

“Person A functions as a center point. Person B walks in circles around Person A. Person A rotates in the center. At any time either person can shift direction or change speed. The goal of this exercise is to keep staring at each other, to keep one’s eyes bound to the others eyes.”

Die Spannung zwischen ICH und WIR wird ausagiert – im Text, in der Bewegung, im Sprechen. Wie zeigt sich das WIR singular, und doch als Viele? Wie zeigt sich das ICH plural, und doch als Solitär?

Wenn Karolin Meunier in Person A ihren eigenen Handlungsanweisungen folgt, und die Kamera den ihr vorgeschriebenen Radius einnimmt, dann entsteht ein dritter nichtkalkulierter Raum der Ungleichzeitigkeit in der Begegnung.

Das Video Person A (2007) ging aus einem zweitägigen Experiment in einem leeren Ausstellungsraum hervor, dessen Agenten eine Kamera auf einem rotierenden Stativ, ein Mikrofon, verschiedene Texte und die Künstlerin selbst sind. Aktivitäten wie Sprechen-im-Gehen und Sich-vor-einer-drehenden-Kamera-bewegen wurden erprobt. In Person A spiegelt sich nicht nur die Versuchsanordnung, sondern auch der dafür vorgegebene Raum, der White Cube. In der Reduktion der Mittel unterscheidet sich das Setup wenig von den konzeptuellen Referenzen der 1970er Jahre. Ausgehend vom Zitat werden Bedeutungen verschoben oder verschwinden; dem vermeintlich neutralen Schwarz der Konzeptualisten wird ein Weiß der Businessfrau entgegengesetzt. Kunst als Business raumzeitlicher Erfahrungen. Der im Video gesprochene Text geht auf Vito Acconcis Handlungsanweisung *Probation Area* (1971) zurück und appropriiert so Fragen der Performancekunst: Wie ist der (künstlerische) Zeitgeist? Wie gestaltet sich eine Person-zu-Person-Beziehung? Welches Begehren wird durch Begegnungen ausgelöst und damit auch welche Frustration? Wer übt Kontrolle und damit Macht aus?

Die automatisch gesteuerte Kamera bestimmt die Bewegung, die Bewegung bestimmt den Winkel der Aufnahme wie auch das Verschwinden der Performerin im leeren Raum. Wenn in den Anfängen des Expanded Cinema der Körper ein wurde mit der Kamera, so bestimmt hier in der Referenz auf diese Anfänge die Distanznahme, die Geometrie und die Physik sowie die Technik selbst das Geschehen. Acconcis Partnerin (Person A) wird durch eine maschinelle Kamerakonstruktion ersetzt und so ist die Performerin weniger mit dem Blick in ein fremdes Auge befasst als vielmehr mit dem Blick dahinter in das „leere“ Kameraauge, der erst in der Postproduktion zum spiegelnden Subjekt wird, einen Blick zurückwirft, der dann im Video auch sichtbar wird. Die maximale Geschwindigkeit des Drehtellers bestimmt das Spiel der Performerin zwischen ICH und ICH, zwischen ICH und WIR, zwischen ICH und ES (der Raum) – und mit Öffentlichkeit als Möglichkeitsform. Gleichzeitig gibt die starre Geschwindigkeit eine Gesetzmäßigkeit der Begegnung vor: Nur wenn die Performerin mit ihr Schritt hält, werden sie einander sehen können, und so gerät sie auch zusehends außer Atem. Diese unvariable Größe zeigt die maschinelle Interaktion des Experiments, macht die Kamera wieder zur Maschine.

Was sich im Video zeigt, ist ein performatives Experiment, was auf uns zurückschaut, die wir nicht anwesend waren. An-/Abwesenheit werden zu ephemeren, gedachten Kategorien der Physikalität. Das Video zeigt die *Agentin* Kamera als Setup-Objekt, wenig später verschwindet sie im subjektiven Blick des Videos. Hier zeigt sich die post-konzeptuelle Verschiebung des Experiments, denn nicht mehr das Subjekt, sei es die Performerin oder die Zuschauerin, wird als Konstrukt vorgeführt, welches sich erst durch den Akt der Wahrnehmung konstituiert, sondern die Wahrnehmung selbst und das dahinterliegende Skript werden rekonstruiert.

In diesem Moment sind wir/bin ich im (Nicht-)Erscheinen involviert.

**How to (Dis)Appear  
for a Public**  
Sophie Goltz

*I might have looked at  
you straight in the eye,  
but I've turned you to  
stone.*

Vito Acconci<sup>1</sup>

1 zit. nach Boris Nieslony,  
„Performance und Publi-  
kum“, in: Theater etcetera,  
München 2001