



3 Grußwort
6 Ausstellung
9 Themen
32 Essay
54 Biografie
56 Rubenspreis
59 English
76 Impressum

Miriam Cahn MEINEJUDEN

14. Rubenspreis der Stadt Siegen

MGKSiegen

Der 1955 gestiftete Rubenspreis der Stadt Siegen gehört zu den renommiertesten internationalen Kunstpreisen. Er wird alle fünf Jahre einem Maler/einer Malerin oder einem Grafiker/einer Grafikerin zugesprochen, die sich im europäischen Kunstschaffen durch ein wegweisendes künstlerisches Lebenswerk ausgewiesen haben. Zu ihnen gehören Hans Hartung 1957, Giorgio Morandi 1962, Francis Bacon 1967, Antoni Tàpies 1972, Fritz Winter 1977, Emil Schumacher 1982, Cy Twombly 1987, Rupprecht Geiger 1992, Lucian Freud 1997, Maria Lassnig 2002 und Sigmar Polke 2007, Bridget Riley 2012 und Niele Toroni 2017. Mit dem Kunstpreis erinnert die Stadt Siegen an ihren berühmtesten Sohn, Peter Paul Rubens, der am 28. Juni 1577 in der damaligen nassauischen Residenzstadt geboren wurde.

Den Preis der zeitgenössischen Malerei zu widmen ist ein kulturpolitisches Statement, das 1955 Mut und Weitsicht der Verantwortlichen erwies und unserer Stadt heute die Chance eröffnet, einen Beitrag zum Diskurs über bildende Kunst zu leisten. Denn keine Kunst ist unpolitisch, keine Kunst ist „neutral“, sie ist immer auch Spiegel und Ausdruck ihrer jeweiligen gesellschafts- und kulturpolitischen Zeit. Kunst ist Zeitzeugnis und steuert einen wichtigen Beitrag zur Erinnerungskultur bei. So wie die Werke der Schweizer Künstlerin Miriam Cahn, 14. Rubenspreisträgerin der Stadt Siegen.

In der Begründung der Jury heißt es: „Miriam Cahn vertritt eine eigensinnige malerische Position von großer Ausdruckskraft. Dabei verbinden sich subjektive Wahrnehmungen und Empfindungen mit gesellschaftlichen und politischen Fragen. Im Zentrum steht der Körper in seiner Fragilität und Ausgesetztheit, auch gegenüber äußeren Faktoren, wie es sich insbesondere in den Arbeiten zur Situation von Geflüchteten zeigt. Das Verhältnis von menschlichem Körper und Maschine ist ebenso Thema wie das Organische, auch im Sinne einer Verbindung von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen. Von Anfang ihrer Entwicklung an hat Cahn eine bewusst feministische, unabhängige und kompromisslose Haltung eingenommen. Ihre Malerei hat sich frei

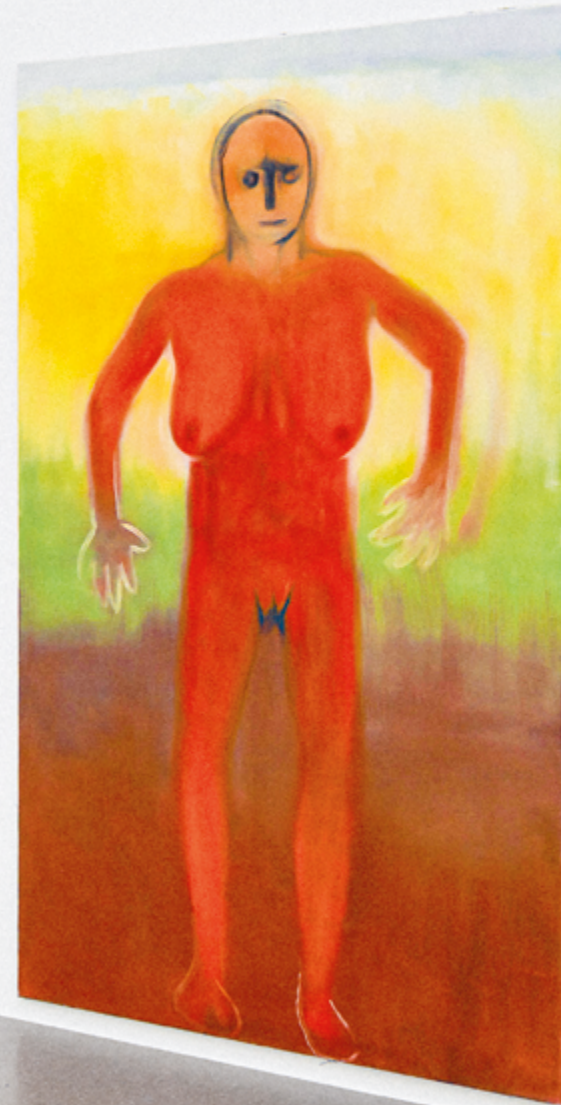
von akademischen Regeln und Ästhetiken in unterschiedlichsten Formen und Materialien entfaltet.“

Miriam Cahn gehört seit den siebziger Jahren zu den meist beachteten Kunstpositionen der Schweiz und wird heute als eine der weltweit bedeutendsten Künstlerinnen angesehen. Sie war 1982 bereits zur documenta 7 in Kassel eingeladen und 1984 auf der Venedig Biennale vertreten. Ihr Werk wurde seitdem in zahlreichen internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen in ganz Europa gezeigt. Anlässlich der Verleihung des 14. Rubenspreises zeigt das Museum für Gegenwartskunst Siegen im Sommer 2022 eine Preisträgerausstellung, bei der Kunstinteressierte die Wirkung der außergewöhnlichen Werke erleben können.

Der Dank der Stadt Siegen geht an Miriam Cahn für die Konzeption der Ausstellung und die großzügige Bereitstellung ihrer Werke. In diesen Dank eingeschlossen sind auch die weiteren Leihgeber. Zu danken ist ferner den Mitgliedern der Jury für ihre ausgezeichnete Wahl. Weiterhin dem Direktor des Museums für Gegenwartskunst Siegen, Thomas Thiel, der die Ausstellung realisiert hat. Nicht zuletzt danke ich der Peter Paul Rubens-Stiftung, ohne deren Hilfe Ausstellung und die begleitende Broschüre in dieser Form nicht hätten umgesetzt werden können.

Steffen Mues
Bürgermeister der Universitätsstadt
Siegen

Grußwort



Installationsansicht EREIGNISICH, 2014

Miriam Cahn hat seit Beginn ihrer künstlerischen Entwicklung in den 1970er Jahren eine bewusst feministische und selbstbestimmte Haltung eingenommen. Ausgehend von der Zeichnung und frei von akademischen Regeln entwickelte Cahn ein malerisches Werk großer Ausdruckskraft, das andere künstlerische Formen wie das Schreiben, Fotografieren, Filmen oder skulpturales Arbeiten einbezieht.

Im Zentrum ihres Interesses steht der Mensch, die Zerbrechlichkeit des menschlichen Körpers, aber auch seine Beziehung zur Natur: den Tieren, Pflanzen und Landschaften. Persönliche Erfahrungen, familiäre Erinnerungen und gegenwärtige Beobachtungen verbinden sich mit gesellschaftspolitischen Ereignissen. Frausein, Geschlecht, Liebe, Sexualität, Gewalt, Antisemitismus, Krieg und Flucht sind wiederkehrende Themen ihrer Arbeit. Kompromisslos konfrontiert Cahn die Betrachter*innen mit ihrem Blick auf das Unsagbare, fordert ein genaues Hinschauen und eine tiefgreifende Beschäftigung mit den Widersprüchen unserer Welt.

Die Ausstellung MEINEJUDEN, anlässlich des 14. Rubenspreises der Stadt Siegen, bietet einen umfassenden Überblick zum vielseitigen Gesamtwerk von Miriam Cahn.

In vierzehn, eigens von der Künstlerin konzipierten Räumen präsentiert sie wichtige Werkgruppen und Installationen der letzten fünf Jahrzehnte, darunter auch zahlreiche neue Arbeiten. Neben ausdrucksstarken, farbintensiven Malereien sind raumhohe Kreidezeichnungen, Arbeiten auf Papier in Pastell und Aquarell, Plastiken, performative Videos, frühe Skizzenhefte und von der Künstlerin verfasste Texte zu sehen. Den selbstgewählten Ausstellungstitel aufgreifend setzt sich die Rubenspreisträgerin in aktuellen Werken erneut mit dem Jüdischsein auseinander.



so fühle ich mich, 19.4.2021





Ich als Mensch/ Künstlerin/ hier wohne ich

Miriam Cahn steht als Person bewusst und laut vernehmbar im Mittelpunkt ihrer Arbeiten. Die Themen ihrer Kunst, das zugrundeliegende, humanistische Menschenbild in ihrem Werk ist stark biographisch, von familiären Belastungen und traumatischen Schicksalsschlägen geprägt. Gleichermäßen versetzt sich Cahn immer auch in die Position des „Anderen“, und benennt damit Empathie als zentrales menschliches Moment. Werkserien wie „könnteichsein“ oder „hierwohneich“ sind immer auch Standortbestimmungen des eigenen Selbst. Die Künstlerin gibt in selbst verfassten Texten bereitwillig Auskunft über ihr Streben nach Unabhängigkeit oder das Älterwerden. Das Schreiben ist ein fester Bestandteil in ihrem Werk. Ebenso nachhaltig geformt sind Cahns künstlerische Arbeiten von ihrem feministischen sowie politisch-aktivistischen Engagement seit den 1970er Jahren. Zudem ist Cahn sehr am Zeitgeschehen und an aktuellen Debatten interessiert, sie bezieht stets Position und gibt sich durchaus öffentlich provokativ, wenn es ihr der Sache dienlich erscheint. Jüngst mischte sie sich lautstark und medienwirksam in die öffentliche Debatte um die nicht geklärten Provenienzen der Kunstsammlung des einstigen Waffenfabrikanten Emil Bührle am Kunsthaus Zürich ein und verlangte den Rückkauf ihrer Werke.^{SSK}

Jüdischsein

Für Miriam Cahn, Tochter eines jüdischen Vaters und einer nicht-jüdischen Mutter, ist das Jüdischsein mehr eine selbst-gewählte Zugehörigkeit als eine Frage der Abstammung. Es ist eine Geschichte, mit der sie sich identifizieren kann. An die jüdische Erfahrung ist oft eine Erfahrung des Fremdseins geknüpft, besonders durch Diskriminierung. Diskriminierende, antisemitische Äußerungen nimmt die Künstlerin auch in ihrer eigenen Umgebung wahr und muss so „ihre Juden“ ständig verteidigen. Zum Jüdischsein gehört bei Cahn auch die Erfahrung von Flucht, gegeben durch die Familiengeschichte. Somit finden sich Flucht und das Fremde auf unterschiedlichste Weisen in Miriam Cahns Arbeiten thematisiert, auch oder besonders in Bezug auf aktuelle politische und gesellschaftliche Geschehnisse wie Krieg und Rassismus.^{LM}

Körper

Am Bild des nackten, menschlichen Körpers verhandelt Miriam Cahn existenzielle Themen des Menschseins. Gesellschaftlich wie kulturell bedingte Auffassungen von einem normierten und optimierten, auch gezüchtigten, sogar missbrauchten Körper werden in Cahns Werk vorgeführt oder überwunden. Nacktheit versteht die Künstlerin als Sinnbild für das „nackte“, allseitig bedrohte Leben. Allgegenwärtig in ihrem Werk sind Köpfe und Gesichter in Großansicht, sowie menschliche Körper in Ganzfigur, die in unterschiedlichen Perspektiven und Posen, isoliert oder in Gruppen angeordnet, nackt oder mit einigen wenigen, dafür umso charakteristischen Kleidungsstücken verhüllt, gezeigt werden. Die Körper sind teils schemenhaft, im Zustand der Auflösung dargestellt, teils sind die Konturen – hier vor allem die Genitalien – betont ausgearbeitet. Einzelne Gebärden werden zu zeichenhaften Formeln, mit unterschiedlichen Bedeutungen; beispielsweise das Liegen, das für das Träumen, für sexuelle Akte, Verwundung oder Tod stehen kann.^{SSK}

Geschlecht/ Mann sein, Frau sein/ Feminismus

Als überzeugte Feministin, Aktivistin in der Schweizer Frauenbewegung und Künstlerin stellt Miriam Cahn von Beginn an den Körper als Instrument des Denkens und Akteur von Weiblichkeit und weiblichem Geschlecht ins Zentrum. Wut und Aktion sind als Antrieb jeder ihrer Werke inne. Was gesellschaftspolitisch unterdrückt, fremdbestimmt und schamhaft ist, tritt ans Licht: Situationen von Lust, Sex und Geburt werden aus weiblicher Sicht erzählt. Die binär gedachte Trennung zwischen „männlich“ und „weiblich“ als biologische Formen ist aber auch häufig aufgehoben. Körper und -teile, die als primäre oder sekundäre Geschlechtsorgane lesbar sind, verbinden sich, verschmelzen, finden zueinander oder stoßen sich ab. Gewaltvolle Gegenüberstellungen, rohe Szenen wechseln sich fließend ab mit intimen, in sich ruhenden und zärtlichen Momenten. Die Personen sind teils in aller Deutlichkeit – mit Sehnen, Muskeln, Falten – dargestellt, teils in pastellig-bunter Fläche kaum noch als geschlechtliche Körper ausformuliert.^{AD}

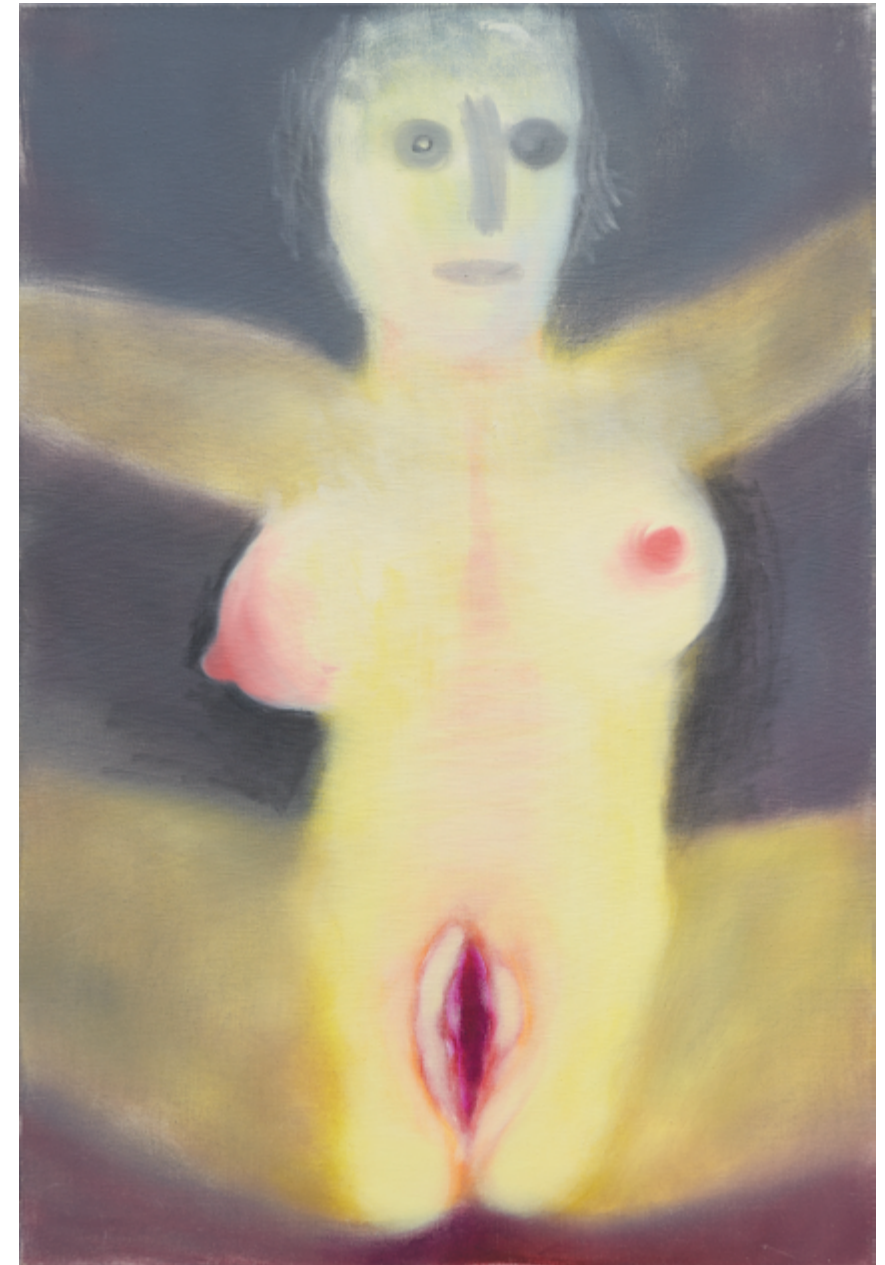
Sex/Sexualität/ Intimität

In vielen Werken präsentieren sich den Betrachter*innen gänzlich nackte Menschen – die äußeren Geschlechtsteile sind deutlich erkennbar. Sex ist ein zentrales Thema Miriam Cahns künstlerischer Arbeit: Selbstbefriedigung, der Geschlechtsakt und Sexualität im Allgemeinen bilden wesentliche Elemente der Zeichnungen und Gemälde. Miriam Cahns Darstellungen des menschlichen Körpers sind unmissverständlich und mitunter provokativ, bisweilen auch pornografisch. Liebe, Lust und Gewalt liegen oftmals eng beieinander. Denn Unterdrückung, Rassismus und Macht äußern sich auch in zwischenmenschlichen Beziehungen. Das Intime wird somit öffentlich. Die Selbst- wie Fremdbestim-

mung der Frau erfährt dabei eine besondere Bedeutung. Dadurch, dass das sexuelle Empfinden der Frau präsentiert wird, löst sich Cahn von tradierten Darstellungen des weiblichen Körpers, die oftmals vom männlichen Blick geprägt waren. Weibliches Begehren wird somit zu etwas Selbstverständlichem.^{TT}

Krieg und Flucht

Waffen, Panzer, Kriegsschiffe und Atombomben sind bereits seit den 1980er Jahren Gegenstand der schwarzen Kreidezeichnungen sowie farbigen Aquarellmalereien von Miriam Cahn. Bilder des Krieges und das Leid der Menschen untersucht die Künstlerin verstärkt seit dem zweiten Golfkrieg, dem Jugoslawienkrieg sowie dem Bürgerkrieg in Syrien. Vertreibung, Flucht und Migration der Menschen sind stets Teil dieser kriegerischen Auseinandersetzungen und beschäftigen die Künstlerin bis heute. Wie in ihrer Werkgruppe MARE NOSTRUM, entstanden ab 2015 im Kontext der sogenannten „Flüchtlingskrise“, als rund 800.000 Menschen aus beispielsweise Syrien, dem Irak und Afghanistan in Deutschland Schutz suchten. Der Titel der Werkgruppe bezieht sich zum einen auf den von den Römern im Mittelalter verwendeten Begriff ‚mare nostrum‘, der ‚Mittelmeer‘ bzw. aus dem Lateinischen übersetzt ‚unser Meer‘ bedeutet. Zum anderen ist damit eine Marineoperation gemeint, die um 2013/14 Geflüchtete vor dem Ertrinken im Mittelmeer rettete. Die Künstlerin greift unter anderem die medial verbreiteten Bilder von ertrinkenden Menschen und Menschen in Bewegung auf, um Flucht darzustellen.^{NM}









gefühl beim schlafen, 18.2.2022
gezeichnet, 2019+22/23.7.2020





HÄNDE HOCH!, 27.1.2022
undarstellbar, 11.+21.12.2021
o.t., 2009+2021



denkender soldat, 2021+1.1.2022
o.t., 15.11.2021



Zorn

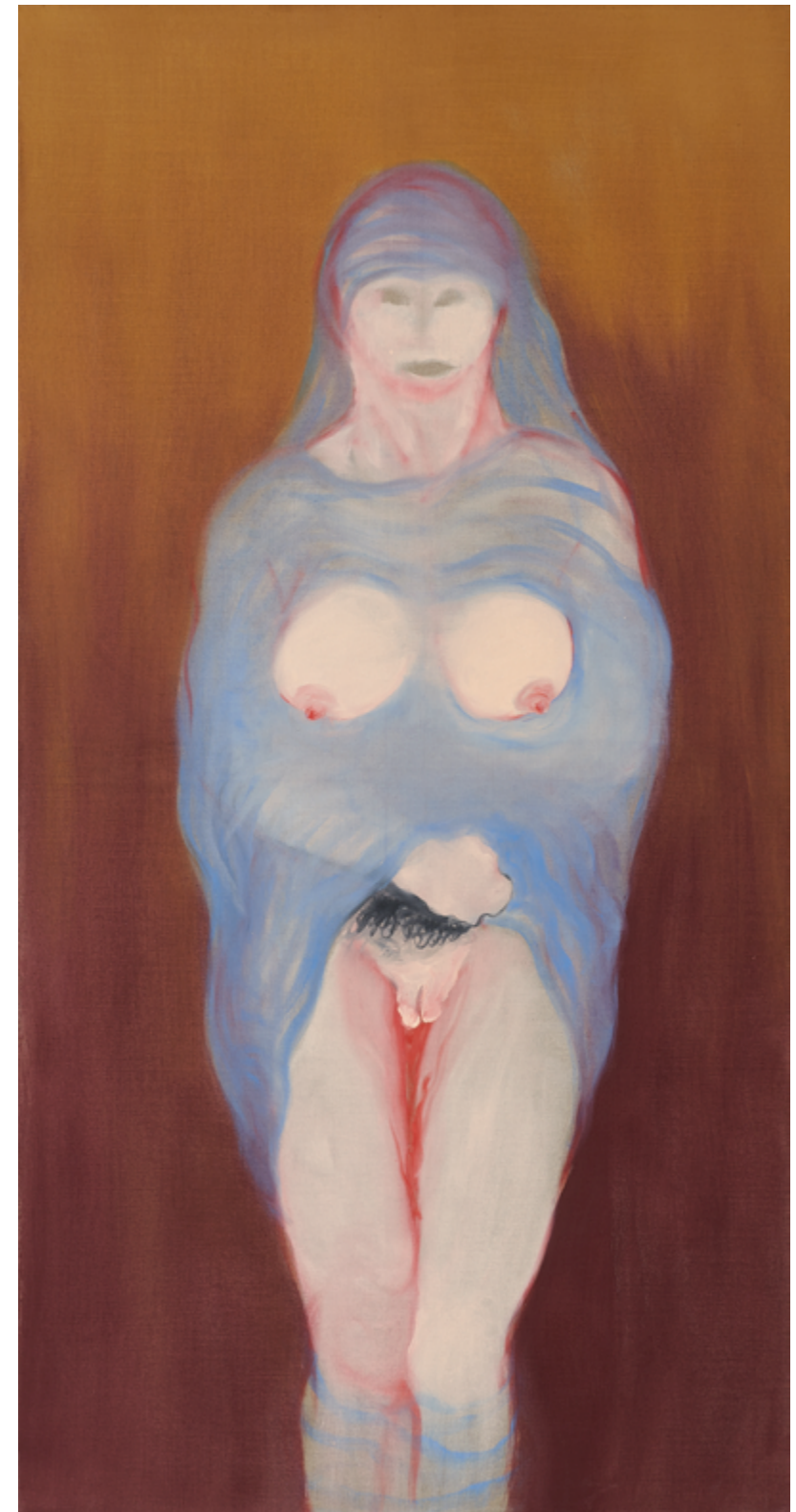
Miriam Cahns Arbeiten sind nicht bequem. Sie sind sehr direkt, und die vielen Szenen der Gewalt haben eine verstörende Wirkung. Die Künstlerin selbst beschreibt ihre Werke nicht als aggressiv, sondern als zornig – und Zorn als einen guten Motor zum Arbeiten. Besonders betrifft ihr Zorn die Abschottung Europas, welches Schutzsuchende im Mittelmeer ertrinken lässt und trotzdem an seinen „schönen Stränden“ Urlaub macht. An dieser Stelle verbindet sich ihr Zorn mit Scham zu einem Europa zu gehören, das dies zulässt. Die Gewalt in den Bildern trifft uns unvorbereitet durch eine schlagende Faust, die auf Gesichter trifft, oder auch in der Verbindung von Erotik und Brutalität. Miriam Cahn legt die Beständigkeit von Rassismus, Antisemitismus, Fremdheitserfahrungen oder Sexismus in unserer Gesellschaft offen. Dabei kehrt sie bisweilen die gängige Opfer-Täter-Rolle um und sorgt für eine ambivalente Lesart. Die Gewalt in den Bildern soll jedoch nicht zum (gewaltvollen) Handeln anregen, sondern ihre stetige Präsenz in der Welt bewusstmachen.^{LM}

Schauen

Miriam Cahn hängt ihre Bilder auf Augenhöhe. Die Personen in ihren Bildern stehen den Betrachter*innen dadurch gleichwertig gegenüber. Die gemalten und gezeichneten Augen schauen intensiv aus den Bildern heraus, mal klein und schwarz, mal leuchtend gelb; mal frontal gerichtet, mal über die Schulter oder durch schützende Hände hindurch; mal scheinbar in sich hinein, mal direkt in die Augen der Betrachter*innen. Die nackten Körper setzen sich dem Besucher*innenblick aus, geben diesen aber auch zurück. Das Fixieren der Betrachter*innen zwingt uns zu einer gewissen Nähe und erschwert es enorm, sich zu distanzieren. Miriam Cahn schaut genau hin – sie legt den Finger in die Wunden unserer Gesellschaft und lenkt unseren Blick auch auf Unbequemes. Die physische Augenhöhe der Bilder setzt sich fort in der Gleichbehandlung aller Formate, Materialien und Medien in Cahns Œuvre – somit wird ihre Beschäftigung mit sozialen Hierarchien nicht nur inhaltlich in ihren Arbeiten zum Thema, sondern auch in der Präsentation selbst verkörpert.^{IR}

Natur

Menschliche Figuren in Cahns Œuvre bilden die überwältigende Mehrheit – doch es gibt auch Tiere und manchmal auch Mischwesen. Meist sind es auch hier Köpfe, also Gesichter. Man kann oft nur erahnen, um welche Art es sich handelt, ein Vogel oder ein Hund vielleicht. Diese Abweichung von Cahns Menschendarstellungen fallen in ihrer Vereinzelung besonders auf und erweitern ihr ohnehin schon normsprenzendes Werk. Und dennoch sind Tiere und Pflanzen unumstößlicher Teil des Gesamtwerkes – durch das Aufzeigen von Verwandtschaften zwischen Mensch, Tier und Pflanze regt Cahn auch hier zum Nachdenken über Gleichstellung und Gleichbehandlung auf, dem wir in Zeiten des Klimawandels, Artensterbens, Massentierhaltung und Zerstörung von natürlichem Lebensraum nachkommen müssen.^{IR}





dieses tier lacht mich aus, 20.3.2021
vor meinem fenster, 1.11.2021

Raum

Raum, Architektur und Landschaft prägen das Werk von Miriam Cahn ebenso wie der Körper. Konkrete Räume wie das eigene Atelier, die Zwillingstürme des World Trade Center, Produktionsstätten oder Stadtansichten treffen auf geträumte, abstrakte Räume wie archetypische Häuser, zerbrechliche Baukörper, überdachte Fluchtwege oder gitterförmige Landschaften. Menschen sind hier auffällig abwesend, allenfalls in die Leere und Fläche des Raums gesetzt. Motive in Farbe oder schwarz zeigen Häuser als transparente Würfel, geometrische Hüllen, deren Konstruktion einen Rahmen gibt, aber nicht unbedingt Schutz verspricht. Andere Bildserien zeigen Täler, Städte, Siedlungen und Hochhäuser aus der Vogelperspektive und laden zum Überfliegen ein. Sie eröffnen den Blick eines Bomberpiloten auf die Landschaft oder erinnern an die digital gerenderten Gelände in 3D-Animationen. Als „heute nacht geträumt“, „mein haus“, „hier wohne ich“ oder auch „fleischhaus/hausbau“ sind wiederum andere Werke bezeichnet und dienen damit einer konkreten Standortbestimmung. Der Ausstellungsraum sowie der eigene Arbeits- und Wohnraum sind Ausgangspunkt ihres künstlerischen Schaffens, ebenso wie Transiträume der Heimat und Fremde.^{TT}

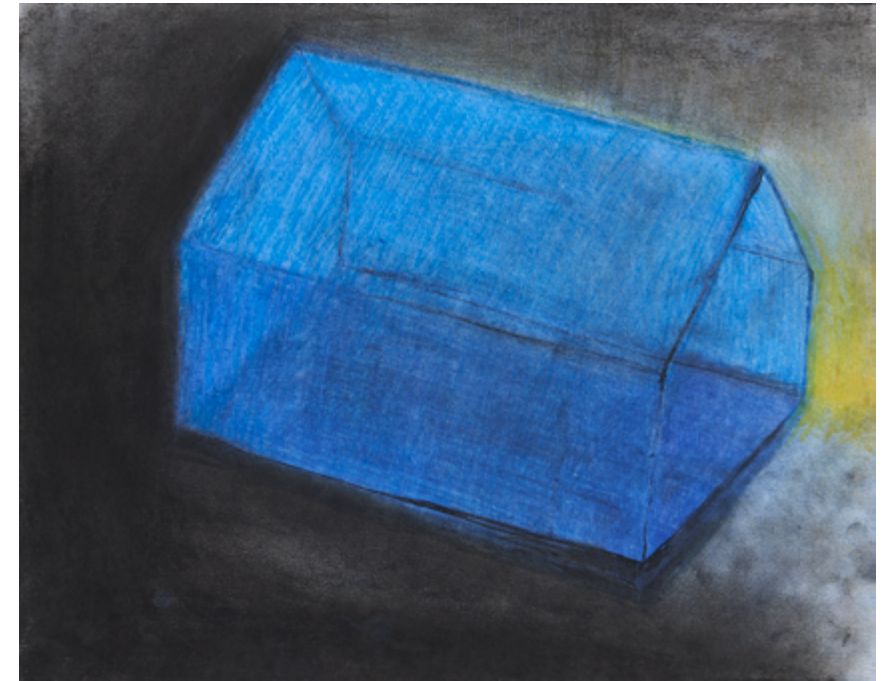
Ausstellen

Das Einrichten von Ausstellungen ist elementarer Bestandteil der künstlerischen Arbeit von Miriam Cahn. Performancegleich bewegt die Künstlerin sich und ihre Arbeiten im Ausstellungsraum, um sie in chronologische, thematische oder gegensätzliche Beziehungen zu setzen. Auch wenn Auswahl, Serien und Raumabfolgen im Vorfeld festgelegt sind, so ergeben sich erst mit der Hängung die tatsächlichen Werkkonstellationen. Diese verläuft ähnlich zügig und spontan wie die Arbeit im Atelier. Ohne den Schutz von Rahmen und provisorisch mit kleinen Nägelchen werden beispielsweise ihre Papierarbeiten auf der Wand fixiert. Mit einer Aufführung oder einem öffentlichen Kommentar hat Miriam Cahn ihre Ausstellungen verglichen.

Die Ausstellung ist ebenso wie das Werk ein Ausdruck einer momentanen Entstehung, der Cahns Denken und Sehen des eigenen Werks neu einfängt. Dabei möchte Cahn einen offenen und freien Raum zwischen Betrachter*innen und ihren Arbeiten schaffen, in dem die Blicke der Figuren uns auf Augenhöhe begegnen.^{TT}

Arbeitsprozess

Die Malereien von Miriam Cahn entstehen schnell, meist an einem Tag und in zwei bis drei Stunden. Neben Malereien besteht Cahns Œuvre zudem aus Zeichnungen, Videos oder Plastiken. Die Entstehung und Präsentation ihrer Werke ist von einem performanceartigen Arbeiten geprägt. Ihren Körper benutzt die Künstlerin als Instrument: Dynamische, raumgreifende schwarze Kreidezeichnungen (der 1980er Jahre) entstehen, indem die Künstlerin mit ihrem gesamten Körper auf dem Papier arbeitet und sich auf diesem bewegt. Die Fußspuren und Hand- oder Fingerabdrücke, die sie dadurch hinterlässt, lassen uns ihre Aktionen nachvollziehen. Auch die (ab den 1990er Jahren entstehenden,) vor Farbe leuchtenden Ölmalereien büßen durch die Schnelligkeit der Entstehung nichts an Unmittelbarkeit und Dynamik ein. Cahn malt figurativ, aber oft reduziert, zeichen- oder schemenhaft, und erzeugt damit farblich wie inhaltlich ambivalente Stimmungen und starke Kontraste. Die Bildträger (Leinwand, Holz und Papier) wechseln im Format und große Leinwände sind so gebaut, dass sie noch tragbar sind – der Körper der Künstlerin gibt auch hier die Maße vor.^{LM}



Gepäckgefühl, was ich fühle ist nicht was ich sein möchte

„Nach der Grafikklassse hatte ich einen Fünfjahresplan – das heißt, nach fünf Jahren musste sich zeigen, ob das mit der Kunst wirklich mein Weg sein würde [...] Der Galerie Stampa gab ich ein Zeichnungsheft. Dann folgt dort 1976 meine erste Ausstellung. Das war der Start“.¹

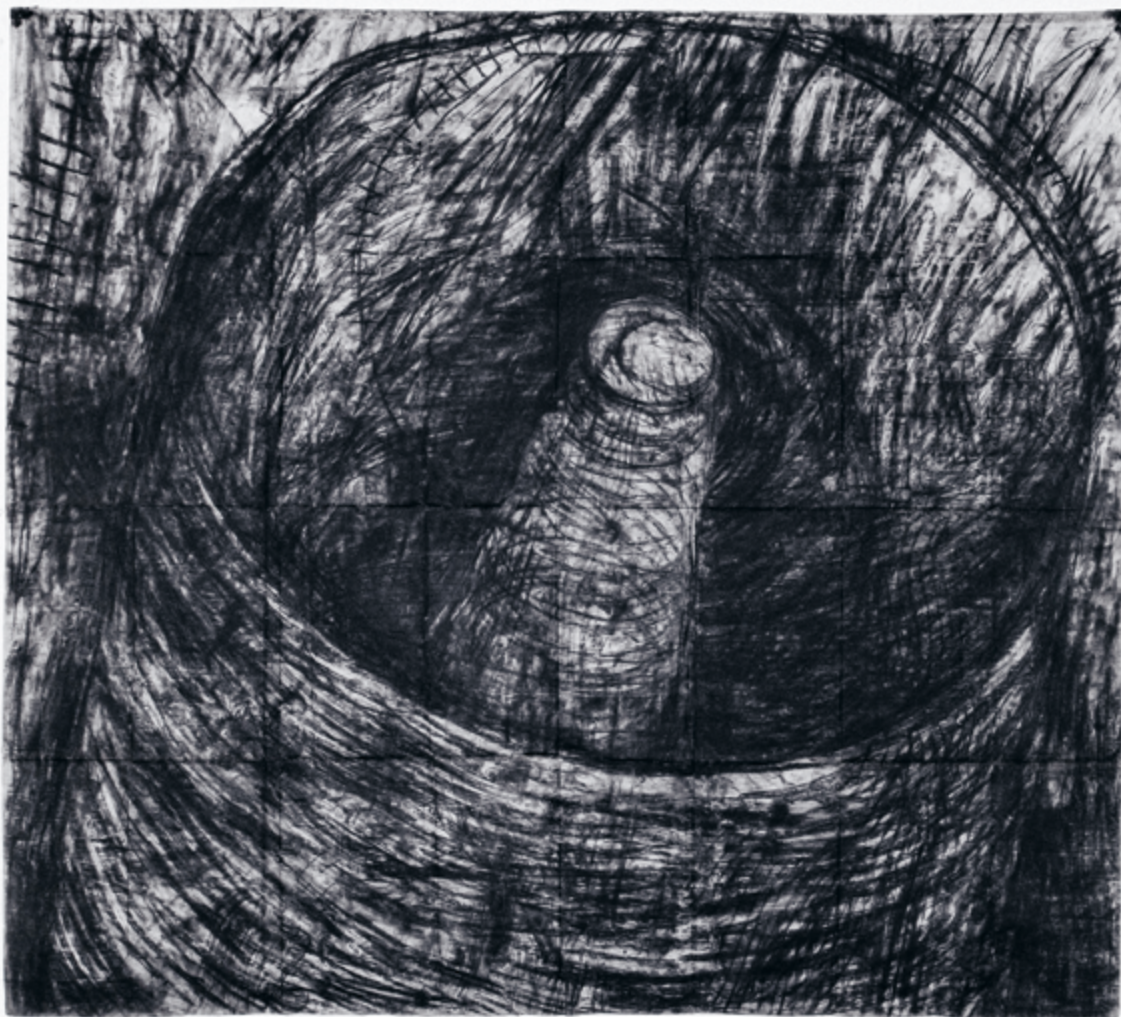
Nur fünf Jahre gibt Miriam Cahn dem Künstlerin-werden. Nach Abschluss der Grafikklassse an der Gewerbeschule Basel arbeitet sie zunächst als Zeichenlehrerin und wissenschaftliche Zeichnerin. Parallel dazu beginnt sie sich in der AKW- und Frauenbewegung politisch zu engagieren, reist zum Weltfriedenskongress nach Warschau. In dieser Zeit entstehen zahlreiche Hefte, Serien und Blätter, die sich mit der eigenen Rolle als Künstlerin, dem Frausein, Formen des Widerstands, und bereits mit den wiederkehrenden Zeichen des Krieges beschäftigen.

„wer war ich? was war kunst, wenn meine vorbilder künstler waren? Wer war ich, wenn ich künstlerin war? Was war frausein? Was ist frausein? Wer war ich?“²

Die Zeichnung und der Körper werden ab Mitte der 1970er Jahre zu ihrem künstlerischen Medium, sie dienen ihr als Mittel der Bewegung und betonen den Zustand des Provisorischen. Es gibt keine vorbereitenden Skizzen oder Entwürfe für die vorwiegend figurativen Arbeiten. Die Zeichnung oder das Heft selbst bilden das konzeptuelle Werk. Beeinflusst wird sie dabei auch von Vito Acconci, Valie Export, Jochen Gerz, Friederike Pezold oder Ulrike Rosenbach, die sie erstmals in Basel sieht. Das Medium dieser Künstlerinnen und Künstler waren nicht Leinwand und Farbe, sondern der eigene Körper als Bild, Objekt und Projektionsfläche im privaten wie öffentlichen Raum. Insbesondere für die Künstlerinnen werden Performance und Video zum Mittel die Zuschreibungen von weiblicher Identität und Kulturbild der Frau aufzudecken. Das Begreifen des eigenen Körpers als Instrument, Maßstab und Erfahrungsraum, die Hand als Denkwerkzeug sowie die Bedeutung der Aktion prägen das Kunstschaffen von Miriam Cahn maßgeblich.

Dem feministisch geprägten Leitbild „Das Öffentliche ist privat und das Persönliche allgemein“³ entsprechend, stellt Miriam Cahn von Anfang an eigenes, weibliches Empfinden und öffentliches Zeigen gegenüber. Die Vorstellung, dass Kunst geschlechtsneutral sei, lehnt sie grundsätzlich ab. Während eines einjährigen Atelierstipendiums in Paris (1978/79) erobert sie sich erstmalig den öffentlichen Raum, indem sie nachts mit Kohle an die Wände (von geheimen orten, 1979) zeichnet. Zurück in Basel, setzt sie diese Aktivitäten mit „mein frausein ist mein öffentlicher Teil“ (1979/80) unter der neu gebauten Stadtautobahn fort, die damals ein ganzes Quartier zerstörte und von Umweltschützern*innen heftig bekämpft wurde. Ohne Auftrag zeichnet sie in mehreren Nächten mit geschwärtzter Kreide an den gigantischen Wänden und Pfeilern aus Rohbeton phallische Röhren, mit Kreuzen beladene Schiffe und transparente Häuser – bis sie von der Polizei erwischt wird. Es folgen eine Schadensersatzforderung und ein Gerichtsverfahren.⁴ Ein reger Briefwechsel mit dem Staatsanwalt dokumentiert die Diskussion über die Freiheit der Kunst und Meinungsäußerung sowie über die Rolle des Staats bei der Förderung von Kunst.

Nach diesen Aktivitäten im öffentlichen Raum und neben Bleistiftzeichnungen entstehen auch großformatige Zeichnungen mit geschwärtzter Kreide auf Papier. Das Schwarz wird zum Sinnbild des Zorns, der Empörung und der Schwere, während das Papier dagegen sehr leicht und fast transparent erscheint. Cahn protokolliert ihre Träume, zeichnet und schreibt, unterteilt alles in eine Frauen- und Männerwelt: Betten, Häuser, Hausboote, Röhren, Gebärmutter, Eierstöcke, Schamhaare stehen für das Weibliche. Kriegs- und Handelsschiffe, Panzer, Computer, Ölbohrinseln, Krankbetten oder das World Trade Center für das Männliche. Sie betont das Weibliche in einer von männlichen Machtverhältnissen und Gesetzen dominierten Welt. Es geht ihr um eine radikale Gleichberechtigung innerhalb der Gesellschaft und eine Gleichstellung der Geschlechter. Mit dieser zweitgeteilten Ordnung in das Weibliche und das Männliche wird das dahinter liegende Strukturprinzip in



Cahns Gesamtwerk exemplarisch deutlich. Es ist dialektisch geprägt und spiegelt sich auch in den wiederkehrenden Leitmotiven wider. Sie verdichtet in losen, nicht abgeschlossenen Reihen und Gruppen, Zeichen zu gegensätzlichen Repräsentationen wie etwa das Selbst und das Außen, das Vertraute und das Fremde, das Menschliche und das Unmenschliche, oder auch ein singuläres historisches Ereignis mit der Wiederholung der Geschichte. Sie widmet sich zunehmend den großen, oftmals existenziellen Seinszuständen des nackten Lebens: Gewalt, Angst, Tod, Einsamkeit, Begehren, Liebe oder Sexualität.

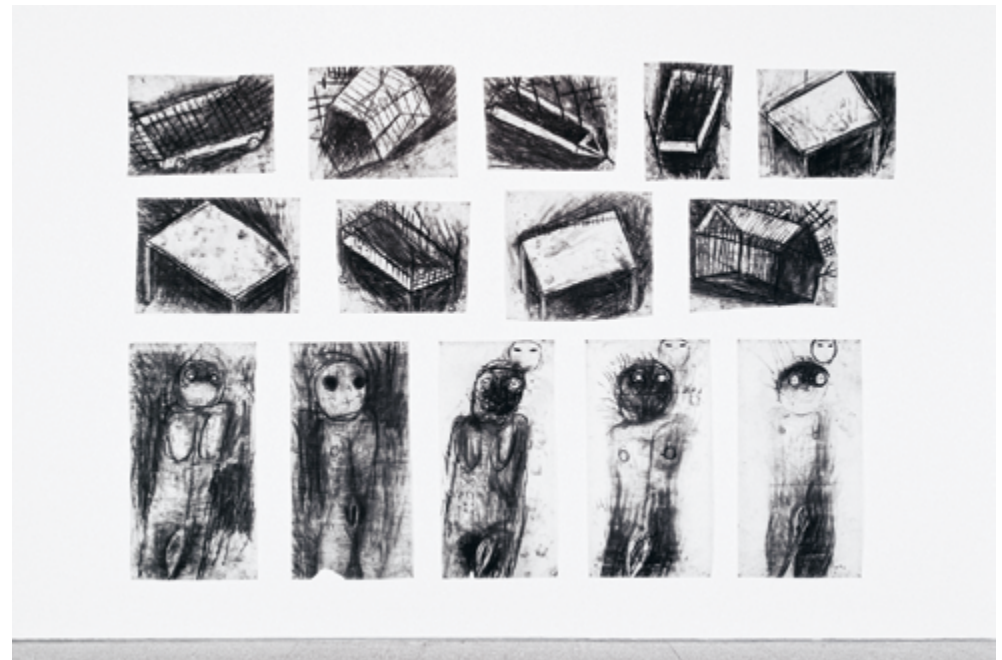
Anfang der 1980er Jahre entwickelt die Künstlerin erstmalig wandfüllende Zeichnungen, die jeweils für konkrete Räume konzipiert werden. „WACH RAUM“ (1982) ist eine der wegweisenden Installationen, die aus insgesamt drei Ausstellungen hervorgegangen ist: Galerie Konrad Fischer (Zürich), documenta 7 (Kassel)⁵ und Kunsthaus Zürich. Cahn stopft die Räume „voll bis unter die Decke“⁶, die weiblichen und männlichen Zeichen konfrontieren sich auf voneinander getrennten Wänden. „WACH RAUM“ gerät zu einem Wach- und Krankensaal im gesellschaftspolitischen wie persönlichen Sinne: Schwarz in schwarz ragen Symbole des „Kalten Kriegs“ wie die Sprengköpfe in den Raketensilos entlang des Eisernen Vorhangs („Fulda Gap“), Hochhäuser, Kriegs- und Handelsschiffe aus dem Bildraum hervor. Demgegenüber die Präsenz von Köpfen, weiblichen Körpern, Schwesternschiff (Einbaum) oder Hausboot.

Ein Jahr darauf richtet die Kunsthalle Basel Miriam Cahn ihre erste große Einzelausstellung aus. Der Titel „Das klassische Lieben“ nimmt Bezug auf eine Serie pornografischer Zeichnungen, den „klassischen“ Körperdarstellungen in Pornografie sowie in der Werbung. Die Ausstellung ist wieder räumlich in einen männlichen und weiblichen Teil aufgeteilt. Im Gegensatz dazu wendet sich Miriam Cahn in ihrem Beitrag für den Schweizer Pavillon der Venedig Biennale 1984 ganz sich selbst und der Perspektive der Frau zu. Sie folgt und nutzt den Rhythmus ihrer Menstruation und betitelt

bezugnehmend zum Entstehungszeitraum Serien mit „eisprungarbeiten“ oder „blutungsarbeiten“.
Das Wandfries im Pavillon zeigt, gemäß dem Titel „frauen, frauenräume, état de guerre, DAS WILDE LIEBEN“, Frauen in Menschengröße. Die Augen der schematischen Körperspiegelungen der Künstlerin blicken in den Raum und sind bereits auf Augenhöhe der Betrachter*innen präsentiert.

Ganz charakteristisch für ihre künstlerische Vorgehensweise dieser Zeit ist, dass Miriam Cahn bewusst und konsequent jegliche Distanz ablehnt. Daher arbeitet sie beim Anfertigen großformatiger Zeichnungen direkt am Boden, um weniger Kontrolle zu haben und um die historisch gewachsene, männliche Malerpose zu vermeiden. „ich zeichne liegend, kriechend, kauend, mit schwarzer Kreide, tanze auf weißem Papier und wasche mir anschließend den Staub vom Körper“⁷ fasst sie ihre Arbeitsweise einmal zusammen. Sie möchte der Zeichnung körperlich nahe sein, bewusst nichts sehen, nicht zurücktreten oder nicht verbessern können. Das Papier nimmt den performanceartigen Prozess auf. Auf leichtem Transparentpapier und im Staub der schwarzen Pigmente bleiben die Arbeitsspuren, Fuß- und Handabdrücke und die Struktur des Dielenbodens sichtbar. Die großformatigen Zeichnungen werden nicht fixiert, vielmehr zur Lagerung und zum Transport auf ein praktikables Format gefaltet. Noch heute bleiben die schwarzen Pigmente dieser Zeichnungen an den Fingern und Händen kleben.

Mit „Lesen In Staub“⁸ entsteht Mitte der 1980er Jahre eine wichtige Werkgruppe, die auch Videos und Objekte miteinschließt. Die im MGKSiegen ausgestellte Installation „LESEN IN STAUB – alltagsarbeit, 02.-05.10.1986“ lässt die Vorbereitung und den Entstehungsprozess sehr gut nachempfinden. Von einer Kreidefabrik (bei Nürnberg) lässt sie sich damals besonders große, schwarz eingefärbte Kreideblöcke anfertigen, die sie mit einem großen Küchenmesser bearbeitet. Eine Videokamera zeichnet die Performance ohne Publikum auf: In wiederkehrenden Bewegungen schabt Miriam Cahn die Kreide zu Staub, hält



WACH RAUM (Details), m. april/mai 1982



Installationsansicht LESEN IN STAUB – alltagsarbeit, 2.–5.10.1986

teils den Kreidelaib mit den Füßen fest. Dem Klischee der versorgenden Hausfrau entsprechend schneidet, hackt und pulverisiert sie die Kreide fein und kehrt sie mit den Händen zu einem Staubhügel zusammen. Es folgen Zeichnungen mit Staub, mit den Händen beginnt die Künstlerin in dem Kreidestaub zu „lesen“, sich an Tiere, Frauen, Kinder und Landschaften heranzutasten. Die Künstlerin beschreibt den Lese-Prozess folgendermaßen: „meine hände reiben im staub die tiere und frauen hervor, mein körper erinnert sich an erd- und naturgeschichtlich ältere zeiten“⁹

Ausgehend von den Zeichnungen am Boden und während ihrer Zeit in Berlin (1984–1988) verändert sich auch ihr Blick auf die Landschaft nachhaltig. Die Künstlerin räumt mit romantischen Klischees der Landschaft auf und betrachtet Landschaften vielmehr als „strategische Orte“. Sie sucht die Perspektive des (Bomber)Piloten und der Luftaufnahme, die dem Schweben über Landschaften in ihren Träumen ähnlich ist. Sie arbeitet mit ihrem Körpergedächtnis, erinnert sich an die gegangenen Wege, an das Sehen und Atmen, an die zur Orientierung genutzten (militärischen) Landkarten. Es entstehen oftmals meterhohe, wandfüllende Landschaften in expressiven und tiefschwarz gemalten Kreidezeichnungen. Diese Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Landschaft manifestiert sich auch in der im MGKSiegen präsentierten Serie von fünf Landschaften: Haupt- und Seitentäler, einen Bergpass, einen See, eine Insel, Hügel-/Wasser- und Traumlandschaften – alle aus der Vogelperspektive gezeichnet. Den monumentalen, archetypischen Landansichten stellt sie in dieser Zeit kleinere Pflanzen- und Tierdarstellungen gegenüber. Kinder und Tiere zeugen nach Ansicht der Künstlerin von Unschuld, sie versteht diese als „kleine, zu schützende und von mir (d.h: von allen frauen) abhängige wesen“¹⁰. Teils mit geschlossenen Augen zeichnet Cahn das Wachstum und die Bewegung der Pflanzen nach, wird auf dem Papier zur Blume, zum Baum oder Moos. Wie das Frausein werden Landschaftsein, Pflanzensein, Tiersein gleichermaßen zum politischen und öffentlichen Teil.

Mit der Nuklearkatastrophe von Tschernobyl im Jahr 1986 kommt die Farbe in das Werk von Miriam Cahn: Cyan, Magenta und Gelb ergänzen das Schwarz. Einer Nuklearexplosion gleich schleudert Cahn das Wasser und die Farben auf das gespannte Papier, ahmt Vulkane, Wasserstoff- und Atombomben nach. Sie lässt die Farben wie (radioaktiven) Niederschlag langsam über das Papier fließen, sich vermischen und der Verseuchung gleich der eigenen Kontrolle entgleiten. Die ersten dieser Arbeiten entstehen vor dem Ende des Kalten Krieges. Bereits als im Kalten Krieg aufgewachsenes Kind, begeistern die Fotos von Atompilzen Cahn allein wegen ihrer Schönheit – bis sie von ihrer vernichtenden Zerstörung erfährt. Die Bilder der Tests auf den Bikini-Atollen sind durch die Medien Teil unseres kollektiven Bildgedächtnisses. Die Atombombe wird zum Symbol des Kalten Krieges, ihre Anschaffung und der mögliche Einsatz auch in der Schweiz kontrovers diskutiert. Es entstehen kleine und große Aquarelle, welche die Betrachter*innen ins Schwärmen bringen: „oh so schön! schöne blumen, schöne fließende farben, mandalas“, um von Cahn spätestens mit Blick auf den Titel mit dem eigentlichen Gegenstand konfrontiert zu werden: „das sind atombomben!“¹¹

Der Beginn des zweiten Golfkriegs 1991 lässt die Euphorie über das Ende des Kalten Krieges in Europa vergessen. Die Medienbilder von Krieg, Terror und Flucht werden zu einer wichtigen Grundlage für Cahns künstlerische Produktion. Die Installation „WAS FEHLT 12.8.–30.8.1991“, konzipiert als ein in sich geschlossener Raum, versammelt ähnlich einer Zeitkapsel großformatige Atombomben-Aquarelle, Frauen, Tiere und Pflanzen in Kreide, Geschwüre und tanzende Männer in Fingerfarben. Formal extrem reduziert, gestaltet sie Werke von größter Intensität. Der zeitliche Verlauf der Ereignisse bestimmt die Abfolge der Serien. Beim Einrichten ihrer Ausstellungen verfolgt die Künstlerin eine streng chronologische Hängung und unterteilt alle Werke zeitlich in „Vorkrieg“ und „Nachkrieg“. Die Bilder lassen sich aufgrund ihrer Anordnung wie Wörter lesen: von links nach rechts, zeilenförmig von der Decke bis zum Boden. Durch die

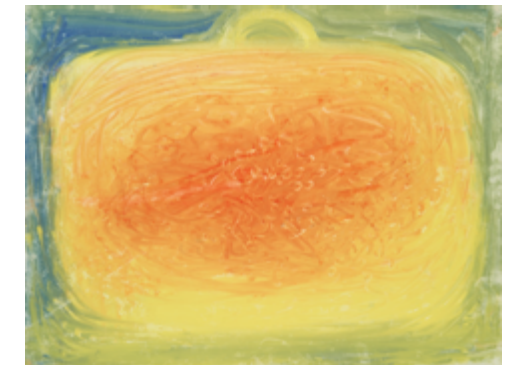
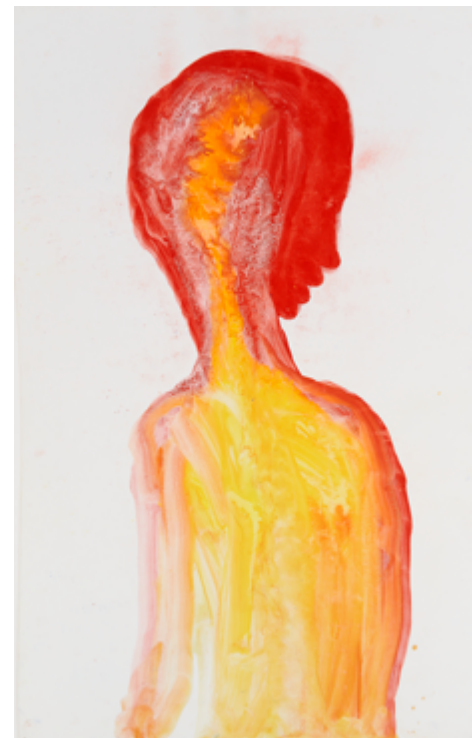
unterschiedlichen Formate ergeben sich Verschiebungen und immer neue Bildkonstellationen, sodass assoziative Lesarten untereinander sichtbar gemacht werden.

Seit Mitte der 1990er Jahre arbeitet Cahn nicht mehr am Boden und vermehrt mit Ölfarben, zumeist in intensiven Rosa-, Rot-, Blau-, Gelb- und Grüntönen, behält die zügige Arbeitsweise der Zeichnung jedoch bei. Der Körper bleibt auch in der Vertikalen der Malerei das Leitmotiv. Die Malweise ist meist pastellartig schwammig, die Konturen sind oftmals unscharf gehalten, was den Motiven eine befremdliche wirkende Leiblichkeit verleiht. Ihre Malereien entstehen sehr schnell, für maximal zwei bis drei Stunden taucht sie in den Malprozess ein. Die Bilder entwickeln sich ohne Vorzeichnungen und nicht nach fotografischen Vorlagen, sie übersetzen sich allein aus der Erinnerung auf die Leinwand, gemäß dem Arbeitsrhythmus, den der eigene Körper vorgibt. Die Wahl des Motivs, der Farben und Bildträger (Papier, Holz, Leinwand) fällt ebenso schnell und spontan. Jeder Tag ist wichtig, jedes Werk ist mit einem Tag verknüpft. Es gibt nur selten Übermalungen, die dann ebenfalls mit Datum im Titel versehen werden.

Der Bosnienkrieg (1992–1995), die Terroranschläge auf das World Trade Center in New York (2001), die Folterbilder von Abu-Ghraib (2003/2004) und der Bürgerkrieg in Syrien (seit 2011) prägen das Bilderschaffen von Miriam Cahn in den folgenden Jahrzehnten. Im Zentrum stehen dabei das Menschenbild, der menschliche Körper, seine Verwundbarkeit und seine Schutzbedürftigkeit. Ihre Werke verhandeln die Gewalt, die Fluchtbewegungen und das Ausgesetztsein der Menschen gegenüber diesen äußeren Faktoren, die Unterdrückung, welche mit diesen Ereignissen einhergeht und die Missverständnisse zwischen den Kulturen. Cahn übersetzt das „Unbenennbare“¹², das was sie umgibt und „was sie anschaut“, transformiert sie ins Bildliche. Panzer, Waffen, Soldaten, Frauen, fliehende Menschen und Tiere besetzen vordergründig den Bildraum. Wie mit einer Wärmebildkamera erfasst Cahn entblößte, verletzte und fliehende Körper in grell leuchtende Farben. Sie legt den Fokus auf den Blick, die Anatomie des

Körpers, den Kopf, die Geschlechtsteile, auf Hände, die halten, tragen und beschützen. Dabei bleiben die dargestellten, oftmals konturenlosen Personen im Sinne einer Leerstelle im Unklaren, denn sie lassen sich nicht auf spezifische (Medien-)Bilder, individuelle Personen oder identifizierbare Räume zurückführen. Beispielhaft zeigt sich dies in der Serie „sarajevo 30.4.1994“: vier Köpfe, ängstlich verdrehte Körper mit Pigment und Leim festgehalten, und ein gepackter Koffer, dessen Inneres energetisch rot leuchtet. Cahn ist jedoch keine reine Chronistin der Zeitgeschichte, sondern sucht nach den Leerstellen und blinden Flecken einer Zeit der Transformation, die das Böse des Menschseins bis ins Unendliche torpediert.

Das Motiv der Flucht und das Fliehen sind nicht nur zeitpolitische und soziale Herausforderungen unserer globalisierten Welt, sondern berühren auch persönliche Erinnerungen von Miriam Cahn. Sie führt dazu selbst aus: „Das liegt bei mir in der Familiengeschichte, mein Vater und meine Mutter waren beide Flüchtlinge. Es wurde viel politisiert bei uns und Krieg gehörte da einfach dazu. [...] Es ist wichtig sich mit Krieg auseinanderzusetzen. Soweit möglich muss man eine Position beziehen. Man kann sich aus dem Krieg nicht heraushalten.“¹³ Die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und das stetige Beobachten der Migrationsbewegungen führen zu einer anhaltenden Beschäftigung mit der Darstellung der Leidenden und Schutzsuchenden. Cahn malt Geflüchtete wie sie beobachtet und denkt, als „in die Landschaft und ins Gelände geworfene Menschen, die überhaupt keine Halte- + Ruhegebäude hatten, nichts, keine Fixpunkte, keine Orte, keine Dächer, nichts, sie hatten nur sich wenn überhaupt.“¹⁴ Es ist das existenzielle Moment, das Risiko der Flucht, der Verlust der Heimat und die Erfahrung in der Fremde, das „flüchtenmüssen“. Ihr Werk „schnell weg! 27.+30.1.21“ offenbart einen solchen Moment der Flucht und bricht zugleich mit dem Stereotyp der fliehenden Mutter. Buchstäblich nackt bis auf die Knochen und nur noch als Schatten ihrer Selbst sind Vater, Junge und kleiner Säugling vor einer dunkelroten, flächigen Landschaft und einem orange explodierenden Himmel





schnell weg!, 27.+30.1.2021
le milieu du monde schaut zurück, 2021

erfasst. Sie halten sich gegenseitig im Moment der Bewegung und des Fliehens aus dem Bildraum. Aus dieser Erfahrung der Geflüchteten und in einer Art der Perspektivenübernahme destilliert Miriam Cahn verängstigte und starre Blicke in rudimentär skizzierte Gesichter, sich umdrehend den Feind im Auge oder um ein letztes Mal zu sehen, was sie zurücklassen. Ihre umfassende, fortlaufende Werkserie „MARE NOSTRUM“ (seit 2015) zeigt unmittelbar das Ertrinken von Geflüchteten im Mittelmeer. Cahns Arbeiten werden Zeugnisse der Entwicklungen. Sie kratzen im Rückgriff auf einen römisch geprägten Herrschaftsanspruch, der mit dem lateinischen Werktitel verbunden ist, und in Erinnerung an die gleichnamige, italienische Marineoperation zur Seenotrettung von Geflüchteten (2013/2014) an unserem Selbstverständnis als Europäer*innen im Umgang mit „unserem Meer“. Auf der Leinwand „das schöne blau 2019+27.7.2020“ schweben zwei hellleuchtende Körper vor einer wässrig aufgetragenen, großen blauen Fläche. Eine Mutter mit Kind und einige Gepäckbündel sinken eigenartig verdreht, lautlos und kopfüber zu Boden. Eine kleine Malerei „MARE NOSTRUM 23.10.+13.11.2021“ wiederum offenbart einen Moment der Rettung und verstrickt zugleich in Widersprüche: Denn zwei Schwarze Hände halten hier ein weißes Mädchen aus dem tiefdunklen Wasser. Es sind Bilder des Appells und Protest, ein wütendes Erinnern an die Masse von Menschen, die vor den Augen der privilegierten Europäer*innen tagtäglich ertrinken, ohne dass diese etwas dagegen tun oder politisch etwas daran ändern. Sie zeigt nicht wie die Medien die sogenannte „Flüchtlingskrise“ als ein vorübergehendes Ereignis, sondern eher als permanenten Ausnahmezustand im Umgang mit Migration innerhalb der Europäischen Gemeinschaft.

Zwar verabschiedet sich Cahn bereits Anfang der 1990er Jahre von der binären Aufteilung in eine männliche und weibliche Welt, doch das Verhältnis der Geschlechter beobachtet sie weiterhin. Außerdem bleibt das Interesse an der weiblichen Figur unbestritten bestehen, wenn auch die Darstellung mehrdeutiger und ambivalenter wird, auch weil mit der Veränderung der Gesellschaft sich das

Frausein und die Rollenbilder wandeln. Zusätzlich setzt sich Cahn mit Rassismus, Demütigung und Unterdrückung auseinander, die globalen Konflikten zugrunde liegen, insbesondere in Hinblick auf die politische Wirkung von Sexualität und Machtverhältnisse in zwischenmenschlichen Beziehungen. Gewalt gegenüber Frauen, die meist von Männern ausgehenden sexuellen Übergriffe bis hin zur Vergewaltigung, rückt sie aus Überzeugung ins Bild und kehrt diese häufig geschickt ins Gegenteil um. Die Arbeit „falsche farben 4.10.2021“ zeigt eine weiße Frau, die im Zuge der eigenen Lust gewalttätig einen Schwarzen Mann ermächtigt. Die Szene bleibt ambivalent: Sie ist lust- und gewaltvoll, räumt zugleich mit dem Mythos der friedfertigen Frau auf und spielt mit dem rassistischen Stereotyp des angeblich übergriffigen Schwarzen Mannes.

In einigen ihrer Werke und generell in ihrem Selbstverständnis als Künstlerin bezieht sich Miriam Cahn auf männliche Künstler wie Goya, Klee, Munch oder Picasso und ihre bekannten Gemälde der Kunstgeschichte.¹⁵ Dabei interessiert sie sich insbesondere für das, was ihre männlichen Kollegen zeigen und nicht zeigen. Ein Schlüsselwerk ist Gustave Courbets „L'Origine du monde“ (Dt.: Der Ursprung der Welt, 1866), die Darstellung präsentiert die Vulva einer mit gespreizten Beinen liegenden, halb bedeckten Frau. Für Cahn ein zentrales Bild, „weil es eine Mischung aus Geilheit, Pornografie und Schönheit“¹⁶ zeigt. Dabei stört sie offensichtlich die Kopflosigkeit des Sujets und die fehlende weibliche Perspektive auf das Geschlecht. „L'origine du monde schaut zurück“, nennt sie ihre Versionen. Im Gegensatz zum berühmten Gemälde zeigt sie in diesen Bildern eine aufgerichtete Frau zurückschauend, den Rezipient*innen direkt ins Gesicht blickend. Zu sehen ist die Klitoris, das „unsichtbare“ Lustzentrum der Frau (ZEIGE! 12./25.6.+2.7.2020), aber eben auch der tatsächliche Ursprung der Welt, der Eisprung oder die Geburt. Eine Abwandlung des Bildmotivs und Perspektivwechsel findet sich in der kleinen Serie „l'origine du monde 6.3.2021“, die einen direkten Bezug zu einem Werk von Peter Paul Rubens schlägt.





produktions- und verbrennungsstätte, m. 2.4.1989

Cahn richtet ihr Augenmerk auf ein Detail, das in dem vor übermäßigen Weingenuss warnenden Sinnbild „Der trunkene Silen“ (um 1618/1625) des Künstlers eher untergeht – die ebenfalls trunken am Boden liegende, säugende Paniskin. Sie zitiert und fokussiert in zwei Close-ups den Akt des Säugens der noch jungen Pane und widmet jedem einen Digitaldruck. Sie kontrastieren und flankieren damit die eigene fleischfarbene Darstellung eines Mannes mit sichtlich erigiertem Penis, blauen Augen und schwülstig roten Lippen mit Zentrum der Serie. Cahns weibliche Interpretation und Lesart zeigt sich allein in der Motivwahl, verdeutlicht durch die Umkehrung den männlich dominierenden Blick auf die oftmals objekthafte Darstellung des Weiblichen in der Kunstgeschichte.

Viele Werke und Serien ergänzt Cahn um begleitende Texte, die seit den 1980er Jahren als Begleittexte zu ihren Ausstellungen und in ihren Katalogen erscheinen, schließlich erstmals 2019 in einem Sammelband „DAS ZORNIGE SCHREIBEN“ veröffentlicht werden. Schreiben, Zeichnen und Malen werden gleichwertig behandelt. In eigenen Texten, Briefen und Korrespondenzen vermittelt sie einen Einblick in das persönliche Empfinden, gibt Auskunft über ihre Familiengeschichte, formuliert ihre Haltung zum Kunstbetrieb und verfasst politische Statements zu tagesaktuellen oder historisch relevanten Ereignissen.

Auch ihr Jüdischsein legt Cahn gleichermaßen in Text und Bild offen. In Deutschland, während ihres DAAD-Aufenthalts 1985/86 in Berlin, wird sie sich ihrer jüdischen Identität, die hier plötzlich viel schwerer wiegt, zunehmend bewusst. Mit zeichnerischen Mitteln im Rahmen einer Serie von Köpfen „meine ahnen“ (1985) betreibt sie Ahnenforschung. Sie beginnt ihren Vater immer mehr zu fragen, was Deutschland und als Jude dort zu sein für ihn bedeutet. Cahn beschäftigt die Erinnerungskultur des Holocaust sowie der Umgang mit den Gedenkstätten und den ehemaligen Konzentrationslagern. 1989 fertigt sie die monumentale Zeichnung „produktions- und verbrennungsstätte m. 02.04.1989“ an. Ihr folgt eine 30-teilige Serie von kleinformatigen, bunten Ölmalereien mit

dem Titel „VERARBEITUNG“ (1989–1992)¹⁷. Bewusst in Ölfarbe fixiert, von Luftbilddaufnahmen detailliert abgemalt, stellen sie zu dieser Zeit hinsichtlich Technik, Format und Gegenstand eine Ausnahme im Werk von Miriam Cahn da. Dabei verhandelt sie beispielweise die zentrale Frage: Inwiefern unterscheiden sich Vernichtungslager wie Auschwitz von Tschernobyl, dem US-amerikanischen Nuklearkomplex Hanford, dem Atommülllager Gorleben, dem Schweizer Kernkraftwerk Leibstadt oder den Produktionsstätten des Chemiekonzerns Sandoz?

Oftmals erlebte Cahn im direkten Umfeld Momente jüdischer (Alltags-)Diskriminierung: Hier fiel eine abfällige Bemerkung unter Freund*innen über die „unsympathischen Juden“ am Silvesterabend in Anwesenheit der jüdischen Künstlerin oder dort ein Galerist, der sich über die „geldgierigen Juden“ äußerte und dies mit einer vielsagenden Handgeste unterstrich. Sie nimmt in solchen Momenten ihre eigene Ohnmacht wahr, das Wegglächeln der Situation und das schamvolle „Zähneblecken“. Die Künstlerin, die mit ihrem jüdischen Vater und ihrer nicht-jüdischen Mutter nach jüdischer Tradition streng genommen gar keine Jüdin ist, beschließt: „sie wird ihre jüden verteidigen sich und ihre jüden bedingungslos verteidigen wird sie die frau die künstlerin.“¹⁸ In einem selbstverfassten Glossar notiert sie zum Judentum: „Das hat mit einer selbstgewählten Zugehörigkeit zu tun. Ich hab' mich mit dieser Geschichte identifiziert. Das hat auch mit dem Namen Cahn zu tun – wenn ich Müller geheißen hätte, wäre das vielleicht anders gekommen.“¹⁹

Auch vor diesem Hintergrund entsteht im Jahr 2005/2006 die Serie „meine jüden“, ein 16-teiliges Cluster vorwiegend aus Köpfen unterschiedlicher Formate, aber auch Architektur- und Tierdarstellungen, die erstmals im Kirchner Museum in Davos (2006) und später in Japan (2012) gezeigt werden. In ihrem Text zu dieser Serie und Ausstellung formuliert Miriam Cahn bereits: „ich dachte immer, dass ich meine jüden am liebsten in deutschland zeigen würde [...] nicht damals deutschland sondern im heutedeutschland meine jüden zeigen. heute meine jüden in deutschland. behaupten, dass es einen

unterschied zwischen jüden und anderen gibt [...] das in den bildern aber hoffentlich nicht sichtbar ist [...] anzusehen ist aber dem zuordnen durch den haupttitel „meine jüden“ und der historie, meinen informationen/erzählungen/behauptungen zu den einzelnen bildern. [...] beim benennen von bildern beim benennen „meine jüden“ entstehen in deutschland andere reaktionen als in der schweiz. in deutschland immer noch heute dieses schwere drückende des damals beim benennen und fragen zu: meine jüden.“²⁰

Die Beschäftigung mit dem Jüdischsein gewinnt 2021 mit Eröffnung des Erweiterungsbaus und dem intransparenten Umgang des Kunsthaus Zürich mit der Sammlung Bührle an neuer Aktualität. Diese hochkarätige Kunstsammlung französischer Malerei²¹ wurde während des Zweiten Weltkrieges von dem einstigen Waffenfabrikanten Emil Georg Bührle (1890–1956) aufgebaut, der 1924 in die Schweiz emigrierte und als ehemaliger Deutscher das NS-Regime von der Schweiz aus mit Waffen belieferte. Unternehmen wie auch Kunstsammlung profitierten direkt von den Kriegsgeschäften, Zwangsarbeit, Zwangsverkäufen und Enteignungen. Die mangelhafte Provenienzforschung einer mutmaßlich aus Raubkunst bestehender und bei Juden und Jüdinnen erworbenen Sammlung empörte Cahn ebenso wie die antisemitischen Äußerungen der Kunsthaus-Leitung in der öffentlichen Kommunikation²².

In der jüngst entstandenen Arbeit „meine jüden 30.12.2021“, greift sie auf ältere Arbeiten und Texte zurück. Für die Wandpräsentation hat sie etwa zehn Reproduktionen aus der ursprünglichen Serie „meine jüden“ (2005/2006), die Luftbildaufnahme von Auschwitz aus „Verarbeitung“ mit einigen neuen Porträts und ihren eigenen Texten zum Thema kombiniert. Mit diesem Rückgriff auf Reproduktionen früherer Werke und mittels Übermalungen von Computerausdrucken wirkt Cahn seit einigen Jahren der eigenen Historisierung und Fetischisierung des Originals entgegen. Gleichzeitig kommentiert sie bekannte Medienbilder und ihre Geschichte und verschafft sich somit auch die Möglichkeit einer Aktualisierung der eigenen Arbeit. Fragen der Identität und der Zugehörigkeit setzen sich den Titeln und

der Gegenüberstellung in den Papierarbeiten „ich als jude 7.1.2022“ oder „meine jüden 30.1.2022“ fort: Gehöre ich zu einem Volk? Gehöre ich zu einem Land? Ihre Wut zeigt sich in den neueren großformatigen Malereien „mein gepäck 20.1.2022“ oder auch nur „mein gepäck 5.1.2022“. Das Jüdischsein wird sinnbildlich zu einem „Gepäckgefühl“, zu einer farbig, dunklen Wolke oder Last, welche die Künstlerin mit sich trägt. Sie erinnert zugleich an die eigene Großmutter väterlicherseits, die mit ihrer stattlichen Figur und den kräftigen Armen immer eine Art „Fleischgeborgenheit“²³ vermittelte. Eine starke Frau innerhalb der Familie, die 1933 den Mut besaß zu sagen: „Entweder Hitler oder ich“ und alleinerziehend mit ihren zwei Söhnen von Deutschland in die Schweiz emigrierte.

„Das sind alles meine Juden“, so Miriam Cahn mit Blick auf ihre gesamte Werk Auswahl anlässlich des 14. Rubenspreises und ihrer Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen, „und diese Bilder haben jetzt mit dem Bührle zu tun, wo ich immer betonen muss, sonst [sic] dass ich Jüdin bin, was ich eigentlich nicht mag“²⁴. In diesem Sinne zeigt sie unter dem selbstgewählten Titel „MEINEJUDEN“ auch „ALLES: landschaften-tiere-pflanzen-personensituationen-waffen-sex etc usw. und auch arbeiten die behaupten: das ist ein Jude/Jüdin, das ist Jüdischkeit, das ist Judentum.“²⁵ Trotzdem ist die Ausstellung keine Retrospektive im klassischen Sinne oder gar eine chronologische Schau, sondern eine Großinstallation in der sich fünf Jahrzehnte des Kunstschaffens (von 1975 bis 2022) und Zeitgeschichte verdichten. Die teils bereits erwähnten, bestehenden Raumarbeiten (wie WACH RAUM, m. april/mai 1982, LESEN IN STAUB – alltagsarbeit, 02.–05.10.1986, MORGEN GRAUEN 19.03.1985, Landschaften m. 16.09.–23.09.1987, WAS FEHLT 12.8.–30.8.1991, EREIGNISICH 2014, 8 tage 13.10.–15.11.2016, ZEIGE 2020) bilden eine Art Skelett, welches die Künstlerin um neuere und ältere Werke ergänzt.

Im Vorfeld der Ausstellung steht ein Großteil dessen vorbereitet zur Auswahl im Atelier der Künstlerin in Stampa. Die Körper, Gesichter und Landschaften



ich als jude, 7.1.2022

übereinandergeschichtet, teils verdeckt, teils blicken sie in den Raum. Über Boden und Tische verteilt liegen Papierarbeiten, Reproduktionen früherer Werke. Skizzenhefte legen Zeitschichten von den 1970er bis heute frei. Ein kurzer und seltener Moment thematischer Ordnung, bevor die Malereien wieder umgedreht, Papierarbeiten wegsortiert und alles vergessen wird. Denn die Zusammenhänge ergeben sich erst vor Ort und im Raum. Ausstellen ist für Miriam Cahn wie eine Aufführung, eine Art öffentlicher Kommentar und aktueller, anderer Blick auf ihr eigenes Werk. Der Prozess steht im Mittelpunkt der Arbeit, was sich auch in der Hängung ausdrückt. Über Räume und Medien hinweg setzt sie auf ein „deja vu“²⁶ der Betrachter*innen, arbeitet bewusst mit Wiederholungen, spielt mit dem Erinnern und Vergessen innerhalb des Ausstellungsparcours. Sie selbst beschreibt, dass beim Einrichten „nicht der Inhalt verändert wird, aber sehr wohl die Bilder. das einrichten ist wie eine Art Performance: ich muss für 2 Stunden wirklich allein/ ungestört/konzentriert im Raum sein und renne mit den Bildern/fotos/zeichnungen herum, bis es klappt. das hängen erfolgt mithilfe einer schnellen Technikperson, die versteht, dass jetzt nichts „ausgemessen“ wird, sondern „nur“ geschaut. Bei den neusten Arbeiten gilt die Augenhöhe (= Auge in Auge), was nicht den Rand des Bildes meint, sondern der Inhalt des Bildes: die Personen schauen vom Bild auf Augenhöhe zurück. so gibt es Riesenbilder, die dann sehr hoch hängen, neben kleinen Bildern/zeichnungen beispielsweise mit Köpfen, die zum Publikum zurückschauen.“²⁷



Mit eben dieser Augenhöhe begegnet Miriam Cahn den Menschen und Gegenständen ihrer Bilder, ebenso wie dem Publikum in der Ausstellung. Sie offenbart uns (so) eine Welt voller Konflikte, Macht- und Herrschaftsbeziehungen im persönlichen wie im globalen Kontext. Ihre Bilder, die uns gleichermaßen anziehen wie abstoßen, treffen mit ihrer Direktheit unmittelbar, wortwörtlich wie die Faust ins Gesicht in der Arbeit „schreck! 5.3.2022“. Betitelungen, Zuordnungen und Behauptungen sind dabei ein wesentliches Material von Miriam Cahn und werden wiederholt verwendet. „lächeln müssen“,

„lieben müssen“, „fliehen müssen“ oder „ZEIGE!“ verdichten hinsichtlich ihrer Schreibweise oder fordern im Imperativ heraus. Sie erweitern das Lesen ihrer Werke, lenken den Blick der Betrachter*innen und helfen ein vielfältigeres Bild der Arbeit zu gewinnen. „könnteichsein“ betitelt sie viele ihrer Werke, so auch die erhobenen Hände vor hellbraunem Strand und weiß-blauen Meer (könnteichsein 19.1.2020). Cahn geht keinesfalls auf Distanz. Sie identifiziert sich mit den weinenden Frauen, den fliehenden Familien, den Ertrinkenden im Mittelmeer oder „ihren Juden“. Nichtsdestotrotz ist sie sich dem Privileg der Freiheit sehr wohl bewusst. Ihre eigenen „Fluchtwege“, wie sie einige ihrer Landschaftsbilder nennt, sind überdacht und zeigen persönliche Traumlandschaften. Fremde zu bleiben, fremd die Dinge zu betrachten bevor sie vertraut werden, ist Teil ihrer künstlerischen Haltung.

Miriam Cahn setzt auf unabdingbare Gleichheit unabhängig von Geschlecht, Nationalität, Hautfarbe oder Religion. Das zeigt sich auch in ganz aktuellen Skizzenheften vom März dieses Jahres, die beim Durchblättern schonungslos mit Zeichnungen und existenziellen Fragen konfrontieren: „Sind Ukrainer die besseren Flüchtlinge? Sind Frauen die schöneren Opfer? Sind weinende Mütter mit Kindern besser darstellbar? Bin ich mein Staat?“²⁸ Ein anderes Heft trägt den Titel „was ich fühle ist nicht was ich sein möchte“. In dieser Beschreibung ihres persönlichen „Gepäckgefühls“ steckt ein wesentlicher Antrieb des künstlerischen Schaffens und der inneren Notwendigkeit der Meinungsäußerung. Ihre Wut und ihr Zorn über die Missstände, die Tiefe der Auseinandersetzung und der Mut die Widersprüche dieser Welt offen anzusprechen, lassen ihr Werk nahbar und zutiefst menschlich wirken.

Thomas Thiel

- 1 Miriam Cahn u. Katharina Dunst: „Abecedarium“, in: Ausst.-Kat.: Miriam Cahn: zeichnen – drawing – dessiner. Oberrheinischer Kunstpreis Offenburg. Städtische Galerie Offenburg 2014, 12.10.2014–18.01.2015, Freiburg: modo 2014, S. 23–145, hier: S. 129.
- 2 Ausst.-Kat.: miriam cahn: LESEN IN STAUB + arbeiten von 1976–88/ LESEN IN STAUB – weibliche monate. Haus am Waldsee, Berlin, 17.9.–30.10.1988; Kunstverein Hannover, 4.12.1988–22.1.1989, Berlin 1988, S. 5.
- 3 Ausst.-Kat.: miriam cahn: LESEN IN STAUB, Berlin 1988 (wie Anm. 2).
- 4 Heute existiert das Werk ausschließlich als Serie von analoger Schwarz-Weiß-Fotografien aus der Polizeiakte sowie Briefkorrespondenzen zwischen Künstlerin und Stadtverwaltung.
- 5 Ausgerechnet den weiblichen Teil der Installation wollten die documenta-Kuratoren der Künstlerin im letzten Moment nehmen, weswegen sie umgehend ihre Bilder einpackte und ihre Teilnahme an der Ausstellung zurückzog. Im Katalog zur Ausstellung ist ihr Beitrag dokumentiert.
- 6 Ausst.-Kat.: miriam cahn: LESEN IN STAUB, Berlin 1988, S. 57 (wie Anm. 2).
- 7 Kathrin Schmocker: „Miriam Cahn“, in: Isabell Malz, Claudia Pantellini, Kathrin Schmocker u. Barbara Züricher: Nicht nur Körper. Künstlerinnen im Gespräch. Baden: Lars Müller Verlag 1997, S. 11–29, hier: S. 11.
- 8 Den Titel „Lesen in Staub“ verwendete Cahn auch für einige ihrer Ausstellungen in der Galerie Stampa in Basel (1976), im Berliner Haus am Waldsee (1988) und im Kunstverein Hannover (1989). Hier zeigt sich Cahns fluider Umgang mit der Wiederaufnahme von Titeln, wobei sich der Inhalt der Ausstellung und die Werkauswahl jeweils ändern kann.
- 9 Ausst.-Kat.: Miriam Cahn: WAS MICH ANSCHAUT. Kunsthaus Zürich 1993, Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser 1993, S. 59.
- 10 Ausst.-Kat.: Miriam Cahn: WAS MICH ANSCHAUT, Darmstadt 1993, S. 59 (wie Anm. 9).
- 11 Jens Rönnau: „Miriam Cahn. Das Körperliche, der Körper!“, in: Kunstforum international, Bd. 244, 2017, S. 224–237.
- 12 Titel der Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1993.
- 13 Miriam Cahn mit Katharina Dunst: „Abecedarium“. Freiburg, S. 108 (wie Anm. 1).
- 14 Miriam Cahn: „überdachte fluchtwege“, in: Ausst.-Kat.: miriam cahn: überdachte fluchtwege. Kirchner Museum Davos, 9.7.–22.10.2006, Göttingen: Steidl 2006, S. 10–16, hier: S. 10.
- 15 „ich / wollte künstler werden / Picasso werden / Munch Goya Michelangelo / unendliche säulen wie Brancusi machen / tiere wie Franz Marc / engel wie Klee / künstler sein / unbedingt / absolut / frei / wie ein mann leben / aber aber / nie mann sein“, zitiert nach: Miriam Cahn: „gedächtnis, vergessen, künstlerisch“, in: Miriam Cahn: Das Zornige Schreiben. Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 1–3, hier: S. 1.
- 16 Thomas Trummer: „Die Vergessenheit erinnern“, in: Ausst.-Kat.: Miriam Cahn – DAS GENAUE HINSCHAUEN. Kunsthaus Bregenz, 13.4.–30.6.2019, Köln: Walther König 2019, S. 5–18, hier: S. 15.
- 17 <https://collection.mmk.art/de/nc/werkdetailseite/?werk=1993%2F49>.
- 18 Alle Zitate aus: Miriam Cahn: „ROMANSKULPTUR (essen müssen)“, in: Miriam Cahn: Das Zornige Schreiben. Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 181–199, hier: S. 190.
- 19 Miriam Cahn u. Katharina Dunst: „Abecedarium“, S. 104 (wie Anm. 1).
- 20 Miriam Cahn: „meine jüden in deutschland, meine jüden in der schweiz, meine jüden in japan, ATOMBOMBEN“, in: Miriam Cahn: Das Zornige Schreiben. Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 170.
- 21 Mit Werken von Vincent van Gogh, Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cézanne, Modigliani, Manet, Degas, Gauguin, Signac, Vlaminck, Braque und Picasso.
- 22 Vgl. u.a.: Wolfgang Höbel u. Ulrike Knöfel: „Sie will ihre Bilder zurück“, in: Der Spiegel, Nr. 10, 2022, S. 116–118.
- 23 Miriam Cahn im Gespräch mit Thomas Thiel, Stampa, 2. April 2022.
- 24 Miriam Cahn im Gespräch mit Thomas Thiel, Stampa, 2. April 2022.
- 25 Miriam Cahn im Gespräch mit Hanno Loewy, in dem zu erscheinenden Katalog begleitend zur Rubenspreisausstellung.
- 26 „nein: bild ist nicht gleich bild. trotz der unmenge bildmaterials und technik der verbreitung. ich bestehe darauf, dass bild nicht gleich bild sei, ich bestehe auf unterschiedungen, auf nach-denken, denken nach dem ersten gefühlsschock durch déjà-vu.“, zitiert nach: Miriam Cahn, „folterbilder im mai 2004“, in: Ausst.-Kat.: miriam cahn: überdachte fluchtwege. Kirchner Museum Davos, 9.7.–22.10.2006, Göttingen: Steidl 2006 o.A..
- 27 Jens Rönnau: „Miriam Cahn. Das Körperliche, der Körper!“ (wie Anm. 11).
- 28 Miriam Cahn: WAS ICH FÜHLE IST NICHT WAS ICH SEIN MÖCHTE 30.10.2021, Heft, 16 Seiten, Mischtechnik auf Papier, 21 x 15 cm.



Biografie

Miriam Cahn (*1949 in Basel, CH) gehört zu den meist beachteten Kunstpositionen der Schweiz und wird heute als eine der weltweit bedeutendsten Künstlerinnen angesehen. Sie war 1982 bereits zur documenta 7 in Kassel eingeladen und 1984 auf der Venedig Biennale vertreten. Ihr Werk wurde seitdem in zahlreichen internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt, darunter Kunsthalle Basel (1983), Museum of Modern Art, New York (1984), Kunstmuseum Bonn (1985), Kunsthaus Zürich (1993), Fundación La Caixa, Madrid (2003), Neue Nationalgalerie, Berlin (2004), Badischer Kunstverein (2014) oder Kunsthalle zu Kiel (2016). Zudem war Miriam Cahn auf der documenta 14, Kassel (2017), und der 21. Biennale of Sydney (2018) vertreten. Allein 2019 war Cahn mit großen Ausstellungen in ganz Europa zu sehen, darunter das Kunstmuseum Bern, das Kunsthaus Bregenz, das Reina Sofía Madrid, das Haus der Kunst München und die Nationalgalerie für Moderne Kunst Warschau. Im vergangenen Jahr zeigte The Power Plant, Toronto eine umfangreiche Einzelpräsentation der Künstlerin. Sie selbst realisierte im Palazzo Castelmur (Kanton Graubünden/Schweiz) „FREMD das fremde“ – eine ortsbezogene Ausstellung. Ihr Werk wird 2022 in der Fondazione ICA Milano, Mailand, und in der Hauptausstellung der 59. Venedig Biennale 2022 präsentiert. Im kommenden Jahr 2023 wird das Palais de Tokyo, Paris, eine Einzelpräsentation der Künstlerin zeigen. Miriam Cahn lebt und arbeitet in Stampa, Graubünden, Schweiz.



2022 Miriam Cahn
 2017 Niele Toroni
 2012 Bridget Riley
 2007 Sigmar Polke
 2002 Maria Lassnig
 1997 Lucian Freud
 1992 Rupprecht Geiger
 1987 Cy Twombly
 1982 Emil Schumacher
 1977 Fritz Winter
 1972 Antoni Tàpies
 1967 Francis Bacon
 1962 Giorgio Morandi
 1957 Hans Hartung

Ein weltbekannter Barockmaler, 14 Preisträger*innen und über 60 Jahre Ausstellungsgeschichte. Der Rubenspreis ist seit seiner Gründung ein spannender Teil der Siegener Stadtgeschichte und liefert eine europäische Perspektive der Malerei.

Siegen, die Geburtsstadt von Peter Paul Rubens

Der Maler Peter Paul Rubens ist Namensgeber des Rubenspreises der Stadt Siegen. Er wurde 1577 in der Siegener Oberstadt geboren und war einer der gefragtesten und erfolgreichsten Barockmaler. Seine Gemälde sind auf der ganzen Welt bekannt.

Als Maler am Hof des spanischen Königs wurde er sehr geschätzt. Darüber hinaus war er auch als Diplomat tätig, der sich während des Dreißigjährigen Krieges für den Frieden zwischen Spanien und England einsetzte. Als wohlhabender und angesehener Mann starb Rubens im Alter von 63 Jahren in Antwerpen.

Der Rubenspreis der Stadt Siegen

Seit 1957 wird der Rubenspreis der Stadt Siegen alle fünf Jahre an bedeutende, europäische Maler*innen oder Grafiker*innen vergeben. Die Wahl erfolgt durch eine wechselnde Jury, die sich aus unterschiedlichen Personen zusammensetzt, die alle einen engen Bezug zur jeweils aktuellen Kunstszene aufweisen.

Der Rubenspreis ist die erste internationale Auszeichnung, die innerhalb Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg gestiftet wurde und sollte der „Förderung der gegenseitigen kulturellen Beziehungen der Länder“ dienen, wie in der Satzung von 1958 zu lesen ist.

Seit 2002 erhalten die für ihr Lebenswerk prämierten Künstler*innen neben einem Preisgeld auch einen Katalog und eine große Einzelausstellung im MGKSiegen.

Die Sammlung Lambrecht- Schadeberg

Zu Beginn der 1990er Jahre begann Barbara Lambrecht-Schadeberg, eine private Kunstsammlung aufzubauen. Sie vereint bedeutende Gemälde, Zeichnungen, Grafiken sowie Fotografien und Skulpturen aller Rubenspreisträger*innen der Stadt Siegen. Das Prinzip der Sammlung besteht darin, eine große Bandbreite unterschiedlicher Kunstwerke zusammenzutragen, die repräsentativ für das Gesamtwerk der Preisträger*innen sind und unterschiedliche Werkphasen widerspiegeln.

Die Sammlung Lambrecht-Schadeberg umfasst mittlerweile einen Bestand von über 300 Arbeiten. Regelmäßig werden die Kunstwerke als ständige Dauerleihgabe in sich wechselnder Zusammenstellung im MGKSiegen gezeigt. Dabei sind permanent Werke aller Künstler*innen ausgestellt, die den Rubenspreis der Stadt Siegen erhalten haben.

Miriam Cahn
MEINEJUDEN

The 14th
Rubens Prize of the
City of Siegen

MGKSiegen

Foreword

The Rubens Prize of the City of Siegen, founded in 1955, is one of the most prestigious international art prizes. It is awarded every five years to a painter or graphic artist who has distinguished themselves in European art through a pioneering artistic life's work.

Previous winners were Hans Hartung 1957, Giorgio Morandi 1962, Francis Bacon 1967, Antoni Tàpies 1972, Fritz Winter 1977, Emil Schumacher 1982, Cy Twombly 1987, Rupprecht Geiger 1992, Lucian Freud 1997, Maria Lassnig 2002 and Sigmar Polke 2007, Bridget Riley 2012 and Niele Toroni 2017. The art prize is the city of Siegen's way of commemorating its most famous son, Peter Paul Rubens, who was born on 28 June 1577 in what was then the royal seat of Nassau.

The prize's dedication to contemporary painting was a cultural-political statement that has proved the courage and far-sightedness of those responsible in 1955, giving our city the opportunity to contribute to the discourse on visual art today; for no art is apolitical, no art is "neutral", but always a mirror to and expression of its socio-political and cultural times. Art bears witness to its time and so makes an important contribution to the culture of remembrance. The works of Swiss artist Miriam Cahn, 14th winner of the city of Siegen's Rubens Prize, certainly exemplify this function of art.

The jury's statement reads: "Miriam Cahn represents an idiosyncratic painterly position of immense expressive power, combining subjective perceptions and feelings with social and political issues. The focus is on the body with all its fragility and vulnerability, also to external factors – particularly evident in her works on the situation of refugees. The relationship between the human body and the machine is one theme, as is the organic, e.g., in the sense of a deep connection between human and non-human beings. From the start of her development, Cahn has adopted a consciously feminist, independent and uncompromising stance. Her painting has unfolded independent of academic rules and aesthetics in a wide range of forms and materials."

Miriam Cahn has been one of Switzerland's most respected art positions since the 1970s, and is considered one of the world's most important artists today. She was invited to documenta 7 in Kassel as early as 1982, and was represented at the Venice Biennale in 1984. Since then, her work has been shown in numerous international solo and group exhibitions throughout Europe.

The city of Siegen extends its appreciation to Miriam Cahn for the conception of the exhibition and the generous loan of her works. Thanks are also due to the other lenders. We are also grateful to the members of the jury for their excellent choice, and to the director of the Museum für Gegenwartskunst Siegen, Thomas Thiel, who has realised the exhibition. Last but not least, I would like to thank the State of North Rhine-Westphalia and the Peter Paul Rubens-Foundation: without their help, the exhibition and this brochure could not have been produced in this form.

Steffen Mues
Mayor of the University City of Siegen

Exhibition

Since the beginnings of her artistic development during the 1970s, Miriam Cahn has adopted a consciously feminist and self-determined standpoint. Starting out from drawing and completely unfettered by academic rules, Cahn has produced a painterly oeuvre of immense expressive power, also incorporating other artistic forms such as writing, photography, filming and sculptural work.

The focus of her interest is mankind, the fragility of the human body as well as its relationship to nature: to animals, plants and landscapes. Personal experiences, family memories and present-day observations are combined with socio-political events. Womanhood, gender, love, sexuality, violence, anti-Semitism, war and flight are recurring themes in her work. Uncompromisingly, Cahn confronts the viewer with her view of the unspeakable, demanding a close look and a profound engagement with the many contradictions of our world.

The exhibition MEINEJUDEN ("my Jews"), marking the award of the 14th Rubens Prize of the City of Siegen, offers a comprehensive overview of Miriam Cahn's multifaceted oeuvre. In fourteen rooms conceived especially for the purpose by the artist, she presents important groups of works and installations from the last five decades, but also includes numerous new works. In addition to expressive, intensely colourful paintings, the exhibition presents floor-to-ceiling chalk drawings, works on paper in pastels and water-colours, sculptures, performative videos, early sketchbooks and texts written by the artist. Picking up the exhibition title she selected, in her current works the Rubens Prize winner deals once more with the fact of being Jewish.

I as human/ an artist/ this is where I live

As a person, Miriam Cahn is the conscious and vociferous centre of her work. The themes of her art, the underlying, humanistic image of man in her work are firmly biographical, shaped by family tensions and traumatic blows of fate. At the same time, Cahn always places herself in the position of the “other”, identifying empathy as a key aspect of humanity. Series of works such as “könnteichsein” (couldbeme) or “hierwohneich” (thisiswhereilive) are always assessments of her own self as well. In texts she has written, the artist willingly provides information about her striving for independence, or about growing older. Writing is an integral part of her oeuvre. Cahn’s artistic works have also been influenced by her feminist and political-activist commitment since the 1970s. She is very interested in current affairs and debates, she always takes a stand, and is certainly publicly provocative when this appears to serve her cause. Recently, she intervened loudly and with some media impact in the public debate about the unresolved provenance of the former arms manufacturer Emil Bührle’s art collection at the Kunsthaus Zürich, and demanded the repurchase of her works.^{SSK}

Being Jewish

The daughter of a Jewish father and a non-Jewish mother, being Jewish for Miriam Cahn is more a self-chosen sense of belonging than a question of ancestry. It is a story she can identify with. Frequently, an experience of being foreign, especially through discrimination, is attached to the Jewish experience. The artist also hears discriminatory, anti-Semitic statements in her own environment and thus feels a constant need to defend “her Jews”. For Cahn, being Jewish also includes an experience of flight, given by her family history. As a consequence, flight and the

foreign are thematised in hugely diverse ways in Miriam Cahn’s works, also or especially in relation to current political and social occurrences such as war and expressions of racism.^{LM}

Body

Miriam Cahn uses images of the naked human body to tackle existential themes of being human. Socially and culturally conditioned notions of a standardised and optimised, and also of a chastised, even abused body are presented or overcome in Cahn’s work. The artist understands nudity as a symbol of “naked” life, which faces threat from all sides. Heads and faces in close-up are omnipresent in her work, as are full-figure human bodies, shown from different perspectives and in various poses, isolated or arranged in groups, naked or covered by a few scraps of clothing that make them all the more characteristic for that. Some of the bodies are shown in shadowy form, in a state of dissolution, while others have their contours emphasised – especially the genitals. Individual gestures become symbolic formulas with various meanings; lying down, for example, which may stand for dreaming, sexual acts, wounding or death.^{SSK}

Gender/ being a man, being a woman/ feminism

As a convinced feminist, an activist in the Swiss women’s movement, and an artist, from the very beginning Miriam Cahn has focused on the body as an instrument of thought and as an agent of femininity and female gender. Anger and action are inherent as the driving forces behind all of her works. The socio-politically repressed, alienated and shameful comes to light: situations of lust, sex and birth are recounted from a female perspective. However, the binary division between “male” and “female” as biological forms is also abolished quite often. Bodies and parts that can be read as primary or secondary sexual organs connect, merge, and find or repel one another.

Violent juxtapositions and raw scenarios alternate fluidly with intimate, introspective and tender moments. The figures are sometimes depicted in full clarity – with sinews, muscles, folds – and sometimes on a pastel-coloured plane, barely formulated as sexual bodies.^{AD}

Sex/ Sexuality/ Intimacy

In many works, completely naked people display themselves to the viewer – the external genitals are clearly visible. Sex is a central theme of Miriam Cahn’s artistic work: masturbation, the sexual act and sexuality in general are key elements of the drawings and paintings. Miriam Cahn’s depictions of the human body are unequivocal and sometimes provocative, occasionally even pornographic. Love, lust and violence often lie close together. After all, oppression, racism and power express themselves in interpersonal relationships as well. The intimate becomes public in this way. Women’s self-determination and heteronomy takes on a special significance. By presenting women’s sexual feelings, Cahn breaks away from traditional representations of the female body, which have often been shaped by the male gaze. Female desire thus turns into something accepted, taken for granted.^{TT}

War and Flight

Weapons, tanks, warships and nuclear bombs have been a subject of Miriam Cahn’s black chalk drawings and coloured watercolour paintings since the 1980s. The artist has been examining images of war and people’s suffering increasingly since the second Gulf War, the war in Yugoslavia, and the civil war in Syria. The expulsion, flight and migration of human beings are always part of such armed conflicts, and they continue to preoccupy the artist to this day: as in her work group MARE NOSTRUM, created from 2015 onwards in the context of the so-called “refugee crisis”, when around 800,000 people from Syria, Iraq and

Afghanistan, for example, sought protection in Germany. On the one hand, the title of the group of works refers to the phrase ‘mare nostrum’ used by the Romans in the Middle Ages, meaning ‘Mediterranean’ or, translated from Latin, ‘our sea’. But it also identifies a naval operation that saved refugees from drowning in the Mediterranean around 2013/14. Among other things, the artist uses media images of drowning people and people on the move to depict flight.^{NM}

Anger

Miriam Cahn’s works are uncomfortable. They are very direct, and the many scenes of violence are extremely disturbing. The artist herself describes the works not as aggressive, but as angry – and refers to anger as a positive impulse for her work. Her anger is directed particularly at the isolationist character of Europe, which allows people seeking protection to drown in the Mediterranean and yet still takes holidays on its “beautiful beaches”. At this point, her anger is combined with shame at being part of a Europe that allows this to happen. The violence in the images catches us off guard: with a fist punching faces, or the combination of eroticism and brutality. Miriam Cahn exposes the persistence of racism, anti-Semitism, experiences of foreignness or sexism in our society. In doing so, sometimes she reverses the common victim-perpetrator roles and provides for an ambivalent reading. However, the violence in the images is not intended to inspire (violent) action, but to make us aware of its constant presence in the world.^{LM}

Viewing

Miriam Cahn hangs her pictures at eye level, which sets the people in her paintings on an equal footing with their viewers. The painted and drawn eyes look out from the pictures with intensity, sometimes small and black, sometimes bright yellow; they may look head-on, over their shoulder or through protective hands; sometimes they seemingly gaze inwards, sometimes directly into the eyes of the viewers. The naked bodies expose themselves to the viewer's gaze, but they also return it. This fixation on the viewers forces us into a kind of closeness, making it enormously difficult to distance ourselves. Miriam Cahn looks closely – she puts her finger on the wounds of our society and directs our gaze to the uncomfortable. The physical eye level of the images continues in the equal handling of all formats, materials and media in Cahn's oeuvre – consequently, her preoccupation with social hierarchies is not only embodied in the content of her works on the subject but also in their presentation.^{IR}

Nature

Human figures constitute the overwhelming majority in Cahn's oeuvre – but there are also animals and occasionally hybrid creatures. Here, too, we find mostly heads, i.e., faces. Usually, we can only guess what species is shown, a bird or a dog perhaps. This deviation from Cahn's depictions of humans is particularly striking in its isolation and extends her already normshattering work. And yet animals and plants are an indisputable part of the oeuvre as a whole – by pointing out the relationships between human beings, animals and plants, Cahn also encourages us to think about equality and equal treatment. This is essential in times of climate change, species extinction, factory farming and the destruction of natural habitats.^{IR}

Space

Space, architecture and landscape feature in Miriam Cahn's work as much as the body. Concrete spaces such as her own studio, the twin towers of the World Trade Center, production sites or cityscapes can be found along with dreamy, abstract spaces such as archetypal houses, fragile structures, covered escape routes or grid-like landscapes. People are conspicuously absent here, placed at best within the emptiness and expanse of the space. Motifs in colour or black show houses as transparent cubes, geometric shells whose construction provides a framework but does not necessarily promise protection. Other series of images show valleys, cities, settlements and high-rise buildings from a bird's-eye view and invite us to fly over them. "heute nacht geträumt" (I dreamt last night), "mein haus" (my house), "hier wohne ich" (this is where I live) or even "fleischhaus/hausbau" (meat house / house building) are the titles of these works, serving concrete identification of the locations. The exhibition space and her own working and living spaces provide starting points for Cahn's artistic work, as well as transitional spaces of home and foreignness.^{TT}

Exhibiting

Setting up exhibitions is an elementary component of Miriam Cahn's artistic work. The artist moves herself and her works around the exhibition space like a performance, in order to set them into chronological, thematic or contradictory relationships. Although the selection, series and spatial sequences are determined in advance, the actual constellations of works only emerge when they are hung. This happens as quickly and spontaneously as her activity in the studio. Her works on paper, for example, are fixed to the wall without the protection of frames, provisionally using tacks. Miriam Cahn has compared her exhibitions to a performance or a public commentary. The exhibition, like the work, is the expression of a momentary development that recaptures Cahn's thinking and viewing of her own work. In doing this,

Cahn aims to create an open, free space between the viewers and her works, where the figures' gazes meet us at eye level.^{TT}

Working method

Miriam Cahn's paintings are created quickly, usually in one day and within two to three hours. In addition to paintings, Cahn's oeuvre also consists of drawings, videos and sculptures. The production and presentation of her works is characterised by a performance-like approach. The artist uses her body as an instrument: dynamic, expansive black chalk drawings (from the 1980s) are made by the artist working with her entire body on the paper, and moving on it. The footprints and handprints or fingerprints that she leaves behind allow us to follow her actions. Even the oil paintings (created from the 1990s onwards), glowing with colour, lose nothing of their immediacy and dynamism due to the speed with which they are created. Cahn paints figuratively, but often in a reduced, emblematic or shadowy manner, so generating ambivalent moods and strong contrasts, in terms of both colour and content. The picture supports (canvas, wood and paper) change in format, and large canvases are constructed in such a way that they remain portable – here again, the artist's own body supplies the dimensions.^{LM}

Baggage-feeling, what I feel is not what I want to be

“After the graphic arts class, I had a five-year plan – that is, after five years, it had to be clear that art was really the right way for me [...] I gave Stampa Gallery a book of drawings. Then followed my first exhibition in 1976. That was the beginning.”¹

Miriam Cahn only gave herself five years to become an artist. After graduating from the graphic arts class at the Gewerbeschule Basel, initially she worked as a teacher of drawing and scientific draughtswoman. At the same time, she began to get politically involved in the anti-nuclear and women's movements, and travelled to the World Peace Congress in Warsaw. During this time, she produced many notebooks, series and single sheets investigating her own role as an artist, being a woman, forms of resistance, and already the recurring signs of war.

“Who was I? What was art when my role models were artists? Who was I if I was an artist? What was womanhood? What is womanhood? Who was I?”²

Drawing and the body became her artistic medium from the mid-1970s, serving as a medium of movement and emphasising the provisional. There are no preparatory sketches or drafts for these predominantly figurative works. The drawing or the notebook itself constitutes the conceptual work. She was also influenced in this context by Vito Acconci, Valie Export, Jochen Gerz, Friederike Pezold and Ulrike Rosenbach, whom she saw for the first time in Basel. The medium of those artists was not canvas and paint, but their own bodies as images, objects and projection surfaces in both the private and the public sphere. For the women artists in particular, performance and video were a means of exposing attributions of female identity and women's cultural image. The understanding of one's own body as an instrument, a scale and an experiential space; the hand as a tool for thought and the importance of

action: these became decisive factors in Miriam Cahn's artistic production.

In accordance with the feminist-influenced guiding principle “the public is private and the personal is universal”³, Miriam Cahn juxtaposed her own female sensibility and public display from the very beginning. She fundamentally rejected the notion that art can be gender-neutral. During a one-year studio scholarship in Paris (1978/79), she conquered public space for the first time by drawing on walls at night using charcoal (von geheimen orten, 1979). Back in Basel, she continued such activities with “mein frausein ist mein öffentlicher Teil” (My being a woman is my public part, 1979/80) under the newly built city motorway, which had destroyed an entire neighbourhood at the time and was fiercely opposed by environmentalists. Without a commission, she used blackened chalk to draw phallic pipes, ships loaded with crosses, and transparent houses onto the gigantic walls and pillars of raw concrete over several nights – until she was caught by the police. A claim for damages and a court case ensued.⁴ Her lively correspondence with the public prosecutor documents the ensuing discussion about the freedom of art and expression, as well as the role of the state in promoting art.

After these activities in public space, alongside pencil drawings, she also began to create large-format drawings with blackened chalk on paper. The black was becoming a symbol of anger, indignation and weightiness, while the paper appears very light and almost transparent by contrast. Cahn logged her dreams, drew and wrote, dividing everything into a woman's and a man's world: beds, houses, houseboats, pipes, wombs, ovaries, pubic hair stood for the feminine. Warships and merchant ships, tanks, computers, oil rigs, hospital beds or the World Trade Center for the masculine. She emphasised the feminine in a world dominated by male power relations and laws. She concerned herself with radical equality within society and an equalisation of the sexes. This twofold division into the feminine and the masculine offers an exemplary clarification of the underlying structural principle in Cahn's oeuvre, which was dialectically shaped and also reflected in

the recurring leitmotifs. She concentrated her work into loose, unfinished series and groups, and condensed symbols into contrasting representations such as the self and the outside, the familiar and the foreign, the human and the inhuman, or even a singular historical event and the repetition of history. Increasingly, she became dedicated to the major, often existential states of naked being: violence, fear, death, loneliness, desire, love, or sexuality.

At the beginning of the 1980s, the artist developed her wall-sized drawings for the first time, each of which was conceived for a concrete space. “WACH RAUM” (1982), is one of the pioneering installations, having evolved from a total of three exhibitions: Galerie Konrad Fischer (Zurich), documenta 7 (Kassel)⁵ and Kunsthaus Zurich. Cahn stuffs the spaces “full to the ceiling”⁶, the female and male symbols confronting each other on separate walls. “WACH RAUM” develops into a guard- and sick-room in a socio-political as well as a personal sense: black in black, symbols of the “Cold War” such as the warheads in the missile silos along the Iron Curtain (“Fulda Gap”), high-rise buildings, warships and merchant ships project from the pictorial space. In contrast, there is the presence of heads, female bodies, sister ships (dugout canoes) or houseboats.

A year later, Miriam Cahn was granted her first major solo exhibition at Kunsthalle Basel. The title “Das Klassische Lieben” (Classic Loving) refers to a series of pornographic drawings, and “classic” representations of the body in pornography as well as in advertising. The exhibition was again divided spatially into a male and female section. In contrast, Miriam Cahn's contribution to the Swiss Pavilion at the 1984 Venice Biennale turned completely towards herself and the woman's perspective. She followed and utilised the rhythm of her menstruation and named series “eisprungarbeiten” (ovulation works) or “blutungsarbeiten” (bleeding works) in reference to the period when they were created. The wall frieze in the pavilion, in accordance with its title “frauen, frauenräume, état de guerre, DAS WILDE LIEBEN” (women, women's spaces, état de guerre, wild love),

showed women on a one-to-one scale. The eyes of the artist's schematic body-echoes gaze into the room; already presented at the viewer's eye level.

It was characteristic of her artistic approach at that time that Miriam Cahn quite consciously and consistently rejected distance. Therefore, when producing large-format drawings, she worked directly on the floor in order to have less control and avoid the historically evolved, male painter's pose. “I draw lying, crawling, crouching, with black chalk, dancing on white paper and then washing the dust off my body”⁷ she once stated in summary of her working method. She wanted to be physically close to the drawing, consciously not seeing anything, not being able to take a step back or improve things. The paper absorbs the performance-like process. On light tracing paper and in the dust of the black pigments, the traces of work, footprints and handprints, and the structure of the floorboards remain visible. The large-format drawings are not fixed; instead, they are folded into a practicable format for storage and transport. Even today, the black pigments of these drawings get stuck to one's fingers and hands.

One important group of works “Lesen in Staub” (Reading in the Dust)⁸ was created in the mid-1980s, and also included videos and objects. The installation exhibited in MGKSiegen “LESEN IN STAUB – alltagsarbeit, 02.–05.10.1986” offers an excellent impression of its preparation and process of creation. At the time, she had a chalk factory (near Nuremberg) make especially big, black-coloured chalk blocks, which she worked on with a large kitchen knife. A video camera recorded the performance without an audience: In repetitive movements, Miriam Cahn scraped the chalk into dust, sometimes holding the chalk loaf with her feet. In keeping with the cliché of the caring housewife, she finely cuts, chops and pulverises the chalk and then sweeps it into a mound of dust with her hands. Drawings with dust follow, and the artist begins to “read” the chalk dust with her hands, approaching images of animals, women, children and landscapes. The artist has described the reading process as follows: “my hands rub out the animals and women in the dust, my body

remembers older times in earth and natural history".⁹

Starting with these drawings on the ground and during her time in Berlin (1984–1988), Cahn's view of landscape also underwent a lasting change. The artist abandoned romantic clichés of the landscape and instead viewed landscapes as "strategic places". She sought out the perspective of the (bomber) pilot and the aerial view, similar to floating over landscapes in her dreams. She worked with her body memory, remembering paths walked, seeing and breathing, the (military) maps used for orientation. She often produced wall-filling landscapes several metres high, in expressive chalk drawings worked in a deep black. This exploration of the construction of landscape also becomes manifest in the series of five landscapes presented at MGKSiegen: Main and side valleys, a mountain pass, a lake, an island, hilly/watery and dream landscapes – all drawn from a bird's eye view. During this period, she contrasted these monumental, archetypal views of the countryside with smaller depictions of plants and animals. In the artist's eyes, children and animals testify to innocence, and she understands them as "small beings, to be protected, dependent on me (i.e.: on all women)"¹⁰. Sometimes with her eyes closed, Cahn traces the growth and movement of plants, becoming a flower, tree or moss on paper. Like being a woman, being a landscape, being a plant, being an animal emerge as political and public roles in equal measure.

Following the nuclear disaster of Chernobyl in 1986, colour enters Miriam Cahn's work: cyan, magenta and yellow complement the black. Like a nuclear explosion, Cahn hurled the water and the colours onto the stretched paper, imitating volcanoes, or hydrogen and atomic bombs. She allowed the colours to flow slowly over the paper like (radio-active) fallout, mixing and, like contamination, slipping out of her control. The earliest of these works were created before the end of the Cold War. Even as a child growing up in the Cold War, photos of mushroom clouds inspired Cahn simply because of their beauty – until she also learnt about their devastating destruction.

Through the media, the images of the tests on the Bikini Atolls have become part of our collective visual memory. The atomic bomb turned into a symbol of the Cold War, and its acquisition and possible use were also controversially discussed in Switzerland. She created small- and large-format watercolours that sent their viewers into raptures: "oh so beautiful! beautiful flowers, beautiful flowing colours, mandalas", only to be confronted with the actual subject matter by Cahn at the latest when looking at the title: "oh, they are nuclear bombs!"¹¹

The beginning of the second Gulf War in 1991 made us forget the euphoria over the end of the Cold War in Europe. The media images of war, terror and flight became an important basis for Cahn's artistic production. The installation "WAS FEHLT 12.8.-30.8.1991", conceived as a self-contained space, collected together – in a similar way to a time capsule – large-format atomic bomb watercolours, women, animals and plants in chalk, ulcers and dancing men in finger paints. With extreme formal reduction, she created works of immense intensity. The chronological course of events determined the sequence of the series. When setting up her exhibitions, the artist follows a strictly chronological hanging and divides all the works chronologically into "pre-war" and "post-war". The images can be read like words because of their arrangement: from left to right, in lines from the ceiling to the floor. The varying formats result in shifts and ever new constellations of images, so that associative readings between them are made visible.

Since the mid-1990s, Cahn has no longer worked on the ground and increasingly used oil paints, mostly in intense shades of pink, red, blue, yellow and green; she has retained the brisk working method of drawing, however. The body also continues as a leitmotif in the vertical of the painting. Her painting style is mainly pastel-like and fuzzy, the contours are often kept blurred, which gives the motifs a disconcerting corporeality. Her paintings are created very quickly, she immerses herself in the painting process for a maximum of two to three hours. The pictures develop without preliminary

sketches and not on the basis of photographic models; they are translated onto the canvas from memory alone, according to a working rhythm dictated by the artist's own body. The choice of motif, colours and image carrier (paper, wood, canvas) is equally quick and spontaneous. Every day is important, every work is connected to a day. Only rarely is there over-painting, which is then also given a date in the title.

The Bosnian War (1992–1995), the terrorist attacks on the World Trade Center in New York (2001), the torture images of Abu-Ghraib (2003/2004) and the civil war in Syria (since 2011) shaped Miriam Cahn's visual work over the following decades. The focus is on the image of man, the human body, its vulnerability and its need for protection. Her works deal with violence, escape routes and people's exposure to such external factors, the oppression that accompanies these events, and misunderstandings between cultures. Cahn translates the "unnameable"¹², transforming what surrounds her and "what she looks at" into the pictorial. Tanks, weapons, soldiers, women, fleeing people and animals ostensibly occupy the pictorial space. As if with a thermal imaging camera, Cahn captures exposed, wounded and fleeing bodies in garishly bright colours. She focuses on the gaze, the anatomy of the body, the head, the genitals, on hands that hold, carry and protect. In the process, the depicted, often contourless people remain unclear in the sense of a blank space, since they cannot be traced back to specific (media) images, individual persons or identifiable spaces. This is exemplified in the series "sarajevo 30.4.1994": four heads, anxiously twisted bodies held in place with pigment and glue, and a packed suitcase whose interior glimmers in energetic red. Cahn is not, however, a mere chronicler of contemporary history; she searches for the voids and blind spots in a time of transformation that will torpedo the evils of being human into infinity.

The motifs of escape and fleeing are not only contemporary political and social challenges of the globalised world, they also touch on Miriam Cahn's personal memories. She explains: "It is part of my family history; my father and my mother

were both refugees. So much was politicized among us and war was simply part of it. [...] It is important to be informed about war, to take a stance as far as it is possible. It is impossible to have a hands-off approach to war."¹³ Confrontation with her own history and constant observation of migration movements have led to an ongoing preoccupation with the depiction of those suffering and seeking protection. Cahn paints refugees as she observes and thinks of them, as "people thrown into the landscape and the terrain, who had no buildings to stop and rest in, nothing, no fixed points, no places, no roofs, nothing, they only had each other, if at all."¹⁴ It is about the existential moment, the dangers of flight, the loss of home and experience in a foreign country, the "having to flee". Her work "schnell weg! 27.+30.1.21" reveals such a moment of escape, while at the same time breaking with the stereotype of the fleeing mother. Literally naked to the bone, father, boy and small infant are captured as mere shadows of themselves against a dark red, flat landscape and an orange, exploding sky. They hold each other in the moment of movement, seemingly fleeing from the pictorial space. Miriam Cahn takes this experience of the fugitives and, in a kind of perspective-taking, she distils frightened and fixed gazes into rudimentarily sketched faces, turning to look at the enemy or to see what they are leaving behind one last time. Her comprehensive, ongoing series of works "MARE NOSTRUM" (since 2015) directly depicts the drowning of refugees in the Mediterranean. Cahn's works have become testimonies to the developments there. In recourse to a Roman-influenced claim to power, linked to the Latin title of the work, and in memory of the eponymous Italian naval operation to rescue migrants at sea (2013/2014), they scratch at our self-image as Europeans in dealings with "our sea". On the canvas "das schöne blau 2019 +27.7.2020" two brightly luminous bodies float in front of a large blue surface applied in watery paint. A mother with a child and some bundles of luggage sink to the ground head first, soundless and strangely twisted. One small painting "MARE NOSTRUM 23.10.+13.11.2021", on the other hand, uncovers a moment of rescue while becoming entangled in contradictions: for here, two black hands

hold a white girl above the deep darkness of water. These are images of appeal and protest, an angry reminder of the masses of people who drown before the eyes of privileged Europeans every day, without them doing anything about it or changing anything politically. They do not show, as in the media, the “refugee crisis” as a temporary event, but more as a permanent state of emergency in the handling of migration within the European Community.

Although Cahn already bade farewell to the binary division into a male and female world in the early 1990s, she has continued to observe the relationship between the sexes. Moreover, her interest in the female figure remains undisputed, even if its portrayal has become more ambiguous and ambivalent – also because being a woman and role models are changing with the transformation of society. In addition, Cahn addresses racism, and the humiliation and oppression that underlie global conflicts, particularly in terms of the political impact of sexuality, and power relations in interpersonal relationships. Violence against women, the sexual assaults that usually originate from men, up to and including rape, are set into the image from conviction, and often skilfully turned into their opposite. The work “falsche farben 4.10.2021” shows a white woman who, in the throes of her own lust, violently overpowers a black man. The scene remains ambivalent: it is filled with lust and violence, but at the same time, it dispels the myth of the peaceful woman and plays with the racist stereotype of the actively aggressive black man.

In some of her works and more generally in her self-image as an artist, Miriam Cahn refers to male artists such as Goya, Klee, Munch or Picasso and their well-known paintings from art history.¹⁵ She is particularly interested in what her male colleagues show and do not show. One key work is Gustave Courbet’s “L’origine du monde” (Eng.: The Origin of the World, 1866), which presents the vulva of a half-covered woman lying with her legs spread. For Cahn, this is a key image, “because it [shows] a combination of horniness, pornography and beauty”¹⁶. She is obviously disturbed by the subject’s

lack of head and the missing female perspective on gender. She calls her versions “L’origine du monde schaut zurück” (The origin of the world looks back). In contrast to the famous painting, in these paintings she shows an erect woman looking back, looking the recipient directly in the eye. The clitoris, the “invisible” centre of the woman’s pleasure (ZEIGE! 12./25.6 + 2.7.2020) can be seen – but in addition to the actual origin of the world, ovulation or birth.

A variation of the pictorial motif and a change of perspective can be found in the small series “l’origine du monde 6.3.2021”, which makes a direct reference to a work by Peter Paul Rubens. Cahn directs her attention to a detail that is rather lost in the artist’s allegory “The Drunken Silenus” (c. 1618/1625), which warns against excessive wine consumption – the suckling Syrix, also lying drunk on the floor. In two close-ups, she quotes and focuses on the act of suckling and the still-young Syrix, devoting a digital print to each. Thus, they contrast with and flank her own flesh-coloured depiction of a man with visibly erect penis, blue eyes and sultry red lips at the centre of the series. Cahn’s feminine interpretation and reading is evident in the choice of motif alone, clarifying the male-dominant view of the often object-like representation of the female in art history through its inversion.

Cahn supplements many works and series with accompanying texts, which have appeared since the 1980s as texts for her exhibitions and in her catalogues, and were finally published for the first time in an anthology entitled “DAS ZORNIGE SCHREIBEN” (WRITING IN RAGE) in 2019. Writing, drawing and painting are treated equally. In her own texts, letters and correspondence, she provides an insight into personal feelings, gives information about her family history, expresses her attitude to the art business, and writes political statements about current or historically relevant events.

Cahn also discloses her Jewishness in texts and images alike. In Germany, during her DAAD stay in Berlin in 1985/86, she became increasingly aware of her Jewish identity, which suddenly weighed much

heavier there. She conducted genealogical research via drawings in a series of heads called “Meine Ahnen” (My Ancestors) (1985). She began to ask her father more and more about what Germany, and being a Jew there meant to him. Cahn was preoccupied with the culture of Holocaust remembrance and the way that the memorials and former concentration camps were handled. In 1989 she made the monumental drawing “produktions- und verbrennungsstätte m. 02.04.1989” (production and cremation site). This was followed by a 30-part series of small-format, bright-coloured oil paintings entitled “VERARBEITUNG” (PROCESSING, 1989–1992)¹⁷. Deliberately fixed in oil paint, painted in detail from aerial photographs, they constitute an exception in Miriam Cahn’s work at that time in regard to technique, format and subject matter. For example, she deals with the central question of how extermination camps like Auschwitz differ from Chernobyl, the US nuclear complex at Hanford, the nuclear waste storage facility at Gorleben, the Swiss nuclear power plant at Leibstadt, or the production facilities of the chemical company, Sandoz?

Cahn often experienced moments of (everyday) discrimination against the Jewish in her immediate surroundings: e.g. a derogatory remark among friends about the “unsympathetic Jews” on New Year’s Eve in the presence of the Jewish artist, or a gallery owner who made a comment about “money-grubbing Jews” and underlined it with a meaningful hand gesture. She perceives her own powerlessness in such moments – the smiling away of the situation and the tense “snarl” of shame. The artist, who with her Jewish father and non-Jewish mother is not strictly speaking Jewish at all, according to Jewish tradition, decides: “she will defend her jews she the woman the artist she will defend herself and her jews unconditionally.”¹⁸ In a glossary she wrote, she notes of Judaism: “This has to do with a self-elected sense of belonging. I identify myself with this history. This also has to do with the name Cahn – if I were a Müller, it might be another story.”¹⁹ It was also against this background that Miriam Cahn created the series “meine juden” (my jews) in 2005/2006, a 16-part

cluster of mainly heads in different formats, but also of architectural and animal depictions, which were first shown at the Kirchner Museum in Davos (2006) and later in Japan (2012). In her text concerning this series and exhibition Miriam Cahn already stated: “i always thought that i would like most of all to show my jews in germany [...] not of that time show my jews in today’s germany. Today my jews in germany. To assert that there is a difference between jews and others [...] but hopefully not to be seen in the pictures, but in the ascription through the overall title my jews and the history, my information/narratives/assertions on the individual pictures. [...] by naming pictures by naming them my jews different reactions are aroused in germany from in switzerland. in germany still today there is this heavy oppressive past summoned up by the naming and asking of questions: my jews.”²⁰

Her preoccupation with Jewishness gained a fresh topicality in 2021 with the opening of the extension building and Kunsthau Zürich’s non-transparent handling of the Bührle Collection. This top-quality art collection of French painting²¹ was built up during the Second World War by former arms manufacturer Emil Georg Bührle (1890–1956), who emigrated to Switzerland in 1924 and, as a former German, supplied the Nazi regime with weapons from Switzerland. Both the company and the art collection profited directly from the business of war, from forced labour, compulsory sales and expropriations. The lack of provenance research on a collection presumably consisting of looted art and acquired from Jews outraged Cahn as much as the anti-Semitic statements made by the Kunsthau management in its public communications.²²

In the recent work “meine juden 30.12.2021”, she draws on older works and texts. For the wall display, she has combined around ten reproductions of the original series “meine juden” (2005/2006) and the aerial photograph of Auschwitz from “Verarbeitung” with some new portraits and her own texts on the subject. Through such recourse to reproductions of earlier works and by means of overpainting computer print-outs, Cahn has been counteracting her

own historicising and fetishizing of the original for some years now. At the same time, she comments on well-known media images and their history, also providing herself in this way with the possibility of updating her own work. Questions of identity and belonging continue in the titles and juxtaposition in the paper works “ich als jude 7.1.2022” or “meine juden 30.1.2022”: Do I belong to a people? Do I belong to a country? Her anger is evident in the more recent large-format-paintings “mein gepäck mit den armen meiner grossmutter tragen” (carrying my baggage with my grandmother’s arms 20.1.2022) or just “mein gepäck” (my baggage 5.1.2022). Being Jewish symbolically develops as a “baggage feeling”, a coloured, dark cloud or burden that the artist carries with her. At the same time, she is reminded of her own paternal grandmother, whose stately figure and strong arms always conveyed a kind of “fleshly security”²³. She was a strong woman in the family who had the courage to say in 1933: “Either Hitler or me” and emigrated from Germany to Switzerland as a single parent with two sons.

“These are all my Jews,” says Miriam Cahn with regard to the full selection of works on the occasion of the 14th Rubens Prize, and her exhibition at the Museum für Gegenwartskunst Siegen, “and now these images have to do with Bührlé, where I always have to emphasize, otherwise [sic] that I am Jewish, which I actually don’t like”²⁴. In this sense, under the self-chosen title “MEINEJUDEN” she is also showing “ALLES: landschaften-tiere-pflanzen-personen-situationen-waffen-sex usw.” (EVERYTHING:landscapes-animals-plants-people-situations-weapons-sex etc.) and works that claim: “this is a Jew, this is Jewishness, this is Judaism.”²⁵ Nevertheless, the exhibition is not a retrospective in the classical sense or even a chronological show, but a large-scale installation that condenses five decades of art-making (from 1975 to 2022) and contemporary history. The existing spatial works, some already mentioned above, (such as WACH RAUM, m. april/mai 1982, LESEN IN STAUB – alltagsarbeit, 02.–05.10.1986, MORGEN GRAUEN 19.03. 1985, Landschaften m. 16.09.–23.09.1987, WAS FEHLT 12.8.–30.8.1991,

EREIGNISICH 2014, 8 tage 13.10.–15.11.2016, ZEIGE 2020) form a kind of skeleton, to which the artist has added newer and older pieces.

In the run-up to the exhibition, a large proportion of the works was prepared for selection in the artist’s studio in Stampa. The bodies, faces and landscapes were piled one on top of the other, some hidden and some looking out into the room. Scattered across the floor and tables were works on paper, reproductions of earlier works. Sketchbooks reveal layers of time from the 1970s to today. A brief and rare moment of thematic order before the paintings are turned over again, works on paper are sorted away, and everything is forgotten – because the connections only emerge on site and in the space. Miriam Cahn sees exhibiting as being like a performance, a kind of public commentary and a current, always different view of her own work. The process is the focus of the work, and this is also expressed in the way it is hung. Across spaces and media, she relies on the viewers’ “deja vu”²⁶, consciously working with repetitions, playing with remembering and forgetting over the course of the exhibition. She herself describes how, when setting up, “the content is not changed, but the pictures are. the setting up is like a kind of performance: i have to be really alone/undisturbed/concentrated in the room for 12 hours and run around with the pictures/photos/drawings until it works. the hanging is done with the help of a quick technical person who understands that now nothing is being “measured”, but “only” looked at. in the latest works, eye level (= eye to eye) applies, which does not mean the edge of the picture, but the content of the picture: the people look back from the picture at eye level. so there are huge pictures that hang very high, next to small pictures/drawings, for example, with heads that look back at the audience.”²⁷

It is at this same eye level that Miriam Cahn encounters the people and objects in her pictures, as well as the viewers in the exhibition. She reveals to us (in this way) a world full of conflicts, relations of power and dominance in both personal and global contexts. Her images, which attract and repel us to equal extents, hit us immediately with their directness,

literally like a fist in the face in “schreck! 5.3.2022”. Choice of title, attributions and assertions are essential means for Miriam Cahn, repeatedly in use. “lächelnmüssen”, “liebenmüssen”, “fliehenmüssen” or “Zeige!” condense through their writing or express a challenge in the imperative. They expand on the reading of her works, direct the viewer’s gaze and help to gain a more varying impression of the oeuvre. She gives many of her works the title “könnteichsein”, including the hands raised in front of a light-brown beach and a white-blue sea (könnteichsein 19.1.2020). Cahn does not distance herself at all. She identifies with the crying women, the fleeing families, the people drowning in the Mediterranean or “her Jews”. Nevertheless, she is well aware of the privilege of freedom. Her own “Fluchtwege” (escape routes), as she calls some of her landscape paintings, are well-considered, revealing personal dream landscapes. Remaining a stranger, looking at things as alien before they become familiar, is an aspect of her artistic standpoint. Miriam Cahn advocates an essential equality regardless of gender, nationality, skin colour or religion. This is also evident in very recent sketchbooks from March of this year, which confront the viewer relentlessly with drawings and existential questions when browsing through them: “Are Ukrainians the better refugees? Are women the more beautiful victims? Are crying mothers with children better to depict? Am I my state?”²⁸ Another notebook is entitled “was ich fühle ist nicht was ich sein möchte” (what I feel is not what I want to be). There is an essential underlying impulse to artistic creativity and an inner necessity to express one’s opinion in this description of her personal “baggage-feeling”. Cahn’s anger and rage at various evils, the depth of her argument, and the courage to openly address the contradictions of this world make her work appear approachable and deeply human.

Thomas Thiel

- 1 Miriam Cahn and Katharina Dunst: “Abecedarium”, in: exhib. cat.: Miriam Cahn: zeichnen – drawing – dessiner. Oberrheinischer Kunstpreis Offenburg. Städtische Galerie Offenburg 2014, 12.10.2014–18.01.2015, Freiburg: modo 2014, pp. 23–145, here: p. 129.
- 2 Exhib. cat.: miriam cahn: LESEN IN STAUB + arbeiten von 1976–88/ LESEN IN STAUB – weibliche monate. Haus am Waldsee, Berlin, 17.9.–30.10.1988; Kunstverein Hannover, 4.12.1988–22.1.1989, Berlin 1988, p. 5.
- 3 Exhib. cat.: miriam cahn: LESEN IN STAUB, Berlin 1988 (see note 2).
- 4 Today, the work exists exclusively as a series of analogue black-and-white photographs from the police file as well as letter correspondences between the artist and the city administration.
- 5 Of all things, it was the female part of the installation that the documenta curators wanted to take away from the artist at the last moment, which is why she immediately packed up her paintings and withdrew her participation in the exhibition altogether. Her contribution is documented in the exhibition catalogue.
- 6 Exhib. cat.: miriam cahn: LESEN IN STAUB, Berlin 1988, p. 57 (see note 2).
- 7 Kathrin Schmocker: “Miriam Cahn”, in: Isabell Malz, Claudia Pantellini, Kathrin Schmocker and Barbara Zürcher: Nicht nur Körper. Künstlerinnen im Gespräch. Baden: Lars Müller Verlag 1997, pp. 11–29, here p. 11.
- 8 Cahn also used the title “Lesen in Staub” for some of her exhibitions in Galerie Stampa in Basel (1976), in Berlin’s Haus am Waldsee (1988) and in Kunstverein Hannover (1989). Cahn’s fluid approach to revisiting titles is evident here, whereby the content of the exhibition and the selection of works could change in each case.
- 9 Exhib. cat.: Miriam Cahn: WAS MICH ANSCHAUET. Kunsthaus Zürich 1993, Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser 1993, p. 59.
- 10 Exhib. cat.: Miriam Cahn: WAS MICH ANSCHAUET, Darmstadt 1993, p. 59 (see note 9).
- 11 Jens Rönnau: “Miriam Cahn. Das Körperliche, der Körper!”, in: Kunstforum International, No. 244, 2017, pp. 224–237.
- 12 Title of the exhibition in Kunsthaus Zürich 1993.
- 13 Miriam Cahn with Katharina Dunst: “Abecedarium”. Freiburg, p. 108 (see note 1).
- 14 Miriam Cahn, überdachte fluchtwege, in: exhib. cat.: miriam cahn: überdachte fluchtwege. Kirchner Museum Davos, 9.7.–22.10.2006, Göttingen: Steidl 2006, pp. 10–16, here: p. 10.
- 15 “I/ wanted to become an artist/ to become Picasso / Munch Goya Michelangelo / to make infinite columns like Brancusi / animals like Franz Marc / angels like Klee / to be an artist / unconditionally / absolutely / free / to live like a man / but but / never be a man”, quoted from: Miriam Cahn: memory, forgetting, womanartist, in: Miriam Cahn: Writing in Rage. Berlin: Hatje Cantz 2019, pp. 1–3, here: p. 1.
- 16 Thomas Trummer: “Die Vergessenheit erinnern”, in: exhib. cat.: Miriam Cahn – DAS GENAUE HINSCHAUEN. Kunsthaus Bregenz, 13.4.–30.6.2019, Cologne: Walther König 2019, pp. 5–18, here: p. 15.
- 17 <https://collection.mmk.art/de/nc/werkdetailseite/?werk=1993%2F49>.
- 18 All: Miriam Cahn: “Novel Sculpture (having to eat)”, in: Miriam Cahn: Writing in Rage. Berlin: Hatje Cantz 2019, pp. 179–197, here: p. 190.
- 19 Miriam Cahn and Katharina Dunst: “Abecedarium”, p. 104 (see note 1).
- 20 Miriam Cahn: “my jews in germany, my jews in switzerland, my jews in japan, ATOMIC BOMBS”, in: Miriam Cahn: Writing in Rage. Berlin: Hatje Cantz 2019, p. 168.
- 21 With works by Vincent van Gogh, Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cézanne, Modigliani, Manet, Degas, Gauguin, Signac, Vlaminck, Braque and Picasso.
- 22 Cf. for example: Wolfgang Höbel and Ulrike Knöfel: “Sie will ihre Bilder zurück”, in: Der Spiegel, No. 10, 2022, pp. 116–118.
- 23 Miriam Cahn in conversation with Thomas Thiel, Stampa, 2 April 2022.
- 24 Miriam Cahn in conversation with Thomas Thiel, Stampa, 2 April 2022.
- 25 Miriam Cahn in conversation with Hanno Loewy, in the forthcoming catalogue accompanying the Rubens Prize exhibition.
- 26 “no: one picture is not like another. Despite the vast quantity of pictorial material and the technology of ist dissemination, i insist that one picture is not like another, i insist on differentiations, on re-felction, re-thinking after the first felt shock due to déjà-vu”, quoted from: Miriam Cahn: torture pictures in may 2004, in: Miriam Cahn: Writing in Rage. Berlin: Hatje Cantz 2019, pp. 56–68, here: p. 63.
- 27 Jens Rönnau: “Miriam Cahn. Das Körperliche, der Körper!” (s. note 11).
- 28 Miriam Cahn: WAS ICH FÜHLE IST NICHT WAS ICH SEIN MÖCHTE 30.10.2021, notebook, 16 pages, mixed techniques on paper, 21 x 15 cm.

Biography

Miriam Cahn (*1949 in Basel, CH) represents one of the most highly regarded artistic positions in Switzerland; today, she is also considered one of the world's most important artists. She was invited to documenta 7 in Kassel in 1982 and presented at the Venice Biennale in 1984. Since then, her work has been shown in numerous international solo and group exhibitions, including Kunsthalle Basel (1983), Museum of Modern Art, New York (1984), Kunstmuseum Bonn (1985), Kunsthaus Zurich (1993), Fundación La Caixa, Madrid (2003), Neue Nationalgalerie, Berlin (2004), Badischer Kunstverein (2014) and Kunsthalle zu Kiel (2016). In addition, Miriam Cahn has been represented at documenta 14, Kassel (2017), and the 21st Biennale of Sydney (2018). In 2019 alone, Cahn had several major exhibitions across Europe, including the Kunstmuseum Bern, Kunsthaus Bregenz, Reina Sofía Madrid, Haus der Kunst, Munich, and the National Gallery of Modern Art in Warsaw. Last year, The Power Plant, Toronto showed an extensive solo presentation of the artist's work. She herself realised "FREMD das fremde" – a site-specific exhibition – at Palazzo Castelmur (Canton Graubünden/Switzerland). In 2022, her work will be presented at the Fondazione ICA Milano, Milan, and in the main exhibition of the 59th Venice Biennale 2022. Next year in 2023, the Palais de Tokyo, Paris, will host a solo presentation of the artist's work. Miriam Cahn lives and works in Stampa, Graubünden, Switzerland.

A world-famous Baroque painter, 14 prize winners and over 60 years of exhibition history. Since its foundation, the Rubens Prize has been an exciting part of Siegen's city history and provides a European perspective on painting.

Siegen, Birthplace of Peter Paul Rubens

The name of the Rubens Prize of the City of Siegen derives from the painter Peter Paul Rubens, who was born in 1577 in the Oberstadt area of Siegen. One of the most sought-after and successful Baroque artists, his works are well-known all over the world.

He was highly esteemed as a painter at the court of the Spanish king and also active as a diplomat, working for peace between Spain and England during the Thirty Years' War. A wealthy and respected man, Rubens died in Antwerp at the age of 63.

The Rubens Prize of the City of Siegen

Since 1957, the Rubens Prize of the City of Siegen has been awarded every five years to important European painters or graphic artists. The selection is made by a changing jury comprising various individuals with a close link to the current art scene.

The Rubens Prize was the first international award to be established in Germany after the Second World War, aiming to serve the "promotion of reciprocal cultural relations between countries", as can be read in the statutes of 1958.

Since 2002, the artists presented with the award for their life's work have received not only prize money but also a catalogue and a major solo exhibition at MGKSiegen.

The Lambrecht- Schadeberg Collection

At the start of the 1990s, Barbara Lambrecht-Schadeberg began to build up a private art collection bringing together key paintings, drawings, and prints as well as photographs and sculptures by all the Rubens Prize winners of the City of Siegen. The principle of the collection is to collect a wide range of different works of art representative of the prizewinners' entire oeuvres and reflect various phases of their work.

The Lambrecht-Schadeberg Collection now comprises over 300 works. As a permanent loan, a changing selection of these works of art is exhibited regularly at the MGKSiegen. Works by all the artists who have received the Rubens Prize of the City of Siegen are thus displayed on a permanent basis.

2022 Miriam Cahn
2017 Niele Toroni
2012 Bridget Riley
2007 Sigmar Polke
2002 Maria Lassnig
1997 Lucian Freud
1992 Rupprecht Geiger
1987 Cy Twombly
1982 Emil Schumacher
1977 Fritz Winter
1972 Antoni Tàpies
1967 Francis Bacon
1962 Giorgio Morandi
1957 Hans Hartung

Impressum

Copyright

Bildnachweis

Diese Broschüre erscheint
anlässlich der Ausstellung

Miriam Cahn
MEINEJUDEN
14. Rubenspreis der Stadt
Siegen
26.6.-23.10.22

Herausgeber
Thomas Thiel

Redaktion
Ann-Katrin Drews und
Lea März

Texte
Ann-Katrin Drews (AD)
Lea März (LM)
Nora Memmert (NM)
Ines Rüttinger (IR)
Stefanie Scheit-Koppitz
(SSK)
Thomas Thiel (TT)

Übersetzung
Lucinda Rennison

Design
Tim+Tim

© Miriam Cahn,
Autor*innen/MGKSiegen

Museum für
Gegenwartskunst Siegen
Unteres Schloss 1
57072 Siegen

T 0271 405 77 10
info@mgksiegen.de
mgksiegen.de

Öffnungszeiten
Dienstag bis Sonntag
11-18 Uhr
Donnerstag
11-20 Uhr
Feiertage geöffnet:
Tag der Deutschen Einheit
11-18 Uhr

Dominic Büttler: S. 3-4,
Ausstellungsansicht,
Argauer Kunsthalle (2015)
Heinz Pelz: S. 1, 9-31,
S. 41-52
Oliver Roura: S. 34-37,
Ausstellungsansicht, Reina
Sofia, Madrid (2019)
Lukas Wassmann: S. 55

Alle Werke: Courtesy
Miriam Cahn, Meyer
Riegger, Berlin/Karlsruhe
und Galerie Jocelyn Wolff,
Paris

Wir danken für die
Förderung
der Ausstellung



PETER, PAUL, RUBENS, STIFTUNG

Wir danken für die
Förderung des
Vermittlungsprogramms



BALD

Kulturpartner



Miriam Cahn
MEINEJUDEN

14.
Rubenspreis
der Stadt Siegen

MGKSiegen