

Eine Katze wild und mild

Vom «Bildhelden» dieser Fotografie mit dem zunächst rätselhaften Titel *Wilde Katze* (2002) sind kaum mehr als ein pelziges Büschel, eine Zunge und einige Barthaare zu sehen. Doch diese spärlichen Anhaltspunkte genügen bereits, um auf eine Katze zu schliessen. Ob sie allerdings wild ist, wie der Titel Glauben machen möchte, lässt sich nicht abschliessend verifizieren. Eine wilde Katze würde wohl eher im freien Aussenraum auf Frischfleisch versprechende Jagd gehen, als im häuslichen Bereich Milch zu schlürfen. Doch ist keineswegs auszuschliessen, dass eine wilde Katze auch einmal Milch zu sich nimmt und dies sogar aus einem blumengeschmückten Teller, der sich beispielsweise auch auf einem verwilderten Grundstück finden mag. Denn wo sich die Szene der Milch trinkenden Katze tatsächlich abspielt, ist nicht festzustellen. Es mag in einer vertrauten, gemütlichen Küche sein, könnte aber auch an einem ganz anderen Ort stattfinden. Sogar eine eigens inszenierte Situation ist vorstellbar: Das weiche, diffuse Licht könnte darauf schliessen lassen. Wenn aber schon alles scheinbar Vertraute be- und hinterfragt wird, könnte auch die Identität der weissen Flüssigkeit bedacht werden. Dass es sich um Milch handelt, beziehen wir ausschliesslich von der trinkenden Katze. Zusammengefasst: Alles auf dieser Fotografie scheint in einem Masse vertraut und selbstverständlich, dass die scheinbare Banalität der Szene daraus einen fast schon subversiven Hintersinn entwickelt, der uns die Eindrücke kritisch überprüfen lässt. Die Milch trinkende Katze ist ein aus Kindertagen wohlbekanntes Urmotiv, das sich geradezu als Symbol für friedvolle Häuslichkeit und Vertrautheit mit der Kreatur im persönlichen wie kollektiven Gedächtnis abgelagert hat und dort jederzeit wie eine Chiffre mit hoher allgemeiner Aussagekraft wieder erweckt werden kann.

Bei näherer Betrachtung nimmt jedoch nicht etwa die Katze, sondern die Milch den weitaus grössten Teil der Fotografie ein. Warum aber lesen wir die Katze als «Bildhelden», obwohl sie kaum mehr als ein Sechstel des Bildes beansprucht und in ihrer extrem angeschnittenen Gestalt erstaunlich abstrakt bleibt, sich geradezu demonstrativ in der Verknappung eines beinahe klassischen, in bester kunsthistorischer Tradition

stehenden «pars pro toto» präsentiert? Die Fotografie zeigt wesentlich mehr Milch als Katze, vorausgesetzt, es ist tatsächlich Milch. Der «Bildheld» müsste eigentlich die Milch sein. Ist der Bildtitel für diese paradoxe Verschiebung der Aufmerksamkeit verantwortlich? Oder aber hat es vielmehr damit zu tun, dass unser Wahrnehmungsverhalten so konditioniert ist, dass es instinktiv die grösste Aufmerksamkeit vor allem und in erster Linie auf lebendige Objekte richtet? Die uralte, in prähistorischer Zeit ausgebildete und zur Perfektion entwickelte Fähigkeit, in Sekundenbruchteilen zu erkennen, ob Freund oder Feind naht, scheint bis heute, bis in diese ungleiche Aufmerksamkeitsverteilung zwischen Milch und Katze zu wirken. In dieses archaische Bild passt die Katze als gewählte Tierart besonders gut, allenfalls ein Hund hätte auch berücksichtigt werden können, aber der trinkt keine Milch.

Der Teller mit den Blumenornamenten enthält entsprechend seiner funktionalen Aufgabe die Milch und bietet somit der Katze die praktische Möglichkeit zu trinken. Soweit, so gut und höchst alltäglich. Doch hinter dem banalen Anschein dieser Szene lauert ein interessanter Doppelsinn mit weit reichenden, kunsthistorisch relevanten Implikationen: Der Teller mit seinem blumengeschmückten Rand umrahmt die Milch, lässt sie dadurch gleichzeitig aber auch als ein weisses, monochromes Bild der frühen sechziger Jahre erscheinen. Als sanfte Ahnung schimmert der helle Grund des Tellers durch die semitransparente Fläche, durch diesen weichen, milchigen «Spiegel» hindurch und vermittelt zugleich etwas von den transzendenten Eigenschaften weisser Farbe. Dem vordergründig alltäglichen, symbolhaltigen Bild der Milch trinkenden Katze entsteigt augenzwinkernd der Anflug eines lakonischen Kommentars zu einer seinerzeit nicht ganz ohne ideologische Verve verfochtenen Richtung internationaler Kunst. Die Verschmelzung mit einem prägnanten Urbild aus Kindertagen lässt den speziellen intellektuellen Reiz der Fotografie entstehen. Dabei kommt der Nähe dieser Fotografie zur Malerei eine wichtige Bedeutung zu als Brückenschlag zwischen gegenwärtigem Alltag und kunsthistorischer Vergangenheit. Eine fast unmerkliche Unschärfe – es liesse sich auch formulieren: eine auffällige Weichheit der materiellen Erscheinung von Katze, Milch und Teller – ist für diese malerischen Eigenschaften verantwortlich. Damit steht Daniela Keiser im Kontext zeitgenössischer Fotografie, die verschiedentlich als Fortsetzung der Malerei mit anderen Mitteln treffend charakterisiert wurde.

Aus der Anschauung der Fotografie lässt sich der Gedanke an eine weitere malereigeschichtliche Epoche ableiten: Die Kreisform des Tellers erinnert an die Tondi des Manierismus. Doch nicht allein das ungewöhnliche Bildformat, durch den

blumengeschmückten Tellerrand besonders betont, erinnert an dieses schillernde Zeitalter des Übergangs zwischen Renaissance und Barock, sondern auch die Milch als durchscheinender, flüssiger «Spiegel» lässt an die oftmals als Spiegelbilder dargestellten Bildmotive des Manierismus denken, wodurch die Wirklichkeit als doppelbödig, schwankend, ja unsicher aufgefasst wurde. Nicht dass die kreisrunde Milchfläche uns zwangsläufig den Spiegel vorhält, in dem wir uns selbst erkennen könnten, doch die Faktizität einer Flüssigkeit gemeinsam mit der dargebotenen Perspektive spielen durchaus mit dem Gedanken, in einen Spiegel zu schauen, auch wenn es sich nicht wirklich um einen Spiegel, sondern lediglich um einen Teller Milch handelt.

Die auffällige Homogenität der Farbwerte der Bildakteure Milch, Katze, Teller und Blumen macht sie zu Verbündeten. Alle werden sie zudem vom Bildformat angeschnitten, in ihrer körperlichen Integrität teilweise stark beeinträchtigt, was jedoch ihre physische Vervollständigung in unserer Vorstellung auslöst. Was beim Teller nicht sonderlich schwer fällt, ist bei der Katze bereits ungleich komplizierter und vor allem viel unsicherer. Doch wenn nach dem Ort der Szene gefragt wird, nach der Tages- oder Nachtzeit oder etwa nach dem Jahr der Entstehung der Fotografie, so entziehen sich diese Zusammenhänge praktisch vollständig unseren Überprüfungsmöglichkeiten. Die Fotografie könnte beispielsweise aus den fünfziger Jahren genauso gut stammen wie aus dem Jahr 2002, wie datiert. Die Szene kann an einem hellen, freundlichen Sonnentag spielen wie auch in der Nacht bei Neonlicht. Als Ort kommen beispielsweise Küche, Keller, Kinderzimmer oder ein unbestimmbarer Bereich im Freien in Frage. Doch nicht nur die homogene Farbigkeit und das gemeinsame Schicksal, nur partiell erscheinen zu dürfen, verbünden die Akteure, auch ihre leicht aus der Bildmitte gerückte und doch nahezu konzentrische Komposition verschmilzt sie zu einem Bild voll innerer Kraft und Stimmigkeit. Obwohl alle Bildakteure farbig sind, kennzeichnet die Fotografie ein sanfter Farbentzug, als habe sich die Buntfarbigkeit durch die Einwirkungen von Zeit beziehungsweise von chemischen Verfallsprozessen begonnen aufzulösen. Vielleicht lässt auch nur die farbliche Homogenität diesen Eindruck entstehen, jedenfalls rückt genau dieser Umstand das Bild in einen überzeitlichen Zusammenhang, geschickt verstärkt durch den Verzicht auf zeittypische Attribute. Dass ausgerechnet die Zunge der Katze die intensivste Farbigkeit der Fotografie aufweist, scheint kein Zufall: Als Sinnesorgan ist sie weit mehr als eine mechanische Möglichkeit, die Milch aufzunehmen. Die Zunge als zentraler Ort des Geschmackssinns ist nicht nur für die Katze, sondern auch für uns Menschen eine wesentliche Brücke zur Wirklichkeit. Darüber hinaus ermöglicht erst die

Zunge die Sprache, und die Sprache wiederum kann als wohl entscheidende Voraussetzung nicht nur für die Wahrnehmung der Welt, sondern für die Entwicklung zivilisatorischer Leistungen verstanden werden.

Als komplexe, doppelbödige Chiffre lässt sich die *Wilde Katze* mit dem *Berberlöwen* (ebenfalls 2002) vergleichen, eine kleinformatige Fotografie eines präparierten Berberlöwen, der um 1850 als Geschenk des deutschen Fürsten von Thurn und Taxis ans Museum zu Allerheiligen Schaffhausen gelangte.(1) Daniela Keiser hat den *Berberlöwen* im Rahmen der interdisziplinären Themenausstellung *Die ewigen Jagdgründe – Erkundungen im Museum* als zentralen Teil ihrer gleichnamigen Installation geschaffen.(2) Die mit dem Adjektiv «wild» beinahe ein wenig kokettierende *Wilde Katze* steht somit als friedvolles Bild aus Kindertagen, nicht ganz ohne kunsthistorische Anspielungen, dem tatsächlich wilden *Berberlöwen* gegenüber. Beide Katzen stellen, trotz ihrer höchst unterschiedlichen Grösse und Herkunft, die Frage nach ihrem Verhältnis zum Menschen. Die *Wilde Katze* trinkt aus einem vom Menschen gefertigten und vom Menschen mit Milch bereit gestellten Teller und zeigt sich somit nicht als wild, sondern im Gegenteil als «mild», als geradezu vom Menschen abhängig. Ganz davon abgesehen wird eine Katze gemeinhin als zahmes Haustier betrachtet. Beim *Berberlöwen* handelt es sich hingegen um eine wild lebende Spezies, die Anfang des 20. Jahrhunderts in Marokko ausgestorben ist. Das mit der Kindheit verwobene Tier unserer Alltagswelt steht einem ausgesprochen markanten Symbol für Wildheit, Macht und Einsamkeit gegenüber. Nicht die kommune, gehätschelte und massenhaft verbreitete Hauskatze, sondern paradoxerweise das gefürchtete und geachtete Symboltier wurde vom Menschen ausgerottet. Daniela Keiser lässt uns auf elektrisierende Art im Unklaren, ob ihre Fotografie einen lebenden oder einen präparierten Löwen zeigt. Die Zweifel können nicht wirklich geklärt werden, was Fragen nach der Identität des Löwen und seiner Gefährlichkeit auf produktive Weise offen lässt. Tot oder lebendig, gefährlich oder harmlos, angreifend oder zur Pose erstarrt, das sind die brennenden, für uns Menschen geradezu überlebensnotwendigen Fragen im Angesicht dieses Löwen beziehungsweise dieser Fotografie. Der Dialektik von «wild» und «mild» steht hier eine solche von «tot» und «lebendig» gegenüber. Dieses ungemein produktive und doch unentscheidbare «Dazwischen», dieses schillernde Sowohl-als-auch, das gleichzeitige Ja und Nein zeigt sich als zentraler Kern beider Arbeiten und signalisiert – über das vergleichbare Motiv der Katze hinaus – das bildnerische und reflexive Potential, das dem künstlerischen Denken von Daniela Keiser zugrunde liegt.

Bei diesem Text handelt es sich um eine leicht überarbeitete und erweiterte Fassung eines Textes erschienen in: *Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen, Jahresbericht / Erwerbungen 2003*, Schaffhausen 2004, S. 158 ff.

1 Vgl.: Markus Stegmann, «Daniela Keiser – Berberlöwe». In: *Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen. Jahresbericht / Erwerbungen 2002*, Schaffhausen 2003, S. 92 ff.

Der Berberlöwe wurde mehrfach restauriert und hat dabei immer mehr seine Wildheit eingebüsst. Daniela Keiser präsentierte das Tierpräparat, das jahrzehntelang im Museumsdepot schlummerte, zwischen zeitgenössischer Kunst im Oberlichtsaal des Museums, ergänzt um ihr Foto *Berberlöwe* sowie um Röntgenbilder des Löwen, die bei der letzten Restaurierung entstanden.

2 Markus Stegmann (Hrsg.), *Die ewigen Jagdgründe – Erkundungen im Museum*, Museum zu Allerheiligen, Kunstverein Schaffhausen 2002, S. 28 f.

Maya Bringolf, Lukas Buol & Marco Zünd (Architektur), Franziska Furter, Maria Iorio & Raphaël Cuomo, Daniela Keiser, Fabian Neuhaus (Musik) und Michael Stauffer (Literatur) waren eingeladen, die verschiedenen Gebäudeteile des Museums zu Allerheiligen und seine unterschiedlichen Sammlungsbestände zu erkunden und mit künstlerischen Interventionen darauf zu reagieren.