekte. Oft handelt es sich um Weitwinkelaufnahmen, die zentralperspektivische Fluchten betonen und die tatsächlichen Ausmaße der Räume verunklaren (Abb. 4). Nahaufnahmen technischer Anlagen, die für Laien unverständlich bleiben, verleihen diesen skulpturale Qualitäten. Weitere Motive in Interieurs sind Hinweise auf eine vergangene Nutzung wie Reste von Büroausstattungen, Möbel oder Bücher. Als Auslöser nostalgischer Affizierung sind Spielzeuge sowie Musikinstrumente, insbesondere Klaviere, beliebt. Zum sichtbaren baulichen Verfall kommt außerdem vielfach eine üppige Überwucherung mit Pflanzen hinzu.



3 Nitram242, *The Green of It All*, 25. März 2012, digitales Farbfoto



4 Ray Dumas, *Packard Plant in Detroit, Michigan*, 22. März 2008, digitales Schwarz-Weiß-Foto

### **Von Ruinenlust zu *ruin porn***

Die Bezeichnung *ruin porn* für Fotos, die diesen Darstellungsmustern folgen, wird in der Regel zurückgeführt auf den Detroiter Fotografen und Blogger James Griffioen, der 2009 vom Internet-Magazin *Vice* zur Berichterstattung über seine Heimatstadt befragt wurde: «The photographers are the worst. Basically the only thing they're interested in shooting is ruin porn.»<sup>12</sup> Was das Pornografische an den Bildern sei,

scheint sich von selbst zu verstehen. Griffioen lieferte ein polemisches Schlagwort, das gleichzeitig provokant und ironisch wirken sollte und an Social-Media-Trendbegriffe wie *food porn* anknüpfte.

Im akademischen Diskurs kann *ruin porn* als eine Steigerung an die bereits erwähnte «Ruinenlust» anknüpfen. Dabei handelt es sich um einen von Rose Macaulay 1953 eingeführten Germanismus, der sich in der englischsprachigen Auseinandersetzung mit Ruinen etabliert hat, dessen deutscher Ursprung dabei allerdings unklar bleibt.<sup>13</sup> Trotz sexueller Konnotationen geht es weder bei der Ruinenlust noch beim *ruin porn* darum, tatsächlich eine sexuelle Erregung zu erzeugen. Nahezu alles, was aufwendig fotografisch in Szene gesetzt und zum visuellen Konsum bereitgestellt wird, kann auf Internetplattformen mit dem Zusatz «*porn*» versehen werden. Als hyperbolische Figur schwankt das Beiwort zwischen hedonistischer Affirmation des Genusses und tendenzieller Abwertung oder Ridikülisierung im Sinne eines *guilty pleasure*. Der Kunstkritiker Richard Woodward hat die Bezeichnung daher als unreif und unbeholfen verworfen.<sup>14</sup> Dabei übersieht er meines Erachtens, dass sich die vermeintliche Beliebigkeit von «fill-in-the-blank porn» in zwei verschiedene Gruppen teilt:<sup>15</sup> Zum einen dient die Ergänzung «*porn*» zur Kennzeichnung eines vielleicht (klamm)heimlichen, aber doch harmlosen Vergnügens (wie eben *food porn* oder *shoe porn*); zum anderen wird sie eingesetzt, um bestimmte mediale Repräsentationen zu diskreditieren (*torture porn* oder *disaster porn*).

Die Debattenbeiträge zu Fotografien des postindustriellen Verfalls verwenden das Schlagwort *ruin porn* in letzterem Sinne und beziehen sich fast ausnahmslos auf Detroit. Auch wenn Autor\*innen sich mit dieser Bezeichnung gewissermaßen ein ironisches Hintertürchen offenhalten, ist doch eindeutig, dass die Bezeichnung als moralische Kritik verstanden wird. Der Erfolg der Vokabel liegt weniger an der süffisanten Indifferenz, die Woodward beschreibt, sondern an dem weiten Assoziationsfeld, das mit Pornografie verbunden ist und das gerade deswegen so suggestiv ist, weil es nicht expliziert wird. Dabei muss festgestellt werden, dass die Assoziationen durchgängig auf negativen Bewertungen von Pornografie beruhen.<sup>16</sup> In erster Linie wird das Schlagwort eingesetzt, um diesen Bildern der Postindustrie die moralische Legitimität abzuspochen. Auch Beiträge, die die Bilder affirmieren, bleiben dieser Deutung von Pornografie verhaftet und weisen die Bezeichnung daher zurück.<sup>17</sup>

### ***Sex and the (Postindustrial) City: Was ist pornografisch am ruin porn?***

Feona Attwood und Clarissa Smith, Mitbegründerinnen des Forschungsfeldes der *porn studies*, haben die Funktion von Pornografie als Metapher darin bestimmt, die Grenzen des öffentlichen Raumes festzulegen.<sup>18</sup> Vor diesem Hintergrund soll die Bezeichnung *ruin porn* hier nicht als folgenloser, spöttisch-ironischer Internet-Sprech abgetan werden. Mit ihr verbindet sich das Anliegen, die so bezeichneten Bilder nachhaltig zu diskreditieren. Es ist Dora Apel zuzustimmen, dass dieses Label nicht erkenntnisfördernd ist in Bezug auf die Frage, warum solche Bilder massenhaft entstehen und ein Publikum finden.<sup>19</sup> Zu untersuchen bleibt, welche Implikationen die Metapher für die Kritik an den Bildern hat. Im Folgenden wird daher der Frage nachgegangen, welche Eigenschaften und Deutungen von Pornografie auf die Fotografien der Postindustrie übertragen werden.

Als eine Art Minimaldefinition von Pornografie bestimmen Rebecca Sullivan und Alan McKee «explicitness, public mediation, and pleasure» als deren drei wesentli-

che Merkmale.<sup>20</sup> Die Explizitheit mag auf den ersten Blick einem dokumentarischen Ethos der Authentizität entsprechen. Jedoch gilt die Fokussierung auf ruinöse Bauten als eine zugleich unvollständige und exzessive Repräsentation der postindustriellen Städte. Das Unvollständige der Beschränkung auf den Verfall (analog zur Fokussierung auf den Geschlechtsakt in der Pornografie) stelle ein verzerrtes und somit verfälschtes Bild her. Das Maßlose andererseits liege darin, dass sich diese Bilder auszeichneten durch einen «representational excess [...] at the cost of narrativization.»<sup>21</sup>

Die Kritik an der Explizitheit betrifft daher nicht so sehr das, was gezeigt wird, sondern wie es eingebettet wird. In Bezug auf *ruin porn* bedeutet das vor allem: was nicht gezeigt wird.<sup>22</sup> Der Vorwurf der Dekontextualisierung mittels fotografischer Darstellung lässt an Bertold Brechts kanonische Kritik der traditionellen Industriefotografie denken.<sup>23</sup> Soll Fotografie nicht gänzlich als ungeeignet und unangemessen verworfen werden, die soziale Realität zu thematisieren, stellt sich die Frage, welcher Art eine Fotografie sein könnte, die den von Brecht angemahnten «Zusammenhang» nicht «wegschminke», oder wie die Kontextualisierung anderweitig zu leisten wäre. Insofern verweist die Kritik an exzessiver, dekontextualisierender Darstellung bereits auf das zweite Merkmal der Pornografie, die Medialisierung als solche.

Durch die Medialisierung wird der gemeinhin männlich vorgestellte Betrachter räumlich und im Falle der Fotografie auch zeitlich vom Dargestellten getrennt. Diese Trennung verweist auf die Identifikation von Urheber\*innen und Publikum des *ruin porn* mit Außenstehenden, Nicht-Autochthonen.<sup>24</sup> Es wird oftmals postuliert, dass durch die fotografische Bildwerdung das Dargestellte automatisch objektifiziert und somit degradiert werde. Die verbreitete These von der für die Pornografie konstitutionellen Herabwürdigung der Frau zum Sexobjekt verbindet sich mit einer kritischen Lesart der Fotografie, die beispielsweise von Susan Sontag prominent vertreten wurde: Die Fotografie von Leiden stehe in Komplizenschaft mit dem Akt des Zufügens von Leiden. Die demnach dem Medium strukturell innewohnende Ausbeutung des Dargestellten lässt sich neben der Blickbeziehung auch in den Produktionsbeziehungen wiederfinden: Wie Pornografie werden auch die Ruinenfotos vielfach von professionellen Fachleuten erstellt.<sup>25</sup> Das Dargestellte, die pauperisierten Städte, profitiere dabei nicht von deren kommerziellem Erfolg, im Gegenteil schade die Verbreitung der Bilder der lokalen Bevölkerung, wird argumentiert.<sup>26</sup> Diese Argumentation korreliert mit der stereotypen Vorstellung von Sexarbeiter\*innen als wehrlosen Opfern: «like pornography [the images] take advantage of vulnerable subjects.»<sup>27</sup>

Der dritte Punkt, *pleasure*, ein Begriff, der sich in seiner Mehrdeutigkeit von Genuss, Vergnügen und Lust kaum in einem Wort übersetzen lässt, wird in Bezug auf Pornografie zunächst als ein körperlicher Genuss verstanden. Im tradierten Leib-Seele-Dualismus westlichen Denkens handelt es sich dabei um eine niedere Form des Genusses. Als Metapher verstanden bietet *ruin porn* keine sexuelle Erregung, sondern das sinnliche Vergnügen des Schauens. Verwerflich erscheint dabei «the coupling of scopic pleasure with human suffering», wie Angela Piccini diese Kritik auf den Punkt bringt.<sup>28</sup> In Bezug auf Orte postindustriellen Verfalls kommt somit der impliziten noch eine explizite Abwertung von *pleasure* hinzu, denn hier wird zur Lusterzeugung dargeboten, was sich eigentlich jeglichen Genusses verbietet.

Dass der Blick auf die Bilder als ein unzulässiger und/oder devianter konzipiert wird, verdeutlichen weitere, mit dem semantischen Feld des Sexuellen verbundene

Begriffe wie Voyeurismus und Fetischisierung, derer sich viele Autor\*innen bedienen. Tatsächlich schwingt in vielen Debattenbeiträgen eine grundsätzliche, ikonophobe Skepsis gegenüber «bloß» ästhetischen Zugängen mit.<sup>29</sup> Der Ablehnung einer fotografischen Ästhetisierung liegt wohl zunächst das alltags sprachliche Missverständnis zu Grunde, «ästhetisch» meine nicht mehr als «schön». Dabei steht die so begründete Ablehnung in Widerspruch zum Vorwurf der Pornografie, schließlich wird diese gerade nicht als schön, sondern als transgressiv und hypertroph vorgestellt. Zum anderen lässt diese Abwertung die tendenzielle semantische Offenheit ästhetischer Objekte außer Acht, mithin, wie vieldeutig eine sinnliche Affizierung wirken kann.<sup>30</sup>

### **Das Bild als Gewalt? Paradoxe Effekte von Pornografie als Metapher**

Um dieser Dimension des Ästhetischen zur Wirkung zu verhelfen, gälte es einen diskursiven Kontext zu schaffen, der eine politische Kritik des postindustriellen Kapitalismus in Bezug zu den Bildern setzt. Der Begriff *ruin porn* spaltet die Fotos hingegen ab, indem er sich eines Anti-Pornografie-Diskurses bedient, der allgemeine gesellschaftliche Missstände externalisiert und tabuisiert. In Bezug auf Folterbilder hat Caroline Schubarth ausgeführt, dass durch den Einsatz der Pornografiemetapher «[d]ie Bedingungen, die zu dem Foto geführt haben, und dessen Folgen [...] entfernt» werden.<sup>31</sup> Ähnlich verschleiern Kampagnen, die auf Pornografie als Ursache von Gewalt gegen Frauen fokussieren, die strukturelle Diskriminierung und sozioökonomische Benachteiligung von Frauen.<sup>32</sup> Mittels Denomination als *porn* wird diese Funktion der Ausblendung übertragen auf die sozioökonomischen Prozesse, die zur Verelendung von ehemaligen Industriestandorten führen: So erscheinen im zitierten Vice-Artikel die Fotograf\*innen als «die Schlimmsten».<sup>33</sup>

Der Diskurs, der dem Einsatz der Metapher als Kritik an den Fotografien zugrunde liegt, fasst Pornografie ausschließlich als ein gewaltvolles Täter-Opfer-Verhältnis auf und impliziert eine binäre geschlechtliche Strukturierung dieser Gegenüberstellung gemäß der heterosexuellen Matrix.<sup>34</sup> Die menschlichen Opfer des postindustriellen Verfalls bleiben in den kritisierten Fotos aber unsichtbar, wie immer wieder betont wird. Als leidtragende und angeblich lusterzeugende Objekte werden Bauten ins Bild gesetzt. Vor diesem Hintergrund erweist sich die mit diesem Pornografieverständnis eingeführte Feminisierung des Bildgegenstandes Großstadt als problematisch. Sie schließt an die christliche Symbolik der «Hure Babylon» an und verweist auf den etymologischen Ursprung der «Pornografie» als Schreiben über Huren (gr. *pórne*). Durch die Abwertung der Pornografie wird aus dieser Symbolik auch ohne christliche Moralvorstellungen eine Form des *slutshaming*. Beide Bezüge sind zum einen misogyn und suggerieren zum anderen, dass der Niedergang der Stadt eine unvermeidliche, gerechte und selbstverursachte Strafe sei. Sie leisten somit der diskursiven Naturalisierung und Depolitisierung dieser Prozesse Vorschub.

Darüber hinaus führt die Fokussierung der Autor\*innen auf die Bilder und ihre (vermeintliche) entkontextualisierende Obszönität selbst zu einer Verzerrung, in der sich die Kritik gegen die Bilder richtet und nicht gegen diejenigen, die die deaströsen Auswirkungen zu verantworten haben und/oder davon profitieren. Die beklagten Leerstellen der Bilder werden nicht gefüllt, Ursachen, Folgen, Verantwortliche, Leidtragende nicht benannt. Insofern perpetuieren Kritiken am *ruin porn* paradoxerweise das, was sie den Bildern vorhalten.

## Anmerkungen

- 1 Zum Unterschied zwischen Fordismus/organisiertem Kapitalismus und Postfordismus/desorganisiertem Kapitalismus vgl. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2013, S. 133–197.
- 2 Rolf Sachsse, *Bilder von Feuer und Eisen. Zum Verhältnis von analoger Fotografie, schwerer Industrie und gut gestalteten Büchern*, in: *Gedruckt und erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren*, hg. v. Burcu Dogramaci u. a., Köln 2016, S. 174–185, hier S. 184.
- 3 Zur Make-up-Marke namens *Urban Decay* vgl. Dora Apel, *Beautiful Terrible Ruins. Detroit and the Anxiety of Decline*, New Brunswick 2015, S. 123–124.
- 4 Für Detroit stellt Nate Millington fest: «catalogers of Detroit's decay effectively construct Detroit's decline in almost purely architectural terms.» Ders., *Post-Industrial Imaginaries. Nature, Representation and Ruin in Detroit, Michigan*, in: *International Journal of Urban and Regional Research*, 2013, Bd. 37, Heft 1, S. 279–296, hier S. 283.
- 5 Vgl. Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge 2011.
- 6 Apel 2015 (wie Anm. 3), S. 10.
- 7 Caitlin DeSilvey/Tim Edensor, *Reckoning With Ruins*, in: *Progress in Human Geography*, 2013, Bd. 37, Heft 4, S. 465–485, hier S. 465.
- 8 Sarah Arnold, *Urban Decay Photography and Film. Fetishism and the Apocalyptic Imagination*, in: *Journal of Urban History*, 2015, Bd. 41, Heft 2, S. 326–339; Tim Strangleman, «Smokestack Nostalgia», «Ruin Porn» or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation, in: *International Labor and Working-Class History*, 2013, Bd. 84, S. 23–37.
- 9 Ausnahmen bilden bspw. Apel 2015 (wie Anm. 3); Carl Lavery, *A Future for Hashima? Pornography, Representation and Time*, in: *Performance Research*, 2015, Bd. 20, Heft 3, S. 112–125.
- 10 Lavery 2015 (wie Anm. 9), S. 120.
- 11 Alle Abbildungen sind als exemplarische zu verstehen. Sie sind dem Flickr-Gruppenpool «urban explorers» entnommen, der mit dem Tag «Detroit» und der Lizenzform «Creative Commons» gefiltert wurde.
- 12 Thomas Morton, *Something, Something, Something, Detroit*, in: *Vice*, Webseite, 1. August 2009, [https://www.vice.com/en\\_us/article/ppzb9z/something-something-something-detroit-994-v16n8](https://www.vice.com/en_us/article/ppzb9z/something-something-something-detroit-994-v16n8), Zugriff am 4. Juni 2018.
- 13 Vgl. *Ruin Lust. Artists' Fascination with Ruins, from Turner to the Present Day*, hg. v. Brian Dillon, London 2014, Ausst.-Kat., London, Tate Britain, 2014. Dillon verweist auf Rose Macaulay, die diesen Begriff «wiederbelebt» habe (S. 5). Macaulay verwendet den Ausdruck, per Kursivierung als fremdsprachlich markiert, jedoch ohne weitere Erläuterung lediglich dreimal in ihrem Buch *Pleasure of Ruins*, London 1953.
- 14 Vgl. Richard Woodward, *Disaster Photography: When is Documentary Exploitation?*, 6. Februar 2013, in: *Artnews*, Webseite, <http://www.artnews.com/2013/02/06/the-debate-over-ruin-porn/>, Zugriff am 7. Juni 2018.
- 15 Ebd.
- 16 Anders argumentiert allein Angela Piccini, *Profane Archaeologies: Erotic Ruins and a Case for Pornography*, in: *Journal of Contemporary Archaeology*, 2014, Bd. 1, Heft 1, S. 29–33. Unter Bezug auf Giorgio Agambens Thesen zur Pornografie kommt sie zu dem Schluss: «The problem with ruin photography is perhaps not that it is pornographic but that it is not.» Ebd., S. 32.
- 17 Vgl. Melanie Joy McNaughton, *Reimagining What Images Can Achieve*, in: *Journal of Mass Media Ethics*, 2013, Bd. 28, Heft 2, S. 140–142; Andrew Emil Gansky, «Ruin Porn» and the Ambivalence of Decline: Andrew Moore's Photographs of Detroit, in: *Photography & Culture*, 2014, Bd. 7, Heft 2, S. 119–140.
- 18 Vgl. Feona Attwood/Clarissa Smith, *Porn Studies: An Introduction*, in: *Porn Studies*, 2014, Bd. 1, Heft 1–2, S. 1–6.
- 19 Apel 2015 (wie Anm. 3), S. 10.
- 20 Rebecca Sullivan/Alan McKee, *Pornography*, Cambridge 2015, S. 4.
- 21 Arnold 2015 (wie Anm. 8), S. 336; so argumentiert auch John Patrick Leary, *Detroitism. What Does «Ruin Porn» Tell Us About the Motor City?*, 15. Januar 2011, in: *Guernica. A Magazine of Global Arts & Politics*, Webseite, [https://www.guernicamag.com/leary\\_1\\_15\\_11/](https://www.guernicamag.com/leary_1_15_11/), Zugriff am 5. Juni 2018.
- 22 Arnold 2015 (wie Anm. 8), S. 331.
- 23 Vgl. den Beitrag von Steffen Siegel in diesem Heft.
- 24 Vgl. dazu kritisch: Apel 2015 (wie Anm. 3), S. 22–23.
- 25 In der überwiegenden Mehrzahl handelt es sich um weiße Männer. Zum Gender-Aspekt der Fotografien der Urban Explorers Community vgl. Carrie Mott/Susan M. Roberts, *Not Everyone Has (the) Balls. Urban Exploration and the Persistence of Masculinist Geography*, in: *Antipode*, 2014, Bd. 46, Heft 1, S. 229–245. Auf die klassistische und koloniale Tradition des Slum-Tourismus verweist Steven High, *Beyond Aesthetics: Visibility and Invisibility in the Aftermath of Deindustrialization*, in: *International Labor and Working-Class History*, 2013, Bd. 84, S. 140–153.
- 26 Der Geograf Joshua Akers weist jedoch darauf hin, dass auch das rezente Narrativ eines Comebacks von Detroit an der Armut der lokalen Bevölkerung nichts ändere. Im Gegenteil habe die staatlich geförderte Stadterneuerung

massive Enteignungs- und Vertreibungsprozesse für die mehrheitlich schwarze Bevölkerung zur Folge. Vgl. Joshua Akers, *The Decline of Detroit in Three Acts*, in: *dérive*, 2018, Heft 70, S. 6–12.

27 McNaughton 2013 (wie Anm. 17), S. 141.

28 Piccini 2014 (wie Anm. 16), S. 30.

29 Eine explizite Zurückweisung ästhetischer Annäherung findet sich bei High 2013 (wie Anm. 25), S. 146: «An aesthetic reading [of ruination], rather than a wider social or political one, misses this fundamental point.»

30 Tim Strangleman plädiert dafür, die Bilder als offen für andere Lesarten zu betrachten, so als Medien der Trauer der Arbeiter\*innenklasse. Strangleman 2013 (wie Anm. 8).

31 Caroline Schubarth, *Pornografie als Metapher*, in: *querelles-net*, 2010, Bd. 11, Heft 1, Webseite, <http://dx.doi.org/10.14766/826>, Zugriff am 9. Juli 2018.

32 Vgl. ebd.; Leslie Green, *Pornographies*, in: *The Journal of Political Philosophy*, 2000, Bd. 8, Heft 1, S. 27–52, hier S. 51.

33 Morton 2009 (wie Anm. 12).

34 Vgl. Andrea Dworkin, *Pornography. Men Possessing Women*, New York 1979. Green 2000 (wie Anm. 32) erläutert, dass diese Definition verschiedene Formen ausschließt, in erster Linie schwule Pornografie.