

Den/m Flüchtigen Gestalt geben. Zur Malerei der Künstlerin Miriam Cahn

Burcu Dogramaci

DAS ZORNIGE SCHREIBEN ist der Titel einer Textsammlung der Künstlerin Miriam Cahn, die private Briefwechsel und ihren Schriftverkehr mit Institutionen, daneben Autobiografisches, Prosa sowie Poesie enthält. Widerständiges Denken und Handeln prägen den Duktus der Texte. In dem Buch formuliert sich die Überzeugung, dass sich politisches und künstlerisches Wirken nicht einhegen und nicht instrumentalisieren lassen sollte, wobei das „und“ zwischen dem Politischen und dem Künstlerischen bei Cahn eine tatsächliche Verbindung markiert und keine Aufzählung ist. Unbequem und widerspenstig sind die Worte in *DAS ZORNIGE SCHREIBEN*, sie lassen den Gutmeinenden, Saturierten keine Ruhe und stellen den moralischen Sinn öffentlicher Auftragskunst in Frage.¹ So wird eine Einladung, sich in den Dienst des Gedenkens an die Shoah zu stellen, abgesagt, nicht ohne stattdessen für ein offenes Archiv zu plädieren.² Zwar erinnern Denkmäler des Völkermordes an den Juden, doch sie erschöpfen sich allzu häufig in einer Geste oder in einer Illustration von Schuld und Trauer, die zu entziffern für nachfolgende Generation immer schwieriger wird. Cahn aber fordert das ständige Weiterdenken, die Arbeit am Vergangenen in der Gegenwart. Ebenso kritisch geht die Künstlerin mit der Musealisierung von Kunst und ihrer Repräsentation um, kritisiert klassische Museumsmöbel wie die Vitrine, die einer Künstleridee zuwiderläuft, oder auch die von ihr beobachtete Bequemlichkeit einer geschätzten künstlerischen Position.³

Nach der Lektüre von *DAS ZORNIGE SCHREIBEN*, das schonungslos die Mühen der Kompromisslosigkeit offenlegt, entstehen Fragen an das künstlerische Werk Miriam Cahns. Wie wird in der Malerei der Künstlerin eine der Vereinnahmung, Anpassung und Sedierung (durch Kapital, Aufträge etc.) widerstehende Haltung sichtbar? Wie lässt sich mit Pinsel, Farbe und Leinwand Gewaltvolles formulieren, das in Gesellschaft, Politik und Medien omnipräsent ist,

wobei gerade die Bilder in den Medien wichtige Referenzen für Cahn sind: etwa der Golfkrieg 1991, der Bosnienkrieg 1992 bis 1995, die Anschläge auf das World Trade Center in New York von 2001 und die Folterbilder von Abu-Ghraib 2003/2004.⁴ In den Medien und deren fotografischen Bildern wird Gewalt in der Reproduktion potenziert oder zumindest unweigerlich gedoppelt, wenn ein Ab- oder Nachbild eines Ereignisses entsteht. Mediale Verhandlungen gewaltvoller Ereignisse lassen diese also unweigerlich ein weiteres Mal in die Welt treten und als zirkulierendes Material das Bedürfnis nach Anteilnahme, Information, Schau- oder Sensationslust befriedigen. Susan Sontag führte aus, was es bedeuten kann, das Leiden anderer in der Erscheinungsform der Fotografie zu betrachten: Sie affizieren, ermöglichen das Mitleiden, traumatisieren, sie können aber auch Lust oder Genuss hervorrufen oder die Anteilnahme dämpfen und abschleifen.⁵

Es ist also so, dass sich in den Gemälden Miriam Cahns nicht nur Themen und Motive identifizieren lassen, sondern den Werken stets ein medialer Überschuss anhängt. Für die multiplen Bedeutungen und deren Sichtbar- oder Unsichtbarkeit ist das Malen in Öl prädestiniert. Es handelt sich um einen Prozess, bei dem in Schichten und mit Übermalungen gearbeitet wird. Ölfarbe ermöglicht, dass Kompositionen grundlegend verändert werden können, was bedeutet, dass Gedachtes und Gemaltes sich in den Lagen unter dem Sichtbaren befinden kann. Insofern zeigt uns Ölmalerei ein Gesicht und eine Oberfläche, die aber nicht unweigerlich mit dem darunter Befindlichen korrespondieren muss. Unter einem Körper, einem Antlitz kann sich eine Szenerie oder Welt befinden, die nur noch in der Erinnerung der Künstlerin selbst gegenwärtig ist – oder aber im Röntgenbild, das ein Werk durchleuchtet und seine Arbeitsprozesse offenlegen kann.

In Öl arbeitet Miriam Cahn seit Mitte der 1990er Jahre. Zuvor verwendete sie Bleistift und schwarze Kreide, Aquarell und farbige Pigmente. Die Zeichnung ist sehr viel unmittelbarer im Ausdruck als die Ölmalerei, sie kann Schnelligkeit und Spontaneität artikulieren. Viele der früheren Arbeiten entstanden in einem Schaffensakt unter Einsatz des ganzen Körpers. Auf großen Blättern auf dem Fußboden wurde das Material aufgetragen, der Künstlerinnenkörper bewegte sich

bei der Arbeit über den Zeichengrund, kauern, verstreichen, verreiben.⁶ Das Körpergedächtnis der Künstlerin, ihre Bewegungen, Emotionen, psychische und physische Zustände konnten sich damit unmittelbar in die Zeichnung einschreiben.⁷ Übertragen auf die Arbeiten der Gegenwart, die nicht mehr am Boden entstehen, ist zu fragen, inwieweit das Geschaffene nicht doch stets auf die Künstlerin verweist, auf ihre Aneignung von Welt als einem Körperwissen.⁸ Für Miriam Cahn besteht kein Unterschied zwischen dem Zeichnen, dem Malen oder dem Schreiben. Alle Ausdrucksweisen sind gleichermaßen geprägt durch ein körperliches, performatives Verständnis und ein zügiges Arbeiten, wie es Miriam Cahn beschreibt: „devis: zeichnen wie schreiben wie malen wie fotografieren. meine malerei ist daher gleich schnell getan wie zeichnen: es gibt sogar ‚minutenbilder‘... grosse gehen genauso schnell = performativ höchstens 2 stunden, das übermalen auch.“⁹ Damit wird deutlich, dass die Pinselspur gleich und gleichwertig dem gezeichneten Strich oder dem geschriebenen Wort ist. Aus diesem horizontalen, antihierarchischen Verständnis der Künste lässt sich die Frage ableiten, wie das zornige Malen in seiner Analogie zum zornigen Schreiben zu verstehen ist, wenn nur scheinbar das Motiv, tatsächlich aber das Malen, die Farbe oder der Farbauftrag affizieren? Bilder, die Flucht, Vertreibung, Exil, transkulturelles Missverstehen oder Unverständnis verhandeln, bieten eben nicht eine einfache Erzählung über leicht zu entschlüsselnde Motive. Im Folgenden sollen diese Themenkomplexe vor dem Horizont ihrer gesellschaftspolitischen Referenzen und des Malerischen in den Blick genommen werden. Viele der Wesen in den Bildern sehen uns an, doch wie blicken wir zurück, und was sehen wir dort?

Die Ausführungen sind nicht zuletzt auch als Antwort auf einen Text von Adam Szymczyk zu verstehen, der vor wenigen Jahren in Miriam Cahns Œuvre auf die Besonderheit der Zeichnung einging. Im Chiaroscuro der gezeichneten Arbeiten formuliere sich eine körperliche Erinnerungsarbeit; überdies vermittele sich in den Zeichnungen eine Gleichzeitigkeit von Absenz und Präsenz der Menschen, Tiere und Dinge.¹⁰ Wie ist an diese Aussage anschließend das Medienspezifische der

Malerei im Werk Miriam Cahns zu fassen – auch wenn die Künstlerin zwischen dem gezeichneten und dem gemalten Bild nicht unterscheidet? Da ist beispielsweise das Ölbild *schwarzermannich*, das einen Schwarzen mit erigiertem Penis zeigt. Das Gesicht mit den nur angedeuteten Augen mit weißen Augenhöhlen hat etwas Bedrohliches, die Landschaft ist weitgehend abstrakt, könnte aber eine Wüstenlandschaft unter nachtblauem Himmel andeuten. In einem Kurzschluss könnte die Arbeit ein Kommentar zu den sexuell motivierten Gewalttaten afrikanischer und arabischer Geflüchteter sein, die medial immer wieder aufgegriffen werden und die rassistischen Kampagnen politisch rechter Parteien nähren. Doch der in einem Wort ohne Unterbrechung geschriebene Titel aus drei Begriffen verbindet „schwarzer“ und „Mann“ mit dem „Ich“ (der Künstlerin?). Wenn mit Blick auf das Frühwerk der Künstlerin – etwa *mein frausein ist mein öffentlicher teil* (1979/80) – von einer Dichotomie zwischen männlich und weiblich gesprochen wird¹¹, so lässt sich hier fragen, welche Position das „Ich“ in der aktuellen Arbeit besetzt. Denkbar wäre die Produktion von stereotypen Vorstellungen durch Dritte; xenophobes oder rassistisches Denken kommen nicht von allein in die Welt, sondern werden aktiv hervorgebracht. Zu überlegen ist aber auch, dass das Fremde, so wie es Julia Kristeva formulierte, stets bereits in uns selbst angelegt ist: „Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die verborgene Seite unserer Identität, der Raum, der unsere Bleibe zunichte macht, die Zeit, in der das Einverständnis und die Sympathie zugrunde gehen. Wenn wir ihn in uns erkennen, verhindern wir, daß wir ihn selbst verabscheuen.“¹² Um hassen zu können, muss das Fremde vom Ich abgespalten und es muss geleugnet werden, dass wir alle Fremde sind – überall.

Zugleich ließe sich die Überlegung anschließen, dass sich die derzeitigen Fluchtbewegungen historisieren lassen und damit das Fremde der Gegenwart auch auf andere Ausgegrenzte der Vergangenheit zu übertragen ist, ohne sie auf eine Ebene zu heben und anzugleichen. Doch fällt auf, dass die diffamierende Sexualisierung des Anderen oder Fremden, die plakative Zurschaustellung des

Obszönen keine Erfindung der Gegenwart ist, sondern bereits in antisemitischen Karikaturen und Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts begegnet.¹³

Miriam Cahn ist selbst in Basel in eine jüdische Familie hineingeboren worden, die in den 1930er und 1940er Jahren rassistische Ausgrenzung, Verfolgung und Flucht erlebte – zu einer Zeit, in der die Mutter ein nach Südfrankreich geschicktes Flüchtlingskind wurde und der Vater mit den Eltern in die Schweiz emigrierte. Krieg, so äußert sich Cahn, „liegt bei mir in der Familiengeschichte, mein Vater und meine Mutter waren beide Flüchtlinge“.¹⁴ Wenn also das „Ich“ in *schwarzermännlich* das Selbst in dem Geflüchteten der Gegenwart erkennt, dann verweben sich verschiedene Epochen, aber auch das „Ihr“ mit dem „Ich“. Und das weibliche „Ich“ der Künstlerin mit dem männlichen „Er“ im Bild. Deutlich wird, dass Geschlechterfragen eben nicht nur in dem feministischen Frühwerk zentral sind, sondern sich durch Themen und Schaffensjahre hindurch deklinieren.¹⁵ Spätestens die Kulturalisierung sexueller Gewalt in den Debatten nach der Kölner Silvesternacht 2015/16 zeigen deutlich, dass Feminismus, Sexismus und Rassismus in einem angespannten Verhältnis stehen.¹⁶ Und Cahns *schwarzermännlich* spült diese Spannung an die Oberfläche, stellt uns vor Fragen, die wir kaum beantworten können.

Die Sexualisierung des Gezeigten lässt sich in Cahns Bildern nie uni-direktional deuten, ist beziehbar auf Pornografie, auf sexuelle Gewalt, Vergewaltigung als Kriegsstrategie, aber auch auf potenzielle Ängste vor sexueller Gewalt, die etwa in Gestalt männlicher Geflüchteter die Ankunftsgesellschaft bedroht. Susan Sontag hat in ihrem Text *Das Leiden anderer betrachten* auf die Verwandtschaft des ausgestellten Leidens mit der ausgestellten Pornografie verwiesen, indem sie schreibt: „Alle Bilder, die die Verletzung eines anziehend wirkenden Körpers darstellen, sind bis zu einem gewissen Grade pornographisch. Aber auch Bilder, die etwas Abstoßendes zeigen, können locken.“¹⁷ Cahns Gemälde sind jedoch keine Illustrationen oder Präfigurationen der Ereignisse im Kontext der sogenannten Flüchtlingskrise. Aber diese zornigen Bilder besitzen die Zerrissenheit, Spannungen und Widersprüche, die Gesellschaften in massiver Veränderung inhärent sind.

Wie kompliziert und fordernd die Bilder der Künstlerin sind, zeigt sich am Beispiel einer Ausstellung im Obala Kunstzentrum in Sarajevo im Jahr 1995, also im letzten Jahr des Bosnienkrieges. Die Kuratorin wollte Cahns Zeichnungen von Frauen mit Kopftüchern nicht zeigen, weil dies Sarajevo als muslimische Stadt festschreibe. Cahn jedoch „wollte im Minimum ein Bild einer Frau mit Kopftuch zeigen, gerade weil die Medien hier bei uns so undifferenziert und politisch naiv berichteten und die dortige Bevölkerung als rein muslimisch darstellten“.¹⁸ Damit potenzierte das Kopftuchmotiv zunächst eine ohnehin vorhandene stereotype Vorstellung, gerade um auf dominante Narrative in der westlichen Welt zu verweisen. Cahns Arbeiten beanspruchen damit für sich, was Stereotype nie leisten, da diese nicht hinterfragen, einfache Erklärungen bieten und Einbahnstraßen des Verweisens sind. Eine lineare und logische Deutung ist in Cahns Arbeiten kaum möglich; eine Verkomplizierung ist basaler Teil des Werks. Das gilt nicht nur für die einzelnen Gemälde und Blätter, sondern auch für die Anordnungen in Ausstellungen, bei denen sich die Werke gegenseitig erhellen – oder auch nicht. Dazu Miriam Cahn: „Ich finde es ja viel interessanter, dass man eben nicht sofort begreift, sondern das ist ein Angebot. Im Kopf des Betreffenden oder der Betreffenden bildet sich hoffentlich dann ein eigenes Bild, das zum Weiterdenken oder -fühlen animiert. Wenn das passiert, ist es eben schon toll. Darum baue ich auch die Ausstellungen so auf. Mich interessiert nicht, wenn man ein Bild anschaut und dann sofort weiß, um was es geht.“¹⁹

Cahns Fluchtbilder verbinden die gewaltvollen Erfahrungen der Gegenwart und Geschichte, indem sie kaum Konkretisierung bieten: der Umraum ist zwar bisweilen von einem (schrägen) Horizont bestimmt und damit als Landschaft deutbar, aber nicht genau zu definieren. Die Menschen sind häufig kaum bekleidet oder nackt (Abb. 2, *hände hoch/entblößt*). „Das Nackte bedeutet im Werk von Miriam Cahn immer das nackte Leben.“²⁰ Und das meint einerseits die Angst um das nackte Leben, aber auch die Grenze zwischen Leben und Sterben, zwischen Geburt und Tod. Es fällt auf, dass die Bildfiguren seltsam alterslos sind – es sei denn, es lassen sich durch Größenverhältnisse Kinder identifizieren. Ansonsten sind Gesicht und Haare abstrahiert, wobei das Geschlecht zumindest bei den

ganzfigurigen Darstellungen meist bestimmbar ist. Schemenhaft, undeutlich, in Auflösung begriffen, erstarrt und doch in Bewegung formulieren sich die Wesen in den als Fluchtbilder zu deutenden Gemälden.

Flüchten und das Flüchtige sind in diesen Fällen in Allianz zu verstehen: eine nackte Familie befindet sich in einer abstrakten Landschaft (Abb. 3, *schön!*). Das Moment der Geschwindigkeit oder Flucht äußert sich in der Gestalt des Kindes, das am Arm mitgezogen wird und dessen Körper eine Schräge bildet. Fuß- und Bodenkontakt besitzt es nicht, sondern es wird mitgerissen von der männlichen Figur, der eine weibliche Gestalt vorangeht. Das Geschlecht der Personen ist durch die exponierten Geschlechtsteile zu bestimmen, Kopf und Haar sind vereinheitlicht, die Kleidung fehlt. Wie in vielen anderen Bildern springen in den Diffusionen gerade die Geschlechtsteile oder sexuellen Handlungen aus dem Bild, sind durch Farbauftrag und Komposition akzentuiert.

Oftmals zeigt sich eine Unvereinbarkeit von Erscheinung und Geste. So greift sich eine Verschleierte, deren Gesicht bis auf die Augen verhüllt ist, aber deren schwere Brüste und Unterkörper unbekleidet sind, an die Vagina. Der Blick mit den weit geöffneten Augen weist ab, während sich die Geste einem voyeuristischen Verlangen offeriert. *MARE NOSTRUM*, 28.04.2015, enthält eine Fülle an Referenzen, erinnert beispielsweise an die Fashion Show *Between* (Frühling/Sommer 1998) von Hussein Chalayan, bei der sechs verhüllte Models auftraten. Während zunächst ein nacktes Model auftrat, dessen Gesicht durch eine Gesichtsmaske geschützt blieb, kamen in Folge weitere hinzu, deren Schleier immer länger wurde, zunächst noch die Scham frei ließ, den Oberkörper bedeckte, bis schließlich beim letzten Modell nur noch Waden und Füße zu sehen waren. Sowohl Hussein Chalayans Kollektion als auch Cahns *MARE NOSTRUM* verweisen auf die westlichen erotischen Orientalismen des 18. und 19. Jahrhunderts, die mit einem Harem die unerschöpfliche Befriedigung männlicher Lust assoziieren. Zugleich setzt sich Cahn mit den viel diskutierten Burka-Verboten der Gegenwart auseinander. In einem ihrer Texte erkennt Cahn darin eine männliche Obsession für den versteckten weiblichen Körper: „und heute haben die ‚verschleierten‘ diese

funktion, dass ja das ‚perverse‘ an dieser ganzen burka-verschleierungsdinges genau das ist: die vorstellung, was unter diesen schleiern sein könnte, und die heutige behauptung, dass ‚unsere freiheit‘ damit zu tun hat, dass wir möglichst viel von unserem körper zeigen dürfen, dabei wird nicht berücksichtigt, was die frauen eigentlich wollen, ob das individuum frau wählt“.²¹ Im öffentlichen Diskurs um die Verschleierung wird die Ganzkörperverschleierung zur Provokation in einer westlichen aufgeklärten Gesellschaft. Provokationen verhandeln Cahns Werke auch, die Selbstbefriedigung (auch in der Gruppe) ist solch ein Tabu, das immer wieder in ihren Bildern präsent ist. Besonders eindrücklich ist dies in Gemälden, die formal an die Fluchtbilder anschließen, etwa *tapirschreiten/gezeichnet* (Nicht in der Ausstellung). Das Tabu der Selbstbefriedigung in der Öffentlichkeit verbindet sie mit der provozierenden Präsenz der Geflüchteten; diejenigen also, die nicht kommen sollen, aber längst schon da sind. Geflüchtete werden in der öffentlichen Medienrepräsentation mit dem Opferstatus gleichgesetzt, dem eine potenzielle Täterschaft (besonders der Männer) anhängt. Diesem binären Modell fügt Cahns Bildwelt viele unverdauliche, schmerzhaft, boshafte und wilde Visualisierungen von Flucht und den Reaktionen auf sie hinzu.

Malerisch erhalten viele der „Fluchtbilder“ durch einen hohen Weißanteil, ein Verwischen der Gesichtszüge und Körperdetails, ein Strahlen oder Flirren der Körperkontur in den Umraum eine Anmutung des Flüchtlings. Phantom- oder geisterhaft erscheinen die Figuren dann, wenn zusätzliche Farben hereinbrechen, etwa, wenn ein Blau an den Händen am Unter- und Oberarm in die Hautfarbe übergeht oder gar Extremitäten fehlen.

Selten stehen die Figuren gefestigt im Bildraum, vielmehr drücken sie sich an den Bildvordergrund, scheinen zu schweben oder aus dem Tritt geraten. Unklar ist, ob die Figuren sich vor dem Bildgrund abheben oder ihm entwachsen. Oftmals umgibt die Wesen ein weicher Schein, als öffne sich der Körper in den Umraum oder werde von diesem absorbiert. So entsteht ein Eindruck, der mit dem Begriff des „Geisterhaften“ oder „Phantoms“ gefasst werden kann. In seinem Buch *Das Nachleben der Bilder* beschreibt der französische Philosoph George Didi-Huberman

Heimsuchungen als etwas, dessen wir nicht habhaft werden, dessen Erscheinen wir als unerwartet und plötzlich empfinden. Dabei handelt es sich um das Verdrängte, das Vergessene oder nicht Gewollte, das sich plötzlich Bahn bricht und uns an längst Vergangenes erinnert. Zugleich aber artikuliert sich im Sichtbaren die Präsenz des Abwesenden, Vergangenen und des zeitlich Entrückten. Eine Formulierung für diese Präsenz der Absenz gelingt Didi-Huberman mit Bezug auf den Kulturwissenschaftler Aby Warburg und den Psychoanalytiker Sigmund Freud: „In beiden Fällen geht es darum, vorhandene Dinge (Bilder, die ihre Anmut, Symptome, die ihre Verwirrung zeigen) im Blick auf abwesende Dinge zu betrachten, die dennoch wie Gespenster deren Genealogie und selbst noch die Form ihrer Präsenz bestimmen.“²² Diese geisterhafte Anwesenheit des Vergangenen, Unerledigten und Unsichtbaren lässt sich auch im Werk Miriam Cahns verfolgen. Denn in den Flüchtenden der Gegenwart inkorporieren sich die Schutzsuchenden der Vergangenheit: die Verfolgten der nationalsozialistischen Diktatur, die Asylsuchenden in der Zeit des Bosnienkrieges, die Geflüchteten des 21. Jahrhunderts, die sich durch Wüsten und Meere einen Weg aus Krieg, Naturkatastrophen und Armut bahnen. Alle diese Fluchtphänomene haben ihren Platz im Œuvre Cahns, werden auch in ihren Texten thematisiert.

Dabei ist es kein Zufall, dass die Flucht neben der Kategorie Geschlecht einen zentralen Platz im Werk Cahns besetzt. Julia Kristeva bezeichnet die ersten Fremden in der Kulturgeschichte der Menschheit als fremde Frauen: „Ein Faktum, das es festzuhalten gilt: Die ersten Frauen, die zu Beginn unserer Kultur in Erscheinung treten, sind Frauen – die Danaiden. Sie, die in Ägypten geboren, aber dennoch edler, wenn auch dramatischer griechischer Abkunft sind, kommen nach Argos. [...] So sind die Danaiden auf doppelte Weise Fremde: Sie kommen aus Ägypten und sie widersetzen sich der Ehe. Sie stehen außerhalb der Gemeinschaft der Bürger von Argos und sie verweigern die grundlegende Gemeinschaft: die Familie.“²³ Die antiken Fremden Frauen haben ihre Wiedergänger*innen in Gemälden Miriam Cahns aus den 2010er Jahren, die in Gruppen stehende oder einzelne Frauen zeigen (*hände hoch/entblößt; tapirschreiten/gezeichnet*). Sie stellen sich

frontal den Betrachtenden entgegen, lösen ein Befremden aus – und sind zugleich ihrer eigenen Umgebung seltsam entfremdet. In den Flüchtenden unserer Zeit begegnen immer auch die Phantome der Vergangenheit und damit die Geschichte, die Schuld und das Verbrechen, die längst verarbeitet oder bewältigt zu sein scheinen und dessen Vergessen immer lauter eingefordert wird.

Zornig ist die Malerei Miriam Cahns, weil sie nicht leichtfertig die Sehnsucht nach Mitgefühl bedient, keine Anklage erhebt oder eine Besänftigung in politisch stürmischen Zeiten bietet. Vielmehr legt sie die Kontinuität von Gewalt, Fremdheitserfahrung und Xenophobie offen, wobei sie eine eindeutige Trennung zwischen dem Eigenen und dem/den Fremden in Frage stellt. Ebenso fragil formuliert sich in ihren Werken die Grenzen zwischen dem Verlangen *nach* und der Abscheu *vor* den gewaltvollen Bildern, die uns unentwegt umgeben.

¹ Während sich Miriam Cahn wegen Sachbeschädigung vor Gericht verantworten musste – sie hatte die Betonpfeiler einer neuen Autobahntangente in Basel mit Kohlezeichnungen versehen –, wurde zeitgleich ein Kunstwettbewerb für diesen Autobahnabschnitt ausgeschrieben. Cahn fragte in einem Brief an einen Regierungsrat: „Einerseits werden Künstler gefördert, andererseits nicht nur nicht in Ruhe gelassen, sondern sogar kriminalisiert – es ist in meinem Falle immerhin ein Strafverfahren. Es drängt sich mir damit der Verdacht auf, dass hier eine Art Staatskunst betrieben wird in dem Sinne, dass dekorative, erhaltende Kunst am Bau extrem gefördert wird besonders an Bauwerken, welche von grossen Teilen der betroffenen Bevölkerung abgelehnt werden wie die Heuwaage früher und die Nordtangente jetzt. Und dass experimentelles Arbeiten, das keinen Ewigkeitswert will und diesen Wert in Frage stellt, so wie ich es versuche zu machen, sanktioniert wird mit der Begründung ‚deliktische Handlung‘.“ Miriam Cahn an Regierungsrat Keller, 21.3.1980, in: Miriam Cahn, *DAS ZORNIGE SCHREIBEN*, Berlin 2019, S. 13. Siehe auch das Schreiben, mit dem Cahn 1987 die Einladung der Kunstkommission zur ‚Verschönerung‘ derselben Autobahn ablehnt. Miriam Cahn an Hans-Rudolf Striebel, 19.2.1987, in: Cahn 2019, wie Anm. 1, S. 45.

² Miriam Cahn an Benedikt Vogel, 21.2.1997, in: Cahn 2019, wie Anm. 1, S. 163.

³ Ebd., S. 46, 50.

⁴ In *DAS ZORNIGE SCHREIBEN* sind zahlreiche Referenzen auf die medialen Berichterstattungen zu den genannten kriegerischen oder terroristischen Ereignissen enthalten, siehe Cahn 2019, wie Anm. 1, S. 56-68, 103, 107, 125, 132-137.

⁵ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main 2008, hier v. a. S. 94-100.

⁶ Eine eindrückliche Beschreibung der Arbeitsweise Miriam Cahns findet sich in: Kathrin Schmocker „ich zeichne liegend, kriechend, kauend, mit schwarzer kreise, tanze auf weissem papier und wasche mir anschliessend den staub vom körper.“ Miriam Cahn, in: Isabelle Malz, Claudia Pantellini, Kathrin Schmocker, Barbara Zürcher: *Nicht nur Körper. Künstlerinnen im Gespräch. Miriam Cahn, Hannah Villige, Muda Mathis, Pipilotto Rist, Maya Rikli, Daniela Keiser, Pisa Gisler*, Baden 1997, S. 11-23.

⁷ Ebd., S. 13. Zum Wechsel von Schwarzweiss zu Farbe siehe auch: „Kunst, Direkt. Miriam Cahn im Gespräch mit Peter Burri“, in: Miriam Cahn, *Architekturtraum*, Stuttgart 2002, S. 28-128, hier S. 28.

⁸ Das Verständnis von Kunst als etwas auf die Urheberin Zeigendes wird in einem Brief von 1978 deutlich, in dem Cahn ihre Vorstellung vom Zeichnen artikuliert, das sie nicht als Abzeichnen, Wiedergabe oder ‚richtiges Erfassen‘ versteht, sondern in dem sie den eigenen, ästhetische Prägungen überwindenden, körperlich geleiteten unmittelbaren

Zugang zu den Dingen erkennt. Miriam Cahn an Niklas Morgenthaler, 30.12.1978, in: Cahn 2019, wie Anm. 1, S. 4-5.

⁹ Miriam Cahn an Katrin Wiehege, E-Mail vom 2.4.2019.

¹⁰ Vgl. Adam Szymczyk, „Über Miriam Cahns Arbeiten“, in: *Miriam Cahn. zeichnen. drawing. dessiner*, Ausst.Kat. Städtische Galerie Offenburg 2014, S. 52-71, insbesondere S. 54-56.

¹¹ Ebd., S. 64.

¹² Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt am Main 1990, S. 11.

¹³ Siehe u.a. Alexandra Przyrembel, „Ambivalente Gefühle: Sexualität und Antisemitismus während des Nationalsozialismus“, in: *Geschichte und Gesellschaft: Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft, Geschichte und Gesellschaft*, Bd. 39, H. 4, 2013, S. 527-554.

¹⁴ Miriam Cahn, „K Krieg“, in: Miriam Cahn 2014, wie Anm. 9, S. 108. Über die Familiengeschichte als Geschichte Flüchtender siehe auch Cahn 2019, wie Anm. 1, S. 115.

¹⁵ Dazu auch Annette Hüsch, in: *Miriam Cahn. Auf Augenhöhe – at eye level*, Ausst.Kat. Kunsthalle zu Kiel, 2016, S. 23.

¹⁶ Vgl. Sabine Hark und Paula-Irene Villa, *Unterscheiden und Herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart*, Bielefeld 2017.

¹⁷ Susan Sontag, wie Anm. 5, S. 111.

¹⁸ Miriam Cahn, „B Bedrohung“, in: Miriam Cahn 2014, wie Anm. 9, S. 36.

¹⁹ Miriam Cahn, „Ausstellen“, in: Miriam Cahn 2016, wie Anm. 14, S. 17.

²⁰ Annette Hüsch, ebd., S. 66.

²¹ Ebd., S. 66.

²² George Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010, S. 357.

²³ Julia Kristeva, wie Anm. 11, S. 51-53.