

Katalogbeitrag in «Manon — Eine Person»,

(Hrsg. Helmhaus Zürich, Idee & Konzept: Brigitte Ulmer und Simon Maurer, Verlag Scheidegger & Spiess, 2008)

## Im Spiegelkabinett

### Manons Metamorphosen und Mythologien

«Ich wollte nicht Kunst machen, ich wollte Kunst leben und Kunst sein. Ich wollte mein eigenes Kunstwerk sein.»<sup>1</sup>

Spiegel sind Tore zu anderen Welten. Bei Manon zu Hause – in den Bäumen über dem Zürichsee –, vervielfachen Wand- und Schminkspiegel das sorgsam eingerichtete Interieur und projizieren es in einen irritierenden, endlos wirkenden Lichtraum. Symbolhafte Objekte wie lachsfarben schimmernde Muscheln, Strausseneier, Glaskugeln, Affenschädel und Federn erscheinen in unterschiedlichen Perspektiven, während von den Spiegelplättchen einer Diskokugel auf die Wände gezauberte Lichtpunkte den Raum in der Schwebelage halten. Die über die Seepromenade gespülten Geräusche und das Rascheln der Blätter im Wind spinnen den Raum in einen Kokon ein. Hier fühlt man sich der Realität enthoben, an der Schwelle zu einer Parallelwelt.

Manons Spiegelzimmer ist ihr Lebensraum und war zugleich immer auch Nährboden ihrer Privatmythologie, die sie über Jahrzehnte hinweg entwickelt und gepflegt hat. In diesem Raum verdichtet sich Manons Schaffen. In seiner Sinnlichkeit und der Präzision der Inszenierung wirkt er wie ein Wiedergänger des Environments, mit dem Manon 1974 die Besucher erregte und umgarnte.

### **Weiblichkeit in verdichteter Form: *Das lachsfarbene Boudoir***

«La philosophie est entrée dans le boudoir,  
il est temps que le boudoir entre dans la philosophie.»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Manon im Gespräch mit der Autorin, 23. Dezember 2002.

<sup>2</sup> Aus Manons Arbeitsbuch, 1977 (unveröffentlicht).

An einem Septemberabend 1974 bietet sich mitten im zwinglianischen Zürich den Besuchern der Galerie von Li Tobler ein irritierendes Bild: Eine zwölfeckige, schwarzgestrichene Holzkonstruktion präsentiert in ihrem verspiegelten Innern das geheimnisvolle Leben einer mysteriösen Abwesenden. Betreten darf man das endlos wirkende Spiegelkabinett nicht, in dem sich ein Meer von Gegenständen prachtvoll und üppig entfaltet: Schminkutensilien, Puderquasten, Marabufedern, Muscheln, rote phallusförmige Korallen, immense Stierhörner und Paravents, von unsichtbarer Hand mit obsessiver Präzision zum Gesamtkunstwerk komponiert. Süsse Klänge und Parfumdüfte erheben dieses zu einem synästhetischen Universum. Mittendrin steht ein Bett, verlassen, bedeckt von lachsfarbenen Seidenlaken und überdacht mit einem Baldachin. Auf den Spiegeln steht mit rotem Lippenstift in geschwungener Schrift: «Cirque de mes vanités» und «Théâtre de mes illusions».

Manon erklärt ihre erste Installation später zum Sinnbild eines Lebensabschnitts, unter den sie einen Strich ziehen wollte. Inspiriert ist *Das lachsfarbene Boudoir* tatsächlich vom eigenen Schlafzimmer an der Augustinergasse in der Zürcher Altstadt, einer sinnlichen Höhle voller fetischhafter Objekte, in das sich die zierliche Schönheit nach nächtlichen Streifzügen zurückzieht wie in eine Kapsel.

Die Installation wird zum Stadtgespräch. Manon hat in aller Öffentlichkeit eine Verdichtung weiblicher Intimität zur Schau gestellt, und das in einer Stadt, die nach den Globuskrawallen 1968 eben erst beginnt, ihre rigiden Fesseln zu lockern.

*Das lachsfarbene Boudoir* ist immer mehr als ein persönliches Manifest gewesen. Manon transferiert, einem Readymade in Duchamp'scher Manier ähnlich, ihre eigene Lebenswelt in den Kunstkontext und gibt damit ein Statement ab gegen das vorherrschende Dogma der von der Lebenswirklichkeit getrennten Kunst. Manon verwendet ihre privaten Gegenstände gleichsam als Codes, um gesellschaftliche Themen zu verhandeln: das Verhältnis von Privat und Öffentlich oder die Rolle von Weiblichkeit innerhalb des Patriarchats. Das Authentische wird in der Galerie zur Metapher.

Die Kritik reagiert zwiespältig auf so viel affirmative Weiblichkeit und Erotik in der Kunst. «Manons Welt, sie kristallisiert sich in ihrem <Lachsfarbenen Boudoir>, ist eine mit Fetisch-Objekten und Maskenzauber angefüllte Kulisse: Der Traum verliert seine Flüchtigkeit, er wird angebunden an erotischen Objekten, die sein Anker sind. Sein und Show, am Grenzstrich, der

die beiden Bereiche eint, inszeniert Manon ihr geheimnisvolles Lebensritual, zelebriert sie sich selbst [...].»<sup>3</sup>

«Über Manons zum Kunstwerk hochstilisierte Traumliebstatt kann man getrennter Meinung sein. Für mich weht daraus allzu sehr der Duft einer überwunden geglaubten Frauenwelt.»<sup>4</sup>

In der Retrospektive steht *Das lachsfarbene Boudoir* da wie ein Monument für weibliches Selbstbewusstsein in einer patriarchal geprägten (Kunst-)Welt, eine Art weibliche Ausgabe von Kurt Schwitters' *Merzbau* (1923–1936), jener vor Alltagsgegenständen überquellenden Höhle, die Schwitters «Kathedrale des erotischen Elends» nannte. Die Inszenierung des Boudoirs ist Manons bewusster Rekurs auf jene architektonische Verkörperung weiblicher Intimität, die bis ins frühe 20. Jahrhundert als Rückzugsort und Trainingsraum der Frau im Geschlechterkampf fungierte.

Die physische Abwesenheit der Künstlerin ist ein besonders raffinierter Akt der Selbstmythologisierung: Obwohl nicht greifbar – ausser in der Imagination –, ist Manon natürlich da. Sie ist sogar in hohem Mass präsent. Private Fotos und an sie adressierte Briefe von Liebhabern verweisen auf die Geheimnisvolle, die 1974 als Model, Modedesignerin und Stylistin schon eine Bekanntheit ist, ebenso wie der ursprüngliche Titel des Werks: *Manon oder Das Lachsfarbene Boudoir*. Ihr Name fällt erst später weg. Manon bezeichnete das Werk als «Selbstdarstellung in räumlicher Form» – auch das belegt, dass hier Kunst und Leben verwoben wird. Diese Idee, von Allan Kaprow in den USA propagiert, nimmt mitten im puritanischen Zürich reale Gestalt an.

Im *Lachsfarbenen Boudoir* zeigen sich zwei Grundkonstanten in Manons künstlerischem Werk: das permanente Wechselspiel von Sich-Zeigen und Verhüllen und die gegenseitige Beeinflussung von Kunst und privater Lebenswelt.

### **Boutique für Raubtierdompteusen: Die Erfindung von «Manon»**

«Eines Tages beschloss ich, Manon zu werden. Das Mädchen mit der lachsfarbenen Krawatte.»<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> In: *Die Weltwoche*, 9. Oktober 1974, o.S. Die Presseartikel, aus denen hier zitiert wird, stammen aus Manons Archiv: Auf den herausgeschnittenen Artikeln fehlen in der Regel bibliografische Angaben, die sich in vielen Fällen auch nicht mehr eruieren liessen.

<sup>4</sup> In: *Annabelle*, 24. April 1975, o.S.

<sup>5</sup> Manon im Film *Das Klima Manon* von Werner Bütler, CH 1977.

Die Erschaffung der Figur «Manon» könnte man als das komplexeste Werk innerhalb von Manons Oeuvre bezeichnen. Die Künstlerin selbst erklärt den Impuls für diese Erfindung als «Überlebensreflex», einen Versuch, «Inneres und Äusseres zusammenzubringen».<sup>6</sup> Sie sieht eindeutige Zusammenhänge zwischen der Ablehnung durch ihre Familie und der «Erschaffung einer anderen, schützenden, starken Figur».<sup>7</sup> Man würde jedoch die Bedeutung von Manons Oeuvre einschränken, sähe man es bloss als die Summe von in ihrer Biografie wurzelnden Einzelwerken. Denn von Beginn weg erzeugt sie eine Spannung zwischen autobiografischem Ich, dem künstlerischen Ich und ihren Werken und schliesst dabei Resonanzen und wechselseitige Einflüsse kurz.

Zum Namen «Manon» führt sie ein Foto in einem Filmmagazin, das sie als Kind bei einem Onkel entdeckt hat. Es zeigt die französische Schauspielerin Cécile Aubry als französische Lebedame Manon Lescaut im Film *Manon* von Henri-Georges Clouzot. Manon will weder den Namen ihres Vaters, eines prominenten Wirtschaftsprofessors, noch den ihres ersten Mannes tragen. Sie will einen *eigenen* Namen – und gibt sich einen, der sie inspiriert, noch bevor sie künstlerisch tätig wird: «Mein Name sollte sein wie ein Signet, kurz und bündig.»<sup>8</sup>

Ein Name wie ein Brand – Manon nimmt damit eine Praxis vorweg, wie sie in der aktuellen Medien- und Selbstvermarktungsgesellschaft mit professionellem Kalkül betrieben wird, mit dem Unterschied, dass ihre Motivation einer existentiellen Dringlichkeit entspringt: «Ich wollte mein eigenes Produkt sein, in Form eines Raumes, in Form einer Fotografie, eines Bildes, eines Auftrittes».<sup>9</sup>

Mit der Ablehnung ihres bürgerlichen Namens und der Erfindung von «Manon» um 1966 ist eine Bühne geschaffen, auf der unzählige Alter Egos Gestalt annehmen können. Performances, Installationen, Fotoperformances und Künstlerbücher, aber auch ihr Leben und gesellschaftliche Aspekte verbinden sich hier zu einem persönlichen, symbolischen Bezugssystem, das Manons Selbstmythologisierung nährt. Die Künstlerin setzt sich selbst ein als Projektionsfläche für die Sehnsüchte und Ängste einer Epoche, als Folie für den weiblichen Befreiungsschlag.

---

<sup>6</sup> Manon im Gespräch mit der Autorin, 19. August 2007.

<sup>7</sup> Manon im Gespräch mit der Autorin, 20. August 2007.

<sup>8</sup> Manon im Gespräch mit der Autorin, 18. August 2007.

<sup>9</sup> Manon in von Ledebur, Susanne, «Ich bin keine distanzierte Künstlerin», in: Migros Museum für Gegenwartskunst (Hrsg.), *Material*, Nr. 5, 2001, S. 10.

Manons erhöhte Sensibilität für Selbstgestaltung manifestiert sich in allen Tätigkeiten, denen sie nachgeht. Nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule in St. Gallen und der Schauspielakademie in Zürich arbeitet sie als Model, Filmstylistin und Modezeichnerin. Sie freundet sich mit der Künstlerin Sonja Sekula<sup>10</sup> an, in deren Elternhaus sie zeitweise wohnt und zeichnet. Ihre Erfahrungen in der Bilder- und Image-Industrie werden zum Nährboden für ihre spätere künstlerische Arbeit. Zunächst wird sie aber zur Muse ihres zweiten Mannes Urs Lüthi.<sup>11</sup> Gemeinsam experimentieren sie mit Fotografie – in der traditionellen Rollenverteilung Künstler/Modell –, wobei Manons «Signatur» im Styling deutlich sichtbar wird, etwa in Urs Lüthis Fotografie auf Leinwand *Manon as a Self-Portrait (Like a Bird)* von 1971. Die beiden beeinflussen sich gegenseitig.

Manon widmet sich dem Modedesign und eröffnet 1972 ihre eigene Boutique «Manon's». Inspiriert von Variététheater und Pariser Musikshows, kreiert sie Jeans-Jacken mit glitzernden Stoff-Applikationen und vertreibt sie bis nach Paris und St. Tropez. Die Boutique wird sofort zum Stadtgespräch – und mit ihr auch die Figur «Manon». Sogar der seriösen Tagespresse ist Manons ästhetische Unternehmung ausführliche Artikel wert.

Der Laden – ein Kohlenkeller, mit verspiegelten Paravents ausgestattet, lachsfarben gestrichen, mit Goldglimmer bestreut und einem lachsfarbenem Teppich ausgelegt – ist ein begehrtes Environment und lässt sich als Vorläufer des *Lachsfarbenen Boudoirs* bezeichnen. Schon hier ist Manon als Figur auf einem grossformatigen Plakat präsent, das die Boutique in der Ästhetik glamouröser Starfotografie bewirbt. Den Hintergrund dieses Porträtbildes von Urs Lüthi bildet wiederum eine Lüthi-Fotografie, die Manon im schwarzen Slip mit einem Pailletten-Band und einem silbernen Christbaum-Vögelchen auf dem Kopf zeigt. Manon vor Manon: eine doppelte Inszenierung. Der Plakattext – «Der Laden für Seiltänzer, Go-go-Girls, Popsänger und Raubtierdompteusen. Für Sado-Masochisten, Trapezkünstler, Fetischisten und Balletteusen» – ist eine ironische Provokation für Spiesser und Langweiliger.

---

<sup>10</sup> Sonja Sekula (1918–1963), Schweizer Malerin, ist u.a. vom Surrealismus und Expressionismus beeinflusst und stellt in den renommierten Galerien von Peggy Guggenheim und Betty Parsons in New York aus. Sie nimmt sich 1963 das Leben.

<sup>11</sup> Urs Lüthi (\*1947) gehört zu Beginn der 1970er-Jahre zu den «Transformer», Performance-Künstlern, die an und mit dem eigenen Körper gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Rollenklischees untersuchen. Während der Verbindung mit Manon bewegt er sich von der Malerei weg Richtung Fotografie. Ein Faltkatalog von 1968 zu Urs Lüthis Malerei, den er gemeinsam mit Manon gestaltet, zeigt neben abstrakten Gemälden auch Fotos von Manon und dem Künstler in unterschiedlichen Posen. Der Kunstkritiker Fritz Billeter schreibt, Lüthi betreibe mit seiner Frau einen «modellhaften Kult» (*Tages-Anzeiger*, 18. Februar 1972).

«Der beste Widerstand gegen diese erdrückenden Ansprüche scheint mir, unsere Fantasie zu aktivieren, Experimente mit uns selbst nicht zu scheuen, und eine ganz private und individuelle Ästhetik in unserer Selbstpräsentation zu entwickeln.»<sup>12</sup>

Manons Modeboutique ist ein kulturelles Projekt, das sich mit Phantasie gegen die einschränkende Uniformisierung richtet. In ihm manifestieren sich ihr Wille, dem Leben ästhetische Form zu geben, und ihr Versuch, die Grenzen neu abzustecken, welche die bürgerliche Gesellschaft ihren Individuen auferlegt.<sup>13</sup> Die sorgfältige und absichtsvolle Selbstgestaltung nimmt bei Manon fortan in allen Lebens- und Arbeitssphären eine zentrale Rolle ein.

«Die Selbstrepräsentation ist eine Sprache. Ein Code, der mehr oder weniger gut beherrscht wird. Er ist das, was die Sinne am direktesten und schnellsten empfangen und aussenden. [...] Da wären: die Pose, die Mimik, die Gestik, der Wortschatz und die Wortwahl. Das Styling und der Outfit (Farbe/Form und Geruch). In zweiter Linie das, womit ein Mensch sich umgibt: Requisiten, Fetische, Insignien, ja das ganze Environment, in das er sich plaziert. Die Kulissen, in denen er sein Leben abspielen lässt. All das hat Signalcharakter.»<sup>14</sup>

Manon zelebriert die Individualisierung des Ausdrucks, die in ihrer bewussten Abgrenzung und Selbstdifferenzierung bisweilen dandyhafte Züge annimmt. Der Ästhetisierung des Alltags, die hier einem existentiellen Bedürfnis entspringt, widmet sich dreissig Jahre später die Konsumindustrie mit ihren unzähligen käuflichen Look-Angeboten und Lifestyle-Versprechen.

### ***Manomanie: Legendenbildung und Selbstmythologisierung***

«come and see:

Manon's one-year-show

one day she decided

to become MANON»<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Manon, «Manon», in: *Emma*, November 1984, S. 28–35, hier S. 29 f.

<sup>13</sup> In London realisieren Malcolm McLaren und Vivienne Westwood mit dem «Sex»-Shop 1974 ein ähnliches Projekt. Auf die soziale Dimension der Modeboutique in den siebziger Jahren verweist Angela McRobbie in *Postmodernism and Popular Culture*, London 1994, S. 136 ff.

<sup>14</sup> Manon in: *Manon – Identität, Selbstdarstellung, Image*, mit einem Nachwort von Erika Billeter, Bern 1981, S. 6.

<sup>15</sup> Manon in: *Manomanie*, unveröffentlicht, 1975.

Die Verbindung von Kunst und Leben sowie das Spiel von Selbstbezogenheit und Selbstdistanz, die Manon erstmals im *Lachsfarbenen Boudoir* umsetzt, prägt das gesamte Frühwerk. Die Schöpfung und Entwicklung der Figur «Manon», eine Art von Selbstmythologisierung, kommt im schwarzen Arbeitsbuch *Manomanie* (1975) zum Ausdruck, das auch Teile der thematisch verwandten Installation *Das Leben im Schaukasten* (1975/76) enthält.<sup>16</sup>

Manon führt darin wie eine Conférencière durch eine Art biografische Autofiktion. Alltagsbilder werden mit Collagen und eigenen Zeichnungen zu einem Bilderalbum arrangiert, das in ironischer Distanziertheit den Starkult und seine Schattenseiten thematisiert: Vergrößerungen von Automatenfotos zeigen Manon ungeschminkt im Regenmantel oder mit Borsalino, auf anderen Bildern erscheint sie mit kajal-umrandeten Augen und rot nachgezogenen Lippen, als weiblicher Dandy mit lachsfarbener Krawatte und Zigarette, als Tanzlehrerin mit Peitschen vor dem Variététheater, als zarte Spitzenballetteuse oder als Seiltänzerin. Manon scheint die Metamorphosen zu skizzieren, die sie in ihrem fotografischen Werk nachvollziehen wird.

Zwischen den schwarzen Buchdeckeln entfaltet sich die schillernde Privatmythologie eines Stars, die zwischen Heiterkeit und Trauer, Distanz und schonungsloser Intimität schwankt. Hier wird selbstverständlich auch den künstlichen Paradiesen des Drogenrauschs Referenz erwiesen, in die Manon und ihr Freundeskreis wie ihre Stars immer wieder eintauchen: «Waiting for My Man», der Songtitel von Lou Reeds Ode an einen Dealer, steht da unter dem Polaroidfoto eines Wandtelefons, und erinnert zugleich an die Rauscherfahrt an Reeds Konzert 1974. *Manomanie* verwickelt den Betrachter in ein reizvolles Vexierspiel, Kunst und Lebenswirklichkeit verbinden sich zu einem scharfsinnigen Kommentar zur Identitäts- und Starbildung, zu Aufstieg und Fall im Mediensystem.

Manons Interesse für die Mechanismen des Starkults und der Medien verdeutlicht sich in der Installation *Das Leben im Schaukasten* (1975/76). In einem Schaufenster an der Zürcher St. Peterhofstatt und zugleich in der Galerie «Pablo Stähli» stellt sie für die Dauer eines Jahres ein visuelles Tagebuch aus, das sie wöchentlich mit neuen Alltagsfotos, Collagen und Zeichnungen bestückt. Manon fikionalisiert darin Bruchstücke ihres Lebens, indem sie die Strategien der Massenmedien und deren Mythenbildung nutzt. Bewusst greift sie die Ästhetik der Fotoromanza und der Paparazzi- und Prominenten-Fotografie auf, die sie am eigenen Leib erfährt.

---

<sup>16</sup> Auszüge aus *Manomanie* werden im Bild-Vorspann dieser Publikation erstmals veröffentlicht.

«Ich las damals diese typisch italienischen Klatschzeitschriften mit intimen Paparazzi-Fotos von Schauspielern und Stars, die mit dem Teleobjektiv aus Distanz aufgenommen wurden. Das Thema des gestohlenen Bildes hat mich interessiert. Ich war in Zürich stadtbekannt; das hat mir geschmeichelt, hat mich aber auch beunruhigt. Ich wollte die Positionen umdrehen und den Voyeurismus ironisieren.»<sup>17</sup>

In *Manomanie* und im *Schaukasten* spaltet die Künstlerin die fiktionale Figur «Manon» von sich ab und spricht von dieser in der dritten Person. Zugleich bedient sie sich genau jener Medienmechanismen, die auf dem Spiel von Narzissmus und Voyeurismus beruhen: «Der Betrachter kann während eines Jahres laufend an einem fremden Leben teilnehmen.»<sup>18</sup>

Das Wechselspiel zwischen Beobachtet-Werden und Sich-zur-Schau-Stellen prägt auch die Performances zwischen 1975 und 1980, in denen gesellschaftliche Rollen hinterfragt werden. Meist bezieht sich Manon dabei selbst als Akteurin ein. In *Das Ende der Lola Montez* (1975) sitzt Manon in einem schwarzen Cat-Suit gefesselt in einem Raubtierkäfig. Den Blicken des Publikums ausgesetzt, fixiert sie dieses ebenfalls durch die Sehschlitze ihrer Maske. Die Performance, zu der sie die Legende um die Geliebte König Ludwigs I. von Bayern inspiriert hat, reflektiert die Rolle der Frau als Lust- und Schauobjekt sowie den Einsatz von Maskierung und Verkleidung als Waffen gegen patriarchal geprägte Projektionen und Demütigungen.<sup>19</sup>

### **Femme mystère, Supervamp: Manon und die Medien**

Im fortgesetzten Projekt «Manon» spielt die Künstlerin als Metteuse-en-scène und Selbstpromotorin auf der Klaviatur der verschiedenen Kommunikationskanäle wie Kunst, Werbung, Film und Medien. Mit sicherem Gespür für den Auftritt hat sie ihre Bühne von der Galerie auf die Strasse, in den Club und in die Medien ausgeweitet. Anfang der 1970er-Jahre verwandelt sich Manon mit Kleidern aus dem Brockenhaus oder selbst gefertigten Outfits aus Glitzerstoffen im Club «Platte 27» zur Musik von Lou Reed vor psychedelischen Wandprojektionen zum lebenden Kunstwerk. Für das Kameraauge inszeniert sie sich als

---

<sup>17</sup> Manon im Gespräch mit der Autorin, 23. Dezember 2002.

<sup>18</sup> Aus Manons Arbeitsbuch, 1977 (unveröffentlicht).

<sup>19</sup> Lola Montez war Tänzerin, Femme fatale und Geliebte von Ludwig I. von Bayern. Weil sich das Volk über ihren zunehmenden Einfluss entrüstete, musste der König abdanken, und Lola Montez zog laut Legende mit einem Zirkus durch die Lande, als Schauobjekt in einer Mischung aus Selbstbehauptung und Selbstdemütigung.



orientalisch angehauchte Glamour-Prinzessin. Sie entwirft multiple Bilder ihrer selbst für die Öffentlichkeit, und diese projiziert ihre eigenen Bilder auf sie. Als weiblicher Dandy im Anzug mit Krawatte und Hut oder als Femme fatale im Silberkleid mit Turban: Mit Stilisierungen und ästhetischen Zitaten setzt sie sich über gesellschaftlich legitimierte Erscheinungsbilder hinweg. Dabei inszeniert sie jeden Auftritt so, dass er jeweils zu ihrer Identität zu gerinnen scheint. Manon hat früh verstanden, wie wichtig Selbststilisierung in der medial geprägten Gesellschaft ist.

«Die Fotos, die von Manon im Umlauf sind, wirken in ihrer betörend künstlichen Posiertheit wie Dokumente vom Feierabend in Andy Warhols Factory, von jener stillschweigenden Personality-Show nach 15 Uhr. Und tatsächlich: Manon ist eine Art Superstar der schweizerischen Avantgarde, eine zürcherische Schwester von International Velvet. Manon ist Kunst – ihr Leben: der <poetische Akt> der Transformer-Zeit –, sie macht Kunst – nicht nur in den Kostümen ihrer Glamour-Zitat-Boutique –, und sie ist das Thema der Kunst, die ihre Freunde machen.»<sup>20</sup>

Die Medien, von den Feuilletons der seriösen Presse bis zu den Boulevardzeitungen, berichten regelmässig über Manon. Was in urbanen Zentren wie London oder New York im Aufmerksamkeitswettbewerb unterginge, gerät im kleinräumigen, sittenstrengeren Zürich der 1960er- und 1970er-Jahre schnell in den Fokus der Presse. Manon ist die «exzentrische Stilistin»<sup>21</sup>, der «Superstar» und die «Muse im Glamour-Look», aber auch «halb Sphinx, halb Muse».<sup>22</sup> Sie wird als «Egomanie-Artistin»<sup>23</sup> bezeichnet, als «femme mystère, supervamp inquiétante et nostalgique»<sup>24</sup> und «exzentrisches Kunstwerk ihrer selbst».<sup>25</sup> Auch für das Privatleben der – an bürgerlichen Massstäben gemessen – schillernden Figur interessiert sich die Presse: «Ich lebe mit drei Männern zusammen», zitiert sie ein Schweizer Frauenmagazin.<sup>26</sup> Die von Wilhelm Reichs Theorien genährte Utopie der befreiten weiblichen Sexualität erhält mit Manon ein Gesicht. Ihr persönlicher Befreiungsschlag holt noch weiter aus: «Ich nahm mir die Freiheiten eines Mannes.»<sup>27</sup>

---

<sup>20</sup> In: *Die Weltwoche*, 9. Oktober 1974, o.S.

<sup>21</sup> In: *Blick*, 19. Juni 1974, S. 3.

<sup>22</sup> Alle drei Zitate in: *Die Weltwoche*, 9. Oktober 1974, o.S.

<sup>23</sup> In: *Züri-Woche*, o.D. 1982, o.S.

<sup>24</sup> In: *24heures*, 16. August 1977, S. 30.

<sup>25</sup> In: *Frau*, o.D., o.S.

<sup>26</sup> In: *Annabelle*, 24. April 1975, S. 39.

<sup>27</sup> Manon im Gespräch mit der Autorin, 22. Dezember 2002.

Die «Manon» der Medien lässt sich nicht festlegen. Mal wird sie als Prototyp der freien Frau und *Role model* dargestellt und in Frauenzeitschriften zu Frauen- und Beziehungsfragen interviewt, dann wieder als *Femme fatale* und Provokateurin mythifiziert. Die feministische Zeitschrift *Emma* bildet Manon 1984 barbusig auf ihrem Titelblatt ab. Im zugehörigen Textbeitrag räsonniert sie über die Rolle von Erotik, Schönheit und Geschlechteridentität innerhalb ihrer Kunst. Sie erscheint als selbstbewusste, «befreite» Frau, die alle Ansprüche der patriarchalen Gesellschaft unterläuft, indem sie sich keine definierte Frauenrolle zuweisen lässt: weder Hausfrau, Muse, Rockerbraut, Revoluzzer-Assistentin noch Popstar-Groupie. Auch Manons Galeristin Li Tobler treibt die Mythologisierung konsequent voran: In ihrer Ausstellung «Künstler sehen Manon» ist diese als katzenhafter Frauen-Cyborg von HR Giger zu sehen. Auch die fotografische Inszenierung von Walter Pfeiffer und eine fotorealistische Zeichnung von Markus Raetz belegen, dass die Künstlermuse zur Kultfigur avanciert ist. Die multiplen Bilder von Manon erscheinen sogar in Filmen.<sup>28</sup> Der thematische TV-Film *Das Klima Manon* von Werner Büttler (1977) beschwört ein von Manon geschaffenes, sinnlich-duftendes Universum herauf – mit dem Subtext, ihr Sein und Handeln ziele einzig auf Verführung ab.

### **Subkultur im Herbarium: *Manon Presents Man***

«Die Schwulen und die Dirnen – sie hatten Einfluss auf meine Arbeit».<sup>29</sup>

Nicht nur die Rock-Musik und die Szene-Clubs «Odéon», «Café Select», «Kontiki-Bar» und «Bodega» sowie die künstlichen Drogen-Paradiese – ihre engste Freundin ist mit Timothy Leary liiert – beeinflussen Manon nachhaltig. Auch die Subkultur zwischen Trash, Glamour und Sodomaso-Chic der 1970er-Jahre prägen sie – die stadtbekannt Dirne «Lady Shiva» bewegt sich in ihrem Umfeld.

In der Stilisierung von weiblichen Stereotypen, die Transvestiten und Prostituierte mit meisterhafter Mimikry betreiben, erkennt die Künstlerin raffinierte Strategien im sozialen Rollenspiel. Darauf basiert *Manon Presents Man*, ein *Tableau vivant* mit sieben männlichen Stereotypen, das ein Gegenbild zu den Dirnenschaufenstern in der Hamburger Herberststrasse entwirft. Mit subtilem Humor kehrt Manon die Verhältnisse um und stilisiert Männer zu Schauobjekten – eine Art feministisches Manifest. Auf den Flyern steht: «Eine Traumfabrik

---

<sup>28</sup> *Stella da Falla* (1970) von Reto Savoldelli, *La Paloma* (1974) von Daniel Schmid.

<sup>29</sup> Manon im Gespräch mit der Autorin, 23. Dezember 2002.

zeigt seine Produkte». Die stilisierten Mannsbilder – der «Steppenwolf», ein viriler, bärtiger Typ im Ledermantel, «SS Bösch» in Lederstiefeln, der dekadente Dandy «Dorian Gray von Castelberg» mit schweren Wimpern und «Lolo Montez», das männliche Pendant zur vertriebenen Königsgeliebten, schliesslich «The Great Blondino», der Transvestit «Juicy Lucy» und Rockerstar «Sandro» – formieren sich in einem Schaufenster zur Männer-Peepshow. Den Sound liefert wiederum Lou Reed: «Hey man what's your style, where you get your kicks for living ...».

«Wir spielten die Songs von Lou Reed, es war die Zeit, in der man ein wildes und gefährliches Leben lebte. Das war sehr spürbar in dieser Schau. Sandro Salamandro wurde noch am selben Abend im Krankenwagen zu einem Entzug gebracht. Lolo Montez brachte sich kurz danach um, ein weiterer Akteur ist inzwischen an Aids gestorben. Ich selbst habe erst ein paar Jahre später wirklich Boden unter den Füßen gefunden. Der Prozess selbst dauerte sieben Jahre. Es gibt da nichts zu beschönigen und nichts zu vertuschen, so war halt unser Leben: Sex & Drugs & Rock'n'Roll. Wir waren jung.»<sup>30</sup>

Sogar das Schweizer Boulevardblatt *Blick* reagiert auf die Performance. «Manon stellt lebende Männer aus und sagt: Das ist Kunst!», steht in fetten Lettern über einem Bild der Inszenierung.<sup>31</sup> Manon gibt dazu einen feministischen Kommentar ab: «Die Männer sehen und benutzen die Frauen als Objekte, zum Beispiel beim Sex. Jetzt kehre ich den Spieß um und stelle die Männer als Objekte dar. Solche Darstellungen braucht es – als Denkanstösse.»<sup>32</sup> Die Künstlerin tritt in der Performance nicht selbst auf, aber ihre Signatur ist präsent: «The Great Blondino» trägt ein weisses T-Shirt mit dem schwarzen Schriftzug «Manomania».<sup>33</sup> In der Retrospektive verdichtet sich der zungenschmeichlerische Name in Anlehnung an die obsessive Fankultur von Popstars zur Marke.

«Manomania» festigt den Mythos und zieht sich auch durch das Künstlerbuch *On Manon* (1977). Das Buch mit seiner bewusst in roher Ästhetik gehaltenen Bilderkompilation wird im Eigenverlag «Küng-Kong-Sisters» herausgegeben und soll «die Bilanz meiner letzten 3 Lebensjahre darstellen», wie Manon im Vorwort schreibt. *On Manon* wird auch in Pariser

---

<sup>30</sup> Manon in: *Material* 2001, S. 11.

<sup>31</sup> In: *Blick*, 20. September 1976, S. 18.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Das Wortspiel schöpften Manon und ihr Gefährte Sandro Salamandro, damals Journalist beim Schweizer Musikmagazin *Pop*, als Anspielung auf die manisch-depressiven Krankheitsschübe der Künstlerin.

Buchhandlungen vertrieben. Es ist bezeichnend für Manons Selbstmythologisierung, dass darin nicht nur Dokumente ihrer Kunst enthalten sind, sondern auch Privatfotos, *Filmstills* und Fotos vom Set der Fernsehdokumentation *Das Klima Manon*. Erst die Verbindung von *Backstage* und Bühne machen das Projekt «Manon» aus. Bilder zeigen sie geschminkt schlafend im zerwühlten Bett oder beim Abwasch, bei der Vorbereitung von Performances oder lasziv posierend im *Lachsfarbenen Boudoir*, dann wieder in Metamorphosen: als Nonne verkleidet oder als Dandy mit Hut und lachsfarbener Krawatte, aber auch als androgynes Wesen auf dem Automatenfoto, halb ungeschminkte Kate Moss, halb Fahndungsbild der Baader-Meinhof-Gruppe.

Auch Manons ganzes Support- und Statistensystem, auf das sie immer wieder zurückgreift, hält selbstverständlich Einzug ins Buch – eine Art Zürcher «Mini-Factory», bestehend aus Freunden und Komparsen. Die nonchalante, in quasi filmischer Weise montierte Vermischung der Sphären – Kunst und Biografie, Realität und Fiktion überlagern einander, alles ist eins – bildet den Mythos «Manon».

Dass sie ihr selbst geschaffenes Image auch unterläuft, wie etwa in der Performance *The Artist Is Present* (1977), zeugt von der kritischen Reflexion ihres Tuns. Mit dem Happening dekonstruiert sie das raffiniert aufgebaute Manon-Bild, indem sie es mit siebzehn «Manon-Klonen» vervielfacht: «Ich habe mein eigenes Image zerstört, indem ich bewies, dass das von mir kreierte <Bild> nach dessen Multiplikation keine Eigenidentität mehr besitzt. Das Klischee, die Serie, ist geboren.»<sup>34</sup> *The Artist Is Present* ist eines von Manons komplexesten und in ihrer Aktualität faszinierendsten Werke: Es entlarvt nicht nur ihre Figur als Konstruktion, sondern attackiert zugleich den traditionsreichen Status des Künstlerindividuums. Die Arbeit ist der Höhepunkt einer Reihe früher Performances, die sie 1979 mit *Sentimental Journey* und *Traps* abschliesst, um sich ganz der Fotografie zuzuwenden.

### **Spiegelbilder und Projektionen: *La dame au crâne rasé***

«In Zürich wurde ich beobachtet. In Paris fühlte ich mich frei.»<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Aus Manons Arbeitsbuch, 1977 (unveröffentlicht).

<sup>35</sup> Manon im Gespräch mit der Autorin, 23. Dezember 2002. Dass die Freiheit nicht grenzenlos ist, wird der Künstlerin in einer Buchhandlung im Quartier St-Michel klar: Ihr selbst erschaffenes Bild ist ihr vorausgeeilt und blickt sie in Poster-Grösse von den Wänden herab an, Kopien vom Umschlag des eben erschienenen Künstlerbuchs *On Manon* hängen an den Regalen.

Die Auseinandersetzung mit dem Selbstporträt rückt 1977 in den Mittelpunkt von Manons fotografischem Schaffen. Während im internationalen Kontext Künstlerinnen wie Hannah Wilke und Cindy Sherman Geschlechteridentität und Rollenklischees in Fotoperformances hinterfragen, gehört Manon in der Schweiz zu den Vorreiterinnen, die inszenierte Fotografie einsetzen, um gesellschaftlichen Konditionierungen nachzuspüren.

Die Fotoserie *La dame au crâne rasé* (1977/78), ein suggestiver, surrealistisch inspirierter Bilderstrom, entsteht während ihrer Pariser Zeit. Sie hat sich in Zürich den Kopf kahl rasiert – eine äussere Metamorphose, die einen inneren Umbruch symbolisieren soll. Der kahle Kopf wird zu einer Art öffentlichem Manifest für ihre Neuerfindung: «Mit dem kahlen Kopf war ich auf der Suche nach der reinen Form, der Skulptur».<sup>36</sup> Die ursprünglich über 158-teilige Fotoserie entsteht in Kooperation mit dem jungen Architekten Thierry Wurth und ist ein atmosphärisch geladenes und spannungsvolles Echo auf die Pariser Jahre. Manon bewohnt ein winziges, schmutzliches Hotelzimmer mit Rosentapete im Monatsarrangement an der Rue St. Jacques, mit einem einzigen Sitzbad für das ganze Haus. Karge Hotelzimmer, anonyme Mietshäuser, die Silhouette der Stadt, eine Telefonkabine, düstere Hausflure sind Hintergrund für eine rätselhafte Fotogeschichte um einen «Grossstadtengel», der zwischen den Welten tanzt. Manon – oft mit Flügeln ausgestattet – ist ständig in Bewegung, scheint auf einer imaginären Reise ohne festes Ziel unterwegs. In der Fotoserie verschmelzen reale Kulissen mit den für die Kamera erdachten Handlungen zu einem eigenen Kosmos: Die unspezifischen Orte und die mit Spannung aufgeladene Atmosphäre suggerieren eine Transitsituation, in welcher der Körper nie wirklich zu einer Umgebung zugehörig scheint. Das einzige konstante Motiv ist der kahl geschorene Kopf: Mit dem Fehlen der Haare, einem wichtigen weiblichen Attribut, spielt Manon mit dem männlichen Blick auf die Frau, die sich lockend präsentiert und zugleich kühl verweigert. Aller Bewegung zum Trotz gerinnen andere Motive wie Masken, Spiegel, ein Käfig und Flügel zu Bildmetaphern, die auf soziale Begrenzungen und ambivalente innere Zustände verweisen. Auf diese Requisiten wird Manon immer wieder rekurrieren, wenn sie das Verhältnis zwischen weiblichem Körper und sozialem und kulturellen Kontext auslotet.

## **Travestien und Maskeraden**

---

<sup>36</sup> Manon in Lienhard, Marie-Louise, «Manon», in: Helmhaus Zürich (Hrsg.), *Am Anfang*, Zürich 1998, o.S.

«Ich bin zugleich meine eigene Leinwand wie auch die Projektionsebene der Umwelt. Die andern Menschen sind mein Spiegel, und ich bin ihr Spiegel.»<sup>37</sup>

Manons fiktionales Alter Ego in *La dame au crâne rasé* löst sich von nun an in multiple Erscheinungen auf. Als Darstellerin und Produzentin zugleich schöpft die Künstlerin «Simulacras», lebendig gewordene Abbilder von Stereotypen, um auf die gesellschaftliche Konstruktion von Identität zu verweisen.

Manon ist inzwischen in eine karge Wohnung in einem abbruchreifen Haus an der Rue Liban in Belleville gezogen. Die Tage verbringt sie als anonyme Figur im androgynen Look im Viertel und arbeitet. «Die Bewohner, meist Immigranten aus Nordafrika und dem arabischen Raum, hielten mich für einen Transvestiten. [...] Ich wäre am liebsten weder männlich noch weiblich gewesen.»<sup>38</sup> Nachts nimmt sie an mondänen Soireen der Pariser Szene teil und tritt im Transvestitenclub «All about Eve» auf, sowohl als Mann wie als Frau. Ein französisches Gesellschaftsmagazin zeigt die Künstlerin – mit rasiertem Kopf – in einem schwarzen Kleid mit Pelzkragen, glitzernden Pailletten auf dem Haupt und einer weissen Taube auf der Hand, die an ein Perlencollier gebunden ist: Manons Auftritt an Karl Lagerfelds Soiree unter dem Motto «Venise».

Für das *Elektrokardiogramm 304/303* (1978), das in der kleinen Zweizimmer-Wohnung entsteht, inszeniert sich Manon vor einem Schachbrettmuster in Trompe-L'oeuil-Manier, das statt der realen flachen Wand einen beengenden Raum suggeriert. Sie verwandelt sich in ein blutleeres, androgynes Wesen oder in einen stark geschminkten, nackten Vamp, der sich aus dieser Enge befreien will. Als scheinbar leblose Skulptur verschmilzt sie mit dem schwarz-weißen Hintergrund zu einer Einheit. Das Schachbrettmuster steht dabei als Metapher für die Manipulierbarkeit menschlicher Existenz und zugleich für den Freiraum, den es zu erkämpfen gilt. Die Arbeit sticht durch ihre konzeptuelle Stringenz und die konstruktivistischen Anleihen hervor, mit der das Verhältnis von Körper und imaginiertem Raum untersucht wird.

Das Setting der Fotoserie *Die graue Wand oder 36 schlaflose Nächte* (1979) ist betont reduziert – die kahle, zwei Meter lange, graue Wand ihres Pariser Studios, eine nackte Glühbirne, das von einem Spot beleuchtete, mit weisser Plastikfolie bezogene Bett, ein an die Wand gestellter Tisch. Manon ist in ihren Metamorphosen als Dandy, als Schlafwandlerin, als Trinkerin vor ihren Bierflaschen, als laszives Weibchen oder mit durchtrainiertem Körper zu

---

<sup>37</sup> Manon in: *Emma* 1984, S. 35.

<sup>38</sup> Manon in: *Am Anfang* 1998, o.S.

sehen: ein Pendeln zwischen verschiedenen Identitäten und Bewusstseinszuständen, minimalistisch und mit präziser Lichtführung inszeniert. Zu sehen sei darin laut Manon «der beklemmende Versuch, der Klaustrophobie in sich selbst, dieser lebenslänglichen Einzelhaft im eigenen Körper, zu entkommen.»<sup>39</sup> Die konzeptuelle und serielle Anlage der Arbeit eröffnet dem Publikum weitere Deutungsmöglichkeiten: Eine Figur gibt ihre fixe Identität auf zugunsten dauerhafter Metamorphosen. Das Selbst ist in ständigem Fluss, formiert sich permanent neu und anders im Abgleichspiel mit der Aussenwelt als prägendem Spiegel.<sup>40</sup> Diese Travestien sind keine blossen Selbstdarstellungen, sondern verhandeln die Bedingungen von Identitätskonstruktion und Geschlechterrollen.

Ihre Entpuppungen führt Manon im *Ball der Einsamkeiten* (1980) weiter, einem konzeptuell streng choreografierten Défilée multipler weiblicher Identitäten. Die Fotoserie entsteht wieder in Kooperation mit Thierry Wurth in einem unbewohnten, von den beiden vorübergehend besetzten Wochenendhäuschen in Genf. Im *Ball der Einsamkeiten* platzieren sich Manons Alter Egos in wechselnder Aufmachung und Körpersprache auf das immergleiche Sofa: der provozierenden Punk im Karo-Lumber mit herausgestreckter Zunge, die müde Hausfrau im Jersey-Trikot und Hippie-Mädchen in Jeans-Latzhose mit Kopftuch und John-Lennon-Brille. Ähnliche Strategien der Mimikry und Maskerade haben Carolee Schneemann, Hannah Wilke und Adrian Piper in den 1970er-Jahren angewandt.<sup>41</sup> Das Experiment steht im Kontext des Gender-Diskurses und fragt danach, inwieweit äussere Ereignisse biografische und geschlechtliche Identität mitbestimmen.

### **Symbolismen: Tanzen mit der Zeit**

Eine Krise zwingt Manon 1983 zu einer siebenjährigen Schaffenspause. Als sie Ende der 1980er-Jahre ihre künstlerische Arbeit wieder aufnimmt, geht sie deutlich auf Distanz zur Figur «Manon». Der Versuch, die Kunst stärker vom Mythos wie auch von der eigenen Person zu trennen, spiegelt sich in der Herangehensweise an alte und neue Themen wie Legendenbildung und Startum, Identitätskonstruktion, Jugendkult und Vergänglichkeit.

---

<sup>39</sup> Manon in: *Manon – Identität, Selbstdarstellung, Image* 1981, S. 65.

<sup>40</sup> Damit reflektiert Manon eine Identitäts-Vorstellung, die derjenigen des Psychoanalytikers Jacques Lacan nahe steht. Vgl. Lacan, Jacques, «Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion», in: ders., *Schriften*, hrsg. von Norbert Haas, Bd. 1, Weinheim/Berlin 1986, S. 61–70.

<sup>41</sup> In ihrem Essay «**Manon and Masquerade**» in der vorliegenden Publikation (S. X–Y) untersucht Amelia Jones Manons Fotoperformances im internationalen Kontext.

In der Fotoperformance *Künstler Eingang* (1990) inszeniert sich Manon als eine Art geheimnisvolles, allwissendes Über-Ich. Sie setzt ihren Körper in Bezug zu geometrischen Flächen, als gelte es, die verborgenen Parameter zu vermessen, welche die menschliche Existenz formen: Zeit und Vergänglichkeit, Glück und Leid, Wahrheit und Lüge.

Ihrer Privatmythologie erweist sie mit der Arbeit *Damenzimmer* (1990) Referenz. Die Installation mit achtzehn auf Sockeln platzierten Schmuckschatullen wirkt dank gezielter Lichtführung spannungsgeladen. Jedes Kästchen ist mit dem Namensschild einer verstorbenen, weiblichen Persönlichkeit versehen: Eileen Gray, Coco Chanel, Sonja Delaunay, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Marlene Dietrich. Öffnet man die Schatulle, kommt das mit Satinseide ausgeschlagene Innere zum Vorschein: leer – und wird augenblicklich zum Gefäß all jener Assoziationen von Glanz und Schmerz, Triumph und Niederlage, die mit den Lebensgeschichten der berühmten Frauen verbunden sind. Das Werk ist ein Pantheon von Manons persönlichen Heldinnen.

Der Differenz zwischen Realität und Legendenbildung, nacktem Leben und Starruhm, Vergänglichkeit und Tod spürt sie auch in ihrem unveröffentlichten Künstlerbuch *Wege zum Ruhm* (1994) nach. Darin schafft sie mit Collagen und Zeichnungen einen bilderreichen Kosmos, der stilistisch an *Manomanie* anknüpft.

Präzision, Rigidität und eine Ökonomie der Gesten prägen die Installationen und Fotoserien der 1990er-Jahre. Obwohl sie weit entfernt scheinen von der überquellenden Üppigkeit des *Lachsfarbenen Boudoirs* aus dem Jahre 1974, verbinden sie nach wie vor symbolhaft aufgeladene Objekte und Gesten, die mit dem persönlichen Empfinden und der Lebenswelt der Künstlerin verbunden sind.

Die raumgreifende Installation *Die Philosophie im Boudoir* (1993) besteht aus einer Gruppe präzise ausgeleuchteter Seziertische, deren aseptische Sauberkeit in scharfem Kontrast steht zu den zerbrochenen Strausseneiern, die darauf liegen. Das sind bedeutungsschwere Metaphern für den Tod und uneingelöste Träume und Wünsche. *Seduzione e dolore* (1997), ein raffiniertes Arrangement aus Drehsiegeln und ausgestopften Schwänen, erzählt vom Wunsch nach ewiger Jugend und Schönheit, von Narzissmus und Projektionen, vom Drama der Vergänglichkeit. Manon hält uns allen den Spiegel vor – dessen Bild sich dauernd entzieht.

In der aufwändig inszenierten Fotoserie *Forever Young* (1999) wendet sich Manon mit denselben Themen wieder ihrem Körper zu. Die In einem hoch artifiziellen Bildraum ist ihr verfremdetes Gesicht auf Podesten zu sehen, von wechselnden Gegenständen wie Beinprothesen, Masken, einer phallusartigen Nase, einem goldenen Käfig begleitet. Deren



Symbolik verweist auf eine Gesellschaft, die von Jugendwahn und sexueller Potenz besessen ist.

2003 realisiert Manon ein Vorhaben, das sie bereits kurz nach der Entstehung ihrer Fotoserie *Ball der Einsamkeiten* (1980) plante. Sie will dieses Défilée multipler Identitäten noch einmal aufführen, aber unter veränderten Bedingungen: mit dem gealterten Körper und all den Lebensspuren, die sich ins Gesicht gegraben haben. Die Künstlerin schlüpft für die fünfzigteilige Fotoserie *Einst war sie Miss Rimini* (2003) noch einmal in die Haut von erfundenen Frauenfiguren und projiziert Bilder aus Alltag und Medien auf ihre Körperleinwand. Es sind allesamt Frauen *d'un certain age*, von der koketten Kleinstadt-Diva über die freche Garçonne, die jugendlich wirkende Aerobic-Tänzerin bis zur desorientierten Psychiatricpatientin und zur Altersheimbewohnerin; jede Gestalt verkörpert ihr Lebensdrama mit Haut und Haar. Die karge Studiowand jedoch, die an den Bildrändern deutlich sichtbar ist, stellt die Fotografie, die vermeintlich Abbilder der Wirklichkeit liefert, als Fiktionsmaschine bloss.

## **Der Mythos lebt**

Seit der Jahrtausendwende interessiert sich eine junge Generation von Kuratoren für Manons Werk. Das Künstlerbuch *On Manon* aus dem Jahre 1977 wird 2001 neu aufgelegt.<sup>42</sup> In Rekonstruktionen von früheren Installationen – *Das Damenzimmer* (1990/1996/2005), *Das lachsfarbene Boudoir* (1974/2006), *Das Ende der Lola Montez* (1975/2006) – wird Manons Aktualität entdeckt. Bereits 1998 figuriert die Dokumentation des *Lachsfarbenen Boudoirs* als Vorläufer aktueller künstlerischer Haltungen in der Ausstellung «Freie Sicht aufs Mittelmeer» im Zürcher Kunsthaus.<sup>43</sup> Der Mythos «Manon» wird wieder belebt – während die Künstlerin selbst mit neuen Fragen beschäftigt ist und an der Weiterentwicklung ihres Oeuvres arbeitet.

Eine neu gewonnene Freiheit ist augenfällig in den aktuellsten Arbeiten. In *Diaries* (work in progress seit 2004) und *Borderline* (2007) bricht Manon teilweise mit der perfekten Inszenierung, die frühere Arbeiten prägt, und zeigt ihre Lebensumgebung ungeschönt. In der umfangreichen Serie *Diaries*, einer Art fotografischem Tagebuch, gibt sie dem Publikum eine intime Sicht auf ihren Alltag preis: «Die *Diaries* dokumentieren meinen Blick

---

<sup>42</sup> Jetzer, Gianni (Hrsg.), *On Manon '74–77*, St. Gallen 2001.

<sup>43</sup> Bice Curiger und Juri Steiner stellen im «Flash-back»-Raum der Ausstellung «Freie Sicht aufs Mittelmeer» neben Manons Werkdokumentation Arbeiten von Fischli/Weiss, Urs Lüthi, Dieter Meier, Walter Pfeiffer und Markus Raetz aus.

auf die Welt. Für einmal wollte ich nach aussen statt nach innen blicken.»<sup>44</sup> Zu sehen sind Naturaufnahmen und Innenräume, vor allem aber persönliche Objekte. *Diaries* zeigt auch einen toten Vogel auf dem Nachttisch oder die Notfallstation von innen. Kompromisslos verbinden sich die Bilder zu einer kaleidoskopartigen Sicht der Künstlerin auf ihre Welt. *Diaries* liegt eine (bewusste oder unbewusste) Selektion von Momenten zugrunde, aus denen Manon Aufnahmen von radikaler Subjektivität destilliert. Der Bilderstrom scheint nie zu versiegen und gibt etwas von den Brüchen und Obsessionen, den Traumas und Träumen der Künstlerin wieder, die auch der Gesellschaft eigen sind.

2007 kehrt Manon vor ihre eigene Fotolinse zurück und hält sich im Grossformat und in einer nonchalanten Farbigkeit fest, die im Vergleich zum früheren Oeuvre geradezu knallt.

*Borderline* ist eine Selbsterkundung in Nahaufnahme vor dem Hintergrund des eigenen Schlafzimmers, einem eigentlichen *huit-clos*, dem sie mit raffinierter Lichtführung durch Jalousien und auf Spiegel dennoch entrinnt. Die Fototableaus zeigen ausschliesslich Manons Kopf oder ihr Gesicht im Close-up. Die Künstlerin richtet die Kamera mit ausgestrecktem Arm auf sich; sie interessiert sich für die Beschränkung. Lichtpunkte und Schattenmuster wandern übers Gesicht und wirken wie rituelle Bemalungen. Die durch die Nahaufnahme bedingten Verzerrungen, farbliche Verfremdungen und der Einsatz von Accessoires und Stoffen erzeugen eine eigene Ästhetik. Es gibt exotische Gesichtslandschaften zu erkunden, die wie fremde Reiche erforscht werden wollen.

In der *Borderline*-Serie findet Manon in ihrem bekannten, tausendfach fotografierten Antlitz, das unzählige Entpuppungen erlebt hat, eine neue Fremdheit. Statt der Maskeraden, in die Manon ihren Körper immer wieder einpasste, um dem Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft nachzuspüren, lotet sie nun lustvoll den Freiraum des Selbst aus. Wieder gibt ihr privates Schlafzimmer die Bühne dazu ab: das Spiegelzimmer in den Bäumen über dem Zürichsee.

---

<sup>44</sup> Manon im Gespräch mit der Autorin, 20. August 2007.