

# IMPRESSUM / COLOPHON

## Katalog / Catalog

**Herausgeber / Publishers:** KUNSTHALLE wien, Gerald Matt, Cathérine Hug, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, und / and Galerie Brigitte Schenk

**Redaktion / Editing:** Cathérine Hug, Silvia Jaklitsch

**Lektorat Deutsch / Proof-reading German:** Silvia Jaklitsch, Gregory Siegl für den Text von / for the text by Cathérine Hug

**Lektorat Englisch / Proof-reading English:**

Wolfgang Astelbauer, Steve Tomlin, Tess Werner

**Art Direction:** Rosebud, Inc.

**Texte / Texts:** David Galloway, Cathérine Hug, Adrian Notz, Brigitte Schenk

**Interview:** Marilyn Manson und / and Gerald Matt

## Übersetzungen ins Deutsche / Translations into German:

NANSEN für den Text von / for the text by David Galloway;

Thomas Raab für das Interview / for the interview Marilyn Manson und / and Gerald Matt

## Übersetzungen ins Englische / Translations into English:

Steve Tomlin für die Texte von / for the texts by Cathérine Hug, Adrian Notz, Brigitte Schenk

**Druck / Printing:** Druckerei zu Altenburg GmbH

© 2011 for the texts with the authors

© 2011 for the images with the artists, MK2, Paris,

ABSURDA und / and Galerie Brigitte Schenk

© 2011 for the book KUNSTHALLE wien,

Verlag für moderne Kunst Nürnberg

© Ausstellungsansichten / Exhibition Views: Stephan Wyckoff (Interview Marilyn Manson mit / with Gerald Matt)

All rights reserved / Printed in Germany

ISBN 978-3-86984-129-8

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche  
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in  
the Internet at <http://dnb.ddb.de>

Verlag für moderne Kunst Nürnberg  
Luitpoldstraße 5  
D-90402 Nürnberg  
Tel.: +49 911 240 21 14  
Fax: +49 911 240 21 19  
[www.vfmk.de](http://www.vfmk.de)

## Vertrieb Großbritannien / Distribution in the United Kingdom:

Cornerhouse Publications  
70 Oxford Street, Manchester M1 5 NH, UK  
Tel.: +44 161 200 15 03, Fax: +44 161 200 15 04

## Vertrieb außerhalb Europas / Distribution outside Europe:

D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York  
155 Sixth Avenue, 2<sup>nd</sup> Floor, New York, NY 10013, USA  
Tel.: +1 212 627 19 99, Fax: +1 212 627 94 84

## Ausstellung / Exhibition

KUNSTHALLE wien project space  
A-1040 Wien, Treitlstrasse 2  
[www.kunsthallewien.at](http://www.kunsthallewien.at)  
30. Juni–25. Juli 2010 / 30 June–25 July 2010

**Kurator / Curator:** Gerald Matt und / and Cathérine Hug  
**Produktionsleiterin / Production Manager:** Martina Piber

**Presse, Marketing / Press, Marketing:** Claudia Bauer,  
Katharina Murschetz, Katharina Baumgartner

**Technik / Technique:** Robert Gebauer

Die KUNSTHALLE wien ist die Institution der Stadt Wien für  
moderne und zeitgenössische Kunst und wird durch die Kultur-  
abteilung MA7 unterstützt / KUNSTHALLE wien is the institution  
of the City of Vienna devoted to modern and contemporary art  
and is supported by the Department of Cultural Affairs MA7.



**Direktor / Director:** Gerald Matt

**Geschäftsführerin / General Manager:** Bettina Leidl

**Wir bedanken uns bei den LeihgeberInnen / We gratefully  
thank the lenders to the exhibition:** Die Künstler / the artists  
Marilyn Manson und / and David Lynch, ABSURDA, Galerie  
Brigitte Schenk, Köln, MK2, Paris, Alexandre Elicha, Frankreich /  
France, 101exhibit, Miami, Barbara Salesch, Deutschland /  
Germany, Sheikha Hoor bint Sultan Al Qasimi, Sharjah, VAE/UAE

Und weiteren PrivatsammlerInnen, die nicht genannt werden  
möchten. / And further private lenders who do not want to be  
stated by name.

**Weiter danken wir für Rat und Tat / Thanks for help with words  
and deeds:** Anne-Laure Barbarit, Ciulla Management, Jürgen  
Hirzberger, Sigrid Kalemba, Saadia Karim, Nisa Maier, Karl-  
Gerhard Schmidt, Irina Schneider (Galerie Brigitte Schenk),  
Gregory Siegl, Anna Skarbek, Wladimir Tschirksy (Galerie  
Brigitte Schenk), Alexander Zerza

**Wir danken für großzügige Unterstützung /  
Thanks for generous support:**

CABARET VOLTAIRE

Dada Zürich

Rosebud, Inc.

**MARILYN MANSON**

**DIE DEUTSCHE  
KAMPFERIN**





**TRAINABLES**

»SCALD NOT  
YOUR LIPS IN  
ANOTHER MAN'S  
POTTAGE«



**MOUTH  
OF  
WAR**



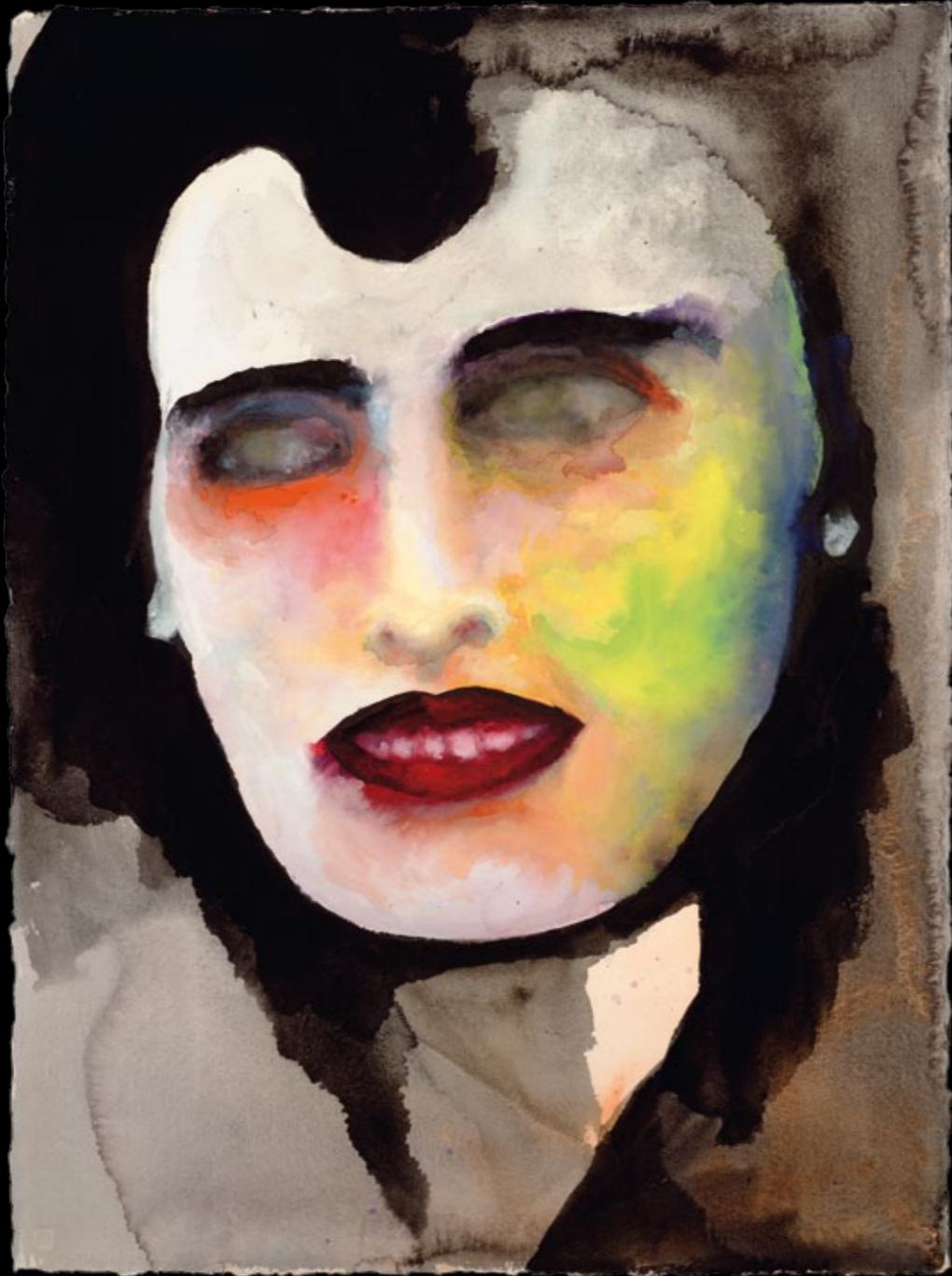


READY  
OR  
NOT TOT

# ÜBERMENSCH





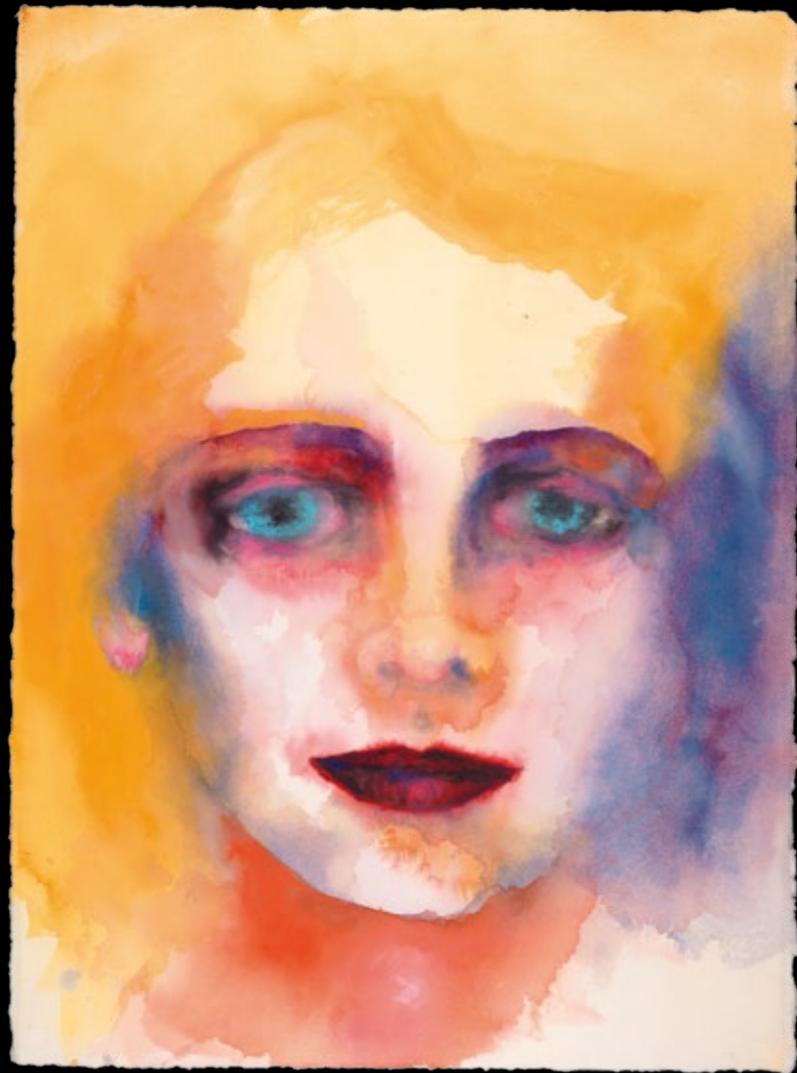






ELIZABETH SHORT  
AS SNOW WHITE,  
»YOU'RE SURE  
YOU WILL BE  
COMFORTABLE?«





JONBENÉT RAMSEY  
AS »SLEEPING  
BEAUTY« I



JONBENÉT RAMSEY  
AS »SLEEPING  
BEAUTY« II

»THE GREEN  
WHORE OF LOVE«  
(SERIES I)

SYMPATHY  
GENERATOR





UNTITLED

EVERYDAY  
IT HURTS TO  
WAKE UP

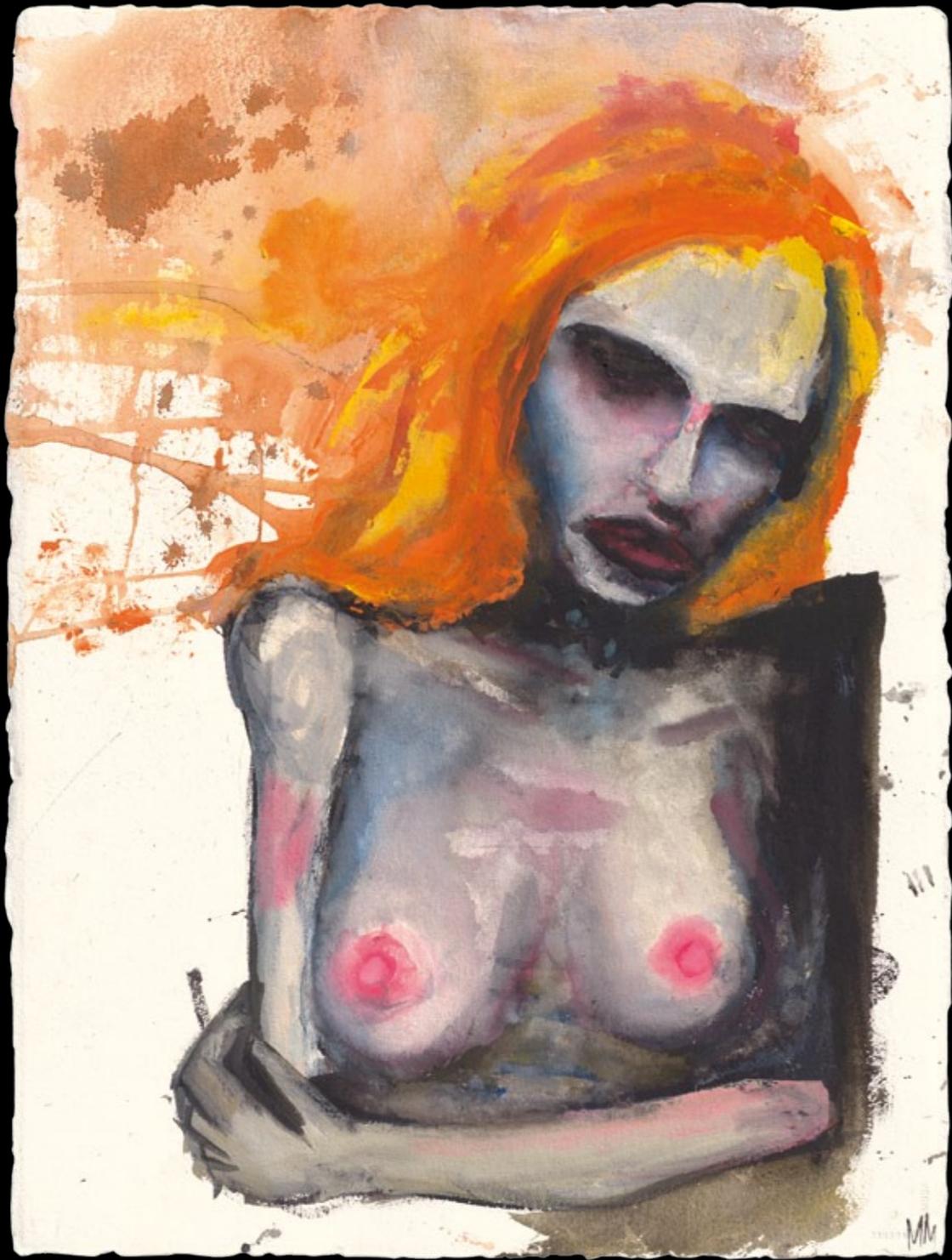


LES  
FLEURS  
DU  
MAL

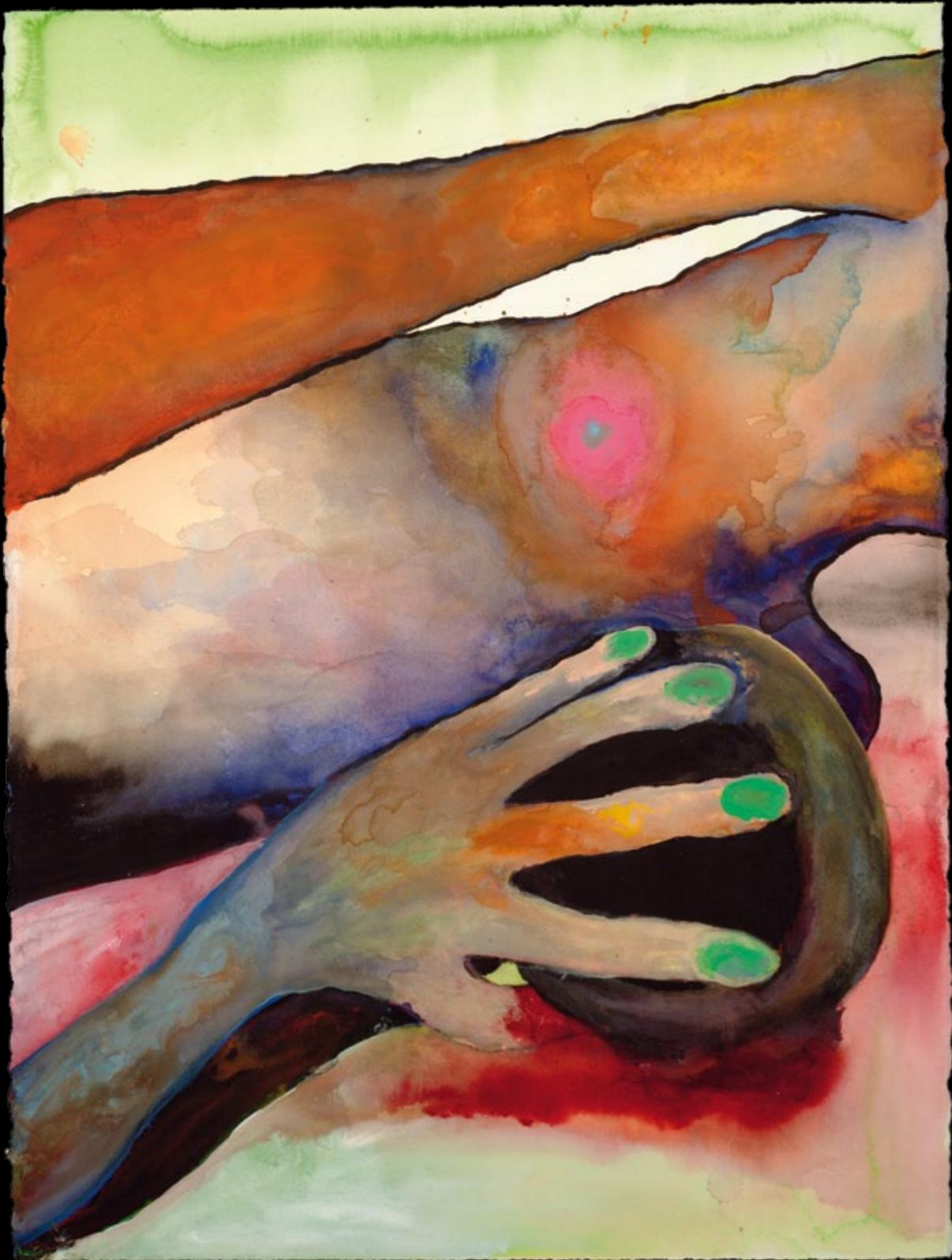


SISSYPHUS



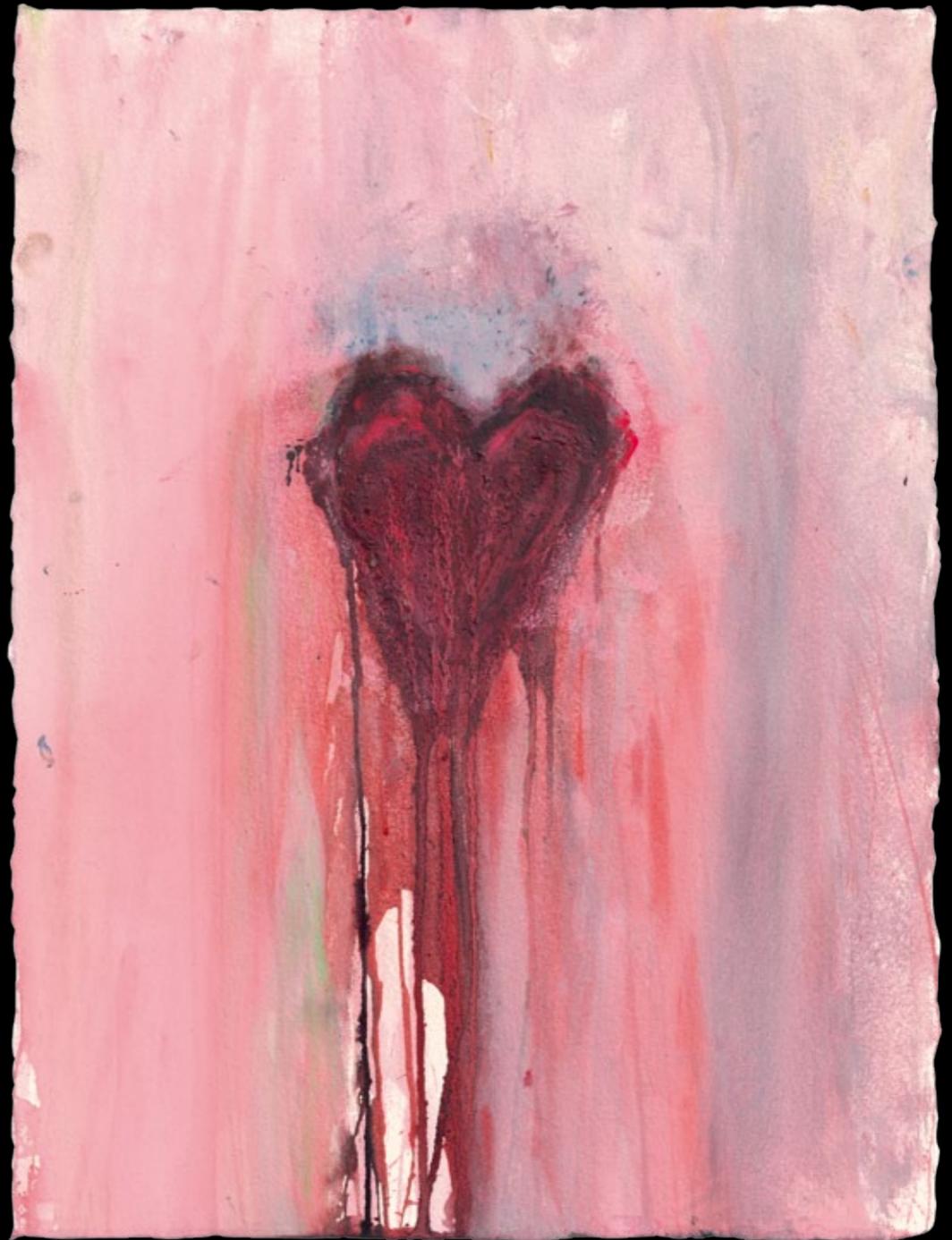


IN  
THE  
RED

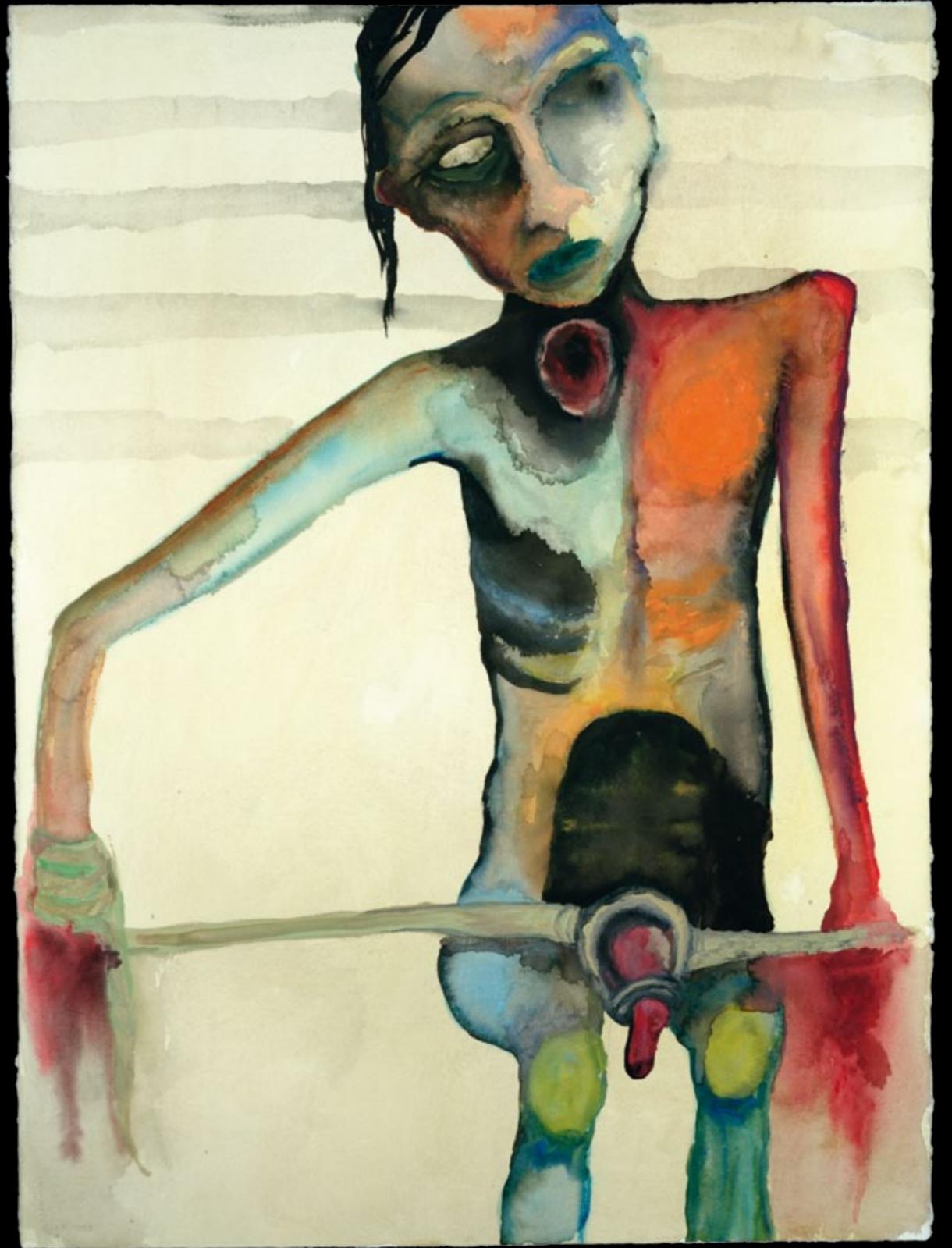


**ANACLITISM**

**PRETTY  
IN PUKE**



SKOPTIC  
SYNDROME  
(JACK)





**CROP  
FAILURE**

»»THE MAN  
WHO EATS HIS  
FINGERS««



THE NEW  
SLAVES OF  
BIG 500 CENT.  
(ALBINO  
HERMAPHRODITE  
OPIUM  
HARVESTER)  
1. & 2.



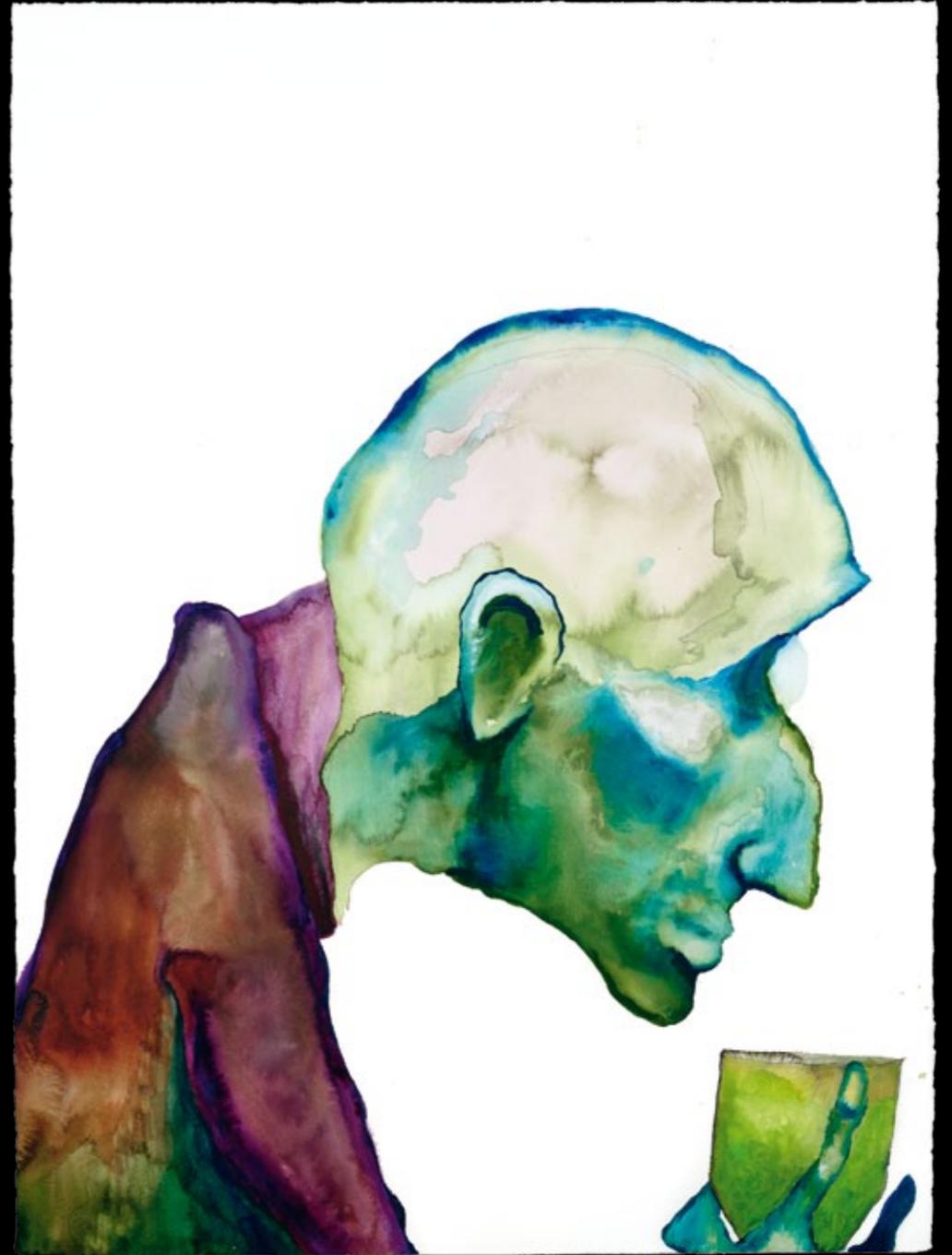


**THE  
CARPENTER**

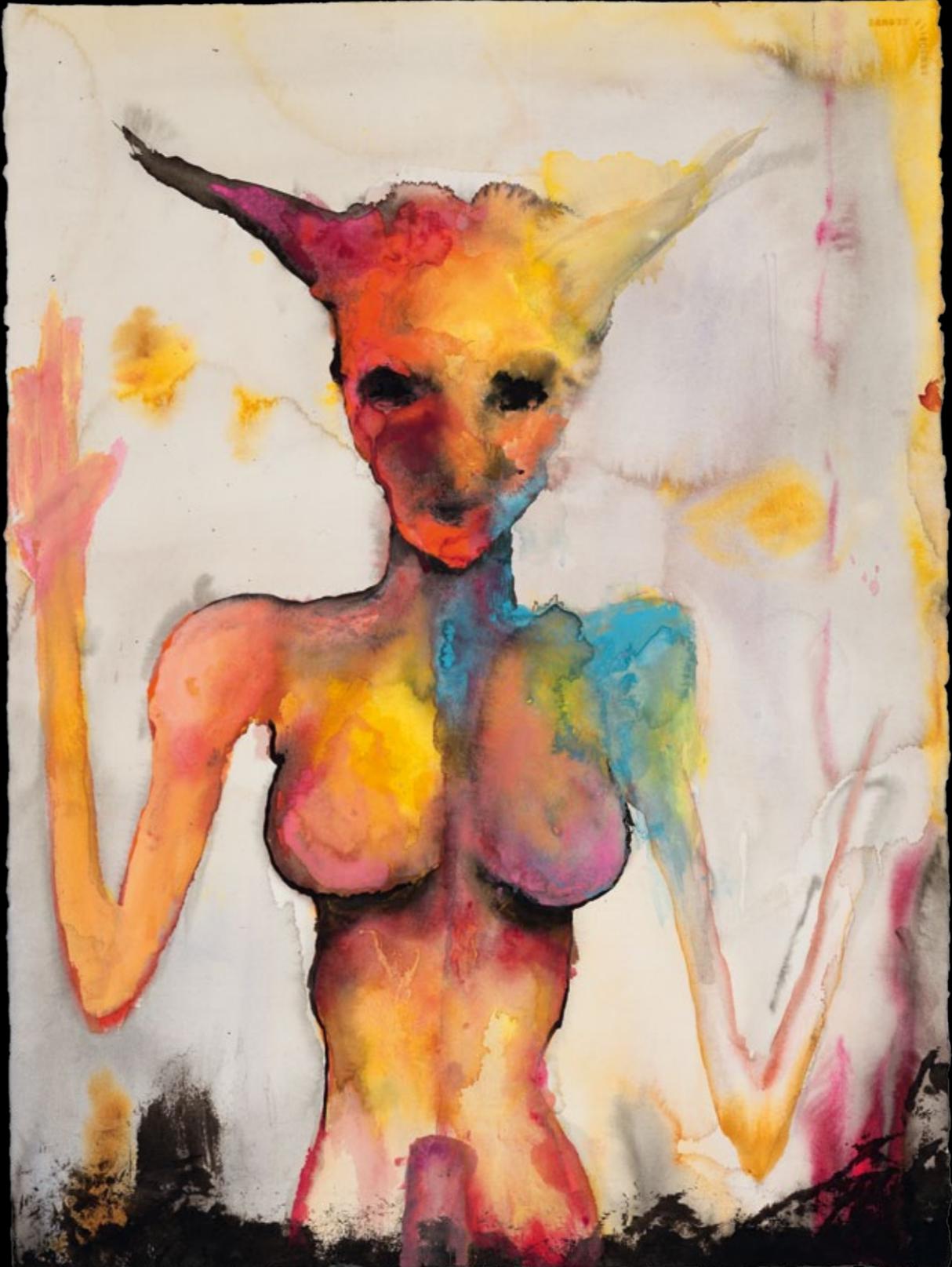
# MASQUERADE



WHEN I GET OLD



# BAPHOMETH





I'VE  
GOT MY  
ARM  
AROUND  
NO ONE

**TRISMEGISTUS**



# LIST OF WORKS

IF NOT INDICATED OTHERWISE  
© COURTESY GALERIE BRIGITTE SCHENK AND MARILYN MANSON



**UNTITLED,**  
2008, watercolor,  
56 x 76 cm



**LES FLEURS  
DU MAL,**  
2006, watercolor,  
76 x 56 cm  
Private Collection  
Alexandre Eliche,  
France



**SISSYPHUS,**  
2002, watercolor,  
56 x 76 cm



**IN THE RED,**  
2010, watercolor,  
ink, 76 x 56 cm



**ANACLITISM,**  
2001, watercolor,  
2 framed paintings  
76 x 56 cm  
101exhibit, Miami



**DIE DEUTSCHE  
KÄMPFERIN,**  
1999, Watercolor,  
152,5 x 102 cm,  
101exhibit, Miami



**TRAINABLES,**  
2000, Watercolor,  
76 x 56 cm, Private  
Collection Barbara  
Salesch, Germany



**»SCALD NOT YOUR  
LIPS IN ANOTHER  
MAN'S POTTAGE«,**  
2004, Watercolor,  
76 x 56 cm



**MOUTH OF WAR,**  
2002, Watercolor,  
76 x 56 cm



**READY OR NOT  
TOT,** 2006, Water-  
color, 76 x 56 cm  
101exhibit, Miami



**PRETTY IN PUKE,**  
2010, watercolor,  
stage blood, urine,  
powdered sugar-  
free fruit drink,  
76 x 56 cm



**SKOPTIC  
SYNDROME  
(JACK),**  
2001, watercolor,  
76 x 56 cm,  
Private Collection,  
Germany



**CROP FAILURE,**  
1999, watercolor,  
76 x 56 cm



**»THE MAN WHO  
EATS HIS FINGERS«,**  
2006, watercolor,  
ink, acrylic, chamomile  
tea (caffeine free),  
76 x 56 cm



**THE NEW SLAVES  
OF BIG 500 CENT. 1.  
(ALBINO HERMA-  
PHRODITE OPIUM  
HARVESTER),**  
2003, watercolor,  
76 x 56 cm



**ÜBERMENSCH,**  
2002, watercolor,  
76 x 56 cm,  
101exhibit, Miami



**ELIZABETH SHORT  
AS SNOW WHITE  
(A SMILE I),** 2006,  
watercolor, 76 x 56 cm



**ELIZABETH SHORT  
AS SNOW WHITE  
(A SMILE II),** 2002,  
watercolor, 76 x 56 cm,  
Private Collection  
Sheikha Hoor bint  
Sultan Al Qasimi,  
Sharjah, UAE



**ELIZABETH SHORT  
AS SNOW WHITE,  
»AND NOW A  
SPECIAL SMILE  
FOR ONE SO FAR«,**  
2006, watercolor,  
102 x 152,5 cm



**ELIZABETH SHORT  
AS SNOW WHITE,  
»YOU'RE SURE YOU  
WILL BE COMFORT-  
ABLE?«,** 2006, water-  
color, mixed media, hair,  
152,5 x 102 cm, Private  
Collection Barbara  
Salesch, Germany



**THE NEW SLAVES  
OF BIG 500 CENT. 2.  
(ALBINO HERMA-  
PHRODITE OPIUM  
HARVESTER),**  
2005, watercolor,  
76 x 56 cm



**THE CARPENTER,**  
2000, watercolor,  
51 x 35,5 cm



**MASQUERADE,**  
2000, watercolor,  
76 x 56 cm



**WHEN I GET OLD,**  
2002, watercolor,  
76 x 56 cm



**BAPHOMETH,**  
2006, watercolor,  
76 x 56 cm



**JONBENÉT RAMSEY  
AS »SLEEPING  
BEAUTY« I,** 2004,  
watercolor, 76 x 56 cm



**JONBENÉT RAMSEY  
AS »SLEEPING  
BEAUTY« II,** 2004,  
watercolor, 76 x 56 cm,  
Private Collection  
Barbara Salesch,  
Germany



**»THE GREEN  
WHORE OF LOVE«  
(SERIES I),**  
1999, watercolor,  
51 x 35,5 cm



**SYMPATHY  
GENERATOR,**  
2000, watercolor,  
76 x 56 cm



**EVERYDAY  
IT HURTS  
TO WAKE UP,**  
2002, watercolor,  
76 x 56 cm



**I'VE GOT MY  
ARM AROUND  
NO ONE,**  
2005, watercolor,  
76 x 56 cm



**TRISMEGISTUS,**  
2004, watercolor,  
antique embalming  
table, 59 x 18 x 96,5 cm

# TRIAL BY MEDIA: THE PHENOMENON OF GOOD AND EVIL

BY BRIGITTE SCHENK-WEITZDÖRFER

The fact that Marilyn Manson is considered to be just as brilliant a musician as he is a »terrible« one has been accompanied for about 15 years by a second art form with the same intensity: painting. It could not be more wrong to assume here that this involves a kind of decoration to the music or a half-hearted appendage to it. Even though it may be difficult to accept that an artist can master two disciplines equally brilliantly, **this is the case here**. The way in which Marilyn Manson deals with questions of ethics and painting makes you realize that we are dealing with a great artist here. He pesters our sense of morals, pushing us to the pain threshold and even beyond, and keeps on finding an adequate artistic form for this which is born by his personal fate—but which is also immersed in its sublimation, and which above all is not the result of mere calculation, as some critics would like to think.

—As with all great artists, there is no order or hierarchy for form and content: because they are one, they are interdependent and are »frighteningly« authentic in their congruence. If you work together with Marilyn Manson, you begin to realize that it is always art that triumphs over the terror and the suffering in the world, and not the illustration, the comment or the cynicism. Because it is not the personal expression, but an intuitive sublimation that touches the heart and mind and which—you can hardly believe this—reveals a positive, promising reality, consisting of pure creativity.

—We have arrived at an interesting point here: like no other artist, Marilyn Manson focuses on the questionableness of polarizing »Good and Evil«, and he touches here not only on the permanent, complex, philosophical, even spiritual discourse, but on deeply buried layers of universal, eternal and primeval conscience. Seen from this perspective, their differentiation is »merely« subject to a dual reality and is changeable and not anchored to the transcendental realization that exists a priori as an internal »divine« law in every person and independent of every experience—and which is therefore not changeable.

—This realization refers to an ethical law that can be found exclusively within. No longer being able to locate the inner voice, the conscience, often results in people going astray, orienting themselves only to the voice outside. This voice, Marilyn Manson says, has become the voice of the media, which is all the louder when your own voice is quiet or cannot be understood. It is no coincidence that the subjects that attract Marilyn Manson are the seemingly dark sides, the inscrutable parts of human existence; focusing on the victims, the blows of fate, of the crime, to which is added—and this is crucial—the even more perfidious manner of the crime in the form of its media processing. Often enough, this is the second instance of condemnation or the first instance of prejudice. The case of the »Black Dahlia«, which Marilyn Manson has dealt with intensively in a picture series, has »become« so significant not only because of its enormous brutality, but also because of the media coverage it received. Every week, new

## TRIAL BY MEDIA: THE PHENOMENON OF GOOD AND EVIL

culprits were found, the victim became a victim for the second time, or suspected perpetrators became victims thanks to the media. This »trial by media« can cause at least as many injuries, and be as fatal as the real crime. The case of Michael Jackson has recently been a classic example of this, illustrating the point perfectly. A week before his death, the media were hotly debating whether his songs, should still be played at all because they were so morally reprehensible, and a week after his death, he would have been made a saint if it had been possible. Perhaps also through a sense of »conscience« that the destructive media coverage that had been going on for years was not entirely unassociated with his tragic state of mind. Good and evil, victim and perpetrator lie close together, very close, conscience is a random product of manipulative reporting, providing clarity only for a relative viewpoint. In the case of Jackson, the viewpoint of death.

—— Marilyn Manson's much cited interview in Michael Moore's film **Bowling for Columbine** has attracted so much attention because it endeavors to find the truth, all the more forcefully when formulated by somebody who himself is in the position of victim, where he was subject to years of running the gauntlet of media witch hunts that had found a scapegoat in him and wanted to put him in a dangerous position, close to solidarity with the perpetrators. Only in this artistically important film by Michael Moore was he able to clarify that, even if he could be accused of glorifying violence in his music, in relation to bombing raids by Bush and how these are processed in the media, and thus to the influence that Bush has in relation to him, this is very, very insignificant.

—— It is the deadly weapon of media that generates fear, offering consumption as a means for its elimination, which triumphs relentlessly. Paradoxically, this event becomes compulsive, because it is the lifeblood of the media. In search of the perpetrator, the media finds it within its own structure, and does this every day, again and again. This medial resonance represents the moral law on the outside, which leads astray, entices and also distracts from the inner world, and may even destroy this. Art has been able to preserve this inner richness and cultivates this, stimulating personal thought processes in the viewer and not manipulating them. Luckily it takes place in a protected space that is allowed to, and must, focus on the unpopular. Marilyn Manson, himself a trained journalist, not only vividly reveals the mechanisms of good and evil, the complex interactions in his works of art, but at the same time points these out as a form of creativity, of brightness, as a bastion against inanity, convulsions and falsity. In the sweetest, »prettiest« colors he celebrates the work of art that will not be defeated, but which originates from the inner necessity of being true.

### BRIGITTE SCHENK-WEITZDÖRFER

(born in Germany; \*1961) had a classical ballet training before studying philosophy and political science at Cologne University under Ernst Vollrath, a pupil of Hannah Arendt. From 1982–1986 she joined the FIU (Free International University) founded by Joseph Beuys and marketed the trees of his cross-border **7000 Oaks** project, which was presented at the documenta 7 in Kassel in 1982. From 1984–1988 she worked in the German branch of the DIA Art Foundation for its founders, Heiner Friedrich and Franz Dahlem. From 1988–1992 she was assistant to A. R. Penck.

Since opening her own gallery in Cologne in 1993 she has represented a regular core of artists that includes H. P. Adamski, Ilya & Emilia Kabakov, Marilyn Manson and Maria Zerres. Since 1999 she has regularly curated exhibitions in the Arab world (most recently in 2008, **Focus Orient** with Thomas Walther) and in turn presented exhibitions of Arabian painters in her gallery in Cologne. Since 2002 she has curated the collection by H. H. Sheikha Hoor bint Sultan Al Qasimi, female director of the Sharjah Biennale, UAE.

# TRIAL BY MEDIA; DAS PHANOMEN VON GUT UND BOSE

VON BRIGITTE SCHENK-WEITZDÖRFER

Zur Gegebenheit, dass Marilyn Manson ein ebenso brillanter wie »entsetzlicher« Musiker ist, gesellt sich mit der gleichen Intensität seit etwa 15 Jahren eine zweite Kunstform hinzu: die Malerei. Weit gefehlt anzunehmen, dass es sich hier um eine Art Garnierung der Musik oder halbherziges Anhängsel derselben handelt. Die Art und Weise wie Marilyn Manson mit Fragen der Ethik und der Malerei umgeht, lässt erahnen, dass es sich hier um einen großen Künstler handelt. Er drangsaliert unsere Moralvorstellungen bis an die Schmerzgrenze und darüber hinaus und findet dafür immer wieder eine adäquate künstlerische Form, die vom persönlichen Schicksal getragen—aber auch von seiner Sublimierung durchdrungen ist. Vor allem folgt sie nicht etwa einem bloßen Kalkül, wie manche Kritiker gerne annehmen wollen.

— Wie bei allen großen Künstlern gibt es keine Reihen- oder Rangfolge für Form und Inhalt; denn sie sind eins, bedingen sich und sind in ihrer Kongruenz »erschreckend« authentisch. Arbeitet man mit Marilyn Manson zusammen, so kann man erkennen, dass es immer die Kunst ist, die triumphiert über das Entsetzen und das Leid an der Welt, und nicht etwa die Illustration, der Kommentar oder der Zynismus. Denn es geht nicht um den persönlichen Ausdruck, sondern um intuitive Sublimation, die in Herz und Verstand trifft, und die—man mag es kaum glauben—eine positive, verheißungsvolle Wirklichkeit offenbart, die aus purer Kreativität besteht.

— Hier sind wir bei einem interessanten Punkt angelangt. Wie kein anderer Künstler thematisiert Marilyn Manson die Fragwürdigkeit der Polarisierung von »Gut und Böse« und berührt damit nicht nur einen andauernden, komplexen philosophischen, ja spirituellen Diskurs, sondern tief verschüttete Schichten universalen, ewigen Urgewissens. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, unterliegt deren Differenzierung »lediglich« der dualen Wirklichkeit und ist wandelbar, und nicht etwa der transzendentalen Erkenntnis, die unabhängig von jeder Erfahrung a priori als ewig »göttliches« Gesetz in jedem Menschen verankert—und damit nicht wandelbar ist. Diese Erkenntnis verweist auf ein ethisches Gesetz, das ausschließlich »im Innern« zu finden ist. Die innere Stimme, das Gewissen, nicht mehr orten zu können, führt oft auf die Abwege, sich ausschließlich an der Stimme »im Außen« zu orientieren. Diese Stimme, sagt Marilyn Manson, sei die der Medien geworden, die umso lauter anmüht, als die eigene leise oder nicht mehr zu verstehen sei. Nicht umsonst sind die Themen, die Marilyn Manson bewegen, das so scheinbar Dunkle, Abgründige menschlicher Existenz; das Thematisieren der Opfer, des harten Schicksals, des Verbrechenens, zu dem sich—und das ist entscheidend—die noch perfidere Art des Verbrechenens hinzugesellt in Form ihrer medialen Aufarbeitung. Oft genug ist dies die zweite Instanz der Verurteilung oder die erste der Vorverurteilung. Der Fall der »Black Daliah«, den Marilyn Manson intensiv in einer Bildserie bearbeitet hat, ist nicht nur wegen seiner enormen Brutalität so signifikant »geworden«, sondern auch wegen

## TRIAL BY MEDIA; DAS PHANOMEN VON GUT UND BÖSE

seiner Berichterstattung. Wöchentlich fanden sich neue Täter, wurde das Opfer zum zweiten Mal Opfer oder nicht erwiesene Täter zu Opfern dank der Medien. Der »Trial by media« kann mindestens genauso viele Verletzungen hervorrufen und tödlich sein wie das reale Verbrechen. Der Fall von Michael Jackson hat jüngst ein klassisches Paradebeispiel dafür abgegeben; geradezu lehrhaft. Eine Woche vor seinem Tod überschlugen sich die Medien, ob seine Songs wegen seiner moralischen Verwerflichkeit überhaupt noch gespielt werden sollten und schon eine Woche nach seinem Tod hätte man ihn, wenn man denn gekonnt hätte, gar heilig gesprochen. Vielleicht auch aus dem »Gewissen« heraus, dass die jahrelang währende, vernichtende Berichterstattung nicht unschuldig an seinem tragischen Gemütszustand war. Gut und Böse, Opfer, Täter liegen schwindelerregend dicht nebeneinander. Das Gewissen ist ein Zufallsprodukt manipulativer Berichterstattung, das nur dem relativen Standpunkt Klarheit verdankt. Im Fall Jackson dem Standpunkt des Todes.

—— Marilyn Mansons viel zitiertes Interview in Michael Moores Film **Bowling for Columbine** ist deshalb so bemerkenswert, da es die Wahrheit bemüht, umso eindringlicher als von Jemandem formuliert, der selbst aus der Position des Opfers spricht, musste er sich doch einem jahrelangen Spießbrutenlaufen durch Medienhetze unterwerfen, die in ihm den Sündenbock gefunden hatte und ihn gefährlich in die Nähe der Solidarität mit den Tätern rücken wollte. Er konnte erst in diesem künstlerisch wichtigen Film von Michael Moore klarstellen, dass, selbst wenn man seiner Musik Gewaltverherrlichung vorwerfen kann, diese in Relation zu den Bombenangriffen Bushs und seiner medialen Aufarbeitung und damit dem Einfluss, den dieser im Verhältnis zu ihm habe, wohl sehr unbedeutend sei.

—— Es ist die tödliche Waffe der Medien, die Angst erzeugt und Konsum als Mittel zu ihrer Beseitigung anbietet, und erbarmungslos zuschlägt. Paradoxerweise geschieht dies sogar zwanghaft, denn es ist ihr Lebenselixier. Auf der Suche nach dem Täter findet sie ihn in ihrer eigenen Struktur und dies täglich aufs Neue. Diese mediale Resonanz repräsentiert das moralische Gesetz »im Außen«, das verleitet, verführt und auch ablenkt von der inneren Welt; ja diese regelrecht zerstört. Die Kunst hat sich diesen inneren Reichtum bewahren können und kultiviert ihn, fördert eigene Denkprozesse im Betrachter und manipuliert sie nicht. Sie findet glücklicherweise in einem geschützten Raum statt, der Unpopuläres thematisieren darf und soll. Marilyn Manson, selbst gelernter Journalist, deckt nicht nur die Mechanismen von Gut und Böse, ihre komplexen Zusammenhänge und Exekutiven eindringlich in seinen Kunstwerken auf, sondern verweist damit gleichzeitig auf diese als Form des Schöpferischen, des Lichtvollen, als Bollwerk gegen Verblödung, Krampf und Irrtum. In den lieblichsten, »schönsten« Farben zelebriert er das Kunstwerk, das sich nicht bezwingen lässt, sondern der inneren Notwendigkeit entspringt, wahrhaftig und authentisch zu sein.

### BRIGITTE SCHENK-WEITZDÖRFER

(geboren in Deutschland; \*1961)  
studierte nach einer klassischen Ballettausbildung Philosophie und Politikwissenschaften beim Hannah Arendt Schüler Ernst Vollrath an der Universität Köln. Von 1982–1986 trat sie der von Joseph Beuys gegründeten FIU (Free International University) bei und vermarktete die Bäume seines grenzüberschreitenden **7000 Eichen** Projektes, das 1982 auf der documenta 7 in Kassel vorgestellt wurde. Von 1984–1988 arbeitete sie in der deutschen Niederlassung der DIA Art Foundation für deren Gründer Heiner Friedrich und Franz Dahlem. Von 1988–1992 war sie Assistentin von A. R. Penck.

Seit Gründung ihrer Galerie 1993 in Köln vertritt sie einen festen Stamm von Künstlern, darunter H. P. Adamski, Ilya & Emilia Kabakov, Marilyn Manson und Maria Zerres. Seit 1999 kuratiert sie regelmäßig Ausstellungen im arabischen Raum (zuletzt 2008 **Focus Orient** mit Thomas Walthers) und umgekehrt arabische Ausstellungen in ihrer Galerie in Köln. Seit 2002 kuratiert sie die Sammlung von H. H. Sheikh Hoor bint Sultan Al Qasimi, Direktorin der Sharjah Biennale, UAE.

# INTERVIEW: GERALD MATT WITH MARILYN MANSON

**GERALD MATT** — You are well known as a musician and, as far as I know, started painting quite early on, in parallel with pursuing your other career. What connection is there between the musician and the painter, the visual artist, and where do you see significant differences?

**MARILYN MANSON** — When I look back at the records I made in the past, there were always movies or stories in my mind. My lyrics were very visual. Like an Alfred Hitchcock script—very visual, with a minimum of dialogue. When I started painting, I changed my way of making music, so music and painting complimented each other as forms of expression. I think that I've tried to separate the two for quite some time because I wanted to earn respect as a visual artist, I did not want to be seen as a painting musician. This exhibition marks a very important point in my career as an artist, since it's the most important show to date. It also inspires me: I'm making a new record, and now I want to cross that boundary separating the two, stop keeping them apart. Formerly, I didn't want to combine music and painting because I didn't want my painting to be understood as a hobby.

**GM** — Isn't your art also a kind of promotion for your music? You're still publishing records and marketing yourself and your image.

**MM** — My intention is a synthesis of the arts created by my ideas and the images I have in my head with my colors, my lyrics, and my melodies. Marketing and promotion are something completely separate from my creative processes. My image? I think it's not necessary to promote my image.

**GM** — A crucial issue you're dealing with, I think, is based on the history of evil. There's terror, there's pain, there's fear—when I first saw your work I felt like I was being confronted with a significant chapter of that history of evil.

**MM** — Whether fairytales, cartoons, children's stories, the Bible, or works of fiction: the villain has always been the more appealing character for me, the character with more human qualities, the character that I could relate to far easier than the hero who is almost unattainable really. Heroes are not real, heroes have something quite hypocritical. I think this is why anyone who is an artist will always identify with what the status quo would identify as negative.



## INTERVIEW: GERALD MATT WITH MARILYN MANSON

You know, negative is always relative to whose opinion it is, good and evil are two words, they are part of man, man has both, and if you don't have both, you are not a complete soul. I think that people often mistake me for a nihilist because they think I don't care about anything or that I don't believe in God. What I believe is that God is synonymous with art and that creation defines what mankind really desires. To find a definition for what God is, using the Bible as a basic reference for creation, an artist puts things into the world, makes things that people can identify with. Some people will hate them, some people will love them, but you're putting something into the world. Ironically, you have politicians and religious leaders that want to take things out of the world, and they seem to stand behind the guys representing the very book that suggests the exact opposite. That's why I've always been so angry about the hypocrisy in America, but I've changed my opinion on that.

**GM** — Are you a religious person?

**MM** — Well, for my music and my art I deal with religion, I use symbols of Christian iconography. But religious? Ultimately, my paintings are reality. One is titled **Everyday it hurts to wake up**—that's real life.



**GM** — This bipolarity of good and evil, dark and light, moral and immoral is also reflected in your name. Marilyn stands for the American dream, for beauty and youth, a dream which failed in the end, Manson for a nightmare.

**MM** — This was definitely one of the reasons why I combined the two names. In America people refer to Marilyn Monroe simply as Marilyn and to Charles Manson simply as Manson. It was like magic when I put the two names together. And as for the bipolar aspect: my figures have that, too, the bright and the dark. There are always two sides,

which is something people in America do not want to realize. Our culture knows the Good Guy and the Bad Guy and nothing in between. I attach great importance to those polarities that are in every person. Marilyn Monroe was a shining figure but she became addicted to drugs and committed suicide. Charles Manson was convicted of murdering Sharon Tate, though he never killed anyone. Bipolar is actually a psychiatric term that has been applied to me more than once. Understanding the human mind is one thing, and psychiatry—which some people might credit



**INTERVIEW:  
GERALD MATT  
WITH MARILYN  
MANSON**

the city of Vienna for, being associated with Sigmund Freud—is another. Diagnosing an artist’s mind could essentially destroy it because you cannot be an artist without the angels and demons that exist in your head. As an artist you’re always going to be tortured—that’s essentially what people see. Yet, I’ve come to not feel tortured as an artist, I’ve grown accustomed to it. I just try to make the good feelings outweigh the bad feelings. I think that’s what makes you feel good as long as you are creating art. If you’ve any sort of torture in your soul and can express it and get it out, it will always make you feel better, make you feel like a person. When I can’t—and there’ve been times when I couldn’t actually write a song or make a painting—that’s when I feel tortured. People are wrong when they think that I’m tortured when I’m making art—I don’t feel tortured at all, I feel very satisfied.

**GM** — How and where do you develop your paintings? Do you have a studio?

**MM** — No, there’s no studio, I work at home. I paint on the floor, on my knees; I cannot paint with the canvas upright because it would drip. Sometimes I stand things up and let them drip down. Portraits are my favorite, portraits of people fascinate me. I make photographs I use afterwards.

**GM** — Watercolors seem to be your favorite medium. Why?

**MM** — It’s the one technique I identify with the most. I started with ink, and I liked ink because my works turned out very black and white, but I felt that I needed to add color. What fascinated me was the way watercolors soak into the paper. I like them because they stain things, and it’s something very intimate: I sit there and watch the water drying as it moves and spills and I fight with my two cats that like to run in and out of the room. There’s a whole relationship going on, and I like it to be very quiet and paint for the very last hours before sunrise, that’s when I’m most creative.

**GM** — Your pictures convey a certain wakefulness and silence. They strike me as very melancholy, very romantic.

**MM** — That single-handed defining of words is something very romantic, very strange sometimes. Romantic to me is dark, is faded. A lot of times I like to use a large pallet, my



favorite is the Alice in Wonderland kit. It’s very much out of date; it has a greater spectrum and a lot of pastel tones. It’s very inadequate for the subject matter that I choose, but rather than do black and white harsh shadows, I like to use colors for shadows. I don’t really have an explanation for my technique, I don’t know how I came upon it. I would paint something and stand over it and take a picture of it so I could see the depth; that’s really my only way of creating dimension because when you paint on your knees and the format you use is about three feet in width, it’s hard to tell perspective. Since I started using my iPhone, it’s easier. I did Polaroids until they stopped making them.

**GM** — There’s this triple portrait of Jesus ...

**MM** — That portrait is totally different. It’s painted on a nineteenth-century bier. I was actually going to use this bier as a bed but then I dropped the idea. I had it at home for nine months and nothing happened to this thing that appeared like a canvas somehow. One night I started painting on it. I painted in a room almost without light, and I finished shortly before sunrise. I opened the curtains and saw a blot like of a dead body, like the one of the Shroud of Turin.

**GM** — Some of your paintings are reminiscent of Egon Schiele. Others make me think of Gottfried Helnwein, who is a friend of yours. He seems to be an important influence for your work. Do you have role models?

**MM** — The way Egon Schiele painted women and sexual positions and dealt with bodies radiates a mixture of beauty and grotesqueness. I always knew he’s a person I can identify with. Germany has also inspired me very much, especially Berlin and the artists there. Germany is the birthplace of Expressionism. Its artistic concept is something I can relate to. And there is the irony that both the US and the Weimar Republic have persecuted and indicted artists they did not find to their liking. Of course I cannot put myself in the artists’ position of that time but I can find inspiration in their works—I also admire Matthew Barney. I find his pictorial language very impressive and inspiring. But my favorite artist is Salvador Dalí, I adore him, especially his drawings and his wonderful sarcasm, but above all his relation to art and to being an artist. In his case, person and artist merge into one another.

**GM** — Tim Burton’s film **Alice in Wonderland** has been released recently. You have directed a film about Lewis Carroll called **Phantasmagoria**. Have you discovered film as a new medium for yourself?

## INTERVIEW: GERALD MATT WITH MARILYN MANSON

**MM** — Maybe. Ultimately, **Phantasmagoria** became a very extreme film. If you know Alice in Wonderland and look at Lewis Carroll, it's exciting and maybe a bit weird. Lewis Carroll is a very interesting and very strange character. His real name was Charles Dodgson, Lewis Carroll was his pseudonym. He was a mathematician and became famous for his photography. As he took a lot of photographs of young girls, he was said to be a pedophile. Where everything appears colorful and innocent, there's always another side, too. But people do not want to see that, especially Americans.

**GM** — You were blamed for the Columbine High School shootings.

**MM** — Yes, I was said to be responsible for the massacre because the students had listened to my music. But I did not emigrate. I have come to terms with America.

**GM** — The show in the KUNSTHALLE wien also thematizes your relation to David Lynch and his works, especially his early works. I think you were also in one of his videos. Why does David Lynch fascinate you?

**MM** — He's always been an overwhelming inspiration for me. **Blue Velvet** (1986) was the very first movie which I really attached myself to emotionally. The colors, the use of speed, the combination of sexuality and violence, the sound, the close-ups—what a brilliant work! When I got to know him, he struck me as a very unusual guy, and I'm sure he would say the same thing about me.

**GM** — Yes, he actually did. So you are happy with the combination in the show?

**MM** — Yes, there is no greater compliment than being presented together with someone who is such a great inspiration. I think he's indefinable as an artist, he is most notable as a director, but he is indefinable, I think he could do anything. When I first visited him at his home, I was very astonished. He had some sort of carcass nailed to a giant door of sorts. I was really impressed by the whole experience. It was like being in the middle of some very quaint movie about the Midwest: we were sitting there and drinking wine; there was no air-conditioning and it was very hot, and there were flies buzzing around the carcass. I thought: this is David Lynch, beautiful!

**GM** — I think the people who come to see the show will also be very astonished. Thank you so much for answering my questions, Mr. Manson.

### GERALD MATT

(born in Austria) studied Jurisprudence, Business Administration and Art History in Innsbruck. In 1991 and 1992 he worked at the Federal Ministry of Education, Science and Culture in the International Biennale department. He was responsible for international exhibitions and cultural policies. In 1992 he established, together with Wolfgang Fetz, the Vorarlberger Art Association **Magazin 4** for whose program he is still responsible for. In the same year he became the cultural advisor to the councilwoman for cultural affairs Ursula Pasterk.

Since 1996 Gerald Matt is director of the KUNSTHALLE wien in which function he organized the relocation of the institution to the Museumsquartier as well as the foundation of the project space of KUNSTHALLE wien at Karlsplatz. Beyond that he is acting as an international author and curator and is visiting professor at the University of Applied Arts in Vienna and also at the Music College in Cologne.

# INTERVIEW: GERALD MATT MIT MARILYN MANSON



**GERALD MATT** — Sie sind als Musiker sehr bekannt, haben aber, soweit ich weiß, parallel zu Ihrer Musikkarriere auch früh mit der Malerei begonnen. Was verbindet den Musiker mit dem Maler, dem bildenden Künstler? Wo sehen Sie größere Unähnlichkeiten?

**MARILYN MANSON** — Ich glaube, wenn ich mir meine bisherigen Platten so anschau, dass diese für mich immer Filme oder Geschichten erzählt haben, die irgendwie bildlich waren. Auch meine ersten Texte hatten starke Bilder. Sie sind wie Drehbücher von

Alfred Hitchcock—sehr bildhaft und mit stark reduzierten Dialogen. Am Anfang habe ich von der Malerei eher gelernt, die Musik anders zu machen, also haben sich die beiden Ausdrucksformen bei mir ergänzt. Ich wollte beides ziemlich lange auseinander halten, wahrscheinlich weil ich mir erst meine Meriten als Künstler verdienen wollte. Ich wollte als Künstler nicht mit den Leuten in Verbindung stehen, die mich als Marilyn Manson kennen. Ich denke, dass diese Ausstellung also sehr wichtig für meine Kunstkarriere ist. Sie ist meine bisher bedeutendste Schau. Und das spornt mich auch an, weil ich gerade eine neue Platte mache, bei der ich die Grenze zwischen den zwei Künsten überschreiten will. Die Trennung ist heute für mich nicht mehr so eindeutig. Ich führe die beiden Dinge ganz bewusst zusammen, weil ich die Malerei nicht als Hobby verstanden wissen will.

**GM** — Aber macht Ihre Kunst nicht auch Werbung für Sie als Musiker? Immerhin machen Sie ja Platten und vermarkten sich und Ihr Image.

**MM** — Ich strebe nach einer Synthese beider Kunstsparten durch meine Ideen und die Bilder in meinem Kopf, die Farbe, Sprache und Melodien umfassen. Marketing und Werbung haben mit dem Kreativen rein gar nichts zu tun. Mein Image? Ich glaube nicht, dass man Werbung für mein Image machen muss.

**GM** — In meinen Augen geht es bei Ihrer Musik um ein Kernthema, um die Geschichte des Bösen. Da ist Panik, da ist Schmerz, da ist Angst. Als ich ihre Bilder sah, hatte ich den Eindruck, dass es meist auch um diese Geschichte des Bösen geht. Was interessiert Sie an diesem Aspekt des Lebens, der uns ja alle betrifft?



## INTERVIEW: GERALD MATT MIT MARILYN MANSON

**MM** — Wenn ich mir Märchen oder Comics oder Kindergeschichten oder die Bibel oder Romane im Allgemeinen anschau, dann war für mich die Figur des Bösewichts immer am interessantesten. Der Böse hat mehr menschliche Merkmale. Sein Charakter ist mir wesentlich zugänglicher als der des Helden, der ja in Wahrheit fast unerreichbar ist. Der Held ist unrealistisch und in den meisten Geschichten meiner Ansicht nach auch scheinheilig. Ich denke, dass sich deswegen alle Künstler immer mit dem identifizieren, was das herrschende Klischee für negativ hält. Wissen Sie, was negativ ist, hängt ja immer von der Meinung des Einzelnen ab. Gut und böse sind zwei Worte, beide sind Teil des Menschen, der Mensch ist beides, und wenn man nicht beides hat, dann ist man auch kein ganzer Mensch. Die Leute missverstehen mich oft als Nihilisten, weil sie glauben, mir sei alles egal, oder ich sei ein Atheist, ich glaube nicht an Gott. Meine Meinung ist aber, dass Gott gleichbedeutend ist mit Kunst. Das Schöpferische ist es, was die Menschheit im Gedanken an Gott sucht. Und die Bibel ist eben das Hauptwerk zur Schöpfung. Künstler sind aber auch Schöpfer, sie erschaffen in der Welt Dinge, mit denen sich die Leute identifizieren können. Ein paar werden sie hassen, ein paar werden sie lieben, doch wie dem auch sei, die Künstler setzen etwas in die Welt. Ironischerweise kommen dann Politiker und Religiöse, die das wieder aus der Welt schaffen wollen! Und dahinter stehen die Typen, die das Buch der Bücher vertreten, das aber genau das Gegenteil behauptet. Deswegen habe ich mich früher der Wut über die Scheinheiligkeit in Amerika verschrieben. Meine Meinung darüber hat sich jedoch sehr verändert.

**GM** — Sind Sie religiös?

**MM** — Zugegeben, meine Musik und meine Kunst handeln von Religion, und ich verwende christliche Symbole. Aber ich—religiös? Meine Bilder stellen letztlich die Realität dar. Eines heißt **Everyday it hurts to wake up**—so ist das Leben ja wirklich.

**GM** — Die Gegensätze zwischen gut und böse, düster und fröhlich, moralisch und unmoralisch zeigen sich auch in Ihrem Künstlernamen »Marilyn Manson«. Marilyn Monroe ist der amerikanische Traum von Schönheit und Jugend, der letztlich scheitert. Charles Manson dagegen ist der Albtraum.

**MM** — Der Kontrast war sicherlich ein Grund für die Kombination. Außerdem sagt man in Amerika zu Marilyn Monroe einfach Marilyn und zu Charles Manson einfach Manson. Der Name hatte aber noch andere Gründe. Die beiden Namen wirken zusammen magisch—so wie Abrakadabra! Außerdem ist es unheimlich, wenn man erkennt, wie »bipolar« der Name ist.

## INTERVIEW: GERALD MATT MIT MARILYN MANSON

Alle meine Figuren haben diese zwei Seiten, die dunkle und die helle. Es gibt immer zwei Seiten, nur das möchten viele Menschen in Amerika nicht wahrhaben. Unsere Kultur kennt nur den »guten« und den »schlechten« Menschen und nichts dazwischen. Für mich ist gerade diese Bipolarität von großer Bedeutung. Marilyn Monroe war eine strahlende Person, gleichzeitig war sie drogensüchtig und beging Selbstmord. In Amerika ist das übrigens ein psychiatrischer Ausdruck (»bipolare Störung«, auch bekannt als »manisch-depressive Erkrankung«), der sicher mehr als einmal auf mich angewendet wurde. Ich misstrauere der Psychiatrie sehr, worüber ich heute schon mit jemand anderem gesprochen habe. Psychologie, also das Verstehen der menschlichen Psyche, ist eine Sache, aber die Psychiatrie, die manche Leute ja der Stadt Wien zuschreiben, weil sie Sigmund Freud hervorgebracht hat, ist eine ganz andere Sache. Die Psyche eines Künstlers zu diagnostizieren, kann meiner Ansicht nach zu seiner Zerstörung führen, weil man ohne Engel und Dämonen im Kopf kein Künstler sein kann. Es gibt eben diesen Aspekt, dass man als Künstler immer Qualen leiden muss. Zumindest sehen das die meisten Leute so. Ich fühle mich heute als Künstler nicht mehr gequält, ich hab mich daran gewöhnt. Ich versuche, mehr positive Gefühle zu haben als negative. Solange man Kunst macht, fühlt man sich meiner Meinung am Ende immer gut. Wenn man eine gequälte Seele hat, ist es nämlich gut, etwas aus ihr herauszuholen und auszudrücken. Man fühlt sich dann immer besser—als vollständige Person eben. Wenn man das nicht schafft—und es gab Zeiten, in denen ich es nicht geschafft habe, einen Song zu schreiben oder ein Bild zu malen—, dann erst fühlt man sich gequält. Die Leute glauben, ich leide, wenn ich Kunst mache, aber das stimmt nicht. Ich leide überhaupt nicht, sondern fühle mich sehr zufrieden.



**GM** — Wie und wo malen Sie? Haben Sie ein Atelier?

**MM** — Nein, es gibt kein Atelier. Ich arbeite zu Hause. Ich male kniend auf dem Boden. Ich kann nicht an der Staffelei malen, weil das Bild sonst zerrinnen würde. Manchmal stehe ich auf und lass es absichtlich zerrinnen. Porträts mache ich am liebsten, sie faszinieren mich. Ich mache Fotos von Leuten, die ich dann abmale.

**GM** — Wasserfarben sind ihr Lieblingsmedium, warum?

**MM** — Ich kann mich einfach am besten mit dieser Technik identifizieren. Ich habe, glaub ich, mit Tusche begonnen, weil mir Schwarzweiß so gut gefiel. Dann wollte ich mehr Farben haben. In erster Linie mag ich an den Wasserfarben, dass sie vom Papier aufgesaugt werden. Ich mag Wasserfarben auch, weil sie Flecken machen und das sehr intim wirkt. Außerdem hat das damit zu tun, dass ich gerne sitze und zusehe, wie die Farben beim Trocknen überlaufen und rinnen. Dabei kämpfe ich auch mit meinen beiden Katzen, die im Zimmer herumlaufen. Es geht also um die ganze Situation beim Aquarellieren. Ich mag, wenn es ganz ruhig ist. Ich male die letzten Stunden vor Sonnenaufgang, da bin ich am kreativsten.

**GM** — Ich habe den Eindruck, die Bilder vermitteln ein Gefühl von Wachsamkeit und Stille. Sie sind auf ihre Art melancholisch, auch irgendwie romantisch.

**MM** — Ich würde sogar sagen: sehr romantisch! Ich denke, die Bilder zeigen manchmal eine merkwürdig eigene Welt. Romantisch heißt für mich düster und schicksalhaft. Ich werde oft gefragt, warum ich so viele Farben verwende. Ich verwende meine Lieblingspalette, und die ist in diesem Alice-im-Wunderland-Farbkasten, der sehr altmodisch ist und ein größeres Farbspektrum mit vielen Pastelltönen hat. Das passt so gar nicht zu meinen Themen, aber ich nehme für die Schatten lieber Farben anstatt ein schroffes Schwarzweiß. Ich habe keine richtige Erklärung dafür, wie ich male, außer dass ich eben so male. Ich weiß auch nicht mehr, wie ich dazu gekommen bin. Ich hab einfach etwas gemalt, mich dann darüber gestellt und ein Foto gemacht, damit ich die Tiefe des Motivs erkennen kann. Das ist der einzige Weg, wie ich Tiefe herstellen kann, denn wenn man auf den Knien malt und das Format, wie bei mir, ungefähr ein Meter ist, erkennt man kaum eine Perspektive. Also nehme ich mein iPhone zum Fotografieren. Bis zum Ende ihrer Produktion hab ich Polaroids gemacht, aber mit dem Handy ist es einfacher.

**GM** — Es gibt da ein Dreifachporträt von Jesus ...

**MM** — Das ist ganz was anderes! Es ist auf eine Totenbahre aus dem 19. Jahrhundert gemalt. Ich wollte sie eigentlich als Bett verwenden, hab das dann aber sein lassen. Das Ding ist dann neun Monate bei mir zu Hause herumgelegen. Eines Nachts kam mir die Bahre wie eine Leinwand vor und ich begann zu malen. Ich malte in einem fast ganz dunklen Zimmer.

## INTERVIEW: GERALD MATT MIT MARILYN MANSON

Kurz vor Sonnenaufgang war ich fertig. Ich zog die Vorhänge weg und da war da einen Fleck wie von einer Leiche, so wie am Turiner Grabtuch.

**GM** — Einige Ihrer Bilder erinnern mich an Egon Schiele, andere wieder an Gottfried Helnwein, mit dem Sie befreundet sind. Er scheint großen Einfluss auf Ihr Werk zu haben. Haben Sie Vorbilder?

**MM** — Egon Schieles Darstellungen von Frauen, sexuellen Szenen, sein Umgang mit Körpern vermitteln eine Schönheit, die mit Groteske vermischt ist. Immer schon konnte ich mich mit ihm identifizieren. Auch Deutschland hat mich sehr inspiriert, besonders Berlin und die Künstler dort. Deutschland ist die Geburtsstätte des Expressionismus, mit dessen Ideen ich etwas anfangen kann. Und dann ist da noch der ironische Umstand, dass sowohl die Vereinigten Staaten als auch die Weimarer Republik Künstler, die ihnen nicht gepasst haben, verfolgt und vor Gericht gestellt haben. Ich kann mich natürlich nicht in die Künstler dieser Zeit hineinversetzen, aber ihre Werke animieren mich. Ich mag auch Matthew Barney. Seine Bildsprache finde ich sehr eindrucksvoll und anregend. Mein Lieblingskünstler aber ist Salvador Dalí. Ihn verehere ich, besonders seine Zeichnungen und diesen großartigen Sarkasmus, vor allem aber seine Vorstellung von Kunst und Künstlersein. Bei ihm sind Privatmann und Künstler miteinander verschmolzen.

**GM** — Unlängst kam Tim Burtons Film **Alice im Wunderland** heraus. Sie haben selbst bei einem Film über Lewis Carroll Regie geführt. Er heißt **Phantasmagoria**. Haben Sie den Film als neue Ausdruckform für sich entdeckt?

**MM** — Vielleicht. **Phantasmagoria** ist letztlich ein extremer Film geworden. Sich mit Alice im Wunderland und der Person Lewis Carrolls zu befassen, ist aufregend und vielleicht ein bisschen unheimlich zugleich. Lewis Carroll ist zugleich interessant und absonderlich. Sein bürgerlicher Name war ja Charles Dodgson, Lewis Carroll ist bloß ein Pseudonym. Er war Mathematiker und wurde als Fotograf berühmt. Weil er so viele Fotos von jungen Mädchen gemacht hat, galt er als pädophil. Überall, wo alles bunt und unschuldig erscheint, gibt es auch eine dunkle Seite. Aber die Leute wollen sie nicht sehen, besonders nicht die Amerikaner.

### GERALD MATT

(geboren in Österreich) studierte Rechtswissenschaften, Betriebswirtschaft und Kunstgeschichte in Innsbruck. 1991 und 1992 war er im österreichischen Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur in der Abteilung Internationale Biennalen, Auslandsausstellungen und kulturpolitische Grundsatzfragen tätig. 1992 gründete er, gemeinsam mit Wolfgang Fetz, den Vorarlberger Kunstverein **Magazin 4** und ist mit ihm bis heute für das Programm verantwortlich. Im gleichen Jahr wechselte er als persönlicher Berater zur Wiener Kulturstadträtin Ursula Pasterk.

Seit 1996 ist Gerald Matt Direktor der KUNSTHALLE wien und hat in dieser Funktion den Umzug der Institution ins Museumsquartier sowie die Neugründung des KUNSTHALLE project space am Karlsplatz organisiert. Darüber hinaus ist er international als Autor und Kurator tätig und lehrt unter anderem als Gastprofessor an der Universität für Angewandte Kunst in Wien sowie an der Hochschule für Musik in Köln.

**GM** — Man gab Ihnen ja sogar die Schuld an dem Massaker an der Columbine High School!

**MM** — Ja, man meinte, ich sei dafür verantwortlich, weil die Amokläufer meine Musik gehört haben. Trotzdem bin ich nicht ausgewandert. Ich hab meinen Frieden mit Amerika geschlossen.

**GM** — Meine letzte Frage betrifft Ihr Verhältnis zu David Lynch und seinen Filmen. Unsere Ausstellung zeigt sein Frühwerk. Interessant ist, dass Sie, glaube ich, in einem seiner Videos mitgespielt haben. Was aber fasziniert Sie an Lynch als Künstler?

**MM** — Er war für mich immer als Künstler wichtig. Abgesehen davon, dass er auch malt, sich als Filmemacher also auch anders ausdrückt, war er für mich eine unglaubliche Inspirationsquelle. **Blue Velvet** (1986) war der allererste Film, mit dem ich mich emotional wirklich identifizieren konnte. Abgesehen von den Farben, den Schnitten, der Mischung von Sex und Gewalt, dem Ton und den Nahaufnahmen ist das einfach brillantes Kino. Als ich ihn dann persönlich kennen lernte, hat er sich als sehr erstaunlicher Typ herausgestellt, und er würde von mir sicher dasselbe sagen.

**GM** — Ja, hat er. Sie sind also zufrieden mit der Kombination?

**MM** — Ja! Es kann doch kein größeres Kompliment geben, als zusammen mit jemandem auszustellen, der mich so inspiriert hat! Ich meine, er ist als Künstler unfassbar. Er ist zwar als Regisseur am bekanntesten, lässt sich aber nicht darauf beschränken. Ich meine, er könnte alles machen! Als ich ihn zum ersten Mal zuhause besuchte, hatte er so etwas wie einen Kadaver auf so eine riesige Tür genagelt. Er war gerade am Arbeiten und zeigte mir ihn. Das ganze Erlebnis war einfach erstaunlich—all die Fliegen und der Wein, den wir an seinem Küchentisch getrunken haben! Es war, als sei man mitten in einem sehr merkwürdigen Film über den mittleren Westen gelandet. Wir saßen da und tranken Wein, es gab keine Klimaanlage. Dabei war es mörderisch heiß und die Fliegen sind um diesen Kadaver geschwirrt. Ich dachte mir: Gut, das ist also David Lynch, wunderbar.

**GM** — Ich glaube, die Besucher der Ausstellung werden genauso erstaunt sein.

# GOTHIC REVIVAL: THE PAINTERLY VISION OF MARILYN MANSON

BY DAVID GALLOWAY

Few of his most ardent fans would suspect that the notorious »shock rocker« Marilyn Manson is a dedicated and accomplished visual artist who began to paint and draw even before he began to make music. He has mastered the exacting medium of watercolor to produce large-scale works, primarily portraits, that draw on German and Austrian Expressionism, yet they consistently reveal the artist's own distinctive signature. While other celebrities dabble with painting as a hobby or even as a kind of therapy, Manson approaches the medium with characteristic passion and concentration. Indeed, his entire career has been shaped by a profound feeling for visual effect. He directs his own »scandalous« videos, lights his own publicity photos and regularly contributes to the design of his record covers and concert posters. His autobiography, **The Long Hard Road Out of Hell** (1998), confirms that his ample gifts were perhaps most dramatically applied to the transformation of a small-town Ohio boy named Brian Hugh Warner into a flamboyant international star whose texts explore drugs, sexual excess, madness and depression. That metamorphosis included the creation of a new, pseudonymous identity as Marilyn Manson, which he adopted in 1989 for his musical debut with a band he dubbed The Spooky Kids. (He would later suggest that he needed a pseudonym in order to write a review of the performance under his real name, as he did.) For his first appearance the fledgling performer wore a Marilyn Monroe T-shirt »with a Manson-style swastika to her forehead.«

—The newcomer's stage name proffered homage to two legendary American figures: Marilyn Monroe and Charles Manson. As an incarnation of the American Dream, the former had transformed herself from an unwanted, illegitimate child into the incarnation of Hollywood glamour and sex appeal. The latter might be seen as synonymous with the American Nightmare. In 1969, the year when Brian Hugh Warner was born in Canton, Ohio, Cincinnati-born Charles Manson and his »family« of followers murdered Roman Polanski's pregnant wife Sharon Tate and four of her friends. The fact that Tate, a former beauty queen, had recently charmed audiences in the Polanski horror-comedy **Dance of the Vampires** added a further macabre note and publicity to the massacre. So, too, did the fact that Manson sent his killer commando to the house in the belief that it was still occupied by the musician and producer Terry Melcher, son of the legendary Doris Day, who had recently declined to promote his music. Manson regarded himself as an incarnation of both Christ and the Devil, and even today is celebrated by satanic cults. Like Marilyn Monroe, he was an illegitimate child who gravitated to Los Angeles, the birthplace of stars, to reinvent himself. (Also like Marilyn, he was pushed from one relative or foster parent to the next and for much of his childhood was subjected to a rigidly religious upbringing.) He enjoyed minor success as a musician and songwriter, and several of his works have been covered or alluded to by other musicians—including the celebrated band

## GOTHIC REVIVAL: THE PAINTERLY VISION OF MARILYN MANSON

Guns N' Roses and Marilyn Manson himself. The latter's debut album, **Portrait of an American Family**, features the song **My Monkey**, which adopts lines from Manson's best-known text, **Mechanical Man**.

— In his choice of a pseudonym, Brian Hugh Warner thus pointed toward inherent inconsistencies at the very heart of the American Dream. Marilyn Monroe, after all, had descended into the never-never land of drugs and alcohol long before her presumed suicide in 1962. According to Marilyn Manson, »she had a dark side just as Charles Manson has a good, intelligent side.« To some degree Monroe (or Norma Jean) can be regarded as a victim of her own success and of the media frenzy she inspired—a theme Marilyn Manson has repeatedly addressed in his works. As he explains in his autobiography, when he chose his stage name, he was motivated by the awareness that »everybody has a light and a dark side, and neither can exist without the other. I remember reading **Paradise Lost** (1667) in high school and being struck by the fact that after Satan and his angel companions rebelled against heaven, God reacted to the outrage by creating man ... In other words, in John Milton's opinion at least, man's existence is not just a result of God's benevolence but also of Satan's evil.«

— Like other small-town rebels before him—including Janis Joplin (Port Arthur, Texas), Andrej Warhola (Pittsburgh, Pennsylvania), Madonna Louise Ciccone (Bay City, Michigan) and Keith Haring (Reading, Pennsylvania)—Hugh Warner created a radical persona for his rebellion against the pieties and proprieties of Middle America. The breaking or even flaunting of taboo was a cardinal aesthetic principle. As a self-generated *gesamtkunstwerk*, he thus carries on a tradition best summarized by the phrase »épater le bourgeois«—the un-official motto of the 19<sup>th</sup> century French *Décadents*, including Arthur Rimbaud and Charles Baudelaire, whose anti-bourgeois tastes embraced opium and absinthe. In what amounted to the bible of this eccentric movement, **À Rebours**, the novelist Joris-Karl Huysmans described the hedonistic adventures of an aristocratic antihero who ultimately withdraws into an ideal aesthetic world of his own creation. (The novel had a profound impact on Oscar Wilde, and it may well have had decisive influence on his own classic study of decadence, **The Portrait of Dorian Gray**.) It is no coincidence that Marilyn Manson's first European exhibition, organized by Cologne's Brigitte Schenk Gallery, took its title from Baudelaire's **Les Fleurs du Mal**—or that his aperitif of choice is a personally trademarked brand of absinthe.

Androgyny, metamorphosis and masquerade are recurrent leitmotifs in Manson's visual aesthetic, as they are in his music. One of his most startling images, showing a figure whose face is entirely concealed by an old-fashioned gas mask, is entitled **Masquerade** (2000), while **Die deutsche Kämpferin** (1999) portrays Hitler as a coy trans-sexual. One also encounters

references to the fairytale classics **Snow White** and **Sleeping Beauty**, where transformation and the motif of »the living dead« play a decisive role. Manson is also fascinated by Lewis Carroll's **Alice's Adventures in Wonderland** (1865), whose heroine passes through repeated transformations in the course of her surreal journey. Indeed, as recently as 2006, Manson was planning to make his directorial debut with a film based on the life of this enigmatic author, entitled **Phantasmagoria**. The project appealed to him, he explains, because it was »a Jekyll and Hyde story, and the more I looked into it, the more I realized this was a ghost story, really. He was haunted by his own demons and had a split personality ...«

— For **Phantasmagoria**, Manson intended to act as author, star and director. He would also compose the soundtrack. In addition to this (sadly) unrealized project, rumors once circulated to the effect that Manson was prepping himself to play the »Queen of Hearts« in a new Alice-adaptation. Thus far, the only measurable result of this obsession with Alice and her topsy-turvy world is the album **Eat Me, Drink Me** (2007), whose title song is a direct reference to the young girl who falls down a rabbit hole and finds herself in a world populated by peculiar anthropomorphic creatures. (In Manson's own youth, the phrase »down the rabbit hole« was used to describe the effects of hallucinogenic drugs.) In this context, one should not overlook the fact that the name Lewis Carroll (1832–1898) was a *nom de plume* adopted by the Reverend Charles Lutwidge Dodgson—author, mathematician, photographer and deacon: an all-round talent like Marilyn Manson.

— When Manson cites the classic tales of **Snow White** and **Sleeping Beauty** in the titles of his works, he does so in conjunction with two sensational and unsolved American murder mysteries. The playgirl and would-be Hollywood starlet Elizabeth Short (1924–1947) stands in for **Snow White**, while the role of **Sleeping Beauty** goes to JonBenét Ramsey (1990–1996). Short was brutally murdered in 1947 at the age of 22, her body mutilated and severed at the waist, her legs spread in a sexually provocative position and her mouth slashed into a grotesque clown's grin. A scandal-voracious press was quick to seize on her nickname, the »Black Dahlia«, and to print a flood of speculations about her murderer and his possible motives. The list of prominent suspects in the case included the Gangster Bugsy Siegel, the folksinger Woody Guthrie and the actor-director Orson Welles. In **Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder** (2006), Mark Nelson and art critic Sarah Hudson Bayliss provide a further bizarre footnote to the never-ending story by suggesting that the murder and mutilation of Elizabeth Short were carried out according to principles of Surrealist Art.

— JonBenét Ramsey was a precocious six-year old »beauty queen« found murdered in the basement of her wealthy parents' home in Boulder, Colorado, on Christmas Day, 1996. In the media frenzy that followed, the victim was characterized as »a painted baby, a sexualized

## GOTHIC REVIVAL: THE PAINTERLY VISION OF MARILYN MANSON

toddler beauty queen« whose image became a television staple for months to come. Among the most popular video clips were ones showing her in a red cowboy outfit singing, »I want to be a cowboy sweetheart,« or shimmying across the stage in a glittering Las Vegas showgirl outfit, complete with false blonde curls and heavy makeup. Like Marilyn Monroe before her, Ramsay could be seen as both an incarnation and a victim of the American Dream.

—The paintings Manson has dedicated to these notorious crimes are all based on images taken from police reports and from the mass media that fed with such relish on the bizarre stories. In the pair of Elizabeth Short studies subtitled **A smile I** and **A smile II**, executed in 2002, the artist first presents a glamorous image of the playgirl with her dyed, raven-black hair, wearing pale makeup and heavy lipstick—an image not unlike that of the artist's own persona. Then comes the blood-spattered variation with the mouth carved into a permanent smile. In **And Now A Special Sort of Death for one so Fair** and **You're sure you will be comfortable?**, both executed in 2006, we not only see the victim's slashed mouth but also, with uncompromising directness, her brutally severed torso. (The latter image is even »adorned« with pubic hair »collaged« on the painting.) Yet there is nothing reportorial here. The figures are isolated from any context and suspended within the pictorial plane in such a way that they seem almost to float before the viewer's eyes. The same is true of **Sleeping beauty I** and **Sleeping beauty II** (both 2004), which show the glamorously »painted,« sweetly smiling face of Jon-Benét Ramsey and then the same face frozen in sleep—or perhaps in death.

Marilyn Manson's preoccupation with such subjects in both his music and his watercolors has been labeled »perverse,« but it is not to be lightly dismissed. Violence and evil are recurrent themes in the arts and not just in the horror film. The French choreographer Angel Preljocaj has remarked that he first came to terms with **Blanche Neige**, his stunning choreography from 2008, when he realized that »the wicked stepmother is a far more interesting figure than Snow White.« Like Marilyn Manson himself, numerous scholars have suggested that Satan is the true hero (or antihero) of Milton's **Paradise Lost**, just as the megalomaniac Captain Ahab is more compelling than the naïve young narrator of **Moby Dick** (1851). From Shakespeare to Sartre, Baudelaire to Burroughs, the fascination with the dark side of human nature is virtually timeless. In the words of ivory-trader Kurtz in Joseph Conrad's **Heart of Darkness** (1899): »The horror! The horror!« (Conrad himself once remarked »Man is an evil animal.«) The compulsive, symbolic journey into the heart of darkness that Conrad described would provide Francis Ford Coppola with the central metaphor for his Vietnam tragedy, **Apocalypse Now** (1979).

— In the visual arts, too, one finds a comparable fascination in such celebrated works as Francisco de Goya's **Los desastres de la guerra** (1810–1814), with its scenes of rape, torture and mutilation, or in Théodore Géricault's **Le radeau de la Méduse** (1819). In preparing his epic study of cannibalism and survival on the high seas, Géricault executed dozens of preliminary sketches of terminally ill patients in Parisian hospitals, as well as corpses in the Paris morgue. Both Goya's and Géricault's works have inspired operas, plays and films, while last year a detail from Géricault's painting provided the cover for a German funeral-doom-metal-band with the suggestive name of Ahab. Far from an aberration, Marilyn Manson can be seen as the incarnation of fears and obsessions that are deeply rooted in the human psyche. In that spirit, one might recall a remark by the writer Edgar Allan Poe (1809–1849) in response to the idea that he was obsessed by darkness and gloom: it was not the darkness of »Germanic« (i.e. Gothic) fashion, he argued, but that of the human soul.

— Ultimately, of course, it is less their disturbing subjects than some characteristics in their distinctive formal execution that give such works their distinctive »Mansonian touch.« The faded earthen colors that dominate here lend the watercolors an archaic feel, as does the skillful handling of light and shadow. Rather than allowing one color to dry before proceeding to the next, Manson works wet-on-wet, causing forms to blur and fuse together, thus avoiding any hint of sharp-focus that might suggest a photorealistic dimension. (In the self-portrait entitled **The man who eats his fingers**, dated 2006, colors are thinned with chamomile tea, thus lending the composition a pronounced sepia effect.) The so-called »transparent technique« that Manson practices—employed with great authority in the 19<sup>th</sup> century by Paul Cézanne and by Egon Schiele among others—is technically known as »partial pigmentation,« in contrast to the opaque effects of gouache. Furthermore, Manson prefers the mingled, mid-range tones of the water in which his brushes are washed to the pure colors of a paintbox. This, too, helps to reinforce the memorable sense of something veiled, shifting and somber.

— Looking more closely at the works, one understands Manson's fondness for Surrealism as a revolutionary movement. Nonetheless, his bizarre, sadomasochistic performances, particularly in the early years of The Crazy Kids, demonstrate an even greater affinity with the unbridled transgressiveness of the Vienna Actionists. **The Festival of Psycho-Physical Naturalism** staged by Hermann Nitsch and Rudolph Schwarzkogler in 1966 or Otto Mühl's notorious **Piss Action** of 1968 might be seen as predecessors to Manson's anarchic stage performances. Even more, in blending motifs of bloody sacrifice and liturgical ritual, Nitsch's **Orgien-Mysterien-Spiele** anticipate the American's more extreme onstage antics. In **The Long Hard Road Out of Hell** (1998), for example, he describes such an early performance as follows:

## GOthic REVIVAL: THE PAINTERLY VISION OF MARILYN MANSON

During one concert we had a girl on stage with rollers in her hair and a pillow stuffed under her shirt to make her look pregnant. She stood in front of an ironing board, and as we sang she pressed the wrinkles out of a Nazi flag. As the show progressed, she sat spread-eagled on the ironing board and pretended to perform an abortion on herself. Then she wrapped a fake fetus in the swastika flag and offered it ritualistically to a glowing television set in front of her.

— On other evenings, the onstage use of animals regularly alarmed animal-rights activists, though onstage oral sex failed to produce the arrests the performer half-hoped for. If Manson's homage to the spirit of »épater le bourgeois« often seemed pubescent, his performances nonetheless underscored the intensity of his efforts to overturn the pieties of his childhood. In comparing his performances to those of the Viennese Actionists, however, one must not overlook the element of humor (however »perverse«) that often accompanied Manson's events—as when, inspired by John Waters' **Pink Flamingos**, two exceedingly corpulent women made love in a children's playpen.

— There is no direct evidence that Manson was influenced by the Viennese Actionists, yet he is no stranger to the extremism that characterized the Austrian avant-garde. Gottfried Helnwein, best known for his screaming self-portraits and for his hyperrealistic studies of wounded children, is a personal friend, with whom Manson collaborated in producing the short film **Doppelherz** in 2003. (And the singer's marriage to the stripper and fetish star Dita Von Teese was celebrated in 2005 at Ganteen Castle, Helnwein's country house in Ireland.)

— Like Andy Warhol (1928–1987) before him, Marilyn Manson is an acute and highly responsive receptor to the cultural currents and crosscurrents that pass through his world—a kind of post-pop, multi-medial Renaissance man. Indeed, there is no other artist before him who demonstrated such an omnivorous intelligence or such a talent for self-invention as Warhol. Each can be seen as a kind of self-generated *gesamtkunstwerk*—a multifaceted talent oblivious to conventional genre distinctions. Warhol excelled not only as visual artist but also as filmmaker, music producer, performer, author, publicist and photographer. Manson is poet, composer, performer, record producer, author, film director and an actor whose first feature-film appearance was in David Lynch's **Lost Highway** in 1997. Lynch has remained an important influence and contributed a brief introduction to **The Long Hard Road Out of Hell**: »Outside it was raining cats and barking dogs. Like an egg-born offspring of collective humanity, in sauntered Marilyn Manson. It was obvious—he was beginning to look and sound a lot like Elvis.« (Among future film highlights—and a continuation of his interest in masquerade and metamor-

### DAVID GALLOWAY

(born in the USA; \*1937) studied at Harvard University (B.A., 1959) and the State University of New York at Buffalo (PhD, 1962). In 1972 he was appointed to the Chair of American Studies at the Ruhr-University (Bochum, Germany), where he developed an interdisciplinary program in visual culture. From 1978–1979 he served as Chief Curator for the Tehran Museum of Contemporary Art, responsible for hiring staff, expanding the museum's collection and developing an exhibition program.

Galloway is author of numerous publications and analysis, among others **The Absurd Hero**, two critical issues on Edgar Allan Poe, and the biography of Edward Lewis Wallant. He is further author of five novels (translated into Spanish and Dutch) and of the theater play **Melody Jones**. His articles have been published in the »Manchester Guardian«, »Spectator«, »The New York Times« as well as »Die Zeit« and »Frankfurter Allgemeinen Zeitung«. He is correspondent of the »International Herald Tribune« (Paris) and »ARTnews« (New York), and editor of »Art in America« (New York). For the catalogues of the Harald Falckenberg collections (Hamburg) and the Dieter Rosenkranz Collection (Wuppertal/Berlin) Galloway functioned as advisor and editor.

phosis—was Manson's appearance as the transvestite Christina in Fenton Bailey's und Randy Barbato's **Party Monster**, released in 2003).

— Not unlike Warhol, as a visual artist Manson has frequently drawn his themes from the sensation-hungry world of mass media, and in the work of both artists, the self-portrait plays a central role. But Manson never cultivated the mass-media techniques such as video and silkscreen that became Warhol's trademark. His true aesthetic predecessors are to be found among the German and Austrian Expressionists, and the most profound parallels can be seen in the work of Egon Schiele. The Austrian painter was obsessed by Eros and death, producing works of such sexual explicitness that he was once arrested on charges of pornography. Schiele's **Männlicher Akt**, **Selbstporträt** (Male Nude, Self-portrait) and **Weiblicher Akt** (Female Nude), both from 1910, are typical of the elongated, often emaciated bodies that were Schiele's trademark. The grimacing face, twisted figure and elongated fingers of the self-portrait find repeated echo in Manson's works. Furthermore, **You're sure you will be comfortable?**—one of Manson's studies of the corpse of Elizabeth Short—bears uncanny resemblance to the positioning of the figure in Schiele's **Liegender weiblicher Akt mit gespreizten Beinen** (Reclining Female Nude with Spread Legs, 1914).

— During military service in the First World War, Egon Schiele regularly drew the ill and wounded in military hospitals. After the war, too, he frequently sketched in Viennese hospitals—often in maternity wards, where the swollen bodies of expectant mothers exerted a special appeal. The parallels and affinities, however, do not consist alone in the fascination with sex, mutilation and decay. Manson also works in the wet-on-wet »transparent technique« that Schiele so precociously mastered. One effect of that technique is that the process of evaporation leaves behind a greater density of pigment at the outer edges of the »pool« of color, which dries more rapidly. This residue creates a seemingly »drawn« line, in addition to the literally drawn lines that appear in some works by Manson as well as Schiele. One encounters further parallels in the somberly muted, grey-to-brown palette of the two watercolorists. Manson himself is fully aware of such parallels. Though he also expresses admiration for Otto Dix (1891–1969), George Grosz (1893–1959) and Otto Müller (1874–1930), his greatest enthusiasm is reserved for Egon Schiele. Thus, for all their seeming radicalism, Marilyn Manson's achievements as a visual artist can also be situated firmly within the tradition of early Modernism—as seen through the lens of the media-crazed environment of which he himself is both author and victim.

# GOTHIC REVIVAL: DIE MALERISCHE VISION DES MARILYN MANSON

VON DAVID GALLOWAY

Kaum einer seiner heißesten Fans dürfte wohl ahnen, dass der notorische »Shock Rocker« Marilyn Manson ein ebenso versierter wie passionierter bildender Künstler ist, der zu malen und zu zeichnen begann, noch bevor er zur Musik kam. Gekonnt beherrscht er das anspruchsvolle Medium der Aquarellmalerei und produziert großformatige Arbeiten, vorzugsweise Porträts, die sich auf den deutschen und österreichischen Expressionismus beziehen, dabei aber zugleich eine ganz persönliche Handschrift des Künstlers aufweisen. Während andere Berühmtheiten mit der Malerei als Hobby oder gar Therapie dilettieren, setzt Manson das Medium mit der für ihn typischen Leidenschaft und Konzentration ein. Tatsächlich verrät seine ganze Karriere ein ausgeprägtes Gespür für optische Wirkungen. In seinen »skandalösen« Videos führt er selbst Regie, bei seinen PR-Fotos bestimmt er die Beleuchtung, und auch bei der Gestaltung seiner Platten-Covers und Konzertplakate ist er regelmäßig selbst beteiligt. In seiner Autobiografie **The Long Hard Road Out of Hell** (1998) ist nachzulesen, wie seine vielfältigen Begabungen ihren dramatischsten Niederschlag vielleicht in der Verwandlung eines Kleinstadt-Jungen aus Ohio namens Brian Hugh Warner in einen schillernden internationalen Star fanden, dessen Texte von Drogen, sexuellen Exzessen, Wahn und Depression handeln. Aus der Metamorphose ging seine neue Identität als Marilyn Manson hervor. Unter diesem Pseudonym startete er 1989 sein musikalisches Debüt mit einer Band, die er The Spooky Kids nannte. (Später sagte er, dass er ein Pseudonym benötigte, um unter seinem wahren Namen eine Kritik der Performance schreiben zu können, was er auch wirklich tat.) Bei seinem ersten Auftritt trug der frisch gebackene Performer ein Marilyn Monroe-T-Shirt »mit einem Hakenkreuz à la Manson auf der Stirn«.

— Der Bühnenname des Newcomers war eine Hommage an zwei legendäre Amerikaner: Marilyn Monroe und Charles Manson. Als Inkarnation des amerikanischen Traums hatte Erstere sich von einem ungewollten, außerehelichen Kind zur Symbolfigur für Hollywood-Glamour und Sex Appeal gewandelt. Letzterer hingegen mag als Verkörperung des amerikanischen Albtraums gelten. 1969, in dem Jahr, in dem Brian Hugh Warner in Canton, Ohio, das Licht der Welt erblickte, ermordeten der in Cincinnati geborene Charles Manson und seine als »Familie« bezeichneten Anhänger Roman Polanskis schwangere Frau Sharon Tate und vier ihrer Freunde. Die Tatsache, dass Tate, eine frühere Schönheitskönigin, kurz zuvor das Publikum in Polanskis Horrorkomödie **Tanz der Vampire** bezaubert hatte, verlieh dem Massaker eine zusätzliche makabre Note und Publizität. Makaber war außerdem, dass Manson sein Killer-Kommando in dem Glauben schickte, das Haus sei noch von dem Musiker und Produzenten Terry Melcher bewohnt, dem Sohn der legendären Doris Day, der es kurz zuvor abgelehnt hatte, Mansons Musik zu promoten. Er selbst hielt sich für eine Inkarnation Christi ebenso wie des Teufels, und noch heute werden ihm satanische Kulte gewidmet.

Wie Marilyn Monroe war auch er ein uneheliches Kind und zog nach Los Angeles, dem Geburtsort der Stars, um sich selbst neu zu erfinden. (Und ebenfalls wie Marilyn wurde er zwischen Verwandten und Pflegeeltern hin und her geschoben und einer strengen religiösen Erziehung unterworfen.) Als Musiker und Songwriter hatte er wenig Erfolg. Einige seiner Werke wurden von anderen Musikern gecovered oder zitiert, darunter auch von der berühmten Band Guns N' Roses und Marilyn Manson selbst. Letzterer brachte auf seinem Debütalbum **Portrait of an American Family** ein Stück mit dem Titel **My Monkey**, das einige Zeilen aus Charles Mansons bekanntestem Text **Mechanical Man** zitiert.

— Mit seinem Pseudonym verwies Brian Hugh Warner also auf eine Widersprüchlichkeit im amerikanischen Traum. Marilyn Monroe jedenfalls war schon lange in ihrer Phantasiewelt aus Drogen und Alkohol versunken, bevor sie 1962 vermutlich Selbstmord beging. Marilyn Manson sagt, »sie hatte eine dunkle Seite, so wie Charles Manson eine gute, intelligente Seite hatte«. In gewisser Weise mag Monroe (oder Norma Jean) als Opfer ihres eigenen Erfolgs und des Medien-Rummels gelten, den sie ausgelöst hat—ein Thema, das Marilyn Manson immer wieder in seinen Werken aufgreift. In seiner Autobiografie berichtet er, dass er sich bei der Wahl seines Künstlernamens von der Erkenntnis hat leiten lassen, dass »jeder eine helle und eine dunkle Seite in sich trägt und keine ohne die andere existieren kann. Ich erinnere mich daran, wie ich bei der Lektüre von **Paradise Lost (Das verlorene Paradies, John Milton, 1667)** in der High School davon beeindruckt war, dass Gott, nachdem Satan und die Engel gegen den Himmel rebelliert hatten, als Reaktion auf den Aufruhr den Menschen erschuf ... Das heißt doch, dass zumindest nach John Milton die Existenz des Menschen sich nicht nur göttlichem Wohlwollen verdankt, sondern auch dem Bösen des Satans.«

— Wie andere Kleinstadt-Rebellen vor ihm—darunter Janis Joplin (Port Arthur, Texas), Andrej Warhola (Pittsburgh, Pennsylvania), Madonna Louise Ciccone (Bay City, Michigan) und Keith Haring (Reading, Pennsylvania)—schuf Hugh Warner für seine Rebellion gegen die mittelamerikanische Frömmigkeit und Anständigkeit eine radikale Figur. Das Durchbrechen beziehungsweise Vorführen von Tabus war ein grundlegendes ästhetisches Prinzip. Als selbstgeschaffenes Gesamtkunstwerk setzt er damit eine Tradition fort, die in der Phrase »*épater le bourgeois*« ihren Ausdruck fand. Das war das inoffizielle Motto der französischen *Décadents* im 19. Jahrhundert, zu denen unter anderen Arthur Rimbaud und Charles Baudelaire gehörten, deren anti-bourgeoiser Geschmack auch Opium und Absinth goutierte. In **À Rebours**, jenem Roman, der zur Bibel dieser exzentrischen Bewegung wurde, beschreibt Joris-Karl Huysmans die hedonistischen Abenteuer eines aristokratischen Anti-Helden, der sich schließlich in eine ideale ästhetische Welt nach eigenem Gusto flüchtet. (Der Roman machte auf den Schriftsteller Oscar Wilde tiefen Eindruck und dürfte seine eigene klassische Dekadenz-Studie

**Das Bildnis des Dorian Gray** nachhaltig beeinflusst haben). Es ist kein Zufall, dass Marilyn Mansons erste europäische Ausstellung in der Kölner Galerie Brigitte Schenk mit Baudelaires Titel **Les Fleurs du Mal** aufwartete—oder dass sein Lieblings-Aperitif seine eigene Absinth-Marke ist.

— Androgynität, Metamorphose und Maskerade sind immer wiederkehrende Leitmotive in Mansons visueller Ästhetik wie in seiner Musik. Eines seiner beunruhigendsten Bilder zeigt eine Figur, deren Gesicht vollkommen hinter einer altmodischen Gasmaske verschwindet und trägt den Titel **Masquerade** (2000). **Die Deutsche Kämpferin** (1999) hingegen zeigt Hitler als neckischen Transsexuellen. Auch Bezüge zu klassischen Märchen wie **Schneewittchen** und **Dornröschen** tauchen auf—darin spielen ja Verwandlung und das Motiv der »lebenden Toten« eine wesentliche Rolle. Und Manson ist auch fasziniert von Lewis Carrolls **Alice im Wunderland** (1865), dessen Heldin im Laufe ihrer surrealen Reise zahlreiche Verwandlungen durchläuft. Erst 2006 plante er sein Regie-Debüt mit einem mit **Phantasmagoria** betitelten Film über das Leben dieses rätselhaften Autors. Das Projekt interessierte ihn, weil es nach seinen Worten »eine Jekyll and Hyde-Story war, und je mehr ich mich in die Geschichte vertiefte, desto deutlicher wurde mir, dass es sich tatsächlich um eine Geister-Geschichte handelt. Er wurde von seinen eigenen Dämonen verfolgt und hatte eine gespaltene Persönlichkeit ...«

— In **Phantasmagoria** wollte Manson als Autor, Star und Regisseur agieren. Auch den Soundtrack wollte er selbst komponieren. Zusätzlich zu diesem (leider) unrealisierten Projekt kursierten Gerüchte, dass Manson sich darauf vorbereiten würde, die Königin der Herzen in einer neuen Alice im Wunderland-Adaption zu spielen. Bislang ist das einzige greifbare Ergebnis dieser Begeisterung für Alice und ihre verkehrte Welt allerdings das Album **Eat Me, Drink Me** (2007). Der Titelsong ist eine direkte Referenz an das kleine Mädchen, das in einen Kaninchenbau fällt und sich in einer Welt voller seltsamer anthropomorpher Kreaturen wiederfindet. (In Mansons eigener Jugend wurde der Ausdruck »down the rabbit hole« [unten im Kaninchenbau] benutzt, um die Wirkung von halluzinogenen Drogen zu beschreiben.) In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass der Name Lewis Carroll (1832–1898) ein Künstlername ist, hinter dem sich der Reverend Charles Lutwidge Dodgson verbirgt, der seiner Zeit als Autor, Mathematiker, Fotograf und Diakon, also Marilyn Manson vergleichbar als Allround-Talent tätig war.

— Mansons Rückgriff auf die Märchen-Klassiker **Schneewittchen** und **Dornröschen** in seinen Titeln ist ein Verweis auf zwei ebenso sensationelle wie ungeklärte Mordfälle in Amerika. Das Playgirl und Mochtégern-Hollywood-Sternchen Elizabeth Short (1924–1947) übernimmt dabei die Rolle von Schneewittchen, während die Dornröschen-Rolle von JonBenét Ramsey (1990–1996) gespielt wird. Short wurde 1947 im Alter von 22 Jahren brutal getötet. Ihr

## GOTHIC REVIVAL: DIE MALERISCHE VISION DES MARILYN MANSON

Körper war verstümmelt und in der Mitte durchtrennt, ihre Beine in sexuell provozierender Pose gespreizt und ihr Mund zu einem grotesken Clowns-Grinsen geschnitten. Die skandalgierige Presse verbreitete eilends ihren Spitznamen »Schwarze Dahlie« und brachte eine Flut von Spekulationen über ihren Mörder und seine möglichen Motive in Umlauf. Auf der Liste der verdächtigsten Prominenten standen der Gangster Bugsy Siegel, der Folk-Sänger Woody Guthrie und der Regisseur und Schauspieler Orson Welles. In **Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder** (2006) fügten Mark Nelson und die Kunstkritikerin Sarah Hudson Bayliss der endlosen Geschichte noch eine weitere bizarre Fußnote hinzu, indem sie behaupteten, die Ermordung und Verstümmelung der Elizabeth Short sei nach den Prinzipien surrealistischer Kunst ausgeführt worden.

— JonBenét Ramsey war eine frühreife, sechs Jahre alte »Schönheitskönigin«, die Weihnachten 1996 im Keller ihrer reichen Eltern in Boulder, Colorado, ermordet aufgefunden wurde. Im daraufhin einsetzenden Medien-Rummel wurde das Opfer als »aufgedonnetes Baby, ein sexualisiertes Kleinkind als Schönheitskönigin« beschrieben, dessen Bild monatelang der Fernseh-Aufmacher wurde. Einer der populärsten Videoclips zeigte sie, wie sie in einem roten Cowboy-Kostüm »I want to be a cowboy sweetheart« sang oder in einem glitzernden Las Vegas-Showgirl-Outfit über die Bühne flatterte, angetan mit falschen blonden Locken und dickem Make-up. Wie zuvor Marilyn Monroe konnte Ramsey zugleich als Verkörperung des typischen Opfers und des amerikanischen Traums gelten.

— Die Vorlagen zu den Bildern, die Manson zu diesen berüchtigten Verbrechen gemalt hat, stammen allesamt aus veröffentlichten Polizeiberichten und den Massenmedien, die diese bizarren Geschichten lustvoll ausbreiteten. In den beiden Studien zu Elizabeth Short mit den Untertiteln **A smile I** und **A smile II**, die 2002 entstanden sind, zeigt der Künstler zunächst das glamouröse Bildnis eines Playgirls mit rabenschwarz gefärbten Haaren, bleichem Make-up und dick aufgetragenem Lippenstift—worin sie übrigens der Figur des Künstlers selbst nicht ganz unähnlich ist. Dann folgt die blutverschmierte Version mit dem zu ewigem Grinsen geschnittenen Mund. In den Blättern **And Now A Special Sort of Death for one so Fair** und **You're sure you will be comfortable?** aus dem Jahr 2006 sehen wir nicht nur den zerschnittenen Mund des Opfers, sondern in erschreckender Direktheit auch den brutal abgetrennten Torso. (Letzteres Motiv ist sogar mit echtem Schamhaar »collagiert«.) Doch die Bilder haben nichts vom Objektivitätsanspruch einer Berichterstattung. Die Figuren sind aus dem Zusammenhang gelöst und so in die Bildfläche gesetzt, dass sie vor den Augen des Betrachters beinahe zu schweben scheinen. Das Gleiche gilt für **Sleeping beauty I** und **Sleeping beauty II** (beide 2004). Die Bilder zeigen einmal das glamourös »bemalete«, lieblich lächelnde Gesicht von JonBenét Ramsey und einmal dasselbe reglos im Schlaf—oder auch im Tod—erstarrte Gesicht.

— Marilyn Mansons Beschäftigung mit diesen Themen sowohl in seiner Musik als auch in seinen Aquarellen wurde häufig verkürzt als »pervers« bezeichnet. Dem lässt sich entgegen, dass Gewalt und Unheil Themenbereiche sind, die in der Kunst immer wieder vorkommen und kritisch reflektiert werden, und bei Weitem nicht nur als Fundus für Horrorfilmmotive dienen. Der Choreograf Angel Preljocaj erklärt, dass er **Blanche Neige**, seine beeindruckende Choreografie aus dem Jahr 2008, erst entwickeln konnte, als ihm bewusst geworden ist, dass »die böse Stiefmutter eine viel interessantere Figur ist als Schneewittchen«. Wie Marilyn Manson selbst sind auch zahlreiche Wissenschaftler der Meinung, dass der Satan in Miltons **Paradise Lost** den eigentlichen Helden beziehungsweise Anti-Held darstellt. Desgleichen ist der megalomane Captain Ahab viel aufregender als der naive junge Erzähler von **Moby Dick** (1851). Von Shakespeare bis Sartre, von Baudelaire bis Burroughs ist die Faszination, die von der dunklen Seite der menschlichen Natur ausgeht, ein wiederkehrender und auf höchstem Niveau diskutierter Interessensgegenstand. Oder, um es mit den Worten des Elfenbeinjägers Kurtz in Joseph Conrads **Herz der Finsternis** (1899) zu sagen: »Das Grauen! Das Grauen!« (Conrad selbst hat einmal gesagt: »Der Mensch ist ein böses Tier.«) Die faszinierende symbolische Reise in das Herz der Finsternis, die Conrad beschrieben hat, finden wir auch bei Francis Ford Coppola in der zentralen Metapher seiner Vietnam-Tragödie **Apocalypse Now** (1979).

— Auch in der bildenden Kunst gibt es berühmte Werke, die von einer vergleichbaren Faszination handeln, beispielsweise Francisco de Goyas **Los desastres de la guerra** (1810–1814) mit seinen Szenen von Vergewaltigung, Folter und Verstümmelung oder Théodore Géricaults **Le radeau de la Méduse** (1819). Als Géricault seine epische Studie über Kannibalismus und Überleben auf hoher See vorbereitete, fertigte er Dutzende Vorzeichnungen von todgeweihten Patienten in Pariser Krankenhäusern sowie von Toten im Pariser Leichenschauhaus an. Die Bilder von Goya wie von Géricault waren Anregung für Opern, Theaterstücke und Filme, und im letzten Jahr verwendete eine deutsche Funeral-Doom-Metal-Band mit dem vieldeutigen Namen Ahab ein Detail aus dem Géricault-Gemälde für ein Plattencover. Marilyn Manson ist alles andere als ein Ausdruck geistiger Umnachtung, vielmehr verkörpert er jene Ängste und Obsessionen, die tief in der menschlichen Psyche verwurzelt sind. In diesem Sinne sei daran erinnert, wie der Schriftsteller Edgar Allan Poe (1809–1849) auf den Gedanken reagierte, dass er von Finsternis und Schwermut besessen sei: Ihn interessiere nicht die Finsternis der »Germanic-« (das heißt Gothic-)Mode, sondern die Dunkelheit der menschlichen Seele.

— Letztendlich ist es natürlich weniger die verstörende Thematik, die solchen Werken ihren typischen »Manson-Touch« verleiht, sondern es sind charakteristische Merkmale in der formalen Umsetzung. Die dominierenden bleichen Erdfarben geben den Aquarellfarben etwas Archaisches, ebenso wie der gezielte Einsatz von Licht und Schatten. Manson lässt

## GOTHIC REVIVAL: DIE MALERISCHE VISION DES MARILYN MANSON

die einzelnen Farben nicht erst trocknen, bevor er die nächste aufträgt, sondern arbeitet nass-in-nass, so dass die Formen verschwimmen und zusammenfließen. So wird jede Art von Bildschärfe vermieden, die eine fotorealistische Dimension andeuten könnte. (In dem Selbstporträt **The man who eats his fingers** von 2006 sind die Farben mit Kamillentee verdünnt, was der Komposition einen ausgeprägten Sepia-Effekt verleiht.) Die sogenannte »Transparent-Technik«, die Manson anwendet—und im XIX. Jahrhundert unter anderem von Paul Cézanne und Egon Schiele systematisch eingesetzt wurde—, ist technisch als »partielle Pigmentierung« im Gegensatz zur opaken Wirkung der Gouache bekannt. Außerdem zieht Manson den klaren Farben des Malkastens die gemischten Mitteltöne des Wassers vor, in dem er seine Pinsel auswäscht. Auch wird dadurch der einprägsame markante Eindruck von düster Verschleiertem und Changierendem zusätzlich noch verstärkt.

Bei genauerer Betrachtung kann man Mansons Vorliebe für den Surrealismus als revolutionäre Bewegung nachvollziehen. Dennoch demonstrieren seine bizarren, sadomasochistischen Performances, vor allem aus den ersten Jahren von **The Crazy Kids**, eine noch größere Neigung zur ungezügelten Grenzüberschreitung der Wiener Aktionisten. **Das Fest des Psycho-Physischen Naturalismus** von Hermann Nitsch und Rudolph Schwarzkogler im Jahr 1966 oder Otto Mühls **Pissaktion** von 1968 können als Vorbilder für Mansons archaische Bühnenauftritte gelten. In stärkerem Maß nimmt aber das Motiv-Gemisch aus blutigem Opfer und liturgischem Ritual von Nitschs **Orgien-Mysterien-Spielen** die noch extremeren Bühnen-Possen des Amerikaners vorweg. In **The Long Hard Road Out of Hell** (1998) beschreibt er beispielsweise eine solche frühe Performance:

Bei einem Konzert hatten wir auf der Bühne ein Mädchen mit Lockenwicklern im Haar und einem Kissen unter dem Hemd, damit sie schwanger aussah. Sie stand vor einem Bügelbrett, und während wir sangen, bügelte sie die Falten aus einer Nazi-Fahne. Im Laufe der Show setzte sie sich dann mit gespreizten Beinen auf das Bügelbrett und tat so, als würde sie an sich selbst eine Abtreibung vornehmen. Dann wickelte sie einen scheinbaren Fötus in die Swastika-Fahne und legte ihn vergleichbar einem rituellen Akt zum flimmernden Fernseher vor ihr.

Der wiederholte Einsatz von Tieren auf der Bühne alarmierte regelmäßig die Tierschützer, während Oral-Sex auf der Bühne nicht die halberhoffte Gefängnisstrafe für die Protagonisten brachte. Mag Mansons Hommage an den Geist von »épater le bourgeois« auch manchmal pubertär gewirkt haben, so verstärkten seine Performances doch die Intensität seiner Bestrebungen, die Frömmigkeit seiner Kindheit zu überwinden. Im Vergleich zu den Performances der Wiener Aktionisten sollte man jedoch nicht den (wie auch immer »perverse«) »Humor« übersehen, der in Mansons Auftritten oft eine Rolle spielt—zum Beispiel, angeregt von John Waters' **Pink Flamingos**, wenn zwei extrem korpulente Frauen sich in einem Kinderlaufgitter lieben.

Es gibt keinen unmittelbaren Beweis dafür, dass Manson von den Wiener Aktionisten beeinflusst wurde, aber der Extremismus, der so typisch für die österreichische Avantgarde war, ist ihm jedenfalls nicht fremd. Gottfried Helnwein, der vor allem mit seinen schreienden Selbstporträts und den hyperrealistischen Studien von verwundeten Kindern bekannt wurde, ist ein persönlicher Freund, mit dem Manson gemeinsam 2003 den Kurzfilm **Doppelherz** produzierte. (Die Hochzeit des Sängers mit der Stripperin und Fetisch-Spezialistin Dita von Teese wurde 2005 in Helnweins irischem Landhaus Ganteen Castle gefeiert.)

Wie vor ihm Andy Warhol (1928–1987) ist auch Marilyn Manson ein ebenso scharfsinniger wie sensibler Rezeptor kultureller Strömungen und Gegenströmungen unserer Welt. Er ist eine Art multimedialer Renaissance- und Post-Pop-Mensch. Tatsächlich gab es vor ihm kaum einen Künstler von derart alles in sich einverleibender Intelligenz und einer solchen Gewandtheit in der Kunst der Selbsterfindung wie Andy Warhol. Beide kann man getrost als selbst geschaffene Gesamtkunstwerke bezeichnen—schillernde Talente, die sich um die konventionellen Genre-Grenzen nicht scheren. Warhol brillierte nicht nur als bildender Künstler, sondern auch als Filmmacher, Musikproduzent, Performer, Autor, Publizist und Photograph. Manson ist Dichter, Komponist, Performer, Plattenproduzent, Autor, Filmregisseur und ein Schauspieler, der seinen ersten Auftritt 1997 in einem Spielfilm in David Lynchs **Lost Highway** hatte. Lynch blieb auch später ein wichtiger Einfluss für ihn und steuerte zu **The Long Road Out of Hell** eine Einleitung bei: »Draußen schüttete es wie aus Eimern. Wie ein natürlicher Spross von kollektiver Menschlichkeit spazierte Marilyn Manson herein. Es war nicht zu übersehen—er begann wie Elvis auszusehen und zu klingen.« Zu den späteren Film-Highlights und seinem nachhaltigen Interesse an Maskerade und Verwandlung gehörte Mansons Auftritt als Transvestit Christina in Fenton Baileys und Randy Barbatos **Party Monster** von 2003.

Ähnlich wie Warhol hat Manson als bildender Künstler seine Themen oft aus den sensationshungrigen Massenmedien bezogen; und auch das Selbstporträt spielt bei beiden Künstlern eine zentrale Rolle. Doch Manson hat nie die Techniken der Massenmedien wie Video und

## GOthic REVIVAL: DIE MALERISCHE VISION DES MARILYN MANSON

Siebdruck kultiviert, die bei Warhol zum Markenzeichen geworden sind. Seine eigentlichen ästhetischen Vorläufer befinden sich unter den deutschen und österreichischen Expressionisten, und die deutlichsten Parallelen lassen sich zum Werk von Egon Schiele ziehen. Der österreichische Maler war von Eros und Tod besessen und malte so sexuell explizite Bilder, dass er wegen pornografischer Umtriebe verhaftet worden ist. Schieles **Männlicher Akt**, **Selbstporträt** und **Weiblicher Akt**, beide von 1910, zeigen die typischen langen, oft ausgemergelten Körper, die sein Markenzeichen waren. Das grimassierende Gesicht, den gewundenen Körper und die überlangen Finger des Selbstporträts kann man in Mansons Arbeit wiederfinden. Darüber hinaus zeigt **You're sure you will be comfortable?**, eine von Mansons Studien zur toten Elizabeth Short, eine unheimliche Ähnlichkeit mit der Haltung von Schieles **Liegender weiblicher Akt mit gespreizten Beinen** von 1914.

Während seines Wehrdienstes im Ersten Weltkrieg stellte Egon Schiele immer wieder Kranke und Verwundete in Lazaretten dar. Und auch nach dem Krieg zeichnete er in Wiener Krankenhäusern—oft auf Entbindungsstationen, weil die großen Bäuche der werdenden Mütter eine besondere Anziehung auf ihn ausübten. Doch die Ähnlichkeiten zwischen Schiele und Manson bestehen nicht nur in der Faszination von Sex, Verstümmelung und Verfall. Auch Manson arbeitet mit jener »Nass-in-nass-Transparent-Technik«, die Schiele so meisterlich beherrschte. Bei dieser Technik entsteht während des Trocknungsprozesses an den äußeren, schneller trocknenden Rändern der Farb-»Pfüthen« eine größere Pigmentdichte. Diese Rückstände wirken wie »gezeichnete« Linien zusätzlich zu den tatsächlich gezeichneten Linien, die sowohl bei Manson als auch bei Schiele gelegentlich auftauchen. Auch die düstere Stimmung der Grau-Braun-Töne verbindet die beiden Aquarellmaler. Zwar bewundert Marilyn Manson auch Otto Dix (1891–1969), George Grosz (1893–1959) und Otto Müller (1874–1930), doch seine größte Verehrung gilt Egon Schiele. Bei aller augenscheinlichen Radikalität sind Marilyn Mansons Aktivitäten als bildender Künstler fest verankert in der Tradition der frühen Moderne—durch die Brille einer medienfixierten Welt betrachtet, deren Betreiber und Opfer er gleichermaßen ist.

### DAVID GALLOWAY

(geboren in den USA; \*1937) studierte an der Harvard University (B.A., 1959) und der State University of New York in Buffalo (PhD, 1962). 1972 wurde er zum Ordinarius für Amerikastudien der Ruhr-Universität Bochum berufen, wo Film, bildende Kunst und Kulturgeschichte zu den Forschungsschwerpunkten gehörten. Von 1978–1979 war er Chefkurator des Tehran Museum of Contemporary Art, und für die Zusammenstellung des Teams, die Erweiterung der Sammlung, sowie die Entwicklung eines Ausstellungsprogramms verantwortlich.

Neben zahlreichen Publikationen verfasste Galloway wissenschaftliche Studien, darunter **The Absurd Hero**, zwei kritische Ausgaben von Edgar Allan Poe und die Biografie zu Edward Lewis Wallant. Er ist Autor von fünf Romanen (mit Übersetzungen ins Spanische und Holländische) und dem Bühnenstück **Melody Jones**. Seine Artikel sind in dem »Manchester Guardian«, »Spectator«, der »New York Times« sowie in »Die Zeit« und »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« erschienen. Er ist Korrespondent für die »International Herald Tribune« (Paris) und »ARTnews« (New York), sowie Redakteur für »Art in America« (New York). Bei der Aufbereitung und Katalogherstellung für die Sammlungen von Harald Falckenberg (Hamburg) und Dieter Rosenkranz (Wuppertal/Berlin) hat er als Berater und Redakteur mitgewirkt.

# CABARET VOLTAIRE, ZURICH, DECLARATION: MARILYN MANSON IS DADA

BY ADRIAN NOTZ



# CABARET VOLTAIRE, ZÜRICH; DECLARATION: MARILYN MANSON IS DADA

**DADA IS NEITHER A STYLE NOR A DIRECTION IN ART,  
BUT A GESTURE AND A DECLARATION.**

## RECOMMENDATION

On 28<sup>th</sup> November 2007 Marilyn Manson, together with Evan Rachel Wood, visited the Cabaret Voltaire in Zurich on the occasion of the opening of his exhibition **Les Fleurs Du Mal**. Like someone paying penitence, he shuffled through the hall of the entire Cabaret Voltaire, in which Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, Richard Huelsenbeck and Sophie Taeuber Arp had organized the very first Dada soirées, and announced: »It's maybe my most favorite of all exhibitions, because this is the birthplace of Dada and the fact that I am such a big fan of Tristan Tzara and everything that is Dada. I am much honored to be here.« This declaration by Marilyn Manson at the birthplace of Dada was recorded by rebell.tv and witnessed by some 160,000 people on Youtube.

— In the symbolic act of the presentation of his watercolors, he revealed his ambitions to be a fine artist at the very place where back then Janco's generous »Erzengel« and Segal's symbolist interiors hung next to futuristic posters by Slodki, biomorphous découpages by Arp and Cubist etchings by Picasso.

— Doing penance through the Cabaret Voltaire, declaring his belief in Dada and presenting his watercolors, he paid tribute to Dada.

Kerim Seiler and  
Caroline Pachoud  
**Artür (Illuminacion)**  
2008



## ARGUMENTATION

### Premise

There have been many attempts to interpret Marilyn Manson controversially and declare him as a figure or supporter of a specific movement (prince of darkness, enfant terrible, Satanist, scandal-plagued rock musician). Entire glossaries have sprung up to explain the symbols that Manson uses in his performance, establishing links with occultism, the Bible, Kaballah, the film industry, Fascism, Romanticism, etc. This wide range of references is a sign that Manson is difficult to comprehend.

— With the visit and declaration of belief of Marilyn Manson, Dada and Marilyn Manson were brought close together.

— For this reason we have below created a further reference, the aim of which is to establish through argumentation why Marilyn Manson is Dada.

— An initial similarity already exists in the mere fact that Dada is about as comprehensible as Marilyn Manson is.

### Name

The name of Marilyn Manson, which represents both the artist and the band, as well as the names of many of the band members (Daisy Berkowitz, Madonna Wayne Gacy, Twiggy Ramirez, Sara Lee Lucas, Olivia Newton Bundy, Ginger Fish, Gidget Gein) are made up from the names of icons from the world of glamour (Marilyn Monroe, Madonna, Twiggy) and of icons from the world of mass murderers and serial killers (John Wayne Gacy, Richard Ramirez, Henry Lee Lucas, Albert Fish, Ted Bundy, Charles Manson). They thus combine crass opposites. In his chronology **Dada—Kunst und Antikunst**, Dadaist and experimental filmmaker Hans Richter uses the word »contingency« to describe the unity in the opposing forces of Dada: »The realization that reason and anti-reason, sense and non-sense, plan and coincidence, consciousness and unconsciousness belong together and represent necessary parts of a whole, this was where the real focus of Dada lay.«<sup>1</sup> As can be seen in the name, Marilyn Manson, as with Dada, is always involved with enduring contrasts and contradictory complexity. It is not »either—or«, but »both—and«.

### Person, mask and role

Marilyn Manson is a person. The term originates from the Latin »persona« and the Greek »prosopon«. Both terms mean face and mask and have their origins in antique theatre.

— Marilyn Manson is a person who, like boxer and poet Arthur Cravan, assumes different

<sup>1</sup> Hans Richter: **Dada—Kunst und Antikunst**, 1964, p. 65.

# CABARET VOLTAIRE, ZÜRICH; DECLARATION: MARILYN MANSON IS DADA

roles. Arthur Cravan used to dress as a dandy like his uncle, Oscar Wilde, and announced: »man of the world, chemist, whore, drunkard, musician, worker, artist, acrobat, actor, old man, child, impostor, crook, angel and bon vivant; millionaire, bourgeois, cactus, giraffe, lord, peasant, hunter, industrialist, fauna and flora: I am all things, all people and all animals.«<sup>2</sup>

— Manson also likes to present himself as a dandy and a gentleman, as a joker and a trickster, and could say of himself: »corpse, black death, dictator, soldier, alien, phantom, daemon, high priest, pharaoh, pope, Jesus and Antichrist superstar: I am all things, all things sensuous and extrasensory.«

— The dandy is a passionate idler and with a notorious tendency to gamble. He is solitary and a society person. With Hugo Ball, the dandy is not guided by his mood from one experience to the next, but through the consequence of a thought and the logic of intellectual facts. This drive also exists with Manson. There was a moment in time when he decided to take on the mask, and this spiritual fact now leads him from one experience to the next. He takes on roles not to interpret them, but to appropriate them. Like Arthur Cravan, he also goes further than Marcel Duchamp, who posed in front of Man Ray's camera as Rose Sélavy and flirted with a transsexual identity, turning into a multiple, androgynous being.

— The first experience of the Dadaists with masks in the Cabaret Voltaire is described by Hugo Ball as follows: »Something strange now happened. The mask not only immediately demands a costume, it also dictated a very specific pathetic gesture, coming close to insanity.«<sup>3</sup> The mask that Manson has assumed demands all the roles that he embodies. In the term *prosopon*, an entity of opposites is also created. The term stands for the unity of face and mask, of the own and the other, of natural and artificial or of the human and the divine. *Prosopon* therefore says: »The mask is a face« or »God is human.« Or Marilyn Manson is Marilyn Manson. Or Marilyn is Manson.

— Mask and face have become one in Marilyn Manson. You will have great trouble finding a picture of him in which he is not wearing makeup. A further quote by Ball is very fitting for the mask that Marilyn Manson has put on: »What fascinates us all about masks is that they do not embody human, superhuman characters and passions. The horror of this time, the paralyzing background of things, is made visible.«<sup>4</sup>

The Dadaists were the first to describe this total and consistent adoption of a role as art. Not only a *pissoir* could become art, a person could too. The Dada baroness, Elsa von Freytag Loringhoven, who sometimes wore two little tins of tomato puree on her nipples and had a small birdcage hanging around her neck containing a stuffed canary, saw herself as a work of art and announced: »I am art«.

<sup>2</sup> Some of these terms have been taken from Cravan's poem »Poet und Boxer« from his magazine *Maintenant*, Nr. 5, March/April 1915.

<sup>3</sup> Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit*, 1927.

<sup>4</sup> Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit*, 1927.

## Performance and performativity

The various persona of Marilyn Manson make an appearance above all in concerts and videos, but also at events and in the press. These platforms are more than just music concerts and videos, which exist in particular as entertainment. In the Cabaret Voltaire the Dadaists wanted to only »do nice things«, according to a letter written to the authorities. They used the medium of cabaret and performance, however, particularly as a place of artistic propaganda against the callousness of the times shortly after the First World War. They infiltrated well-known songs and formats. Visitors expected only pleasant entertainment and wanted to get drunk, but were confronted with the horrors of the time, and with abstract art, which they found provocative, and against which they put up resistance. Marilyn Manson's manifestations provoke along the same lines. Just as the Dadaists reacted to the audience by imposing themselves on them more and more, so Marilyn Manson reacts in his performances to the allegations directed at him. With Manson the reactions are related not only to the audience that is directly present—because this is the essence of each and every concert—but also to things that are said about him in the media. This is why he also calls himself Jesus Christ Superstar or projects newspaper articles in which he is presented as the person to blame for schoolchildren going on a killing spree. This turns the performances of Marilyn Manson into actual performance acts that cause sections of society, such as fundamentalist Christians or conservative authorities, to take action themselves by protesting against Marilyn Manson as a personification of evil. As with the Dadaists, the provocation of scandals is an important performative stylistic device of Manson. Starting with performances, concerts and videos, they are also reflected in events and in the press. The Dadaists also played games with the press, launching hoaxes and disseminating press announcements. Tristan Tzara proudly announced in his *Chronique Zurichoise* that up to 15<sup>th</sup> October 1919, 8 590 articles about Dada had already appeared. This made the press an important resource in the dissemination of Dada, and it was used deliberately by the Dadaists.

## The work of art and the Urbild

Marilyn Manson is also active in other media or artistic disciplines. As this catalogue impressively demonstrates, he paints watercolors. He also works on films and takes his own photographs. In his painting he makes use of a very old technique, the technique of every narrow-minded, petit-bourgeois person who wants to make art in his spare time and attends a painting class for hobby artists. Watercolor painting represents the epitome of the idyllic and normally shows landscapes and still lifes from an ideal world. The watercolors of Manson have something very naive, which recalls soft and helpless watercolors of Tristan Tzara. One inevitably hopes to see a soft, romantic side to the scandal-plagued rock musician and

# CABARET VOLTAIRE, ZÜRICH; DECLARATION: MARILYN MANSON IS DADA

antichrist. Like Max Ernst in his collage novel **Une Semaine de Bonté** (1934), Manson uses the old-fashioned technique, however, to reveal the most hidden parts of human consciousness. —What he revealed to be his favorite authors fit in very well with these most hidden parts of human consciousness: Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche, Marquis de Sade or Edgar Allan Poe. The list could also include other authors that were recited by the Dadaists: Comte de Lautréamont, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire. All these writers experienced what Rimbaud had gone through all on his own in his **Saison en Enfer** (1873). In the Cabaret Voltaire it was experienced for the first time in a group—later on, again in the drinking bouts of the Situationists and during the first punk concerts. This is a place in the depths of the demonic, where there are no limits whatsoever. In his book **Lipstick Traces** (1992), Greil Marcus describes this dark place of nothing, where people read negro poems and medieval texts as a gnostic mythology. A gnostic mythology that culminated in the appearance of Hugo Ball in his Cubist costume, as he experienced a state of enlightenment, lamenting like a priest. A moment of absolute immediacy with the divine. An immediacy in which one can touch the brain directly with one's fingertips. —This immediacy with the most hidden parts of the human consciousness is ultimately the strongest argument for asserting that Marilyn Manson is Dada.

## ADRIAN NOTZ

(born in Switzerland; \*1977) studied Art at the University of Art (HfK) in Bremen und Art Theory at the University of Fine Arts (ZHdK) in Zurich. From 2004 until 2006 he was curator at Cabaret Voltaire in Zurich where he curated among others **Gianni Motti: Preemptive Exhibition** (2006) and **Dada East? The Romanians of Cabaret Voltaire** (2006/2007).

Since 2006 he is co-director of Cabaret Voltaire and curated among others **fuga saeculi** (2007/2008) in cooperation with Bazon Brock, **Cravan** (2008), **Carlos Amoraes: The Skeleton Image Constellation** (2009), **IRWIN: Was ist Kunst** **Hugo Ball** (2010), **Jake & Dinos Chapman: Die Dada Die** (2010) and **Lia Perjovschi: Dada Legacy/Anti Art** (2010/2011). Since September 2010 he is director of the training course in Fine Arts at the school of visual arts (GBS) in St. Gallen.



# CABARET VOLTAIRE, ZÜRICH, DEKLARATION: MARILYN MANSON IST DADA

VON ADRIAN NOTZ



# CABARET VOLTAIRE, ZÜRICH; DEKLARATION: MARILYN MANSON IST DADA

**DADA IST WEDER EIN STIL NOCH EINE KUNSTRICHTUNG,  
SONDERN EINE GESTE UND EINE DEKLARATION.**

## EMPFEHLUNG

Am 28. November 2007 besuchte Marilyn Manson zusammen mit Evan Rachel Wood anlässlich der Eröffnung seiner Ausstellung **Les Fleurs du Mal** das Cabaret Voltaire in Zürich. Einem Bußgänger gleich schritt er den ganzen Cabaret Voltaire Saal ab, in dem Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, Richard Huelsenbeck und Sophie Taeuber Arp die ersten Dada Soirées veranstaltet hatten, und bekannte: »It's maybe my most favorite of all exhibitions, because this is the birthplace of Dada and the fact that I am such a big fan of Tristan Tzara and everything that is Dada. I am very honored to be here.« Das Bekenntnis von Marilyn Manson gegenüber dem Geburtsort von Dada wurde von rebell.tv aufgenommen und von gut 160 000 Menschen auf Youtube bezeugt.

— Mit dem symbolischen Akt der Präsentation seiner Aquarelle offenbarte er seine Ambitionen eines bildenden Künstlers dort, wo damals Jancos generöse »Erzengel« (archangel) und Segals symbolistischen Interieurs neben futuristischen Plakaten von Slodki, biomorphen Découpages von Arp und kubistischen Radierungen von Picasso hingen.

— Mit diesem Bußgang durch das Cabaret Voltaire, dem Bekenntnis zu Dada und der Offenbarung seiner Aquarelle erwies er Dada die Ehre.

Links: **Hugo Ball im kubistischen Kostüm, mit handschriftlichem Kommentar**  
Zürich, 23.06.1916  
© Courtesy Hugo-Ball-Nachlass/ Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Rechts: Marilyn Manson und Evan Rachel Wood an der Geburtsstätte von Dada,  
Videostill, rebell.tv 2007



## ARGUMENTATION

### Prämisse

Es gibt sehr viele Versuche, Marilyn Manson argumentativ zu fassen und als eine Figur oder Anhänger einer bestimmten Bewegung zu deklarieren (Fürst der Finsternis, Bürgerschreck, Satanist, Skandalrockler). Ganze Glossars deuten die Symbole, die Manson in seiner Performance verwendet und stellen Bezüge zum Okkultismus, zur Bibel, zu Kaballah, zur Filmindustrie, zum Faschismus, zur Romantik etc. her. Diese vielfältigen Bezüge sind ein Zeichen dafür, dass Manson schwer greifbar und zu begreifen ist.

— Mit dem Besuch und Bekenntnis von Marilyn Manson wurden Dada und Marilyn Manson in unmittelbare Nähe gerückt.

— Deshalb wird im Folgenden ein weiterer Bezug hergestellt, der zum Ziel hat, argumentativ herzuleiten, warum Marilyn Manson Dada ist.

— Eine erste Gemeinsamkeit besteht schon allein darin, dass Dada ähnlich unfassbar ist wie Marilyn Manson selbst.

### Name

Der Name Marilyn Manson, der für den Künstler und für die Band steht, wie auch die Namen vieler Bandmitglieder (Daisy Berkowitz, Madonna Wayne Gacy, Twiggy Ramirez, Sara Lee Lucas, Olivia Newton Bundy, Ginger Fish, Gidget Gein) sind aus Namen von Ikonen aus der Welt des Glamour (Marilyn Monroe, Madonna, Twiggy) und von Ikonen aus der Welt der Massen- und Serienmörder (John Wayne Gacy, Richard Ramirez, Henry Lee Lucas, Albert Fish, Ted Bundy, Charles Manson) zusammengesetzt. Sie vereinen dadurch krasse Gegensätze in sich. In seiner Chronologie **Dada—Kunst und Antikunst** benutzt der Dadaist und Experimentalfilmer Hans Richter das Wort »Kontingenz«, um die Einheit im Gegensätzlichen von Dada zu beschreiben: »Die Erkenntnis, dass Vernunft und Anti-Vernunft, Sinn und Un-Sinn, Plan und Zufall, Bewusstsein und Un-Bewusstsein zusammengehören und notwendige Teile eines Ganzen darstellen, darin eben hatte Dada seinen Schwerpunkt.«<sup>1</sup> Wie sich in seinem Namen zeigt, geht es bei Marilyn Manson wie bei Dada immer um das Aushalten von Gegensätzen und widersprüchlicher Komplexität. Es ist nicht »entweder—oder«, sondern immer »sowohl—als auch«.

### Person, Maske und Rolle

Marilyn Manson ist eine Person. Der Begriff Person stammt vom lateinischen »persona« und vom griechischen »prosopon«. Beide Begriffe bedeuten Gesicht und Maske und stammen aus dem antiken Theater.

<sup>1</sup> Hans Richter: **Dada—Kunst und Antikunst**, 1964, S. 65.

# CABARET VOLTAIRE, ZÜRICH; DEKLARATION: MARILYN MANSON IST DADA

— Marilyn Manson ist eine Person, die sich wie der Boxer und Poet Arthur Cravan verschiedene Rollen aneignet. Arthur Cravan kleidete sich wie sein Onkel Oscar Wilde als Dandy und ließ verlauten: »Weltmann, Chemiker, Hure, Saufbold, Musiker, Arbeiter, Maler, Akrobat, Schauspieler, Greis, Kind, Hochstapler, Gauner, Engel und Lebemann; Millionär, Bourgeois, Kaktus, Giraffe, Lord, Bauer, Jäger, Industrieller, Fauna und Flora: Ich bin alle Dinge, alle Menschen und alle Tiere.«<sup>2</sup>

— Manson präsentiert sich auch gerne als Dandy und Gentleman, als Joker und Trickster und könnte von sich sagen: »Leiche, Schwarzer Tod, Diktator, Soldat, Alien, Phantom, Dämon, Hohepriester, Pharao, Papst, Jesus und Antichrist Superstar: Ich bin alle Dinge, alle sinnlichen und übersinnlichen.« Der Dandy ist ein passionierter Müßiggänger und eine notorische Spielernatur. Er ist Solitär und Gesellschaftsmensch. Bei Hugo Ball wird der Dandy nicht von seiner Laune von einem Erlebnis zum anderen geführt, sondern durch die Konsequenz eines Gedankens und die Logik der geistigen Tatsachen. Dieser Antrieb existiert auch bei Manson. Es gab den Moment, wo er beschloss, die Maske Manson anzunehmen und diese geistige Tatsache führt ihn nun von einem medienträchtigen Erlebnis zum nächsten. So nimmt er Rollen nicht an, um diese zu interpretieren, sondern um sie sich anzueignen. Wie Arthur Cravan geht auch er weiter als Marcel Duchamp, der sich als Rose Sélavy vor die Kamera von Man Ray setzte und mit einer transsexuellen Identität liebäugelte, und wird zu einem multiplen, androgynen Wesen.

— Das erste Erlebnis der Dadaisten mit Masken im Cabaret Voltaire wird von Hugo Ball wie folgt beschrieben: »Da geschah nun etwas Seltsames. Die Maske verlangte nicht nur sofort nach einem Kostüm, sie diktierte auch einen ganz bestimmten pathetischen, ja an Irrsinn streifenden Gestus.«<sup>3</sup> Die Maske, die Manson angenommen hat, verlangt nach all den Rollen, die er besetzt. Im Begriff prosopon wird eine Einheit von Gegensätzlichem hergestellt. Der Begriff steht für die Einheit von Gesicht und Maske, von Eigenem und Anderem, von Natürlichem und Künstlichem oder von Menschlichem und Göttlichem. Prosopon sagt also: »Die Maske ist ein Gesicht« oder »Der Gott ist Mensch.« Oder Marilyn Manson ist Marilyn Manson. Oder Marilyn ist Manson.

— Bei Marilyn Manson sind Maske und Gesicht eins geworden. Man versucht vergeblich, ein Bild von ihm zu finden, auf dem er nicht geschminkt ist. Ein weiteres Zitat von Ball passt sehr gut zu der Maske, die Marilyn Manson aufgesetzt hat: »Was an den Masken uns allesamt fasziniert, ist, dass sie nicht menschliche, sondern überlebensgrosse Charaktere und Leidenschaften verkörpern. Das Grauen dieser Zeit, der paralysierende Hintergrund der Dinge ist sichtbar gemacht.«<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Die Bezeichnungen sind teilweise Cravans Gedicht »Poet und Boxer« aus seinem Magazin, **Maintenant**, Nr. 5, März/April 1915, entnommen.

<sup>3</sup> Hugo Ball, **Flucht aus der Zeit**, 1927.

<sup>4</sup> Hugo Ball, **Flucht aus der Zeit**, 1927.

Diese totale und konsequente Aneignung einer Rolle bezeichneten die Dadaisten als erste als eine Kunst. Nicht nur ein Pissoir konnte zu Kunst werden, sondern auch ein Mensch. Die »Dada Baroness«, Elsa von Freytag Loringhoven, die zuweilen zwei Tomatenmarkdöschen auf ihren Brustwarzen trug und einen kleinen Vogelkäfig um den Hals hängen hatte, in dem ein ausgestopfter Kanarienvogel lag, verstand sich selbst als Gesamtkunstwerk und sagte: »Ich bin Kunst«.

## Performance und Performativität

Die verschiedenen Personen von Marilyn Manson treten vor allem in Konzerten und Videos, aber auch bei Anlässen und in der Presse in Erscheinung. Diese Plattformen sind viel mehr als bloße Musikkonzerte und -videos, welche vor allem der Unterhaltung dienen. Im Cabaret Voltaire wollten die Dadaisten laut einem Schreiben an die Behörden zwar nur »schöne Dinge tun«. Sie benutzten das Cabaret und die Performance jedoch vor allem als einen Ort der künstlerischen Propaganda gegen die Abgestumpftheit der Zeit kurz nach dem Ersten Weltkrieg. Sie infiltrierten bekannte Lieder und Formate. Die Besucher erwarteten nur angenehme Unterhaltung und wollten sich betrinken, wurden aber mit den Schrecken der Zeit und abstrakter Kunst konfrontiert, was sie provozierte und wogegen sie sich wehrten. Marilyn Mansons Manifestationen provozieren nach dem selben Muster. Wie die Dadaisten auf das Publikum reagierten, indem sie sich immer mehr und stärker gegen es durchsetzen mussten, so reagiert auch Marilyn Manson in seinen Performances auf die Vorwürfe, die gegen ihn erhoben werden. Bei Manson sind die Reaktionen nicht nur auf das Publikum bezogen, das unmittelbar da ist – denn dies ist die Essenz eines jeden Konzertes –, sondern auch auf Dinge, die über ihn in den Medien gesagt werden. Daher nennt er sich auch Jesus Christ Superstar oder projiziert Zeitungsartikel, in denen er als Schuldiger für Amokläufe von Schülern dargestellt wird. Die Performances von Marilyn Manson werden dadurch zu den eigentlichen performativen Akten, die Teile der Gesellschaft, wie fundamentalistische Christen oder konservative Behörden, dazu bringen, selbst in Aktion zu treten, um gegen Marilyn Manson als Personifizierung des Bösen zu protestieren. Wie bei den Dadaisten ist die Provokation von Skandalen ein wichtiges performatives Stilmittel von Manson. Ausgehend von den Performances, den Konzerten und Videos, finden sie auch ihren Widerhall bei Veranstaltungen und in der Presse. Auch die Dadaisten betrieben Spiele mit der Presse, lancierten Zeitungsentwürfe und brachten Pressemitteilungen in Umlauf. Tristan Tzara verkündet in seiner **Chronique Zurichoise** stolz, dass bis zum 15. Oktober 1919 schon 8590 Artikel über Dada erschienen seien. Die Presse war somit ein wichtiger Kanal zur Verbreitung von Dada, der von den Dadaisten bewusst benutzt wurde.

# CABARET VOLTAIRE, ZÜRICH; DEKLARATION: MARILYN MANSON IST DADA

## Das Kunstwerk und das Urbild

Marilyn Manson ist auch in anderen Medien oder künstlerischen Disziplinen tätig. Wie dieser Katalog eindrücklich zeigt, malt er Aquarelle. Er arbeitet auch an Filmen und macht eigene Fotografien. In seiner Malerei bedient er sich einer sehr alten Technik, der Technik eines jeden Spießbürgers, der in seiner Freizeit Kunst machen will und dafür einen Malkurs für Hobbykünstler besucht. Aquarellmalerei steht für das Idyllische schlechthin und zeigt normalerweise Landschaften und Stilleben aus einer heilen Welt. Die Aquarelle von Manson haben etwas sehr Naives, das an sanfte und hilflose Aquarelle von Tristan Tzara erinnert. Man hofft unweigerlich auf eine sanfte, romantische Seite des Skandalrockers und Antichristen. Wie Max Ernst, in seinem Collageroman **Une Semaine de Bonté** (1934) benutzt Manson die veraltete Technik jedoch dazu, um in die verborgensten Stellen des menschlichen Bewusstseins zu dringen.

— Die Autoren, die als seine Lieblingsautoren genannt werden, sind Experten, wenn es um diese »verborgene Stelle« des menschlichen Bewusstseins geht: Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche, Marquis de Sade oder Edgar Allan Poe. Die Liste könnte durch weitere Autoren, welche die Dadaisten rezitierten erweitert werden: Comte de Lautréamont, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Alfred Jarry und Guillaume Apollinaire. Alle diese Autoren erlebten, was Rimbaud ganz allein in seiner **Saison en Enfer** (1873) erlitten hatte. Im Cabaret Voltaire wurde es das erste Mal in einer Gruppe erlebt—später dann wieder bei den Saufgelagen der Situationisten und während der ersten Konzerte der Punks: Eine Selbstaufhebung und Neugeburt in den Tiefen des Dämonischen, wo es keinen Halt mehr gibt. Greil Marcus beschreibt diesen dunklen Ort des Nichts, wo man schwärzeste »Negergedichte« und mittelalterliche Kirchenväter las, in seinem Buch **Lipstick Traces** (1992) als einen gnostischen Mythos. Ein gnostischer Mythos, der im Auftritt Hugo Balls in seinem kubistischen Kostüm kulminierte, als dieser, wie ein Priester lamentierend eine Erleuchtung erlebte. Einen Moment der absoluten Unmittelbarkeit zum Göttlichen. Eine Unmittelbarkeit, in der man mit den Fingerspitzen direkt das Hirn berühren kann.

— Diese Unmittelbarkeit zu den verborgensten Winkeln des menschlichen Bewusstseins schließlich ist das stärkste Argument dafür, zu sagen, dass Marilyn Manson Dada ist.

## ADRIAN NOTZ

(geboren in der Schweiz; \*1977)  
studierte Kunst an der HFK Bremen und Theorie an der HdK Zürich. 2004 bis 2006 war er Kurator des Cabaret Voltaire in Zürich und kuratierte dort u.a. **Gianni Motti: Preemptive Exhibition** (2006) und **Dada East? The Romanians of Cabaret Voltaire** (2006/2007).

Seit 2006 ist er Kodirektor des Cabaret Voltaire und kuratierte u.a. **fuga saeculi** (2007/2008) mit Bazon Brock, **Cravan** (2008), **Carlos Amorales: The Skeleton Image Constellation** (2009), **IRWIN: Was ist Kunst Hugo Ball** (2010), **Jake & Dinos Chapman: Die Dada Die** (2010) und **Lia Perjovschi: Dada Legacy/Anti Art** (2010/2011). Seit September 2010 leitet er den Lehrgang Bildende Kunst an der Schule für Gestaltung (GBS) in St. Gallen.



# INTRODUCTORY CONSIDERATIONS ON THE GENEALOGY OF PAIN WITH DAVID LYNCH

BY CATHÉRINE HUG

»It's often much more difficult to put pain into words,  
which is one of the big problems with pain.«  
(Allan I. Basbaum, editor-in-chief of »Pain«, the medical journal of  
The International Association for the Study of Pain)

»You can't articulate it, and you can't see it.  
There is no question people often try to illustrate their pain.«  
(»The New York Times«, April 22, 2008)

Marilyn Manson (\*1969) is well-known for many things: primarily for his music, but also as a figure of scandal and a thorn in the eye of the moral guardians of North America. He was held liable by US mass media as the most frequent attempt to explain the derailment and running amok of adolescent fans, along the lines of the Littleton sniper, and as the singer himself says in Michael Moore's **Bowling for Columbine** 2002—but also as a social criticism: »I definitely can see why they did pick me out, because it is easy to throw my face on a TV, because at the end I am the poster-boy for fear. Because I represent what everybody is afraid of.«

He is less known, however, for his watercolor paintings, with which he has been involved now for about a decade, sometimes exclusively and over long periods without making music. His large-scale pictures, some 20 of which were being shown by the KUNSTHALLE wien, including some made especially for the exhibition **Marilyn Manson & David Lynch: Genealogies of Pain** (30 June—25 July 2010), appear formally as highly emotional and soft. They thus stand in striking contrast to the themes and motifs that they represent: pain, loss, despair, self-alienation reinforced by suffering, but also self-discovery enabled by agony. Manson's interest is concentrated on the analysis of body extremities and also body cavities, precisely those very body parts such as mouth, fingertips, eyes or genitals that are especially sensitive and that if injured, awaken primitive human feelings. »Outside it was raining cats and barking dogs. Like an egg-born offspring of collective humanity, in sauntered Marilyn Manson« announces director David Lynch in the introduction to Manson's biography from 2000, in this way aptly conveying the atmosphere to which one is subjected when viewing Manson's paintings.<sup>1</sup>

As the counterpart and historic reference point to Manson, the director David Lynch (\*1946) quoted here is represented in the exhibition with four short films from the years 1967–1973. There had already been repeated initiatives in the past between the two artists: Manson appeared in a small but memorable role in Lynch's **Lost Highway** (1997). In **Mulholland Drive**,

<sup>1</sup> David Lynch in: **Marilyn Manson – The Long Hard Road Out Of Hell**, New York (Harper Collins Publishers) 1998, p. 1.

## INTRODUCTORY CONSIDERATIONS ON THE GENEALOGY OF PAIN WITH DAVID LYNCH

originally planned as a series, David Lynch had planned a role for the rock star, which however was cut from the feature film version of 2001 that was ultimately produced. Until then the attempt had never been made by a large exhibiting institution to combine these two icons in an artistic dialogue. There was certainly nothing tongue-in-cheek about how the work of each of them was received in their respective media in which they became world famous, but as far as the artistic involvement of both men is concerned, the early experimental films and the graphic print works with Lynch and the watercolors with Manson—the art world in general views these in a rather skeptical light.

As a consequence the motive to put on the double exhibition **Genealogies of Pain** was above all to explore the social relevance and significance, along with examining the question of what the motivations of the two cult figures might be, as well as the choice of subjects in their artistic activities. In the case of Manson, David Galloway and Adrian Notz look at these issues more closely in this volume. For David Lynch, a number of thesis-like observations are recorded below. A common theme or recurring motif is represented here by the many different approaches of both artists to tackling the issue of pain, a term that is ambiguous, diffuse, unsettling and sometimes subversively »contaminating«. Because one cannot talk of a form of pain in the singular, the theoretical edifice of »genealogy« was drawn on in this case, that is, of a historical method that concentrates on various facts of the present (for instance morals in the case of Friedrich Nietzsche), and explores and analyzes their development in a historical context. As far as the culture-historical relevance of tackling the subject of depicting bodies in pain, James Elkins formulated it in the introduction to his analysis volume as follows: »The past few decades have witnessed a renaissance of writing on the depicted body. Loosely following phenomenological accounts by Jean-Paul Sartre and Maurice Merleau-Ponty (...) I may feel taller looking at an attenuated figure or be thrown into a frustrated mood upon seeing a figure that is twisted or cramped. The nature of my thought, my very capacity to form judgments, is in question: as Elaine Scarry has emphasized,<sup>2</sup> the act of beholding a body affects my ability to form propositions and to use language, blurring the capacity to judge and finally erasing it when I am in the presence of excessive pain.«<sup>3</sup>

2 Elaine Scarry, **The Body in Pain – The Making and Unmaking of the World**, New York and Oxford (The Oxford University Press), 1985.

3 James Elkins, **Pictures of the Body – Pain and Metamorphosis**, Stanford (Stanford University Press) 1999, p. vii.

### ON FOUR SHORT FILMS BY DAVID LYNCH FROM THE YEARS 1967 TO 1973

As the following work titles suggest—**Six Men Getting Sick** (1967), **The Grandmother** (1970) and **The Amputee** (1973), Lynch is also interested here in the reflection on and the aestheticization of pain, as well as the deformation and perishability of the human body. What is clearly manifested in his films that attained worldwide acclaim, **Eraserhead** (1977),

**The Elephant Man** (1980) and **Lost Highway** (1997) has its roots in his early artistic work: interest in the head as a body part that is usually subject to violent disfiguration. Probably the most impressive early work is the short film **The Alphabet** (1968), shown in the Vienna exhibition, in which the head can be made out as the primary object that is subject to mostly violent disfiguration. In the truest sense of the word, letters are drummed into it by force, which can be read as an ironic commentary on the Cartesian idea according to which the seat of our intelligence can be found only in the brain. Because what importance will injured, sick and mutilated people attach to the principle of »cogito ergo sum« (»I think, therefore I am«) if they are suffering from extreme pain?

Initially designated with »Untitled«, **Six Men Getting Sick (Six Times)** from 1967 is a one-minute loop that was originally projected onto a plastically shaped screen. The relief-like projection surface, in the same way as the three heads projected onto it, originate from a plaster cast of David Lynch's own face. The six men getting sick among other things involves their stomachs continually growing and their heads catching fire. Blood seeps from their chasm-like mouths, these trickles of blood increasingly branch out into vegetative, threateningly independent structures.

— Lynch made this film in the second year of his course at the Pennsylvania Academy of Fine Art. The school organized an exhibition for experimental painting and sculpture. Lynch exhibited the work there and accentuated it with the howl of a siren. Production costs came to some 200 dollars, and originally no further film activities were planned. Lynch's desire back then was merely to see his painting moving. But from today's perspective, this work stands at the outset of David Lynch's career as a filmmaker. Or as Lynch himself says on the subject: »I was painting a black painting with some garden, with some green garden, the green plants were a sort of coming out of black, real dark green coming out of black. And I was looking at this painting, I heard a wind and I saw the painting move a little bit. And that's what started the whole thing, I wanted to see a painting move and have sound to it.«<sup>4</sup>

The animation film **The Alphabet** from 1968 follows a relatively simple narrative string in which the focus is on the emotional and symbolic expression of childhood and aging. The idea for **The Alphabet** comes from Lynch's wife Peggy, a painter, whose niece one night apparently had a disturbing dream, chanting out the alphabet in an unsettling manner according to Chris Rodley's book, **Lynch on Lynch** (1997). In the animation film this abstract flow of letters crashes into the materiality of the body, a skull wall is torn open so that the angular and seemingly authoritarian characters can escape. Words are not formed with any semantic sense, Lynch is

4 David Lynch quoted in the DVD **The Short Films of David Lynch**, Absurda, 2006.

# INTRODUCTORY CONSIDERATIONS ON THE GENEALOGY OF PAIN WITH DAVID LYNCH

much more interested in the ornamental impact that streams of letters and speech sounds can generate. Formally one is reminded of the focuses of interest of Futurists such as Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), who liked to experiment visually with the onomatopoeic aspect of language. But where David Lynch is concerned, one has to think above all of Max Ernst (1891–1976). The Max Ernst specialist Werner Spies (\*1937) himself has pointed out the parallels, and in 2009 he curated an exhibition on the subject, as well as publishing a comprehensive catalogue stating this illustrative observation: »David Lynch with pictures, drawings, installations, photographs and films in the Max Ernst Museum: the justification for this is simple and reaches far back. A mixture of horror and the grotesque connects the works of the two artists.«<sup>5</sup>

Formal analogies have also been drawn with the wild formal language and wildness of Francis Bacon (1902–1992) and the reference to Lynch's critical dealings with exorcism and the interpretation of dreams.<sup>6</sup> Sigmund Freud's observations on the significance of pain in the dream are extremely revealing here: physical pains that are felt during the day are also noticed during sleep and can actively influence the dream. To explain this, Freud also draws on one of his own dreams in his **The Interpretation of Dreams**. He had had an abscess in the perineal region and one night he dreamt that he was riding on a well-padded horse. His interpretation was that he had unconsciously noticed the pain in his sleep, but to prevent him from waking up, his psyche had created a painless fantasy (the riding on the padded horse) to counteract the pain that would have otherwise interrupted his sleep. The dream is the guardian of sleep indeed, and not its destroyer! Physical (but also psychological) pains are equally possible disruptors of sleep that have to be dealt with by the dream.<sup>7</sup> It was also pointed out that the letters causing pain with David Lynch would fulfill a stigmatizing function, and their textualization could be interpreted as the rape of woman.<sup>8</sup> But especially as the dream of the alphabet was originally inspired by Peggy Lynch's niece, the repeated quoting of letters can also be interpreted more pragmatically as the pressure to perform and the fear of exclusion in the socialization phase of early childhood.

»I hardly ever remember my dreams. But dreams as such fascinate me or rather, how they function. They have the structure of a story. I want to capture the feeling of dreams. The best thing for me is to combine a simple story with the feeling of a dream—with the abstractions that are possible in a dream.«<sup>9</sup>

5 Werner Spies (ed.), **David Lynch – Dark Splendor**, Ostfildern (Hatje Cantz Verlag) 2009, p. 19.

6 See also for example Detlef Kremer, **Deformierte Körper. Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon**, in: Rolf Grimminger (ed.), **Kunst–Macht–Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität**, Munich (Wilhelm Fink Verlag) 2000, p. 209–229.

7 See also: Sigmund Freud, **Die Traumdeutung**, study edition Vol. II, 11<sup>th</sup> revised edition, Frankfurt a. M. (S. Fischer Verlag) 2001, pp. 236–237.

8 Gerald Koll, »Say: »Fuck me!« Invitation to Love. FRauen. ERotik und deR verRgewaltigende Buchstabe.« In: Eckhard Pabst (ed.), **A Strange World – Das Universum des David Lynch**, Kiel (Verlag Ludwig) 1998, pp. 169–175.

9 Quote of David Lynch from 2002 in: Helen Donlon (ed.), **David Lynch–Talking**, Berlin (Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag) 2008, p. 74.

After the success of the short film **The Alphabet** (1968), Lynch submitted the script for the film **The Grandmother** (1970) to the American Film Institute. With the promise of a grant of 5,000 dollars his dream of finding film funding at last became reality. This support made possible for him not only the production of **The Grandmother**, but also represents the start of Lynch's commercially successful film career.

The elements of drawn and painted animations, along with acted scenes, are combined here as in earlier short films by Lynch and developed further in experimental fashion. The soundtrack plays the role of a mood amplifier that is particularly oppressive: first, deep notes of indefinable origin can be heard, lasting for minutes on end. Then, neurotically intensive rattling, whispering and cries in the upper registers unexpectedly interrupt this constant tonal monotony. The listener is pulled to and fro in an emotional roller coaster of sound that is difficult to place, which today is a fixed component in Lynch terminology and is referred to as »Lynch-esque sound landscapes«: »Every scene needs a certain atmosphere. Often I have the music in my mind first, and only then do the images appear. And sometimes I see the scene in full, without sound. And then I always have to spend a long time experimenting to find the right music for this.«<sup>10</sup> Even today, 30 years after their creation, these tone colors appear more contemporary than ever, because they belong to the early phase of electronic music, which in recent years has undergone a revival due to its reduced and highly artificially sounding range of sometimes melodious, sometimes disturbing noise.

The common theme of the story involves a young boy who is defiled by the psychological violence and abuse of his parents, who seeks and finds refuge with his grandmother. With experimental stylistic devices such as extreme close-ups, alienating sound backdrops and strange combinations of colors and material textures, Lynch depicts the mental »echo space« of the relationship between the tender child, his fragile grandmother, and the desperate but brutal parents. »In film, life-and-death struggles make you sit up, lean forward a little bit. They amplify things happening, in smaller ways, in all of us. These things show up in relationships« (David Lynch).

Lynch filmed **The Amputee** in 1973 in two different versions for the American Film Institute at a time when the financial situation in the production of **Eraserhead** had reached a critical juncture. Lynch had heard that the Institute at this time was just testing two different deliveries of black and white film rolls, and so he asked if he could perform one of these tests in the form of two short films. The response was positive, but came with the condition that the same scene must be shot twice with different film material, whereby the acting did not have to be identical. This last point must have been particularly enticing for Lynch, and so he was able to film what-

10 Quote of David Lynch from 1997 in: Helen Donlon (ed.), **David Lynch–Talking**, Berlin (Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag) 2008, p. 48.

## INTRODUCTORY CONSIDERATIONS ON THE GENEALOGY OF PAIN WITH DAVID LYNCH

ever he felt like filming. Together with Catherine Coulson he wrote overnight the unspectacular, but in its detail, disturbing story of a woman with both legs amputated, who is smoking and at the same dictating a letter while a nurse (played by David Lynch in person) applies dressings to the stumps of her legs.

— Lynch remains reluctant to reveal what led him to decide on this particular narrative thread. But his circular concern in primal human fears could certainly be used as an explanation. Injured and maimed limbs are a part of this primeval horror of man. But what has a specially unsettling effect in **The Amputee** is the mixture of elements that on their own are banal, but in combination do not quite fit together: a woman smoking, her pretty face, her amputated legs (presumably from all the smoking), her assured voice when reading a letter, a nurse working laboriously and her indifference to this routine activity, and an arc of suspense that doesn't want to reach a climax. »It could be very small things that are horrifying. Just seeing one detail and the knowledge that came from that detail could be as frightening as death. It's what your mind does with that information that could be frightening« (David Lynch).<sup>11</sup>

To conclude this introduction, the words of Susan Sontag, one of the greatest visual theoreticians of suffering, should help to stimulate our thoughts as we continue reading this volume:

»In each instance, the gruesome invites us to be either spectators or cowards, unable to look. Those with the stomach to look are playing a role authorized by many glorious depictions of suffering. Torment, a canonical subject in art, is often represented in painting as a spectacle, something being watched (or ignored) by other people. The implication is: no, it cannot be stopped—and the mingling of inattentive with attentive onlookers underscores this.«<sup>12</sup>

11 Quote from **The David Lynch Quote Collection**, [www.thecityofabsurdity.com/quotecollection/details.html](http://www.thecityofabsurdity.com/quotecollection/details.html), visited on 31<sup>st</sup> October 2010.

12 Susan Sontag, **Regarding the Pain of Others**, London (Penguin Books), 2004, p. 38.

### CATHÉRINE HUG

(born in Switzerland; \* 1976) studied Computer Science, Media Science and Art History at the Chair of Stanislaus von Moos at the University of Zurich (Switzerland). From 2000 until 2007 she was curatorial assistant at the Kunsthau Zurich, where she worked among others with Bice Curiger. From 2005 until 2008 she was Assistant Art Unlimited at the Art Basel. As freelance curator she organized among others **Unloaded** (Oberschan 2002–2003) with Giovanni Carmine; **In The Alps** with Tobia Bezzola (Kunsthau Zurich, 2006); and **Carola Giedion-Walcker and Modernism** (Kunsthau Zurich, 2007).

Since 2008 she is curator at the KUNSTHALLE wien, where she curated among others **Thomas Ruff: Surfaces, Depths** (2009), **1989. End of History or Beginning of the Future?** (2009–2010) with Gerald Matt, and **Street and Studio. From Basquiat to Séripop** (2010) with Thomas Mießgang. Together with Rita Vitorelli she organized the first **Zine\*Fair** (an international Fanzine and Small Publishers'-Fair) of Vienna in 2010.

# EINLEITENDE UBERLEGUNGEN ZUR GENEALOGIE DES SCHMERZES BEI DAVID LYNCH

VON CATHÉRINE HUG

»It's often much more difficult to put pain into words, which is one of the big problems with pain.«  
(Allan I. Basbaum, editor-in-chief of »Pain«, the medical journal of The International Association for the Study of Pain)

»You can't articulate it, and you can't see it. There is no question people often try to illustrate their pain.«  
(»The New York Times«, April 22, 2008)

Marilyn Manson (\*1969) ist für vieles bekannt: in erster Linie für seine Musik, aber auch als Skandalfigur und Dorn im Auge der Moralhüter Nordamerikas. So wurde er von den US-amerikanischen Massenmedien als häufigster Erklärungsversuch für die Entgleisungen und Amokläufe von Jugendlichen vom Format der Littleton-Sniper herangezogen, und wie der Sänger in Michael Moores **Bowling for Columbine** 2002 selbst-, aber auch gesellschaftskritisch dazu meint: »I definitely can see why they did pick me out, because it is easy to throw my face on a TV, because at the end I am the poster-boy for fear. Because I represent what everybody is afraid of.«

Weniger bekannt jedoch ist Manson für seine Aquarellmalerei, mit der er sich seit rund einem Jahrzehnt, und das zum Teil ausschließlich und über lange Phasen, ohne zu musizieren, beschäftigt. Seine großformatigen Blätter, von denen die KUNSTHALLE wien rund 20, teilweise eigens für die Ausstellung **Marilyn Manson & David Lynch: Genealogies of Pain** (30. Juni bis 25. Juli 2010) entstandene Arbeiten zeigte, muten formal sehr gefühlsbetont und sanft an. Sie stehen damit formal in einem harten Gegensatz zu den Themen und Motiven, die sie darstellen: Schmerz, Verlust, Verzweiflung, durch Leiden verstärkte Selbstentfremdung, aber auch durch Agonie ermöglichte Selbstfindung. Mansons Interesse konzentriert sich gleichermaßen auf die Analyse von Körperextremitäten wie -kavitäten, also genau jene besonders sensiblen Körperteile wie Mund, Fingerspitzen, Augen oder Genitalien, deren Verletzung in uns menschliche Urängste weckt. »Outside it was raining cats and barking dogs. Like an egg-born offspring of collective humanity, in sauntered Marilyn Manson«, verkündet der Regisseur David Lynch in der Einleitung zu Mansons Biografie von 2000 und vermittelt auf diese Weise treffend die Atmosphäre, der man sich beim Anblick von Mansons malerischem Werk aussetzt.<sup>1</sup>

Als Gegenstück und historischer Bezugspunkt zu Manson war der hier zitierte Regisseur David Lynch (\*1946) mit vier Kurzfilmen aus den Jahren zwischen 1967 und 1973 in der Aus-

<sup>1</sup> David Lynch in: **Marilyn Manson – The Long Hard Road Out Of Hell**, New York (Harper Collins Publishers) 1998, S. 1  
(»Draußen regnete es Katzen und bellende Hunde. Wie ein Spross kollektiver Humanität, der gerade aus dem Ei gebrochen war, kam Marilyn Manson hineingeschlendert.«)

## EINLEITENDE ÜBERLEGUNGEN ZUR GENEALOGIE DES SCHMERZES

stellung vertreten. Es gab bereits in der Vergangenheit wiederholt Initiativen der Zusammenarbeit der beiden Künstler: So trat Manson in einer kleinen, aber einprägsamen Rolle in Lynchs **Lost Highway** (1997) auf. David Lynch hatte in dem ursprünglich als Serie projektierten **Mulholland Drive** eine Rolle für den Rockstar geplant, die allerdings in der letztendlich produzierten Spielfilmversion von 2001 nicht mehr vorgesehen war. Bis dahin wurde aber nie der Versuch einer großen Ausstellungsinstitution unternommen, die beiden kulturellen Einflussgrößen in einen künstlerischen Dialog zu bringen. Ihr Gesellschaftsbeitrag wird ihnen in ihrem jeweiligen Betätigungsfeld, in dem sie weltberühmt geworden sind, zwar ohne Augenzwinkern zugesprochen, was aber die künstlerische Arbeit beider Männer betrifft—die frühen Experimentalfilme und das druckgrafische Werk bei Lynch sowie die Aquarelle bei Manson—, so steht die Kunstwelt dieser generell eher skeptisch gegenüber.

Folglich war der Beweggrund zur Realisierung der Doppelausstellung **Genealogies of Pain**, der Frage nachzugehen, welche gesellschaftliche Relevanz und Tragweite die Motivation und Themenwahl der künstlerischen Tätigkeit der beiden Kultfiguren haben mögen. Im Falle Mansons gehen David Galloway und Adrian Notz diesen Fragen im vorliegenden Band auf den Grund; für David Lynch sollen im Folgenden einige theseartige Beobachtungen festgehalten werden. Den roten Faden beziehungsweise das wiederkehrende Motiv stellt dabei die vielseitige Auseinandersetzung beider Künstler mit dem mehrdeutigen, diffusen, verunsichernden und zuweilen subversiv »kontaminierenden« Begriff des Schmerzes dar. Weil nicht von einer Form des Schmerzes im Singular die Rede sein kann, wurde hier das theoretische Gebäude der »Genealogie« beigezogen, also eine historische Methode, die sich auf verschiedene Sachverhalte der Gegenwart (beispielsweise Moral im Falle Friedrich Nietzsches) konzentriert und deren historischen Entwicklungszusammenhang explorativ erforscht und analysiert. Was die kulturhistorische Relevanz der Auseinandersetzung mit der Thematik der Darstellung vom schmerzenden Körper betrifft, hat es James Elkins in der Einführung zu seinem Analyseband wie folgt formuliert: »The past few decades have witnessed a renaissance of writing on the depicted body. Loosely following phenomenological accounts by Jean-Paul Sartre and Maurice Merleau-Ponty (...) I may feel taller looking at an attenuated figure or be thrown into a frustrated mood upon seeing a figure that is twisted or cramped. The nature of my thought, my very capacity to form judgments, is in question: as Elaine Scarry has emphasized,<sup>2</sup> the act of beholding a body affects my ability to form propositions and to use language, blurring the capacity to judge and finally erasing it when I am in the presence of excessive pain.«<sup>3</sup>

2 Elaine Scarry, **The Body in Pain – The Making and Unmaking of the World**, New York and Oxford (The Oxford University Press) 1985.

3 James Elkins, **Pictures of the Body – Pain and Metamorphosis**, Stanford (Stanford University Press) 1999, S. vii.

### ÜBER VIER KURZFILME DAVID LYNCHS AUS DEN JAHREN 1967 BIS 1973

Wie folgende Werktitel andeuten—**Six Men Getting Sick** (1967), **The Grandmother** (1970) und **The Amputee** (1973)—geht es Lynch auch um die Reflexion über und die Ästhetisierung von Schmerz sowie die Deformation und Vergänglichkeit des menschlichen Körpers. Was sich in seinen weltberühmt gewordenen Filmstreifen **Eraserhead** (1977), **The Elephant Man** (1980) und **Lost Highway** (1997) deutlich manifestiert, wurzelt bereits in seinem frühen künstlerischen Schaffen: das Interesse am Kopf als Körperteil, der meist gewalttätigen Entstellungen ausgesetzt wird. Die wohl eindrucklichste frühe Arbeit ist der in der Wiener Ausstellung gezeigte Kurzfilm **The Alphabet** (1968), wo der Kopf als primäres Objekt der Aggressionen zu erkennen ist: Ihm werden im wahrsten Sinne gewaltsam Buchstaben eingetrichtert, was als ironischer Kommentar auf die cartesianische Vorstellung zu lesen ist, wonach der Sitz unserer Intelligenz allein im Gehirn zu finden sei. Denn welches Gewicht werden Verletzte, Gekränkte und Verstümmelte dem Grundsatz von »cogito ergo sum« (»Ich denke, also bin ich.«) im Falle äußerster Schmerzempfindung noch beimessen wollen?

Ursprünglich mit »ohne Titel« bezeichnet, ist **Six Men Getting Sick (Six Times)** von 1967 ein einminütiger Loop, der einst auf einen plastisch geformten Screen projiziert wurde. Die reliefartige Projektionsfläche wie die darauf projizierten drei Köpfe stammen von einem Gipsabguss von David Lynchs eigenem Gesicht. Zur Handlung: Das Erkranken der sechs Männer besteht unter anderem darin, dass ihre Bäuche kontinuierlich wachsen und ihre Köpfe Feuer fangen. Blut rinnt aus den schlundartigen Mündern, diese Rinnsale verästeln sich zusehends zu vegetativen, bedrohlich eigenständigen Gebilden.

— Lynch hat diesen Film im zweiten Jahr seiner Ausbildung an der Pennsylvania Academy of Fine Arts gemacht. Die Schule organisierte damals eine Ausstellung für experimentelle Malerei und Bildhauerei. Lynch stellte die Arbeit dort mit Sirenengeheul untermalt aus. Die Produktionskosten betragen knappe 200 Dollar. Ursprünglich plante Lynch keine Fortsetzung seiner filmischen Arbeit. Lynchs damaliger Wunsch war lediglich, seine Malerei in Bewegung treten zu sehen. Aus heutiger Sicht steht diese Arbeit aber am Anfang von David Lynchs Laufbahn als Filmemacher. Oder wie Lynch selbst dazu meint: »I was painting a black painting with some garden, with some green garden, the green plants were a sort of coming out of black, real dark green coming out of black. And I was looking at this painting, I heard a wind and I saw the painting move a little bit. And that's what started the whole thing, I wanted to see a painting move and have sound to it.«<sup>4</sup>

4 David Lynch zitiert nach der DVD **The Short Films of David Lynch**, Absurda, 2006.

## EINLEITENDE UBERLEGUNGEN ZUR GENEALOGIE DES SCHMERZES

Der Animationsfilm **The Alphabet** von 1968 folgt einem relativ einfachen narrativen Strang, der sich dem expressiven und symbolischen Ausdruck von Kindheit und Altern zuwendet. Die Idee für **The Alphabet** stammt von Lynchs Frau Peggy, einer Malerin, deren Nichte laut Chris Rodleys Buch **Lynch on Lynch** (1997) eines Nachts offensichtlich einen aufwühlenden Traum hatte und in verstörender Weise laut das Alphabet skandierte. Im Animationsfilm prallt der abstrakte Buchstabenfluss auf die Materialität des Körpers, eine Schädelwand reißt auf, damit die eckigen, autoritär anmutenden Zeichen entweichen können. Wörter mit einem semantischen Sinn ergeben sich nicht, vielmehr interessiert sich Lynch für die ornamentale Wucht, die Buchstabenfolgen und Sprechlaute erzeugen können. Man fühlt sich formal an Interessenschwerpunkte der Futuristen wie Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) erinnert, die visuell gerne mit dem lautmalerischen Aspekt von Sprache experimentierten. Aber in Bezug auf David Lynch ist allen voran an Max Ernst (1891–1976) zu denken. Der Max-Ernst-Spezialist Werner Spies (\*1937) selbst hat auf die Parallele hingewiesen und dazu 2009 eine Ausstellung kuratiert sowie einen umfangreichen Katalog veröffentlicht: »David Lynch mit Bildern, Zeichnungen, Installationen, Fotografien und Filmen im Max Ernst Museum: Die Begründung dafür ist einfach und sie reicht tief. Eine Mischung aus Grotteske und Erschrecken verbindet die Werke der beiden Künstler.«<sup>5</sup>

—— Weiter drängen sich formale Analogienherstellungen mit Francis Bacons (1902–1992) gewaltiger Formensprache, seinem Malduktus und dem Hinweis auf Lynchs kritische Auseinandersetzung mit Exorzismus und Traumdeutung auf.<sup>6</sup> Sigmund Freuds Beobachtungen zur Bedeutung des Schmerzes im Traum sind dabei höchst aufschlussreich: Körperliche Schmerzen, die man tagsüber verspürt, werden auch im Schlaf wahrgenommen und können den Traum aktiv beeinflussen. Zur Erklärung zieht Freud hierfür auch einen eigenen Traum in seiner **Traumdeutung** heran. Er habe einen Furunkel am Damm gehabt und träumte während dieser Zeit in einer Nacht, dass er auf einem gut gepolsterten Pferd reite. Seine Interpretation lautete, dass er den Schmerz im Schlaf unbewusst wahrgenommen habe, aber damit er nicht aufwachte, habe seine Psyche eine schmerzlose Fantasie (eben das Reiten auf dem gepolsterten Pferd) erzeugt, um dem Schmerz zu begegnen, der den Schlaf sonst zu sehr gestört hätte. Der Traum sei eben der Wächter des Schlafes und nicht dessen Störer! Körperliche (aber wohl auch seelische) Schmerzen sind eben mögliche Störer des Schlafes, mit denen der Traum umgehen müsse.<sup>7</sup> Es wurde auch darauf hingewiesen, dass die schmerzzeugenden Buchstaben bei David Lynch eine stigmatisierende Funktion erfüllten und deren Textualisierung als Vergewaltigung der Frau gelesen werden könne.<sup>8</sup> Zumal der Traum vom Alphabet ursprünglich ja von Peggy Lynchs Nichte inspiriert war, kann das wiederholte Zitieren von Buchstaben auch pragmatischer als Leistungsdruck und Angst vor dem Ausgeschlossenwerden in der frühkindlichen Sozialisierungsphase gelesen werden.

»Ich erinnere mich fast nie an meine Träume. Aber Träume an sich faszinieren mich, beziehungsweise wie sie funktionieren. Sie haben die Struktur einer Geschichte. Ich will das Gefühl von Träumen einfangen. Für mich ist es das Beste, eine simple Geschichte mit dem Gefühl eines Traums zu verbinden—mit den Abstraktionen, die in einem Traum möglich sind.«<sup>9</sup>

Nach dem Erfolg des Kurzfilmes **The Alphabet** (1968) reichte Lynch das Drehbuch von **The Grandmother** (1970) beim American Film Institute ein. Mit der Zusage für ein Stipendium von 5.000 Dollar wurde sein Traum einer Filmförderung endlich wahr. Diese Förderung ermöglichte ihm nicht nur die Produktion von **The Grandmother**, sondern stellte gleichzeitig den Startschuss für Lynchs kommerziell erfolgreiche Filmkarriere dar.

—— Die Elemente von gezeichneten und gemalten Animationen sowie gespielten Szenen werden hier wie bereits in früheren Kurzfilmen Lynchs kombiniert und in experimenteller Weise weiterentwickelt. Die Tonspuren spielen die Rolle eines Stimmungsverstärkers von besonders beklemmender Art: Zum einen ziehen sich minutenlang andauernde tiefe Töne undefinierbaren Ursprunges bedrohend durch, zum anderen stören neurotisch intensives und in den Tonlagen hohes Geraschel, Geflüster und Geschrei unvorhergesehen die gleichbleibende Toneinöde. Die Zuhörer sind in einem auditiv schwer einzuordnenden Wechselbad der Gefühle hin- und hergerissen. Diese Geräuschkulissen gehören heute zum festen Bestandteil der Lynch-Terminologie und werden als »lyncheske Klanglandschaften« bezeichnet: »Jede Szene braucht eine gewisse Stimmung. Oft habe ich zuerst die Musik dazu im Kopf und danach erst die Bilder. Und manchmal sehe ich die Szene komplett ohne Ton, dann muss ich immer eine lange Zeit damit herumexperimentieren, um die richtige Musik dafür zu finden.«<sup>10</sup> Diese Klangfarben muten auch heute, 30 Jahre nach ihrem Entstehen, zeitgenössischer an denn je, weil sie zur Frühphase der elektronischen Musik gehören, die in den letzten Jahren aufgrund ihrer reduzierten und höchst artifiziell wirkenden Klangpalette wieder ein Revival erlebt hat.

—— Die Geschichte dreht sich um einen jungen Burschen, der vor der psychologischen Gewalt und dem Missbrauch seiner Eltern entweicht, Zuflucht bei seiner Großmutter sucht und auch findet. Lynch stellt mit experimentellen Stilmitteln wie extremen Nahaufnahmen, befremdenden Tonkulissen sowie eigenartigen Kombinationen von Farben und Materialtexturen den mentalen »Echoraum« der Beziehung zwischen dem zarten Kind, seiner fragilen Großmutter und den verzweifelten, aber brutalen Eltern dar. »In film, life-and-death struggles make you sit up, lean forward a little bit. They amplify things happening, in smaller ways, in all of us. These things show up in relationships« (David Lynch).

5 Werner Spies (Hrsg.), **David Lynch—Dark Splendor**, Ostfildern (Hatje Cantz Verlag) 2009, S. 19.

6 Siehe dazu beispielsweise Detlef Kremer, »Deformierte Körper. Gewalt und Grotteske bei David Lynch und Francis Bacon«, in: Rolf Grimminger (Hrsg.), **Kunst—Macht—Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität**, München (Wilhelm Fink Verlag) 2000, S. 209–229.

7 Vergleiche dazu: Sigmund Freud, **Die Traumdeutung**, Studienausgabe Band II, 11. revidierte Auflage, Frankfurt a. M. (S. Fischer Verlag) 2001, S. 236–237.

8 Gerald Koll, »Say: »Fuck me!« Invitation to Love. FRauen. ERotik und deR verRgewaltigende Buchstabe.« In: Eckhard Pabst (Hrsg.), **A Strance World—Das Universum des David Lynch**, Kiel (Verlag Ludwig) 1998, S. 169–175.

9 Zitiert David Lynch aus dem Jahr 2002 in: Helen Donlon (Hrsg.), **David Lynch—Talking**, Berlin (Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag) 2008, S. 74.

10 Zitiert David Lynch aus dem Jahr 1997 in: Helen Donlon (Hrsg.), **David Lynch—Talking**, Berlin (Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag) 2008, S. 48.

## EINLEITENDE ÜBERLEGUNGEN ZUR GENEALOGIE DES SCHMERZES

Lynch drehte **The Amputee** 1973 in zwei verschiedenen Versionen für das American Film Institute zu einem Zeitpunkt, als die finanzielle Lage bei der Produktion von **Eraserhead** an einem kritischen Punkt angelangt war. Lynch hatte gehört, dass das Institut zu der Zeit gerade am Testen zweier verschiedener Lieferungen von Schwarzweißfilmrollen war und fragte das Institut darum, ob er einen dieser Tests in Form zweier kurzer Filmstreifen machen könne. Die Antwort war positiv, aber an die Bedingung geknüpft, dass zweimal dieselbe Szene mit verschiedenem Filmmaterial aufgezeichnet werden müsse, wobei es auf die Handlung nicht ankäme. Dieser letzte Punkt muss für Lynch besonders verlockend gewesen sein, und so konnte er filmen, wonach ihm gerade zumute war. Er schrieb zusammen mit Catherine Coulson über Nacht die unspektakuläre, aber im Detail bestürzende Geschichte einer amputierten Frau, die raucht und gleichzeitig einen Brief diktiert, während ihr eine Krankenschwester (gespielt von David Lynch) die Beinstümpfe pflegt.

— Lynch zögert, preiszugeben, aus welchen Beweggründen er sich für diesen Handlungsstrang entschieden hat. Sein wiederkehrendes Interesse an menschlichen Urängsten kann aber sicher als Erklärung herbeigezogen werden. Verletzte und verstümmelte Gliedmaßen gehören zu diesem Urgrauen des Menschen. Was in **The Amputee** aber einen besonders bestürzenden Effekt hat, ist die Vermengung einzelner an sich relativ banaler Elemente, die kombiniert jedoch nicht so richtig zueinander passen wollen: eine rauchende Frau, ihr hübsches Gesicht, ihre (vermutlich vom vielen Rauchen) amputierten Beine, ihre selbstsichere Stimme beim Lesen eines Briefes, eine Krankenschwester bei der mühseligen Pflegearbeit und deren Gleichgültigkeit bei dieser Routinetätigkeit und ein Spannungsbogen, der nicht zum Höhepunkt gelangen will ... »It could be very small things that are horrifying. Just seeing one detail and the knowledge that came from that detail could be as frightening as death. It's what your mind does with that information that could be frightening« (David Lynch).<sup>11</sup>

Zum Abschluss dieser Einleitung soll Susan Sontag, eine der großen Bildtheoretikerinnen des Leidens, uns mit einem Gedankenanstoß bei der Betrachtung dieses Bandes begleiten:

»In jedem Fall lädt uns das Grauenhafte ein, entweder Zuschauer zu sein oder Feiglinge, die nicht hinsehen können. Jene, die es verkraften, hinzusehen, spielen eine Rolle, der von zahlreichen bedeutenden Leidensdarstellungen ihr eigenes Recht zugebilligt wird. Martern, ein kanonisches Thema der Kunst, werden in der Malerei oft als Spektakel dargestellt, bei dem andere Leute zuschauen (oder wegschauen). Die unausgesprochene Botschaft lautet Nein, ändern lässt sich daran nichts—und die Vermischung von unaufmerksamen und aufmerksamen Zuschauern unterstreicht dies.«<sup>12</sup>

11 Zit. nach **The David Lynch Quote Collection**, [www.thecityofabsurdity.com/quotecollection/details.html](http://www.thecityofabsurdity.com/quotecollection/details.html), Stand vom 31. Oktober 2010.

12 Susan Sontag, **Das Leiden anderer betrachten**, München und Wien (Carl Hanser Verlag) 2003, S. 51–52.

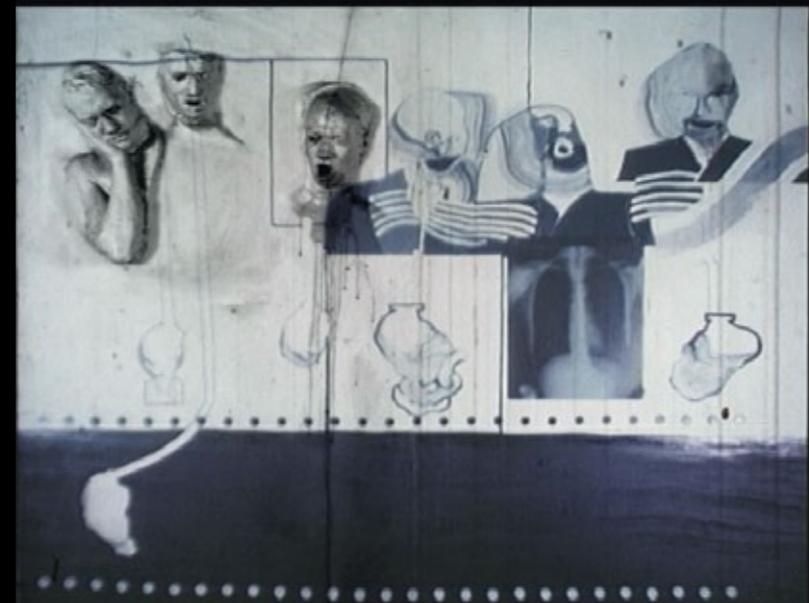
### CATHÉRINE HUG

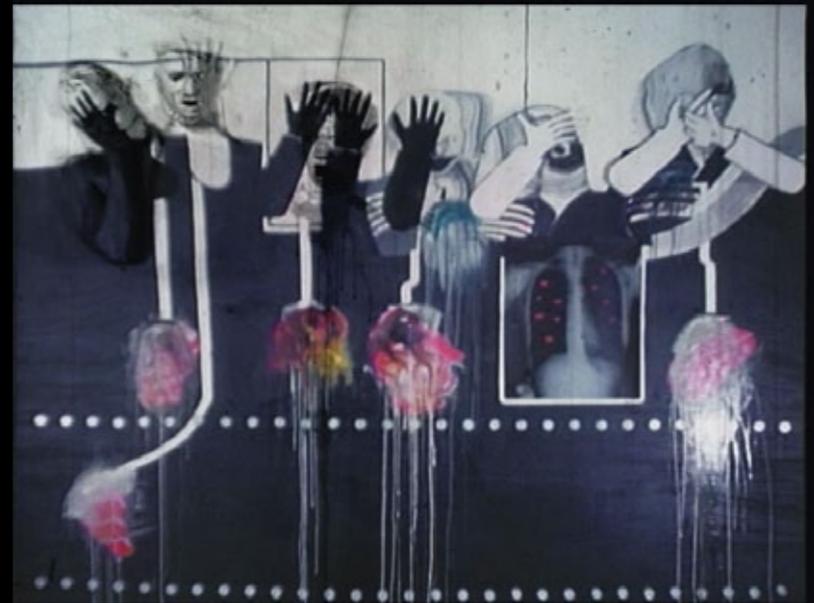
(geboren in der Schweiz; \* 1976) studierte Informatik, Publizistik und Kunstgeschichte bei Stanislaus von Moos an der Universität Zürich. Von 2000 bis 2007 war sie kuratorische Assistentin am Kunsthau Zürich, wo sie unter anderem mit Bice Curiger arbeitete. Von 2005 bis 2008 war sie Assistant Art Unlimited bei der Art Basel. Als freischaffende Kuratorin kuratierte sie u. a. **Unloaded** (Ober- schan 2002–2003) mit Giovanni Carmine; **In den Alpen** mit Tobia Bezzola (Kunsthau Zürich, 2006); und **Carola Giedion-Welcker und die Moderne** (Kunsthau Zürich, 2007).

Sie ist seit 2008 Kuratorin der KUNSTHALLE wien und kuratierte dort unter anderem **Thomas Ruff: Oberflächen, Tiefen** (2009); **1989. Ende der Geschichte oder Beginn einer neuen Zukunft?** (2009–2010) mit Gerald Matt; und **Street and Studio. Von Basquiat bis Séripop** (2010) mit Thomas Mießgang. Zusammen mit Rita Vitorelli organisierte sie 2010 die erste **Zine\*Fair** (eine internationale Fanzine- und Small Publishers' Messe) in Wien.

**DAVID LYNCH**

# SIX MEN GETTING SICK







# THE ALPHABET









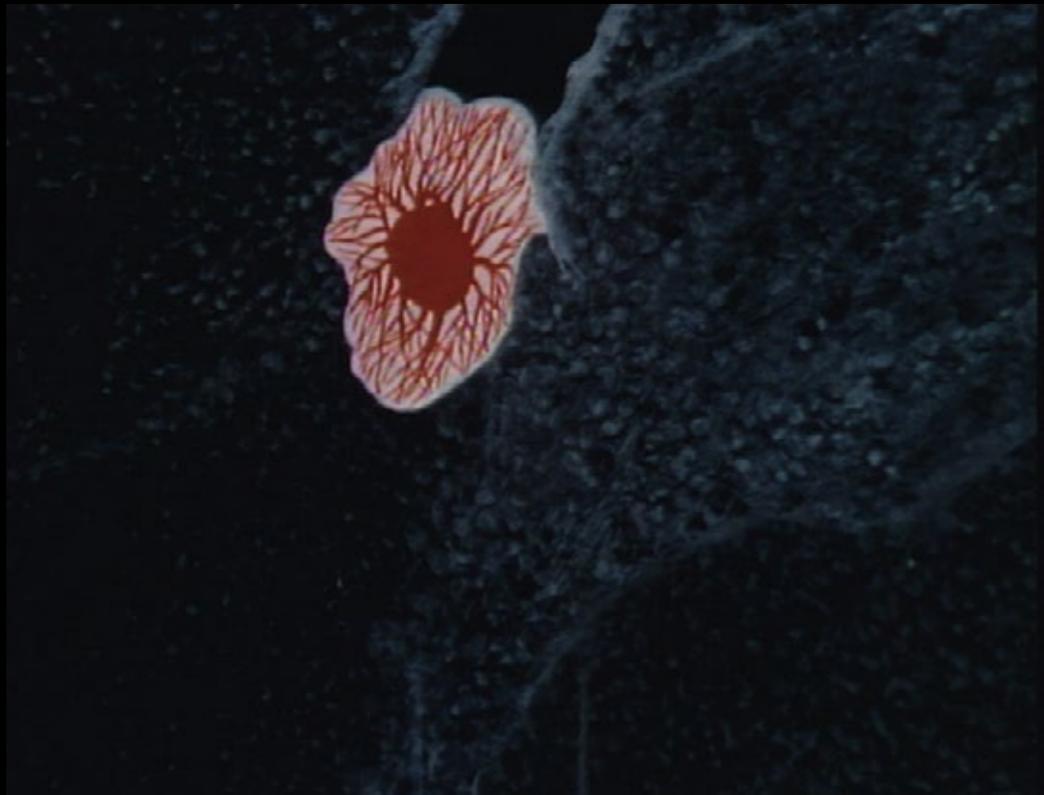
# THE AMPUTEE





















# LIST OF WORKS



**SIX MEN GETTING SICK (SIX TIMES), 1967**  
4 Minuten, Farbe, Ton /  
4 minutes, color, sound  
Courtesy David Lynch  
und / and MK2, Paris  
© 2005 ABSURDA,  
all rights reserved



**THE ALPHABET, 1968**  
16 mm übertragen auf DVD /  
16 mm transferred to DVD  
4 Minuten, Farbe, Ton /  
4 minutes, color, sound  
Courtesy David Lynch  
und / and MK2, Paris  
© 2005 ABSURDA,  
all rights reserved



**THE AMPUTEE, 1973**  
Videofilm, S/W, Ton,  
1. Version 5 Minuten und  
2. Version 4 Minuten /  
Video film, b/w, sound  
1<sup>st</sup> version 5 minutes and  
2<sup>nd</sup> version 4 minutes  
Courtesy David Lynch und /  
and MK2, Paris  
© 2005 ABSURDA,  
all rights reserved



**THE GRANDMOTHER, 1970**  
16 mm übertragen auf DVD /  
16 mm transferred to DVD  
34 Minuten, Farbe, Ton /  
34 minutes, color, sound  
Courtesy David Lynch und /  
and MK2, Paris  
© 2005 ABSURDA,  
all rights reserved



# IMPRESSUM / COLOPHON

## Katalog / Catalog

**Herausgeber / Publishers:** KUNSTHALLE wien, Gerald Matt, Cathérine Hug, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, und / and Galerie Brigitte Schenk

**Redaktion / Editing:** Cathérine Hug, Silvia Jaklitsch

**Lektorat Deutsch / Proof-reading German:** Silvia Jaklitsch, Gregory Siegl für den Text von / for the text by Cathérine Hug

**Lektorat Englisch / Proof-reading English:**

Wolfgang Astelbauer, Steve Tomlin, Tess Werner

**Art Direction:** Rosebud, Inc.

**Texte / Texts:** David Galloway, Cathérine Hug, Adrian Notz, Brigitte Schenk

**Interview:** Marilyn Manson und / and Gerald Matt

## Übersetzungen ins Deutsche / Translations into German:

NANSEN für den Text von / for the text by David Galloway;

Thomas Raab für das Interview / for the interview Marilyn Manson und / and Gerald Matt

## Übersetzungen ins Englische / Translations into English:

Steve Tomlin für die Texte von / for the texts by Cathérine Hug, Adrian Notz, Brigitte Schenk

**Druck / Printing:** Druckerei zu Altenburg GmbH

© 2011 for the texts with the authors

© 2011 for the images with the artists, MK2, Paris,

ABSURDA und / and Galerie Brigitte Schenk

© 2011 for the book KUNSTHALLE wien,

Verlag für moderne Kunst Nürnberg

© Ausstellungsansichten / Exhibition Views: Stephan Wyckoff (Interview Marilyn Manson mit / with Gerald Matt)

All rights reserved / Printed in Germany

ISBN 978-3-86984-129-8

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the Internet at <http://dnb.ddb.de>

Verlag für moderne Kunst Nürnberg  
Luitpoldstraße 5  
D-90402 Nürnberg  
Tel.: +49 911 240 21 14  
Fax: +49 911 240 21 19  
[www.vfmk.de](http://www.vfmk.de)

## Vertrieb Großbritannien / Distribution in the United Kingdom:

Cornerhouse Publications  
70 Oxford Street, Manchester M1 5 NH, UK  
Tel.: +44 161 200 15 03, Fax: +44 161 200 15 04

## Vertrieb außerhalb Europas / Distribution outside Europe:

D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York  
155 Sixth Avenue, 2<sup>nd</sup> Floor, New York, NY 10013, USA  
Tel.: +1 212 627 19 99, Fax: +1 212 627 94 84

## Ausstellung / Exhibition

KUNSTHALLE wien project space  
A-1040 Wien, Treitlstrasse 2  
[www.kunsthallewien.at](http://www.kunsthallewien.at)  
30. Juni–25. Juli 2010 / 30 June–25 July 2010

**Kurator / Curator:** Gerald Matt und / and Cathérine Hug  
**Produktionsleiterin / Production Manager:** Martina Piber

**Presse, Marketing / Press, Marketing:** Claudia Bauer, Katharina Murschetz, Katharina Baumgartner

**Technik / Technique:** Robert Gebauer

Die KUNSTHALLE wien ist die Institution der Stadt Wien für moderne und zeitgenössische Kunst und wird durch die Kulturabteilung MA7 unterstützt / KUNSTHALLE wien is the institution of the City of Vienna devoted to modern and contemporary art and is supported by the Department of Cultural Affairs MA7.



**Direktor / Director:** Gerald Matt

**Geschäftsführerin / General Manager:** Bettina Leidl

**Wir bedanken uns bei den LeihgeberInnen / We gratefully thank the lenders to the exhibition:** Die Künstler / the artists Marilyn Manson und / and David Lynch, ABSURDA, Galerie Brigitte Schenk, Köln, MK2, Paris, Alexandre Elicha, Frankreich / France, 101exhibit, Miami, Barbara Salesch, Deutschland / Germany, Sheikha Hoor bint Sultan Al Qasimi, Sharjah, VAE/UAE

Und weiteren PrivatsammlerInnen, die nicht genannt werden möchten. / And further private lenders who do not want to be stated by name.

**Weiter danken wir für Rat und Tat / Thanks for help with words and deeds:** Anne-Laure Barbarit, Ciulla Management, Jürgen Hirzberger, Sigrid Kalemba, Saadia Karim, Nisa Maier, Karl-Gerhard Schmidt, Irina Schneider (Galerie Brigitte Schenk), Gregory Siegl, Anna Skarbek, Wladimir Tschirksy (Galerie Brigitte Schenk), Alexander Zerza

**Wir danken für großzügige Unterstützung / Thanks for generous support:**

CABARET VOLTAIRE

Dada Zürich

Rosebud, Inc.