

Kai Althoff : the ties that bind = von Verbindungen, die verpflichten

Autor(en): **Kantor, Jordan / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 75: **Collaborations Kai Althoff, Glenn Brown, Dana Schutz**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680992>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KAI ALTHOFF

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)



THE TIES

JORDAN KANTOR

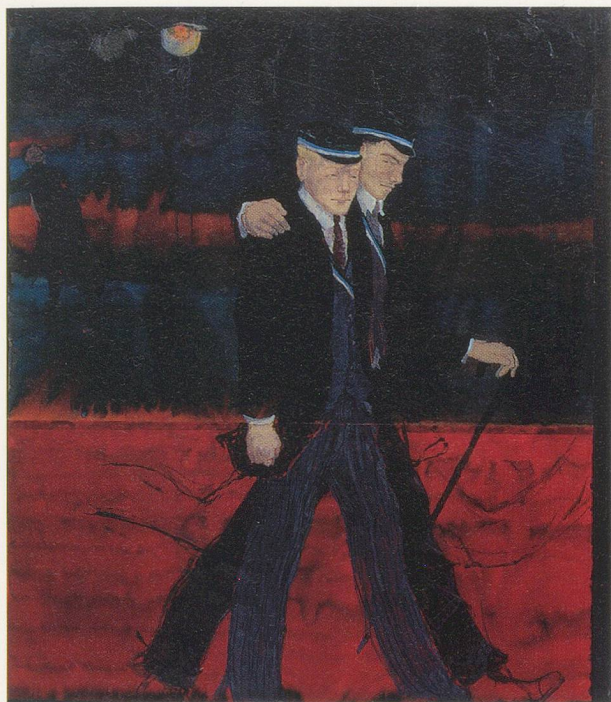
THAT BIND

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.



KAI ALTHOFF, *UNTITLED*, 2001, *spar varnish, paper, watercolor, varnish*, 27¹/₂ x 23³/₄ x 1¹/₂" / *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*, 19³/₄ x 19³/₄ x 1¹/₂" / *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-

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 Elfgen, 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).

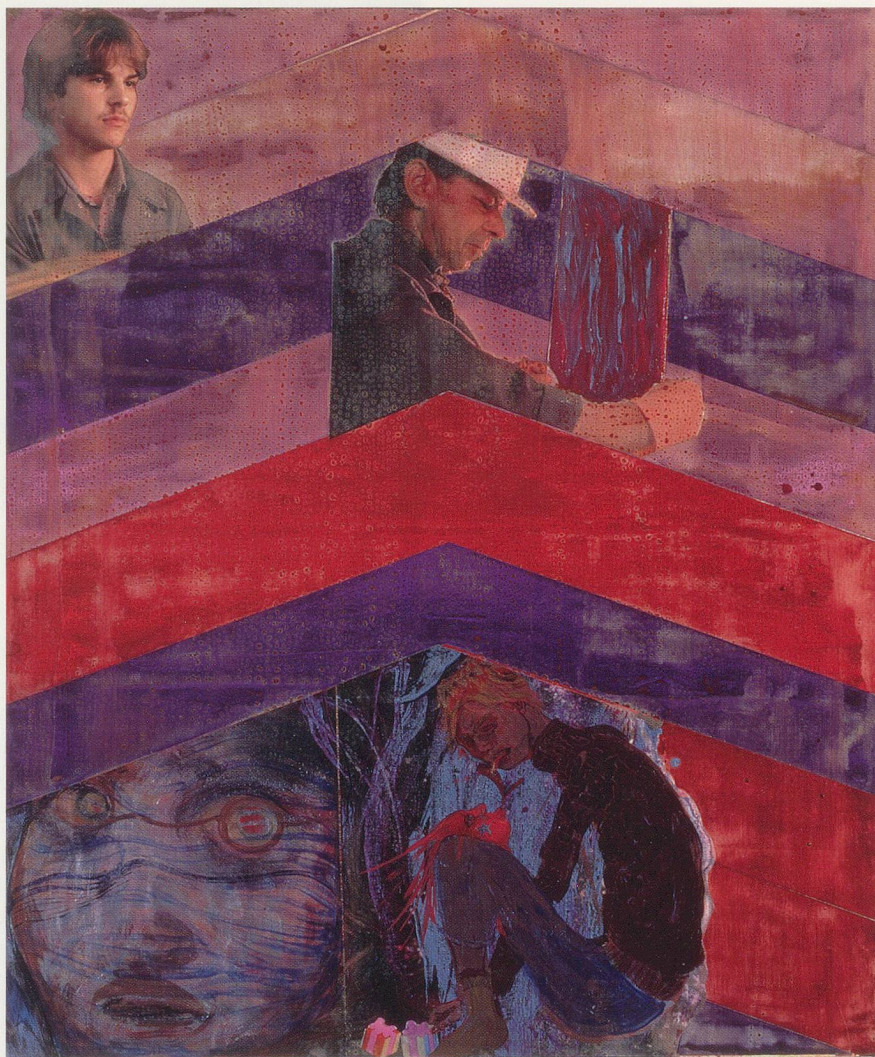
When confessionals double as urinals, it is a fair bet that some kind of disenchantment is afoot (as well as a more general engagement with issues of high and low) and, indeed, Althoff’s art often traffics in the darker side of these community-building institutions. In his pictorial world, the depleted 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.

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.

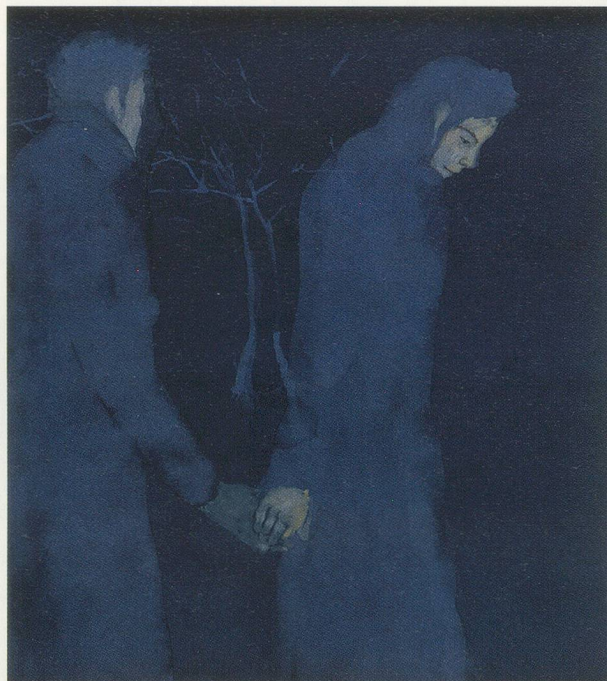
KAI ALTHOFF, WINTER, 2002, aluminum foil, spar varnish, collage, metallic fabric paint, varnish, 23⁵/₈ x 19⁵/₈ x 1³/₄" / Aluminiumfolie, Bootslack, Collage, Metallstoffscharbe, Firnis, 60 x 50 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)



VON VERBINDUNGEN,

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

DIE VERPFLICHTEN

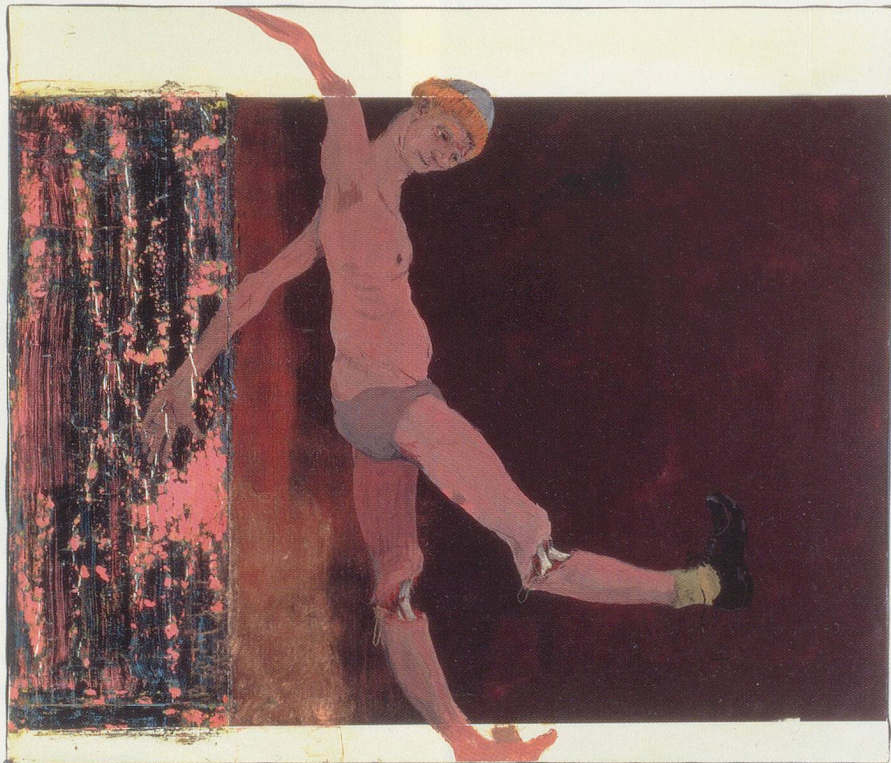
nun Gauguin in Althoff, oder Althoff in Gauguin? Es kam nicht wirklich darauf an; denn an jenem Tag, Seite an Seite, kitzelten beide Künstler verborgene Aspekte im Werk des jeweils anderen hervor und gewannen dadurch eine unbändige Lebendigkeit.

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)

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



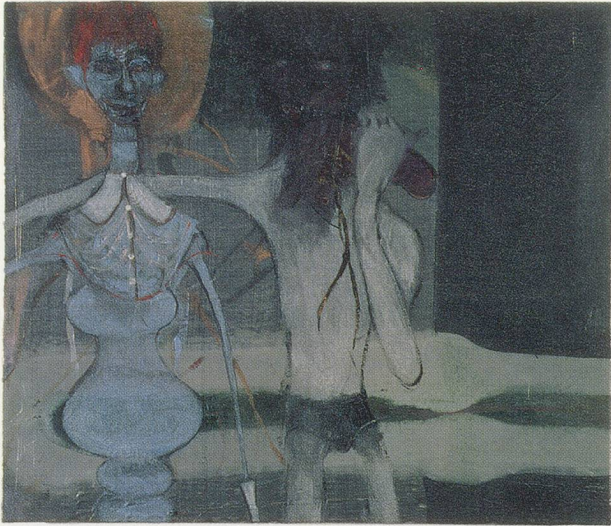
KAI ALTHOFF, THE FLESH OF HIS BONES, 2002, spar varnish, cardboard,
paper on canvas, lacquer, water color, varnish, $23 \times 5\frac{7}{8} \times 27\frac{1}{2} \times 1\frac{3}{4}$ " / DAS FLEISCH
SEINER KNOCHEN, Bootslack, Papp, Papier auf Leinwand, Lack, Wasserfarben,
Firnis, 60 x 70 x 4,5 cm. (PHOTO: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

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 Gauguin 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 Elfgen, 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



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, Bootslack, auf Leinwand, Lack, Metallicstofffarbe, 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 Entzauerung 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 Sadomasochistische 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

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 ikonhaftesten (vielleicht auch fröhlichsten) Darstellungen von Bruderschaft, stiehlt sich am Horizont eine einsame Gestalt wie ausgestossen von den beiden forsch 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 verblendenden 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 5/8 x 23 5/8" / ZWEI STUDENTEN,
DIE AUS DEM FENSTER GUCKEN, Zeichnung auf Papier, 60 x 60 cm.
(PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

