

Playing to the Birds 2013

Le Hameau 2012

Sunset – Sunrise 2011

SW

Annika Kahrs Film *Playing to the Birds* zeigt eine Aufführung von Franz Liszts Klavierstück *Legende Nr. 1. Die Vogelpredigt des Franz von Assisi*, das von einem Pianisten gemäß der großbürgerlichen Tradition des musikalischen Salons in einem feierlichen Saal gespielt wird. Das Publikum besteht jedoch nicht aus Menschen, sondern aus domestizierten Vögeln. Ihre Käfige befinden sich in einem sorgfältigen Arrangement im Raum, gleich der Anordnung von Kuscheltieren, wie sie ein Kind vornimmt, um vor ihnen eine Ansprache zu halten. Liszt, der österreichisch-ungarische Pianist und Komponist des 19. Jahrhunderts, verwandte für sein virtuoses Klavierstück die literarische Heiligenlegende als Vorlage. Die in den Künsten häufig illustrierte und zu einer Art Religionsfolklore gewordene Geschichte erzählt folgende Begebenheit: Der Bettelmönch und Begründer des Franziskanerordens, Franz von Assisi, hält eine Predigt vor einer Vogelschar, die er auf einem Feld entdeckt hat. Die Tiere fliegen nicht weg, als er sich nähert, sondern verharren und reagieren auf seine Worte.

Das Bemerkenswerte an dieser Geschichte ist, dass Franziskus daran glaubte, dass nicht nur der Mensch, sondern die gesamte Tier- und Pflanzenwelt beseelt sei, und demzufolge jede Kreatur ein Bewusstsein und eine Verständnisgabe habe. Liszt übersetzte die Erzählung in die Sprache der Musik, die als universell verständlich gilt. In diesem Übersetzungsprozess spielt auch die Nachahmung der Klänge und Geräusche eine Rolle, so suggerieren die Triller des Pianisten das Trällern der Vögel. Kahrs stellt der doppelten Übersetzung – in Worte und anschließend in Töne – eine Rückkopplung mit der Realität entgegen. Die Vögel, ursprünglich Protagonisten der eigentlichen Erzählung, treten hier als Adressaten im „realen“ Konzertsaal auf, der für den Betrachter des Films wiederum Teil von Kahrs erzählerischer Fiktion ist. Diese eigenartige Vermengung realer und erdachter Ebenen sorgt für Überraschung und Verwirrung und wird durch die formale Konzeption des Films konterkariert: mit langen Kameraeinstellungen, der klaren Rhythmisierung des Schnitts und einer neutralen Beobachtungshaltung erinnert er an wissenschaftlich motivierte Tierdokumentationen. Das Setting der Vogelkäfige gegenüber dem Flügel, an dem der Pianist ungerührt und konzentriert sein Können zum Besten gibt, ist wie erwähnt streng arrangiert; das Vogelkonzert kommt so gesehen einem Experiment gleich. Welchen Ausgang dieses Experiment nimmt, muss der Betrachter für sich selbst beurteilen, denn eine signifikante Wendung oder Pointe bleibt aus. Nachdem die letzten Töne verklungen sind, erhebt sich der Musiker, verneigt sich und verlässt den Raum.

Auch in anderen Filmen von Annika Kahrs spielt das Verhältnis von Fiktion und Realität eine Rolle, zum Beispiel in dem zweiminütigen Video *Sunset-Sunrise*. Man sieht einen Sonnenuntergang zu beobachten: glutrot steht der Stern am Horizont. Allmählich hellt sich das Bild auf, indem sich von unten ein gleißender Schleier darüber schiebt. Schließlich ist die Projektion nur mehr weiß. Das Rätsel löst sich auf, als die Kamera zurückfährt und enthüllt, dass wir uns in einem Vortragssaal befinden. Wir sind nicht Zeuge eines ungewöhnlichen Naturspektakels geworden, sondern lediglich Betrachter der Projektion eines Sonnenuntergangs, die allmählich vom realen Sonnenlicht überblendet wurde, da die Rollen im Raum langsam hochgingen.

Um ein ähnliches Prinzip kreist auch der Film *Le Hameau*. Die Kamera folgt einer jungen Frau, die durch die idyllische Anlage eines Bauerndorfs streift. Sie ist mit einem eleganten, etwas altmodischen Trenchcoat bekleidet, nimmt hier und da auf einem Mauervorsprung Platz, legt sich ins Gras, pflückt eine kleine Paprikaschote vom Strauch und scheint sich die Zeit zu vertreiben. Alles in diesem Dorf ist sorgsam gepflegt, doch außer auf einige Nutztiere im Gehege trifft die Protagonistin auf niemanden, der hier wohnen könnte. Die Häuser wirken verlassen. Durch diese Diskrepanz – der offensichtlichen An- und gleichzeitigen Abwesenheit menschlichen Lebens – gleicht

die Stimmung an diesem Ort einem zeit- und zweckentbundenen Vakuum. Die ruhige Atmosphäre, die man zunächst als ländliche Idylle wahrgenommen hat, schlägt ins Bedrohliche um. Erst gegen Ende des siebenminütigen Films wird der ambivalente Müßiggang der jungen Frau jäh unterbrochen: Ein Paar, durch Rucksäcke als Touristen gekennzeichnet, läuft an ihr vorbei. Irritiert blickt sie den beiden nach. Mit der letzten Kameraeinstellung aus einiger Entfernung sieht man schließlich ganze Touristenscharen, die durch das Dorf laufen.

Drehort für den Film war *Hameau de la Reine*, das Dorf der Königin, ein idealisiertes Bauerndorf im Park von Versailles, das gegen Ende des 18. Jahrhunderts für die französische Königin Marie Antoinette errichtet wurde. Das Dorf gehört heute dem Museum von Versailles an und kann besichtigt werden. Marie Antoinette hatte sich damit eine romantisierende Nachahmung eines einfachen bäuerlichen Dorfes errichten lassen; die Szenerie diente ihr als Rückzugsort von der Strenge und Etikette des Versailler Hoflebens. Dieses Ideal eines naturverbundenen Lebens entsprach der Rousseau'schen Philosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts und wurde verklärend mit Freiheit und Schönheit verbunden. Die Gebäude sind bezeichnenderweise in einem verkleinerten Maßstab gebaut, so hat das Staffagedorf noch weniger mit der Realität bäuerlichen Lebens zu tun. Vielmehr handelt es sich um die verwirklichte Imagination der Königin. Das Hameau ist Marie Antoinettes persönliche Konstruktion, dient ihren Sehnsüchten als Kulisse. Als solche benutzt auch Annika Kahrs das Dorf für ihren Film, bei dem es wiederum nur zweitrangig um historische Rekonstruktionen geht, in erster Linie aber – wie auch in den beiden anderen Filmen – um das Verhältnis von Fiktion und Realität. Das Performative und die für den Betrachter unkalkulierbaren Ereignisse des tatsächlichen Verlaufs spielen für das jeweilige Ergebnis und letztlich für Kahrs Kunstbegriff eine entscheidende Rolle.

For Two To Play On One 2012

NT

Betrifft man Annika Kahrs' separate Raumeinheit, gelangt man zunächst in einen weißen Vorraum, von dem am hinteren linken Ende eine zweite verschlossene, graue Altbauflügeltür abgeht, die mit dem neutralen Umraum kontrastiert. Durch diese Tür vernimmt man den Klang eines vierhändig gespielten klassischen Klavierstücks, öffnet man sie, verstummt das Spiel. Die beiden Pianisten verharren passiv vor dem Flügel und schauen dem Besucher unumwunden in die Augen. Das Kammermusikspiel wird mit dem Eintritt des alleine sich wähnenden Besuchers jäh beendet und das mit bordeauxrotem Teppich ausgelegte Klavierzimmer ebenso unvermittelt zu dessen Bühne: Unwillkürlich gerät der Besucher zum Performer ohne Regieanweisungen. Ob er den reumütigen Störenfried spielt, der den Raum sogleich wieder sich entschuldigend verlässt, um den Pianisten Gelegenheit zu geben, sich erneut in ihr intim-konzentriertes Duo, in ihr „For Two To Play On One“, zu vertiefen, ob er die Rolle des rätselnden Rezipienten einnimmt, der im Raum nach Spuren und Indizien für Handlungsanweisungen und Erklärungen sucht, oder sich mit den Musikern unterhält, bleibt ihm überlassen; nur spielen werden sie nicht, solange er im Klavierzimmer verweilt. Und es ist zu vermuten, dass die meisten Besucher sich im ersten Augenblick andere Besucher herbeiwünschten, die Orientierung für ein adäquates Verhalten böten.

Anders als bei der Uraufführung von John Cages prominentem *silent piece 4'33"* in der Maverick Concert Hall, wo die Zuschauer am 29. August 1952 ausschließlich alltägliche, zum Großteil von ihnen selbst hervorgebrachte Geräusche zu hören bekamen, und mittels Konzert-Rahmung dazu aufgefordert wurden, diese in ihren ästhetischen Qualitäten wahrzunehmen,¹ wird bei Kahrs nicht die Grenze von Alltags- und Kunstraum aufgehoben, sondern die zwischen Rezeptions- und Produktionsraum markiert. Rezipient ist der Besucher nur im Vorraum als Zuhörer der Musik. Verlässt er den Hörraum, gerät er in die Kunst-Produktionssphäre und unterricht die künstlerische

Playing to the Birds 2013

Le Hameau 2012

Sunset – Sunrise 2011

° SW

Annika Kahrs' Film *Playing to the Birds* shows a performance of Franz Liszt's piano piece *Legend No. 1. St. Francis of Assisi preaching to the birds*, which is played by a pianist in a solemn hall, according to the high tradition of the musical salon. The audience is, however, not comprised of people, but rather of domesticated birds. Their cages are carefully arranged within the space as soft toys might be arranged by a child so that it might give them a speech. Liszt, the 19th Century Austro-Hungarian pianist and composer, took the literary legend of the Saint as the model for his virtuosic piano piece. This story, which is often illustrated in the arts, and has become a form of religious folklore, tells of the following episode: Francis of Assisi, the beggar-friar and founder of the Franciscan Order, gave a sermon before a flock of birds that he came across in a field. As he came closer, the birds didn't fly away, but rather, remained in situ, reacting to his words. What is of significance in this story is that Francis thereby believed that not only did humans have souls, but also the entire animal and plant worlds.

The consequence being, that each creature had a conscience and was blessed with the ability to understand. Liszt translated this narrative into the language of music, which serves as a model for universal understanding. In this translation process, the mimicry of the sounds and noises also plays a role, so that the high notes of the pianist are suggestive of the trills of the birds. Kahrs sets this dual translation – first in words and subsequently in tones – against a form of feedback with reality. The birds, protagonists in the original narrative, appear here as those 'actually' addressed in the concert hall, which for the viewer of the film, in turn, forms a part of Kahrs' narrative fiction. This strange mixing of real and fictional layers, while providing for surprise and confusion, is counteracted by the film's formal conception: With long camera shots, the clear rhythmic editing and a neutral observational stance, the film is reminiscent of a scientifically motivated wildlife documentary. The setting of the bird cages in relation to the grand-piano, at which the pianist impassively and with high concentration gives his all in the demonstration of his abilities, is tightly arranged. The result is that the bird concert comes across as a form of experiment. The outcome of the experiment is something that the viewer must decide for themselves, since any significant shift or conclusion remains evasive. After the last notes have faded away, the musician stands up, takes a bow, and leaves the room.

The relationship between fiction and reality also plays a role in other films by Annika Kahrs. For example, in the two-minute video *Sunset-Sunrise*. The viewer understands that they are observing a sunset; the star glowing red on the horizon. Gradually the picture lightens, in that a glistening veil moves across the picture from below. Finally the projection is pure white. The riddle unravels itself as the camera moves backwards, disclosing that we are in a lecture theatre. We are not the witnesses of a strange natural spectacle, but rather just viewers of a projected sunset that is slowly dissolved in real sunlight, as the blinds in the room are raised.

The film *Le Hameau* is constructed around a similar principle. The camera follows a young woman as she strolls through the idyllic setting of a country village. She is dressed in an elegant, somewhat old-fashioned trench coat, sits here and there on the edge of a wall, lies in the grass, plucks a small bell pepper from the plant and seems to banish all notion of time. Everything in this village is carefully tended and, other than a few farm animals in an enclosure, she meets no one that might live here. The houses seem abandoned. Through this discrepancy – the obvious presence, and at the same time, absence, of human existence – the atmosphere in the place becomes a vacuum released of both time and purpose. The peaceful atmosphere, which one initially reads as a rural idyll, veers towards the threatening. Only towards the end of the seven minute long film is the ambivalent idleness of the young woman suddenly interrupted.

A couple, labelled as tourists by the rucksacks they carry, walk past her. Irritated, her view follows them. With the last camera shot from some distance, we see droves of tourists wandering through the village. The location for the film is *Hameau de la Reine*, the village of the queen, an idealised county village in the park at Versailles, which was constructed at the end of the 18th Century for the French queen, Marie Antoinette. The village belongs today to the Museum of Versailles and can be visited by the public. Marie Antoinette had this romanticised imitation of a simple rural village constructed to serve as a retreat from the strict etiquette of life at court at Versailles. This ideal of a life closely bound to nature corresponded to the philosophy of Rousseau from the late 18th Century and was tied up with the exaltation of beauty and freedom. The buildings are constructed to a characteristically reduced scale. In this way the stylized village has less to do with the reality of country life than with the actualised imagination of the queen. Hameau is Marie Antoinette's personal construction and serves as a backdrop for her desires. Annika Kahrs uses the village as such for her film, in that once again, the significance of the historical reconstruction is of secondary importance. The primary focus, as in the other two films, is the relationship between fiction and reality. The performative, and the incalculable for the viewer of the actual course of events, play a crucial role for the respective result and, ultimately, Kahrs concept of art.

For Two To Play On One 2012

° NT

On entering Annika Kahrs' space, the visitor initially finds himself in a white anteroom. At the far left are grey antique double-doors which are closed and contrast with the otherwise neutral surroundings. Through these doors one hears the sound of a classical piano piece, played by four hands. Open the doors and the playing falls silent. Both pianists remain passive at the piano and look the visitor directly in the eyes. With the entry of the visitor, who thought he was alone, the chamber music ends abruptly and the music room, bedecked in a bordeaux red carpet, equally unexpectedly, becomes his stage: Involuntarily, the visitor becomes an undirected performer. He might play the rueful disturber, who, apologizing, immediately leaves the room, thereby giving the pianists the opportunity once more to immerse themselves in their intimate and concentrated duet; their 'For Two To Play On One'. Perhaps he takes on the role of the puzzled recipient, looking in the space for instructions and explanations, or he may talk to the musicians - the choice is left up to him. They just won't play as long as he remains in the music room. And it is likely that most visitors, in that first moment, would wish for the presence of other visitors, from whom they might gauge an appropriate reaction.

At the first performance of John Cage's celebrated *silent piece 4'33"* at the Maverick Concert Hall on the 29th August 1952, the audience got to hear noises that were exclusively from the everyday, most of which were generated by themselves and which, owing to the concert framework,¹ they were prompted to experience in terms of their aesthetic qualities. In contrast, Kahrs does not dissolve the border between the art space and the space of the everyday. Rather, she draws the line between reception and production. The visitor is only recipient, when in the anteroom, as the listener to the music. On leaving the listening room, he crosses into the sphere of art production, interrupting the artistic work of the pianists: In the visual play of circulating looks he, himself, now becomes protagonist, taking on the status of producer. Kahrs' work playfully confuses the stipulation of the performative, saying that which is represented only emerges in the intermediary space between the representation and the subject that perceives it.

First published in: Susanne Pfeffer (ed.): *One on One*, Cat. KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2013.

¹ David Tudor closed the piano lid at the beginning of each movement, opening it at its end.