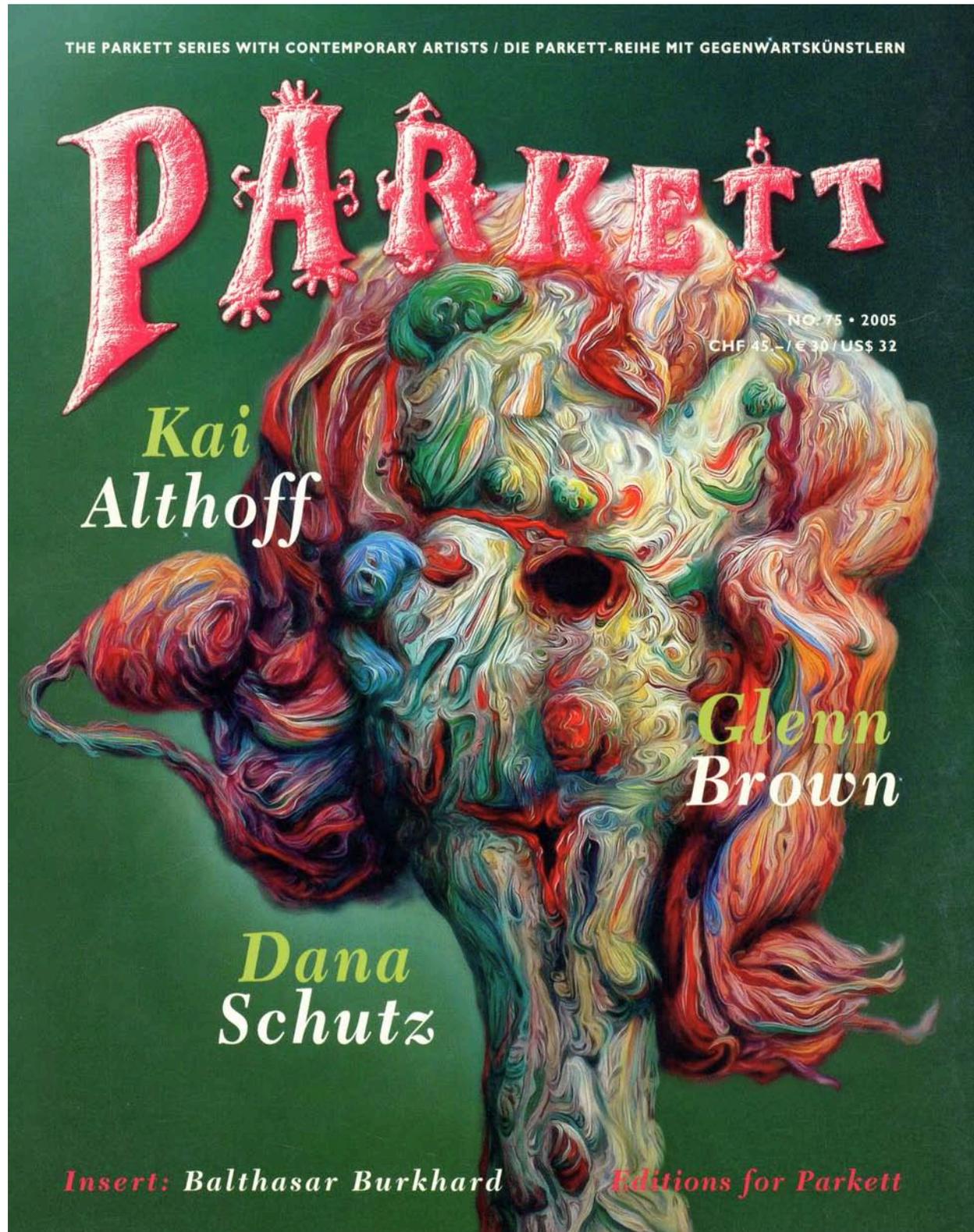


GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.



THE PARKETT SERIES WITH CONTEMPORARY ARTISTS / DIE PARKETT-REIHE MIT GEGENWARTSKÜNSTLERN

PARKETT

NO. 75 • 2005
CHF 45.- / € 30 / US\$ 32

*Kai
Althoff*

*Glenn
Brown*

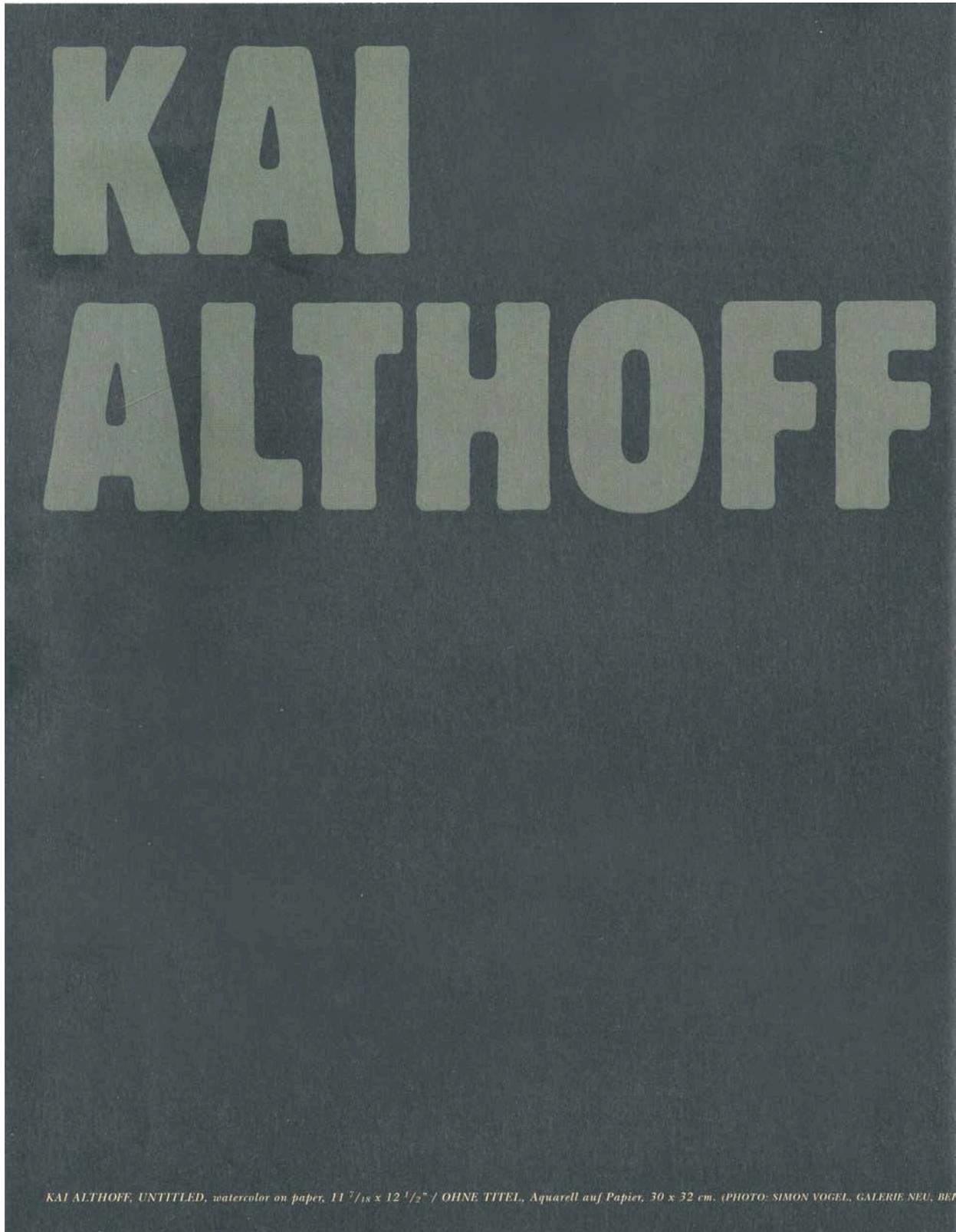
*Dana
Schutz*

Insert: Balthasar Burkhard

Editions for Parkett

GLADSTONE GALLERY

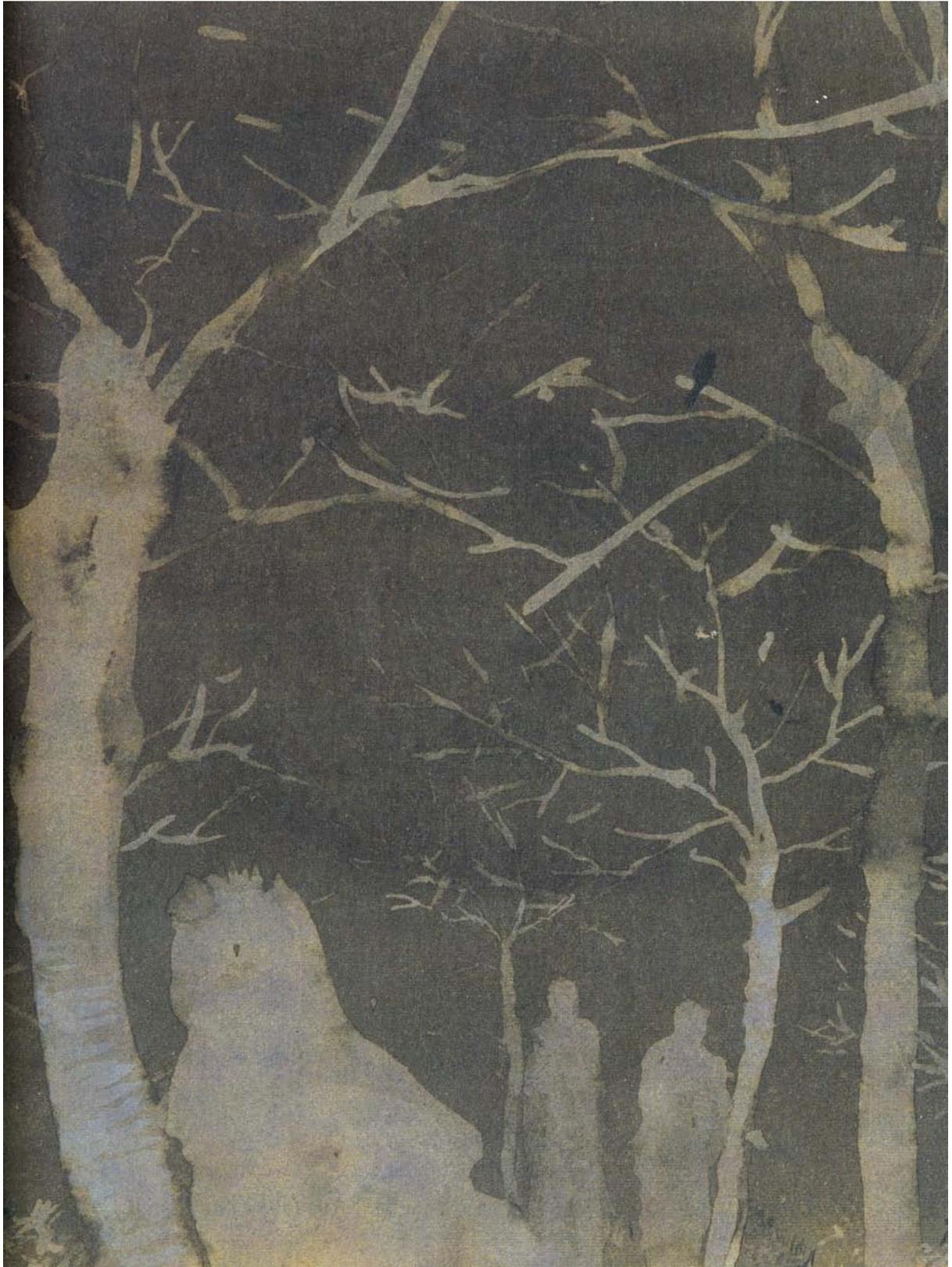
Parkett, no. 75, 2005.



KAI ALTHOFF, UNTITLED, watercolor on paper, 11 7/18 x 12 1/2" / OHNE TITEL, Aquarell auf Papier, 30 x 32 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.



GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

THE TIES

JORDAN KANTOR

THAT BIND

Arriving at personal and felt access to an artist's work is usually a matter of combining immediate intuition and prior knowledge. Sometimes, however, happy coincidence lends a hand as well. Such was the case for me on a brisk, sunny morning in Boston last spring when, after an evening attending the opening of Kai Althoff's first American retrospective at the Institute of Contemporary Art, I detoured into the Museum of Fine Arts to see an exhibition of another sprawling artistic sensibility from a different century, Paul Gauguin. Walking through "Gauguin: Tahiti," a show packed with sculptures, paintings, drawings, prints, and notebooks from the artist's time in Polynesia, I was thunderstruck by the unexpected and altogether uncanny correspondence between the Frenchman's work and what I had seen the night before of Althoff. It was not just the shared promiscuity of mediums (and the specific ways in which they treated ceramics or woodcut, for example), nor the striking formal similarities of their paintings and drawings (like their jaundiced palettes and flat pictorial space), but rather the general motivating thrust of each artist's aesthetic program that convinced me of their unlikely and deep kinship. Wrestling with faith and doubt, desire and deferral, community and isolation, both artists exploited the productive tension between fundamental, often deeply-charged and emotive, op-

positions—to say nothing of the pulsing libido that raced through both *œuvres*. Was I seeing Gauguin in Althoff, or Althoff in Gauguin? It didn't matter, because that day, side-by-side, these two artists teased latent aspects out of each other's work, and in-sodoing both rapturously sprang to life.

That the art of the thirty-nine year old German Kai Althoff might be plausibly read through the work of an artist from an altogether different time and place gets to a central quality of his art: its open-endedness. Indeed, Althoff's work not only withstands such analogies to far-away figures, it seems to encourage them, for his is not a practice of fixed, singular intent. By working in an incredibly wide range of mediums—from sculpture to installation, film and photography to performance, rock music to print-making and book design—and drawing on a range of references from past art-historical moments, Althoff elicits a free-associative attitude in his viewers and critics, who delight in pointing out this or that reference or congruence. The list of correspondences enumerated in the growing literature on the artist is predictably as diverse as his art itself. James Ensor, the German Expressionists (who, perhaps not coincidentally, themselves idolized Gauguin), and the CoBrA artists are often mentioned as sharing certain

JORDAN KANTOR ist bildender Künstler und Associate Professor für Malerei und Geisteswissenschaften am California College of the Arts in San Francisco.

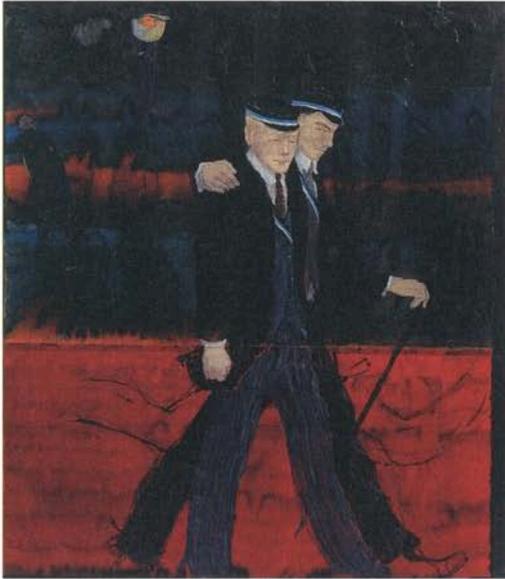
PARKETT 75 2005

68

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff



KAI ALTHOFF, *UNTITLED*, 2001, spar varnish, paper, watercolor, varnish, 27 1/2 x 23 3/4 x 1 1/2" / OHNE TITEL, Bootsack, Papier, Aquarell, Firnis, 70 x 60,5 x 4,2 cm. (PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

KAI ALTHOFF, *UNTITLED* (from the *Impulse Series*), 2001, spar varnish, paper, watercolor, varnish, 19 3/4 x 19 3/4 x 1 1/2" / OHNE TITEL (aus der Serie *Impuls*), Bootsack, Papier, Aquarell, Firnis, 50 x 50 x 4,2 cm. (PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

similarities to Althoff's paintings, while Emil Nolde, Egon Schiele, and Gustav Klimt are seen as precursors to his drawn practice. The performative aspects of Althoff's work, including his forays into music, are commonly associated with key strategies and figures of the 1980s art scene in his native Cologne, and his sculptures have been connected to those of Joseph Beuys and even Robert Morris. In the face of the multiple forms and aspects of Althoff's art, it is irresistible not to add one's own motley contributions to this laundry list of associations: I note his affinities with the social critique of Pieter Brueghel, the scatology of Hans Baldung Grien and Peter Flötner, the abject spirituality of Paul Thek, and the folksy funkiness of Leonard Baskin—artists whom (save Brueghel, whose drawing *DIE IMKER / The Bee Keepers*, 1569, is included in one of Althoff's catalogues) I would never wager Althoff spends much energy considering. Drawing such references and teasing out these connections is, I believe, an integral part of one order of experience of Kai Althoff's work, which is fundamentally concerned with eliciting dialogue. By explicitly inviting his audience to bring their own associations to his art, Althoff openly



holds out the possibility not only for open-ended meaning (as much art does), but specifically sets a scenario for a kind of conversation, even communion. In response to an interviewer's question about how he hoped his viewer to be involved in his art, Al-

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

thoff once responded that he wanted “to get to know them through [his] work, and if they and [he] want to, [become] real friends.”¹⁾

Althoff brings this genuine spirit of generosity and cooperative dialogue to bear in his collaborative working methods as well. Althoff regularly makes works with other artists, such as the sculptural assemblage *DAS FLOSS* (*The Raft*, 2004) with Robert Elfen, and in the film *WER NICHT, WENN DU* (*Who, If Not You*, 2002/2003) with Dorota Jurczak, Armin Krämer, and Abel Auer (to name just two representative projects). He also records albums as a member of a band tellingly-named *Workshop*, and has invited fellow artists to show with him when he is offered a solo opportunity. And while these projects and gestures—which subvert the idea of one mode of working, a signature style, and even an individual author—have largely been ignored by an art market voraciously seeking singular, autographic sensibilities, they remain a vitally important part of the holistic picture of Althoff’s practice.

Althoff explores the idea of collectivity not only through his collaborative ventures, but also on the level of subject matter in works he executes individually. Indeed, group activity and community-building are two of the binding themes of Althoff’s diverse production, including the paintings and drawings typically assumed to be at the “center” of his oeuvre. These works, usually small in scale and well-wrought, are almost invariably inhabited by groups of men engaged in ritualistic activities or shared experiences seemingly intended to bring them closer. Althoff’s work addresses the notion of community by tackling its defining concepts of sameness and difference, and the social construction of each. In these works, uniforms abound, as do various corporeal markings of membership, such as the “Schmisse” (dueling scars) marring the faces of hunky German frat boys or the tonsures atop the heads of Althoff’s recurring monk-like figures. While the eroticism of such bonding communal experiences runs as an undertone in much of Althoff’s work, sometimes it becomes explicit, as in *ERWACHSEN WERDEN, FABIO* (*Growing Up, Fabio*, 1992), a sixteen-sheet suite of drawings that tells the story of one boy’s reckoning with his gay sexuality. Althoff’s installations, too, generally

address similar notions of community-building and belonging. A 1999 exhibition referred to imagined fraternity in its long and meandering title, “Ein Noch Zu Weiches Gewese Der Urian-Bündner” (*A Still Too Soft Bearing on the Part of the Urian Brotherhood*), while his piece *AUS DIR* (*Out of You*, 2001), an installation with a vibe somewhere between clubhouse and church, created a stage-like setting in which communal rites had been, or were yet still to be performed. Comprised of drawings of groups of men on the walls and votive-like candles, among other things, *AUS DIR*’s communal atmosphere was underscored (and complicated) by its architectural elements, notably several fiberboard dividers, attached to the walls at right angles, alternately suggesting confessionals and urinals (and perhaps the erotics of each).

When confessionals double as urinals, it is a fair bet that some kind of disenchantment is afoot (as well as a more general engagement with issues of high and low) and, indeed, Althoff’s art often traffics in the darker side of these community-building institutions. In his pictorial world, the depleted vestiges of organized religion govern the new laws of community, many of which are far from benevolent. As much as other aspects of his work and practice underscore the positive side of cooperation and collaboration, the bonding rituals depicted in his paintings and drawings sometimes veer into the cruel and even sado-masochistic. *UNTITLED* (2000), in which two soldiers in Prussian army attire stomp on a third soldier’s face while dispatching of his uniform, literally stripping him of the trappings of his communal identity, is a paradigmatic painting in this regard. The victim’s spread legs and gaping anus point as much to his violation as the German Shepard’s crotch-sniffing indexes his aggressor’s potential arousal. There is a cruel erotic charge to this beating—to the way in which the pair of soldiers strengthen their bond by literally kicking out their former comrade. Other works more explicitly tease out the fact that community, by definition, is marked by its inverse: exclusion. Someone is always left out. Even in *UNTITLED (TWO STUDENTS)*, 2001, one of Althoff’s most iconic (if not cheery) images of brotherhood, a lone figure slinks away from the striding pair of schoolboys into the horizon, as if exiled.

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

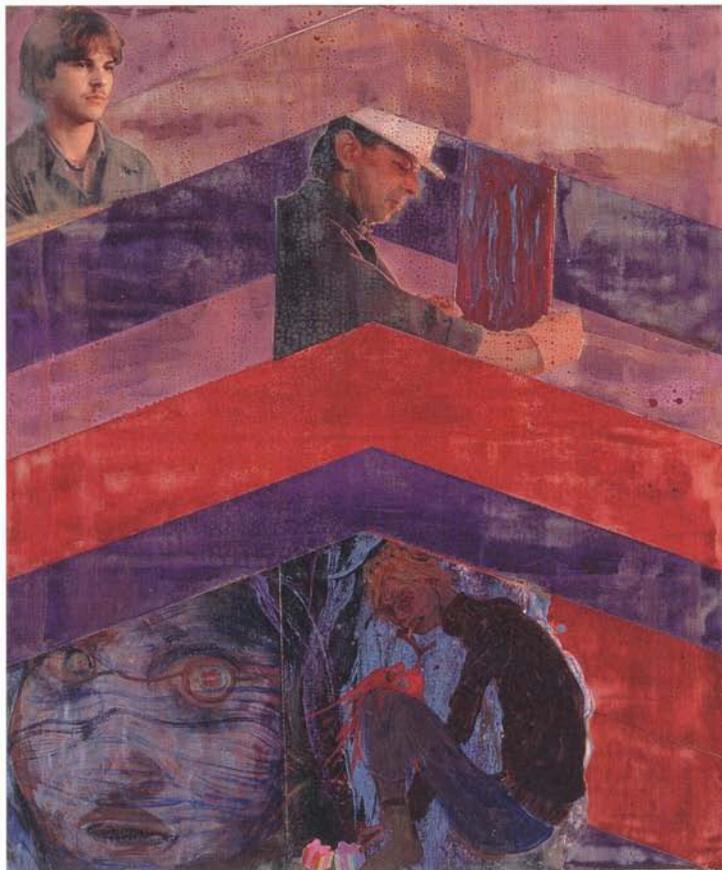
Kai Althoff

Kai Althoff's work is cognizant of both the hopeful and terrible sides of a longing desire for communal belonging. And perhaps, not unlike Gauguin—whose Tahitian aesthetics of removal attest to an attempt to slip the mores of his Parisian life to seek out a new, prelapsarian community—Althoff ultimately recognizes that the artist's fate is often to imagine the new world at the expense of his own inclusion. Perhaps this is one reason why Althoff's art is often characterized by the longing of a nostalgic mode. The imagination required to make something new (be it an artwork or a community) requires a certain

alienating distancing of the artist. Or, put another way, even if Althoff wants to be "real friends" with his viewers, he ultimately probably never can. In the end, however, Althoff's work seems resolutely motivated by a will to commune—and even if a perfect community can never be attained, it is clear that the artist is most willing to try to meet us half-way. More than that, we could never ask of art.

1) Angela Rosenberg, "Kai Althoff: General Rehearsals for a New Language," *Flash Art*, Vol. XXXIV, no. 224 (May–June, 2002), p. 97.

KAI ALTHOFF, WINTER, 2002, aluminum foil, spar varnish, collage, metallic fabric paint, varnish, 23 5/8 x 19 5/8 x 1 3/4" / Aluminiumfolie, Bootstack, Collage, Metallstoffsaffarbe, Firnis, 60 x 50 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)



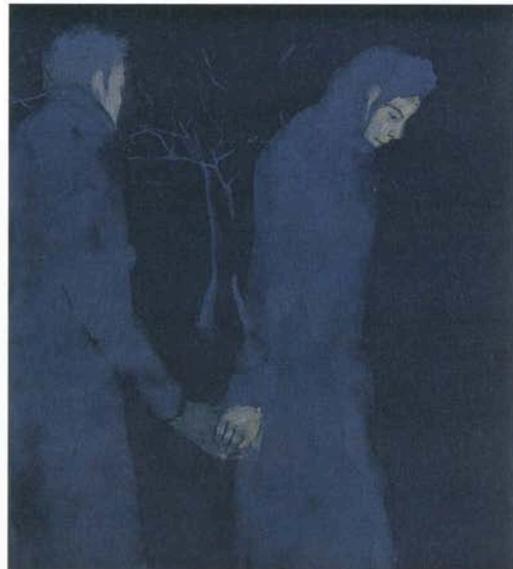
Kai Althoff

VON VERBINDUNGEN,

JORDAN KANTOR

Der lebendige persönliche Zugang zum Werk eines Künstlers ergibt sich gewöhnlich aus einer gelungenen Kombination von spontaner Eingebung und bestehendem Vorwissen. Manchmal jedoch kann auch ein glücklicher Zufall mitspielen. Letzteres war bei mir im letzten Frühjahr der Fall, als ich an einem frischen, sonnigen Morgen in Boston – am Tag nach meinem Besuch der Vernissage von Kai Althoffs erster Retrospektive in Amerika im Institute of Contemporary Art – einen Abstecher ins dortige Kunstmuseum machte, um mir die Ausstellung eines Künstlers aus einem anderen Land anzuschauen, der über eine ähnlich umfassende Sensibilität verfügte: «Gauguin: Tahiti». Auf meinem Gang durch diese mit Skulpturen, Gemälden, Zeichnungen, Drucken und Notizbüchern aus Paul Gauguins Zeit in Polynesien voll gepackte Ausstellung traf mich die unerwartete, geradezu unheimliche Analogie zwischen dem Werk des Franzosen und dem, was ich am Vorabend bei Althoff gesehen hatte, wie ein Donnerschlag. Es war nicht nur die bunte Vielfalt der verwendeten Medien

JORDAN KANTOR ist bildender Künstler und Associate Professor für Malerei und Geisteswissenschaften am California College of the Arts in San Francisco.



(oder die besondere Art, in der beide mit Keramik und Holzschnitt umgehen) und auch nicht die auffallende formale Ähnlichkeit ihrer Bilder und Zeichnungen (wie die gelbsüchtige Farbpalette und der flache Bildraum): Was mich von der unglaublichen, tiefen Wesensverwandtschaft der beiden überzeugte, war eher der allgemeine Motivationsschub ihres jeweiligen ästhetischen Programms. In ihrem Ringen zwischen Glauben und Zweifel, Begehren und Aufschub, Gemeinschaft und Einsamkeit schöpfen beide Künstler aus der produktiven Spannung zwischen fundamentalen Gegensätzen, die oft emotionsgeladen sind und psychischen Zündstoff bergen – ganz zu schweigen von der pulsierenden Libido, die in beiden Œuvres im Überfluss vorhanden ist. Sah ich

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

DIE VERPFLICHTEN

nun Gauguin in Althoff, oder Althoff in Gauguin? Es kam nicht wirklich darauf an; denn an jenem Tag, Seite an Seite, kitzelten beide Künstler verborgene Aspekte im Werk des jeweils anderen hervor und gewannen dadurch eine unbändige Lebendigkeit.

Dass es glaubhaft wirkt, die Kunst des neununddreissigjährigen Deutschen Kai Althoff im Spiegel des Werks eines Künstlers zu betrachten, der in einer ganz anderen Zeit und an einem ganz anderen Ort wirkte, hat mit einer zentralen Qualität seiner Kunst



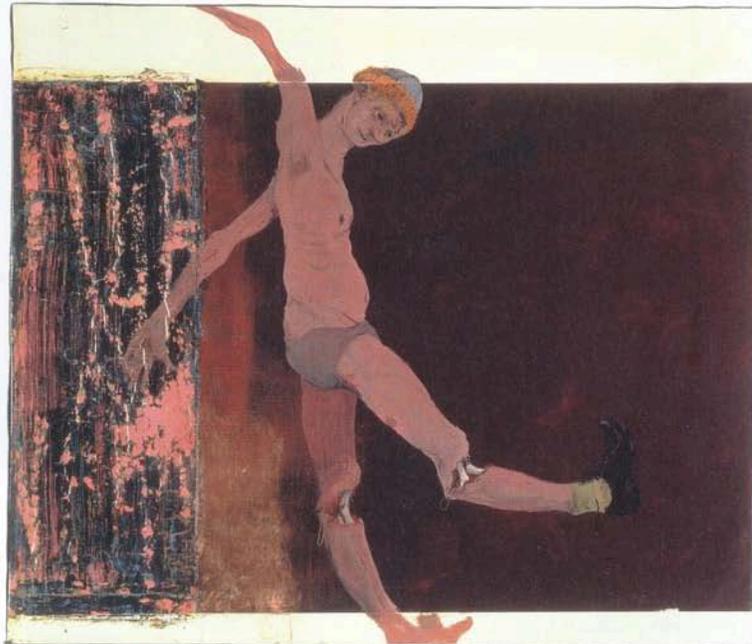
*KAI ALTHOFF, UNTITLED, 2000, watercolor on paper,
11 ⁷/₁₈ x 12 ¹/₂" each / OHNE TITEL, Aquarell auf Papier,
je 30 x 32 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)*

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

*KAI ALTHOFF, ANTONIUS EREMITA, 2002, spar varnish,
paper on canvas, lacquer, varnish, 39 3/8 x 31 1/2 x 1 3/4" /
Bootslack, Papier auf Leinwand, Lack, Firnis, 100 x 80 x 4,5 cm.
(PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)*



*KAI ALTHOFF, THE FLESH OF HIS BONES, 2002, spar varnish, cardboard,
paper on canvas, lacquer, water color, varnish, 23 x 5 7/8" 27 1/2 x 1 3/4" / DAS FLEISCH
SEINER KNOCHEN, Bootslack, Papppe, Papier auf Leinwand, Lack, Wasserfarben,
Firnis, 60 x 70 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)*

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

zu tun: ihrem offenen, vorläufigen Charakter. Tatsächlich hält Althoffs Werk solche Analogien zu weit entfernten Figuren nicht nur aus, es scheint sie geradezu herauszufordern, denn seine Kunst verfolgt keinerlei bestimmte, fixe Absicht. Dadurch, dass er ein unglaublich breites Spektrum an Medien einsetzt – von der Skulptur über die Installation, den Film und die Photographie, bis zu Performance, Rockmusik, Druckgraphik und Buchgestaltung – und zahlreiche Bezüge zu vergangenen Momenten der Kunstgeschichte herstellt, löst Althoff bei Kritik und Publikum eine Bereitschaft zur freien Assoziation aus: Man hat seinen Spass daran, einander auf diese oder jene Beziehung oder Übereinstimmung hinzuweisen. Die in den immer zahlreicher werdenden Publikationen über den Künstler aufgelisteten Referenzen sind naturgemäss genauso vielfältig wie seine eigene Kunst. Von James Ensor, den deutschen Expressionisten (die – vielleicht nicht ganz zufällig – ebenfalls Gaudin verehrten) und den Künstlern der Gruppe Cobra heisst es oft, dass bei ihnen gewisse Ähnlichkeiten zu Althoffs Bildern vorhanden wären, während Emil Nolde, Egon Schiele und Gustav Klimt als Vorläufer seines zeichnerischen Werks gelten. Die Performance-Elemente in Althoffs Arbeit, einschliesslich seiner Abstecher in die Musik, werden gemeinhin mit Schlüsselstrategien und -figuren der 80er Jahre in seiner Geburtsstadt Köln in Verbindung gebracht, und seinen Skulpturen ist eine Nähe zu Beuys oder sogar zu Robert Morris nachgesagt worden. Angesichts der vielfältigen Erscheinungsformen und Aspekte von Althoffs Kunst, kann man nicht widerstehen, seinen eigenen bunten Beitrag zu dieser langen Liste von Assoziationen beizusteuern: Mir fallen Affinitäten zur Gesellschaftskritik bei Pieter Brueghel auf, aber auch zum Skatologischen bei Hans Baldung Grien und Peter Flötner, zur Spiritualität des geschundenen Fleisches bei Paul Thek oder zum eher volkstümlich Schrägen eines Leonard Basking. – Mit Ausnahme von Breughel, dessen Zeichnung DIE IMKER (1569) in einem Katalog von Althoff abgebildet ist, sind dies alles Künstler, von denen ich nicht annehme, dass sie Althoff ernsthaft beschäftigen. Das Ausmachen solcher Bezüge und das Ausreizen dieser Verbindungen ist, glaube ich, bei Kai Althoffs Arbeiten integraler Bestandteil einer be-

stimmten Art der Rezeption, weil sie von Anfang an darauf angelegt sind, einen Dialog in Gang zu setzen. Indem Althoff sein Publikum ausdrücklich dazu einlädt, eigene Assoziationen ins Spiel zu bringen, verweist er nicht nur offen darauf, dass es möglicherweise keine eindeutig bestimmbare Bedeutung gibt (was in der Kunst häufig vorkommt), sondern stellt auch ganz bewusst eine Situation her, die zu einer Art Gespräch oder sogar Gemeinschaft führt. Auf die Frage eines Interviewers, wie er sich die Rolle des Betrachters oder der Betrachterin in seiner Kunst vorstelle, antwortete Althoff einmal, dass er sie durch sein Werk kennen lernen möchte, und wenn sie (und er) es wollten, könnte daraus eine echte Freundschaft entstehen.¹⁾

Althoff bringt diese ungekünstelte Grosszügigkeit und die Bereitschaft zum konstruktiven Dialog auch bei seinen gemeinschaftlichen Arbeiten zum Tragen. Er beteiligt sich regelmässig an Gemeinschaftsprojekten mit anderen Künstlern, wie etwa der plastischen Assemblage DAS FLOSS (2004), mit Robert Elfgren, oder am Film WER NICHT, WENN DU (2002/2003), mit Dorota Jurczak, Armin Krämer und Abel Auer (um nur zwei repräsentative Beispiele zu nennen). Als Mitglied einer Band mit dem treffenden Namen *Workshop* nimmt er auch Platten auf, und er hat auch schon Künstlerkollegen eingeladen mit ihm zusammen auszustellen, als ihm die Gelegenheit zu einer Einzelausstellung geboten wurde. Und auch wenn diese Projekte und Gesten – die der Idee der *e i n e n* Arbeitsmethode, des zum persönlichen Markenzeichen gewordenen Stils, ja, der individuellen Urheberschaft überhaupt zuwiderlaufen – weitgehend ignoriert werden von einem Kunstmarkt, der gierig nach dem einzigartigen, eigenhändig produzierenden, sensiblen Individuum Ausschau hält, so sind sie doch ein entscheidendes Moment in einem ganzheitlichen Bild von Althoffs Kunst.

Kai Althoff untersucht die Idee des Kollektiven nicht nur in seinen Gemeinschaftsprojekten, sondern auch auf der thematischen Ebene seiner eigenen Arbeiten. Tatsächlich sind Gruppenaktivitäten und Gemeinschaftsbildung durchgehende Themen innerhalb der vielfältigen Produktion dieses Künstlers. Das gilt auch für seine Bilder und Zeichnungen, von denen man gewöhnlich annimmt, dass sie das

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff



KAI ALTHOFF, FRIENDS, YOU WILL LEARN TO YOUR DETRIMENT, 2005, fabric, spar varnish on canvas, lacquer, metallic fabric paint, varnish, 23 x 5/8 x 27 1/2 x 1 3/4" / FREUNDE, WIE IHR SIE KENNEN WERDET, ZU EUREM SCHADEN, Stoff, Bootsack, auf Leinwand, Lach, Metallstoffsfarbe, Firnis, 60 x 70 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)

Zentrum seines Œuvres bilden. In diesen Arbeiten, die gewöhnlich eher klein und detailliert ausgearbeitet sind, begegnet man fast immer Männergruppen, die mit irgendwelchen Gruppenritualen oder Gemeinschaftserlebnissen beschäftigt sind, durch die sie einander anscheinend näher gebracht werden sollen. Althoffs Kunst bringt die Idee der Gemeinschaft ins Spiel, indem er die sie definierenden Begriffe der Gleichheit und Differenz und deren gesellschaftliche Konstruktion unter die Lupe nimmt. In diesen Arbeiten wimmelt es nur so von Uniformen und körperlichen Merkmalen, die eine bestimmte Gruppenzugehörigkeit anzeigen, wie etwa die Schmisse (oder Fechtnarben), welche die Gesichter deutscher Korpsstudenten verunstalten, oder die Tonsuren auf den Köpfen der bei Althoff häufig wiederkehrenden mönchischen Gestalten. Obwohl die erotische Komponente solch bindender Gemeinschaftserlebnisse in den meisten Arbeiten Althoffs nur unterschwellig präsent ist, wird sie manchmal auch explizit dargestellt, zum Beispiel in ERWACHSEN WERDEN, FABIO (1992), einer sechzehn Blätter umfassenden Serie von Zeichnungen, welche die Ge-

schichte eines Jungen erzählen, der sich mit seiner Homosexualität auseinander setzt. Auch Althoffs Installationen behandeln in der Regel ähnliche Themen der Gemeinschaftsbildung und Zugehörigkeit. Eine Ausstellung aus dem Jahr 1999 nahm in ihrem langen verschlungenen Titel Bezug auf eine imaginäre Brüderschaft, «Ein noch zu weiches Gewese der Urian-Bündner», während die Arbeit AUS DIR (2001), eine Installation mit einer Atmosphäre irgendwo zwischen Vereinshaus und Kirche, eine bühenähnliche Situation schuf, in der Gemeinschaftsriten wohl eben durchgeführt worden waren oder noch bevorstanden. Die in AUS DIR – unter anderem durch an der Wand hängende Zeichnungen von Männergruppen und eine Art Weihkerzen – hervorgerufene gemeinschaftliche Stimmung wurde durch die architektonischen Elemente der Arbeit noch verstärkt (und kompliziert), namentlich durch mehrere Trennwände aus Faserplatten, die auf halber Höhe im rechten Winkel zur Wand angebracht waren und wahlweise an Beichtstühle oder Pissoirs erinnerten (und vielleicht auch an die damit verbundenen Arten von Erotik).

Wenn Beichtstühle sich in Pissoirs verkehren, darf man getrost darauf schliessen, dass eine Art Entzau-berung im Spiele ist (aber auch eine allgemeine Thematisierung des Spannungsfeldes zwischen hoch und niedrig): Tatsächlich bewegt sich Althoffs Kunst oft auf der dunkleren Seite solch gemeinschaftsbildender Institutionen. In seiner Bilderwelt werden die neuen, oft alles andere als wohlwollenden Gemeinschaftsregeln durch ausgehöhlte Relikte religiöser Organisationen vorgegeben. So sehr andere Aspekte seiner Arbeit und seines Werks die positiven Seiten von Kooperation und Zusammenarbeit unterstreichen, die in seinen Bildern und Zeichnungen geschilderten Bindungsrituale driften oft ins Grausame oder gar Sodomasochistische ab.

UNTITLED (2000), ein Bild, auf dem zwei Soldaten in preussischer Uniform einem dritten Soldaten ins Gesicht treten, während sie ihn seiner Uniform entledigen und ihm dabei buchstäblich seine gesellschaftliche Identität rauben, ist ein in dieser Hinsicht typisches Beispiel. Die gespreizten Beine des Opfers und sein klaffender Anus weisen ebenso auf eine bevorstehende Vergewaltigung hin wie der die

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

Genitalien seines Angreifers beschnüffelnde Deutsche Schäferhund auf dessen potenzielle sexuelle Erregung. Diese Gewaltszene ist auf grausame Weise erotisch aufgeladen – ebenso die Art, wie die beiden Soldaten ihre Bindung besiegeln, indem sie ihren früheren Kameraden im wahrsten Sinne des Wortes ausstossen. Andere Arbeiten reizen die Tatsache noch expliziter aus, dass jede Gemeinschaft *per definitionem* durch ihr Gegenteil bedingt ist: den Ausschluss. Jemand bleibt immer aussen vor. Sogar in UNTITLED (ZWEI STUDENTEN) (2001), einer von Althoffs ikonenhaftesten (vielleicht auch fröhlichsten) Darstellungen von Bruderschaft, stiehlt sich am Horizont eine einsame Gestalt wie ausgestossen von den beiden frisch dahinschreitenden Studenten weg.

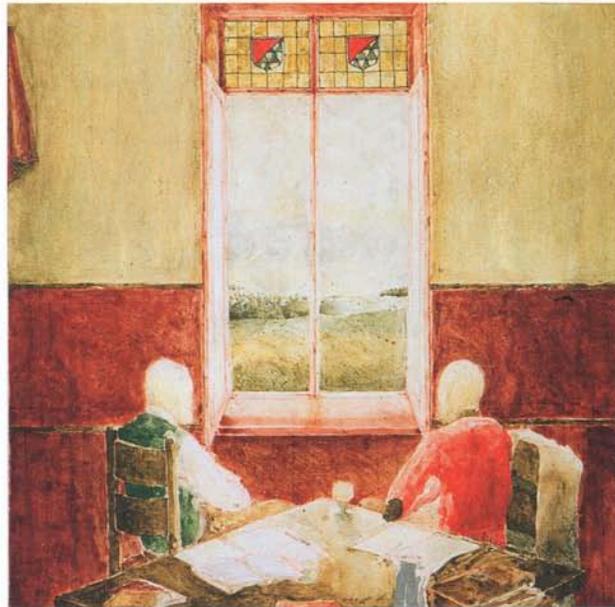
Kai Althoffs Werk weiss sowohl um die hoffnungsvolle wie die entsetzliche Seite der Sehnsucht nach gemeinschaftlicher Zugehörigkeit. Und wie schon Gauguin – dessen tahitianische Ästhetik der Vereinfachung seinen Versuch bezeugt, den Gepflogenheiten des Pariser Lebens zu entfliehen, um eine neue, noch nicht aus dem Paradies vertriebene Gemeinschaft aufzusuchen – erkennt Althoff letztlich, dass

es oft das Schicksal des Künstlers ist, sich diese neue Welt auf Kosten seiner eigenen Zugehörigkeit vorzustellen. Vielleicht ist dies mit ein Grund, warum Althoffs Kunst oft etwas fast nostalgisch Sehnsüchtiges anhaftet. Für die Phantasie, die notwendig ist, um etwas Neues zu schaffen (sei es ein Kunstwerk oder eine Gemeinschaft), bedarf es einer gewissen verfreienden Distanznahme von Seiten des Künstlers. Oder anders gesagt: Selbst wenn Althoff seinen Betrachtern in «echter Freundschaft» verbunden sein möchte, ist das wohl letzten Endes nie möglich. Immerhin, letztlich scheint der Antrieb hinter Althoffs Arbeit ein entschlossener Wille zur Gemeinschaft zu sein – und selbst wenn die vollkommene Gemeinschaft nie erreicht werden kann, wird doch deutlich, dass dieser Künstler ernsthaft gewillt ist, uns auf halbem Weg entgegenzukommen. Mehr können wir von der Kunst nicht verlangen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Angela Rosenberg, «Kai Althoff: General Rehearsals for a New Language», *Flash Art*, Vol. XXXIV, Nr. 224 (Mai-Juni, 2002), S. 97.

KAI ALTHOFF, TWO STUDENTS LOOKING OUT OF THE WINDOW,
1991, drawing on paper, 23 7/8 x 23 7/8" / ZWEI STUDENTEN,
DIE AUS DEM FENSTER GUCKEN, Zeichnung auf Papier, 60 x 60 cm.
(PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)



Kai Althoff

Mit Schlaghosen in die Unterwelt

VEIT LOERS

«Anvertrautes ist immer als Drohung mal da und, ganz schön verstreut eben, liegen gelassen worden. So dass man denkt: Ach da hat das jemand so beiläufig liegen lassen. Dann sind sie aber neugierig und nehmen es in die Hand um sich so was anzugucken.»¹⁾

IMMO, am Rande der Stadt, eine seiner letzten Ausstellungen (2004) soll der Ausgangspunkt sein für eine Annäherung an Kai Althoff und seine Welt. An das Verstreute, das Zuneigung und Erhebung bedeutet, aber eben auch Drohung und Besetzung. Die Stadt, das ist seine, Köln, und die Volkmannstrasse liegt wirklich an der Peripherie. Als ich ankomme, trinken wir erst mal in einem abgestellten Bauwagen, dem Büro, eine Flasche Bier. Der Freund, der das Ganze organisiert hat und Freunde von ihm. Kein Kurator, keine offizielle Institution steht dahinter. Ein e.V. (eingetragener Verein) und der Name «Simultanhalle» inmitten von nicht mehr ganz frischen Industriebauten und auslaufenden Wohnblöcken: ein ausschnitt-haftes Eins-zu-eins-Modell für die Tageslichträume des Museum Ludwig, dieser verloren in seiner Umgebung stehende Pavillon hat im Lauf der Jahre etwas Groteskes bekommen. Immerhin bewahrt er sich eine Intimität und Unschuld, die man dem Museumskonglomerat Ludwig nicht mehr nachsagen kann. Es scheint gut, dass es dunkel geworden ist. Das Oberlicht mag seine Reize haben, aber die künstliche Beleuchtung macht die Künstlichkeit der Althoffschen Rauminstallation sichtbar. Eine begehbbare Traumwelt öffnet sich, wie von einer Raumglocke getragen und geschützt. Sie enthüllt im Umhergehen ihre einzelnen Bilder und Positionen. «Immo» ist bi. Erst denkt man an einen Jungennamen, dann an Imogen. Auf der Einladungskarte ist ein sinnierendes Mädchen abgebildet. Diese Immo-Bilie, sei es der aktuellen Kunstspekulation, sei es der Kunstgefühle, beginnt im Raum selbst und führt über

VEIT LOERS, ehem. Direktor des Museums Abteiberg Mönchengladbach und Kurator der Sammlung für Gegenwartskunst der Bundesrepublik Deutschland (2000–2002), lebt als Autor, Kunstkritiker und Kurator im Veneto/Italien.

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.



GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff



*KAI ALTHOFF, IMMO, 2004, installation view / Installationsansicht.
(PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)*

*KAI ALTHOFF, UNTITLED (from IMMO), 2004, photograph mounted on fiberboard,
20 x 28 1/2" / OHNE TITEL (aus IMMO), Fotografie auf Pressspan aufgezogen, 50,5 x 72,5 cm.
(PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)*

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

ein Treppchen auf eine höhere zweistufige Plattform, die nach hinten durch eine schwarz gestrichene Wand begrenzt wird. Die Bestandteile, Bilder, Zeichnungen, Photographien, Tücher (Schleier) und kleinere Objekte liegen, hängen und lehnen eher, als dass sie stehen. Sie zeigen ein labiles Gleichgewicht, in dem die parfümierte Welt des schönen Scheins von gestern, mit Modephotographien smarter *Beaus*, den nachdenklichen, sich mitunter zu religiösen Gruppen formierenden Jugendlichen gegenüberstehen. Diese letztere ist die gemalte, also geformte Welt des Spirituellen, der Trance und der Abwendung vom Irdischen. Hingegen könnte man die Arrangements auf dem Podest als die Zone der *Readymades* bezeichnen, des Artifiziiellen und Irdischen, die mit Tüll, Boas, Shawls, Seidentüchern und -kleidern ihr eigenes winterliches Leuchten besitzt. Ein alter Kinderwagen und eine Standuhr sind Momente und Allegorien des Lebens, aber auch der Vergänglichkeit.

Aus dieser schillernden dekadenten Welt ragen drei von Lampen beschienene unheimliche Frauengestalten, eigentlich Schaufensterpuppen, heraus, die in ihren Stoffumhüllungen eher wie lebende Pfeiler aussehen, zwei in Weiss und Rosa, einer – zwei sich küssende Schemen – in Schwarz. Diese weiblichen Türme erscheinen wie Evokationen von Gustav Klimts verlorenen, so genannten «Fakultätsbildern» in der Wiener Universität, weiblichen Allegorien, bei denen nur die Gesichter inmitten von abstrakten Wirbeln und Linienflüssen konkret werden. Sind es Johann Jacob Bachofens «schreckliche Mütter», ist es «Mature Taboo» oder sind es spirituelle Materialisationen, die sich wie die Geisterbilder Albert von Schrenck-Notzings aus dem animistischen Szenario herausheben und herausleuchten? Während der Ausstellung hatte Kai Althoff rohes Fleisch versteckt, um die Assoziation des süßen Welkens olfaktorisch zu untermauern.

IMMO war eines der eindrucksvollsten Szenarien, das man in den letzten Jahren sehen konnte und sicherlich ein Hauptwerk von Kai Althoff. Aber man muss es eigentlich in der Vergangenheitsform beschreiben, denn es existiert in dieser Form nicht mehr. Der *Run* vorwiegend auf Althoffs Bilder und die Höhe der Preise liessen nicht zu, dass es als Gesamtkomplex erhalten blieb. Ein schlimmeres Schicksal hatte vor vier Jahren die Rauminstallation *AUS DIR* (2001) erfahren, die während der Ausstellung von Neuerwerbungen der Bundesrepublik im Berliner Hamburger Bahnhof (2002) unter nie geklärten, eigentlich skandalösen Umständen verbrannte. Althoff hatte dort einen niedrigen Raum mit zwei Annexen geschaffen, in dem man Begriffe wie Caritas, Frömmigkeit, Rehabilitation, Heimat, Beziehung, aber auch deren Schattenseiten in einer begehbaren Bilderwelt assoziativ herauslesen konnte, ein Kommunikationsraum mit Sitzen längs der Wand, der zwischen Chorgestühl und Umziehraum changierte. Wie schon in den Rauminstallationen zuvor arbeitete diese zum Raum gewordene Collage gleichermassen mit Photographien, Reproduktionen, Zeichnungen und Artefakten. Auch mit vergrösserten Photographien von eigenen Farbzeichnungen, die es als Originale nicht gab. Bei *AUS DIR* waren es die Kerzen einer Gedenkstätte (vielleicht als Mahnmal für eine nahe stehende verstorbene Person) und ein fahles grünliches Licht, die diesen Raumzustand erleuchteten. Als Maler und Zeichner setzt Althoff alles daran, die Eindringlichkeit des darstellenden Mediums in den Vordergrund



GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

zu bringen. Was Ölfarbe, Aquarell, Tuschkreide und Autolack vermögen, das können auch Photoabzüge, Photoreproduktionen nach Illustrierten, Plakate, Buchumschläge und Reproduktionen alter Meister. Sogar vergrösserte Photographien eigener Farbzeichnungen, die dann zum Original werden, gehören dazu. Selbst in den Videos geht es um das farbige «Klima» räumlicher Konstellationen. Diesen unverwechselbaren Kosmos oder besser dieses visuelle Aroma hat sich Kai Althoff zusammengeklaut aus vielerlei Anregungen. Da sind zum einen die autobiographischen Erinnerungen in Verbindung mit Jugendkultur und Beobachtungen, die von der Utopie des harmonischen Zusammenlebens getragen sind, die aber auch abdriften können in quälende Beziehungsdramen. Zum anderen gibt es den animistischen Hintergrund, der alle Akteure und Artefakte wie etwa in den Märchen von Hans Christian Andersen in Geister, Dämonen oder andere Wesenheiten verwandelt. Kai Althoff greift dazu auf das indonesische und chinesische Schattentheater, das tibetische Totenbuch, auf die Kunst der Maya, persische Miniaturen und tanzende Derwische zurück und formt aus ihnen jene Gegenwart, die auch noch als Souvenir in der Studentenbude ihre Strahlkraft besitzt. Das Aufgreifen kunsthistorischer Elemente hat die gleiche Absicht. Meist sind es solche Werke, die mit Religiosität, mit Beziehung, aber auch mit Bosheit, Gemeinheit und Verrat zu tun haben. Ihre Gesten und ihre Farbigkeit, auch ihre Ikonographie benötigt Kai Althoff für das *Storyboard* seiner jeweiligen Arbeit. So finden Momente Verwendung von Giotto, Mathias Grünewald, Albrecht Altdorfer, Breughel der Ältere, Aubrey Beardsley, Heinrich Vogeler und anderen Jugendstilkünstlern, Otto Dix und der Neuen Sachlichkeit und schliesslich von Karikaturen der 50er Jahre sowie von Werken von Werbegraphikern und Comic-Künstlern der Pop-Ära – wenn sie in den Kontext hineinpassen. Kai Althoff übernimmt nur selten ihre stilistisch-inhaltliche Konzeption, verkehrt sie eher ins Gegenteil, reanimiert sie sozusagen. Es ist ihm dabei gelungen, die unterschiedlichsten Quellen zu vereinen, sodass man, wie bei einem gelungenen Musikstück, sich auf das spezifische Althoff-Ambiente einlässt und die Recherche nach den Vorbildern, die sicherlich zum Teil unbewusst einfließen, lieber den Kunsthistorikern überlässt. Dazu kommen andere wichtige Elemente, die soziologisch und psychologisch begründet sind, aber im Bilduniversum der abendländischen Kunst und im Film verankert werden können: etwa das Motiv der Introspektion. In Althoffs frühen Workshops (1990/92), wo Eltern und Freunde Masken und Ähnliches bastelten, gehörte der Blick des Betrachters durch Fenster zum Teil der Künstlerintention. So hat Joseph Beuys seine frühe Aktion WIE MAN DEM TOTEN HASEN DIE BILDER ERKLÄRT (1965) in der Düsseldorfer Galerie Alfred Schmela hinter verschlossenen Türen stattfinden lassen. Das Publikum musste eben-



GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

falls durch die Fensterscheiben hindurchsehen. Dabei ging es weniger um Voyeurismus als um das Phänomen, in eine andere Welt hineinzublicken. In einer wenig bekannten Rauminstallation von 1999 (OHNE TITEL), die nur einmal bei einer Ausstellung in Athen gezeigt wurde, sieht man Kai Althoff (als lebensgrosses Photo) in einem unwirklich beleuchteten Raumgehäuse, das durch ein räumliches Gitter von durchsichtigen Klebestreifen vom Betrachter getrennt ist.²⁾ Das *Noli me tangere* ist ebenso Antwort auf den Gemeinschaftsgeist, wie der spezifische Charakter der studentischen Behausung zugleich die Andersartigkeit dieser Raumzelle, ihren mystischen Raumgehalt, umschliesst. Das Gehäuse und die Zelle sind unabdingbare Konstanten für die Epiphanie der Bilder und Objekte, von dem aus Decken gebauten Haus im Stedelijkmuseum Amsterdam (Ohne Titel, 1995)³⁾ bis zu IMMO.

Kai Althoff verlegt also die Gegenwart seiner Geschichten und ihrer Illustrationen in eine unbestimmte mythische Zeit, sozusagen auf das Terrain einer zeitlosen Bühne. Wie bei den Brüdern Grimm wird das ländliche Leben vor der Industrialisierung zum Ausgangspunkt für Exkursionen in zurückliegende Jahrhunderte, zurück in eine antihistoristische Märchenzeit, in der es Magie und naturhafte Wesen wie Zwerge, Riesen, Nymphen und Feen gab. Bei Kai Althoff sind junge Leute mit engem Pullover und Schlaghose, Rock-Musiker, Burschenschafts-Studenten, aber auch Soldaten mit Tschako aus einem Krieg à la *Ubu Roi* oder Schweijk die Protagonisten der Handlung. Dass es ihm gelingt, die märchenhafte Vergangenheit in die Gegenwart zu integrieren, mag mit Signalen aus der Welt des modernen Designs zu tun haben. Letztlich liegt es an der Intention von Althoff selbst, der sich wie ein Schamane aus dem Hier und Heute herauszubewegen weiss, ohne es je verlassen zu haben. MODERN WIRD LAHMGELEGT (1995) heisst eine seiner frühen Arbeiten, in der ein SA-Mann prüft, wie man das moderne Theater für das Tausendjährige Reich einspannen könnte. Dort, wo solche Welten zusammentreffen, knistert es. Da beginnt eine Art Initiation, eine, die ins Verderben führen kann. «Sie [die grosse Sache] ist tatsächlich neben mir, nicht von fern, sie ist mal gut zwei Meter weg oder neben meinem Kopf. Oft sagt sie: Komm, jetzt musst du schon mit mir leben, denn MIR IST SCHLECHT, GLEICH SCHLECHT MIT DIR.»⁴⁾ Ab also, mit Schlaghosen in die Unterwelt oder in den Limbus. Im Film WER NICHT, WENN DU (2002/2003) irrt er, mit Drogen vollgestopft und ausgestossen, als *Looser* durch die limbusartige Ödnis der Grossstädte, will aber zurück ins Licht der Kommunikation. Das ist die Hoffnung für Kai Althoff: die Welten sind reversibel.

In der Rauminstallation IMMO stand ein Bild am Boden, eine Art Motivbild, in dem er selbst und eine junge Frau sich um ein in Trance befindliches Mädchen kümmern. Es ist vielleicht vom Baum gefallen und ringt mit dem Tode. Hier ist Althoff der Retter und Helfer. Auf einem Photo der gleichen Installation sieht man ihn auf einer Brücke, die sich unschwer als jene des Bildes DER SCHREI von Edvard Munch erkennen lässt. Er ist sowohl das eine wie das andere, rettet die einen und muss selbst nach dem Rettungsring greifen.

Inzwischen ist er aber schon längst mit Franz von Assisi unterwegs, um über diesen die Sprache der Vögel kennen zu lernen oder mit «Erkan und Stefan», um denen Deutsch beizubringen.

1) Kai Althoff, «Grenzen am Rande der Neustadt», in: *Gebärden und Ausdruck*, hg. von Nicolaus Schafhausen, Frankfurt 2002, S. 164.

2) o.T., 1999. Ausstellung: «Die Schule von Athen – Deutsche Kunst heute», Hellenic Art Galleries Association, Athen, Katalog, hg. von Veit Loers.

3) In der Gruppenausstellung «Wild Walls». Die Arbeit existiert nicht mehr.

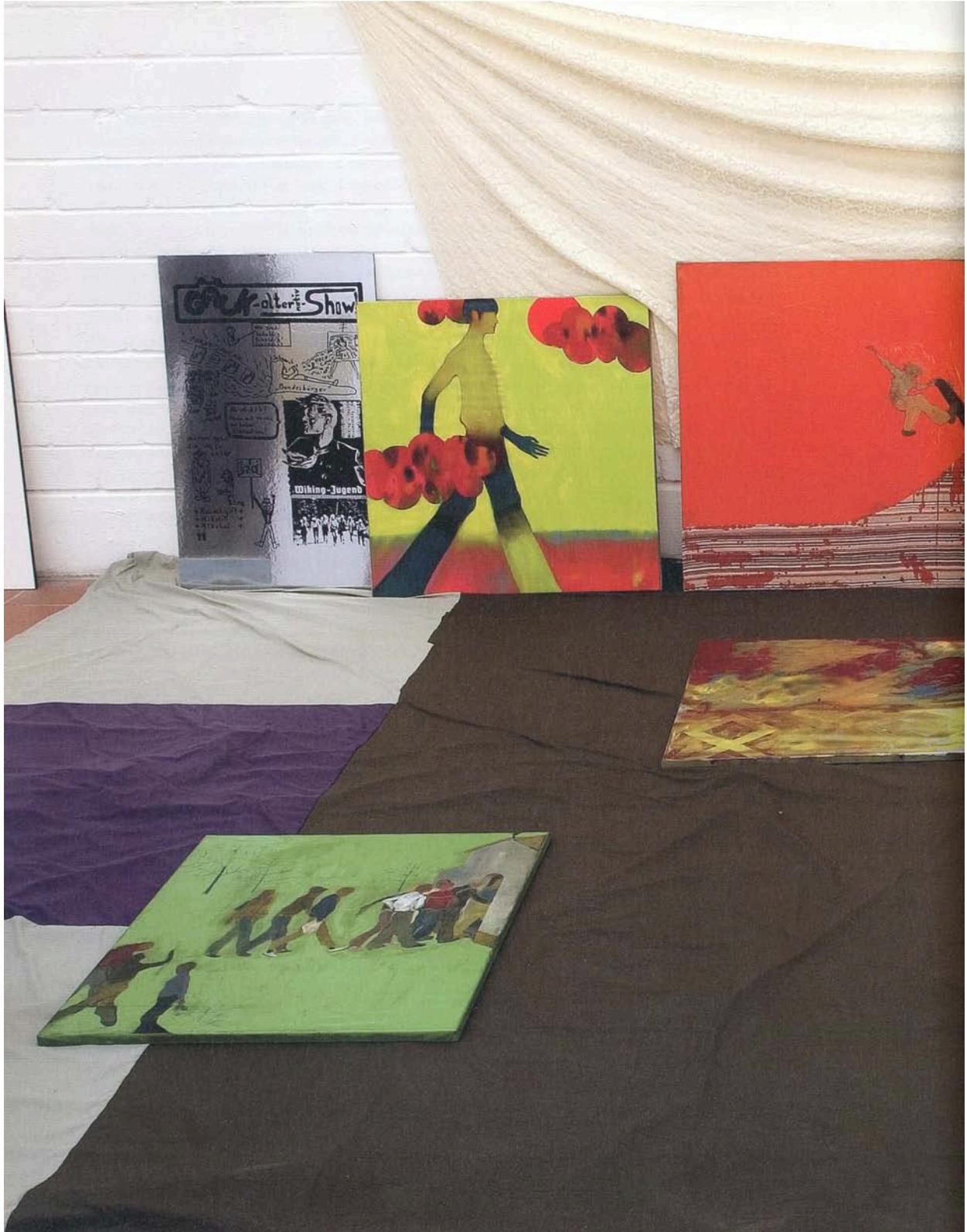
4) Wie Anm. 1, S. 161.

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

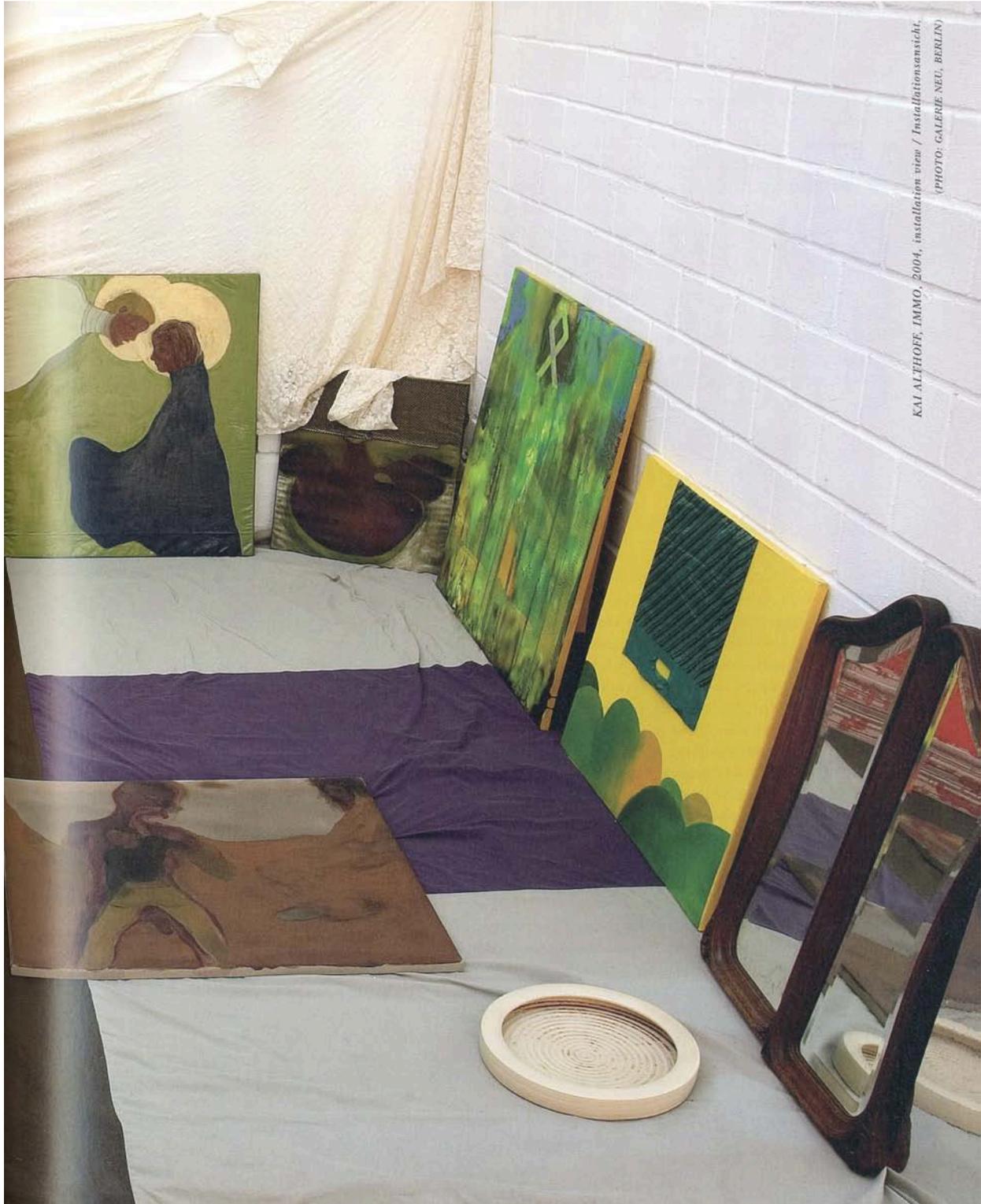
GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.



GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.



KAI ALTHOFF, IMMO, 2004, installation view / Installationsansicht.
(PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

With Bellbottoms in the Underworld

VEIT LOERS

*"Confidences can be threatening, kind of, scattered all over the place, left lying around. Which makes you think: oh somebody just happened to leave that there. But then you get curious and pick it up and look at it."*¹⁾

IMMO (2004), a recent exhibition mounted at the edge of the city, will be the jumping off point in taking a look at Kai Althoff and his world in which things that are scattered, that have to do with affection and exhilaration, but also threat and cathexis. The city, it's his, Cologne—and Volkmannstrasse really is on the outskirts. The first thing we do when I get there is drink a bottle of beer in an old construction barracks in the office along with Althoff's friend who organized it all, and friends of his. No curator, no official institution is involved. A registered association and the name "Simultanhalle" sit in the midst of dilapidated industrial plants and run-down apartment buildings: bits and pieces of a full-scale model of the daylight galleries of Museum Ludwig. This pavilion, standing lost and forlorn in its surroundings, has almost turned grotesque over the years. But at least it has hung onto its intimacy and innocence, which can hardly be said of the Ludwig Museum conglomerate. It has gotten dark, which seems to be a good thing. Overhead lighting might have had some perks but the artificial illumination would have brought out the artificiality of Althoff's installation. A walk-in dreamworld opens up, as if it were supported by and protected under a glass dome and you have to walk around to see the pictures and works in it. IMMO is bi-sexual. First you think of a boy's name, and then of Imogene. A pensive girl is pictured on the invitation. This "Immo-Bilie" (it might be art-trade speculation, or perhaps be artistic emotion) begins in the gallery itself and leads up a couple of steps to a two-tiered platform, closed along its back by a wall that has been painted black.²⁾ The components—pictures, drawings, photographs,

VEIT LOERS, former director of the Museum Abteiberg Mönchengladbach and curator of the Collection of Contemporary Art of the Federal Republic of Germany (2000–2002), is an author, art critic and curator and lives in Veneto/Italy.

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

cloth (veils), and other smaller objects—seem to be lying, hanging and leaning, but not standing. They show a precarious poise between yesteryear's perfumed world of beautiful appearances, exemplified by fashion photographs of smart beaux, and pensive, occasionally religiously inclined groups of young people. The latter is the painted (created) world of spirituality, trance, and renunciation, that stands against the arrangements on a platform, that might be described as the "readymade zone"—one of artificiality and worldliness, whose tulle, boas, shawls, its silk scarves and dresses are invested with a wintry luminosity all their own. Also stationed there are a small baby carriage and a grandfather clock that might be seen as aspects and allegories of life—and of life's transience. Three women illuminated by lamps rise eerily out of this iridescent, decadent world—mannequins draped in fabric that give the appearance of living caryatids. Two are in white and pink, and one (comprised of two kissing specters) is in black. These female towers evoke Gustav Klimt's lost so-called "faculty paintings" at the University of Vienna—female allegories represented only by faces looming out of a convoluted array of abstract, whirling and flowing lines. Could these beacons rising



*KAI ALTHOFF, UNTITLED (from IMMO), 2004,
photograph mounted on wood fibre, 15³/₄ x 27¹/₂" /
OHNE TITEL (aus IMMO), Photographie auf
Pressspan aufgezogen, 40 x 70 cm.
(PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)*

out of the artist's animist scenario be Johann Jacob Bachofen's "terrible mothers," or "mature taboo," or perhaps even spiritual incarnations, à la Albert von Schrenck-Notzing's photographs of spirits? During the exhibition, Althoff concealed raw meat to lend olfactory reinforcement to the association of sweet decay.

IMMO, one of the most impressive scenarios on view in recent years, undoubtedly ranks among Kai Althoff's key works. Actually, one should describe it in the past tense because it no longer exists in the above-described form. The run on Althoff's pictures and skyrocketing prices precluded preservation of the complex as a whole, but fate and fortune were not as kind to an installation that he made four years ago. This installation AUS DIR (Out of You, 2001); it was destroyed under scandalous circumstances in a fire that ravished an exhibition of new federal acquisitions at the Hamburger Bahnhof (2002) in Berlin. In a low-ceilinged room with two annexes, Althoff had created a walk-in scenario of associative images on concepts like charity, piety, rehabilitation, home, and kinship. As well on their flipside was a space of communication with seating along the wall, a cross between choir stalls, and a locker room. As in his previous installations, this three-dimensional collage included photographs, reproductions, drawings, and artifacts, as well as large photographs of his own color drawings

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

that were not exhibited as originals. The artist illuminated AUS DIR with memorial candles (perhaps, one might suppose, for a deceased intimate) and pallid green lighting. As a painter and draftsman, Althoff does a great deal to foreground the urgency of the medium of representation. What is characteristic of the prints, photographs of magazine pictures, posters, book covers, and reproductions of Old Masters is that they can just as well be done with oil paint, watercolors, ink, and car paint. Likewise the enlarged photographs of his own color drawings become originals. And the videos: they are also about the color "climate" of spatial configurations. Althoff has drummed up this inimitable universe, or rather this visual aroma, from a wide variety of sources. On one hand, there are autobiographical memories related to youth culture and observations colored by the utopia of a harmonious family life, that drifts off, at times, into tortured relationships. On the other hand, they are made up of the animistic background that transforms all actors and artifacts into spirits, demons, or other creatures of the sort that inhabit the fairytales of Hans Christian Andersen. Althoff's uses Indonesian and Chinese shadow play, the Tibetan Book of Living and Dying, the art of the Maya, Persian miniatures, and dancing dervishes, to create a counter world out of them that retains its impact, even when presented as a mere souvenir in student digs. The incorporation of art historical elements serve the same purpose—these are works that relate as a rule, to religion, to personal relationships, but also to malice, meanness, and betrayal. Their gestures, their coloring, and their iconography animate Althoff's storyboard. These are shades of Giotto, Mathias Grünewald, Albrecht Altdorfer, Breughel the Elder, Aubrey Beardsley, Heinrich Vogeler and other Jugendstil artists, Otto Dix and the New Objectivity, the caricatures of the fifties and works by commercial and comic artists from the days of Pop—an indifferent selection process is applied, one that is motivated by what might be found to be contextually suitable. Althoff rarely adopts the ideas behind the styles that he appropriates and their content, but instead he reverses and reanimates them. He manages to unite the most disparate sources, causing us to happily surrender to his unique ambience (as if listening to music that works), and to leave art historians to worry about where it comes from. Additional elements are of importance—both sociological and psychological—whose origins lie in the imagery of the fine arts and films of the Western world. Take, for example, the motif of introspection. In Althoff's early workshops (1990-1992), where parents and friends make masks and other crafts, the viewer that gazes through the window belongs to the artist's agenda. Joseph Beuys presented his early action, WIE MAN DEM TOTEN HASEN DIE BILDER ERKLÄRT (How to Explain Pictures to a Dead Hare, 1965) behind closed doors at the Düsseldorf Galerie Alfred Schmela, forcing the public to watch through the windows. This was not so much about voyeurism, but about the phenomenon of being able to look into another world. In a less renowned, untitled installation of 1999, shown only once at an exhibition in Athens, Althoff is seen (in the form of a life-size photograph) encased in a unit with unreal lighting, separated from the viewers by a spatial lattice of transparent tape.³⁾ His *Noli me tangere* is a response to the community spirit, just as the specific character of the student cell also incorporates its difference—its mystical content. The shell and the cell (or dorm) are inalienable



KAI ALTHOFF, UNTITLED (from IMMO), 2004, ink on silk,
36 1/4 x 28 3/4" / OHNE TITEL (aus IMMO), Tusche auf Seide, 96,5 x 94,5 cm.
(PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

KAI ALTHOFF, UNTITLED (from IMMO), 2004, enlarged photograph mounted on aluminum, 36 1/4 x 28 3/4" / OHNE TITEL (aus IMMO), vergrößerte Photographie auf Aluminium, 88,5 x 56 cm. (PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)

constants for Althoff's epiphanies—the images and objects that have come about from the house made out of blankets at the Stedelijk Museum Amsterdam (1995) to IMMO.⁴⁾

Althoff transfers the presence of his stories and their illustrations to an indeterminate mythical time, to what might be described as the terrain of a timeless stage. As with the Brothers Grimm, rural life prior to industrialization becomes the point of departure for excursions into past centuries, back to an anti-historical age of fairytales where magic still prevailed and dwarves, giants, nymphs, and fairies made the world go round. Althoff's protagonists are young people in tight sweaters and bellbottoms; rock musicians; frat boys; but also soldiers wearing shako-style head gear à la *Ubu Roi* or the good soldier Schweik. The success with which he moves a past fairytale into the present day may well be related to signals from the world of modern design. Ultimately, it has to do with Althoff's own intentions, for, like a shaman, he moves out of the here and now without ever having left it. MODERN WIRD LAHMGELEGT (Modern Gets Shut Down, 1995) is the title of an early work in which a *stromtrooper* checks out whether modern theater might be of use to the "Thousand Year Reich." When worlds of that kind meet up with each other, tension rises; a kind of initiation takes place that could end in perdition. "It [the grand thing] is actually next to me, not far off, a mere 6 1/2 feet away or next to my head. Often it says: come on, your gonna have to live with me because I FEEL SICK, SICK TOO WITH YOU."⁵⁾ So off we go, bellbottoms and all, down into the underworld or into limbo. In the film WER NICHT; WENN DU (Who, If Not You, 2002–2003), the artist floats around in the limbo-like wastelands of an urban sprawl, a loser

stuffed to the gills with drugs, trying to make his way back to the light of communication. Worlds are reversible: that's what hope means to Althoff.

In the installation IMMO, there is a picture on the floor, a kind of devotional image, in which he himself and a young woman are looking after a girl in a trance. Perhaps she has fallen out of a tree and is in the throes of death. Here, Althoff is savior and good samaritan. In a photograph in the same installation, he is seen on a bridge, a clear paraphrase of the one in Edvard Munch's THE SCREAM (1893/1895). He is both rescuing others and struggling to grab on to the life-saver. In the meantime, Althoff has long been on the road with St. Francis of Assisi, learning from him the language of birds, and teaching them (the birds, that is) German with "Erkan & Stefan."⁶⁾



1) Kai Althoff, "Grenzen am Rande der Neustadt," in *Gebärden und Ausdruck*, Nicolaus Schafhausen (ed.), (Frankfurt: Lucas & Sternberg, 2002), p. 164.

2) Pun on the German word for real estate: *Immobilien*.

3) "Die Schule von Athen – Deutsche Kunst heute," Hellenic Art Galleries Association, Athens, curated by Veit Loers, 1999

4) In the group exhibition "Wild Walls," Stedelijk Museum, Amsterdam, 1995. The work no longer exists.

5) Kai Althoff, "Grenzen am Rande der Neustadt," in *Gebärden und Ausdruck*, Nicolaus Schafhausen (ed.), (Frankfurt: Lucas & Sternberg, 2002), p. 161.

6) Erkan & Stefan: popular pair of comedians in Germany.

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.



*KAI ALTHOFF, REFLEX LUX, 1998,
installation view, Galerie Neu /
Installationsansicht.
(PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)*



Kai Althoff

Exkursionen
in das Werk
Kai Althoffs

SUPER
Creeps

OLIVER KOERNER VON GUSTORF

«Einige technisch abgefahrne Musiker haben begonnen, ihren euphorischen Aufbruch in die Zukunft in raffinierten Gitarrensolis einzufangen, andere versuchen einen Klang anzulegen, indem sie endlos auf die Sprache ihres eigenen Körpers horchen: In meinen Augen erreichen so oder so alle ihr Ziel, selbst wenn sie einmal scheitern, denn letztlich geht es darum, etwas über Menschen zu erfahren und nicht um irgendeine Effizienz.»

Kai Althoff¹⁾

Es war einmal in einer Zeit, als Teens in Jugendzimmern und Teestuben uralten Göttern und abseitigen Religionen huldigten: So mancher mag sich noch an die legendäre Buchreihe der «Bibliothek des Hauses Usher» im Insel-Verlag erinnern, mit der in den frühen 70er Jahren die Geschichten des amerikanischen Horrorautors Howard Phillips Lovecraft (1890–1937) auch in deutsche Haushalte und Schulen Einzug hielten. Den Weg für die Wiederentdeckung des Sonderlings aus Provincetown hatten bereits die Drogenkultur und Rockmusik der späten 60er Jahre geebnet. Auf psychedelisch grün schim-

OLIVER KOERNER VON GUSTORF ist freier Kunstjournalist und lebt in Berlin. Er ist Redakteur des Online Kunstmagazins der Deutsche Bank Art www.db-artmag.com und schreibt für Zeitungen und Kunstmagazine wie *Welt am Sonntag* und *Monopol*.

merndem Papier gedruckt, entspannt sich zwischen den Seiten der Erstausgaben von *Das Ding auf der Schwelle* oder *Die Berge des Wahnsinns* eine wahrhaft dämonische Kosmologie. Lovecrafts lose verknüpfte Romane und Kurzgeschichten beruhen auf einer von ihm entwickelten, archaischen Schöpfungsgeschichte, die allgemein als «Cthulhu-Mythos» bezeichnet wird. Der Mythos besagt, dass die Erde vor Millionen von Jahren von einer Rasse gottgleicher Ausserirdischer, den so genannten «Great Old Ones» bewohnt war, die in Ausübung schwarzer Magie den Boden verloren und schliesslich vertrieben wurden. In den Tiefen des Weltalls oder als Bewohner einer anderen Dimension existieren sie jedoch weiter und trachten danach, die einst verlorene Macht wiederzugewinnen. Auf den Meeresgründen, im ewigen Eis, in den fiebrigen Alpträumen der Menschen warten sie darauf, erweckt zu werden – monströse, ten-

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

takefarmige, fischhäugige und schuppenbepanzerte Urgötter mit unaussprechlichen Namen: Cthulhu, Azathoth, Yog-Sothoth.

Yog Sothoth heisst auch das 2004 erschienene, siebte Album der Gruppe *Workshop*, mit der Kai Althoff und sein Freund Stephan Abry seit 1990 als offenes Kollektiv mit wechselnden Besetzungen arbeiten. Mit zwanzig Stücken führt *Yog Sothoth* auf eine musikalische *Tour de Force*, die von Song zu Song wechselt. Elektro, House, Reggaerhythmen und Psychedelic-Folk treffen auf Krautrockklänge in der Tradition von *Can* oder *Faust*. Störgeräusche durchbrechen und überlagern Harmonien und Schlagzeug-Loops. Immer wieder werden Kai Althoffs Gesänge durch den Vocoder gejagt – ein Effektgerät, das die Stimme roboterartig verfremdet. «Ich nehme an, wir sind jetzt dran / kannst ja nicht ewig Einhalt halten / es muss jetzt raus mit den Gewalten / es muss jetzt raus mit den Gestalten»: Aus der hoch gepitchten Stimme in Stücken wie «Sieh mal an» klingt die Hinterlist eines Kobolds – irrsinnige, anarchische Freude, die den Aufbruch zu einer Reise durch Orte, Zeiten und Gefühle ankündigt. «Yog-Sothoth kennt das Tor. Yog-Sothoth ist das Tor. Yog-Sothoth ist der Schlüssel und der Wächter des Tores. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft sind eins in Yog-Sothoth», schreibt H.P. Lovecraft in seiner Novelle *The Dunwich Horror*. Mit ihrem Albumtitel zollen *Workshop* einer höheren Macht Tribut, die ein magisches, grenzenloses Sein verkörpert und radikale Unterwerfung fordert.

Wir wollen besessen sein: Der gutturale Klang der Worte «Yog Sothoth» beschwört einen Kosmos der Adoleszenz, der Althoffs gesamtes künstlerisches Werk wie ein Leitfaden durchzieht – eine erinnerte und imaginierte Jugend im politisch aufgewühlten Westdeutschland der 70er und anbrechenden 80er Jahre, in dem alternative Utopien und gesellschaftliche Altlasten aufeinander prallen. Die Exkursion durch das Paralleluniversum, das der 1966 geborene Kölner Künstler mit seinen Performances, Installationen, Zeichnungen und Gemälden entworfen hat, gerät zu einem metaphysischen *Blair Witch Project*²⁾. Sie führt wie bei Lovecraft in eine Welt, die von verborgenen Kräften und konspirativen Gruppen bewohnt ist, die mit ihren Praktiken die Gesellschaft

unterwandern und versuchen, ein neues Zeitalter einzuleiten. Die Pfade, die einst die «Grossen Alten» beschriften, ziehen sich bei Althoff durch die rheinische Heimat, durch Bilder- und Gesangsbücher, Waldstriche, angelsächsische Mode- und Musikmagazine, verstaubte Zugabteile, Männerheime, Dorfplätze, und Kinderzimmer – mitten durch ein mythengetränktes Über-Deutschland, das ebenso reaktionär wie kosmopolitisch ist. Der Schlüssel zum Eintritt in dieses halluzinatorische Reich liegt in einer hypersensiblen Wahrnehmung, die alle äusseren Einwirkungen unweigerlich in sich aufnehmen muss. So wirkt Althoffs Installation REFLEX LUX (1998) wie ein tödlicher Drogenunfall, eine absolute Überdosis. Ein sonorer Dreiklang durchhallt den mit weichen Gelbtönen ausgeleuchteten Raum, in dem der Künstler die Besucher der Berliner Galerie Neu mit zwei hingestreckten, hippieartig maskierten Puppen konfrontiert. Stellvertretend für das empfindsame künstlerische Subjekt liegen diese mit Cordhosen und Turnschuhen bekleideten Gestalten im Sterben: erstickt am Rückfluss der eigenen Kotze, kriecht an einer Überdosis von dem, was Althoff als «radikale, subjektive, esoterisch-politische und anthroposophische Haltung» bezeichnet, die «den Körper ganz enorm mitnahm und die seelische Verfassung schüttelte».³⁾ Ekel und Erbrechen sind in diesem Zusammenhang Sinnbilder für den Prozess geistiger Anspannung und Reinigung, der im umwertenden künstlerisch-alchemistischen Ritual seine Entsprechung findet.



GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

Seite/page 92:
Member of a Kai Althoff Workshop, 1993,
photograph / Mitglied eines Workshops,
Photographie. (PHOTO: GALERIE CHRISTIAN
NAGEL, KÖLN/BERLIN)

KAI ALTHOFF in Workshop, 1993,
photograph / Photographie.
(PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL,
KÖLN/BERLIN)



Kai Althoffs Installationen sind Initiationsräume, die ganz spezifische Lebenswelten erfahrbar machen. Sie sind bevölkert von einem Arsenal realer oder erfundener Charaktere, die der Künstler als *Alter Ego* absorbiert. Herausgelöst aus ihrem ursprünglichen historischen und biografischen Kontext repräsentieren sie unterschiedliche Aggregatzustände individuellen und kollektiven Seins – von triebhafter Brutalität bis zu ätherischer Vergeistigung. Dem zum Scherenschnitt erstarrten Kindsmörder Jürgen Bartsch⁴⁾ (Galerie Lukas & Hoffmann 1993), den strammen, nationalistischen Handwerksleuten von Althoffs Zeichnungsserie «Uwe: Auf guten Rat folgt Missetat» (1994) oder den homoerotischen Sadisten auf den Wandbildern von EIN NOCH ZU WEICHES GEWESE DER URIAN-BÜNDNER (Galerie Nagel, Köln 1999) stehen introvertierte gesellschaftliche Aussenseiter gegenüber, die häufig Schutz und Hilfe benötigen. Mit EULENKIPPSTADT WIRD GESUCHT (1997) deutet Althoff einen entsprechenden konspirativen Unterschlupf an. In der Londoner Galerie Robert Prime installiert er ein nachempfundenes Waldversteck: eine mit Weidengeflecht-Tapete, Stoffen und Teppichen ausgestattete containerartige Hütte, in deren Inneren gespenstische Papierköpfe mit aufgemalten Gesichtern leuchten. An den Wänden und auf dem Boden finden sich Zeichnungen, kopierte Artikel aus dem *Spiegel*, Photos, Weinflaschen, Weidenkätzchenzweige, Asche. Ein begleitender Text

zur Ausstellung erzählt die Geschichte von «Katrin», einer jungen Frau, die in einem auf östliche Philosophie und linke Literatur spezialisierten Buchladen arbeitet und sich auf die Spuren der vergessenen und unterdrückten Geschichte ihres süddeutschen Heimatortes «Eulenkippstadt» begibt. Auf nächtlichen Spaziergängen in den heimischen Wäldern hinter ihrer Hütte nehmen Geister von ihr Besitz. Von den Verstorbenen erfährt sie, dass der Ort einst von einer okkulten Gemeinschaft besiedelt wurde, die sich für die Belange des Proletariats einsetzte. Die Geister fordern sie dazu auf, die korrupte Stadtverwaltung zu stürzen und den alten Zustand wieder herzustellen. Diese Parabel hat etwas Doppelbödiges. Der deutsche Wald bot nicht nur der bürgerlichen Wandervogel-Bewegung, sondern auch den Nazis eine alternative spirituelle Heimat. So muss im Dunkeln bleiben, welche Mächte in die Heldin gefahren sind.

Die Geister, die ich rief: Althoffs verstörende Bilderzählungen sind Herbeirufung und Exorzismus zugleich. Der schmale Grat zwischen dem introvertierten Rückzug und dem Ausbruch von psychischer und physischer Gewalt ist dabei stets präsent. In den frühen 90er Jahren vollzieht sich das von ihm geschilderte Outing eines jungen Schwulen auf den Aquarellen von ERWACHSENWERDEN, FABIO (1991) noch als leuchtend bunter Bilderbogen, wobei Mode und Design auf die politische, soziale und sexuelle

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.



KAI ALTHOFF, *SOLO FOR AN AFFLICTED TRUMPET*, 2005,
installation view, ACME, Los Angeles / *SOLO FÜR EINE
BEFALLENE TROMPETE*, Installationsansicht.
(PHOTO: ACME, LOS ANGELES)

Befreiung der anbrechenden 70er Jahre verweisen. Doch spätestens mit dem Auftauchen von Jürgen Bartsch, der sich Bier trinkend mit einem «Schupo» verbrüdert, verbindet sich die erotische Faszination mit sadistischen, religiösen und militaristischen Phantasien. In seinen Gemälden für die Installation «Impulse» (Anton Kern Galerie, 2001) zeigt Althoff schlagende Verbindungen, Handwerksburschen, Mönche und Christusdarstellungen in unterschiedlichen Malstilen: in der Manier des deutschen Expressionismus, jugendstilgeprägt wie die Malerei von Ferdinand Hodler, oder als konservierte Devotionalien unter einer dicken Schicht aus Kunstharz. Dass es sich bei diesen Bildern auch um einen Lebensentwurf handeln kann, zeigt das Cover des Kunstma-

gazines *Flash Art* im Sommer 2002. Dort präsentiert sich Althoff in seiner Performance *FRAUSUS* als Mischung aus Handwerksgehilfe und Mönch – in derselben Manier wie die Figuren auf seinen Bildern. Nicht nur Details wie Uniformen, Frisuren oder Körperhaltung werden vom Künstler fetischisiert, sondern auch der Malstil, in dem sie abgebildet werden. Besonders in Amerika, wo Althoff zu Beginn dieses Jahrzehnts vor allem durch seine Bilder und Zeichnungen weit bekannt wurde, gilt er bislang als «typisch deutscher» und «expressionistischer» Maler. Doch wie es die Ausstellung «Immo» in der Kölner Simultanhalle und die Retrospektive «Kai Kein Respekt» (Kai No Respect) im Institute of Contemporary Art in Boston (beide 2004) anschaulich machen, ist Althoff weder reiner Maler noch ist seine Malerei einer traditionellen Richtung zuzuordnen. In der Kölner Ausstellung dienen seine Gemälde als Material für einen Tauschmarkt, der sich, so Althoff, «zur raunend mitteilenden Ausstattung eines Grabes»

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

transformiert. Die zu verkaufenden Gemälde werden zwischen Möbeln, Lampen, Puppen, Stoffbahnen und Ausstellungsstücken aus dem Besitz des Künstlers arrangiert oder verhängt wie die Spiegel in einem Totenhaus.

Kein Respekt: Die im Titel der Bostoner Schau proklamierte Respektlosigkeit bezieht sich auch auf die traditionellen Kategorien und Disziplinen der bildenden Kunst. «Regeln oder Disziplin sind für mich eigentlich Schimpfworte», äussert sich Althoff zum aktuellen *Workshop* Album, «Wenn ich jemanden höre, der mir von Disziplin anfängt, dann schalte ich direkt ab, das ist für mich überhaupt nichts, weil ich glaube, Disziplin ergibt sich automatisch aus einem Interesse an etwas.»⁵⁾ Dem Bild des expressiven Malers, der seine innersten Gefühle wahrhaftig und zugleich professionell auf die Leinwand bringt, widersprechen nicht nur Althoffs zahlreiche *Alter Egos*, In-

karnationen und Kollaborationen. Seine Haltung ist nicht interdisziplinär, sondern antidisziplinär. In diesem Sinne gibt es für seine Kunst auch keinen professionellen Anfangspunkt, an dem der Entschluss reifte, Künstler zu werden. Im Katalog zur Werkschau in Boston setzen sich assoziatives Bildmaterial, biografische Zeugnisse, Video Stills, Zeichnungen, Malerei und Installationsansichten zu einer kaleidoskopischen Schau zusammen. Zwischen frühen Arbeiten und Bildern der Familie findet sich ein Kinderbild, das vielleicht doch so etwas wie einen Beginn markiert. Es zeigt ein merkwürdiges Wesen, dessen gewellte Haare wie Antennen in den Raum abstehen. Darunter ist zu lesen: «At night the feeling started forever.»

1) Kai Althoff im Interview mit Angela Rosenberg, «General Rehearsals for a New Language», *Flash Art*, Juni 2002, S. 95.

2) *The Blair Witch Project*, 1999 gedrehter Low-Budget-Horrorfilm, der vorgibt, die authentische Geschichte von drei Filmstudenten zu erzählen, die auf der Suche nach einem verwunschenen Ort verschwinden. Regie: Dan Myrick und Ed Sanchez.

3) Kai Althoff, «Grenzen am Rande der Neustadt», in: *Gebärden und Ausdruck*, hg. von Nicolaus Schafhausen, Frankfurt 2002, S.17.

4) Jürgen Bartsch (1946–1976), pädosexueller Serienmörder, dessen Taten und Tod die Öffentlichkeit nachhaltig beschäftigt haben.

5) Kai Althoff auf einem Promotion-Tape zum Erscheinen der Audio-CD *Yog Sothoth* von Workshop, Sonig, Köln 2004.



KAI ALTHOFF, UNTITLED, 1996,
glazed ceramics, $11\frac{7}{8} \times 2\frac{3}{4} \times 3\frac{1}{8}$ " /
OHNE TITEL, Figur aus Hakel-
krug, $30 \times 7 \times 8,5$ cm.
(PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU,
BERLIN)

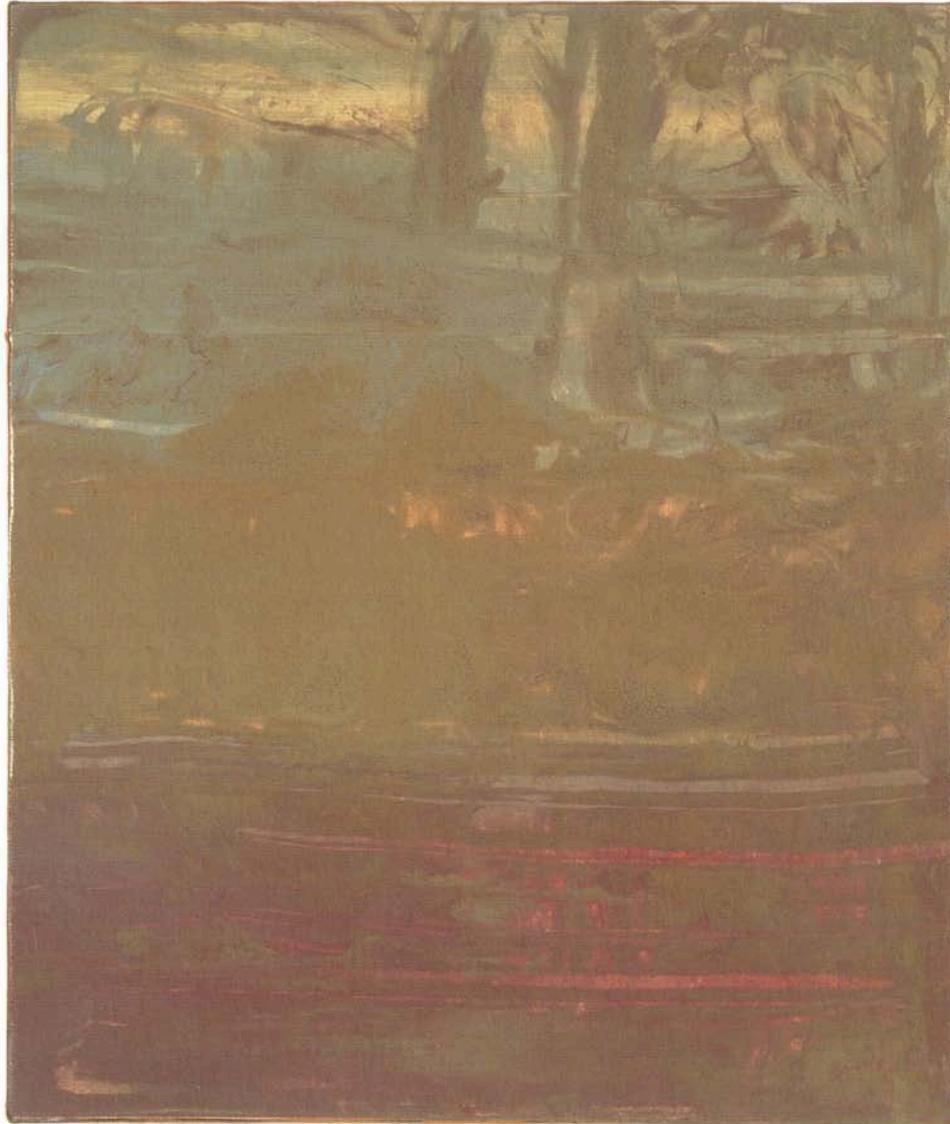


KAI ALTHOFF, UNTITLED, 2000, watercolor/glassin,
paper cut-out, diameter $25\frac{3}{8}$ " / OHNE TITEL,
Aquarell/Pergamin, Scherenschnitt, Durchmesser 64,5 cm.
(PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff



*KAI ALTHOFF, ETERNITY (SIGN), 2002, paper, lacquer on canvas, 23⁵/₈ x 19⁵/₈ x 1³/₄" /
EWIGKEIT (ZEICHEN), Papier, Lack auf Leinwand, 60 x 50 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)*

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

Cruising through the Work of Kai Althoff

SUPER Creeps

"Some technically cool players are off to capture their euphoric departure into [the] future in an elaborate guitar solo, others try to plan a tone by listening endlessly to the language of their own bodies: to me they all succeed anyway, even when they failed, because it is all about finding things out about the people and not about efficiency."

OLIVER KOERNER VON GUSTORF

*Kai Althoff*¹⁾

Once upon a time, at home and in tearooms, teenagers lionized ancient gods and arcane religions. Those were the days when the German publishing house, Insel Verlag, produced their legendary series, the "Bibliothek des Hauses Usher," enabling the American horror writer Howard Phillips Lovecraft (1890–1937) to invade German homes and schools in the early 1970s. The drug culture and rock music of the late 1960s had already paved the way for the writer's rediscovery. Printed on shimmering green psychedelic paper, a truly demonic cosmology spans the pages of the first German editions of *The Thing on the Doorstep* and *At the Mountains of Madness*. Lovecraft based his loosely linked novels and short

OLIVER KOERNER VON GUSTORF is a freelance writer on art and lives in Berlin. He is the editor of the online art magazine of the Deutsche Bank Art (www.db-artmag.com) and contributes to newspapers and art magazines such as *Welt am Sonntag* and *Monopol*.

stories on an archaic creation story of his own invention, generally referred to as the "Cthulhu Mythos." According to that mythos, the earth was inhabited millions of years ago by a race of extraterrestrial deities, the so-called "Great Old Ones," who lost their lands while in the throes of practicing black magic and were finally cast out. But they still exist in the depths of the universe or as the denizens of another dimension and eternally seek to regain their lost sovereignty. They lurk on the ocean floor, in eternal ice, or in the feverish nightmares of the human race and await their reawakening—monstrous, tentacled, fish-eyed and scaly primeval deities with unpronounceable names: Cthulhu, Azathoth, Yog-Sothoth.

Yog Sothoth is also the title of the seventh album released in 2004 by Workshop, a group consisting, since 1990, of Kai Althoff and his friend Stephan Abry as an open-ended collective with other musicians. Containing twenty tracks, *Yog Sothoth* is a musi-

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff

KAI ALTHOFF, *GROWING UP, FABIO*, 1996 acrylic, pencil on paper, 16 1/2 x 11 5/8" each / *ERWACHSEN WERDEN, FABIO*, Acryl, Buntstift, Bleistift auf Papier, je 42 x 29,6 cm. (PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)



cal tour de force that runs the gamut from Elektro and House to Reggae rhythms and psychedelic folk, all filtered through a Krautrock sound in the tradition of Can or Faust. Disruptive noises intrude; superimposed on harmonies and percussive loops. Althoff's vocals are piped through a vocoder that makes his voice sound robotic. "I guess it's our turn now/can't step on the brakes for ever/time for violence to come out/for shapes to come and win the bout": the high-pitched voice in tracks like "Sieh mal an" (Take a Look) insinuates the guile of a goblin—insane, anarchistic joy that heralds journeys through times, places and feelings. In his short story, *The Dunwich Horror*, H.P. Lovecraft writes, "Yog-Sothoth knows the gate. Yog-Sothoth is the gate. Yog-Sothoth is the key and guardian of the gate. Past, present, future, all are one in Yog-Sothoth." By choosing this figure to title their album, Workshop pay tribute to a greater being, whose magic existence is infinite and who demands unconditional submission.

We want to be possessed: the guttural sound of the words "Yog Sothoth" invokes an adolescent universe that runs like a leitmotiv through Althoff's entire artistic output—a remembered and imagined youth in the political turbulence that marked West Germany in the 1970s and early 1980s, a time of intense collision between alternative utopias and the burden of a social legacy. Excursions through the parallel

universe created by the artist, born in Cologne in 1966, with his performances, installations, drawings, and paintings transmutes into a metaphysical *Blair Witch Project*.²⁾ It is a universe that, like Lovecraft's, draws us into a world inhabited by hidden powers and conspiracies, by groups who seek to undermine society and usher in a new age. In Althoff's case, the trails once followed by the Great Old Ones wind through the artist's native Rhineland, through picture and song books, forests, Anglo-Saxon fashion and music magazines, the dusty compartments of trains, homes for men, town squares, and children's rooms—straight across a super-Germany soaked in myth and as reactionary as it is cosmopolitan. The key to entering this hallucinatory empire lies in hypersensitive perception, which must inevitably absorb all outside influences. Thus, Althoff's installation REFLEX LUX (1998) has the effect of a lethal drug accident, the ultimate overdose. Sonorous chords reverberate through the room, bathed in soft yellow light, where the artist confronts visitors to Galerie Neu in Berlin with two hippie-like masked dolls, sprawled out on the floor. As deputies for this sensitive artistic subject matter, the two figures dressed in corduroys and sneakers are in the throes of death: suffocating in their own vomit, about to croak on an overdose of what Althoff calls a "radical, subjective, esoteric/political and anthroposophical

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff



attitude,” which “devastated the body and shook up the soul.”³⁾ Loathing and vomit are emblematic of the process of spiritual tension and purification as embodied in the reevaluating artistic/alchemist ritual.

Kai Althoff's installations are scenarios of initiation that bring to life manifestations of extremely specific worlds. They are populated by an arsenal of real or invented characters, all of them absorbed by the artist as alter egos. Detached from their original historical and biographical contexts, they represent various aggregate states of individual and collective being—from compulsive brutality to ethereal spirituality. The pedophile killer Jürgen Bartsch,⁴⁾ forever confined to a paper cutout (*Galerie Lukas & Hoffmann* 1993); the strapping, nationalist craftsmen in Althoff's series of drawings *Uwe: Auf guten Rat folgt Missetat* (*Uwe: Advice Takes the Lead in Every Misdemeanor*, 1994); or the homoerotic sadists in the murals of *EIN NOCH ZU WEICHES GEWESE DER URIAN-BÜNDNER* (*A Still Too Soft Bearing on the Part of the Urian Brotherhood*, *Galerie Nagel*, Cologne, 1999) are juxtaposed with society's introverted outsiders, so often in need of protection and help. In *EULENKIPPSTADT WIRD GESUCHT* (*Wanted: Eulenkippstadt*, 1997), Althoff hints at a suitable conspirative hideout. At Robert Prime in London, he installed his version of a forest lair: a container-like hut fitted out with wickerwork walls, fabrics and rugs, and inside it,

ghostly paper heads with painted faces. Drawings, articles copied from *Spiegel* magazine, photographs, wine bottles, pussy willows, and ashes are scattered on the floor. A text that goes with the exhibition tells the story of “Katrin,” a young woman who works at a bookstore specializing in Eastern philosophy and left-wing literature. She has gone off to track down the forgotten and suppressed history of her hometown “Eulenkippstadt” in southern Germany. While taking walks at night in the local woods behind her hut, she is possessed by spirits. She learns from the dead that the town was once inhabited by an occult community whose members defended the rights of the proletariat. The spirits tell her to topple the corrupt town government and to restore former conditions. This parable is ambiguous. German forests offered an alternative spiritual homeland not only to the Wandervogel Bewegung,⁵⁾ but also to the Nazis. We will never know which powers took possession of our heroine.

Althoff's disturbing visual narratives are both invocation and exorcism at once. The thin line between introverted retreat and the explosion of mental and physical violence is always present. In the early nineties, his description of a young homosexual's coming-out, *ERWACHSENWERDEN, FABIO* (*Growing Up, Fabio*, 1991), still appears in the form of a colorful array of watercolors, showing fashions

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.

Kai Althoff



KAI ALTHOFF, INDIVIDUALS COME TOGETHER, 2002, collage of paper cut-out on canvas, lacquer, 31 1/2 x 12 7/8 x 1 3/4 / DIE EINZELNEN KOMMEN ZUSAMMEN, Papiercollage auf Leinwand, Lack, 80 x 60 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL. GALERIE NEU BEBING)

GLADSTONE GALLERY

Parkett, no. 75, 2005.



Member of a Kai Althoff Workshop, 2002, photograph /
Migüel eines Workshops, Photographie.
(PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

and design that echo the political, social and sexual liberation of the early seventies. However, by the time Jürgen Bartsch crops up, drinking beer and fraternizing with a cop, erotic fascination has been coupled with sadistic, religious and militarist fantasies. In his paintings for the installation *IMPULSE* (Anton Kern Galerie, 2001), Althoff shows dueling fraternities, apprentices, monks, and representations of Christ in a variety of painting styles: German Expressionism or with a tinge of Art Nouveau as in Ferdinand Hodler's paintings or devotionals preserved under a thick layer of varnish. These pictures can also stand in for a way of life, as shown by the summer 2002 cover of *Flash Art*. There, in his performance *FRAUSUS*, Althoff presents himself in the guise of a cross between a journeyman and a monk—like the figures that people his paintings. The artist makes a fetish not only of such details as uniforms, hairdos, and attitude, but also of the painting style in which he chooses to represent them. Especially in the United States, where he became renowned at the beginning of this decade, primarily for his paintings and drawings, he has been classified as a “typically German” and “Expressionist” painter. But the exhibition “Immo” at the Simultanhalle in Cologne and his retrospective “Kai Kein Respekt” (Kai No Respect) at the Institute of Contemporary Art in Boston (both 2004) clearly demonstrate that Althoff is not

Kai Althoff

an unadulterated painter and that his paintings cannot be assigned to any traditional category. In the exhibition in Cologne his paintings function as material for an exchange market, which, as Althoff describes it, is transformed into “the murmuring, communicating furnishings of a grave.” The paintings on sale have been arranged or hung like the mirrors in a funeral home.

No respect: the lack of respect proclaimed in the title of the Boston show targets the traditional genres and disciplines of the fine arts. “Rules or disciplines are swear words to me,” Althoff remarks in reference to his current Workshop album. “When somebody starts talking to me about discipline, it instantly turns me off, it’s just not for me because I think discipline comes automatically when you are interested in something.”⁶⁾ The image of the expressive painter professionally and authentically rendering his innermost feelings is contradicted by Althoff’s numerous alter egos, incarnations, and collaborations. His attitude is not interdisciplinary, it is anti-disciplinary. And there is no professional point of departure for his art, no point at which he made the decision to become an artist. The catalogue for the show in Boston is a kaleidoscopic assemblage of associative pictures, biographical documents, video stills, drawings, paintings, and installation views. Tucked away among early works and pictures of his family, there is a photograph that could be interpreted as marking a beginning. It shows a curious being, whose wavy hair sticks up like antennae. Underneath it we read: “At night the feeling started forever.”

(Translation: Catherine Schelbert)

- 1) In an interview with Angela Rosenberg, “General Rehearsals for a New Language,” *Flash Art*, June 2002, p. 95.
- 2) *The Blair Witch Project*, 1999, a low-budget horror film that purports to tell the authentic story of three film students who vanish in the woods while making a documentary. Directed by Dan Myrick and Ed Sanchez.
- 3) Kai Althoff, “Grenzen am Rande der Neustadt,” in *Gebärden und Ausdruck*, Nicolaus Schafhausen (ed.), (Frankfurt: Lucas & Sternberg, 2002), p. 17.
- 4) Jürgen Bartsch (1946–1976), pedophile serial killer, whose deeds and death kept the public in thrall for years.
- 5) A youth movement similar to the Boy Scouts, which was disbanded in 1933 and assimilated into the Hitler Youth Movement.
- 6) Kai Althoff on a promotion tape for the release of the Workshop CD *Yog Sothoth*, Sonig, Cologne, 2004.