

TOURISMUS

LET'S

DO

IT

ALL!

STADT-
GALERIE KIEL



„Ich habe scharinweiße Strände gesehen, Wasser von hellstem Azur. Ich habe einen knallroten Jogginganzug gesehen, mit extrabreiten Revers. Ich habe erfahren, wie Sonnenmilch riecht, wenn sie auf 21000 Pfund heißes Menschenfleisch verteilt wird. Ich bin in drei Ländern mit „Mään“ angeredet worden. Ich habe 500 amerikanischen Leistungsträgern beim Ententanz zugeschaut. Ich habe Sonnenuntergänge erlebt, die aussahen wie nach einer digitalen Bildbearbeitung, und einen tropischen Mond, der am Himmel hing wie eine fette Zitrone – statt des spröden Gesteinsbrockens unter dem gewohnten US-Sternenzelt. Ich habe mich sogar (wenn auch nur kurz) in eine Conga-Polonaise eingereiht. [...]

Ich habe jede Menge weißer Ozeanriesen gesehen. [...] Ich habe die 145 Katzen im Haus von Ernest Hemingway in Key West, Florida, gesehen (gerochen übrigens auch). [...] Ich habe Camcorder gesehen, für die man eigentlich einen Kamerawagen gebraucht hätte; ich habe Gepäckstücke, Sonnenbrillen und Kneifer in schreienden Neonfarben gesehen, und ich habe festgestellt, dass es über zwanzig verschiedene Marken von Badelatschen gibt. Ich habe Steeldrums gehört und Meeresschneckenbeignets gegessen und war Zeuge, wie eine Frau in Silberlamé einen gläsernen Aufzug von innen flächendeckend vollgekotzt hat. [...]

Ich habe erwachsene US-Bürger aus dem gehobenen Mittelstand gehört, erfolgreiche Geschäftsleute, die am Info-Counter wissen wollten, ob man beim Schnorcheln nass wird, ob Skeetschießen im Freien stattfindet, ob die Crew ebenfalls an Bord schläft oder um welche Uhrzeit das Midnight-Bufferet eröffnet wird. [...] In einer einzigen Woche war ich 1500 Mal Zielobjekt des berühmten amerikanischen Service-Lächelns. [...] Ich habe mit unterernährten Kindern um den Preis für Halskettchen gefeilscht. Ich kenne jede denkbare Erklärung und Rechtfertigung eines Menschen, der 3000 Dollar für eine Karibik-Kreuzfahrt ausgibt.“¹

Tourism is a social, cultural and economic phenomenon which entails the movement of people to countries or places outside their usual environment for personal or business/professional purposes.²

„Tourismus (Fremdenverkehr, touristischer Reiseverkehr) umfasst die Gesamtheit aller Erscheinungen und Beziehungen, die mit dem Verlassen des üblichen Lebensmittelpunktes und dem Aufenthalt an einer anderen Destination bzw. dem Bereisen einer anderen Region verbunden sind [...] Das Kriterium der Bewegung außerhalb des üblichen Arbeits- und Wohnumfeldes ist allein begriffsbestimmend.“³

Aus den vorangestellten Definitionen lässt sich Tourismus abstrakt heruntergebrochen als eine Erfahrung organisierter Außeralltäglichkeit verstehen. Als Gegenbilder zum Alltag subsumiert Tourismus Entwürfe von Sehnsuchts- oder Fluchtorten und ist „[a]uf vielfältige Weise [...] mit der Struktur der modernen Gesellschaft verflochten, spiegelt sie, bildet sie ab, verdreht sie, widerspricht ihr oder ergänzt sie.“⁴ Einen Eindruck des breiten Spektrums und Überangebots an Themen und Zusammenhängen, die sich unter dem Phänomen Tourismus sammeln und mit aktuellen Diskursen verknüpfen lassen, bietet das ebenfalls vorangestellte Zitat aus der Reiseerzählung „Schrecklich amüsant – aber in Zukunft ohne mich“ des US-amerikanischen Autors David Foster Wallace. Es ist eine Auswahl von Beobachtungen, mit der die Schilderung einer siebentägigen Karibik-Kreuzfahrt beginnt, an der der Autor 1995 im Auftrag des Harper's Magazine teilnahm.

„Das Bundesland Schleswig-Holstein mit der Hauptstadt Kiel ist charakterisiert durch seine Küstenlage und dem damit verbundenen Tourismus [...]“⁵ Der Tourismus in Kiel „boomt“ und nimmt in den vergangenen Jahrzehnten kontinuierlich zu.⁶ Die Stadt hat sich als Anlaufziel von Kreuzfahrtschiffen etabliert. Im Juli 2022 wurden erstmalig mehr als einhunderttausend Übernachtungen innerhalb eines Monats gezählt und über das ganze Jahr der Rekordwert von etwa einer Million Kreuzfahrt-Gäst*innen erreicht. Weltweit ist Tourismus neben den Branchen Mikroelektronik, der Automobil- und Mineralölindustrie einer der bedeutendsten Wirtschaftsbereiche, beschäftigt über 100 Millionen Menschen und hat weiterhin eine hohe Wachstumsrate. Global sind jährlich mehr als eine Milliarde Menschen Tourist*innen.⁷ Die anhaltende und beschleunigte Zunahme touristischer Aktivität steht zumindest

scheinbar in einem vielschichtigen Spannungsverhältnis zu einer langen Tradition der Tourismuskritik und dem negativ konnotierten Begriff des*der Tourist*in. Die in der Gruppenausstellung versammelten künstlerischen Positionen eröffnen einen facettenreichen Blick auf das Phänomen Tourismus, dessen Merkmale, Bedingungen und Funktion. Drei Ansätze der Tourismusforschung, die sich mit den Beiträgen der Ausstellung fruchtbar in Bezug setzen lassen, sind folgend in aller Kürze pointiert zusammengefasst:

Der britische Soziologe John Urry beschreibt Tourismus als Produktion, Konsum und Abgleich von Zeichen und Bildern: Bilder aus Werbemitteln, aber auch aus Literatur und Filmen und nicht zuletzt die Fotos und Souvenirs zurückkehrender Reisender produzieren touristisches Begehren, das durch den Abgleich mit den Bildern am touristischen Ort erfüllt wird. Folgt die Wiederabbildung (Schnappschuss oder Souvenirkauf) und Weiterverbreitung (Dia-Abend, Reise-Blog oder Social-Media), so schließt sich die Kette zu einem Kreislauf, der die beliebige Konstruktion neuer Attraktionen zulässt, solange signifikante Bilder geschaffen und diese am Zielort nachgewiesen werden können.

Das Modell eines touristischen Ereignisraumes öffnet den Blick auf Reisende, Bereisende und Dienstleister*innen und erfasst Tourismus als Kette von Begegnungen und Beziehungen, die sich in einem Dreieck zwischen diesen drei zentralen Akteur*innen ergeben. Dieser Gedanke lässt sich um die Vorstellung einer Bühnenlandschaft erweitern, in der die Vielzahl möglicher Begegnungen einer Verkettung von Bühnensituationen entspricht: In einem mehrschichtigen

System aus Front- und Backstagebereichen können sämtliche Akteur*innen zwischen verschiedenen Inszenierungsgraden von Authentizität wählen. Demnach findet Tourismus als Performanz in einer Kulissenlandschaft statt, in der der*die Tourist*in, außerhalb alltäglicher Festlegungen, im freien Spiel Rollen einnehmen und erproben kann.

Erst dieser theoretische Ansatz lässt Akteur*innen mit der Fähigkeit zu, die touristischen Arrangements durchschauen zu können und trotzdem daran teilhaben zu wollen. Tourist*innen die sich nicht täuschen lassen, die das Spiel vermeintlich durchschaut haben und eine Freude daran haben, die Selbstinszenierungsversuche der Mitreisenden und Inszenierungsangebote der touristischen Destination hinsichtlich der Inszenierungsqualität zu bewerten: „Das alles darf durchaus „schlecht“ sein – sofern es dabei ausreichend unterhaltsam und daher entspannend ist.“⁸

Die Perspektive eines solchen „abgeklärten Meta-Tourismus“ eröffnet Wallace in seiner Reiseerzählung. Im Werbekatalog der Kreuzfahrtlinie stößt er zu Beginn seiner Reise auf eine zentrale Parole, die dem*der Kreuzfahrttourist*in im Hinblick auf das Überangebot touristischer Aktivitäten und Attraktion mit auf den Weg gegeben wird – und im übertragenen Sinne an dieser Stelle den Besucher*innen der Ausstellung mit auf den Weg gegeben werden soll:

„Der Möglichkeiten sind viele, und es wäre nicht verwunderlich, wenn Sie am Ende sagten: Warum nicht alles zusammen? Let's do it all!“⁹

- 1 Wallace, David Foster: Schrecklich amüsant – aber in Zukunft ohne mich, Köln 2018, S. 5 ff.
- 2 Definition der UNWTO (World Tourism Organization; eine Sonderorganisation der Vereinten Nationen); <https://www.unwto.org/glossary-tourism-terms>
- 3 <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/tourismus-50391/version-273610>
- 4 vgl. Schäfer, Robert: Tourismus und Authentizität. Zur gesellschaftlichen Organisation von Außeralltäglichkeit, Bielefeld 2015, S. 257 f.
- 5 Schubert, Klaus/Martina Klein: Das Politiklexikon. 7., aktual. u. erw. Aufl. Bonn: Dietz 2020. Lizenzausgabe Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- 6 Die Grenze ist noch nicht erreicht, in: Kieler Nachrichten, 24.10.2022, S. 24.
- 7 vgl. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/zahlen-und-fakten/globalisierung/52511/tourismusverkehr/> und Pott, Andreas: Orte des Tourismus. Eine raum- und gesellschaftstheoretische Untersuchung, Bielefeld 2007, S. 50.
- 8 vgl. Zinganel, Michael: Tourismus Kultur Theorie, in: Kurswechsel 2/2005, S. 39–47, hier S. 44.
- 9 Wallace 2018: S. 21.

ARAM BARTHOLL

Das Video „The Perfect Beach“ zeigt Szenen einer gleichnamigen Performance, die der Künstler Aram Bartholl (geb. 1972 in Bremen, lebt und arbeitet in Berlin und Hamburg) anlässlich der ersten Thailand Biennale 2018 am Phra-Nang Beach inszenierte. Der aufgewühlte Sandstrand der populären touristischen Destination zeigt sich in dem Video von zahlreichen Gäst*innen bevölkert, der Himmel diesig, eine Schwimmleine markiert das Ende des Nicht-Schwimmerbereichs. Begibt man sich mit dem Begriff „Phra-Nang Beach“ auf Online-Suche, stößt man auf unzählige Angebote von Reiseanbieter*innen, Erlebnisberichten von Urlauber*innen und auf eine unendliche Vielzahl von Fotografien, die die Angebote und Berichte illustrieren. Die Abbildungen im Internet zeigen in der Regel einen blauen Himmel, einen makellosen Strand, keine Spuren von Tourist*innen und keine Schwimmleine. In das Zentrum der Performance rücken drei großformatige Strandmotive, die auf Aluminiumrahmen aufgespannt von Helfer*innen an der Wasserkante entlang getragen werden. Zu erkennen sind eine Ansicht des Phra-Nang Beach selber (erkennbar an den typischen Felsformationen) und zwei weitere, namenlose tropische Strände mit digital eingesetzten Palmen. Alle drei sind entsprechend der Resultate der Google-Bildersuche digital bearbeitet und idealisiert. Die übergroßen Bildwände mit Darstellungen von stereotypen Urlaubsparadiesen verstellen den Blick auf den eigentlichen Horizont am Phra-Nang Beach. Nur schemenhaft lassen sich noch Teile der Landschaft und Personen durch die halbdurchsichtigen Bildwände hindurch erkennen. Die Strandfotos werden z.T. zum Hintergrundmotiv fotografierender Urlauber*innen. Es ergibt sich eine Gleichzeitigkeit ver-

schiedener Bildebenen, die nun an einem Ort sichtbar aufeinanderstoßen und doch in der touristischen Praxis untrennbar miteinander verwoben sind.



The Perfect Beach, 2018

Bei der Arbeit „Triangle Of Sadness“ handelt es sich um ein auf die Maße 400 x 400 cm vergrößertes Red Heart Emoji, das über den Zeitraum der Ausstellung auf der Rasenfläche des benachbarten Heinrich-Ehmsen-Platzes aufgestellt ist. Das Projekt setzt eine Reihe (seit 2006) von temporär und stetig im öffentlichen Raum aufgestellten Objekten fort. Dabei löst Bartholl verschiedene populäre, kleine grafische Zeichen und Symbole aus ihrem digital-virtuellen Nutzungskontext heraus und installiert sie um ein Vielfaches vergrößert im Außenraum. Übertragen auf den physischen Raum hinterfragt das Emoji das Verhältnis des digitalen Informationsraumes zum alltäglichen öffentlichen Stadtraum aber auch der virtuellen Markierung und individuellen Bewertung zur Funktion der klassischen Sehenswürdigkeit.

The video “The Perfect Beach” depicts scenes from a performance of the same name, staged by the artist Aram Bartholl (born 1972 in Bremen, lives and works in Berlin and Hamburg) on Phra-Nang Beach on the occasion of the first Thailand Biennale 2018. In the video, the churned-up sandy beach of the famous tourist destination is populated by numerous guests, the sky is hazy, a floating rope marks the end of the non-swimmer area. If you search online for “Phra-Nang Beach”, you will find countless offers from travel operators, experience reports by vacationers and an endless number of photographs illustrating the offers and reports. The images on the internet usually show a blue sky, a spotless beach, no traces of tourists and no swimming rope. This observation is directly related to the performance: the action focuses on three large-format beach motifs, stretched on aluminium frames and carried by helpers along the water’s edge. We can see a view of Phra-Nang beach itself (recognisable by the typical rock formations) and two other, nameless tropical beaches with digitally inserted palm trees, all three digitally processed and idealised according to the results of Google Images search. The view on the actual horizon at Phra-Nang Beach is blocked by the oversized picture walls with depictions of stereotypical holiday paradises. Parts of the landscape and people can only dimly be recognised through the semi-transparent canvases. Some of the beach photos become the background motif of vacationers taking pictures. This results in a simultaneity of different pictorial levels that now visibly collide in one place and yet are inextricably interwoven in tourist practice.

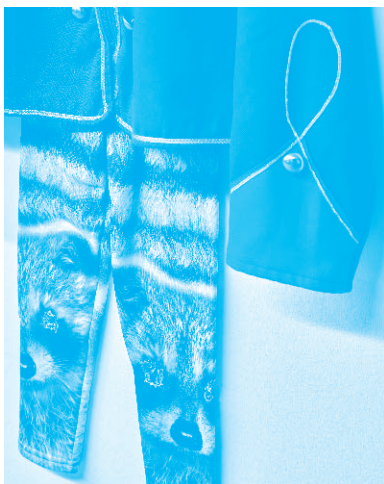
The work “Triangle Of Sadness” is a Red Heart Emoji enlarged to 400 x 400 cm, set up on the lawn of the adjacent Heinrich-Ehmsen-Platz for the duration of the

exhibition. Since 2006, the project has continued a series of temporary and permanent objects set up in public space. Thus, Bartholl detaches various popular small graphic signs and symbols from their digital-virtual context of use and installs them, enlarged many times over, in the outdoor space. Transferred to physical space, the emoji questions the relationship of digital information space to everyday public urban space, but also of virtual marking and individual evaluation to the function of the classic sight.

ALICE CREISCHER

Die Installation „Für Camille B.“ von Alice Creischer (geb. 1960 in Gerolstein, lebt und arbeitet in Berlin und Buenos Aires/ARG) setzt sich aus Kleidungsstücken, Fotografien, Texten und einer Videoperformance zusammen. In dem Film wiederholt sich ein und dieselbe, vorwärts und rückwärts wiedergegebene, stille Choreografie: fünf Kinder, symbolisch aneinandergekettet, fallen wie von Schüssen getroffen um, stehen wieder auf, stehen eine Weile aufgereiht, fallen wieder, bleiben einen Moment liegen usw. In den kreisrunden Ausschnitten der ausgestellten Kostüme sind z.T. Fotografien eingearbeitet: eine von zwei historischen Aufnahmen zeigt hingerichtete Mitglieder der „Pariser Kommune“ (1872), die zweite eine Gruppe ehemaliger Kommunisten 1917 bei einer öffentlichen Veranstaltung in Moskau, das dritte Foto ist eine Ansicht aus dem Freizeitpark Tropical Islands, dem Schauplatz des Films. Requisiten, Handlung und Kulisse der Performance stellen so eine Verbindung zwischen der gewaltsamen Niederschlagung der „Pariser Kommune“, die in Massenerschießungen

und der Verbannung der überlebenden Kommunard*innen auf die Südseeinseln Neukaledoniens mündete und einer touristischen Destination, dem größten tropischen Resorts Europas her.



Für Camille B., 2016

Der 72-tägige Aufstand der „Pariser Kommune“ wurde Gegenstand unterschiedlicher Interpretationen und Aneignungen. Insbesondere in der offiziellen kommunistischen Geschichtsschreibung wurde das Ereignis als Vorläufer späterer, erfolgreicher Revolutionen figuriert. Nicht zuletzt das Ausmaß der Gewalt, mit der sich die Regierungstruppen gegen die Kommunard*innen und somit Teile der eigenen Bevölkerung wandte, band zeitgenössisch eine große internationale mediale Aufmerksamkeit. Einzelne der über einhundert Beschlüsse, mit denen der Pariser Gemeinderat versuchte, die Zustände in der besetzten Großstadt zu verbessern, basierten auf seinerzeit radikalen reformistischen Ideen: u.a. Gleichberechtigung der Frau, Trennung von Staat und Kirche, kostenlose Schulbildung. Und die „Pariser Kommune“ wurde zu einem frühen Inbegriff jener Dichotomien, die für folgende politische und gesellschaftliche Diskurse und

Konflikte des 20. Jahrhunderts zentral werden sollten: Räteystem oder Parlamentarismus, Zentralismus oder Föderalismus, Demokratie oder Diktatur, Sozialismus oder Wohlfahrtskapitalismus.

Folgt man dem Verweis auf einen historischen Kontext, den Creischer dem selbstverständlichen Treiben vor der künstlich-tropischen Kulisse vorsetzt, lassen sich – die Spur einmal aufgenommen – zwischen der „Pariser Kommune“ als einem Sinnbild grausamer institutioneller Repression und Tropical Islands, der touristischen Bühne, – schier endlos verästelnde Bezüge herstellen.

The installation “Für Camille B.” by Alice Creischer (born 1960 in Gerolstein, lives and works in Berlin and Buenos Aires/ARG) comprises pieces of clothing, photographs, texts, and a video performance. In the film, one and the same silent choreography, played backwards and forwards, is repeated: five children, symbolically chained together, fall over as if hit by gunshots, get up again, stand lined up for a while, fall again, remain lying for a moment, and so on. Photographs are partially integrated into the circular sections of the costumes on display: one of two historical photographs shows executed members of the “Paris Commune” (1872), the other one a group of former communards in 1917 at a public event in Moscow. The third photo is a view of the Tropical Islands amusement park, the setting of the film. Thus, the props, plot and setting of the performance establish a connection between the violent suppression of the “Paris Commune”, which resulted in mass shootings and the exile of the surviving communards to the South Sea islands of New Caledonia, and a tourist destination, the largest tropical resort in Europe.

The 72-day uprising of the “Paris Commune” has been the subject of various interpretations and appropriations. Especially in the official communist historiography, the event has been figured as a precursor of later, successful revolutions. Not least the extent of the violence with which the government troops turned against the communards and thus against parts of their own population attracted a great deal of attention by international media back then. Some of the more than one hundred resolutions with which the Paris Commune Council attempted to improve conditions in the occupied city were based on radical reformist ideas of the time: equal rights for women, separation of church and state, free education, among others. And the “Paris Commune” became an early embodiment of those dichotomies that were to become crucial to subsequent political and social discourses and conflicts of the 20th century: councilism or parliamentarism, centralism or federalism, democracy or dictatorship, socialism, or welfare capitalism.

If one follows the reference to a historical context that Creischer presents to the natural hustle and bustle in front of the artificial tropical backdrop, once the trail is picked up, almost endlessly ramifying references can be made between the “Paris Commune” as a symbol of the cruellest institutional repression and Tropical Islands, the tourist stage (here set up in the converted Cargolifter airship hangar, a failed Aufbau-Ost project).

FANTASTIC LITTLE SPLASH

Als höchstes Gebäude Dnipro, der viertgrößten Stadt der Ukraine, ragt seit über 30 Jahren ein 32-stöckiger Hotelrohbau im Stile sowjetisch-brutalistischer

Architektur aus dem Zentrum hervor. Bereits Mitte der 1970er Jahre, als die Ukraine noch Teil der UdSSR war und Dnipro den Namen Dnipropetrowsk trug, wurde mit den Bauarbeiten begonnen, die sich jedoch aufgrund von Finanzierungsproblemen bis in die 1980er Jahre hineinzogen. 1987, am Vorabend des Zusammenbruchs der Sowjetunion, als das Gebäude zu 80 Prozent fertiggestellt war, kam das Projekt vollständig zum Stillstand. Nach den ursprünglichen Plänen sollte das PARUS-Hotel ein Schaufenster der sowjetischen Moderne, ein Luxushotel mit knapp 1.000 Zimmern, repräsentativer Ort für Parteikonferenzen und ausländische Delegationen, ein Wahrzeichen des Wohlstandes und des Wachstums der Stadt werden. Zu Baubeginn war Dnipropetrowsk die „Raketengroßstadt“, ein Zentrum der sowjetischen Rüstungs-, Raumfahrt- und Kernenergieindustrie sowie Heimat von Leonid Iljitsch Breschnew, dem langjährigen Generalsekretär der KPdSU und Vorsitzenden des Präsidiums des Obersten Sowjets.



concrete and unclear, 2018

Heute ist die Bauruine für viele der knapp eine Million Einwohner*innen das Symbol der Stadt und Kristallisationspunkt ihrer Entwicklung und aktueller Probleme. Gleichzeitig gibt es das PARUS-Hotel als Souvenir; Schrift und Logo des Stadtmarketings beziehen sich darauf, z.T. tauchen analoge und digitale Entwürfe,

Modelle und Visualisierungen des fertigen Gebäudes als Motive für Kalender oder Textilien oder als Memes auf. Der Film „concrete and unclear“, eine Sammlung von Interviews, Dokumenten, Zitaten und Found Footage-Material, ist das Ergebnis eines umfassenden Artistic Research-Projektes des 2016 von der Journalistin und Künstlerin Lera Malchenko und dem Künstler und Regisseur Oleksandr Hants in der Ukraine gegründeten Künstler*innenkollektivs fantastic little splash. Vor der Folie einer gescheiterten touristisch-stadtplanerischen Vision und angestoßener kollektiver Projektionen rückt das architektonische Artefakt PARUS-Hotel in das Zentrum einer zerrütteten städtischen Identität.

As the tallest building in Dnipro, Ukraine's fourth-largest city, a 32-storey hotel shell in the style of Soviet brutalist architecture has stood out from the centre for over 30 years. Construction began as early as the mid-1970s, when Ukraine was still part of the USSR and Dnipro's name was Dnipropetrovsk. Due to financing problems completion dragged on into the 1980s. In 1987, on the eve of the collapse of the Soviet Union, when the building was 80% complete, the project came to a total halt. According to the original plans, the PARUS Hotel was to be a showcase of Soviet modernism, a luxury hotel with almost 1,000 rooms, a representative venue for party conferences and foreign delegations, a landmark of the city's prosperity and growth. At the start of construction, Dnipropetrovsk was called "Rocket City", being a centre of the Soviet arms, space and nuclear energy industries, and home to Leonid Ilyich Brezhnev, long-time General Secretary of the CPSU and Chairman of the Presidium of the Supreme Soviet.

Today, for many of the almost one million inhabitants, the still unfinished building

is the main symbol of the city and a focal point of current problems. At the same time, the PARUS Hotel is available as a souvenir; the lettering and logo of the city marketing refer to it, and analogue and digital designs, models and visualisations of the finished building appear as motifs for calendars or textiles or as memes. The film "concrete and unclear", a collection of interviews, documents, quotes, and found-footage material, is the result of a comprehensive artistic research project by the Ukraine-based artists' collective fantastic little splash, founded in 2016 by the journalist and artist Lera Malchenko and the artist and director Oleksandr Hants. Against this backdrop of a failed vision of urban tourism planning and collective projections, the architectural artefact PARUS Hotel is placed at the centre of a shattered urban identity.

FREDERIK FOERT

Frederik Foert (geb. 1971 in München) lebt und arbeitet in drei Metropolen gleichzeitig: Berlin, Wien und Peking. Seine langjährige Routine als Berufstourist findet in seinen Arbeiten deutlichen Niederschlag. Im Foyer der Stadtgalerie Kiel inszeniert Foert aufblasbare, chinesische Wächterlöwen als raumgreifende kinetische Skulpturen. Indem im stetigen Wechsel die Luft aufgefüllt und abgelassen wird, scheinen die Figuren, zunächst von Müdigkeit übermannt in sich zusammenzusinken, um sich im Anschluss allmählich wieder erwachend zu voller Größe aufzurichten: „The Lion Sleeps Tonight“. Einer jahrtausendealten buddhistischen Tradition folgend, bevor sie als China-Souvenir und Dekorationsobjekt weltweite Verbreitung fanden, wachten die steiner-

nen und metallenen Tierskulpturen ursprünglich ausschließlich vor wichtigen weltlichen und religiösen Gebäuden und Orten. In ihrer Übersetzung als kitschig-bunte, mobile Folientiere finden sich die Löwen in einem automatisierten, sich potenziell endlos wiederholenden Auf- und Abbauprozess gefangen und verweisen auf die Flüchtigkeit und Beliebigkeit touristischer Attraktionen.

Die Arbeit „Reception/Rezeption“ setzt sich aus einer Tisch-/Serviceklingel, einem Schild und drei Keramikfiguren zusammen. Sogenannte Exoten-Figuren wurden von diversen österreichischen Bildhauer*innen und Werkstätten in den späten 1950er bis in die 1960er Jahre in Serie produziert. Der „lesende Chinese“ war neben „schwarze Afrikanerin mit Schale“ oder „Afrikaner mit Bastrock und Trommel“ eines der erfolgreichsten Motive und wurde in verschiedenen Ausführungen massenhaft hergestellt. Die Keramiken wurden in großer Stückzahl ins Ausland exportiert und gelangten so unter anderem auch nach China. Absurderweise fanden einige dieser Figuren, als vermeintlich chinesische Originalkeramik wieder ihren Weg zurück nach Europa – als Souvenirs. Die stereotype Darstellung ist in dem Setting mit dem Eintritt in den touristischen Raum verknüpft.

Mit der Serie „Traffic“ greift Foert das Back-Drop Verfahren aus Studio-Filmen (die Szene wird im Studio gedreht, der Hintergrund ist rückprojiziert) auf. Der auf Lithografien aufgedruckte Linolschnitt, der die Blickrichtung durch eine Windschutzscheibe nach Außen suggeriert, rückt Landschafts- und Urlaubsmotive in den Rahmen einer touristischen Perspektive. Auch in der Arbeit „To Live is to Fly“ bedient sich der Künstler eines klassischen filmischen Mittels, das traditionell eine psychische Krisensituation, den Moment der Orientierungslosigkeit

evoziert: Das bewegte Bild der Busfahrt vom Terminal 3 des Beijing International Airport zum Flugzeug ist auf den Kopf gestellt. Die Welt ist zweigeteilt: Oben das Flugfeld, eine sich bis in die Unendlichkeit erstreckende Betonebene, unten öffnet sich der blaue, wolkenlose Himmel, im Marketing das Motiv für Freiheit und Sinnbild touristischer Projektionen, zu einer bodenlosen Tiefe.



Where Eagles dare and Lions sleep, 2021

Frederik Foert (born 1971 in Munich) lives and works in three large cities simultaneously: Berlin, Vienna, and Beijing. His many years of routine as a professional tourist are clearly reflected in his works. In the foyer of the Stadtgalerie Kiel, Foert stages inflatable Chinese guardian lions as extensive kinetic sculptures. As the title suggests, the figures seem to collapse as they are filled with air and deflated in constant alternation, before gradually reawakening and rising to their full height. Following a Buddhist tradition that goes back thousands of years, the stone and metal animal sculptures originally stood guard exclusively in front of important secular and religious buildings and places before they became widespread as China souvenirs and decorative objects. In their translation as kitschy-colourful, mobile foil animals, the lions find themselves trapped in an

automated, potentially endlessly repetitive process of assembly and disassembly, referencing the volatility and arbitrariness of tourist attractions.

The work “Reception/Rezeption” is composed of a table/service bell, a sign and three ceramic figures. So-called exotic figures were mass-produced by various Austrian sculptors and workshops from the late 1950s to the 1960s. The “reading Chinese” was one of the most successful motifs, along with the “black African woman with bowl” or the “African with bast skirt and drum” and was mass-produced in various designs. The ceramics were exported abroad in large numbers and thus reached China, among other places. Absurdly, some of these figures found their way back to Europe as supposedly original Chinese ceramics – as souvenirs. In the setting, the stereotypical representation is linked with the entry into the touristic sphere.

With the series “Traffic”, Foert takes up the back-drop procedure from studio films (the scene is shot in the studio while the background is projected from behind). The linocut printed on lithographs, which suggests the viewing direction through a windscreen to the outside, shifts landscape and holiday motifs into a tourist perspective. In the work “To Live is To Fly”, the artist also uses a classic cinematic device that traditionally evokes a situation of psychological crisis, the moment of disorientation: the moving image of the bus ride from Terminal 3 of Beijing International Airport to the plane is turned upside down. The world is split in two: above, the airfield, a concrete plane stretching into infinity; below, the blue, cloudless sky, a marketing motif for freedom and the symbol of tourist projections, opens up to a bottomless depth. Foert’s “travel sculptures” arise by chance and are convertible in form. The pheno-

menon is captured when seemingly arbitrary objects randomly get entangled in suitcases or toolboxes on the journey, sticking to each other and picking up other elements until they form a coherent whole.

SOPHIE GOGL

Die von Sophie Gogl (geb. 1992, Kitzbühel/AUT, lebt und arbeitet in Kufstein und Wien/AUT) entwickelte Rauminstallation „Storno“ setzt sich aus einem fingierten Metalldetektor, Elementen eines Personensystems und Koffern zusammen und suggeriert die Situation eines verlassenen Flughafenterminals. Die Rollkoffer sind scheinbar wahllos, z.T. offen, liegend, umgekippt im Raum verteilt, mit unterschiedlichen Gegenständen, Stickers, Anhängern, Logos versehen und z.T. mit Blumenerde befüllt. Efeu und Farne aus Plastik und Pilze aus Ton wachsen aus den Gepäckstücken heraus und ranken sich über den Eingang, als wäre der Betrieb spontan zum Erliegen gekommen, als hätten die Akteur*innen Hals über Kopf den Flughafen verlassen und dieser Zustand bereits länger anhalten würde, sodass die Natur begonnen hat, den Raum zurückzuerobern.

„Storno“ wurde 2020 als Beitrag zu der Ausstellungsreihe CREATIVE CLIMATE CARE im Museum für angewandte Kunst in Wien konzipiert und spiegelt sowohl den zeitgenössischen Klimadiskurs als auch einen, durch die Corona-Pandemie hervorgerufenen Moment des Stillstandes. In einem Beitrag zu der Ausstellung, der am 29. Juli 2020 in der Süddeutschen Zeitung erschien, äußert sich die Künstlerin wie folgt: „Es gehe ihr nicht darum, den

Menschen erklären zu wollen, dass sie letztlich ohne Reisen glücklicher seien [...]. Doch sei die Gesellschaft an einem Punkt angekommen, an dem sich ‚viele erschöpft‘ anfühle: ‚die Umwelt, unser System, die Globalisierung‘. Ganz zu schweigen von den Exzessen der Selbstdarstellung: ‚Ich habe viele Freunde, die Urlaub als Hobby betreiben. Die hängen daheim täglich sieben Stunden auf Instagram rum – und tun das Gleiche auf den Kanaren. Da ist es also im Prinzip egal, wo du bist.“ Als eigenständige Arbeiten sind die Koffer nun aus dem Kontext des ursprünglichen Settings herausgelöst und entwickeln in dem Zusammenspiel mit bei- und angefügten Gegenständen, Schrift und Titel sowie vor dem Hintergrund der Reisemetapher Trolley, vielfältige Bezüge zu gesellschaftlichen Diskursen und Kontexten im Zeitalter des Billig- und Massentourismus



Storno, 2020

The room installation “Storno”, developed by Sophie Gogl (born 1992, Kitzbühel/AUT, lives and works in Kufstein and Vienna/AUT) is composed of a fake metal detector, elements of a people guidance system and suitcases and thus suggests the situation of an abandoned airport terminal. The trolley bags are spread around the room, apparently at random, partly open, lying, overturned, provided with different objects, stickers, tags, logos and partly filled with potting soil. Plastic ivy and ferns and mushrooms made of clay grow out of the luggage and climb up over the

entrance, as if the work had spontaneously come to a standstill, as if the people had left the airport head over heels, and as if this state had already lasted longer, so that nature had begun to reconquer the place.

“Storno” was conceived in 2020 as a contribution to the exhibition series CREATIVE CLIMATE CARE at the Museum für angewandte Kunst in Vienna and reflects both the contemporary climate discourse and a moment of standstill caused by the Corona pandemic. In an article on the exhibition, which appeared in the Süddeutsche Zeitung on 29 July 2020, the artist comments as follows: “It is not her intention to explain to people that they are ultimately happier without travelling [...]. But society has reached a point where “many things feel exhausted”: “the environment, our system, globalisation”. Not to mention the excesses of self-expression: “I have many friends who take holidays as a hobby. They hang out on Instagram for seven hours a day at home – and do the same on the Canary Islands. So, basically, it doesn’t matter where you are.” As independent works, the suitcases are now detached from the context of the original setting. In the interplay with attached and added objects, writing and titles, as well as against the background of the travel metaphor trolley, they develop diverse references to social discourses and contexts in the age of cheap and mass tourism.

ARAM BARTHOLL

The Perfect Beach, 2018
öffentliche Performance
Thailand Biennale 2018





ALICE CREISCHER

Für Camille B., 2016,
div. Materialien, Ausstellungsansicht: KOW Berlin 2018
Foto: Ladislav Zajac, Courtesy die Künstler*in
und KOW Berlin © bei VG Bild-Kunst, Bonn 2023



FANTASTIC LITTLE SPLASH

concrete and unclear, 2019
Video, 30:56 Min., Standbild



FREDERIK FOERT

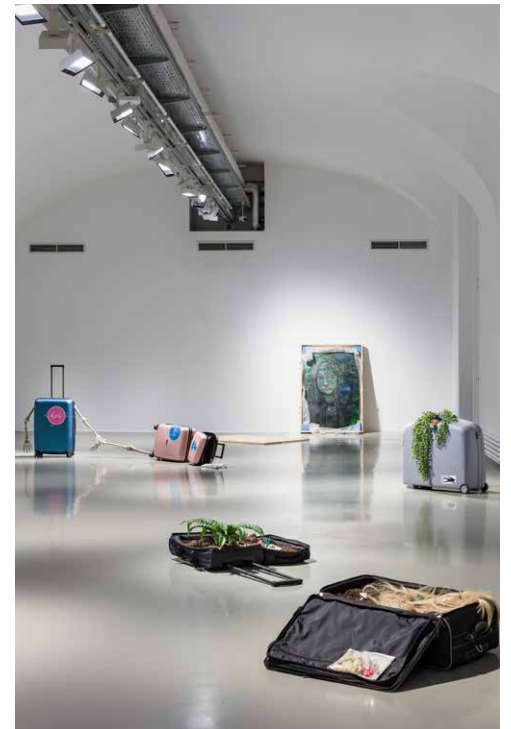
The Lion Sleeps Tonight, 2021
aufblasbare Skulptur, Gebläse, Kabel
Ausstellungsansicht: Festwochen Gmunden 2021
Foto: Michael Jungblut





SOPHIE GOGL

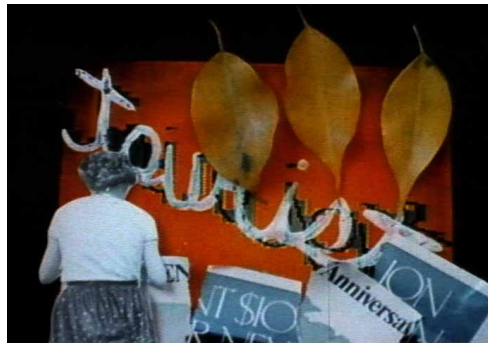
Storno, 2020
div. Materialien,
Ausstellungsansicht: MAK Wien 2020
Foto: Aslan Kudrnofsky/MAK
Courtesy die Künstlerin und KOW Berlin





BARBARA HAMMER

Tourist, 1984
 Video, 2:42 Min., Standbild
 Courtesy the estate of
 Barbara Hammer und KOW Berlin



MIRIAM JONAS

COCO, 2017
 Polymergips, Glas, Messing, Kunsthaar,
 Polyurethan, Bast, Lack, Motor, MDF
 Foto: Jean Rousseau

MIAMI, 2017
 Trittschalldämmung, Stahl, Polymergips,
 kristallisierter Poolreiniger
 Foto: Jean Rousseau
 Courtesy Sammlung Peters-Messer





RALF MEYER

o.T., aus der Serie Laboe, 1999
Color-Handabzug





MICHAEL SAILSTORFER

Zeit ist keine Autobahn Stuttgart, 2020
Reifen, Eisen, Elektromotor
Courtesy Privatsammlung Berlin
© bei VG Bild-Kunst, Bonn 2023

1:43-47, Nordhorn, 2008
Edelstahl, Popcornmaschine, Popcorn
Foto: Helmut Claus, André Sobott
Courtesy Slg. Wilhelm Otto Nachf.
© bei VG Bild-Kunst, Bonn 2023



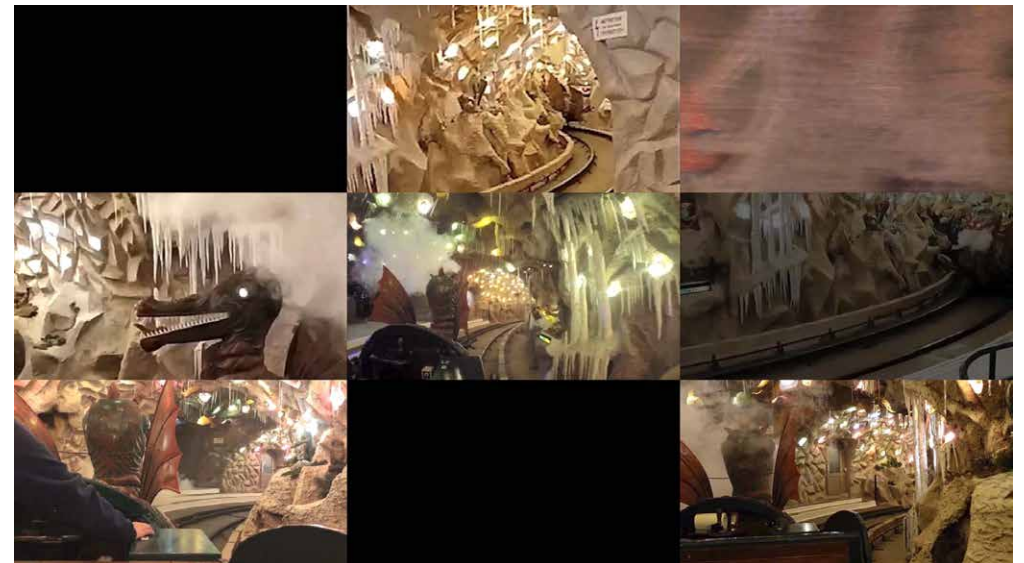
PHILIP SCHEFFNER

Havarie, 2016
Film, 93:00 Min., Standbild



CONSTANTIN SCHRÖDER

Zum Zwergenkönig, 2021
Video, 9:27 Min., Standbild





ALEEN SOLARI

o.T., 2023
gebrannter und lasierter Ton, Stoff
© bei VG Bild-Kunst, Bonn 2023



BARBARA HAMMER

1990 benennt der britische Soziologe John Urry in Anlehnung an Michel Foucaults Begriff vom „ärztlichen Blick“ (ein umfassender Diskurs in der Philosophie, Soziologie und Psychoanalyse, lässt sich bis auf Jacques Lacan zurückführen), den Blick, den reisende Menschen auf Orte werfen und dem touristische Orte somit unterliegen, als „tourist gaze“. Urry beschreibt Tourismus als Konsum von Zeichen und Bildern; die touristische Tätigkeit reduziert sich im Wesentlichen auf den Abgleich der vor Ort erfahrbaren Bilder mit jenen Bildern, die dem*der Tourist*in aus der Begehrensproduktion der Tourismusindustrie angeboten werden. Die Tourist*innen suchen die Distanz zum Alltag und finden diese in Attraktionen der besuchten Orte, die diese als außeralltäglich markieren. Der touristische Raum wird aus einer gezielten und distanzierten Perspektive, von bestimmten Aussichtspunkten, von einer gelenkten Route aus, durch ein Hotel-, Zugfenster gerahmt oder aus dem Auto heraus wahrgenommen. Es wird gesehen und gezeigt, was man erwartet: durch Tourismusmarketing vermittelte repräsentative Bilder, imaginäre Konstruktionen wie sie in Prospekten, Katalogen, Literatur, Filmen angeboten aber auch durch Fotos und Souvenirs der zurückkehrenden Reisenden reproduziert werden.

Bereits sechs Jahre bevor das Buch „The Tourist Gaze“ veröffentlicht wurde, scheint Barbara Hammer (geb. 1939 in Los Angeles – gest. 2019, New York/USA) mit dem Film „Tourist“ alle wesentlichen Aspekte des touristischen Blicks in 2 Minuten und 43 Sekunden zusammenzufassen und vorwegnehmen zu wollen. So enthält der Stop-Motion-Film, der sich aus Collagen zusammensetzt eine ganze Reihe von Worten, die eine Schlüsselrolle

in Urrys Konzept einnehmen werden: „Projection“, „Cancel“, „Escape“, „Look“, „Spectacle“, „Desire“, „To beeing seen“ und schließlich „Tourist“ und „Gaze“. Ein wiederkehrendes Motiv ist die Fahrt auf einem Bateau-mouche um die Île de la Cité, Paris. Urlaubsmotive, Versatzstücke aus Katalogen, Zeitschriften und privaten Fotografien (u.a. Palmen, Strände, Toscana, Venedig, der Eiffelturm, das Centre Pompidou) setzen sich im Hintergrund des Oberdecks des Ausflugschiffes, vor einer Windschutzscheibe oder im Rahmen einer Architektur oder eines Fernsehbildschirms, zu einem flackernden touristischen Panorama zusammen. Bei der Eroberung des Ortes folgt der Blick dem Rhythmus der Montage, der akustisch durch Schüsse und Soundtrack eines Video-Arcade-Games vorgegeben wird. Wahrnehmung und die Konstruktion der Orte verschränken sich in einem flüchtigen, gewaltsam-spielerischen Akt zu einem Kampf um die Vormacht der sich überlagernden Bilder und zu einem Wettlauf um die Vorwegnahme der Erfahrung.



Tourist, 1984

In 1990, the British sociologist John Urry, following Michel Foucault's concept of the "medical gaze" (a comprehensive discourse in philosophy, sociology and psychoanalysis can be traced back to Jacques Lacan), designated the gaze

travellers cast on places and to which tourist places are subject the "tourist gaze". Urry describes tourism as the consumption of signs and images. The tourist activity is primarily reduced to the comparison of the images experienced on site with those offered by the tourism industry's production of desire. The tourist is looking for the distance from everyday life and finds it in the attractions of the places visited, which marks them as extra-ordinary. The touristic sphere is perceived from a specifically and distanced perspective, from certain viewpoints, from a guided route, framed by a hotel or train window, or from a car. What is seen and shown is what is expected: representative images conveyed by tourism marketing, imaginary constructions as offered in brochures, catalogues, literature, films, but also reproduced by returning travellers' photos and souvenirs.

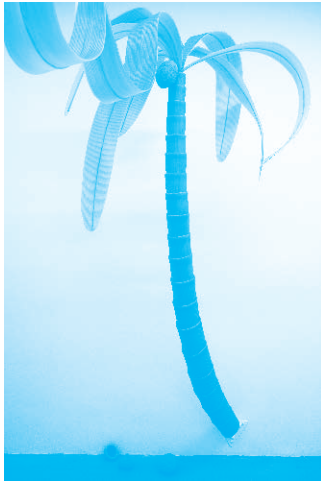
Already six years before the book "The Tourist Gaze" was published, Barbara Hammer (born 1939 in Los Angeles/USA – died 2019, New York/USA) seems to have wanted to summarise and anticipate all the essential aspects of the tourist gaze in 2 minutes and 43 seconds with the film "the tourist". The stop-motion-film, which is composed of collages, contains a whole series of words that will play a key role in Urry's concept: "Projection", "Cancel", "Escape", "Look", "Spectacle", "Desire", "To beeing seen" and finally "Tourist" and "Gaze". A recurring motif is the trip on a bateau-mouche (Parisian excursion boat) around the Île de la Cité. Holiday motifs, set pieces from catalogues, magazines, and private photographs (palm trees, beaches, Tuscany, Venice, the Eiffel Tower, the Centre Pompidou, etc.) combine to form a flickering tourist panorama in the background of the upper deck of the excursion boat, in front of a windscreen or in the frame of an architecture or a television screen. In taking the

place, the gaze follows the rhythm of the montage, which is acoustically set by gunshots and the soundtrack of a video arcade game. Perception and the construction of places intertwine in a fleeting, violent-playful act, into a battle for the supremacy of the overlapping images and a race for the anticipation of experience.

MIRIAM JONAS

Zwischen den späten 1920er Jahren, dem Zeitpunkt, ab dem zwischen dem US-amerikanischen Festland und Hawaii regelmäßig Flugzeuge verkehrten, und dem Boom des Surfsports in den 1950er Jahren, wurde die Inselgruppe zu einem der beliebtesten Reiseziele der USA und die Tourismusindustrie dort zum größten Wirtschaftsfeld. Die touristische Vermarktung Hawaiis eignet sich als Paradebeispiel für die Vereinnahmung materieller und immaterieller Kulturgüter zugunsten von exotischen Klischees und Attraktionen und steht im Kontext der vorausgegangenen Kolonial- und Missionarsgeschichte. „Blue Hawaii“ (1961), ein Hollywoodfilm mit Elvis Presley in der Rolle eines Fremdenführers, vermittelt einen Eindruck, wie die polynesisch-hawaiianische Kultur und Landschaft in eine Trivialkultur übersetzt wird und dass stereotype Rollenbilder für die touristisch-populärkulturelle Rezeption Hawaiis maßgeblich sind. Das filmische und touristische Hawaii zeigt sich nach den vermeintlichen Wünschen eines männlichen, weißen, heterosexuellen Mannes organisiert. Noch in den 1980er-Jahren singt John Prine in dem populären Song „Let's talk dirty in Hawaiian“ den Text: „Lay your coconut on my tiki“ („Lege deine Kokosnüsse auf meinen Tiki“) und spielt damit auf zwei ganz wesentliche

Attraktionen der male tourist gaze-Welt an: die Tiki-Bar und das Hula-Girl mit Bastrock und Muschel- oder eben Kokosnuss-BH. Die Tradition des Hula-Tanzes, der als Erzählung eine zentrale soziale Funktion im originären Hawaii einnahm, findet sich aufgelöst in einer exotisch-sexuellen Projektion.



MIAMI, 2017

Hula-Girls werden bis heute massenhaft als Wackelpuppe, Südsee- und Surf-Souvenir produziert. Dem von Miriam Jonas (geb. 1981 in Paderborn, lebt und arbeitet in Berlin) modellierten Exemplar („COCO“) scheint nicht ganz zu trauen zu sein. Auch in der Arbeit „MIAMI“ löst die touristische Ikone schlecht hin, die Palme, in der skulpturalen Übertragung durch Jonas keine exotischen Phantasien und kein Fernweh aus, sondern bricht sich an der zugespitzten Künstlichkeit von Oberfläche und Material. Es sind Hula-Girl und Palmen, aber die Puppe ist schwarz, mit erdglänzendem schwarz lackierter Oberfläche, schwarzem Bastrock, schwarzem Echthaar, schwarzen Muscheln und ihre Hüften kreisen robotisch, hinzu kommt der verstörende Blick; die Palmen sind plastikblau und tragen Kokosnüsse, deren Inneres aus kristallisiertem Poolreiniger besteht.

Between the late 1920s, when the regular airplane traffic between the American mainland and Hawaii started, and the surfing boom of the 1950s, the archipelago became one of the most popular tourist destinations in the USA and the local tourism industry the largest business field. The result of Hawaii's touristic marketing is suitable as a prime example of the appropriation and denigration of tangible and intangible cultural assets in favour of exotic clichés and attractions and stands on context of the colonial and missionary history that preceded it. The Hollywood film "Blue Hawaii" (1961), starring Elvis Presley as a tour guide, gives an impression of how the Polynesian-Hawaiian culture and landscape are transferred into trivial culture and image and clarifies that stereotypical role models are decisive for the tourist-popular cultural reception of Hawaii. The cinematic and touristic Hawaii presents itself organised according to the supposed desires of a male, white, heterosexual man. Even as late as the 1980s, John Prine sings the line "Lay your coconut on my tiki" in his popular song "Let's talk dirty in Hawaiian", thus alluding to two essential attractions of the male tourist gaze world: the tiki bar and the hula girl with bast skirt and shell/coconut bra. The tradition of the hula dance, which took on a central social function in pre-colonial Hawaii as a narrative dance, is dissolved in an exotic-sexual projection.

Hula girls are still mass-produced today as wiggle dolls, South Sea, and surf souvenirs. "COCO", modelled by Miriam Jonas (born 1981 in Paderborn, lives and works in Berlin), seems not to be entirely trustworthy. And in the work "Miami", too, the tourist icon par excellence, the palm tree, does not trigger any exotic fantasies or wanderlust in Jonas' sculptural transposition, but breaks through the pointed

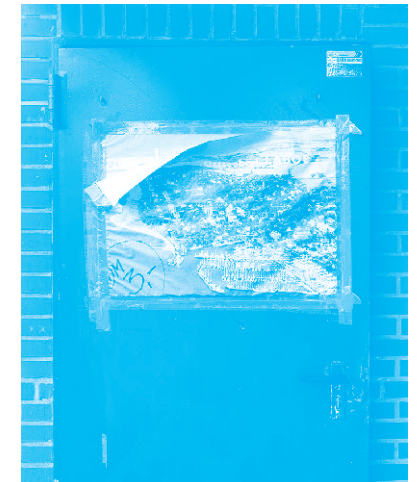
artificiality of surface and material. We can see a hula girl and palm trees, but the doll is black, with a surface looking like painted with shiny black oil, a black bast skirt, black real hair, black shells, and her hips gyrate robotically. Added to this is the disturbing gaze. The palms are plastic and they carry coconuts whose insides are made of crystallised pool cleaner.

RALF MEYER

Seit der Ernennung zur Marinestation der Ostsee (1865) und zum Reichskriegshafen (1871) bis zum Ende des Ersten Weltkriegs und dann in der Zeit des Nationalsozialismus waren Marine und Kriegsflotte die größten touristischen Anziehungspunkte Kiels. In einer Serie von Fotografien, die Ralf Meyer Anfang der 2000er Jahre rund um das Laboer Ehrenmal aufnahm, scheinen – in der Peripherie zwischen Kurstrand, Museum, Strandurlaub und Gedenken, Devotionalien und Souvenirs – touristische Attraktion, Militärtechnik und deutsch-nationale Symbolik weiter miteinander verzahnt. Im Schatten der Architektur des Ehrenmal-Komplexes vermengen sich die Gäst*innen einer militärischen Zeremonie mit Tourist*innen, die ein Eis auf der Promenade essen. Zu sehen sind Kinder mit Matrosenmütze, in Camouflage oder Bomberjacke beim Baggerspiel, Reichskriegsflaggen und Prägemünzen mit U 995-Motiv als Souvenirs, das Klassenfoto vor der grauen Stahlwand des ausrangierten U-Boots, welches zwischen Herbst 1943 und Frühsommer 1945 für Nazi-Deutschland in neun Feindfahrten vier Handelsschiffe und ein Kriegsschiff versenkte.

Die Fotografien sind Teil der Arbeit „Architektonische Nachhut. Die baulichen Hinterlassenschaften des Nationalso-

zialismus“. Mit dem Projekt begann Ralf Meyer (geb. 1966 in Bremen, lebt und arbeitet in Hamburg) bereits zum Ende seines Studiums an der Muthesius Kunsthochschule in Kiel. Zwischen 2001 und 2006 fotografierte Meyer an 32 Orten Kasernen, Verwaltungs- und Regierungsgebäude, Geschäftshäuser, Industrieanlagen, Flughäfen, Bunker, Brücken, Kult- und Repräsentationsbauten, Wohnsiedlungen oder Stadtgründungen, die zwischen 1933 und 1945 gebaut wurden. Im Zentrum der Arbeit stand dabei nicht die Abbildung der Baukörper, sondern insbesondere die Frage um die Auswirkungen der Architektur einer vergangenen Gesellschafts- und Geschichtsepoche, die nach einem strengen faschistischen Programm entworfen wurde, auf die Umgebung und das alltägliche Umfeld heutiger Zeit.



o.T., aus der Serie Laboer, 1999

From the time Kiel was designated a naval station of the Baltic Sea (1865) and an imperial war port (1871) until the end of World War I and then again during the Third Reich, the navy and the navy fleet were the city's biggest tourist attractions.

In a series of photographs Ralf Meyer took around the Laboe naval memorial in the early 2000s, tourist attraction, military technology and German national symbolism seem to be intertwined in the periphery between spa beach, museum, beach holiday and commemoration, devotional objects, and souvenirs. In the shadow of the expressionist-fascist architecture of the memorial complex, the guests of a military ceremony mingle with tourists eating ice cream on the promenade. You can see children in sailor caps, camouflage or bomber jackets playing with dredgers, souvenir Imperial war flags and coins with U 995 motifs, the class photo in front of the grey steel wall of the discarded submarine, which sank four merchant ships and one warship for Nazi Germany in nine war patrols between autumn 1943 and early summer 1945.

The photographs are part of the work "Architectural Rearguard. The architectural legacies of National Socialism". Ralf Meyer (born 1966 in Bremen, lives and works in Hamburg) began the project at the end of his studies at the Muthesius Kunst-hochschule in Kiel. Between 2001 and 2006, Meyer photographed army barracks, administrative and government buildings, business premises, industrial plants, airports, bunkers, bridges, cult and representative buildings, housing estates or city foundations built between 1933 and 1945 at 32 locations. The focus of the work was not the depiction of the buildings, but rather the question of the effects of the architecture of a past social and historical era, which was designed according to a strict fascist programme, on the surroundings and the everyday environment of today.

MICHAEL SAILSTORFER

Michael Sailstorfer (geb. 1979 in Velden, lebt und arbeitet in Berlin) ist mit zwei kinetischen Arbeiten in der Ausstellung vertreten. Aufbau und Funktion erschließen sich auf den ersten Blick: eine Popcornmaschine produziert unentwegt Popcorn („1:43 – 47, Nordhorn“, 2008), ein Autoreifen, angetrieben durch einen Elektromotor, schrammt rotierend an der Ausstellungswand („Zeit ist keine Autobahn Stuttgart“, 2020). Beide Werke folgen nicht nur auf Grund ihres mechanischen Eigenlebens einem erweiterten Skulpturbegriff, sondern zeigen sich akustisch (das Geräusch der aufpoppenden Maiskörner bzw. das dröhnende Schleifen des Reifens) und olfaktorisch (der Geruch von frischem Popcorn bzw. verbranntem Gummi) über ihre visuell ersichtliche Dimension und den faktischen Standort hinaus in den Ausstellungsräumen wahrnehmbar.

Außer der raumgreifenden Präsenz durch Geräusche und Lärm bzw. süßem Wohlgeruch und Gestank, wächst die Popcornmaschine auch physisch in den Raum hinein (der Titel spiegelt es wieder, das Volumen jedes einzelnen Maiskorns vergrößert sich bei seiner Entfaltung um das 43 bis 47-fache seines ursprünglichen Volumens); der Reifen hinterlässt einen schwarzen Abrieb. Neben dem Faktor Raum spielt der Faktor Zeit eine entscheidende Rolle: Beide Werke befinden sich in einem Balancezustand zwischen Kontinuität und sukzessiver Wandlung, bilden einen stetigen aber gezwungenermaßen begrenzten Prozess permanenter materieller Abnutzung bzw. stetigem Wachstums ab (limitierte Materialreserve bzw. räumliches Fassungsvermögen). Zwei unaufhörlich in immerwährender

Gleichförmigkeit fortlaufende, störende Maschinen, die im Kontext der Ausstellung die Eigendynamik und übergeordneten Grundbedingungen des Tourismus vorführen: Distanzgewinn und Freizeit, massenhafter Fernverkehr und Konsum, Verschleiß und Produktion – so viel und so lange es geht.



1:43–47, Nordhorn, 2008

Michael Sailstorfer (born 1979 in Velden, lives and works in Berlin) is represented in the exhibition with two kinetic works. Their structure and function are obvious at first glance: a popcorn machine produces popcorn nonstop ("1:43 – 47, Nordhorn", 2008); a car tyre, driven by an electric motor, scrapes the exhibition wall in rotation ("Zeit ist keine Autobahn Stuttgart", 2020). Both works do not only follow an extended concept of sculpture due to their mechanical life of their own. They also can be perceived acoustically (the sound of the popping corn kernels and the roaring grinding of the tyre) and olfactorily (the smell of fresh popcorn and burnt rubber) beyond their visual dimension and their actual position in the exhibition spaces.

In addition to its expansive presence through sound and noise, sweet fragrance and stench, the popcorn machine also physically grows into the space (as the title indicates, the volume of each kernel of corn increases 43 to 47 times its original volume as it unfolds); the tyre leaves behind a black abrasion. In addition to the factor of space, the factor of time plays a decisive role: both works are in a state of balance between continuity and successive change, depicting a constant but necessarily limited (by limited material reserve and spatial capacity) process of permanent material wear and tear and of constant growth. Two disruptive machines, incessantly running in perpetual uniformity, which in the context of the exhibition demonstrate the inherent dynamics and overriding basic conditions of tourism: gain of distance and leisure, massive long-distance traffic and consumption, wear, and production – as much and as long as it takes.

PHILIP SCHEFFNER

Schauplatz des Films „Havarie“ ist das Mittelmeer, etwa 38 Seemeilen vor der spanischen Hafenstadt Cartagena und 100 Seemeilen von der algerischen Hafenstadt Oran entfernt. Am 14. September 2012 meldet das Kreuzfahrtschiff „Adventure of the Seas“ der spanischen Seenotrettung die Sichtung eines havarierten Schlauchboots mit dreizehn Menschen an Bord. Mit einem Video, das er später im Internet hochlädt, hält der Tourist Terry Diamond, ein Wachmann aus Belfast/NIR, die Szene fest. Der Youtube-Clip wird für den Regisseur Philip Scheffner (geb. 1966 in Homburg, lebt und arbeitet in Berlin und Köln)

zum Anlass, einen dokumentarischen Essay-Film zu planen. Das Konzept sieht filmische Portraits von Tourist*innen und Crewmitgliedern des Kreuzfahrtschiffes, von Besatzungsmitgliedern eines ukrainisch-russischen Containerschiffs, das in der Region zwischen Spanien und Algerien pendelt, und von nordafrikanischen Flüchtlingen und deren Familien vor.

Als sich die politische Lage und die Informationspolitik im Herbst 2015, nach Abschluss der Dreharbeiten und zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Films, deutlich verändert hat, stellt Scheffner in einer Stellungnahme fest, „[...] dass die Bilder von Menschen in Booten, die sich infolge der europäischen Grenzpolitik in Lebensgefahr begeben müssen, um ihre Zukunft und die ihrer Familien zu sichern, heute – ein Jahr später – zu unserem Alltag gehören. Wir finden uns damit ab, dass diese Bilder Woche für Woche im Fernsehen erscheinen.“ Und erklärt: „Wir wollen in dieser Situation kein beobachtendes Filmessay machen, das die Portraits von fünf Menschen miteinander verknüpft und dem Zuschauer oder der Zuschauerin die Möglichkeit gibt, das individuelle Bild vor das einer anonymen ‚Menge‘ zu schieben.“

Der Regisseur entscheidet sich auf der Bildebene des Films, der im Frühjahr 2016 erstmals auf der Berlinale gezeigt wurde, eine einzige Sequenz zu zeigen: das Schlauchboot auf dem Meer, das Video von Terry Diamond mit einer ursprünglichen Dauer von 3 Minuten und 36 Sekunden, das Mittels extremer Verlangsamung auf über 90 Minuten gestreckt wurde. Es ist der Zeitraum, der zwischen der Sichtung des Bootes und der Rettung der Insass*innen vergeht. Auf der Tonebene sind in den realen Funkverkehr zwischen dem Kreuzfahrtschiff, der spanischen Küstenwache, einem Seenotrettungskreuzer und einem Helikopter

die Interviews mit den fünf Personen eingeflochten. Der Blick auf das manövrierunfähige Schlauchboot im Meer wird nur durch einen einzigen Schwenk auf das Kreuzfahrtschiff, von dem aus gefilmt wurde, unterbrochen – dem*der Zuschauer*in wird sein*ihr Standort an Deck, zwischen den anderen beobachtenden Tourist*innen zugewiesen.



Havarie, 2016

The scenery of the film “Havarie” (Damage) is the Mediterranean Sea, about 38 nautical miles off the Spanish seaport of Cartagena and 100 nautical miles from the Algerian seaport of Oran. On 14 September 2012, the cruise ship “Adventure of the Seas” reports the sighting of a damaged rubber dinghy with thirteen people on board to the Spanish sea rescue service. Tourist Terry Diamond, a security guard from Belfast/NIR, captures the scene with a video that he later uploads to the internet. The YouTube clip becomes the starting point for director Philip Scheffner (born 1966 in Homburg, lives and works in Berlin and Cologne) to plan a documentary essay film. The concept envisages filmic portraits of tourists and crew members of the cruise ship, of crew members of a Ukrainian-Russian container ship shuttling in the region between Spain and Algeria, and of North African refugees and their families.

When the political situation and information policy changed significantly in autumn 2015 after the filming was finished and at the time of the film’s completion, Scheffner states, “[...] that the images of people in boats who have to put their lives in danger as a result of European border policy in order to secure their future and that of their families are now – one year later – part of our everyday life. We accept the fact that these images appear on television week after week.” And he explains, “We don’t want to make an observational film essay in this situation, linking the portraits of five people and allowing the viewer or spectator to push the individual image in front of that of an anonymous “crowd.”

On the image level of the film, which was first shown at the Berlinale in the spring of 2016, the director decides to show just one sequence: the inflatable boat on the sea, the video by Terry Diamond with an original duration of 3 minutes and 36 seconds, which has been stretched to over 90 minutes by means of extreme deceleration. It is the time that elapses between the boat’s sighting and rescue of the people aboard. On the sound level, interviews with the five people are woven into the real radio traffic between the cruise ship, the Spanish coast guard, a rescue cruiser, and a helicopter, which structures the acoustic space and the time course of the film. The view of the disabled rubber dinghy in the open sea is only interrupted by a single pan to the cruise ship from which the film was made. Thus, the viewer’s position on deck, among the other observing tourists, is defined.

CONSTANTIN SCHRÖDER

Die Grottenbahn am Linzer Pöstlingberg ist ein touristisches Ausflugsziel in Österreich. Ein elektrisch angetriebener Zug in Drachengestalt fährt auf einer kreisförmigen Bahn durch den äußeren Ring eines historischen Wehrturms der maximilianischen Befestigungsanlage. Entlang der etwa 80 Meter langen Strecke wurden Wände und Decken grottenartig ausgestaltet und mit farbigen Lampen versehen. Zu beiden Seiten der Kreisbahn sind in einzelnen Nischen und Buchten lebensgroß Szenen aus bekannten Heimatmärchen nachgestellt – kleine Leuchtkästen geben jeweils den Titel der zugrundeliegenden Erzählung vor.



Zum Zwergenkönig, 2021

In der Videoarbeit „Zum Zwergenkönig“ rekonstruiert Constantin Schröder (geb. 1985 in Eutin, lebt und arbeitet in Kiel) eine Fahrt mit der Linzer Grottenbahn aus Found Footage-Material. Der Film setzt sich aus Versatzstücken privater Videos zusammen, die Tourist*innen während der Fahrt aufgenommen haben und die Schröder im Rahmen seiner Recherche auf Videoportalen im Internet zusammengetragen hat. Auf dem Splitscreen sind, immer dem Verlauf der Strecke folgend, gleichzeitig mehrere Aufnahmen zu sehen, so dass die Rundfahrt synchron aus

verschiedenen Perspektiven, mit variierendem Fokus, in unterschiedlicher Aufnahmequalität und bei zum Teil gegenläufiger Kameraführung wiedergegeben wird. Am Ende stellt sich die Frage um die Diversität bzw. Konformität des touristischen Blicks und die Auswirkungen der massenhaften digitalen Vervielfältigung und Veröffentlichung der touristischen Erfahrung in Echtzeit. Unterlegt ist der Film mit dem Walzer „An der schönen blauen Donau“ (Johann Strauss (Sohn), dieser gibt den Takt der ein- und ausgeblendeten Filmaufnahmen vor.

The Grottenbahn at the Pöstlingberg in Linz is an Austrian tourist attraction. An electrically driven train in the shape of a dragon travels on a circular track through the outer ring of a historic fortified tower of the Maximilian fortifications. Along the approximately 80-metre-long route, walls and ceilings have been decorated as a grotto and outfitted with coloured lamps. On both sides of the circular track, life-size scenes from well-known local fairy tales have been recreated in separate niches and coves – small light boxes indicate the title of each underlying story.

In his video work “Zum Zwergenkönig” (To the Dwarf King), Constantin Schröder (born 1985 in Eutin, lives and works in Kiel) reconstructs a ride on the Grottenbahn from found footage. The film is made up of fragments of private videos that tourists recorded on the ride, collected by Schröder during his research on various online video portals. Several shots are shown simultaneously on the split screen, always following the course of the route, so that the round trip is shown synchronously from different perspectives, with varying focus, in different recording quality and in some cases with the camera moving in opposite directions. In the end, the question arises about the diversity and conformity of the tourist view and the

effects of mass digital duplication and publication of the tourist experience in real time. The film is set to the waltz “An der schönen blauen Donau” (Blue Danube) by Johann Strauss jr., which sets the pace for the faded-in and faded-out shots.

ALEEN SOLARI

Die raumgreifende und ortsbezogene Installation von Aleen Solari (geb. 1980 in Bielefeld, lebt und arbeitet in Hamburg) setzt sich vorrangig aus Fahrradschlössern und einem Fahrradrahmen – zum Großteil Nachbildungen aus gebranntem glasierten Ton und Porzellan – angekettet an einem öffentlichen Anlehnbügel vor einer gebrauchten Außenfassade und Aufklebern zusammen. Das Fahrrad, ohne Bereifung, angeschlossen und in ein zerbrechliches Material übersetzt, ist in zugespitzter Weise außer Funktion und bietet sich somit als Metapher des Verlustes und der Abwesenheit von Mobilität an. Eine alltägliche Szene ohne Attraktionen oder dem Potenzial einer Distanz- oder Außeralltäglichkeitserfahrung: aus touristischer Perspektive ein Unort.

Auf der Wand sind Sticker angebracht. Solari hat Gestaltung und Sprache von Fußball-Fan-Aufklebern, wie sie von den Anhänger*innen unterschiedlicher Fußballvereine massenhaft im Stadtraum angebracht werden, adaptiert. Im Durchschnitt verfolgen 21.000 Fußballfans allein jedes Spiel der 1. Fußballbundesliga (etwa 14.000 jedes Spiel der 2. Liga) live im Stadion. 18 Mannschaften, zwei Profiligen, 34 Spieltage: Das Aufkommen an Menschen, die jedes Wochenende

allein in Deutschland unterwegs sind, um Fußballspiele zu besuchen, ist immens und findet in dem dynamischen Bild der Aufkleber auf Fassaden, Haltestellen usw. einen bleibenden Niederschlag. Das zugrundeliegende, ritualisierte Spiel – die Fangruppe der einen Mannschaft beansprucht den öffentlichen Raum für Symbole und Botschaften im Sinne des einen Vereins und überklebt die Aufkleber der anderen Mannschaft und vice versa – wird durch die Künstlerin mittels fingierter Aufkleber in eine fiktive Konkurrenz und Selbstdarstellung vermeintlich einander gegenüberstehender Lager von Kreuzfahrt-tourist*innen übertragen. Die Fragestellung, die Solari aus einem abseitigen urbanen Raum und seiner Semantik heraus entwickelt, betrifft die Auswirkung und Wahrnehmungen des Kreuzfahrt-tourismus im Verhältnis zur Bewertung und Verurteilung anderer gesellschaftlicher Bereiche – wie etwa den Ultra-Fußballfan-gruppen.



o.T., 2023

The expansive and site-specific installation by Aleen Solari (born 1980 in Bielefeld, lives and works in Hamburg) consists primarily of bicycle locks and a bicycle frame – mostly replicas made of baked,

glazed clay and porcelain – chained to a public leaning bracket in front of a used exterior façade and stickers. The bicycle, without tires, connected and shaped into a fragile material, is pointedly out of function and thus offers itself as a metaphor of loss and, in interaction with the other locks in heightened form, of the absence of mobility. An everyday scene without attraction or the potential of an experience of distance or extra-ordinariness: a non-place, from a tourist perspective.

There are stickers placed on the wall. Solari has adapted the design and language of football fan stickers, as they are displayed en masse by supporters of various football clubs in the urban space. On average, 21,000 football fans watch every match of the 1st Bundesliga (about 14,000 every match of the 2nd Liga) live in the stadium. 18 teams, two professional leagues, 34 match days: the amount of people travelling to attend football matches every weekend in Germany alone is immense and permanently reflected in the dynamic image of stickers on façades, bus stops, etc. The underlying, ritualised game – the fan group of one team claims the public space for symbols and messages for the purpose of their own club and therefore covers the stickers of the other team and vice versa – was transferred by the artist into a fictitious competition and self-representation of supposedly opposing groups of cruise tourists. The question that Solari develops from a remote urban space and its semantics concerns the effects and perception of cruise tourism in relation to the evaluation and condemnation of other areas of society – such as the football ultras fan groups.

“I have seen sucrose beaches and water a very bright blue. I have seen an all-red leisure suit with flared lapels. I have smelled what suntan lotion smells like spread over 21000 pounds of hot flesh. I have been addressed as “Mon” in three different nations. I have watched 500 up-scale Americans dance the Electric Slide. I have seen sunsets that looked computer-enhanced and a tropical moon that looked more like a sort of obscenely large and dangling lemon than like the good old stony U.S. moon I’m used to. I have (very briefly) joined a Conga Line. [...] I have seen a lot of really big white ships. [...] I’ve seen and smelled all the 145 cats inside the Ernest Hemingway Residence in Key West FL. [...] I have seen camcorders that practically required a dolly; I’ve seen fluorescent luggage and fluorescent sunglasses and fluorescent pince-nez and over twenty different makes of rubber thong. I have heard steel drums and eaten conch fritters and watched a woman in silver lamé projectile-vomit inside a glass elevator. [...] I have heard upscale adult U.S. citizens ask the Guest Relations Desk whether snorkelling necessitates getting wet, whether the skeet shooting will be held outside, whether the crew sleeps on board, and what time the Midnight Buffet is. [...] I have in one week been the object of over 1500 professional smiles. [...] I have dickered over trinkets with malnourished children. I know every conceivable rationale and excuse for somebody spending \$3000 to go on a Caribbean cruise.”¹

“Tourism is a social, cultural and economic phenomenon which entails the movement of people to countries or places outside their usual environment for personal or business/professional purposes.”²

“Tourism (tourism sector, tourist travel) comprises the entirety of all phenomena and relationships associated with leaving

one’s familiar place of residence and staying at another destination or travelling to another region [...] The criterion of movement outside one’s usual working and living environment is the sole determinant of the term.”³

From the above definitions, tourism can be understood in abstract terms as an experience of organised extra-ordinariness. As counter-images to everyday life, tourism subsumes designs of places of longing or escape and is “in many ways interwoven [...] with the structure of modern society, mirroring it, depicting it, twisting it, contradicting it or complementing it.”⁴ An impression of the broad spectrum and overabundance of themes and contexts that can be collected under the phenomenon of tourism and linked to current discourses is offered by the quotation, also preceding, from the travel essay “A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again” by US author David Foster Wallace. A selection of observations starts the description of a seven-day Caribbean cruise the author joined in 1995 on behalf of Harper’s Magazine.

“The federal state of Schleswig-Holstein with its capital Kiel is characterised by its coastal location and the tourism associated with it [...]”⁵ Tourism in Kiel is “booming” and has been increasing continuously over the past decades.⁶ The city has established itself as a port of call for cruise ships. In July 2022, more than one hundred thousand overnight stays were counted within one month for the first time and the record value of about one million cruise guests was reached over the whole year. Globally, tourism is one of the most important economic sectors, along with the micro-electronics, automotive and petroleum industries, employing over 100 million

people and continuing to grow at a high rate. Globally, more than one billion people are tourists each year.⁷ The continuing and accelerated increase in tourist activity is, at least apparently, in a multi-layered tension with a long tradition of tourism criticism and the negatively connoted concept of the tourist. The artistic positions assembled in the group exhibition open a multi-faceted view of the phenomenon of tourism, its characteristics, conditions and function. Three approaches to tourism research, which can be fruitfully related to the contributions to the exhibition, are summarised very briefly below:

British sociologist John Urry describes tourism as the production, consumption and comparison of signs and images: Images from advertising media, but also from literature and films, and finally the photos and souvenirs of returning travellers, produce tourist desire that is fulfilled by comparison with the images at the tourist destination. If the re-imaging (snapshot or souvenir purchase) and further dissemination (slide show, travel blog or social media) follow, the chain closes into a cycle that allows the arbitrary construction of new attractions, as long as significant images can be created and verified at the destination.

The model of a tourist event space opens up the view on travellers, locals, and service providers. It captures tourism as a chain of encounters and relationships that arise in a triangle between these three key actors. This idea can be extended to include a stage landscape in which the multitude of possible encounters corresponds to a chain of stage situations: in a multi-layered system of front- and backstage areas, all actors can choose between different degrees of staging authenticity. Accordingly, tourism happens as a performance in a scenic

landscape in which the tourist can freely take on and try out roles outside of everyday definitions.

Only this image allows participants with the ability to see through the tourist arrangements while voluntarily being a part of it. Tourists who are not fooled, who have supposedly seen through the game and take pleasure in evaluating the self-staging attempts of fellow travellers and the staging offers of the tourist destination regarding the quality of the staging: “All of this may well be ‘crappy’ – as long as it is sufficiently entertaining and therefore relaxing.”⁸

In his essay, Wallace opens up the perspective of such “detached meta-tourism”. At the beginning of his journey, he comes across a central slogan in the advertising catalogue of the cruise line, which is given to the cruise tourist in view of the overabundance of tourist activities and attractions – and in a figurative sense is to be given to the visitors of the exhibition at this point: “After discussing all your options, everyone agrees: ‘Let’s do it all!’”⁹

- 1 Wallace, David Foster: A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again. New York a.o. 1997, chapter 1.
- 2 UNWTO definition (World Tourism Organization; specialised agency of the United Nations); <https://www.unwto.org/glossary-tourism-terms>
- 3 <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/tourismus-50391/version-273610>
- 4 cf. Schäfer, Robert: Tourismus und Authentizität. Zur gesellschaftlichen Organisation von Außeralltäglichkeit. Bielefeld 2015, p. 257 f.
- 5 Schubert, Klaus/Martina Klein: Das Politiklexikon. 7th, updated and enlarged ed. Bonn: Dietz 2020. Licensed edition Bonn: Federal Agency for Civic Education.
- 6 Die Grenze ist noch nicht erreicht, in: Kieler Nachrichten, 24.10.2022, p. 24.
- 7 cf. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/zahlen-und-fakten/globalisierung/52511/tourismusverkehr/> and Pott, Andreas: Orte des Tourismus. Eine raum- und gesellschaftstheoretische Untersuchung. Bielefeld 2007, p. 50.
- 8 cf. Zinganel, Michael: Tourismus Kultur Theorie, in: Kurswechsel 2/2005, pp. 39–47, here p. 44.
- 9 Wallace, chapter 3

Impressum

STADTGALERIE KIEL
Andreas-Gayk-Str. 31
D-24103 Kiel

+49 (0) 431 901-3400
stadtgalerie@kiel.de
www.stadtgalerie-kiel.de

ÖFFNUNGSZEITEN

Di, Mi, Fr 10-17 Uhr
Do 10-19 Uhr
Sa, So 11-17 Uhr

Karfreitag (7.4.) geschlossen
Ostersonntag (9.4.), Ostermontag (10.4.),
Tag der Arbeit (1.5.), Christi Himmelfahrt (12.5.),
Intern. Museumstag (21.5.) 11-17 Uhr

EINTRITT FREI

FÜHRUNGEN

donnerstags 17 Uhr
und nach Vereinbarung

für Gruppen:

+49 (0) 431 901-3411

für Schulklassen:

+49 (0) 431 901-3409

DIREKTOR

Dr. Peter Kruska

KURATOR, TEXTE

Sönke Kniphals

ENGLISCHE ÜBERSETZUNG

Neele von Müller

GESTALTUNG

Tim Schöning

Abb.: © bei den Künstler*innen;
für Alice Creischer, Michael Sailstorfer,
Aleen Solari © bei VG Bild-Kunst,
Bonn 2023

ARAM BARTHOLL
ALICE CREISCHER
FANTASTIC LITTLE SPLASH
FREDERIK FOERT
SOPHIE GOGL
BARBARA HAMMER
MIRIAM JONAS
RALF MEYER
MICHAEL SAILSTORFER
PHILIP SCHEFFNER
CONSTANTIN SCHRÖDER
ALEEN SOLARI

11.03.–
21.05.2023