

---

## Grenzen der Belastbarkeit

Es ist symptomatisch, dass das filmische Werk von Penelope Georgiou nicht in Wien, sondern in Berlin eine erste Retrospektive erhält. Diesen Umweg über das Ausland musste die Wahlösterreicherin wie zahlreiche andere österreichische Künstlerinnen, etwa Valie Export, nehmen. Dies ist umso erstaunlicher, als Georgious Filme viel Material bereitstellen für das derzeit wieder aufkommende Interesse an kontextuellen Schnittmengen zwischen Video, Performance und Theater. Anke Kempkes untersucht Georgious Ausstellung als „Repertoire von Genreübergängen“ und als Härtestest konventionalisierter Verhaltensformen.

Nach Jahren der Zurückgezogenheit meldet sich die Performerin und Filmemacherin Penelope Georgiou zu ihrem 50. Geburtstag mit einer Werkschau zurück. Viel Gutes und Merkwürdiges sei ihr in den letzten zwanzig Jahren widerfahren. Mit amüsiertem Ernst schilderte sie in einem Gespräch manchen Versuch der Selbst-Vermittlung ihrer Arbeit in den 80er-Jahren: Für das Anklopfen an die Türen ehrwürdiger Institutionsleiter mit einer neuen Filmrolle unter dem Arm hätte sie oft verständnislose Blicke und wortkarge Äußerungen geerntet. Diese Interventionen in eigener Sache waren keine Verzweiflungstaten, sondern kommunikative Experimente, Real-Performances. Das Experiment besteht in dem Verstoß gegen die Rituale der Vermittlung im Kulturbetrieb. Die beschriebene Szenerie von Abweisung und Unverständnis zeugt aber auch davon, dass vielen Künstlerinnen in den 80er-Jahren nach wie vor die Aufnahme in etablierte Formschulen und aktuelle Relevanzfelder vorenthalten wurde - besonders wenn ihre Arbeiten einen feministischen Inhalt aufzuweisen schienen und Kunstformen der 60er- und 70er-Jahre weiterverarbeiteten, anstatt dem Paradigmenwechsel von neo-expressiver Malerei zu folgen.

Georgiou hält sich konsequent an den Grenzen der Disziplinen Theater, Kunst und Film auf. Es entsteht ein Repertoire von Genreübergängen: künstlerische Performance, theaterspezifische Improvisation, Performance- und Experimentalfilm. Der Arbeitsweise von Georgiou ist eine starke Individualisierung und Selbstbezüglichkeit zu eigen. Es gibt kein Projekt, in dem sie nicht Darstellerin und Motiv zugleich ist.

Seit Ende der 80er-Jahre kreierte sie laborartig eine eigene „Szene“. Sie begann, Personen, die signifikante Positionen in intellektuellen Milieus ihrer Umgebung besetzten - Künstler/innen, Theoretiker/innen und Kurator/innen -, einzuladen und zum Teil ihrer Performances zu machen.

Georgiou begleitet diese oft spannungsreichen kommunikativen Konstellationen mit einem Interesse an der „Ausgestaltung“ der Grenzen der Verständigung, dem Scheitern gewohnter Ausdrucksformen.

In der Galerie Kienzle & Gmeiner präsentierte Georgiou diesen Sommer nun erstmals ihr filmisches Gesamtwerk, gerahmt von einer eigenwilligen Ausstellung. Im Eingang trifft man auf ein lebensgroßes Cut-Out der Künstlerin, platziert vor der Fotografie einer Landschaft mit bunter Wäscheleine vor blauem Himmel. Die Selbstinszenierung - das breitbeinig-derbe Auftreten, die in die Hüfte gestemmen Hände, „Emanzen“-Haarschnitt und -Kleidung - zeugt stilistisch von einer für den heutigen Feminismus schwer verdaulichen Frauen-Power-Haltung. Es ist, als ob man zufällig ein zehn Jahre altes Foto aus einer Kiste zieht und, peinlich berührt über den damaligen modischen Geschmack, am liebsten sofort wieder verschwinden lassen möchte. Gleichzeitig wirkt die selbstbewusste Ästhetik der Figur überraschend anziehend. Es ist dieses amüsante Spiel aus Attraktion und Abwehr, die Liebe Georgious zur Konfrontation mit dem gerade nicht gut zu Verdauenden, die es ihr ermöglichte, den Faktor des Alterns, das Risiko, möglicherweise nicht mehr ganz „den Punkt zu treffen“, in einem funktionierenden Präsentationsmodus aktueller Kunst zum Thema zu machen.

Die weitere Ausstellung entfaltete sich zum eigentlichen Galerieraum hin als künstlerische Ahnengalerie der Familie Georgiou: ein professionell-naives Gemälde des Bruders Apostolos, ein adoleszentes Comic „Die Reiche und die Arme“ der Schwester Petunia, ein Foto der Mutter Eleni aus den 50er-Jahren in der mondänen Pose einer Filmschauspielerin und schließlich ein privates Küchenfoto von Penelope und ihrem ersten langjährigen Lebensgefährten Hans. Alle Namen tauchen später wieder als Filmtitel auf. Für das täglich zugängliche Filmprogramm stellte Georgiou in einem Hinterraum der Galerie graue Stühle mit kleinen Klappstischen auf, sodass der Raum wie das Klassenzimmer einer amerikanischen High School aussah. Die Filme aus dem Zeitraum von 1978 bis zum letzten Projekt, dem Kinowerbespot „Tierschutz“ von 1997, sind die Kernstücke der Retrospektive von Penelope Georgiou und verlangen eine genauere Betrachtung.

1970 hatte die gebürtige Griechin aus politischen Gründen ihr Herkunftsland verlassen. In Wien, wo sie bis heute lebt, absolvierte sie eine Schauspielausbildung am Reinhardt-Seminar. Ihr Interesse galt zunächst vor allem dem Avantgarde-Theater und internationalen Performance-Ansätzen, mit denen sie in Wien in den 70er-Jahren durch Festivals und Galerieauftritte vertraut wurde. Der damalige Erfolg ihrer Inszenierung des „Urfaust“ (1977) ermöglichte die Realisierung des ersten eigenen Stücks: „Kunst ohne Höhepunkt“.

Ein Schwarzweißfilm zeigt fast eine Stunde lang das Gesicht der Künstlerin mit minimalem Mienenspiel. Die Filmprojektion wurde in eine Bühnenperformance integriert, ein Verfahren, das in den US-amerikanischen Minimal-Performances erprobt wurde und in den 70er-Jahren in komplexere Theaterverfahren einging. Die Filmästhetik erinnert an die reduktionistischen Prinzipien des strukturellen Films. „Kunst ohne Höhepunkt“ zeigt ohne Ton ausschließlich und ausdauernd das Gesicht der Künstlerin, um dann mit dem Untertitel zu fragen: „Wie lange halten Sie mich aus?“ Georgiou saß auf der Bühne und richtete die Frage an das Publikum als Aufforderung, die Länge des Filmes selbst zu bestimmen. Jedes selbstermächtigende Aufbegehren des Publikums wurde dann jedoch von der Künstlerin mit dem Satz: „Halt's Maul“ boykottiert. Sowohl die subjektlose Formorthodoxie des Experimentalfilms als auch die publikumsemanzipatorischen Ideen der 60er-Jahre werden von Penelope parodistisch überarbeitet - allerdings mit dem Ehrgeiz, den engen konzeptionellen und formalen Rahmen der historischen Vorlagen auszureizen.

Mit einem gewissen Sicherheitsabstand widmet sich die Künstlerin seit Ende der 70er-Jahre den Spätwirkungen avantgardistischer Verfahren, mit denen sie während ihrer Ausbildung konfrontiert war. Die komische, selbstreflexive, aber auch kühle Ästhetik ihrer Arbeit erinnert an gleichzeitige Strömungen feministischer Kunst in den USA, die in kritischer Auseinandersetzung zur Minimal und Concept Art stehen. So gerinnt in Georgiou Film „Petunia“ (1980) der allgegenwärtige Einfluss des Wiener Aktionismus zu einem gleichermaßen feministischen wie Feminismus-parodierenden Slapstick, wenn etwa ein Penis als Plastik-Dildo vor türkis-blauem Hintergrund von links waagrecht in das Bild „eindringt“, auf den Kopf der Künstlerin zu, die uns regungslos anblickt und sich sammelt für das dann losbrechende groteske Mienenspiel von Abscheu, Begehren, Neugier, Ärger, naiver Unschuld etc.

Gegen Ende der 80er-Jahre ließ Georgiou spezifische Formen von Intellektualität aufeinander treffen. Für den Film „Hans“ (1989) setzte sie die konträren Protagonisten Stephan Geene, Mitglied des minimal club, und Johannes Gachnang, damaliger Leiter des Kunstmuseum Bern und Mentor neo-expressionistischer Maler, an einen Tisch. Sie selbst steht im Hintergrund - kostümiert und mit einem Mikrofon in der Hand. Mit beträchtlichem Lärmpegel kapriziert sich Georgiou in französischen Monologen, liegt auf einem blauen Samtkanapee, spielt und singt an einem Klavier und trainiert schließlich auf einem weißen Trimmfahrrad. Es entsteht ein atmosphärisches Vakuum für die

Geladenen, das gefüllt sein will - aber wie? Im Raum steht die Option einer Diskussion über den Kunstbegriff zwischen den beiden ungleichen Teilnehmern. Im Verlaufe der Performance offenbart sich aber vor allem der unterschiedliche Status der Sprechakte: Es entsteht eine Konfrontation der schauspielerischen Theatralik Georgious mit den argumentativen Anliegen der kunsttheoretischen Position Geenes. Als monologisierender Resonanzkörper collagiert sich die Künstlerin in diese Anordnung hinein.

Die Performance überformt die spärliche Diskussion der anderen Beteiligten und kontextualisiert sie als künstlerischen Akt. Während der eine Teilnehmer sehr schnell in den Modus des Theatralen einsteigt, sich freiwillig zum Teil des Spieles macht, versucht der andere, die Bedingungen der Situation und deren kunstgeschichtliche Tradition zu formulieren. Möglichkeiten der Diskursvergewisserung, des argumentativen Abgleichs oder der begrifflichen Übersetzung sind aber längst unterminiert. Die Sprachbarrieren, die durch die Dominanz der Performance Georgious entstehen, erzeugen ein Gefühl von Stress. Die Art, wie etwas gesagt wird, mit welcher Geste und mit welcher körperlichen Präsenz, wird zum gleichwertigen Moment des Gesagten.

Der Film wirft Fragen auf: Wie spreche ich mit dir, wenn wir nicht im gleichen Diskursfeld stehen und die Sprechakte sich auf unterschiedlichen Ebenen des Performativen abspielen? Wie umgeht man die Annahme von einem authentischen, habituellen Rest, der dann noch spricht? Das Experiment Georgious geht allerdings von ungleichen Voraussetzungen aus. Den Beteiligten steht nur scheinbar offen, auf die Ebene der künstlerischen Performance einzusteigen und so den Verlust der eigenen gewohnten Ausdrucksformen durch ein Mitspiel abzuwenden. Georgious darstellerische Möglichkeiten erwachsen aus einer professionellen Theaterschulung, ebenso bewegt sie sich in ihrem vorbereiteten künstlerischen Konzept. Das Experiment findet also im Reagenzglas einer Echtzeit-Konfrontation statt, die nicht ersichtlich werden lässt, welcher gesellschaftlichen Situation oder welchem psychologischen Konflikt das Versagen der Ausdrucksformen geschuldet ist.

Anders verhält es sich mit dem Motiv des Ausdrucksversagens in „Kallas und Kennedy“ von 1991. Georgiou stellt sich hier unter die geschlossenen Bedingungen der filmischen Fiktion. Ihre Verwandlungsfähigkeit und ihren warholesken Hang zur Medialität der Person konnte sie hier ausspielen. Mit großer Akribie ahmte Georgiou dokumentarische Szenen aus dem Leben der Operndiva Maria Callas aus den 60er-Jahren nach. Sie spielt die Callas in diesen unkommentierten Szenen so exakt, dass sie hinter der Rolle kaum wiederzuerkennen ist. Die sie bedrängenden Journalisten, das mondäne Herabschreiten von einer Hotelterrasse, die Haute Couture ihrer Roben, das üppige Interieur, alles ist so nah am Original, dass die Rekonstruktion zwischen der Sehnsucht

nach dem Starfetisch und dem künstlerischen Formalisierungswillen des Motivs schwankt. Konterkariert werden diese Szenen mit Gesangsproben, in denen Georgiou die traumatisierte Callas, die ihre Stimme verloren hat, erfindet. Die immer wieder versagende Stimmübung ist weniger komödiantisch, sondern erforscht das zentrale Thema Georgious: das Versagen des konventionellen Ausdrucksrepertoires. Das Misslingen des kohärenten klassischen Gesangs wird von Georgiou umgewidmet in ein neues formales Experiment von improvisierten Gesangssequenzen. Zugleich öffnet sich ein Raum der Mutmaßungen darüber, was den Stimmverlust der Callas ausgelöst hat. Die sich wiederholende Szene des Versagens wird zu einem suggestiven Knotenpunkt unheimlicher Ahnungen und Assoziation über die Kennedy-Ära und ihre mythische Allianz zwischen nationalliberaler Politik und Glamour, Lifestyle, Dekadenz und Verschwörungstheorien.

.....  
von ANKE KEMPKES

Anmerkung

Kooperation für das gleichnamige Theaterstück mit dem minimal club, 1991.