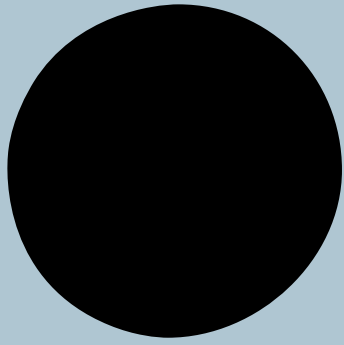


Annika Kahrs



WERKLISTE

ESSAYS

ENGLISH TRANSLATIONS

LIST OF WORKS

WERKLISTE

PLAYING TO THE BIRDS, 2013
HD-FILM, FARBE, TON
14'

TANAS / NEUER BERLINER KUNSTVEREIN, BERLIN 2013
KUNSTRAUM, MÜNCHEN 2013

LE HAMEAU, 2012
HD-FILM, FARBE, TON
7'

KUNSTHALLE RAVENSBURG, 2012

FOR TWO TO PLAY ON ONE, 2012
PERFORMANCE UND VERSCHIEDENE MATERIALIEN
VARIABLE MASSE

BIENAL INTERNACIONAL DE CURITIBA, BRASILIEN 2013
5,16 x 2,20 x 3,44 + 3,64 x 1,91 x 3,44 M (KW, BERLIN)
KW INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART, BERLIN 2012

SUNSET-SUNRISE, 2011
HD-FILM, FARBE
1'42''

KUNSTRAUM, MÜNCHEN 2013

STRINGS, 2010
HDV-FILM, FARBE, TON
8'20''

KUNSTRAUM, MÜNCHEN 2013
HAMBURGER KUNSTHALLE, 2013
TANAS, BERLIN 2012
PH-PROJECTS, BERLIN 2012
KUNSTHALLE RAVENSBURG, 2012
KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE DER
BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND, BONN 2011
16. KARLSRUHER KURZFILMNACHT,
KARLSRUHE 2011
KUNSTHAUS HAMBURG, 2010
LA VELADA DE SANTA LUCIA, MARACAIBO,
VENEZUELA 2010

ÉTUDES CLINIQUES OU ARTISTIQUES, 2007
DV-VIDEO, S/W
13'31''

KUNSTRAUM, MÜNCHEN 2013
KUNSTHALLE RAVENSBURG, 2012
GALERIE SASSA TRÜLZSCH, BERLIN 2011
DISTRICT STIFTUNG, BERLIN 2011
KUNSTHAUS HAMBURG, 2008

Playing to the Birds 2013

Le Hameau 2012

Sunset–Sunrise 2011 ◦ Sabine Weingartner

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 Kuschtieren, 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 Verständnissgabe 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 Worten und anschließend in Töne – eine Rückkoppelung 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 meint 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 zurück fährt 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 Rollos 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 erklärend 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 ◦ Nina Tabassomi

Betritt man Annika Kahrs' separate Raumeinheit, gelangt man zunächst in einen weißen Vorraum, von dem am hinteren linken Ende eine zweite verschlossene, graue Altbaufügel Tür 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 wägnenden 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 intimkonzentriertes 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 unterbricht die künstlerische Arbeit der Pianisten: Im Sehraum der zirkulierenden Blicke wird er nun selbst zum Akteur und erhält Produzentenstatus. Kahrs' Arbeit verwirrt spielerisch die Maßgabe des Performativen, dass erst im Zwischenraum von Darstellung und wahrnehmendem Subjekt das Dargestellte entsteht.

Zuerst veröffentlicht in: Susanne Pfeffer (Hg.): *One on One*, Kat. KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2013.

- 1 David Tudor schloss zu Beginn jedes Satzes den Klavierdeckel und öffnete ihn an dessen Ende.

Strings 2010

◦ Katrin Diederichs

„Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflogen.“

Die Geräuschkulisse, mit der Robert Musil vor knapp einem Jahrhundert die Verstimmung und Verschiebung der Rhythmen innerhalb der Stadt Wien beschreibt, scheint auch dem Betrachter dieser Arbeit in die Ohren zu gehen. Nur handelt es sich im letzteren Fall nicht um das sich stetig wandelnde Timbre der modernen Großstadt, sondern zunächst um eine scheinbare Neuinterpretation des Musikstils, der in diesem Zentrum unterschiedlichster Klangsphären geboren wurde: der Wiener Klassik.

In Annika Kahrs Film *Strings* spielt ein Streichquartett die ersten Takte aus Ludwig van Beethovens um 1800 entstandenen Werk *c-Moll op. 18 Nr. 4*. In dramatischer Steigerung, so wie es die Partitur vorgibt, tragen Violine, Viola und Violoncello mit anschwelldem Fortissimo und leisen Stakkati zu einem harmonischen Klangbild bei. Die abgestimmte Homogenität findet ein Ende, als das Spiel nach dem ersten Satz beendet wird, und jeder Musiker mit seinem rechten Sitznachbarn Platz und Instrument tauscht. Nun, mit dem Instrument des anderen, wendet sich das Blatt. Das Spiel beginnt einen Spagat zwischen Fragilität und Katastrophe: Hier springt ein Ton aus der Reihe, dort entstehen Sekunden der Stille zwischen hellen und scharfen Dissonanzen. Merkwürdig verunsichert kämpfen sich die Beteiligten durch die Partitur.

Insgesamt vier Mal wird seitwärts weitergerutscht, bis jeder Musiker einmal an jedem Platz gesessen hat. Am Ende wird von Seiten der Musiker ein unsicheres Lächeln Richtung Kamera geworfen – das „Vor dem Spiel“ ist ein Nachher geworden, und das scheinen die Beteiligten mit Erleichterung festzustellen. Ihr Scheitern verwundert nicht. Unter den instrumentalen Gattungen der Wiener Klassik nimmt das Streichquartett eine Sonderstellung ein. Nicht nur, weil es in dieser Epoche im eigentlichen Sinne erst entstanden ist, sondern weil es von Anfang an mit dem höchsten Wertanspruch verknüpft wurde. Die Anforderung, vier individuelle Stimmen zu einer homogenen Einheit zusammenzufügen, machte es zum „Prüfstein kompositorischer Meisterschaft“. ² Ein harmonischer Vortrag dieser komplexen Kompositionen setzt folglich eine genaue Struktur und Hierarchie der Musizierenden untereinander voraus. Formal ist die klassische Besetzung eines Streichquartetts seit Jahrhunderten gleich geblieben. Bestehend aus zwei Violinen, Viola und Violoncello, ist die Sitzordnung mit Abnahme der Tonhöhe von links nach rechts festgelegt. Auf diese Weise stehen die Instrumente nicht nur optisch, sondern auch klanglich in einer vorgegebenen Ordnung. Die Rolle eines jeden Einzelnen innerhalb dieses Systems wird über Form und Klang seines Instrumentes definiert.

Wird diese Struktur aufgehoben, kann im Spiel die Verflechtung der Stimmen schnell auseinandergerissen werden und die zuvor nuancenreiche Harmonie zur schrillen Klage verkommen. Der vertrauten „Stimme“ beraubt, müssen sich die Musiker dem beschleunigten Wandel ihrer strukturellen Verhältnisse anpassen: der Violinist das robuste Cello mit seinen federnden Bogenstrichen bearbeiten, der Cellist wiederum mit den feinen Seiten der Geige vertraut werden. Die Aufstellung, die sich eingangs

präsentierte, besteht nicht mehr. Ding und Mensch sind in einem Wandlungsprozess begriffen, der nach neuen Lösungsstrategien verlangt. Annika Kahrs hat hier ein gesamtgesellschaftliches Phänomen der postmodernen Lebenswelt aufgegriffen und in einen Kontext projiziert, dessen klare Ordnung aufgelöst und zu einer neuen verkehrt wird. Reihum spielen die Musiker mit höflichen Gebärden; systemkonform und dennoch in einem inhärenten Verfallsprozess begriffen. Jeder Wechsel der Instrumente sorgt für eine Grenzverschiebung, in der die sinnvolle Zuordnung der Aufgaben zugunsten von Multifunktionalität aufgegeben wird. Die Virtuosität der musikalischen Darbietung nimmt ab, gleichzeitig wächst die dramatische Gebärde der Musizierenden, immer stärker gegen den Missklang ankämpfend.

Dieser musikalische Verfall kann als Indiz eines noch nicht vollzogenen Übergangs verstanden werden; ein offener Entwicklungsprozess innerhalb einer sich wandelnden Struktur. Dabei stellt sich die Frage, ob System oder Musizierende die Dissonanzen verursachen. Könnten sie, die zum Wechsel auffordern und diesen vollziehen, ihre Handlungsweise hinterfragen, und vom Patiens unter dem aktuellen System zum Agens eines neuen werden? Kahrs Arbeit antwortet mit einem „Noch-Nicht“, das in seiner Offenheit an den Betrachter weitergegeben wird.

Zuerst veröffentlicht in: Elena Winkel (Hg.): *Index. Kunstpreis 2010*, Kat. Kunsthaus Hamburg, Ostfildern: Hatje Cantz 2010.

- 1 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd.1 (1930), Reinbek 1978, S. 9.

Études cliniques ou artistiques 2007

◦ Monika Wermuth

Für die *études cliniques ou artistiques* filmte Annika Kahrs eine Frau, die in aufeinanderfolgenden Sequenzen Körperpositionen einnimmt, welche zunächst wie Turnübungen oder Yoga-Haltungen wirken. Nachdem sie sich schrittweise in Position gebracht hat, verharrt sie für einige Sekunden, ein Moment, der für Irritation sorgt: Finger und Zehen der Frau sind zu einer unnatürlichen Gebärde verkrampft. Dieser Eindruck verstärkt sich durch den beweglichen Untergrund einer weichen Matratze. Zwar ist der Film stumm, doch lassen die gelegentlichen Lippenbewegungen und der Blickkontakt der Schauspielerin mit der Kamera die Präsenz eines Regisseurs vermuten. Die Künstlerin selbst ist es, die der Darstellerin letzte präzise Anweisungen gibt, um die jeweilige einstudierte Position zu vervollkommen. Nach welchem Vorbild dirigiert sie ihre Protagonistin? Es sind Fotografien von Patientinnen aus dem Pariser Nervenkrankenhaus Hôpital de la Salpêtrière aus den 1870er Jahren, die jene in Posen des „Großen hysterischen Anfalls“ zeigen, ein Begriff des dortigen Neurologen Jean-Martin Charcot. Mit Hilfe von Kahrs Korrekturen versucht die Darstellerin dem fotografischen Original möglichst nahe zu kommen. Bewegtbild und Fotografie treten dabei in einen Dialog, der die zeitgenössische Perspektive von Kahrs mit den historischen Fotografien verbindet. Die statische Kameraeinstellung und die Verwendung von Schwarz-Weiß-Film verstärken den Referenzpunkt der Künstlerin.

Blickt man auf das historische Ausgangsmaterial, ist man geneigt anzunehmen, es handle sich um authentische Aufnahmen. Auch wenn die Darstellungen wie Dokumentationen oder Schnappschüsse wirken, ist das Entscheidende jedoch, dass Charcot die Vorführung der hysterischen Anfälle mit seinen Patientinnen minutiös einstudierte. Vor allem wegen der auf diese Weise hervorgerufenen exaltierten Ausdrucksweise haben die Fotografien nicht nur in Kreisen der Psychiatrie und aufkommenden Psychoanalyse Ende des 19. Jahrhunderts, sondern auch in Künstlerkreisen, große Berühmtheit erlangt. Die Aufnahmen entstanden „im Glauben, man könnte über das Lesen von Physiognomien eine visuelle Grammatik des Wahnsinns“¹ erstellen.

Zugleich waren sie einige Jahre später Gegenstand der Auseinandersetzung innerhalb der surrealistischen Bewegung, wie es generell die Frage nach der menschlichen Psyche war. So faszinierte das Hysterie-Bild die Gruppe um André Breton. Besonders anziehend wirkte der in der Antike aufkommende Gedanke, die Hysterie (von griech. ὑστέρη hystéra „Gebärmutter“) würde – ausgelöst durch eine unregelmäßige Besamung – bewirken, dass sich die Gebärmutter aus dem Schoß löse. Man nahm an, sie würde durch den gesamten Körper bis zum Gehirn wandern, um sich dort festzusetzen und die in ihrer Darstellung fast orgiastischen Anfälle auslösen. Diese sexuelle Aufladung der Krankheit weckte das Interesse des Männerbundes. Dabei beschäftigten sich einige Mitglieder intensiv mit dem Erleben der Krankheit als neuem Bewusstseinszustand und seinem äußerlichen Erscheinungsbild, der – wie man glaubte – das Innere nach außen kehre. Die durch Verkrampfungen körperlich sichtbar gewordenen Empfindungen schlugen sich sogar in Bretons erklärtem Idealbild der „konvulsiven Schönheit“ in seinen Romanen *Nadja* und *L'Amour fou* nieder, eine Ästhetisierung, die endgültig zur erotischen Aufladung des Hysterie-Bildes führte.

Die Arbeit von Annika Kahrs ist im Kontext dieser Verwendungsgeschichte des ursprünglichen Bildmaterials zu lesen. Die Künstlerin dekonstruiert in ihrem Film nicht nur den männlichen Blick auf ein historisch gesehen genuin weibliches und sexuell konnotiertes Erscheinungsbild, sondern entlarvt dabei zugleich die Fotografie als inszenierendes Medium gegenüber der Dokumentation. Kahrs reinszeniert den Blick Charcots und offenbart im Reenactment erst die Künstlichkeit dieser Bilder. Die Dargestellte der erotisch aufgeladenen Fotografien wird zur präzisen Darstellerin, die sich so – befreit von Leidenschaft - aus dem männlichen Blick heraus löst. Bezeichnenderweise schreibt Breton 1937 in *L'Amour fou*:

„Das Wort ‚konvulsivisch‘, dessen ich mich bedient habe, um Schönheit zu kennzeichnen, der allein man, meiner Überzeugung nach, dienen sollte, verlöre in meinen Augen jeden Sinn, wenn es in der Bewegung begriffen würde, und nicht genau in dem Augenblick, in dem eben diese Bewegung zum Stillstand kommt.“²

Die Fotografie also, die den leidenschaftlichen Augenblick einer Bewegung in einen statischen Ausdruck übersetzen kann, ihn damit zu bannen hofft, ist prädestiniert als Medium einer Fetischbildung. Hier verdeutlicht sich die Rolle der mit der Reproduzierbarkeit von Bildern einhergehenden bildlichen Kommunikation, die einen solchen Ausdruck, ein Bild von Hysterie, erst hervorbringen konnte. Es lässt sich behaupten, dass die Fotografie durch die Vielfältigkeit und Verbreitung das Bild von Hysterie erst geprägt hat. Damit konnte es sich bild- wie gesellschaftsgeschichtlich als solches manifestieren. Georges Didi-Huberman konstatiert sogar, dass die Hysterie und ihr bildlicher Ausdruck eine Erfindung seien:

„Die Hysterie war zu jedem Zeitpunkt ihrer Geschichte ein Schmerz, der gezwungenermaßen erfunden werden mußte, als Schauspiel und als Bild; er ging sogar so weit, sich selbst zu erfinden (sein Zwang war seine Essenz), als das Talent der patentierten Erzeuger der Hysterie nachließ. Eine Erfindung: ein Ereignis von Signifikanten.“³

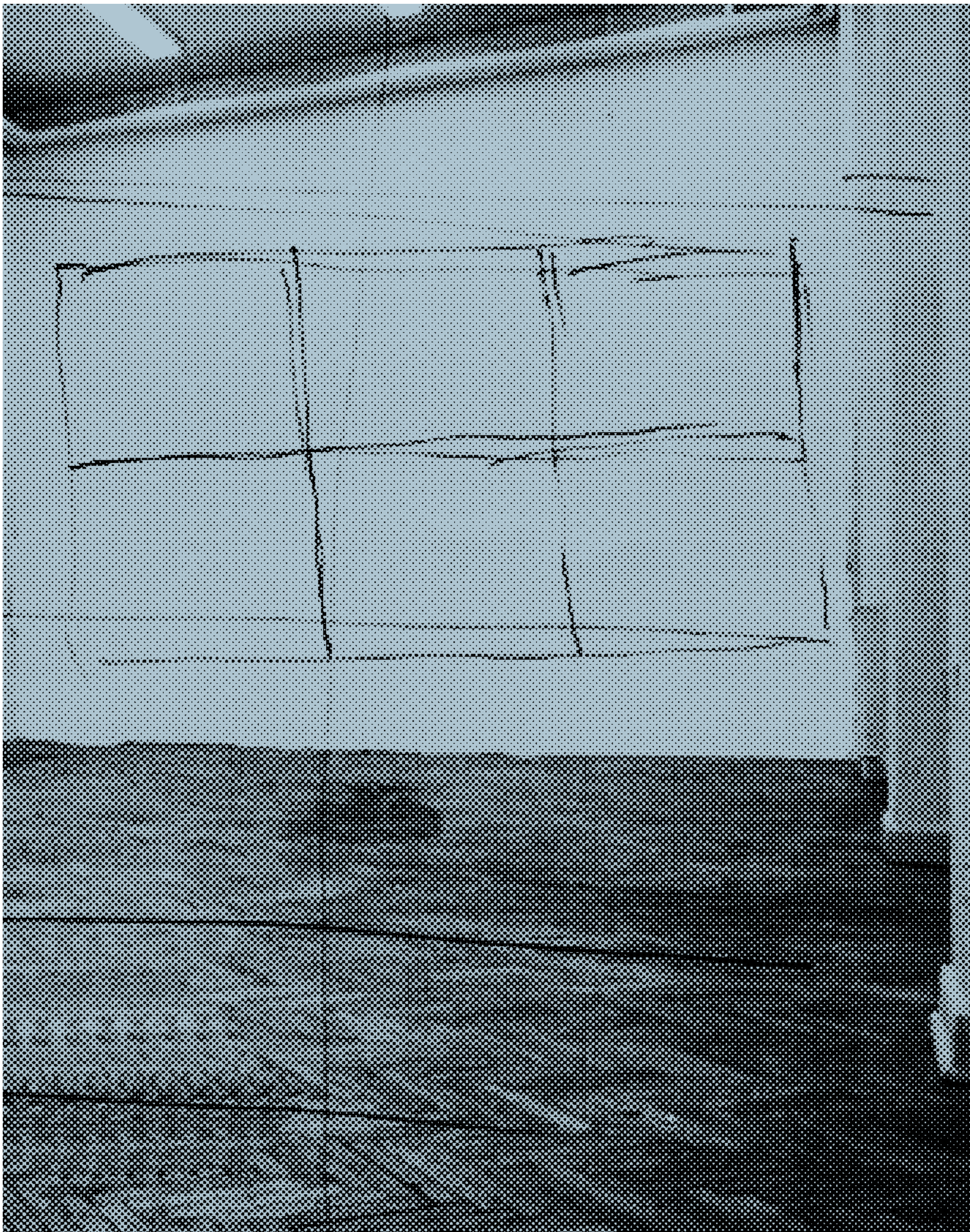
Nicht die Hysterie selbst sei also erfunden, sondern ihr Bild, angereichert durch männliche Fantasie. Kahrs weiblicher Blick auf dieses Bild bzw. seine Signifikanten bricht es als Ereignis, reflektiert es unter neuen Parametern und transferiert es in die Gegenwart. Innerhalb ihrer filmischen Relektüre entsteht deshalb zugleich eine neue, performative Situation, die den Eigenwert des Videos ausmacht und die *études* mit anderen filmischen Arbeiten der Künstlerin verbindet. Kahrs gelingt es, kulturelle Erfahrungen und Ereignisse durch einen der jeweiligen Situation widersprüchlichen Akt in Frage zu stellen, und dadurch mit Regeln und Konventionen zu brechen. Die Auseinandersetzung zwischen Kultur und Natur, zwischen Ritual und Ereignis, aber auch zwischen Kunst und Künstlichkeit, zeichnet sich dabei im formalen Sinne als ein wesentliches und kontinuierliches Charaktermerkmal ihrer Arbeiten aus, und dient als Mittel zur Reflektion über gesellschaftliche wie kulturelle Phänomene.

- 1 Elisabeth Bronfen: „Die Vorführung der Hysterie“, in: Eva Huber (Hg.): *Technologien des Selbst. Zur Konstruktion des Subjekts*, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2000, S. 77-103, hier S. 79.
- 2 André Breton: *L'Amour fou*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S.14.
- 3 Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink 1997, S. 13.

Annika Kahrs (*1984)
studierte unter anderem bei Andreas Slominski und Jeanne Faust in Hamburg und bei Harun Farocki in Wien. Sie erhielt neben anderen Preisen und Stipendien 2012 den von René Block gestifteten George-Maciunas-Förderpreis und 2011 den Hauptpreis beim 20. Bundeskunstwettbewerb des Bundesministeriums für Bildung und Forschung.

Kahrs hat bisher national und international ausgestellt, z.B. auf der Bial International de Curitiba, Brasilien (2013), in der Hamburger Kunsthalle (2013), in den KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2012), in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, an der Goldsmiths University, London (2011), oder auf dem Velada de Santa Lucia Festival in Maracaibo, Venezuela (2010).





(Eng.)

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 country 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.

'Hundreds of sounds were wound within one another in a wiry noise. From this, individual points protruded, sharp edges ran along it, and again levelled out, clear tones splintered off and flew away.'¹

The backdrop of noise with which Robert Musil, barely a century ago, described the resentment and displacement of the rhythms within the city of Vienna, also seems to enter the ears of the viewer of this work. Only in the latter case it's not about the continually changing timbre of the contemporary metropolis, but primarily about an apparently new interpretation of the music style, born in this centre of the most varied spheres of sound: The Viennese Classic.

In Annika Kahrs' film, *Strings*, a string quartet plays the opening bars of Ludwig van Beethoven's piece *c-Moll op. 18 Nr. 4* from the year 1800. In a dramatic progression as prescribed by the score, violins, viola and violoncello contribute with rising fortissimo and soft staccato to a harmonious acoustic pattern. This coordinated homogeneity comes to an end, as the playing stops after the first movement, and each musician swaps position and instrument with his neighbour to the right. Now, with the instrument of the other, the sheet is turned. The playing starts a balancing act between fragility and catastrophe. Here, a tone leaps from the sequence, there, occur seconds of silence between sharp and lucid dissonance. Clearly unsettled, the participants fight through the score.

In total they shift sideways four times, until each musician has sat once at each position. In the end the musicians direct an uncertain smile at the camera – the 'before playing' has become an after, and those involved seem to declare this through their relief. Their failure is no surprise. Amongst the instrumental genres of the Viennese Classic the string quartet holds a special status. This is not only because it was from this era that it emerged in its true sense, but also because from the very beginning it was linked with the highest ideals of quality. The challenge of joining four individual voices in a harmonious unity say it develop into the 'touchstone of compositional mastery'.² A harmonious recital of these complex compositions requires the existence of an exact structure and hierarchy between the musicians.

In terms of form, the classical orchestration of the string quartet has remained the same for hundreds of years. Consisting of two violins, a viola and a violoncello, the seating arrangement is set with decreasing pitch from left to right. In this manner, the instruments appear in a predefined order, not only optically, but also in terms of sound. The role of each individual within this system is defined through the form and sound of his/her instrument. If this structure is lifted, the interlacing of the voices can quickly be torn apart and the previous harmonies, comprised of rich nuances, can deteriorate into shrill sounds. Robbed of the trusted 'voice', the musicians must adjust to the accelerated change in their structural situation: The violinist must handle the robust cello with the light strokes of his bow. The cellist in turn must be trusted with the fine strings of the violin. The formation which presented itself at the outset no longer exists. Both object and player are caught up in a process of change that demands new strategies of resolution.

Annika Kahrs has taken a total societal phenomenon of the post-modern world and projected it in a context in which the clear order is dissolved and turned upside down. In turn the musicians play with polite gestures; conforming to the system and yet caught up in an inherent process of decay. Every change of instrument brings a shifting of the boundaries, whereby the sensible allocation of tasks is relinquished in favour of multi-functionality. The virtuosity of the musical performance declines, while at the same time the dramatic gestures of the musicians increase, as they struggle ever harder against the disharmony.

This musical dissolution can be understood in terms of a sign for an as yet unfulfilled transition; an open process of development within a shifting structure. The question thereby arises, whether it is the system or the musicians that cause

the dissonance. Could those that call for change, and then carry it out, scrutinize their behaviour, and from being submissive under the current system, become agents of a new one? Kahrs work answers with a 'not yet', that in its openness is passed on to the viewer.

First published in: Elena Winkel (ed.): *Index. Kunstpreis 2010, Index. Kunstpreis 2010*, Cat. Kunsthhaus Hamburg, Ostfildern: Hatje Cantz 2010.

- 1 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Vol.1 (1930), Reinbek 1978, S. 9.
- 2 Cf. Peter Schnaus (Ed.): *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Mannheim et al. 1990, S. 264f.

Études

cliniques ou artistiques 2007

◦ MW

For her *études cliniques ou artistiques*, Annika Kahrs filmed a woman, who in successive sequences, adopts body positions that seem, initially, to be gymnastic exercises or yoga postures. After the woman has gradually brought herself into position, she holds this for a few seconds, a moment which leads to irritation. Fingers and toes are cramped in an unnatural gesture. This impression increases through the movement of a soft mattress beneath her. The film is silent, but nonetheless, occasional lip movements and the eye-contact of the actress with the camera suggest the presence of a director. It is the artist herself who, in the end, is giving the performer the precise instructions in order that she might perfect the respective studied positions. According to what criteria is she conducting her protagonist? The answer is photographs from the Parisian psychiatric hospital, Hôpital de la Salpêtrière, from the 1870s, showing the poses of the 'major hysterical seizures', a term coined by the resident neurologist, Jean-Martin Charcot. With the aid of Kahrs' corrections, the performer attempts to come as close as possible to the photographic original. In this way a dialogue is opened between the moving image and the photograph, joining Kahrs' contemporary perspective with historical photography. The static camera shots and the use of black and white film strengthen the reference point of the artist.

If one looks at the historical source material, one is inclined to accept that these are authentic shots. Also with the presentation seeming like documentation or snapshots, the deciding factor is that Charcot studied minutely the display of hysterical seizures in his patients. Above all, because of the exalted mode of expression, the photographs gained renown, not only in the field of psychiatry and an emergent psychoanalysis at the end of the 19th Century, but also within artistic circles. The photographs were taken 'in the belief that through the reading of physiognomy, it was possible [to create] a visual lexicon of insanity'.¹ Likewise, years later, they were objects of an analysis within the surrealist movement, on the question of the human psyche. The group that centred around André Breton was fascinated by the image of hysteria. What was particularly attractive was the emergent thought from antiquity, that hysteria (from the Greek ὕστερα hystéra 'uterus') – triggered by an irregular fertilization – caused the separation of the uterus from the womb. People assumed that it travelled through the entire body until it reached the brain, where it would remain, and in this embodiment, provoke almost orgiastic attacks. This sexual link to the illness awoke the interest of male societies. A number of members occupied themselves intensively with the experience of the illness as a new state of consciousness, and its external physical appearance – with, as people then believed, the internal becoming externalized. The physically visible sensations brought on by cramping, precipitated Breton's declared ideal image of 'convulsive beauty' in his novels *Nadja* and *L'Amour fou*. This aestheticisation finally led to the picture of hysteria being one which was erotically charged.

The work of Annika Kahrs can be read within a context; the history of how the original visual material was used. In her film, the artist deconstructs not only the male gaze on what was, from an historical viewpoint, a truly feminine and sexually

loaded appearance, but also, she unmaskes photography as a staged medium in terms of documentation. Kahrs re-stages the gaze of Charcot and through the re-enactment, reveals the artificiality of these images. This depiction of the erotically charged photographs, in turn, becomes the precision of the female performer, who thereby, freed from passion, liberates herself from the male gaze. Significantly, in 1937, in *L'Amour fou*, Breton wrote:

'The word »convulsive«, which I have used to signify beauty, which alone in my opinion one should serve, would in my eyes lose all meaning if understood when in movement, and not exactly in the moment, in which this movement comes to a halt.'²

So photography, which can translate the passionate moment of a movement into a static expression in the hope thereby to capture it, is predestined to be a medium of fetish-making. This clarifies the role with which the reproducibility of pictures associated with pictorial communication could engender such an expression as a 'picture of hysteria'. It can be said that it was photography that, through reproduction and circulation, first shaped this picture of hysteria. As a result it was able to manifest itself both in terms of the history of the image and socio-historically. Georges Didi-Huberman even states that hysteria in its pictorial expression is an invention:

'Hysteria was a pain at every point in its history, which through necessity needed to be invented as spectacle and as image; even going so far as to invent itself (its compulsion was its essence), as the prowess of the patented creator of hysteria decreased. An invention: an *Event* of signifiers.'³

It is not hysteria itself then which is invented, but rather its image, re-enforced through male fantasy. Kahrs' feminine gaze on this image or its signifiers cracks its embodiment as event, reflecting it under new parameters and transferring it into the present. Within her filmic re-reading is created, simultaneously, a new, performative situation which gives the video its intrinsic value and connects *études* with other filmic works of the artist. Kahrs succeeds in breaking open cultural experiences and events through the use of contradictions between her actions and the respective situation, and thereby renouncing rules and conventions. The analysis of the relationships between culture and nature, between ritual and occurrence, but also between art and artificiality, shows itself, in a formal sense, to be an essential and ongoing characteristic of her work, and serves as a means of reflection on both societal and cultural phenomena.

1 Elisabeth Bronfen: 'Die Vorführung der Hysterie', in: Eva Huber (Ed.): *Technologien des Selbst. Zur Konstruktion des Subjekts*, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2000, p. 77-103; S. 79.

2 André Breton: *L'Amour fou*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, p. 14.

3 Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink 1997, p. 13.

Annika Kahrs (*1984)

studied with Andreas Slominski and Jeanne Faust in Hamburg and Harun Farocki in Vienna. She has been awarded a number of prizes and scholarships including the George-Maciunas-Förderpreis in 2012, donated by René Block.

In 2011 she won first prize at the 20th Bundeskunstwettbewerb of the German Federal Ministry of Education and Research. Kahrs has exhibited both nationally and internationally, including the Bienal Internacional de Curitiba, Brasil (2013), Hamburger Kunsthalle (2013), KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2012), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Goldsmiths University, London (2011), and the Velada de Santa Lucia festival in Maracaibo, Venezuela (2010).

LIST OF WORKS

PLAYING TO THE BIRDS, 2013
HD-FILM, COLOUR, SOUND
14'

TANAS / NEUER BERLINER KUNSTVEREIN, BERLIN 2013
KUNSTRAUM, MUNICH 2013

LE HAMEAU, 2012
HD-FILM, COLOUR, SOUND
7'

KUNSTHALLE RAVENSBURG, 2012

FOR TWO TO PLAY ON ONE, 2012
PERFORMANCE UND MIXED MEDIA
VARIABLE SIZES

BIENAL INTERNACIONAL DE CURITIBA, BRASIL 2013
5,16 x 2,20 x 3,44 + 3,64 x 1,91 x 3,44 M
KW INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART, BERLIN 2012

SUNSET-SUNRISE, 2011
HD-VIDEO, COLOUR
1'42''

KUNSTRAUM, MUNICH 2013

STRINGS, 2010
HDV-FILM, COLOUR, SOUND
8'20''

KUNSTRAUM, MÜNCHEN 2013
HAMBURGER KUNSTHALLE, 2013
TANAS, BERLIN 2012
PH-PROJECTS, BERLIN 2012
KUNSTHALLE RAVENSBURG, 2012
KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE DER
BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND, BONN 2011
16. KARLSRUHER KURZFILMNACHT,
KARLSRUHE 2011
KUNSTHAUS HAMBURG, 2010
LA VELADA DE SANTA LUCIA, MARACAIBO,
VENEZUELA 2010

ÉTUDES CLINIQUES OU ARTISTIQUES, 2007
DV-FILM, B/W
13'31''

KUNSTRAUM, MÜNCHEN 2013
KUNSTHALLE RAVENSBURG, 2012
GALERIE SASSA TRÜLZSCH, BERLIN 2011
DISTRICT STIFTUNG, BERLIN 2011
KUNSTHAUS HAMBURG, 2008

Impressum

Courtesy (all works):
Annika Kahrs und Produzentengalerie Hamburg

Herausgeberin: Sabine Weingartner
Übersetzungen: Duncan Swann
Engl. Lektorat: Alison Obergrußberger
Gestaltung: Ibrahim Öztaş

Fotonachweise:
Helge Mundt: Seite 21 und 24ff.; TG: Seite 28ff

Kunstraum Verlag
Verein für aktuelle Kunst und Kritik e.V.
Holzstraße 10, Rgb., 80469 München
www.kunstraum-muenchen.de

Vorstand: Heike Ander,
Dr. Patricia Drück, Ralf Homann, Dr. Luise Horn,
Lennart Laule, Iris Mickein, Dr. Daniela Stöppel,
Ann-Kathrin Strecker, Sabine Weingartner

Der Kunstraum wird gefördert durch



© 2013 Kunstraum München, Annika Kahrs und die Autoren
ISBN:
Printed in Germany

(Hier Quellen, einfach gelistet)
Seite 1: ??
S. 6: Aus Georges Didi-Huberman - Erfindung der Hysterie
S. 11: ??
S. 14: -

Dieser Katalog wurde gefördert
durch die Kulturbehörde Hamburg im Rahmen des
Atelierstipendiums Mümmelmansberg

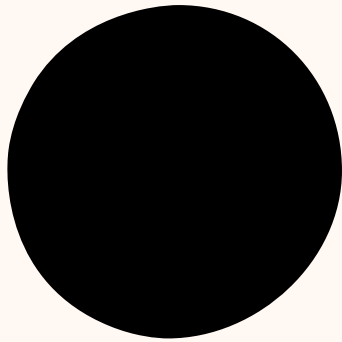
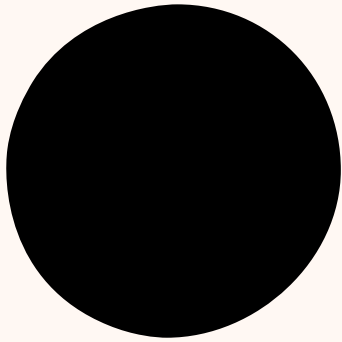


Dank für die freundliche Unterstützung

Raum für Kunst e.V. Hamburg



● FINBRIDGE

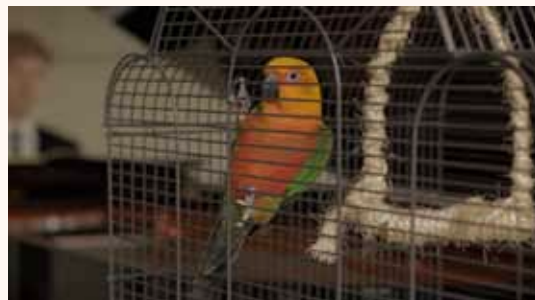


WERKE / WORKS

INSTALLATIONSANSICHT KUNSTWERKE, BERLIN

AUSST. / EXHIB. KUNSTRAUM

PLAYING TO THE BIRDS
00:14:00:00



LE HAMEAU
00:07:16:16



SUNSET - SUNRISE
00:01:42:00



**FOR TWO TO PLAY ON ONE, 2012
PERFORMANCE**



STRINGS
00:08:20:16



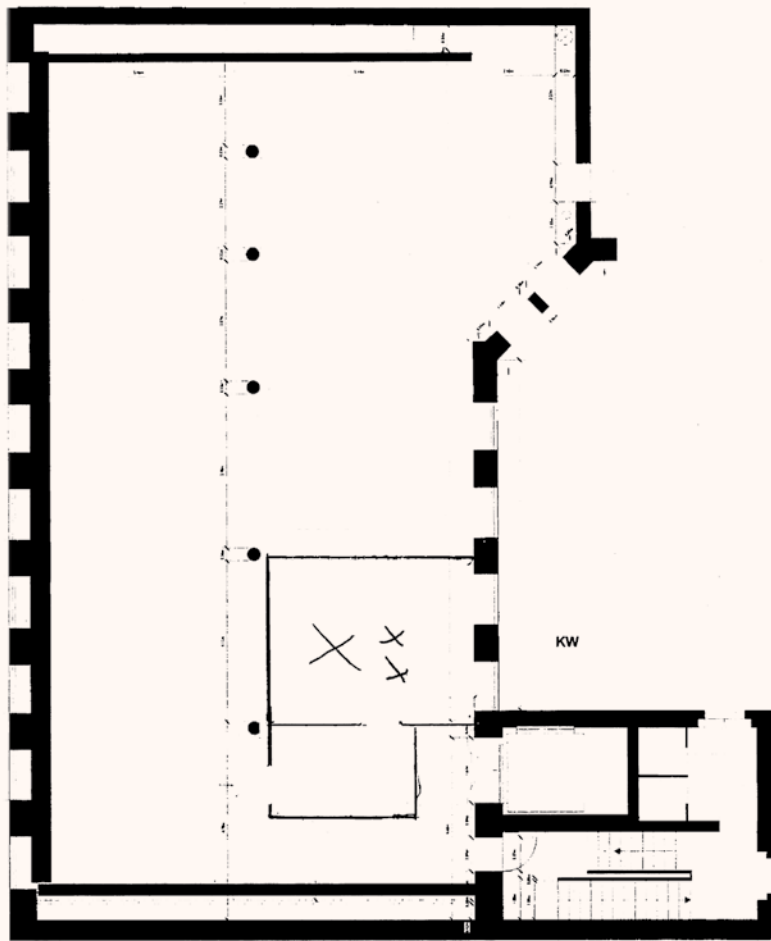
ÉTUDES CLINIQUES OU ARTISTIQUES
00:13:31:21











AUSSTELLUNGSANSICHTEN / EXHIBITION VIEWS
KUNSTRAUM, MUNICH







ANNIKA KAHRS
TITEL



2/15 WERKLISTE/ LIST OF WORKS

4 ESSAYS, AUTHORS
STRINGS

- **KATRIN DIEDERICHS**
FOR TWO TO PLAY ON ONE
- **NINA TABASSOMI**
PLAYING TO THE BIRDS, LE HAMEAU,
SUNSET-SUNRISE
- **SABINE WEINGARTNER**
ÉTUDES CLINIQUES OU ARTISTIQUES
- **MONIKA WERMUTH**

10 ENGLISH TRANSLATIONS



18 WERKE

25 INSTALLATIONSANSICHT KW, BERLIN
28 AUSSTELLUNG KUNSTRAUM, MÜNCHEN

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Annika Kahrs. *Playing to the Birds*
13. Juni – 21. Juli 2013

Kunstraum, Verein für aktuelle Kunst und Kritik
Holzstraße 10. Rgb., 80469 München