

GLADSTONE GALLERY

David Grubbs, Lena Henke, Manfred Hermes, Pablo Larios, Tobias Madison, Mathieu Malouf, Yair Oelbaum, Claus Richter, Nicolaus Schafhausen, "Kai Althoff," *frieze* d/e, Autumn, 2016



GLADSTONE GALLERY

DOSSIER



1
Untitled, 2002
Oil, lacquer on fabric

All images courtesy the artist and Gladstone Gallery, New York, Michael Werner, London, Galerie Neu, Berlin

ALTHOFF

KAI ALTHOFF

Im September 2016 eröffnet das MoMA in New York eine große Retrospektive zum Werk von Kai Althoff. Seit seinen Anfängen im Köln der 1990er Jahre hat sich dieses Werk auf beinahe schwindelerregende Art und Weise ausdifferenziert: Althoff hat Bands wie Workshop, Ashley's oder Fanal gegründet, hat delikate und raffinierte Installationen ebenso geschaffen wie ikonoklastische skulpturale Environments; er hat mit anderen kollaborative Videos und Musikvideos gedreht; und er zeichnet und malt mit einer beinahe unglaublichen technischen Perfektion.

Die folgenden Seiten bieten unterschiedliche Perspektiven – von Kuratoren und Künstlern, Kollaborateuren und Autoren – auf dieses vielfältige, bedeutende und einflussreiche Werk. Nicolaus Schafhausen, Kurator und Direktor der Kunsthalle Wien, hatte 1993 bei Lukas & Hoffmann in Berlin die erste Einzelausstellung Althoffs überhaupt organisiert. Für unser Dossier schreibt er über die Sehnsucht nach einer „arkadischen Idealwelt“, nach der Möglichkeit einer Gegenkultur sowie über die Frage nach dem „Deutschen“ in Althoffs Werk. Ganz ähnliche Impulse sieht der Künstler Tobias Madison in den Songtexten Althoffs am Werk, ebenso der Musiker und Autor David Grubbs, der einen Überblick über die verschiedenen Musikprojekte Althoffs gibt. Claus Richter blickt zurück auf ein Konzert von Althoffs Band Workshop in den 1990er Jahren, Lena Henke nimmt die Wohnungsinstallation unter die Lupe, die Althoff 2006 gemeinsam mit Lutz Braun für die 4. Berlin Biennale geschaffen hat, und Mathieu Malouf untersucht die formalen Qualitäten von Althoffs Gemälden. Manfred Hermes und *frieze d/e*-Redakteur Pablo Larios widmen sich in ihren beiden Beiträgen der bildenden Kunst Althoffs. Und Althoffs Kollaborateur Yair Oelbaum schließlich wirft, begleitet von einer Bildstrecke des Künstlers selbst, einen Blick auf die Frage, wie man dieses Werk kommentieren könnte – und welche Rolle öffentliche Performance für Althoff spielt.

In September 2016, a major retrospective of German artist Kai Althoff will open at New York's MoMA. Arising in the context of 1990s Cologne, the artist has worked in a dizzying variety of media – forming bands such as Workshop, Ashley's and Fanal, and creating delicate and refined installations, iconoclastic sculptural environments, collaborative videos and music videos, and crafting paintings and drawings of virtuoso skill and deliberate imperfection.

The pages that follow comprise an extensive series of writings on the artist's many-sided, influential practice. For this dossier on Althoff, *frieze d/e* asked curators, artists, writers and collaborators for their perspectives on his work.

Curator and director of Kunsthalle Wien Nicolaus Schafhausen, who organized the first exhibition of Althoff's work at Lukas and Hoffmann in 1993, reflects here on the artist's longing for an 'Arcadian Ideal' amid questions of German identity, individualism and counterculture. Tobias Madison investigates similar impulses in Althoff's musical lyrics, and musician and writer David Grubbs gives an overview of the artist's recorded musical projects. An early performance of Workshop is described by artist Claus Richter. Althoff's manifold visual art techniques are investigated by artists Lena Henke, who describes the artist's 2006 installation with Lutz Braun, and Mathieu Malouf, who presents a formal reading of the artist's atypical painting materials. In two texts looking at Althoff's sculptural environments, visual art and performance, Manfred Hermes and Pablo Larios each investigate questions of spiritualism, belief, community and self-presentation in the artist's work. Featuring a special image contribution by the artist himself, Althoff's collaborator Yair Oelbaum describes issues surrounding the commentary and public performance in Althoff's works.

80
Nicolaus Schafhausen
Jemand anderes sein
Someone else

82
Manfred Hermes
Fliehen und Fliehen
High Spirits

84
Pablo Larios
Kais Boutique
Kai's Boutique

90
David Grubbs
Klangkörper und Tonträger
Those writing essays are ugly

94
Yair Oelbaum
Ein Mann geht mit
seinem Hund spazieren
A man walks his dog in the park

100
Mathieu Malouf
Ohne Titel
Untitled

103
Lena Henke
Versteckspiele
Vanishing Acts

105
Tobias Madison
Tief im Wald
Freak Folk

108
Claus Richter
Ein später Dank
A belated thank you

DOSSIER

Nicolaus Schafhausen
über Deutschland, Herkunft
und Individualismus als Utopie
bei Kai Althoff

Jemand anderes sein

„Ich wollte die Freiheit nicht,
aber ich kann sie nicht loswerden.
Ich versuche es und hab's versucht,
hin und her.“¹

Es ist Kai Althoffs Sehnsucht nach einer arkadischen Idealwelt, von der man weiß, dass sie nie existiert hat und niemals existieren wird, die mich seit den frühen 1990er Jahren regelrecht leidenschaftlich begleitet. Die unmittelbare Körperlichkeit jeder seiner Arbeiten liefert die ideale Projektionsfläche für die eigene Zerbrechlichkeit. Sie fördert Identifikation regelrecht heraus.

Aufgewachsen im Rheinland der 1970er und 1980er Jahre, sozialisiert mit den idealtypischen antiautoritären Idealen westdeutscher Eltern dieser Zeit, die Regeln und Disziplin verabscheuen, entwickelt Althoff eine autonome Bildsprache, die sich keinem Genre zu ordnen, in keine vorgegebene Formensprache einordnen lässt. Er entwirft kein Sinnbild für die Utopie einer idealisierten und heroischen Zukunft (was ihn etwa von zahlreichen ostdeutsch sozialisierten Künstlern seiner Generation unterscheidet). Stattdessen macht die Person des Künstlers, die bei ihm stets im Mittelpunkt steht, seine Kunst zu einer sehr persönlichen Kunst.

Althoffs Arbeit befasst sich immer auch mit der Bedingtheit durch kulturelle Herkunft und dem Dilemma der Konstruktion einer nationalen Identität. Vor diesem Hintergrund steht Herkunft als Synonym für Heimat. Wenn es tatsächlich so ist, dass unsere Identität unabdingbar mit einer Nation verknüpft ist, welchen Platz kann dann Individualismus in unserer Gesellschaft einnehmen? Betrachtet man Individualismus dementsprechend als eine geradezu utopische, fast idealistische Methodik, dann ließe sich Herkunft und Zugehörigkeit auch außerhalb normativer Gesellschaften denken. Individualismus spricht persönliche Begehren und Sehnsüchte an und steht damit für Ideale, die man erreichen und auch ganz konkret fühlen möchte. Das ist dann wirklich eine Utopie – und noch dazu eine extrem autonome.

2014 habe ich Althoff während eines Interviews für das Magazin *Mousse* unter anderem nach der Bedeutung seiner deutschen Herkunft befragt und ob damit in Bezug auf seine Arbeit eine gewisse Sehnsucht verbunden sei. Damals war Althoffs kommende Ausstellung im MoMA bereits in Planung. So unterschiedlich die (west-)deutschen Künstler auch sein mögen, denen dort in den letzten Jahren eine Einzelausstellung ausgerichtet wurde – Rosemarie Trockel, Martin Kippenberger, Isa Genzken,

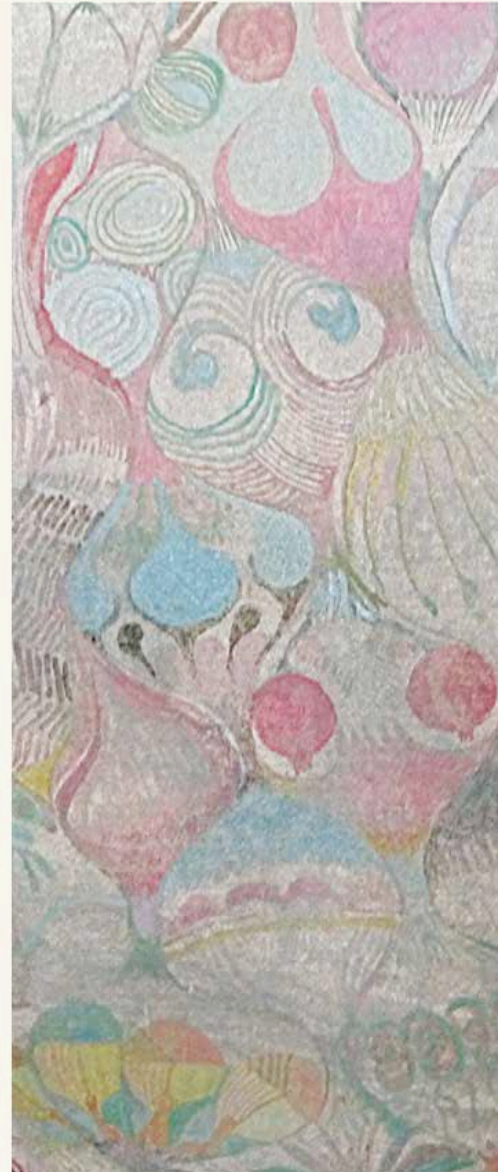
Sigmar Polke und jetzt eben Althoff –, ist ihnen doch zumindest eines gemein: Sie lassen sich nicht linear in die Entwicklung der deutschen Kunst nach 1945 einordnen. Mich interessierte also durchaus auch, was „deutsch“ an Althoffs Arbeit wäre. Die Antwort: „Also ich glaube vieles, was ich tat und noch tue, wird bei einem Deutschen etwas ganz anderes bewegen, als es das bei Menschen anderer Nationalität tut. Und was das war, war mir bestimmt sehr wichtig. Aber dann gab es genauso Dinge, wo es dann gar nicht wichtig war, die sind wohl universell gegeben oder gemeint. Universelles Verständnis ist aber immer so basisch ... Und umso unentschiedener die Reaktion, umso schöner. Wenn es einenrichtig zerreißt in so einer leicht ärgerlichen Art, wie ein Hautausschlag, mit dem man sich dann lebenslanglich anfreunden muss, weil er chronisch ist. Und er dann immer gepflegt werden will. Er wird sogar zum Halt in einer halbdosen Welt.“

Viele US-amerikanischen Museen tendieren dazu, zu idealisieren, was irgendwo in Zusammenhang mit deutscher Erinnerungskultur steht – auch wenn sie sich im Klaren darüber sind, dass genau diese deutsche Erinnerungskultur sich zur heutigen Realität bestenfalls als Marketing-Klischee verhält. Darüber war sich auch Althoff im Interview sehr bewusst: „Ich verlange von keinem, sich an irgendetwas zu erinnern, und ich erinnere mich auch immer weniger. Die ganze Zivilisation beruht doch aber auf ewigem Erinnern-Sollen und -Müssen, von den einen alten Regeln und Informationen, und dem Vergessen von den anderen alten Regeln und Informationen. Was erinnert und verinnerlicht werden, und was lieber vergessen werden soll, ist ein von subtilstem eigendynamischen Motor angetriebener Prozess, dessen Nahrung am Ende doch eher in den niederen emotionalen Trieben der Menschen zu siedeln scheint, und zu dem schwerstens zur Bewusstwerdung geführt werden kann.“

Oft verstärkt die Zuordnung zu einer nationalen Herkunft nur die Dichotomie zwischen dem Anderen und dem Selbst. Sie verstellt damit den Blick auf ein Außen des Normativen, auf Sehnsuchtsbilder, die ein Anderswo zulassen: Ein Anderswo, das trotz dem oder eben erst recht ein Verständnis für die Gegenwart bieten kann. Permanent gestaltet Althoff neue Lebensentwürfe, die sein Selbstbildnis wie ein Stillleben behandeln. Nicht nur Bilder, ganze Identitäten hat er erfunden. Man sollte sich nicht täuschen lassen, denn er dirigiert uns permanent auf neue Fahrten: „Ich will oft jemand anderes sein. Und zwar sehr oft.“

¹ Alle Zitate von:
<http://mousse-magazine.it/articolo.nam?id=1092>

Nicolaus Schafhausen ist Direktor der Kunst-halle Wien. Zuvor war er als künstlerischer Leiter des Künstlerhauses Stuttgart, Direktor des Frankfurter Kunstvereins, Kurator bei NIFCA Helsinki sowie als Direktor des Witte de With tätig. Seit 2011 ist er zudem strategischer Direktor von Fog Island Arts. 1999 hat er in der Galerie Lukas & Hoffmann, Berlin, Kai Althoffs erste Einzelausstellung organisiert.



GLADSTONE GALLERY

ALTHOFF

Nicolaus Schaffhausen on Germany, origins and individualism as utopia in the work of Kai Althoff

Someone Else

'I didn't want the liberty
but I can't get rid of it.
I try and I have tried,
one way and the other.'¹

Kai Althoff's longing for an Arcadian ideal world – a world one knows has never existed and never will – is something that has accompanied me with a passion since the early 1990s. The direct physicality of each of his works provides an ideal surface for projections of one's own fragility. It positively demands identification.

Raised in the Rhineland of the 1970s and 80s, socialized with the typical anti-authoritarian ideals of West German parents of the time, abhorring all forms of rules and discipline, Althoff developed an autonomous visual idiom that cannot be assigned to any genre or preexisting formal language. Rather than illustrating the utopia of an idealized and heroic future, his work always grants a central position to the figure of the artist. The result is a highly personal form of art making.

Althoff's work also often deals with being defined by cultural origins and the dilemma of national identity in Germany. In this context, 'origins' are synonymous with home (*Heimat*). If it were true that our identity is inevitably linked to a nation, then what place can individualism occupy in our society? If individualism is viewed accordingly as a utopian, almost idealistic point of departure, then origins and belonging could also be conceived of outside the framework of normative societies. Individualism addresses personal desires, standing for ideals one would like to attain and actually feel. This really is a utopia – and an extremely autonomous one at that.

In 2014, while interviewing Althoff, I asked him about the significance of his German origins and whether this is linked with a certain longing where his work is concerned. At the time, Althoff's upcoming MoMA exhibition was already being planned. However different the (West) German artists given solo shows by MoMA in recent years may be (Rosemarie Trockel, Martin Kippenberger, Isa Genzken, Sigmar Polke and now Althoff) they have one thing in common: they cannot be positioned within any linear development of German art since 1945. In this light, I was very much interested in what might be 'German' about Althoff's work. His answer: 'Well I think that a lot of what I've done and still do affects a German quite differently than the way it would a person with a completely different national identity. And that was certainly very important to me. But then there were also things where it wasn't of the



2
Untitled (detail), 2016
oil and watercolour on paper

DOSSIER

slightest importance, ones that are conveyed or meant universally. Universal understanding is so basic, though ... And the more undecided the reactions the better. When it really tears you apart in a slightly irritating way, like a rash which you have to look after all your life because it has become chronic. And always needs tending to. It actually becomes a stable point in an unstable world.'

Many museums in the USA tend to idealize things related in any way to Germany's culture of memory – even if they know that in terms of today's reality, this specific German culture of memory is at best a marketing cliché. Althoff displayed an awareness of this in our interview: 'I don't ask anyone to remember anything, and I remember less and less. The whole of civilization is based on an eternal you must and you shall remember the one lot of old regulations and information, and on forgetting the other old regulations and information. The process of what should be remembered and inwardly digested, and what should better be forgotten, is driven by a subtle motor that has its own inner momentum, and which ultimately feeds off of people's lower emotional instincts and is incredibly difficult to become aware of.'

Oftentimes, being assigned to a national background only reinforces the dichotomy between self and other. In this way, it obscures the view of what is beyond the normative, of figures of desire that allow an elsewhere: an elsewhere that is nonetheless (or all the more) capable of offering an understanding of the present. Althoff is always devising new life models that treat his self-image like a still life. Not just pictures, but entire identities. One should not be deceived; he is constantly leading us up new paths: 'I often want to be someone else. Very often in fact.'

Translated by Nicholas Grindell

1 All quotes from:
<http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=1092>

Nicolaus Schafhausen is director of *Kunsthalle Wien*. Previously, he has been artistic director at *Künstlerhaus Stuttgart*, director of *Frankfurter Kunstverein*, curator at *NIFCA Helsinki*, and director of *Witte de With, Rotterdam*. Since 2011, he has also been strategic director of *Fogo Island Arts*. In 1993, he organized *Kai Althoff's first solo exhibition at Galerie Lukas and Hoffmann, Berlin*.

'The more undecided, the better. It really tears you apart in a slightly irritating way, like a rash which you have to look after all your life because it has become chronic. It actually becomes a stable point in an unstable world.'

Manfred Hermes
über Exaltiertheit und Metaphysik
bei Kai Althoff

Flehen und Fliehen

Trotz seiner nur listenhaft erfassbaren Registervielheit gibt es in Kai Althoffs Werk eine Gemeinsamkeit: das Sich-Abarbeiten an vergessenen oder verworfenen Traditionen angewandter Künste, des Posterdesigns, der Buchillustration oder Ornamentik. Althoffs Geschmacksäußerungen, wesentlich in der Vergangenheit verwurzelt, treten dabei mit einer geradezu unheimlichen Selbstsicherheit auf. Egal, ob ein Raum total verwahrlost, stoffig oder superglatt ist – und Althoff hat Müllhaufen ebenso wie SF-Filmsets hinterlassen – immer versinkt man darin und wird per Stimmung verwickelt. Und die kann sich auch als Unbehagen zeigen.

Geht man von einer allgemeinen Betrachtung auf einzelne Arbeiten über, dann stellt man fest, dass das, was sich an Vorstellungen, Vorlieben und Eigenheiten in dem einen Werk zeigt, oft auf andere übertragbar ist. Das gilt auch für jenes skeletartige, insektenhafte und unbetitelt Objekt aus dem Jahr 2008, das vor zwei Jahren vom Kölner Museum Ludwig angekauft wurde.

Dieses Gestell, Gerüst, Gebilde aus verdrehten Gusseisenstäben, über zwei Meter hoch und mehr als drei Meter lang, löst Assoziationen mit gewissen filigranen Zeichnungsstilen der Gebrauchsgrafik der 1950er aus. Vor allem ist es ein phantastisches, monströses und ein bisschen ekliges Objekt – auch ein im wörtlichen Sinn exaltiertes, reckt es doch zwei seiner Extremitäten in einer aufstrebenden Geste zur Decke hoch. Gleichzeitig biegt sich sein Kopf aber auch scharf auf der Achse, schiebt sich unter den Torso und verrenkt die Gesichtsseite Richtung Boden. Was nach Yoga-Übung aussieht, erklärt ein Satz im Begleittext des Museums so: „Der Künstler bezeichnet dieses Wesen als die Urmutter des Menschen, die mehrere menschliche Identitäten in sich vereint.“

Das ist abgedreht und etwas weit hergeholt, aber zumindest die geschlechtliche Bestimmung bestätigt sich durch Attribute wie Pumps und ballonartige Aufbauschungen an Armen und Beinen. Wenn man dabei voraussetzt, dass vieles in Althoffs Arbeiten Ausdruck von Eigenem, Eigenheiten und Eigenbildern ist, ob nun metaphorisiert, exotisiert, historisiert oder nicht, dann würde das auch diese Urmutter einschließen: als ein Transgender-Selbstbild des Künstlers mit seinen „mehreren menschlichen Identitäten“.

Tut man sich mit dieser Annahme schwer, kann man sich ja an das gestische Vokabular halten, das sich hier als ein erstarrender performativer Akt präsentiert. Es wird da einerseits eine höhere Sphäre impliziert, der man sich nur betend oder flehend nähern kann. Andererseits ist die Kopfdrehung zum

Boden auch eine Unterwerfungsgeste, der man auch weniger heilige, sogar „obszöne“ Anliegen unterstellen könnte.

Ohne Titel war zum ersten Mal in einer Ausstellung in der Vancouver Art Gallery im Jahr 2008 gezeigt worden, zusammen mit zwei gnomischen, von Stangen niedergedrückten Hutformen und einem schönen Spielzeuglöwen, der verdutzt aus seinem prächtigen Käfig schaut. Der in die Eisenarbeit eingelegte Zwiespalt von metaphysischer Emphase und physischer Erniedrigung war in dieser Gruppe auf die breitere Grundlage eines Hierarchieverhältnisses gestellt. Die Freude an der Unterwerfung zeigte sich hier etwas deutlicher, da sie hier auf das Symboltier der Stärke und absoluten Souveränität gerichtet war, dem die geile Frömmlerin aus Eisen von hinten her zusetzt. Das pastellfarbene Gitterornament des Käfigs schob der Schande auch noch Hämehäute nach: Es bestand aus einem Frauenschuh und einem am Finger baumelnden Schlüssel.

Es lässt sich von da aus verallgemeinern, dass Althoff oft Machtverhältnisse und negative Affekte umkreist und aus beidem Voraussetzungen oder Abstoßungspunkte für metaphysische Bestrebungen macht. In diese Anordnung ist der Künstler selbst immer auch als Instanz und Präsenz mit eingeschoben. Was in dieser Installation eine eher stumme Anwesenheit ist, zeigte sich etwas deutlicher in einer Performance, die in den eigenen Ausstellungsräumen in Vancouver und ohne Publikum stattgefunden hatte. In einem Video kann man Althoff sehen, wie er, das Gesicht Kabuki-artig geschminkt, als schrullige und bedrohlich herrische Präsenz in Schwarz zwitger einigen seiner Werke und fünf luftig gekleideten Mitspielern umherhuscht.

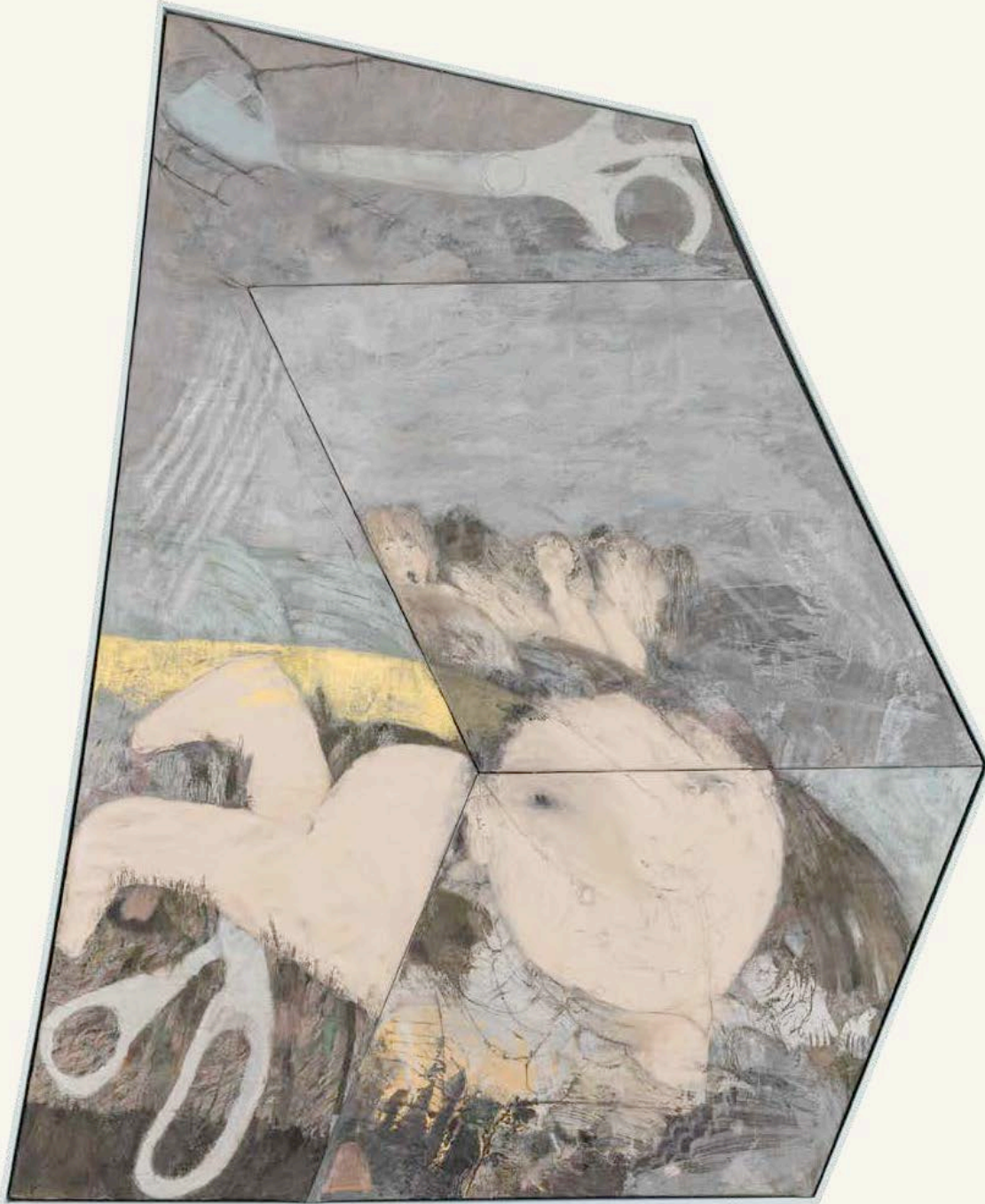
Das geisterhaft Bedrohliche hat immer Anteil an Althoffs Arbeiten, es ist genauso bestimmend wie ihre oft fast unerträgliche visuelle Attraktivität. Das gilt auch für seine Neigung, die Bereiche des Ästhetischen und des Profanen strikt voneinander zu trennen, notfalls aggressiv. Sein Kontrollbedürfnis ist legendär, es wird auch von einer Religiosität nicht befriedet. Dieses Bedürfnis ist selbst wie ein Geist, also ein Wesen, das von den gleichen widersprüchlichen Affekten gebeutelt wird, die es darstellt. Diese Trennung der Sphären hat aber auch den Haken, dass Althoff in den ästhetischen Teil vor allem geschmackliche Vorlieben projiziert und damit die eigene Besonderheit bestätigt. Dagegen hat er keinen Begriff davon entwickelt, wie diese Selbstbezogenheit zu überschreiten wäre, auch wenn die metaphysische Tendenz seiner Werke wie ein Ansatz zur Überschreitung wirken kann.

Manfred Hermes ist Kunstkritiker und Autor des Buchs Deutschland hysterisieren. Fassbinder, Alexanderplatz (2012). Er lebt in Berlin.

Das geisterhaft Bedrohliche hat immer Anteil an Althoffs Arbeiten, es ist genauso bestimmend wie ihre visuelle Attraktivität.

GLADSTONE GALLERY

ALTHOFF



3
Untitled 2014
oil, oil crayon and tempera on fabric

DOSSIER

Manfred Hermes

on Kai Althoff's exalted characters and metaphysical aims.

High Spirits

Despite the tonal range of Kai Althoff's work, the artist's diverse output is unified by at least one common denominator: his exploration of obscure and discarded traditions in the applied arts, such as poster design, book illustration and ornamentation. Althoff's expressions of taste, for the most part historically rooted, appear in his work with an almost uncanny sense of confidence. Ranging from piles of rubbish to set-fi film sets, the spaces of Althoff's works – whether they are desolate, opulent, or super-slick – are so immersive that they absorb the viewer in their mood. And this mood can also manifest as an easiness.

If we narrow our focus onto Althoff's individual pieces it becomes clear that what appears in one work in the form of ideas, preferences, and peculiarities can often be connected to others. This applies to an untitled skeletal, insect-like sculpture from 2008 that was acquired two years ago by the Museum Ludwig in Cologne. This tangle of wrought iron measures over two metres high and three metres long, and is reminiscent of the delicate drawing style characterizing 1950s commercial graphic arts. Phantasmagorical, monstrous, and a little bit repulsive, the piece is also literally exalted: two of its limbs lift up toward the sky. At the same time, its downturned head is tucked under its torso, the creature's face gazing at the floor. What may sound like a yoga position is explained as follows in the museum's accompanying text: 'The artist calls this work the ur-mother of humanity that unites several human identities in one!'

Though this description is opaque and somewhat far-fetched, its gender is further confirmed through features such as pumps and balloon-like protuberances on its arms and legs that gives clues to its identity. If one were to assume that Althoff's works are an expression of the personal, the idiosyncratic, of notions of the self – whether they be exotic, historicized, or metaphoric – then it would also include this ur-mother as a genderqueer self-portrait of the artist with his 'multiple human identities!'

In addition to this reading, we can focus on Althoff's gestural vocabulary that presents itself as an arrested act. On the one hand, the work suggests a higher, spiritual order only attainable through prayer or kowtow. On the other hand, the head is turned to the ground, which could be read as a gesture of subordination attributable to a less holy or even obscene intent.

Untitled was first shown in 2008 at the Vancouver Art Gallery together with two gnomic and hat-like forms squashed by rods and a toy lion looking on in befuddlement from its magnificent cage. In this staging, the wrought iron bars no longer oscillate between the metaphysical and subservient physical

humiliation, but rather more generally as a hierarchical relationship among Althoff's crafted objects. Here, the joy of submission was more prominent, directed as it was toward the lion, symbolizing power and absolute sovereignty, which the ornate iron supplicant approaches from behind. The cage's pastel-coloured grill ornament added a touch of malice to the disgrace: it consisted of a woman's shoe and a key dangling from a finger.

One can thus infer that Althoff often works with power relations and negative affects and uses them to generate preconditions or points of repulsion for his metaphysical aims. The artist always inserts himself into this dynamic, both as authority and presence. The installation's mute character becomes more striking in a performance that took place in the Vancouver exhibition space by way of it having no audience. In a video, Althoff can be seen applying Kabuki make-up, a quirky and menacingly imperious presence in black rushing around between several of his works and five lightly dressed cohorts.

This ghostly, threatening element is omnipresent in Althoff's practice and is as crucial as its visual attractiveness, which is frequently over-the-top. This also applies to his tendency to strictly separate, aggressively if necessary, the aesthetic from the profane. Althoff's need for control is legendary and is not padded by religiosity. This need is itself ghostly – in other words, he is a being struggling with the same contradictory affects that he depicts. This separation of spheres, however, has a catch: Althoff projects primarily taste-based aesthetic preferences in order to assert his own uniqueness. On the other hand, he hasn't yet come up with an idea for how to overcome this self-referentiality, even if the metaphysical tendency of his works can seem like a stab toward the spiritual. *Translated by Andrea Scrima*

Manfred Hermes is an author and art critic. He lives in Berlin. His book Hysterizing Germany – Fassbinder, Alexanderplatz was published by Sternberg Press in 2014.



4
I will be lost (performed by Brett Milkpa and Alexandra Tuttle) performance documentation Vancouver Art Gallery, 2008

Pablo Larios

Kais Boutique

Im Verlauf der vergangenen drei Jahrzehnte hat Kai Althoff Ausstellungen und Kunstwerke mit großem, auch handwerklichem Geschick und virtuoser Verfeinerung realisiert; er hat fiktionale Identitäten lanciert und reale Bands gegründet, quasi-rituelle Workshops ausgerichtet und auflebensschaffliche wie informelle Art mit anderen Künstlern zusammengearbeitet, selbst auf die Gefahr hin, dass dies der Kompromisslosigkeit seiner anderen Produktionsstränge zuwidergelaufen wäre. Abgesehen von dem Enthusiasmus, mit dem sie verfolgt werden, haben all diese Aktivitäten eines gemeinsam: Ihnen liegt die Wahl, Kultivierung und Darstellung einer Gemeinschaft. Eingeschworener zugrunde, der zugleich – als natürlicher Außen der Gemeinschaft – eine Öffentlichkeit gegenübersteht, die sich dabei so angezogen wie ausgeschlossen fühlen mag. Es gibt eine gemeinsame Ausstellung mit Cosima von Bonin, realisiert 1995 im Künstlerhaus Stuttgart – Titel: *Hast Du heute Zeit? Ich aber nicht.* – in deren Aktivitäten Althoff und von Bonin zwar Drinks an einer Bar servierten, aber nur wenn sie „Lust“ hatten, während ein Teil des Raumes durch Abtrennungen unzugänglich gemacht worden war – was alles zusammen darauf schließen lässt, dass die Grenzziehung zwischen Eingeweihten und Nichteingeweihten eine ganz bewusste Inszenierung ist. Noch wichtiger aber erscheint angesichts dessen, dass Althoff's Arbeiten – selbst „außerhalb“ ihrer vermeintlich elitären Abgeschlossenheit – vielleicht auch in Bezug auf allgemeinere gesellschaftliche Entwicklungen gelesen werden können, etwa die Service- und „Projekt“-Ökonomie vom Barkeeper bis zum Freiberufler, die in den vergangenen Jahrzehnten als Teil der sogenannten „creative industries“ entstanden ist.

So verheißend auch die historischen Versprechungen künstlerischer Gemeinschaft als Ideal für ein besseres Leben waren, so sehr haben heute diese größeren, vernetzten Strukturen dieses Ideal infrage gestellt. Die „bohemischen“ Leben, die immer wieder bei Althoff auftauchen, erscheinen wie bewusste oder auch unbewusste Kodierungen jener nun allgemeiner gewordenen Strukturen der Entfremdung und Prekarität. Daher gibt Althoff der Nostalgie, die als Risiko oder Bedrohung in seinen Werken stets präsent scheint, auch nie einfach nach – und wenn, dann nur mit Humor. Er mag noch so sehr Abstand vom augenscheinlichen Außen suchen und seine Werke mit Schutzswillen der Initiatio umgeben – die Kraft der Werke resultiert eben doch am Ende aus der so gekonnten wie überraschenden Mobilisierung ebenjenes Außen.

Die Althoff's Arbeiten immer wieder durchwirkende Dialektik von Innen und Außen, Initiatio und Entfremdung,

ALTHOFF

Identifikation und Unzufriedenheit gilt beispielsweise auch für seine Darstellung einsamer religiöser Hingabe. Figuren mit Heiligenschein oder manieristischen Verformungen, Mönche und orthodoxe Juden, oder die frühe Zeichnung eines Mannes mit Kreuz (*Jesus Christ*, 2001) – all dies sind Tropen für Glauben, für Stigma und Bann. Ähnliche Regulierungen zwischen Außen und Innen spielen auch bei Althoffs öffentlicher Selbstdarstellung eine Rolle. Man denke an die bei der Documenta 13 von 2012 ausgestellte „Arbeit“: ein handgezeichnetes Brief mit Althoffs recht weitschweifigen Ausführungen darüber, warum er aufgrund eines gewissen Gefühls der Erschöpfung letztendlich doch nicht an der Ausstellung teilnehmen könne.

Vielleicht sind es aber Althoffs Installationen, in denen die Spannung zwischen Einweihung (oder Achtung) und Unzufriedenheit (oder Abtrünnigkeit) am stärksten zum Tragen kommt. Eine Althoff-Installation zu betreten heißt, sich in einer Szenerie wiederzufinden, die von ebenso ausgesuchter Feinsinnigkeit wie unbändiger Energie geprägt ist. Widersprüchlichkeit wird hier zum Formprinzip durch die Art, wie Althoff Stile, Färbungen, virtuos gefertigte Exponate und „laienhafte“ Artefakte „freie“ und angewandte Kunst mit offenkundiger Behändigkeit aufeinander prallen lässt. In seiner 2014er Ausstellung bei Michael Werner in London beispielsweise breiteten sich überall in jenen per Definition abgeschirmten Galerieräumen antagonistische Bilder und Machtemonstrationen in Form „starker“ historisch wirkender Gemälde und Kinderdarstellungen aus in einem verfeinerten, bürgerlichen Interieur. All dem standen jedoch Darstellungen von Schwäche und Gefallenheit gegenüber: verformte Leinwände, roh verknittertes Leinen und „tote“, teils komisch am Boden liegende Schaufensterpuppen. Kais Boutique.

Die imaginären Universen, die Althoff über die Jahrzehnte erfindungsreich und mit großer Lebendigkeit geschaffen und in seinen Installationen mit einander hat kollidieren lassen, sind für den Betrachter ebenso anziehend wie abstoßend. Der bedachten Inszenierung von Innerlichkeit in der Londoner Ausstellung etwa stand eine öffentliche Komponente mit Zündstoff gegenüber. Im Begleittext hieß es, der Künstler habe sich zu einer „höchst eigensinnigen und nervösen Persönlichkeit“ entwickelt, deren aufgeregter Zorn sich schnell entlade. Althoff sei daran gelegen, zu diesem Gemütszustand ein Gegengewicht durch Werke zu schaffen, die die Seele ästhetisch beruhigen und ihr eine „Zuflucht in Eleganz“ böten, ganz im Geiste des Gebrauchs von Kunst in den Domizilen von „Leuten mit Geschmack und intellektueller Brillanz aus längst vergangener Zeit“. Sobald diesem Ansatz Genüge getan sei, heißt es weiter, beginne Althoff, „gleichermaßen mit dem Inhalt, der Annehmlichkeit und letztendlich dem Wert solcher Werke zu hadern, wodurch sich im besten Fall eine Leere auftut, die sprachlos macht und es unmöglich werden lässt, Emotionen ohne Schwindelgefühl zum Ausdruck zu bringen.“

Andererseits gesagt, Althoff ist daran gelegen, das traditionelle Klischee der sozialen Entfremdung und der verfeinerten ästhetischen „Genialität“ des Künstlers mit der ebenso

diskursierten Vorstellung von der Innerlichkeit bürgerlicher Rezeption (den Bedingungen häuslichen Sammelns und intimen Betrachtens im Salon) zu verschneiden. Durch diese Konstellation werden wir zugleich an die beiderseitig bedingte historische Entstehung dieser Positionen erinnert. Dies ist ein Beispiel dafür, wie in Althoffs Arbeiten offensichtliche Gegensätze in einen größeren Zusammenhang der Verstrickung und Koexistenz gestellt werden. Der Erfolg dieses Vorhabens – dem erklärten Ziel einer künstlerischen Lindereung und Behandlung des vom Künstler an sich selbst konstatierten „Zorns“ (spricht der sozialen Stigmatisierung) – jedoch bedingt zugleich, dass jedwede Betrachtungsweise, die dieser Konstellation äußerlich bleibt, in ein Vakuum abgesondert wird. So sehr Althoffs Installationen auch das komplette Eintauchen in eine achtsam entworfene Welt ermöglichen, bleibt doch die Möglichkeit einer ungestellten, gleichsam halluzinatorischen Erfahrung des völligen Entrückterdens verwehrt: Es ist eben immer noch Kunst, und ästhetische Erfahrung bleibt durch zeitliche und räumliche Begrenzungen milderniert. Das ist im Übrigen vielleicht auch die Krux der persönlichen und performativen althoffischen Unzufriedenheit mit Formen des Kommentars (vermutlich inklusive dem hier zu lesenden): Diese versuchen unweigerlich, das Siegel, die

„Einheit“ zwischen künstlerischer Person und der Betrachterperspektive zu brechen.

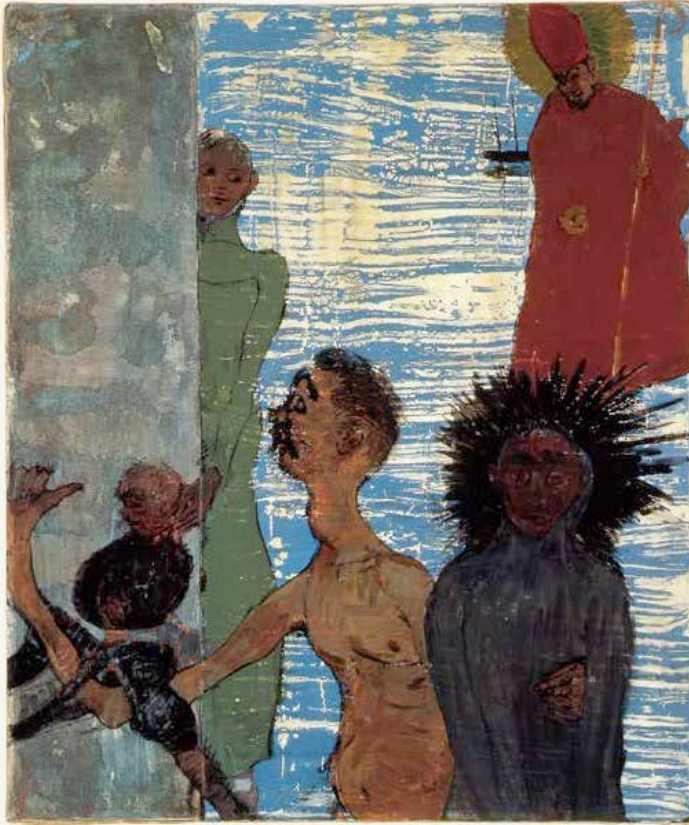
Die Installation *Axis Dör* (2001) konzipierte Althoff als „christlichen Begegnungsort“, mitsamt Farbzeichnungen sich gegenseitig verstoßender Mönche. Die Galerie verwandelte er mit Teelichtern, homerotischen Bildern naakter Rückansichten und in herblichem Idyll angelehnten Fahrrädern in einen christlichen Jugendclub. Durch diese Vergegenwärtigung eines Siebzigerjahre-Raumes „geschätzter“ Jugendlichkeit legte Althoff die Gleichsetzung zweier Milieus – Religion und Gegenkultur – nahe, die einander wie Geister vertreten. Bei beiden geht es um schwankende Überzeugungen und Aktivitäten in Abgrenzung von einem „Außen“, und um Schutz für die womöglich Schwachen und Fallenden. Der theologische Terminus dafür ist *Koinosis*, das widersprüchliche Starke in durch Schwäche.

Die ikonische Ikonografie des Religiösen, die sich vor allem in Althoffs Bildern immer wieder findet, bleibt ambivalent: Sie spricht von der Kraft des Glaubens, aber auch von der Verglebarkeit des Versuchs, ein Tätiges ein zu aktivieren, das dem dornornischen, „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“ standhält. Zu dem haben Religion und Gegenkultur gemeinsam, dass sie einen Kreis der „Anhänger“ bestimmen und repräsentieren, die Bösen und Grausamen brand-



5
Untitled, 2011
coloured pencil and ink on paper

DOSSIER



8
 Untitled (Town), 2002
 watercolor, lacquer, boat varnish
 on paper mounted on canvas

marken, die Verräter verstoßen. Diese Ambivalenz manischer Stigmatisierung (*Sigmata aus Großmamaussucht*, um den Titel eines Althoff-Buchs von 2001 zu zitieren) bewahrt Althoffs Arbeiten vor dem möglichen Risiko der Kunst als Glaubensmetapher: Die schiere Unbeliebtheit und „Falschheit“ von Religion als Kodierung gegenkultureller und künstlerischer Ideale ist längst selbst zu einer höchst wirksamen Form des Fehlgehens zweiter Ordnung geworden.

In Althoffs Bildern sind Brandmarkung und Erlösung, Widerstreit und Umkehrung, sowie auf formaler Ebene die Akrobatik des Könnens, im Bild zumeist ausbalanciert durch Szenen stillen Grauens, der Schwäche und des Schmerzes. Zuweilen sind es

Gewaltsszenen, beispielsweise von einem pfeifenschmauchenden Gründereizherrn, der einen Bettlägerigen maltreatiert (*okuse Titel*, 2001). Althoff ist besonders gut darin, Zustände moralischer Zweispieltätigkeit zu inszenieren: etwa in Bildern aus jüngerer Zeit, in denen er mit zarten Schraffuren eine orthodoxe jüdische Familie zeigt und die unterschweligen Verletzungen insulärer Umstände und Glaubensgemeinschaften andeutet (*okuse Titel*, 2010). In Althoffs Installation bei Michael Werner waren Zeichnungen geisterhafter, einander misstrauisch beäugender Kinder im Zustand schwindensichtigen Deliriums zu sehen, entfremdet von der „erwachsenen“ Welt der Verantwortung und der Ökonomie (*okuse Titel*, 2014).

Ähnlich wie bei solchen Szenen in Zeichnungen und Bildern gibt es auch Gespenstisches am Boden – bei Michael Werner etwa sahen die gefallenen Figuren aus, als seien sie den über den Parkett verstreuten, mühselig gestrickten Pull-Overn (an denen sich die zu ihrer Herstellung nötige intensive, langwierige Arbeit ablesen ließ) entronnen. Eine einfache Arithmetik des Pathos kam hier zum Vorschein: das Ingangsetzen von Mühen für nichts, verausgabte, vergebene Energie, die augenfällige Nutzlosigkeit dessen, was von Nutzen hätte sein können, von Ermächtigung für alle, die dann wieder entzogen wird. Etwas in der ausdrücklichen Einladung, mit den drapierten Leinen und taktilen Stoffen zu hantieren. All das zusammen suggerierte die Möglichkeit eines ungetriebenen ästhetischen Wohlgefallens, frei von zukünftigen Wechsellagen, Ausbeutungen und Interessen, „freies Spiel“. Mit so etwas, so einer Erfahrung, möchte man gerne nach Hause gehen, wird aber von ihr stehen gelassen. Diese Umgebung hinter sich zu lassen, dabei alles andere als unberührt von der in den Bildern zu sehenden Grausamkeiten und Kämpfen, heißt, wieder einzutreten in die vermaledeite, verfluchte, verlebte Welt wirklicher Menschen.

Beim Verlassen der Galerie fragt man sich, so will es der Zufall, was eine persönlich gemachte, anrührende, selbstwidersprüchliche und schmerzlich bizarre Erfahrung wohl zu bedeuten hat. Man geht nochmal um den Block, auf der Suche nach Lösungen und sich fragend, was wohl hinter oder auch vor dem steckt, was gerade geschieht, und findet nur hohle Strohmänner, ganz wie die Schaufensterpuppen, die man gerade paralytisch und entkleidet auf dem Galerieboden gesehen hat. Eine Uber-Limousine rauscht vorbei, ein Plakat wird angelebt, ein entgangener Anruf, und das eigene Leben erscheint einem im Vergleich zu Althoffs Szenen heroischer, romantischer Intensität im Namen der Kunst auf einmal wahnsinnig banal und kommerziell und abgeschmackt – keine Hingabe, keine Nachdrücklichkeit. Mit dem Abstand der Ironie versucht man sich später diese Erfahrung mit Althoffs Werken zu erklären und findet doch nur Wort wie „Schönheit“ und „Intensität“. Man möchte diese Worte wie die Szenen vergessen, aber kann es einfach nicht.

Und dann fragt man sich, ob da was nicht stimmt. Hast du dich wirklich von dieser Zirkusnummer beeindruckt lassen? Fragt einer, der sich gerade eine Zigarette dreht. Der Griff nach dem Portemonnaie, um sich eine Dose Cola zu kaufen, aber da fällt einem ein, das Geld ist ja weg – dem Leierkastenmann gegeben, der in der Fußgängerzone abgeschmackte Weisen kurbelt.

Die zeitgenössische Kunst hängt auf halbem Weg zwischen professionalisierter „Kunstwelt“ und diversen anderen Teilen der Kulturindustrie, zwischen verschiedenen spezialisierten (also beteiligten) und allgemeinem (unbeteiligten) Öffentlichkeit. Sie kann einfach nicht so tun, als sei sie noch Boheme, sondern muss sich wohl oder übel mit den Bedingungen von Zuschauerschaft und Aufendarstellung auseinandersetzen. Vor diesem Hintergrund scheint Althoff daran gelegen – so als sei er angetrieben von der Notwendigkeit der Selbstentfaltung –

ALTHOFF

sich den Konventionen des Kunstsystems zu widersetzen. In Interviews hat er seinen Hass auf die allfällige Professionalisierung bekundet. Er beherrscht die historischen Stile und Techniken, und obwohl er sich vom „System“ grundsätzlich distanziert, bewegt er sich natürlich, wenn auch zuweilen am Rande, in diesem, wobei er aber stets die Auswahl, das Setting, die Kommentierung und die Rezeption seiner Werke unerbitlich zu bestimmen sucht. In einem Brief, den er anlässlich seiner anstehenden großen Überblicksschau im MoMA in New York anstelle einer Presseerklärung veröffentlichte, stellte er klar, dass er nur so ausstellen werde, wie es ihm sein „bloßes Selbst sagt“, dass es jetzt zu tun sei, damit ganz normale Besucher sich davon berühren und einbeziehen lassen können – „ob ihnen nun etwas an Kunst liegt oder nicht“. Die über-große Heldenhaftigkeit dieses Vorhabens – so viele wie möglich zu erreichen durch die schiere Autonomie der künstlerischen Vision – würde womöglich unreif und romantisch wirken, wären die Werke nicht von so unbestreitbarer ästhetischer Qualität und Schönheit.

Für die genannten Widersprüche bedeutet das allerdings keine Lösung, sondern ein kritisches und ästhetisches Problem. Wie ist so eine Haltung zu rechtfertigen – wie können Begriffe wie Qualität und Kraft und Schönheit immer noch als Kriterien für ein kritisches und ästhetisches Unterfangen gelten? Oder werden solche Werte, ähnlich wie die vielen obskuren oder überholt scheinenden Stile, die Althoff als gefundenes Material für eine Arbeit einsetzt, auf diese Weise neu besetzt? Althoff distanziert sich von Teilen der Kunstwelt, während er unablässig in einem Netzwerk ausgewählter Weggenossen Kollaborationen eingeht; sind also seine künstlerischen Überzeugungen von einer Metaphysik des Misstrauens oder gar des Paranoischen durchsetzt, oder diagnostiziert er vielmehr die bitteren Bedingungen eines Kunstsystems, in dem die Erfahrung seiner Arbeiten nur korruptiert werden kann?

Die typische Lösung für dieses Dilemma wäre, Kunstwerk und ausdrückliche künstlerische Intention einfach zu trennen. Aber meistens, wie auch bei der erwähnten Ausstellung in London, lässt Althoffs durchgängig spürbare künstlerische Vision, die selbst schon etwas von einer öffentlichen Performance hat, das schlichtweg nicht zu. Nimmt man den Künstler beim Wort, kann man diese Performance zum Anlass nehmen, um grundsätzliche Fragen nach Kunst und ihrer Rezeption, sowie der Rolle des Künstlers in der Kulturindustrie oder in ästhetischen Produktionszusammenhängen zu stellen, und indirekt auch danach, wie Kunst sich zu Kommentaren in Medien wie diesem verhält. Wenn das Kunstwerk, im eigentlichsten vom Künstler zum Ausdruck gebrachten Sinne, auf seiner Autonomie beharren und für sich selbst stehen soll, wie kann es dann seiner Einhegung und Überwachung bedürfen, wie auch der unermüdlichen Konstruktion einer künstlerischen Persona?

Ein künstlerischer Ansatz kann vom Bewusstsein um seine eigenen Grenzen profitieren, indem er sich sozusagen als seine eigene Schaufensterpuppe vorstellt, die ihre Errettung nach der Besudelung ausagiert.

In der modernen Musik gibt es eine Strömung, die die traditionellen Formen (Sonate, Walzer, Trio) mit einem anti-traditionellen Sprung ins Innovative, Dissonante, Destruktive zu versöhnen sucht: etwa bei Frank O'Hara, bei dem Sentimentalität plötzlich ins Schmerzhafte umschlägt. Bei Kai Althoff gibt es ähnliche Sprünge und Umkehrungen. Mit der eklektischen Referentialität eines Bricoleurs zwischen 19. Jahrhundert und zeitgenössischen Webtechniken kehrt auch er zum abgelegten, amateurhaften, dem gegenkulturell Offensichtlichen zurück. Die Klischees von klassischer Bohème mit Hut, von „starken“ Heroismen, vom Genrebild, schweben allesamt zwischen Naivität und voller Hingabe und sind dabei nie wirklich ironisch. Was tun also mit dieser Zwiegestalt von Profanisierung und Sakralisierung; mit Gefühlen und Techniken und Medien, die überkommen und plötzlich wiedergewonnen sind? Was zuletzt die Frage aufwirft, nachdem man die Ausstellung verlassen oder das Künstlerbuch zugeklappt hat, ob gerade ein ausgebufftes Kunststück aufgeführt wurde – ob der imaginäre Raum, der konstruiert oder projiziert wurde, ein hohler und gefälschter ist, der sich am Ende verkehren und als nichts sagend entpuppen wird. Schließlich sind ganz ähnliche Bilder des kreativen Lebens zum idealisierten, lässigen, klischierten Image der Gegenwart geworden, die um jedes Laptop in einem Brooklyn Café zu schweben scheinen. Wie Sauerstoff, der in einen Heliumballon dringt, ist die reale Gegenwart des „Außen“, gegen das sich Althoff so vehement gewendet hat, die Bedingung für die auführerische Kraft seiner Arbeiten.

Übersetzt von Jörg Heiser

Pablo Larios ist Associate Editor von frieze d/e. Er lebt in Berlin.

Ein künstlerischer Ansatz kann vom Bewusstsein um seine eigenen Grenzen profitieren, indem er sich als eine Schaufensterpuppe vorstellt, die ihre Errettung nach der Besudelung ausagiert.

Pablo Larios

Kai's Boutique

Over three decades, Kai Althoff has devised exhibitions and art works of expert craft and virtuosic refinement, forged fictional monikers and actual bands, staged near-cultic workshops and entered passionately informal collaborations with other artists that seem to disband or counter the rigour of his other ways of making. What unites the artist's many activities – aside from the enthusiasm that drives them – is the selection, cultivation and representation of a community of initiates as well as – reciprocally, the natural antagonist to a community – a public that may be as fascinated as it feels excluded. A joint work with Cosima von Bonin at Künstlerhaus Stuttgart in 1995 (*Hast du heute Zeit? – Ich aber nicht; Are you free today? I'm not*), as part of which the artist served drinks behind a bar, sitting behind a divider for a public who could not 'access' or engage with the work's makers, suggests that this line between initiate and uninitiated is a deliberate staging. More pressing, the matter suggests how Althoff's works may be considered – even 'outside' their ostensible *élite* enclosure – in relationship to larger developments, say a service or 'gig' economy of barkeepers and freelancers that in recent decades has emerged as part of the mainstreaming of so-called 'creative industries'.

For all the historical possibility of the artistic community as an ideal for a belief and praxis in everyday life, today, these larger, networked forms have called into question that ideal. The 'bohemian' lives that reappear through Althoff's works can seem like conscious or unconscious ciphers of larger or more generalized structures of disaffection and precarity – this is why nostalgia, always present as a risk or threat in Althoff's works, is never simply given into. Or at least not without the use of humour. As much as the artist may seek to distance himself from any apparent 'outside', and surround his works with layer after layer of initiation, much of the works' power results from the deft, if unexpected, mobilization of such an exterior.

The recurring dialectic in Althoff's work between inside and outside, initiation and alienation, identification and disaffection, occurs quite clearly, for instance, in the artist's depictions of lone religious devotion: figures with haloes, or with Mannerist deformities, or monks or Jews, or an early drawing of a cross-bearing man (*Untitled*, 2001), pointed at or harassed by a hazy figure behind: all depictions of belief, stigmatization or banishment. But similar operations of regulation between outside and inside permeate the outermost layer of his practice, the artist's public representation and persona. Consider the 'work' installed at Documenta 13 (2012) which comprises a handwritten letter, containing no less than Althoff's digressive,

GLADSTONE GALLERY

DOSSIER

emotional explanation of how he will, after all, not include a work in the exhibition, due to the artist's sense of creative fatigue.

Yet perhaps nowhere does this tension between initiation (or ostracism) and disaffection (or defection) become more patent than in Althoff's installations. To enter an environment by Althoff is to trip into a setting of singular delicacy and transmogrified energy. Contradiction becomes a principle of form, in the way styles, tonalities, examples of refined skill and 'un-skilled' artefacts, 'pure' art and applied craft collide and oppose one another with apparent expertise and alternate imperfection. A case in point was Althoff's 2014 exhibition at Michael Werner in London: extending everywhere, within a space which is by definition enclosed, were antagonistic images and exertions of power ('strong', historical painting) and depictions of people with vacant, phantom gazes. Within this refined, bourgeois interior setting were representations of weakness or fallenness: deformed canvases, raw crumpled linen and 'dead' mannequins, lying on the floor, at times humourously or stupidly so. Kai's boutique.

The ingenuity and animation with which Althoff has not only devised imaginary universes but pitted them against each other in his installations of past decades inevitably elicits in the viewer a combination of attraction and repulsion. But is Althoff demonstrating technical mastery or staging more general conditions of social control? The London exhibition, with all of its deliberate staging of interiority, had a charged, public component. In the accompanying text the artist wrote of how, 'having turned into a heavily opinionated and high-strung personality, which seems to brood with anger that unloads fast, he wishes to create an 'antidote ... by way of work that aesthetically calms the soul and seeks to provide shelter in elegance, reflecting the utilization of art in the homes of intellectually brilliant, tasteful people from eras long gone ... As soon as this notion seems satisfied, he starts to wrangle equally with the content and comfort and ultimate value of such work, which if successful, results in a dizzying void that defies words and complicates emotions.'

In other words, Althoff seeks to set off the traditional cliché of the artist's social alienation and refined aesthetic 'genius' against the equivalent cliché of an interior of bourgeois reception – the condition of collection (the home) or salon (an intimate viewership). By way of their collision, we are reminded of their mutual, historical apparition – an instance where apparent oppositions in Althoff's art are played off within a setting of collusion. Yet the success of this endeavour – the stated aim of art as a form of interior soothing and therapy, from the artist's self-identification as 'angry' (socially stigmatized) – equally serves to seal off any viewership outside of that constellation into a vacuum: the 'void' which 'defies words'. As much as the installations accomplish the task of complete immersion into a carefully crafted world, the assumption into a 'pure', even hallucinogenic experience of total transportation becomes impossible: this is art, and aesthetic experience is conditioned by temporal and spatial limitation. Here is maybe the crux of much of Althoff's distrust of all manner of commentary (such as this text):

they inevitably seek to break the seal of 'unification' of artistic persona and sphere of viewership.

Kai's boutique is an allegory of betrayed belief. For the installation *Aus Dir* (2001) at Galerie Buchholz in Cologne, he sought to create a 'Christian meeting place', including coloured pencil drawings of monks casting each other out, while converting the gallery into a Christian youth club, with tea candles, homoerotic pictures of nude backs, and leaning bicycles in an autumnal idyll. In deliberately calling upon the setting of a 1970s space for 'protection' of youths, Althoff invited an equation of religion and counterculture. Both are milieus of dual belief and activity that require their delineation against an 'outside', and shelter, since always potentially disintegrated and hence vulnerable. In theological terms, one name for this structure is *kenosis*, or the contradictory power-in-weakness.

The kenotic iconography of religion that is everywhere in Althoff's paintings remains deliberately ambivalent: it speaks for the power of belief, but also its inefficacy in mobilizing a form of activity outside of Adorno's 'false life'. Religion – like counterculture – may seek to designate and represent a circle of 'believers', or it may stigmatize the wicked or the cruel, or expel the betrayers. This structure of stigmatization and manic designation (*Stigmata aus Großmannsucht*, 'Stigmata of Megalomania', to quote the title

of a 2000 exhibition) itself partly redeems Althoff's works from the potential cliché of art as a metaphor for belief: the sheer unpopularity and 'wrongness' of religion as a cipher for countercultural and artistic ideals represents its own, second-order form of highly potent fallenness.

In Althoff's works, stigmatization and redemption, opposition and inversion, and formally, the utter acrobatics of apparent craft and strengths, are often counterbalanced, within the frame of a painting, by scenes of silent horror, weakness or pain. Often there is imagery of human cruelty, for example, a pipe-smoking turn-of-the-century man beating a bed-ridden patient (*Untitled*, 2001). At his best, Althoff stages a condition of moral ambivalence: say, in works where sensitive, pencil-line depictions of an Orthodox Jewish family seem to suggest the latent abuse of insular settings and communities of belief (*Untitled*, 2010). In Althoff's installation at Michael Werner, there were pencil-drawn scenes of ghostly children of a nauseous sensitivity and delirium, figures alienated from the 'adult' world of accountability and economy, and eyeing one another in eerie suspicion (*Untitled*, 2014).

Complementing the vivid presence of such scenes in drawings and paintings, there may be other ghosts as well here, installed on the floor – at Michael Werner, the departed figures that look as if they had



7
Höfen und Recht der äußeren Wand (an mich)
Exhibition view
Anton Kern Gallery, New York, 1998

GLADSTONE GALLERY

ALTHOFF

escaped from woefully woven sweaters that lie strewn on the parquet (and which reveal the technical, obsessive labour-time that went into their production). Here was a simple arithmetic of pathos: the mobilization of force toward nothing, of spent or wasted energy, the patent uselessness of what could have been used, of power made vernacular, then elevated again. We find it here in the stated invitation to play with the tactile fabric and linen draped throughout. Combined, this all suggested the possibility of a pure sense of aesthetic enjoyment that is free from future transfer, exploitation or interest: 'free play'. You want to leave with such a thing, such an experience, but are left by it. To depart from the environment, not unshaken by the horror and antagonism depicted in the paintings, is to re-enter the spitting, cursing, loving world of real people wholly changed.

Upon leaving the gallery, you wonder what to make of a personal, moving, self-contradictory and painfully bizarre experience. You take another walk around the block, yearning for solutions – wondering who or what hovers behind, and often in front of what's going on – but find only hollow, straw men, like the mannequins that you just saw lying paralyzed and blank on the gallery floor. An Uber zooms by, a new billboard is being installed, there's a missed call, and one's own life, in comparison to Althoff's scenes of heroic, romantic intensity in the name of art, seems impossibly pedestrian and commercial and lame – no commitment, no permanence. Later, with the self-distancing of irony, one seeks to explain such an experience with Althoff's work, but finds only words like 'beauty' and 'intensity'; one wants to forget these words, like the scenes themselves, but simply can't.

When you wonder if it was all rigged. Were you really duped by that circus act? Someone asks, rolling a cigarette. You reach for your wallet to buy a soda, but you've already given your money away – to that hurdy-gurdy man back there, in the middle of a pedestrian zone, cranking a soundtrack of cloying obviousness. Althoff's work then invites this further self-distancing.

In general, contemporary art sits awkwardly between the professionalized 'art world' and numerous other parts of the creative industries, between various professional (invested) or general (uninvested) publics. It simply can't remain on the level of bohemian community, but must reconcile itself in some form with the conditions of its viewership and representation outside of itself. This necessity would seem to stand in direct antagonism to Althoff's project of aesthetic autonomy. It is against this background that Althoff – as if triggered or mobilized by the necessity of self-alienation – seems intent to push against the conventions of the art system. He has, in interviews, expressed a hatred for professionalization. With his apparent command of historical styles and techniques, and despite his distancing from the 'system' more generally, he of course moves, at times marginally, within it, and yet always radically seeks to dictate the selection, setting, commentary and reception of his works. As he recently clarified in a letter issued in lieu of a press statement for his upcoming survey exhibition at MoMA, New York, Althoff aims to exhibit



8
Ich meine es auf jeden Fall. Nicht mit ihnen
exhibition view
Kunsthalle Zürich, 2007

only 'in the manner that my mere self tells me to now' in order to move and engage a general viewership – 'whether they care about art or not'. The outsize heroics of this endeavour – to affect a great many others through the sheer autonomy of his artistic vision – would come off as puerile or romantic were the works not of an undeniable aesthetic quality and alienated beauty.

Rather than a 'solution' to this sequence of oppositions, this would appear to present instead a critical and aesthetic problem. To what extent is this position justifiable – to what extent are terms like 'quality' and 'power' and 'beauty' still criteria to be accepted by a critical or aesthetic enterprise? Or do such values resemble the many arcane or *démodé* styles which the artist recovers, as through found material for a work? Distancing himself from certain members of the art establishment (allegedly he has over the years turned down numerous offers to show at prestigious institutions), while undertaking relentless collaboration amid a network of select peers, even Althoff's artistic persona seems vestigial. The artist's tight control over the contextualization of his work could provoke accusations of exclusivity or elitism. Is Althoff's belief in art underpinned by a metaphysics of suspicion or even paranoia – or is he diagnosing the caustic conditions of an artistic system that seeks to corrupt the experience of his works?

While a typical solution for that dilemma would simply be to sever the art work from the artist's expressed intentions, in many cases, the looming presence of Althoff's artistic vision – amounting to a form of public performance in itself – prevents that from happening. Calling the artist's bluff, we can use his public-private performance as an opportunity to ask basic questions about art and its reception, the artist's role in a cultural industry or aesthetic community, and – indirectly – about the way art should set itself up for commentary. If the artwork should, in the purest sense explicitly

sought by the artist, insist upon its autonomy and stand on its own, then why require its regulation and policing, as well as the fervent construction of an artistic persona?

An artistic approach can be redeemed by its awareness of its own insufficiency, through setting itself up, so to speak, as its own mannequin, enacting its own redemption after being sullied. There is a tendency in modernist music that seeks to reconcile traditional form (a sonata or waltz) with anti-traditional innovation, dissonance, destruction. Or compare Frank O'Hara's mobilization of sentimentality that unexpectably hurts. With Kai Althoff, similar movements and inversions occur. Professing the eclectic art historical references of a *bricoleur*, from 19th century to contemporary weaving techniques, he likewise returns to the outmoded, the amateuristic, the counterculturally obvious. Clichés of a classical bohemian in the hatwork, of 'strong' heroics, of genre painting, all of which hover between the naive and the wholly committed, are never quite ironic. The question then becomes what to do with this dual structure of profanization and sacralization, of feelings and techniques and media degraded suddenly redeemed?

Finally, the question arises, upon leaving the exhibition or closing the artist book, whether some big trick has just been played – whether the imaginative realm that has been constructed, or projected, is simply a vacuous one devised to trigger a delight that will ultimately reverse. After all, the same images of the creative life have become the ideal, hackneyed images of the day, potentially hovering like blank haloes around every laptop in a Brooklyn café. Like oxygen entering a helium balloon, the condition of the inflammatory strength and anger of Althoff's works is the real presence of the very 'outside' he has worked with such enthusiasm to reject.

Pablo Larrios is associate editor of *frieze* d/e.
He is based in Berlin.

DOSSIER

David Grubbs über Kai Althoffs Musik und die dazugehörigen Videos

Klangkörper und Tonträger

Kai Althoffs musikalische Aktivitäten begannen, was die öffentliche Seite anbelangt, im Jahr 1990. Damals veröffentlichte die Band Workshop ihr selbstbetitelt Debütalbum auf dem Kölner Independent-Label Finlayson Tonträger. Obwohl, nach dem Design des Covers zu urteilen, könnte der Titel des Albums auch anders und etwas langatmiger lauten: „People take action to receive certain results, like the Workshop now deliberately giving in to a momentary urge to make music“. Wie dem auch sei, ob man diesen Text nun als Titelvariante oder als zusätzliche Beschreibung versteht, er bringt die Sache auf den Punkt: Althoffs Musik ist Ausdruck eines inneren Drangs, dem nachgegeben werden muss. Die Hingabe und die oft aufregend exzentrische Intensität seiner Performances lassen ahnen, dass es etwas gibt, das selbst in einem derart ungeheuer vielfältigen Schaffen wie Althoffs bildendem Werk nicht kanalisiert werden kann. Bestimmten Impulsen kann er anscheinend nur in der Musik nachkommen.

Das Musikmachen ist im Fall der Band Workshop erkennbar ein öffentlicher und sozialer Prozess: Gemeinsam werden Alben verfasst, aufgenommen, produziert, gestaltet und schließlich kommerziell vertrieben. Das umfasst ebenso die Arbeit an Identität und Mythos einer Gruppe, die sich damit bewusst in die Musikgeschichte einschreibt. Im Kern bestand Workshop aus Althoff und seinem Jugendfreund Stephan Abry, dazu kamen diverse wechselnde Mitglieder. Es gibt Fotos, auf denen Althoff und Abry als Jugendliche beim Musizieren im Urlaub zu sehen sind. Sie sitzen auf einer Picknickdecke und bringen einem Erwachsenen ein Ständchen. Althoff an einem improvisierten Schlagzeug und Abry an einer akustischen Gitarre mit Nylon-Saiten, ein typisches Instrument für Anfänger. Man findet dieses Instrument auf den Aufnahmen von Workshop bezeichnenderweise durchgängig.

Nicht weniger aufschlussreich als diese Fotos zweier Jugendlicher ist der Song „Luke's Boutique“, mit dem das eingangs erwähnte erste offizielle Workshop-Album beginnt. Eine mit dem Wah-Wah-Pedal verzerrte E-Gitarre rockt in einer Zwei-Akkord-Phrase hin und her, während präzise gesetzte und auf der Nylongitarre gespielte Arpeggien die Textur unterschwellig ergänzen. Beim Schlagzeugpart und der mit Overdubs hinzugesetzten Percussion stehen Synkopen im Vordergrund. Die Loops werden mit Spannung aufgeladen und nach vorne getrieben. Diszipliniert wie die instrumentale

Begleitung hier ausfällt, darf man davon ausgehen, dass man es mit einer Musik zu tun hat, die in erster Linie der Stimme verpflichtet ist. Und tatsächlich: Althoffs rieselnde, lyrische, quirlige Stimme beansprucht hier die Hauptrolle. Sein Gesang schwankt zwischen Nahaufnahme und basslastigem Gurren, Schnalzen und anderen wortlosen Einlagen, rauchigem Gesumm, schnellen, verworrenen Wortkaskaden, auf die wiederum eine lieblich-schmachtende Falsettstimme antwortet. Mehrere heftige Blopps sind auf der Aufnahme zu hören – im Repräsentationsrahmen einer Tonaufnahme die Signatur der durchgängigen, unbearbeiteten Live-Aufnahme. Doch auch wenn es dazu dient, als wesentliches Charakteristikum der Band den „Live-Aspekt“ herauszustrahlen, so ist und bleibt das Medium von Workshop das Album. Die Vervielfältigung von Althoffs Ich – er ist fast immer stimmlich präsent, dauernd sprudeln seine Stimmen irgendwo hervor, dass einem schwindelig werden kann – führt am Ende zu einem hyperaktiven Drunter und Drüber: Abgesehen von, sagen wir einmal, einer Steppleinlage wird alles geboten, was man (wenn auch nicht immer in einem einzigen Song) vom Frontmann einer Band verlangen kann. Wie sich Workshop dem Groove verschrieben hat und Althoffs stimmliche Fähigkeiten einsetzt, wie die Band Ausflüge in die Abstraktion unternimmt, lässt zudem an musikalische Vorgänger aus Köln denken: Can und ihren ehemaligen Sänger Damo Suzuki. Beide Bands, Can wie Workshop, haben sich im Kontext eines Albums immer wieder die Zeit und den Raum genommen, um Ideen und Gesten zu voller Entfaltung kommen zu lassen. Auch wenn das heißt, manchmal die komplette Seite einer LP für ein einziges Stück zu verwenden.

Wie aber soll man, kennt man Althoff vor allem als bildenden Künstler, den Zugang zu seiner Musik finden? Womit soll man anfangen, und in welcher Richtung geht es weiter, wenn man einmal einen Fuß in der Tür dieses nicht selten verwirrenden Kosmos hat? Meiner Meinung nach ist die beste Herangehensweise immer noch die, all diese verschiedenen Formen künstlerischer Produktion als zusammenhängendes, aber variantenreiches Repertoire zu begreifen. Dann ließe sich zunächst einmal festhalten, dass musikalische Aktivität bei Althoff zunehmend das Aufnehmen von Musik heißt: Auch wenn die Abstände länger werden, ist doch über einen Zeitraum von gut 25 Jahren eine beständige Folge von Alben erschienen. Dagegen gab und gibt es nur sehr wenige Live-Auftritte. Wie im Falle von Althoffs bildender Kunst, die im Atelier entsteht, findet also auch seine Musik vor allem im Studio statt. Sie wird zudem in erster Linie über die Formate Album und Musikvideo verbreitet. Althoffs Musikaufnahmen sind somit stark in der Kultur des Plattenladens verwurzelt, und nicht von ungefähr handelt es sich bei Sonig, dem Label, das seine Musik verlegt, um das Haus-Label des traditionsreichen und legendären Kölner Plattenladens A-Musik. Auch wenn man Althoffs Musik nur von einer Hörstation in einer Kunstaussstellung kennt, wäre es ein Fehler, das Medium Album aus dem Blick zu verlieren.

Die Vervielfältigung von Althoffs Ich führt am Ende zu einem hyperaktiven Drunter und Drüber.

Auch wenn Althoff allein mit Workshop zahlreiche Platten veröffentlicht hat, so existieren daneben noch eine ganze Reihe anderer Gruppen und Beteiligungen, oft unter Pseudonym (etwa Fanal, Ashley's, Engelhardt/Seef/Davis Coop und A Subtle Tease), und sogar fiktive Gruppen, auf die in den Liner Notes der Workshop-Platten verwiesen wird (die Gay Gordons, die Ginger Group). Betrachtet man Althoffs Musik chronologisch, so erscheint jede Platte als Statement oder Episode einer Serie. Man muss also davon ausgehen, dass es ein lohnendes Hörerlebnis gibt, wenn man die zuvor erschienene Platte kennt (die, natürlich, ihrerseits von der vorhergehenden geprägt ist). Vielleicht könnte man die Zuhörer in zwei Lager einteilen: diejenigen, die durch die Schwierigkeiten, die chronologischen Zusammenhänge, die Wechsel in der Besetzung der Gruppe und im Sound von Platte zu Platte zu verstehen, nur noch weiter hineingezogen werden, und diejenigen, bei denen sich diese Schwierigkeiten eher zu einer Blockade verdichten oder die irgendwann den Faden verlieren.

Hinzu kommt die Versuchung, sich im Zeitalter des Digitalen einfach zu vernehmen, was gerade verfügbar ist. Da ist es schon gar nicht so leicht, die wunderbaren LPs von Workshop oder Fanal – unter diesem Namen ist Althoff solo unterwegs, kürzlich ist das vierte Album erschienen – überhaupt zu finden. Für alle jene, denen Plattenläden am Herzen liegen, wird 2016 das Jahr sein, in dem in New York der Laden Other Music dichtgemacht hat und in San Francisco Aquarius Records (inzwischen unter neuem Namen und von anderen Besitzern wiedereröffnet): Flurschäden der Gentrifizierung. Trotzdem: In Althoffs Veröffentlichungsverhalten sind keinerlei Anzeichen zu erkennen, dass er sich von der LP und dem Musikvideo – einer Audioaufnahme von 35 oder 40 Minuten Länge und einem audiovisuellen Kondensat von drei bis vier Minuten – abwendet oder dem Postulat, dass sich das Format des Albums überlebt habe, nachgibt. Das Album mag eine anachronistische Form sein. Aber im Rahmen der Kunst kann man es ebenso gut als einen von unzähligen Anachronismen verstehen.

Der Weg, über den man mit praktisch null Aufwand an Althoffs Musik kommt – um sie zwischendurch zu hören – ist YouTube, wo die Videos von Workshop und Fanal für die Länge eines Tracks und in geringer Auflösung (und mit schlechtem Sound, dank der miesen Computerauslautsprecher) verfügbar sind: schräge Wiedergänger größerer Werke, die eigentlich dafür gemacht sind, sie von Anfang bis Ende zu hören, sie zu besitzen und zu Hause in die Plattensammlung einzugliedern. Diese Videos bieten sicher für viele einen Einstieg, nicht nur, weil sie so leicht zugänglich sind. (Man könnte ja per Mail das eine oder andere Album von Fanal oder Workshop bestellen; aber wer weiß, wie man

GLADSTONE GALLERY

ALTHOFF

David Grubbs on Kai Althoff's recorded music

Those writing essays are ugly

The public aspect of Kai Althoff's musical activity dates back to 1990, when the Cologne-based independent label Finlayson Tonträger released the band Workshop's self-titled debut album. From its cover design, the album title could either be Althoff's band's name or the slightly more wordy, "People take action to receive certain results, like the Workshop now deliberately giving in to a momentary urge to make music!" Whether alternative title or helpful description, the text rings true: Althoff's music bespeaks an urge that must be indulged. The conviction and often thrillingly eccentric intensity of Althoff's performances suggest that even his prodigiously varied output as a visual artist cannot suffice, and that certain impulses can only be met by making music.

Making music, in the case of Workshop, is a recognizable mode of social and public activity; collaboration oriented toward writing, recording, producing and designing albums for commercial release. It also involves the shaping of a pop group's persona and myths, and thus their deliberate insertion into history. Apart from temporary members, Workshop's nucleus has primarily comprised Althoff and his childhood friend Stephan Abry. Photos exist that show the two of them as adolescents on holiday making music, seated on a picnic blanket and serenading an adult, with Althoff on an improvised array of percussion and Abry on nylon-string acoustic guitar, an instrument that commonly serves as a starter's model and that tellingly persists as a through-line among Workshop's recordings.

As evocative as those images are of the not yet fully grown Althoff and Abry, the public record begins later with *Luke's Boutique*, the first track on the 1990 Workshop album. A distorted electric guitar processed with a wah-wah pedal rocks back and forth in a two-chord phrase while precise arpeggios from a nylon-string guitar provide a more subliminal texture; the drum kit and overdubbed hand percussion syncopate and maintain the looping suspension of forward momentum. The comparative discipline of the instrumentals suggest that the music's first loyalty is to the voice, and Althoff's voice claims the mantle of the most fluid, lyrical, mercurial element in the ensemble. His singing veers between proximity-effect bass-heavy cooling, clicks and other wordless interjections, husky-voiced crooning, rapidly delivered wordy thicketts and mellifluous, soulful falsetto responses. Various plosive pops are left untouched: the uninterupted, unedited performance elevated within the constructed representation that is the

sound recording. The album is Workshop's medium, even as it is made to stress the group's essential 'liveness'. Althoff's multiplication of self – he almost always does voices, a giddy, inspired range of them continually bubbling up – defaults to a hyperactive razzle-dazzle: everything that might be required of a band's front person short of tap dancing. Workshop's commitment to groove and Althoff's vocal dexterity and his swerves into abstraction invite comparison with their Cologne musical forebears Can and the group's onetime vocalist Damo Suzuki. Even within the context of the LP both Can and Workshop have reveled in their taking time to let ideas and gestures unfold, on occasion using the full measure of the side of an LP for a single track.

Perhaps you are reading this because of an interest in Althoff's visual art, and by extension his music. This invites the question: how might one best access the music? Where do you start, and in which direction do you go once you find your feet in this often deliberately confusing world? I would argue that the best way to approach these multiple modes of artistic output is as a single, broadly variegated repertoire of activities. To begin with, Althoff's musical activity and his recorded music are increasingly one and the same – despite lengthening intervals, there has been a consistent series of album releases for a quarter century with live performances few and far between. Much like Althoff's visual art activity, his music appears above all as a studio practice, and one largely vectored through the forms of the album and the music video. Althoff's recorded music comes in large part from the culture of the record store, and to this day the company that releases his music, Song, is the in-house label of the long-running and highly regarded Cologne record store A-Musik. You might have encountered Althoff's music in listening stations in art exhibitions, but it would be a mistake to lose sight of the album.

Althoff has released numerous full-length albums as a member of Workshop, but also through an oblique trail of collaborations and pseudonymous groups (including Fanal, Ashley's, Engelhardt/Seef/Davis Coop., and A Subtle Tease, not to mention under his given name) and even fictionalized groups referenced in Workshop's liner notes (the Gay Gordons, the Ginger Group). Chronologically, one can take in Althoff's music with each release in a sequence serving as a dispatch or as an entry in a serial drama with the implicit understanding that a given record makes more sense, is a richer, more rewarding experience if you also know the previous dispatch, itself informed by the one before. It can seem that listeners fall into two camps: those drawn ever closer by the difficulty of understanding the chronology, shifts in group membership and sound across recordings, and those for whom such difficulties amount to a kind of firewall or fatal disconnect.

To this, add the temptation in a wired, digital age to grasp whatever's closest to hand. Where will you even find these marvelous, storied LPs by Workshop or Fanal, Althoff's solo venture that recently issued its fourth album? For people who care deeply about the culture of the record store, 2016 has been marked by the disappearance of New York

The conviction and intensity of Althoff's performances suggest that certain impulses can only be met by making music.

City's Other Music and San Francisco's Aquarius Records: ongoing damage through gentrification. Althoff's approach to releasing his music shows no signs of abandoning the LP or the music video – the 35- or 40-minute audio statement and its three- or four-minute audiovisual distillation – and no acknowledgment of a culture that trumpets the obsolescence of the album. The album may seem an anachronistic form, but it can also be received as one among countless anachronisms in art.

The route of nearly zero resistance to receiving Althoff's music – perhaps during a break while reading this essay, or immediately after – is via YouTube, where Workshop and Fanal videos give track-length, small-screen (and, curse your pathetic computer speakers) contact: weird demi-afterlives of larger works that seem created for start-to-finish listens, for ownership, for taking up space in your home, for taking up residence in your record collection. The videos are likely points of entry not only for ease of access – perhaps you can mail-order a Fanal or Workshop album or two after reading this essay, although who knows where your mind will be on the day that they arrive. But they are also a means of seeing how the group is presented visually, and also as a way of bringing Althoff's musical activity into contact with figuration in his painting, drawing, filmmaking, and performance. For 1995's *Talent*, a largely sample-based album with generous helpings of manic, sped-up found vocal hooks and a real outlier even within Workshop's broad musical territory, the video for 'I Wish I Had You' focuses on a single individual in lieu of picturing the group. The camera alternates between closeups of her nearly-still mask of a face as her unblinking eyes – dark circles in a crucial supporting role – scan a busy shopping district in Cologne, and wider shots in which slowly executed contortions suggest a limbering up for the dance floor or simply the need for a body to pleausurably feel itself.

The musical group as coterie or intimate gathering is the ostensible subject of videos for two songs from Workshop's 2000 *Meiguiweisheng Xiang*. The videos take as their soundtracks edits of a fraction of the running time of *Schlehe* and *Brück Mauspfad*, songs that in their album versions run beyond 14 and 24 minutes respectively. Eight people in their 20s – six men and two women – hang out in the forest squatting or sitting in a circle, smoking cigarettes, drinking beer, sometimes making eye contact and sometimes staring into the distance, sometimes executing the most rudimentary movements of a line dance, sometimes looking perfectly at ease and glowing in the company of friends, and sometimes drifting into minor turbulences of boredom. At points another person joins the gathering. 'Schlehe' is a wild freakout of a piece, with distorted guitar leads providing continuity

DOSSIER

drauf ist, wenn sie dann ebenankommen.) Die Videos zeigen auch die visuelle Repräsentation der Band. Auf diesem Weg lassen sich Althoffs musikalische Aktivitäten in Zusammenhang mit seiner Malerei und seinen Zeichnungen bringen, seinen Filmprojekten und Performances. Für das 1995 erschienene, weitgehend auf Samples basierende Album *Witness*, bei dem Versatzstücke manisch aufgedrehter Vokalphrasen eine große Rolle spielen, und das selbst im Kontext einer musikalisch diversen Band wie Workshop einen Ausreißer darstellt, entstand das Video *I Wish I Had You*. Es fokussiert ganz auf ein Individuum. Die Band selbst ist dagegen nicht zu sehen. Die Kameraeinstellungen wechseln zwischen Nahaufnahmen des fast unbeweglichen, maskenhaften Gesichts der Protagonistin, in dem ihre Augen – schwarze Kreise spielen dabei eine wichtige Rolle – ohne zu blinzeln emsig die Szenerie eines Kölner Einkaufsviertels scannen, mit Aufnahmen aus der Distanz ab, in denen die Frau langsame Verrenkungen vollführt. Ganz so, als wärme sie sich für die Tanzfläche auf – oder als müsste sich hier ein Körper einfach mal wieder gemächlich selbst spüren.

Die Band als Clique, als Gruppe enger Freunde ist unverkennbar das Thema der Videos für zwei Songs der 2000 erschienenen Platte *Meigunweisenes Bang*. Die Soundtracks dieser Videos sind Bearbeitungen kurzer Passagen aus „Schlehe“ und „Brück Mauspfad“, Songs, die auf dem Album 14 bzw. 24 Minuten lang sind. Acht junge Erwachsene – sechs Männer, zwei Frauen – treiben sich im Wald herum, hocken auf dem Boden, sitzen im Kreis, rauchen Zigaretten, trinken Bier, schauen in die Kamera oder starren in die Ferne; manchmal führen sie ganz einfache Tanzbewegungen auf, manchmal scheinen sie einfach nur komplett zu frieden, strahlen regelrecht im Zusammensein unter Freunden, manchmal wirken sie aber auch ein ganz klein wenig verstört in ihrer Langeweile. Hier und da stößt jemand dazu. Bei „Schlehe“ handelt es sich um ein einigermaßen schräges Stück Musik, dessen

verzerrte Gitarrenpassagen für etwas Kontinuität sorgen in den ansonsten vermeintlich unzusammenhängenden Stimmungen des Tracks. „Brück Mauspfad“ dagegen ist cooler und abgedärter, Streicherklänge aus dem Synthesizer und programmierte Trommeln, die sich aufnehmen wie eine experimentelle Annäherung an House Music. So atmosphärisch unterschiedlich die beiden Stücke sind, läuft für beide dasselbe Video (beide Male Workshop zugeschrieben), der Unterschied ist nur, dass „Schlehe“ eine Minute länger dauert, weil noch zu sitzliches, andächtige Orten gedrehtes Material angehängt ist, dazwischen kurz aufscheinende Farberplosionen. Dass die beiden Musikvideos fast vollständig mit den identischen visuellen Komponenten auskommen, ist weniger als didaktische Geste zu verstehen (etwa um zu demonstrieren, welche Macht das Visuelle hat, bloß musikalische Inhalte zu brechen und zu beherrschen) oder gar als konzeptuelles Statement (eine Idee, die nach Durchführung verlangt), sondern eher als Einladung, darüber nachzudenken, wie sich in den Gesichtern, den Gesten und Interaktionen unweigerlich Althoffs bildende Kunst wiederfindet.

In der Begleitpublikation zu Althoffs Ausstellung „Kaik kein Respekt“, die 2004 am ICA in Boston zu sehen war, beschreibt der Kritiker Olaf Karnik die Zeichnung, die Althoff für das Cover des Workshop-Albums *Es Beißt Dich und Deine Körperlichkeit ein Ausgefäppter* (2001) verwendet hat, als „Portrait eines hässlichen Mannes“. Die Bildunterschrift zum Bild auf derselben Seite lautet: „an ugly man ...“⁹² Those writing es says are ugly.“ Was könnte eine treffendere Erklärung für Althoffs Figuration sein? Gerade was die Möglichkeit angeht, ganz nah ranzugehen an ein Gesicht, an Körper, in denen eine gewisse Schönheit liegt oder eine Anziehungskraft oder eine Einzigartigkeit oder eine Geschichte, die erzählt, die erfunden werden muss. In Althoffs bildender Kunst oszillieren die Figuren zwischen solchen, die die Oberhand haben (ob sie in irgendeiner Form dominant sind oder Gefallen an Grausamkeiten finden), und denen, die

der Macht unterworfen sind oder beiseitegeschoben werden. Wenn in den beiden Videos die Bandmitglieder und ihre Freunde im Wald also einfach „Spaß haben“, dann wird dem gegenüber Musilema eher als soziale Aktivität ganz eigener Art kenntlich gemacht.

Das in seiner Vereinzelung starke Individuum trat jüngst in einem Video wieder in Erscheinung, das Brett Millspaugh für „Eine Fremde“ (aus dem 2014 erschienenen Album *Fanal IV*) gedreht hat. Es knüpft an die Figur der rastlosen weiblichen Protagonistin des Songs *I Wish I Had You* von Workshop an – hier starrt die Darstellerin wie versteinert aus dem Fenster, marschiert entschlossen durch die Stadt oder gibt kurz dem Drang nach, etwas aufzuführen, einen Zeitpuppentanz oder ein Geigen solo unter freiem Himmel beispielsweise, passend zum Gitarren solo des Songs. Doch wie bei den beiden Videos zu *Meigunweisenes Bang*, die mit denselben Bildern auskommen, können die Kontinuitäten zwischen einem der ersten Videos von Workshop und einem der jüngsten von Fanal leicht die Unterschiede zwischen der kollaborativ angelegten Band Workshop und dem letztlich nur aus Althoff bestehenden Projekt Fanal verwischen. Fanal startete mit einem vorwiegend instrumentalen, selbstgestalteten Album mit verblüffend souveränen, luziden Synthesizer- und Percussionklängen aus dem Computer: eine Distanzierung und Abkühlung nach den vertrauten Klängen von Workshop. Auf den folgenden drei Alben nahmen Althoffs katastrophische Grübeleien zunehmend Raum ein, ehe es die instrumentale Begleitung auf *Fanal IV* schließlich übernimmt, so eng wie möglich den unvorhersehbaren Sprüngen und Wendungen zu folgen, die das Schicksal für einen Protagonisten vorgesehen hat, der eher ein „Repertoire an Stimmen“ zu sein scheint als ein „einzelner Sänger“.

Übersetzt von Michael Müller

David Grubbs ist Musiker und Professor of Music am Brooklyn College und am Graduate Center CUNY. Er ist Gründungsmitglied der Band *Castrat Sol*.

Die Videos von Workshop zeigen die visuelle Repräsentation der Band. Auf diesem Weg lassen sich Althoffs musikalische Aktivitäten in Zusammenhang mit seinem visuellen Output setzen.



GLADSTONE GALLERY

ALTHOFF

Could there be a more straightforward explanation of Althoff's figuration, namely the possibility to look closely at a face or a body possessed of a beauty or magnetism or tale to tell or to invent?



9+10
Stephan Ahy and Kai Althoff
performing a concert in a meadow
1980

9+10 Photography: Drew Althoff

in what otherwise passes for the unscrolling of a series of discontinuous moods. 'Brück Mauspfad' is a cooler, more serene number with synthesized strings and drum programming that invites descriptions of an experimental approximation of house music. Despite their utterly different ambiances, both tracks share the same video (both credited to Workshop), with the exception that 'Schlehe' is a minute longer, tacking on additional footage from the same location shoot interspersed with short visual bursts of colour. The fact that the two music videos share almost the same visual component registers not so much as didacticism (e.g., a demonstration of the power of the visual to inflect and to master mere musical content) or conceptualism (e.g., an idea that demanded execution) but rather an invitation to reflect on faces, gestures, and interactions that can't help but echo Althoff's visual art.

In the publication that accompanied Althoff's 2004 exhibition 'Kai kein Respekt (Kai No Respect)' at the ICA Boston, critic Olaf Karnik describes Althoff's drawing that appears on the cover of Workshop's *Es lebt Dich und Deine Körperlichkeit ein Ausgeflippter* as 'the portrait of an ugly man'. The caption accompanying the image on the same page reads, "an ugly man..."? Those writing essays are ugly! Could there be a more straightforward explanation of Althoff's figuration, namely the possibility to look closely at a face or a body possessed of a beauty or magnetism or uniqueness or tale to tell or to invent? Figures in Althoff's visual art fall between those with the upper hand (whether registering some version of domination or pleasure in cruelty) and those subjugated by power or cast off. The easy 'good times' shared by Workshop and friends in the woods in these two videos mark music-making as its own distinct social activity.

The powerfully alone individual reappears most recently in the video that Brett Mills paw directed for *Eine Fremde* (from the 2014 'Fanal IV'), which hearkens back to the restless female protagonist of Workshop's *I Wish I Had You*—staring stock-still through windows, marching with purpose through the city, and briefly giving into the urge to perform, whether a slow-motion dance or solo outdoors sawing on a violin to match the guitar solo on 'Eine Fremde'. But much like the two videos from *Meiguweisheng Xiang* that share a single set of images, the continuities between one of Workshop's earliest and one of Fanal's most recent videos can obscure the differences between the collaborative musical endeavour of Workshop compared to Fanal, which seems to be Althoff very much alone. Fanal began with a primarily instrumental self-titled album of uncannily confident, clear-eyed synthesizer and drum machine music: a distancing and cooling down after Workshop's intimacies. On the subsequent three albums, Althoff's ruminations on catastrophe have increasingly become central, to the point where on *Fanal IV* instrumental accompaniment is predicated on shadowing as closely as possible the unpredictable leaps and reversals of fortune of what seems less a singer than a repertoire of voices.

David Grubbs is a musician and professor of music and founding member of *Gastr del Sol*.

DOSSIER

Yair Oelbaum

Ein Mann geht mit seinem Hund spazieren

Im April 2011 wurde Kai Althoff darum gebeten, vor den Studenten einer Kunsthochschule über seine Kunst zu sprechen. Kai gibt fast nie Interviews und hatte zuvor noch nie einen Vortrag über seine Arbeit gehalten. Obwohl er sich für einen kurzen Moment überlegte, entschied er sich letztlich dagegen. Weder hatte er Lust darauf, noch fühlte er sich dazu in der Lage. Also übertrug er mir diese Aufgabe, denn er hielt mich für seinen passenden Fürsprecher.

Wir entwarfen einen Plan. Ich würde Statements vorbereiten, die er vor der Veranstaltung nicht zu sehen bekommen würde. In den eigentlichen „Vortrag“ würde ich eine Szene aus einem Film, den Kai gedreht hatte, einfügen – auf Deutsch, ohne Untertitel oder Erläuterungen – und eine Szene aus einem Theaterstück, das wir zu dieser Zeit probten. Beides sollte an bestimmten Stellen unangekündigt präsentiert werden, um dann wieder rasch zum eigentlichen Inhalt des „Vortrags“ zurückzukommen. Ich würde auch Pausen einlegen, um Kai die Gelegenheit zu geben, Witze zu erzählen, die er in einem SMS-Austausch mit einem Freund entwickelt hatte. Wir einigten uns auch darauf, dass ich Kai an bestimmten Stellen in der Vorlesung mit einer geballten Faust direkt auf den Kopf schlagen würde.

„Kann ich einen Witz erzählen? Ein Mann geht mit seinem Hund Cassi. Der Park ist in einem schlechten Zustand, überall Müll und so weiter. Der Mann sagt, ‚der Park könnte wirklich eine Renovierung gebrauchen! Und der Hund: ‚wau wau wau wau! worauf er anfängt zu pinkeln. Ein Polizist kommt vorbei, ‚Hallo, mein Herr, bitte alten Sie ihren kleinen Köter davon ab, zum bedauerlichen Zustand dieses... dieses... dieses... dieses... beizutragen! Und der Mann sagt: ‚Das kann doch nicht Ihr Ern... Ihr Ern... Ihr Ern... Ihr Ern... achi Ich wünschte, sie würden endlich ein modernes Medium finden, um diese Witze im Radio zu versenden, aber es... es... es... es... es...“

Der Inhalt meines Vortrags verschärfte die Spannung zwischen dem im Raum anwesenden Künstler, der wahren Autorität, wenn es um seine Werke ging, und einem Surrogat, das sein Halbwissen über dessen Leben und Werk verbreitete. Ich mischte meine eigenen Gedanken über seine künstlerische Praxis mit ein paar der langweiligsten und banalsten Meinungen darüber, was seine Kunst zu erreichen versucht, das alles noch gespickt mit Anmerkungen über die Arbeiten anderer. Vor der Vorlesung fragte ich mich, wie Kai wohl reagieren würde, wenn er direkt vor mir säße, konfrontiert mit völlig unpräzisen Informationen über seine Kunst.

An einigen wenigen Stellen, wenn er meinen Fehlinformationen einfach nicht mehr widerspruchslos zuhören konnte, unterbrach Kai meine Vorlesung und erläuterte meine Kommentare. Nachdem er fertig war, lief ich zu ihm herüber, schlug ihm direkt auf den Kopf und lief wieder zurück zu meinem Podium. Die gesamte Veranstaltung war



11
Felt-tip pen drawing, produced as part of a series (2011) printed on placecards for the barmitzva of Justin Tunis, and later shown within Kai Althoff's environment for the 2012 Whitney Biennial



12
Comedian David Tuchman with Kai Althoff rehearsing a comedy routine, 2010

ALTHOFF

Yair Oelbaum

A Man
Walks his Dog
in the Park



13
Inno, 2004
installation view
Simultanhalle, Köln

In April 2011 Kai Althoff was asked to address MFA students on the topic of his work. Kai hardly gives interviews and had never given a lecture on his work. While he briefly considered it, he decided that this was something he neither wanted to do nor felt capable of doing. He handed the task over to me, a close friend and collaborator, on the grounds that he considered me to be an adequate spokesman for him.

We devised a plan wherein I would deliver remarks that he would not see prior to the event. Interspersed within this 'lecture' were a scene from a film Kai had made – in German without subtitles or description – as well as a scene from a play, *These we will be buried*, we were rehearsing at the time. Both were to be presented unannounced at specified points in the lecture and were to be followed by a quick return to the main 'lecture' content. I would also make breaks in my lecture to allow Kai to deliver jokes he had developed through text messages with a friend of his. We also agreed that at points in the lecture I was also to hit Kai squarely on the top of his head with a dosed fist.

'Can I tell a joke? A man walks his dog in a park that is in bad shape due to trash and the like. The man says, "this park sure is a fixer upper." Says the dog, "woof woof woof woof," and later proceeds to urinate. A policeman comes along. "Hey Mr. keep that little bastard from adding to the pitiful state of this - of this - of this - of this -". Says the man, "are you seri- are you seri- are you seri- are you seri- ah, I wish they would finally find a modern media to broadcast these jokes on the radio but it- it- it- it- it- it-".'

The content of my lecture exacerbated the tension caused by the physical presence of the artist, the real authority on his own work, and a surrogate who spoke half-accurately about his life and work. I mixed my own thoughts on his practice with some of the most pedestrian, trite conceptions of what his work sought to accomplish, as well as with content about the work of others. Prior to the lecture, I wondered how Kai would react sitting before me, being told wholly inaccurate information about his work.

In a few moments where my misinformation became too difficult for him to idly listen to, Kai interrupted my lecture to clarify my comments. After he did so, I walked over to him, hit him squarely on the head, and walked back to my podium. The entire event was an eviscerating, humiliating performance for both of us – but I sacrificed little through my presentation. Kai's dignity was openly thrashed in front of him and there was little he could do about it; through the telling of brief jokes he could counteract my misguided

DOSSIER

für uns beide vernichtend und demütigend, aber ich opferte nicht allzu viel durch meinen Vortrag. Da gegen wurde Kais Würde direkt vor seinen Augen zertrümmert, und er hatte dem wenig entgegenzusetzen. Die kurzen Witze erlaubten ihm zwar, meine entgleisten Bemerkungen etwas entgegenzusetzen und dem Publikum seine wahre Persönlichkeit und Arbeit zumindest in Teilen zu zeigen, aber im Rahmen eines Vortrags über sein eigenes Werk war das reichlich wenig.

Ziel meines Vortrags war es, in Kombination mit den anderen Performance-Elementen jene faden-scheinige Art der Gelehrsamkeit zu hinterfragen, mit der eifrige Autoren und Akademiker versuchen, Kais Arbeit intellektuell zu rechtfertigen. Ich werde diese „Ideen“, die wissenschaftliche Ansätze bereitzustellen versuchen, nicht weiter ausführen. Denn ich bin mir sicher, dass sie in anderen Beiträgen über Kai in diesem Magazin sowie erneut aufgewärmt und bis in alle Ewigkeit wiederholt werden. Solche Interpretationen von Kais Output liefern zwar ebenso schmackhaftes wie leicht verdauliches Museumskatalogmaterial, letztlich handelt es sich dabei aber um eingeschränkte und im Grunde überflüssige Versuche sein Werk zu verstehen.

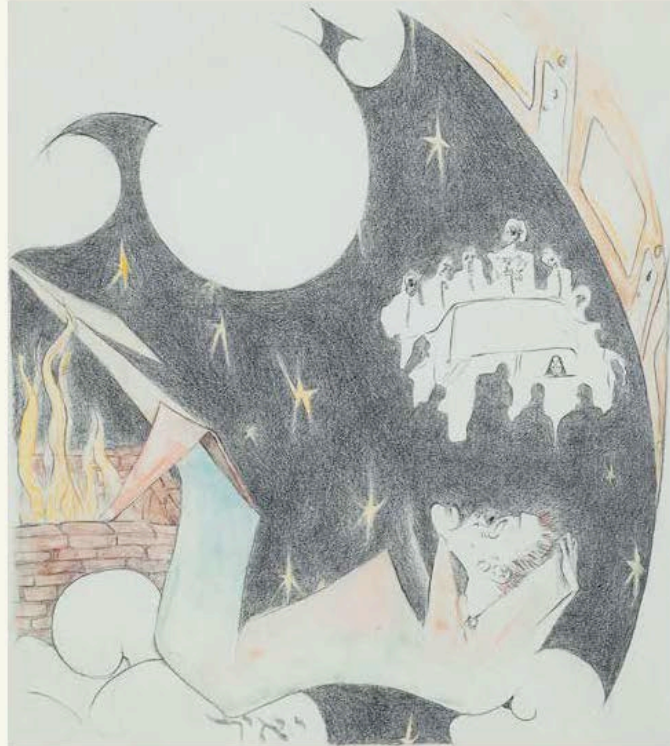
Kais Widerwille, durch Interviews und Vorträge, Einsicht in seine Absichten zu gewähren, kann ich nach dieser Erfahrung besser nachvollziehen. Während seine tatsächlichen Ausstellungen immer nur für Monate an ganz konkreten Plätzen zu sehen sind, bleiben schlechten Texte über seine Arbeit für immer im Netz. Und diese Texte behaupten damit eine Art von Dominanz über das eigentliche Werk, sie werden zur ewigen und primären Quelle für alle, die etwas über sein Werk lernen wollen.

Kai reagiert darauf bisweilen mit eigenbümlichen Pressematerialien, wie sie seine Ausstellungen immer wieder begleitet haben; zum Beispiel in seinem Statement für die anstehende Ausstellung im Museum of Modern Art in New York. Dort beteuert er: „Die Leute, die kommen, um sich das anzusehen, werden schon verstehen. Ich vertraue ihnen vollkommen, egal ob sie sich für Kunst interessieren oder nicht.“ Dieses Statement erklärt vielleicht, warum Kai es für angemessen hielt, mich als seinen tatsächlichen Fürsprecher bei der oben beschriebenen Veranstaltung einzusetzen. Und auch, warum ich diesen Text überhaupt schreibe.

Knapp ein Jahr später fand ich mich auf einem kleinen Teppichstapel in Kais engem, aber ordentlichem Studio wieder. Um uns herum eine Reihe von Kartonquadern mit scharlachroten Ziegelstein- und Mörtelmusterdruck, darauf eine Unzahl von Pedalen, Straps und Boxen, die Kai bei der Produktion seiner Musik verwendete. Ich drängte mich ans Mikrofon mit der bestimmten Absicht jede Silbe bestmöglich artikuliert einzusprechen.

Gegen Ende einer Aufnahme versagte meine Stimme; den versungenen Ton konnte ich beim anschließenden gemeinsamen Anhören kaum ertragen. Ich wollte den vermissenen Teil nochmal aufnehmen, aber Kai war dagegen. Für ihn war das kein Fehler, sondern ein völlig normaler, natürlicher Teil meiner vokalen Darbietung. Er hatte das Gefühl, eine Korrektur würde nicht mit der Stimmung zusammenpassen, die auf der Originalaufnahme eingefangen worden war. Für mich war diese Stelle der Punkt, an dem mein Gesang in totale Verzweiflung umschlug. Nach reiflicher Überlegung beißen wir es bei der Aufnahme.

Als Kai im Jahr 2014 seine Ausstellung in der Michael Werner Gallery in London installierte,



14
Untitled, 2010
colored pencil on paper



16
"Punkt, Absatz, Blüml", 2011
installation view
Gladstone Gallery, New York

GLADSTONE GALLERY

ALTHOFF



15
Untitled, 2003
as installed in the home of Dr. Andreas Hoelscher

17
Unique first pressing of an album by Oris
with a case produced by Kai Althoff
2014



remarks and reveal aspects of his actual personality and work to the audience, but even in this space which was supposedly a lecture about his work, this was all that he was really allotted.

With this lecture (combined with the other elements of the performance) I wished to challenge the flimsy scholarship that eager journalists and academics had exploited as a means of providing an intellectual justification for Kai's work. I will not describe the 'ideas' which comprise these attempts at scholarly discourse since they will surely be rehearsed and perpetuated by other contributors to this magazine writing about Kai. While such interpretations of Kai's output are both palatable and provide the fodder of light reading found in museum catalogues, they remain reductive, superfluous attempts to understand his work.

Kai's reluctance to broadcast insight into his intent through interviews and lectures began to make more sense to me after this experience. While his physical shows existed for months at a time in designated places, bad writing on his work would exist online (and in printed catalogues) and remain accessible for all time. Such writing asserts a dominance over the actual work in that it is eternally accessible and the primary reference for parties interested in learning about his work.

Kai's response to the proliferation of such writing has manifested itself in idiosyncratic press materials which have accompanied his shows. As is the case, the artist's statement for his upcoming exhibition at the Museum of Modern Art in New York asserts that 'the people who will come to see it can tell. I trust them totally, whether they care about art or not.' This statement might help to explain why Kai saw it fit to appoint me as his de facto spokesperson in the event described above or why I am writing this piece in the first place.

Slightly over a year later, I found myself sitting on a short stack of rugs on the floor of Kai's cramped but orderly studio. We were surrounded by blocks of cardboard printed with a scarlet brick and mortar pattern, which provided a structure for a variety of pedals, strips, and boxes which he used in the production of his music. I huddled toward the microphone with intent concentration, set on delivering each syllable optimally.

Towards the end of a recording my voice faltered – I hit a note which felt painful to listen to as we played it back. I wished to re-record the part I'd ruined, but Kai would not have it. He didn't see it as an error, but a natural moment in the vocal delivery; he felt revision would detract from the captured mood of the original recording. I heard it as the tipping point that plunged the singing into full-on desperation. After much deliberation, we left the recording as it stood.

The deliberation around the preservation of my error later came to mind as Kai was installing his 2014 show at Michael Werner Gallery in London. One element Kai was initially reluctant to include, but eventually did, was a grouping of gestural elements as suggested by mannequins positioned in the room.

One of these gestures was a mannequin placed in front of a painting holding a stylized paintbrush made of resin and hair, which suggested somehow that it had produced

DOSSIER

erinnerte ich mich wieder an diese Diskussion um die Konservierung meines Intonationsfehlers. Für die Ausstellung überlegte Kai, gewisse gestische Elemente in Form von Schaufensterpuppen im Raum zu platzieren – oder eben nicht. Anfänglich zögerlich, entschied er sich am Ende doch dafür, die Puppen einzubeziehen.

Eine Puppe wurde dabei – mit einem stilisierten Pinsel aus Kunstharz und Haar in den Händen – vor einem Gemälde platziert, sodass es beinahe so aussah, als hätte sie das Bild gemalt: eine theatrale und aufrüttelnde, aber auch ausschweifend-letschige Geste. Die Platzierung der Schaufensterpuppen setzte im Raum den Ton – und das, obwohl sie von sehr detaillierten und brillanten Gemälden und Textilarbeiten umgeben waren.

Trotz (oder sogar vor dem Hintergrund) der fragwürdigen Wirkung, die so eine Geste erzeugt, werden in ihr auch Aspekte deutlich, die für das Verständnis von Kais Werk wichtig sind. Die Geste und Kais Ambivalenz ihr gegenüber sind symptomatisch für seine Arbeit und die Art und Weise, wie er sich mit ihr auseinandersetzt. Der Wille und Wunsch, eine Situation zu inszenieren, im vollen Bewusstsein der möglichen Effekte, offenbart eine Skepsis gegenüber der eigenen Praxis. Hier geht es um etwas Ähnliches als bei der Frage, wieso seine Arbeiten überhaupt im Museum gezeigt werden sollten. Die Gemälde in der Werner-Umgebung mögen für die verfeinerte Seite seiner Arbeit stehen – durch den warmherzigen Einbezug der Schaufensterpuppen wird sie bewusst wieder hinterfragt.

In allen seinen Ausstellungen präsentiert Kai seine Werke in Environments, manipulierten Galerieräumlichkeiten. In solchen Environments ist die Platzierung einzelner Arbeiten genau so ausschlaggebend wie die Arbeit selbst. In besagter Ausstellung bei Werner betreten die Besucher einen über schwänglich in beigefarbenen Leinen ausgekleideten Raum, der nur schwach von einer einzigen rechtwinkligen, in der Mitte des Raumes aufgehängten Lampe beleuchtet war. Die zarte Anmut und Schönheit eines solchen Raumes ist offensichtlich. Von den Puppen und ihrer Positionierung wird dieser Eindruck gleichzeitig verstärkt und in Frage gestellt. Am Ende rückt diese Paarung einen Charakter ins Bewusstsein, der so mit seiner eigenen Fantasie und mit seiner Arbeit beschäftigt ist, dass er zu etwas so Dämlichem hinreißen lässt, wie sich das Leben vorzustellen, das seine Schaufensterpuppen in den von ihm für sie entworfenen Kleidern führen.

Obwohl es inkonsistent ist, wird letztlich kaum jemand diese Komponenten mit dem Rest in Verbindung bringen. Diejenigen aber, die danach suchen, werden von einer Schönheit mütgerissen werden. Leicht kann man sich in ihr verlieren. Skeptiker werden von der übertrieben theatrale Darstellung der Schaufensterpuppen abgeschreckt werden und solche Schwächen als Fehler oder Irrtümer wahrnehmen. Kai scheint sich darüber nicht allzu viele Gedanken zu machen. Er ist viel zu sehr mit dem Arrangement der Komponenten in seiner Umgebung beschäftigt, um von so etwas Notiz zu nehmen. Oder er ist einfach damit beschäftigt, den Willen eines solchen Charakters zu verkörpern.

Übersetzt von Christine Richter-Nilsson und Bo Magnus Nilsson

Yair Oelbaum ist Künstler, Autor und Sozialarbeiter in Brooklyn, New York. Momentan arbeitet er mit gemeinsam mit Kai Althoff an einem Film, der noch dieses Jahr veröffentlicht werden soll.



18
Installation view
Michael Werner Gallery, London, 2014



19
Untitled (detail), 2014
oil, oil crayon and tempera on fabric

GLADSTONE GALLERY

ALTHOFF



20
Detail of environment
at Michael Werner Gallery, London, 2014

the work. It was theatrical and evocative, but also indulgent and somewhat tacky. The placement of the mannequins seized the tone of the room even though they were surrounded by highly detailed, brilliant paintings and textiles.

Despite (or even in light of) the questionable effect that such a gesture produces, it also highlights aspects of Kai's work that seem important to what he does. The gesture and Kai's ambivalence towards it are symptomatic of his work and the way he grapples with it. The willingness and desire to enact such a scene, in full awareness of its possible effects, suggest a scepticism of what he himself does. This is in line with Kai's statement in which he questions why his work should even be shown in a museum. The paintings in the Werner environment reflect perhaps a more refined type of work, but he willfully questions such a refinement by the introduction of the warm gesture produced by the mannequins.

In all of his shows, Kai's work is presented in environments produced by manipulating the space of the gallery. In these environments the placement of individual works carries as much weight as the works themselves. In the show in question, visitors walked into an exuberant space, draped in beige linen lit dimly by a single red angular lamp hung in the center of the room. The tender grace and beauty of such a space is immediately apparent, which is both enhanced and called into question by the mannequins and their positioning. The pairing brings to mind a character who is so taken with their own fantasy of what they are working on that they get totally carried away in imagining something as silly as the lives their mannequins live when dressed in the clothing he has produced for them.

Ultimately, though it is inconsequential – few will even consider these components in relation to the rest. Those looking for it will be carried away by a beauty which one can easily get lost in. Sceptics will be deterred by the hammy acting suggested the mannequins and see such weakness as errors or mistakes. Kai doesn't seem too concerned. He's too wrapped up in the arrangement of components within his environment to notice. Or he is simply wrapped up in enacting the will of such a character.

Yair Oelbaum is an artist, writer and social worker in Brooklyn, New York. He is currently collaborating with Kai Althoff on a film which will be released later this year.



21
Untitled, 2009
marker on cardboard

DOSSIER

Mathieu Malouf über die ungewöhnlichen Materialkombinationen in einer Reihe unbetitelter Gemälde Kai Althoffs aus dem Jahr 2007

Ohne Titel

In einer eher zweifelhaften Anekdote über Kai Althoff wird erzählt, wie Althoff – irritiert darüber, dass seine Arbeiten in dem Moment, in dem sie sein Atelier verlassen, bereits an Sammler verkauft werden – über die Bilder seiner hoffnungslos tief im deutschen Wald stattfindenden Ausstellung pinkelte. Distanz und Gestank zum Trotz gelang es einigen willigen Käufern dennoch, den Weg durchs Labyrinth zu finden und am Ende eingutes Geschäft zu machen. Glaubt man die Anekdote, so spritzte der Urin aus der Harnröhre eines Cis-Mannes hier gleichermaßen auf ein tatsächliches Gewebe (die Leinwand) wie auf ein eher soziales (die Sammler). Was die Haltung angeht, die hier zum Ausdruck kommt, kann man diese Geschichte ohne weiteres als Sinnbild für die Genialität von Althoffs Produktion im Ganzen verstehen: Wie einer dieser tragbaren Big Berkey-Wasserfilter absorbiert die Oberfläche seines Werkes Pisse – echte wie metaphorische – und filtert die pure Essenz heraus. Am Ende wird sie so einem der unzähligen ungewöhnlichen Materialien, aus denen sich Althoffs Repertoire zusammensetzt.

Viel würde über Althoffs komplexes, multidisziplinäres Werk gesagt. Normalerweise beschreibt man es als „launisch“, „sophisticated“, „deutsch“, „expressiv“ oder „elegant“. Auffällig wenig dagegen findet sich zu Althoffs Umgang mit dem Material. Wenn ich mir – selbst ein Künstler, der in einer Vielzahl von Medien arbeitet – das Werk Althoffs ansehe, so erstaunt mich der Reichtum der eingesetzten Techniken immer wieder; ebenso wie die seltsamerweise meist übersehene Meisterschaft, mit der sie angewandt werden.

Auf den ersten Blick wirkt das Mittelformat *Untitled* (2007) wie ein einigermaßen konventionelles Gemälde. Es wurde wahrscheinlich nach einer Fotografie gemalt und zeigt drei auf einer Couch sitzende Menschen: ein Mann mit Schnauzbart, umgeben von zwei Frauen. Doch der Schein trügt. Was wie aufgespanntes Leinen aussieht, entpuppt sich als einfaches Stück Stoff. Die ungewöhnliche Palette – purpurne Hauttöne, ein knallroter und mit sichtbaren Pinselstrichen aufgetragener Hintergrund, das in hellem Gelb gemusterte Sofa – wirkt so, als wäre sie per Hand und ohne abzubeben aufgetragen worden. Statt sich an eine bestimmte Art von Farben zu halten (Acryl, Ölbasis usw.), verwendet Althoff hier ein eventuell spontan während des Malprozesses zustande gekommenes Gemisch aus Emaille, Acryl und Emulsion, das dem Bild eine ganz eigene chromatische Note gibt.

Althoff geht nicht nur in seiner Malerei unorthodox mit den Materialien um. Ein Beispiel: Ein Löwe aus pigmentiertem

Kunstharz, der Ende 2008 als Teil einer Installation in der Vancouver Art Gallery zu sehen war und dort verduzt aus einem Käfig blickte (*Untitled (to Lionel Mauser)*, 2008). Dieser Käfig ist eine komplexe Angelegenheit: Ein magentafarbener und wahrscheinlich gefundener Tisch dient als Basis, die Käfigstangen bilden an einer Stelle einen Kreis aus spitzen Schuhen, der an die Art und Weise denken lässt, in der Füße und Beine in einigen von Althoffs Zeichnungen dargestellt werden. Aller Wahrscheinlichkeit wurde dieser Teil der Arbeit in Auftrag gegeben, vielleicht von einem professionellen Schweißergewerker oder aber als 3D-Druck realisiert, ein Verfahren, das zu dieser Zeit gerade seinen Weg in die Kunstproduktion fand (von heute aus gesehen kündigt diese Arbeit die perfekte Beherrschung von Technologien durch Künstler wie Helen Marten oder Yngve Holenan). Die Mähne des Löwen ist aus einem gelbgefärbten Mop; eine Geste der Sparsamkeit, mit der Althoff der ansonsten sehr rigiden Assemblage ein bisschen Pusseligkeit hinzufügt.

Eine weitere Arbeit, *Untitled* (2007), verdeutlicht beispielhaft, welche Expertise Althoff dem gewöhnlichen Aufspannen einer Leinwand entgegensetzt. Bei *Untitled* ist der Stoff nur über die oberen und unteren Teile des Rahmens gespannt, ohne die Seitenverstreben überhaupt zu berühren; eine ziemlich ungewöhnliche und alles andere als „korrekte“ Bespannung. Aber Althoff kommt damit davon. Es sieht so aus, als wären die sichtbaren Holzteile im selben Gelb gestrichen, das sich auch in einem T-Shirt einer der Figuren auf dem Bild selbst findet – eine von zwei chromatischen Redundanzen in dieser Arbeit (bei der anderen handelt es sich um die rote Farbe des Hintergrunds, die eine Entsprechung im Rot findet, mit dem der Rahmen um das Bild bemalt wurde). Die Leinwand ist gerissen, aber es ist schwer zu sagen, ob der Riss von Hand stammt oder mit der Schere geschnitten wurde, und demzufolge auch, ob es sich bei dem Stück Stoff oder Leinwand, das von der Seite herunterbaumelt, um dasselbe Material handelt, das für das Bild verwendet wurde. Natürlich ist es möglich, ein Stück Stoff sauber durchzureißen (wenn man in der Wehrtechnik reißt), doch ist das eher schwierig, wenn die Leinwand schon aufgespannt und bemalt ist. Also kann man sehr wohl davon ausgehen, dass in diesem Fall eine Klinge verwendet wurde, um zu einem sauberen Ergebnis zu gelangen.

Ein anderer Favorit Althoffs, wahrscheinlich eine Arbeit aus der selben Serie *Untitled* (2007), ein quadratisches Gemälde, für das keinerlei weitere Informationen zu den verwendeten Materialien oder den Maßen vorliegen. Vier Figuren – eine von ihnen hellhäutig, die anderen drei, ihr an grünen oder orangenen Hauttönen nach zu urteilen, wahrscheinlich nicht menschlich – sind darauf in einer komplizierten, der Schwerkraft trotzen Komposition ineinander verschlungen. *Untitled*, das an ein anderes Gemälde von Althoff, nämlich *Untitled* (2007), erinnert, könnte wie dieses in einer Mischung aus Emulsion, Emaille und geht man von den skizzenhaften Details um die Brüste dieser Figuren herum aus, vielleicht ja auch mit Farbkäriden oder Zeichenkohle realisiert worden sein. Der Hintergrund wirkt verschmutzt und verkrus-

tet und wer genau hinguckt, der sieht, dass die Leinwand Falten wirft – Irregularitäten, die auftreten können, wenn man eine Leinwand auf der Rückseite bemalt. Da in diesem Fall das Gegenteil nicht endgültig bewiesen werden kann, bleibt nichts anderes, als diese Erklärung zumindest als Option gelten zu lassen. Auf jeden Fall wird der Pinsel auf *Untitled* auf mehr als nur eine Art und Weise eingesetzt.

„Öl, Lack, Dispersion, Tempera, Poster und Stoff“ sind auf der Materialliste von *Untitled*, einem der komplexesten Bilder Althoffs aus dem Jahr 2007 aufgeführt. Bei *Untitled* ist es buchstäblich unmöglich festzustellen, was in Öl gemalt wurde und was in Lack, Tempera oder Dispersion. Wird ein Poster auf eine Leinwand collagiert, so ist das normalerweise leicht zu erkennen (ich denke beispielsweise an eine Serie abstrakter Bilder von Nicolas Gamberoff, für die der Künstler mit Klebstoff und Poster repetitive, kritzelige Muster geschaffen hat). Auf Althoffs *Untitled* dagegen verschwindet das Poster einfach im Gesamten des Bildes, ist nichts mehr als ein besonderes Gefühl unter der Oberfläche. Es ist unsichtbar. Aber wir wissen, dass es da ist.

Bei *Untitled* scheint es sich um ein weiteres von Althoffs Gemälden zu handeln, für das anscheinend weder Gesso noch



ALTHOFF

irgendeine andere Art von Grundierung verwendet worden ist. Tempera sollte, folgt man der „Dick über dünn“-Regel, nicht über Öl aufgetragen werden. Denn wird eine „dünne“ Schicht (Tempera) über eine „dicke“ (Öl) aufgetragen, so läuft die „dünne“ Schicht, sollte die darunterliegende noch nicht völlig ausgetrocknet sein, Gefahr zu springen. Die alchemistische Schönheit von Althoffs Bildern rührt nicht selten von der intuitiven Orchestrierung derartiger technischer Mängel her – ob es nun um offensichtlich absichtlich hinzugefügte Risse in die Leinwand handelt oder um zufällige Farbtropfen.

Die Fähigkeit, Regeln zu brechen ist nicht nur auf die beschränkt, die für Innovationen sorgen und die Welt nach vorne bringen – sie ist lebensnotwendig. In derart unsicheren Zeiten wie den unsrigen brechen Querdenker jeden Tag die Regeln. Sie trauen sich dort etwas, wo andere sich fürchten. Kai Althoff hat offensichtlich keine Angst davor, die Dinge auf seine Art zu machen. Das lässt sich, zumindest teilweise, in seinem ungewöhnlichen Umgang mit Materialien, erkennen. Unter anderem.

Übersetzt von Dominikus Müller

Mathieu Malouf ist Künstler. Er lebt in Los Angeles und New York.

Die alchemistische Schönheit von Althoffs Bildern rührt nicht selten von einer intuitiven Orchestrierung technischer Mängel.

Mathieu Malouf on material juxtapositions in Kai Althoff's works from 2007

Untitled

An apocryphal legend about Kai Althoff tells of how, after experiencing irritation that his work was selling to collectors the moment it left his studio in the late 1990s, he pissed all over an exhibition held discouragingly deep in the German woods. Despite the distance and smell, buyers still managed to sniff their way across the maze to a good deal. Aimed at the canvas, a cis-gender male urethra had unleashed its urine against both its physical weave (linen) and a more social one (the collectors). This iconic posture could almost serve as a metaphor for the genius of Althoff's entire production. Like a Big Berkey portable water filter, the surface of the work absorbs piss – real and proverbial – filtering it down to rare essences. These become among many base elements of an ever-expanding repertoire of unusual materials in the artist's oeuvre.

While much has been written about this complex, multidisciplinary work for which 'mercurial', 'seductive', 'sophisticated', 'German', 'expressive' and 'elegant' are commonly encountered qualifiers, remarkably little has been said about its use of materials. Looking at Althoff's work from my own standpoint, as of an artist working in various media, it's amazing to observe the wealth of different techniques, as well as the suspiciously overlooked technical mastery they are born of.

The medium-sized *Untitled* (2007) at first appears to be a fairly conventional painting possibly painted from a photograph depicting three people sitting on a couch: a mustachioed man surrounded by two women. Nothing is really as it seems. What could pass as stretched linen turns out to be simple cloth. The unusual palette of purple skintones, bright red background with visible brushstrokes, and bright yellow checkered sofa appear to have been rendered by hand without the use of any tape. Rather than sticking to a single type of paint (acrylic, oil-based, and so on), here there is a mix of enamel, acrylic and emulsion, which might have been used to mix colours on the fly, making for an idiosyncratic chromatic mixture.

Such unorthodox use of materials is not limited to painting. In a detail of an installation presented at the Vancouver Art Gallery in late 2008, a lion or some sort of cat made of pigmented resin is trapped in a cage with a perplexed expression on its face (*Untitled (to Lionel Maunz)*, 2008). This cage is a complex item: a magenta table that serves as a base could be a found object, while the bars comprising a circle of pointed shoes resemble the way feet and legs are drawn in some of Althoff's drawings. While it may just be a coincidence, it is most likely an outsourced component made by a professional welder or using 3D-printing technologies, which at the time were just beginning to make their way into art production (announcing the



22
detail of environment *We will be better friends for it*, 2007
Gladstone Gallery, New York

GLADSTONE GALLERY

DOSSIER

technological fluency of artists like Helen Marten and Yngve Holen we can appreciate today). The lion's mane is made of a mop dyed yellow, an economical gesture that adds fluff to an otherwise rigid assemblage.

Another work, *Untitled* (2007), exemplifies Althoff's expertise in challenging the conventions of normal canvas-stretching. This time, the cloth is stretched on the upper and lower parts of the frame only, without ever touching the side-bars. This is fairly unusual, and not at all 'correct', technique but Althoff gets away with it. The visible wooden bars appear to have been painted with the same yellow as the shirt worn by one of the figures in the painted image, one of two chromatic redundancies in the work (the other one is the red colour of the background is echoed by the red used to paint the frame around the painting). It's difficult to establish whether the canvas was torn manually or with scissors, and for that matter, whether the hanging piece of fabric dangling from the side is part of the same cloth used for the central part of the image. Even though it is possible to make a clean tear in cloth if ripping in the direction of the weave, it can be difficult to do so once the canvas is stretched and painted on. One assumes that, in this case, a knife was used for a clean line.

Another favorite of Althoff's that is presumably from the same series is *Untitled* (2007): a square-shaped painting for which no information about the materials used or dimensions is available. Four figures are interlaced in a complicated composition that defies gravity – one of them is Caucasian and the three others possibly non-human given their green and orange skin hues. Resembling another one of Althoff's works (*Untitled*, 2007), *Untitled* could very well have been realized with the same mixture of emulsion and enamel and – who knows – pastels or charcoal, given the sketch-like details visible around the breasts. The background appears stained and crusty and the careful observer will notice pleats in the canvas. Those irregular patterns can sometimes be the result of paint being applied from the other side of the fabric and in this particular case, the lack of decisive evidence to the contrary leaves us with no other choice but to be open to such explanations. There is definitely more than just unilateral brushwork in *Untitled*.

'Oil, lacquer, dispersion, tempera, poster and cloth' are the listed materials for one of the most complex of Althoff's 2007 painting, *Untitled*. In *Untitled*, it is literally impossible to tell what has been painted in oil and what is lacquer, tempera or dispersion. Poster is usually easily recognizable when collaged onto canvas, as in Nicolas Gaboroff's series of abstract paintings using glue and poster to create repetitive doodly patterns, for example. Here, it just blends in, adding a unique feel underneath the surface. It's invisible, but we know it's there.

Untitled seems to be another one of Althoff's painting that doesn't contain gesso or any sort of base layer. While it can be assumed that the tempera would not normally be applied on top of oil in accordance the 'fat over lean' rule of thumb. When a 'lean' layer (tempera, for example) is applied over a 'fat' one (oil), the 'lean' layer can crack if the one underneath it isn't fully dry yet.

Yet much of the alchemical beauty of Althoff's work lies in an intuitive orchestration of technical imperfections – whether obviously intentional tears in the canvas or accidental paint drips.

Rule-breaking is not only a virtue for those who innovate and move the world forward – it's a vital necessity. Amidst the tumult of the uncertain times we live in, rules are being rewritten everyday by mavericks of all kinds who dare where others fear. Kai Althoff is clearly not afraid to do things his way, and this is partly observable in his unusual handling of materials, among other things. *Mathieu Malouf is an artist based in New York and Los Angeles.*

Much of the alchemical beauty of Althoff's work lies in an intuitive orchestration of technical imperfections.



23
Silent Hans
theatre performance with Natasha Wheat,
Rebecca Ong, Alex Wang and Kai Althoff
CCA, San Francisco, 2009



24
Untitled (to Lionel Abanz), 2008
installation view
Vancouver Art Gallery

ALTHOFF

Lena Henke über Kai Althoffs und Lutz Brauns *Kolten Flynn* auf der 4. Berlin Biennale 2006

Versteckspiele

Von Zeit zu Zeit ist es ganz gut, zu vergessen, was Kunst ist. Die Dinge mit völlig neutralem Blick und neuen Augen sehen – wie soll das gehen? Stell dir vor, du weißt nicht, was Kunst ist, oder was sie sein soll – die Gegenwart denken und dabei selbst völlig im Jetzt verharren, völlig amnesisch sein. Über so etwas wie Kunst stolpert man dann komplett zufällig – und versucht, aus dem Moment heraus zu begreifen, welche Bedeutung sie für unser Leben haben könnte.

Nur aus dem Gedächtnis heraus, ohne Zuhilfenahme von Installationsfotos, versuche ich mich an Kai Althoff und Lutz Brauns *Kolten Flynn* (2006) auf der 4. Berlin Biennale zu erinnern. Ich war damals im ersten Semester an der Städelschule in Frankfurt und zum ersten Mal auf einer Biennale. Ich erinnere mich, wie ich mich vor einer alten Berliner Wohnung in der Auguststraße anstellte, um dort eine raumgreifende und sehr spezielle Installation zu sehen, die in mir schließlich etwas anstoßen sollte, was ich hoffentlich nie vergessen werde. Generell vom langen Warten, wurde ich – zusammen mit ein paar anderen und nur für sehr kurze Zeit – schließlich in die Wohnung gelassen. Der Geruch war eklig und abstoßend: eine moschusartige Mischung aus Aldehyden, Zigaretten, Kerosin und Kompost, ein bisschen wie die miese Version dieser synthetischen Parfüms, die *Comme des Garçons* vor ein paar Jahren auf den Markt brachten. Beim Betreten des Raumes hatte mein Hirn schon komplett Feuer gefangen, durchflutet von Vorfreude und Panik gleichermaßen. Die Kunst von Althoff und Braun nahm die gesamte Wohnung in Beschlag und zwang die Besucher, sich vorsichtig zu bewegen, immer nahe dran, über umgestoßene Möbel, Stoffe, halbleere Müllbeutel und allen möglichen anderen „Kram“ zu stolpern. Das Ganze wirkte ebenso planlos wie auf ganz bestimmte Art und Weise einnehmend schön. In einer Art Trance der Entfremdung nahm ich den Geruch, die Texturen, die sich verändernden Formen wahr. Der Raum fühlte sich an, als hätte hier jemand drei Wochen lang gelebt und gefeiert – und ihn dann einfach so zurückgelassen; irgendwo zwischen Drogenhöhle, Messie-Wohnung und stumpfer Studentenausstellung.

Während ich das schreibe, denke ich viel über Familie und meine Jugend nach. Als ich diese Arbeit sah, war ich gerade einmal im ersten Jahr an der Kunsthochschule. Ihre schier unvereinbare Bizartheit rief eine wahre Flut an Fragen hervor, Überlegungen, die ich bis dahin noch angestellt hatte. Wie hatten sich Althoff und Braun vorgestellt, dass die Betrachter durch dieses Environment aus Malereien und Props navigieren? Sollten sie den Künstlern dabei zugucken, wie sie ihre

Jugend entdecken? Sollen sie die Rebellion, die darin zum Ausdruck kommt, erkennen? Wie Kröten, die Zeit miteinander verbringen und nichts als Gefühle zurücklassen? Ich war zu spät, die beiden waren nicht mehr da und ich war allein mit meinen Gedanken über das, was sie zurückgelassen hatten: die Oszillation zwischen Skills und De-Skilling, Autorität und Täuschung, Style und Strategie, Kunst und dem, was in ihr Jenseits fällt. Ich stelle mir vor, wie Althoff und Braun mit vorgetäuschter Langeweile und Desinteresse ans Werk gegangen sind und so ihre unglaubliche Aufmerksamkeit fürs Detail, den Stil und das Begehren verschleierten. Was hatte Althoff hier mit Braun gemacht? Ging es ihnen darum, zu verschwinden? Während ich das schreibe, träume ich davon, in die Heimatstadt meiner Großmutter zu ziehen, in einer alten Scheune zu wohnen und mit Leichtigkeit zwischen großen Metropolen hin und her fliegen zu können. Als ich vor Jahren durch diese arrangierte Wohnungsinstallation lief, in der Myriaden von Gedanken und Ideen – eine Sätze auf die Kreativität – zu sammenkamen, hatte ich das überwältigende Gefühl, zu dran spät zu sein.

*Übersetzt von Dominikus Müller
Lena Henke ist Künstlerin. Sie lebt in New York.*

Lena Henke on Kai Althoff and Lutz Braun's installation *Kolten Flynn* (2006)

Vanishing Acts

It's often a good idea to forget what art is. How can one look at things with a completely new, neutral eye? Imagine that you don't know what art is or what it's meant to be – considering the present while being yourself wholly present. You come across art by coincidence, and try from there to work out what role it might have in our lives.

I'm trying to recall, from memory, Kai Althoff and Lutz Braun's *Kolten Flynn* (2006) at the 4th Berlin Biennale without looking at any installation photos. It was my first time at a Berlin Biennale, and during my first semester of study at Frankfurt's Städtelschule. I remember lining up outside an old Berlin apartment on Auguststrasse to enter an extensive and very special installation



25
Travis Joseph Meinfat at his loom in his weaving room
Vancouver Art Gallery, 2008

GLADSTONE GALLERY

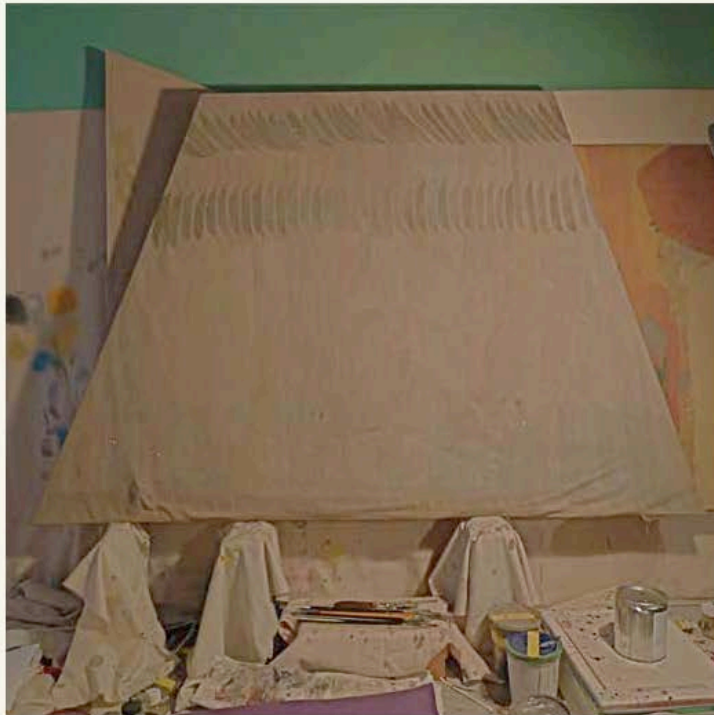
DOSSIER

that triggered something in me that I will hopefully never forget. Stressed from the long wait, I was suddenly ushered into this apartment with a small group of people for a limited time. I was disgusted and afraid of the smell: a musky mixture of aldehydes, cigarettes, kerosene and compost that recalled a bad version of *Comme des Garçons*'s synthetic perfume from years ago. Upon entering, my brain was already ignited, a mix of anticipation and panic washing over me. Althoff and Braun's art occupied the whole apartment, requiring the visitor to walk around carefully, always in danger of tripping over fallen furniture, fabric, half-empty trash bags and all kinds of other 'stuff'. It was at once haphazard and deliberately beautiful. In a kind of alienated trance, I took in the smell, the textures and changing shapes. It felt as though someone had lived and partied in the space for three weeks before leaving all of the debris behind: somewhere between a drug den, a hoarder's home and an apathetic student art exhibition.

Writing this now, I'm thinking a lot about family and my youth. When I saw this piece, I was only in my first year of school. The sheer, incongruous bizarreness conjured an onslaught of questions, considerations I'd not approached until then. How did Althoff and Braun want the viewer to navigate this environment of paintings and props? Was the aim to observe the artists discovering their youth, the rebellion brewing within? Like toads, spending time together, leaving nothing but emotions behind? I was too late, they were gone and I was left alone to consider their provocations: their oscillation between skill and de-skilling, authority and pretense, style and strategy, art and that which falls outside of its scope. I imagined Althoff and Braun approaching the work with feigned boredom and disinterest, masking a deep attention to detail and style and desire to be understood. What did Althoff do there with Braun? Did they intend to disappear? Meanwhile I'm dreaming of moving to my grandmother's town in Germany and living in an old barn, of flying back-and-forth between great metropolises with ease. Leading myself through their apartment installation years ago, seeing the synthesis of myriad threads and ideas – a satire on creativity – I had that great feeling of being too late.

Lena Henke is an artist based in New York.

I imagined Althoff and Braun approaching the work with feigned boredom and disinterest, masking a deep attention to detail and style and desire to be understood.



26
Untitled, 2013
oil and tempera on fabric

ALTHOFF

Tobias Madison über das Album
Es liebt Dich und Deine Körperlichkeit
ein Ausgeflipter (2001) von Workshop

Tief im Wald

„Ja, selbst an solchen Tagen
muss ich mich mit euch rumplagen.
Mich verließ das Scheusal erstmals nicht
ich bete zu dem kleinen Licht.“¹

„What is PC but a verbal form
of gentrification?“²

Die ersten vier Alben von Workshop – *Workshop* (1990), *Welcome Back to the Workshop* (1991), *Talent* (1995) und *Meigulweisheng Xiang* (1997) – bewegen sich zwischen Krautrock, Connaissanceurum und Experimenten in deutschem Techno. Mit einer Distanz, die weniger ironisch als vielmehr von den Krümmungen und Verzerrungen geprägt ist, die sich ergeben, wenn man etwas wirklich mag, ohne dass es physisch präsent ist, klingen sie wie die Betrachtung eines Waldfestes von einem abseitigen Hügel und durch eine Glashaube – eine Ästhetik, die zur gleichen Zeit auch der Kölner Kompadre Wolfgang Voigt mit seinem Projekt Gas erforschte.

2001 erschien *Es liebt Dich und Deine Körperlichkeit ein Ausgeflipter*, das fünfte Album der Band (zu diesem Zeitpunkt bestehend aus Stephan Abry, Kai Althoff, Stefan Mohr und Christoph Rath), auf dem Kölner Indie-Label Sonig. Aufgenommen von Juni 2000 bis Mai 2001, in jener Zeit just bevor bereits vorhandene Risse in der Gesellschaft für immer zu einem Symbol gerinnen sollten, ist das Album geprägt von einer Entfremdung vom Weltlichen und einer Hingabe zu kosmischen Themen. Das Album ist sehr kompakt, jeweils fünf Songs pro Seite, alle zwischen drei und sechs Minuten. Es orientiert sich an Neo-Folk und esoterischen Orchestern der amerikanischen Westküste, ohne den Rave-Kontext zu vergessen, den Workshop stets parallelisiert hat. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Alben sind die Texte auf *Es liebt Dich und Deine Körperlichkeit ein Ausgeflipter* komplett auf Deutsch gehalten, allesamt von Althoff verfasst und eingesungen.

Es fällt schwer, Althoffs Lieder nicht im Kontext der deutschen Technokultur (die wiederum ihre Ursprünge in der Krautrockszene hat) zu sehen. Die Riten dieser Szene handeln von Körperlichkeit und Zuneigung, von der rhythmischen Verschmelzung mit dem kollektiven Kosmos, von einer Feier des Selbst und von einer generellen Öffnung gegenüber aller Andersartigkeit – Themen, die auch in den Texten von *Es liebt Dich und Deine Körperlichkeit ein Ausgeflipter* verhandelt werden.

„Scheusalstage“ etwa beschreibt, wie man eine Freundschaft mit einem Tier eingehen kann. „Die Verwundung“ wiederum ist eine fiebernde Landfahrt, auf der der Verwundete auf einem Karren liegend die seuchenden Vorgehänge in seinem Körper

halluziniert, „Missa Lux“ beschreibt Festlichkeit und Transzendenz im Angesicht von Leid und Dramen, während „Jetzt ist Vakanz“ von der Trennung von Kindlichkeit am Ende der Adoleszenz und der anschließenden Formierung durch Institutionen erzählt und eine der schönsten Zeilen des Albums enthält: „Wen zu finden / der sich selbst zum Opfer wird / und daraus eigens sich gebiert“, „Im Winter“ und „Erfüllung“ schließlich beschreiben die Flucht aufs Land und vor dem Selbst, eine Ablehnung von fortschrittsgläubiger Ideologie und die Versöhnung mit dem Gewöhnlichen: „Ich kann in den Adern jetzt Luft seh'n / und Luft im Köpfchen spür'n / Gedanken aus Zellen? / Gedanken aus Luft / es fällt nicht schwer zu wählen“.

Sprache scheint hier selbst zu Andersartigkeit geronnen zu sein. Durchsetzt von einer Ländlichkeit und deren geheimen Wörtern, die längst Platz gemacht haben für effizientere, klingt sie wie eine Folklore, die nur noch zu Teilen von Menschen bewohnt werden kann. Althoffs textliche Annäherung an Autorinnen wie Annette von Droste-Hülshoff und an die Ideen der deutschen Romantik bleibt fragwürdig, hier aber wird über diese Bezüge der Zusammenhang zwischen persönlichem Rückzug und kollektiver Identität neu verhandelt. Die oben erwähnte Distanz bewegt sich in Gebiete, die selbst in einer freigeistigen Gemeinschaft nicht toleriert werden, etwa wenn Althoff in Anbetracht einer katholischen Körperlichkeit „gischtige Spucke schmeißt / und sich finale Wunderleichen aus all seinen Körperteilen reißt“.

Die Texte beschreiben Distanz also nicht nur, sie formulieren gleichzeitig selbst eine sprachliche Distanz zu einem Kollektiv, das die Entfremdung des Einzelnen nicht akzeptiert. Die titelgebende Körperlichkeit, die Althoff in seinen Texten beschwört, ist dabei weder der schwitzende, fiekende, chemisch verstrahlte, liebende Körper der Rave-Ekstase noch der vielfach heraufbeschwörte tote Körper der Institution, sondern vielmehr eine Erweiterung des Verständnisses auf all die kleinen Pilze und molekularen Spielereien hin, die diesen nun bevölkern – eine Potenzialität also.

Institutionalisierte Gemeinschaften regulieren ihre Körper, die Risikoverminderung potenziell abweichender Körperlichkeiten ist integraler Selbsterhaltungstrieb, Überschreitung wird nicht toleriert. So ist körperliche Gewalt ein Ausschlussgrund – gleichzeitig mündet der Wille zum Abschluss in kollektiver Ächtung. Zärtlichkeit und Versöhnung hingegen erscheinen in symbolischen Gesten, getrennt von ihren Körpern oder dienen wie auf „Für Wen?“ der Reintegration eines Abtrünnigen vom Feste.

Es liebt Dich und Deine Körperlichkeit ein Ausgeflipter formuliert einen sprachlichen Zugang zum Körper eines wahrhaft Ausgeflipten – hin und her gerissen zwischen dem Instinkt zur Entfernung und einer allumfassenden Zuneigung – durch den sich der Überbau direkt als Person adressieren lässt. („Wie sieht es aus?“)

Ein Scheusal geht um in der Sprache. Es lässt sich eine Mutation der Sprache beobachten, weg von der Vieldeutigkeit und dem potenziellen (und produktiven, aber auch

mishandelbaren – siehe die Geschichte der Politik) Missverständnis hin zu einer Sprache der Kompatibilität, die als solche effizient ist und mit der Geschwindigkeit des Kapitals mithalten kann. In Anbetracht einer Übermacht der Bilder gleicht sich Sprache immer mehr an diese an, was die WTF's, LOL's und ASAP's zu Logos von Firmen macht, deren Anteile wir alle handeln. Vor diesem Hintergrund müssen Sprache wie Bilder mit einer Nuanciertheit jenseits der Pole von Ambiguität und Klarheit operieren. Sie müssen die Zuneigung eines Ausgeflipten entwickeln, um sich dann selbst von hinten betrachten zu können.

¹ aus: Workshop, „Scheusalstage“, *Es liebt Dich und Deine Körperlichkeit ein Ausgeflipter*, 2001
² aus: *South Park*, Staffel 19, Folge 10, 2015

Tobias Madison ist Künstler. Er lebt in New York.

Althoffs Texte beschreiben Distanz nicht nur, sie formulieren gleichzeitig eine Distanz zu einem Kollektiv, das die Entfremdung des Einzelnen nicht akzeptiert.

DOSSIER

Tobias Madison on the 2001 album
Es liebt Dich und Deine Körperlichkeit
ein Ausgeflipter by Workshop

Freak Folk

'Yes, even on days like these,
I have to struggle with people like you.
For the first time, the monster didn't leave
me. I pray to the small light.'

'What is PC but a verbal form
of gentrification?'

Workshop's first four albums – *Workshop* (1990), *Welcome Back to the Workshop* (1991), *Talent* (1995), *Meiguweisheng Xiang* (1997) – move between Krautrock, connoisseurship and experiments in German techno. With a distance that is not so much ironic as marked by the distortions that result from genuine fondness for something that's not physically present, the albums sound like observations of an archaic forest festival from a faraway hill, through a glass dome (an aesthetic explored at the same time by fellow Cologne-based artist Wolfgang Voigt with his 'Gas' project).

In 2001, the band (consisting of Stephan Abry, Kai Althoff, Stefan Mohr and Christoph Rath) released its fifth album *Es liebt Dich und Deine Körperlichkeit ein Ausgeflipter* (A Crazy Man Loves You and Your Physicality) on Cologne indie label Sonig. Recorded between June 2000 and May 2001, in the period just before existing cracks in society gelled forever into a symbol, the album is marked by a detachment from worldly matters and an orientation towards cosmic themes. The record is very compact, with five songs on each side, all between three and six minutes. It takes its cues from neo-folk and esoteric East Coast orchestras, without neglecting the rave context that was always a parallel presence for Workshop. Unlike its predecessors, the lyrics on this album are all in German, written and sung by Althoff.

It is hard not to see Althoff's songs in the context of German techno culture (the roots of which in turn lie in the Krautrock scene). The rituals of this scene are about physicality and affection, a rhythmic merging with the collective cosmos, and celebrating the self and a general openness to all manner of otherness – themes that are also dealt with in the lyrics of *Es liebt Dich und Deine Körperlichkeit ein Ausgeflipter*.

'Scheusalstage' (Monster Days), for example, describes how one can become friends with an animal. 'Die Verwundung' (The Injury), on the other hand, is a feverish cross-country trip during which the injured person, lying on a cart, hallucinates the pestilential events in his body. 'Missa Lux' describes festivity and transcendence in the face of suffering and drama, while 'Jetzt ist Yakanz' (Now Is Yacancy) tells of separation from childhood at the end of adolescence and the subsequent shaping by institutions, containing one of the album's best lines: 'To find someone / who becomes his own victim / and gives birth to himself.' Finally,

'Im Winter' and 'Erfüllung' (Fulfillment) describe escaping to the countryside and from oneself, a rejection of an ideological belief in progress and a reconciliation with the ordinary: 'Now I can see air in my veins / and feel air in my little head / Thoughts made of cells? / Thoughts made of air? / Not a hard choice.'

Here, language itself seems to have crystalized into otherness. Permeated by a certain rurality with its secret words that have long since made way for more efficient ones, it sounds like a folklore that is now only partly fit for human habitation. Althoff's lyrical approximations of authors like Annette von Droste-Hülshoff and the ideas of German Romanticism remain questionable, but here these references are used to renegotiate the connection between personal withdrawal and collective identity. The above-mentioned distance moves in areas that are not even tolerated in a free-thinking community, as when Althoff, in the face of Catholic physicality, 'throws foamy spit / and tears final miraculous corpses out of all his body parts'.

The lyrics thus not only describe distance, but also, at the same time, themselves formulate a linguistic distance to a collective that does not accept the alienation of the individual. The titular physicality that Althoff evokes in his lyrics is neither the sweating, fucking, chemically drugged, loving body of rave ecstasy, nor the much invoked dead body of the institution, but an extension of our understanding of the body to cover all the small fungal growths and molecular shenanigans that populate it – in other words: a potentiality.

Institutionalized communities regulate their bodies, reducing the risk of potential deviant physicalities is an integral self-preservation instinct, transgression is not tolerated. In this way, physical violence is grounds for exclusion – at the same time, the will to exclude culminates in collective ostracism. Tenderness and reconciliation, on the other hand, appear in symbolic gestures, separated from their bodies or, as on 'Für Wen?' (For Whom?), serve to reintegrate a renegade into the party.

Es liebt Dich und Deine Körperlichkeit ein Ausgeflipter formulates a linguistic access to the body of a truly crazy person – torn between the instinct to distance himself and an all-encompassing affection – through which the superstructure can be addressed directly as a person. ('Wie sieht es aus?')

A monster is going about in language. A mutation can be observed, away from ambiguity and potential misunderstanding (that can be productive, but that can also be abused, see the history of politics) towards a language of compatibility that is efficient as such, and that can keep up with the speed of capital. In view of the supremacy of images, language increasingly converges with them, making the WTFs, LOLs and ASAPs into the logos of companies whose shares we all deal in. Against this background, language and images must operate with a level of nuance beyond the poles of ambiguity and clarity. They have to develop the fondness of a crazy man, in order, then, to watch themselves from behind.

Translated by Nicholas Grindell

1 from: Workshop, 'Scheusalstage', *Es liebt dich und deine Körperlichkeit ein Ausgeflipter*, 2001
2 from: South Park, season 19, episode 10, 2015

Tobias Madison is an artist. He lives in New York.

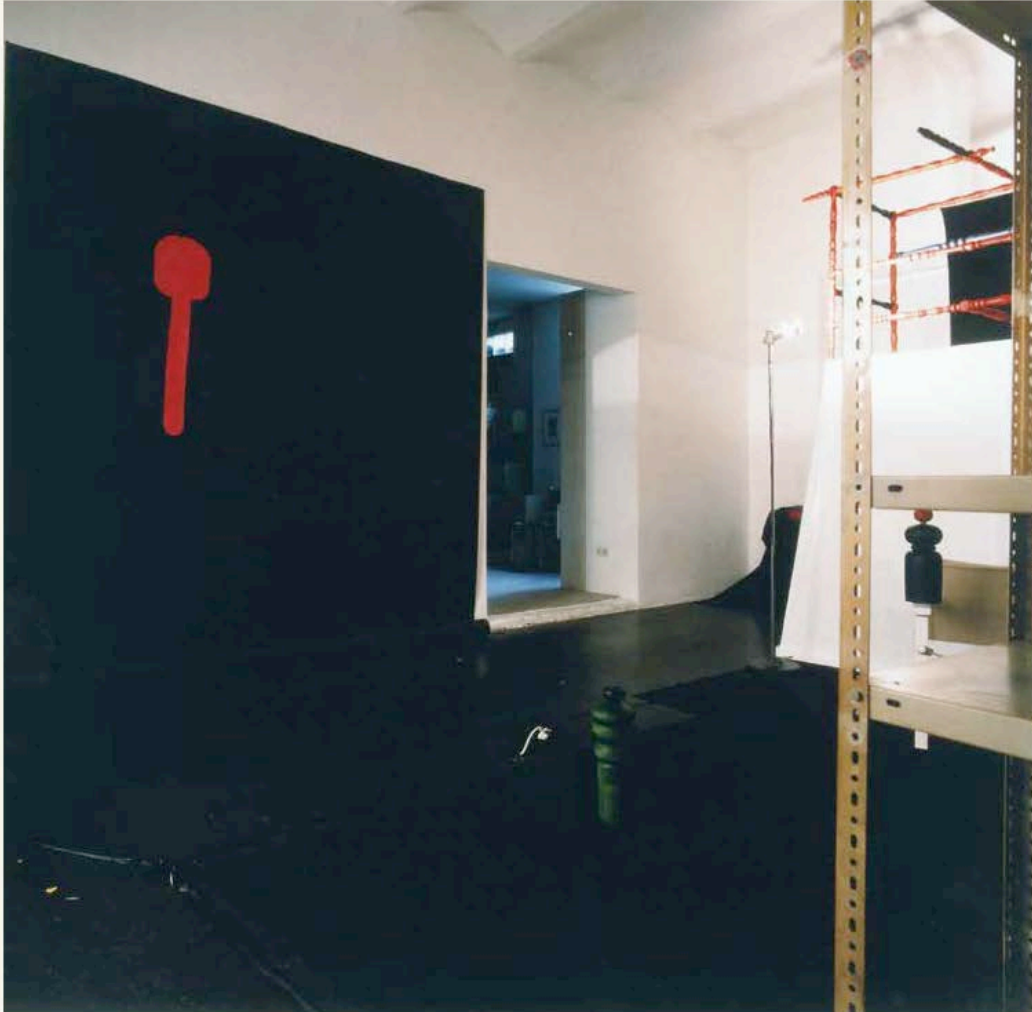


27
Announcement of *Mirror Me*, 2009
collaborative exhibition with Brandon Stosny
Dispatch, New York

GLADSTONE GALLERY

ALTHOFF

Permeated by a certain rurality with its secret words that have long since made way for more efficient ones, it sounds like a folklore that is now only partly fit for human habitation.



28
Bilo Ioo, Bezirk der Widerrede
exhibition view
Galerie Daniel Buchholz, Cologne, 1998

GLADSTONE GALLERY

DOSSIER

Claus Richter über den Besuch eines Konzerts von Kai Althoffs Band Workshop in den 1990er Jahren

Ein später Dank

Ich kenne Kai Althoff nicht persönlich. Aber ich kenne viele seiner alten Freunde, denn ich lebe mit großem Vergnügen seit einigen Jahren in Köln und nicht in Berlin oder wo er weiß wo. Und daran ist unter anderem Kai Althoff schuld. Und die Musik von Workshop. Am allermeisten vielleicht der Workshop-Auftritt auf einem von Cosima von Bonin organisierten Fest, in das ich damals Mitte der 1990er als schüchternen Zaungast hineingeschlichen bin.

Und das kam so: Es gab zu dieser Zeit einen kleinen Artikel in der *Spex* über eine Kölner Band namens Workshop und illustriert wurde dieser Bericht mit einem eigentlich unspektakulär daherkommenden Foto einer Gruppe anziehend komisch dreinschauender Personen in einer Unterführung

am Kölner Hauptbahnhof. Vier oder fünf Menschen war da abgebildet, die seit sam aus der Zeit gefallen zu sein schienen: etwas zu lange Krägen, etwas zu gerade Hosen, eine Dame mit einer entzückend altertümlichen Hochsteckfrisur. Sie standen da und einer von ihnen blickte leicht von der Seite ziemlich streng in die Kamera. Das war wohl Workshop.

Manchmal ist man ja sofort verliebt und so ging es mir damals mit der Welt, die ich mir hinter dem kurzen Textfragment und diesem Foto vorgestellt habe. Die Art von „ander s“ war genau das „Ander s“, worauf irgend ein Teil von mir ziemlich lang gewartet hatte, ohne vielleicht wirklich davon zu wissen. Ich bin ziemlich schnell zum Plattenladen gerannt und habe mir *Willkommen back the Workshop* (1991) gekauft. Es gab kein Internet und man musste sich auf die Informationen verlassen, die man beim Hören der Platte auf dem Cover fand. Und auf dem Cover waren junge unbekümmerte Leute abgebildet, irgendwie australisch aussehend und scheinbar aus den späten 1980ern kommend, und die Musiker hatten englische Namen und waren vielleicht gar nicht wirklich, wer sie vorgeben schienen. Oder doch?

Songs wie „Love by men“ oder „Counter-culture also very good“ kamen wie Rabelwesen aus einer warmen, gelb glimmenden geheimen Bude gesprungen und es sang dazu

Es ist sicher pathetisch, von Utopie zu sprechen, aber das ist mir wurscht. Der Abend war eine kurzfristig real gewordene utopische Welt.

jemand mit flirrend lockender Stimme zu ornamentaler, schwitziger und schwebender Musik mit Gitarren, Geigen und manchmal fast schon lustig erregt seufzenden Chören. Das war alles so überhaupt nicht zuzuordnen und keine Sekunde langweilig oder doof. Und ab da war ich dann wirklich Fan.

Und dann laufe ich also Mitte der 1990er als Zivildienstleistender durch das mir damals noch unbekannte Köln und da liegt auf der Straße irgendwo leicht verkrüppelt ein Flyer für ein Fest und auf dem Flyer stehen lauter Namen, die ich nicht kenne, und mittendrin steht da: Workshop. Inzwischen hatte ich auch die Debitplatte aus dem Jahr 1990 erworben, noch verwirrt er und begeistert die noch seltsameren Namen auf dem Cover gelesen und das wunder schöne von Joey Engelhardt gemalte Cover angestarrt. Es war klar, ich musste



29
Still of unreleased music video by Brett Milpaw
for an unreleased song by the group Arizona

GLADSTONE GALLERY

ALTHOFF

zu diesem Fest, es war wohl die einzige Gelegenheit, die Nase in diese Welt zu stecken, die ich da regelmäßig auf dem Plattenteller und in meinem Kopf hatte.

Ich bin ein ziemlicher Angsthase und ich kannte damals niemanden. Und doch bin ich hin. Ein Kellerclub am Kölner Ring. Nervös die Treppe runter. Verhuscht den Eintritt gezahlt. Und ab da vollkommen gebannt und durchsichtig in einer Ecke geschwebt – in einer Welt, die in Wirklichkeit erstaunlicherweise genau so war, wie ich sie mir ausgemalt hatte. Das gibt es sehr, sehr selten. Ich erinnere mich noch, dass Kai Althoff nach dem fulminanten Workshop-Auftritt einen unfassbar langen Schal trug, wie einen um die Schultern und Arme geschlungen kostbaren Nerz, und im Nachhinein betrachtet aussah wie jemand aus seinen damaligen Bildern. Und ich sehe noch vor mir, wie er mit langen Armen und eckigen theatralen Gesten mit einem Rocker in Lederkutte getanz hat, völlig gelöst und froh in diesem Pulk aus angenehm grundverschiedenen und doch wohl befreundeten Menschen. Und ich stand da und dachte „Genau so. Genau so soll die Welt sein.“

Das ist sicher pathetisch, da jetzt von Utopie zu sprechen, aber das ist mir wurscht. Es war in diesem Moment eine kurzfristig real gewordene utopische Welt, die zwischen so vielen Zeiten und Geschichten und zwischen Erdachtem und plötzlich dann echt Gewordenem einfach behauptete, eben auch da sein zu dürfen. „Da sind wir!“, sagte dieser Abend, mit einem Fuß in einer idealisierten fortschrittlichen 1970er-Jahre-Welt, mit dem anderen Fuß in der Ahnung, dass vieles davon nur in den Köpfen und den Bildern überlebt hat, und mit dem dritten Fuß mitten unter euch, mit dem festen und trotzigem Willen, diese Bilder neu und mit aller ihnen innewohnenden Euphorie und Melancholie in eure Welt zu bringen.

Wer damals als Teilnehmer dabei war, wird mir vielleicht widersprechen und von Problemen und Realitäten und auch vom Verlassenwerden berichten können, aber ich war eben nur als Gespenst anwesend und aus dieser Position heraus war es ein *Tableau Vivant* von mitreißender Schönheit. Dieses Fest war quasi ein Joey-Engelhardt-Bild von einem Workshop-Cover und natürlich war Joey Engelhardt in Wirklichkeit eine von Kai Althoff gezeichnete Figur, ebenso wie später Hakelzug, der „anstelle“ von Althoff Keramiken und Aquarelle anfertigte, und viele andere, die ich im Laufe der Jahre als neugieriges Gespenst kennenlernen sollte.

Und ich verstand das alles plötzlich so gut, viel besser als vieles andere, was damals bedeutend mehr Aufmerksamkeit bekam. Und ab diesem Moment wollte ich nach Köln. Knapp 20 Jahre später bin ich nun wirklich hingezogen – und habe meine eigene kleine Welt mitgebracht, die um ein paar Ecken wahrscheinlich gut befreundet ist mit dem, was ich damals erleben durfte. Viele habe ich getroffen, die damals dafür gesorgt haben, dass es so war, wie es war und Kai Althoff sage ich hiermit aus der Ferne vielen Dank. Es war ein toller Abend!

Claus Richter lebt und arbeitet als Künstler und Autor in Köln. Er sammelt Spielzeug und liebt Fluchtwelten aller Art.

Claus Richter on attending an early concert by Workshop

A belated thank you

I've never met Kai Althoff personally, but I do know many of his old friends. For some years now I've had the pleasure of living in Cologne – and part of the reason I live there is Althoff. Along with the music of Workshop. And perhaps, most of all, the Workshop concert at a party organized by Cosima von Bonin that I snuck into as a shy wallflower in the mid-1990s.

At the time there was short article in *Spex* magazine about a Cologne-based band by the name of Workshop. The text was accompanied by an unassuming picture of four or five, appealingly odd-looking people in an underpass near Cologne's main railway station. They looked strangely out of step with the times: their collars slightly too long, their trousers slightly too straight, a woman with delightfully old-fashioned, pinned-up hair. They stood there and one of them looked sideways into the camera with a stern look. So this was Workshop.

Sometimes you fall in love Instantaneously – that's what happened to me with the world conjured by this photograph. A sense of the 'different' that some part of me had long waited for, without being really aware of it. I rushed to the record shop and bought *Welcome Back The Workshop* (1991). There was no internet and one had to rely on information gleaned from the cover while listening. The cover showed young carefree people, looking perhaps Australian, apparently from the late 1980s, and the musicians had English names and may not have been what they seemed. Or were they?

Songs like 'Love By Men' and 'Counter-Culture Also Very Good' sprang from some secret hangout with a warm, yellow, flickering glow like fairytale creatures, and someone with a casual, shimmering voice sang over ornamental, heated, floating music with guitars and violins, sometimes with backing vocals that almost sighed with pleasure. All of this was hard to place, and not at all boring or silly. From then on I was truly a fan.

And then just a few years later, in the mid-1990s, I was walking through Cologne, a city I didn't know, and somewhere on the street I found a crumpled flyer for a party. In among many acts I'd never heard of stood the name: Workshop. By then I had also bought their first album, released in 1990, and was delighted and confused by the even stranger names on the cover, and stared at the wonderful painting by Joey Engelhardt. I knew I had to go to this party: it would be my only chance to stick my nose into this world that I regularly had on my turntable and in my head.

I – quite shy already – didn't know anyone, but showed up to a basement club on the Cologne Ring anyway. I went down the stairs,

nerves on edge. I timidly paid to get in. And then I stood in a corner, spellbound and invisible – in a world which, amazingly, was exactly how I had imagined it. That happens very, very rarely. I remember that after the brilliant performance by Workshop, Kai Althoff wore an incredibly long scarf, like a precious mink stole wrapped round his arms and shoulders, and in retrospect he looked like a figure out of his paintings of the time. And I have a clear mental image of his long arms and angular movements as he danced with a leather-clad rocker, totally relaxed and merry in this crowd of people who were so agreeably different but obviously friends. And I stood there and thought to myself: This is exactly how the world should be. Just like this.

It may seem overly emotional to talk about utopia here, but I don't care. At that moment it was a utopian world that briefly became real, simply claiming its right to exist among so many times and stories, between imaginary things and things that suddenly materialize. 'Here we are!', they said, with one foot in an idealized, progressive 1970s world, the other in a realm that existed only in people's heads and in pictures, and if a third foot existed, it'd be right in among you with a defiant determination to bring these pictures back into your world with all their inherent euphoria and melancholy.

Perhaps those who were there at the time would contradict me and tell of problems, realities and abandonment, but I was only present as a ghost and from that perspective it was a *tableau vivant* of thrilling beauty. This party was like a Joey Engelhardt painting from a Workshop cover, and of course Joey Engelhardt was actually a character channelled by Althoff. He was followed by Hakelzug who made ceramics and watercolours 'In lieu of' Althoff, and by many others with whom I, the curious ghost, was to become acquainted over the years.

And suddenly I understood all this so well, far better than many other things that were attracting far more attention at the time. And from then on, I wanted to move to Cologne. Two decades later, I've actually done it – and I brought my own little world with me, a world that it is probably friends of friends with the world I was lucky enough to experience back then. I've met many people who helped make it the way it was back then and I would like to say thank you to Kai Althoff from afar. It was a great evening!
Translated by Nicholas Grindell

Claus Richter is an artist living in Cologne.

Perhaps those who were there at the time would contradict me and tell of problems, realities and abandonment, but I was only present as a ghost and from that perspective it was a *tableau vivant* of beauty.