Tilly Keiser
Trotzig Träumend

SCHWABE VERLAG

ESSENZEN 02

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ESSENZEN 02
Herausgegeben
vom ARK Basel

Tilly Keiser
Trotzig Träumend

Mit Texten von Friederike Kretzen, Andreas Chiquet,
Invar-Torre Hollaus, Hansmartin Siegrist

Schwabe Verlag

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Friederike Kretzen 21
Malerin der Unzertrennlichkeit

Andreas Chiquet 27
Tilly Keiser – Biographie

Hansmartin Siegrist 45
Tilly Keisers Blick aufs Kino

Invar-Torre Hollaus 53
Überleben mit Malerei

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 1
Zwei Marokkanerinnen
[Berberin und Araberin], 1969
Öl auf Leinwand, 97 × 62 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

← **ABB. 2**
Marokkaner, 1969
Öl auf Leinwand, 97 × 55 cm

ABB. 3
Marokkaner, Bettler, 1969
Öl auf Leinwand, 94 × 65 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 4
Marokkanerin [Berberin], 1972
Öl auf Leinwand, 41 × 30 cm

ABB. 5 (folgende Doppelseite)
Marokko, 1967
Öl auf Leinwand, 30 × 52 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 6
Blinder Marokkaner, 1970
Öl auf Leinwand, 71 × 50 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 7
Raymond Chobaz, 1961
Öl auf Leinwand, 41 × 30 cm

→ ABB. 8
Raymond Chobaz, 1969
Öl auf Leinwand, 41 × 30 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 9
Raymond Chobaz, 1971
Öl auf Leinwand, 41 × 35 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Tilly Keiser tritt aus dem Haus und trifft ihr Double. Seitdem leben sie im Lied einer alten toten Sängerin aus den USA und sind Me and Bobby McGee.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Friederike Kretzen

Malerin der Unzertrennlichkeit

1

Tilly Keiser ist eine Malerin der Unzertrennlichkeit. Was sie malt, malt sie nicht ganz. Ihre Bilder zögern, verharren auf der Schwelle zum Bild, bleiben unentschieden, wollen sich nicht lösen. Vielmehr ähneln sie bemalten Vorhängen. Sie halten den Blick ab einzudringen, ziehen ihn zugleich doch weiter in die diffuse Beschaffenheit des Uneinsehbaren.
Was sie malt, bleibt im Rückhalt, stellt sich dem Blick entgegen, zerstreut ihn. Nur den Tod lässt sie ein. Ihn malt sie point-blank. Ihn und sein grosses Drama kennt sie genau, es ist ihr vertraut, gibt ihr klare Bilder.

2

Tilly Keiser war ein Hippie, bevor es Hippies gab, sagt ihr Sohn Raymond Chobaz. Sie war auch Winnetous Schwester Nscho-tschi, was laut Karl May «schöner Tag» heisst. Als solche gehört sie zum Ensemble Schweizer Indianermaler. Unter ihnen Karl Bodmer, Ururgrossvater der beiden verwunschenen Malerkinder Max Kämpf und Tilly Keiser. Wie Kafka haben sie sich dem Wunsch, Indianer zu werden, mit Haut und Haar verschrieben. Schon machen sie sich mit dem dahinjagenden Pferd, schief in der Luft, pfeilschnell und ohne Sporen – denn es gibt keine Sporen, auch keinen Pferdehals, kein Pferd – aus dem Staub. Nichts wünschen sie mehr, als sich der Sichtbarkeit zu entziehen: nur Schwerkraft, Bewegung, gen Westen auf der Suche nach den verlorenen Einwohnern Amerikas, den alten Bewohnern der Prärie, die sie, das Malerpaar aus Basel, wie die Verrückten gemalt haben. Um sie doch nicht ins Bild zu bekommen: stattdessen Abbilder, Verdopplungen, Schatten ihrer eigenen Träume, andere zu werden.
Indianer waren ihre Freunde. Sie suchten sie, lebten bei ihnen, die in kein Bild passen.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Bis heute wird kein Bild dieses Volk der Leugnung, der Vernichtung je wiedergeben können: Indianer, vom ersten Moment der Begegnung mit den Weissen beim falschen Namen genannt. Genannt nach einem Land – Indien –, das da, wo sie lebten, nicht war. Und so wurden sie mit einem Wort ihrer Geschichte, ihres Lands, ihrer Existenz beraubt. Ganz einfach, indem sie nach etwas benannt wurden, das da, wo sie waren, nicht war. Der löschende Name ist allerdings auch der Name der Löschung. Wir kommen um ihn nicht herum, nicht darum herum, die Gewalt der Nennung anzuerkennen (vielleicht in jedem Wort) und mit diesem Namen die Szene der Löschung freizusetzen. Jedenfalls sollten wir darauf achten, dass wir ihn nicht durch eine weitere Löschung noch wirksamer – also auslöschender – machen.
Dazu gehört, was sich auf den Bildern der beiden Malenden sehen lässt: Indianer werden stets die Verkörperung unseres Wunsches nach Versöhnung gewesen sein. Versöhnung mit all den Verbindungen, die wir in uns und an ihnen zerstört haben. Wehe dem, der Indianer sieht.

3

Tilly Keiser ist nicht die einzige Malerin, der noch vor jedem Ehemann die Mutter Pinsel und Leinwand zerstört hat. Grosse, geliebte Tochter des Vaters, der auch gerne Maler und, wer weiss, Indianer geworden wäre. Er stirbt, als sie achtzehn ist. Sie folgt seinem unbedingten Wunsch, wird an seiner Stelle Malerin. Allerdings eine zweite, eine trauernde, die da, wo er nicht mehr ist, arbeitet. In stillem, unsichtbarem Einverständnis mit dem abwesenden Vater, ihm unterworfen und zugleich aufgehoben in seinem Wunsch zu malen. Auch darin ist sie nicht die einzige Tochter, die dem Wunsch des Vaters nicht nur folgt, sondern ihn zu leben versucht. Makellos ergeben in seine Abwesenheit, die unüberwindlich die ihre wird.

4

In ihrem Ehemann findet sie keinen so starken Auftraggeber. Er scheint eher eine Gelegenheit, um der familiären Enge zu entkommen. Bis sie dann den trifft, dem sie sich erneut bedingungslos anheimgegeben hat. Nicht, um untergehen, sondern um aufzublühen. Doch was wissen wir schon von den Leben der Menschen!
Der, dem sie bis zu seinem Tod folgen sollte, lief ihr, nachdem sie ihn auf der Kunstgewerbeschule in Basel von weitem kennengelernt hatte, viele Jahre später, um 1960 in der Migros im Gundeli, wieder über den Weg, und es war Max Kämpf. Der mit Krähen und Papageien lebt, die er aufgelesen und verarztet hat. Sie fliegen

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ihm ins Gasthaus voraus, um ihn am Abend, in der Nacht, wenn er taumelnd unterwegs ist, wieder nach Hause zu begleiten. Durchaus indianisch.
Tilly Keiser hatte 1945 in Paris geheiratet, ihr Ehemann arbeitete ein Leben lang bei der Patria. Sie haben einen Sohn zusammen, Raymond Chobaz, der seit den siebziger Jahren als Dirigent in den USA lebt. Er sagt, die Ehe seiner Eltern sei nicht glücklich gewesen, sie habe seiner Mutter nicht gutgetan. Allerdings kam dann endlich Max Kämpf – der grosse «Megge» –, mit dem sowohl die Ehefrau wie der Ehemann befreundet waren. Dieser schien sich an der Verbindung, die zwischen Kämpf und Keiser unverbrüchlich bestand, nicht zu stören. Im Gegenteil kommt es mir in den Erzählungen des Sohns so vor, als habe er die Gesellschaft seiner Frau und ihres Malerfreunds Max Kämpf genossen. Wie auch der Sohn. Es ging in diesem Familienensemble also mit rechten Dingen zu.

5

Wie alle Leben, so ist auch das der Tilly Keiser geheimnisvoll und unerschliessbar. Was aber auffällt, und was sich in den Erzählungen des Sohns sofort einstellt, ist die Empfindung, dass sich ihr Leben wie auch ihr Malen nicht von Max Kämpf trennen lassen. Immer ist da dieser wilde Stadtindianer Basels, mit dem sie dreimal lange Reisen ins Monument Valley gemacht hat. So, wie die beiden auch in Basel jeden Tag einmal um die Welt reisten. Der Atemzug, in dem von ihr erzählt wird, ist der gleiche, in dem von Max Kämpf gesprochen wird. Und das hat nicht nur damit zu tun, dass er der berühmte, der bekannte Maler war, der bunte Hund und geniale Kommunikator. Ich nehme vielmehr an, dass es sehr viel mit ihrer Art von unzertrennlicher Verbindung zu tun hat. Zwar haben sie nicht unmittelbar miteinander in den gleichen Räumen gelebt, jedenfalls nicht in Basel – auf Reisen schon, und die waren lang und ausführlich –, aber sie waren jeden Tag zusammen. Viele Jahre, Jahrzehnte. Sodass ich, wenn ich von ihr und ihren Bildern schreibe, auch von ihm schreiben muss. Jedenfalls möchte ich versuchen, etwas von dieser doppelten Belichtung, dem zweifachen, dem doppelten Schatten zu fassen zu bekommen; all das, was bei ihr auch noch da ist – leicht, hell und schnell weg von der Bildoberfläche.
Womit ich ihre Bilder nicht sichtbarer machen kann, ihnen eignet eine gewisse Unansehbarkeit. Aber sie als Malerin wird darin in ihrer Unzertrennlichkeit und Verbundenheit mit etwas, dem sie sich übergeben zu haben scheint, deutlicher. Dabei geht es mir nicht um ihre Gleichberechtigung oder ob sie als Frau unterdrückt wurde und schlechtere Chancen als Künstlerin hatte; vielmehr um die Bedingungen, unter denen sie trotzdem gemalt hat. Denn obwohl es nicht für sie vorgesehen war, hat sie ein äusserst selbständiges und eigenwilliges Leben als Malerin geführt.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

6

Da sitzen Tilly und ihr Malerfreund, vielleicht auch Häuptling ihres kleinen Volks, das sie sind, in der Landschaft des Monument Valley, aufgeräumt, leergefegt. Zwei Figuren am Rand einer grossen Geschichte der Sehnsucht und der Zerstörung, auf der Suche nach den anderen, die, ausser in ihnen selbst, nicht zu berühren sind. Zwei kleine tapfer Malende, die es wagen, im Bild zu bleiben, auch wenn ihr Wunsch für jedes mögliche Bild viel zu gross ist.
Aber sie gehen nicht aus dem Bild, verschwinden nur immer wieder von seiner Oberfläche. Und sie hören nicht auf anzumalen gegen die Furcht in dieser überwältigenden Landschaft der Suche und der Sehnsucht nach den in ihnen verlorenen Indianern.

7

Was ist ein Werk, was ist Kunst? Immer wieder wird bei postumen Würdigungen von Künstlerinnen angemerkt, dass sie nie berühmt geworden seien, zu Lebzeiten nicht reüssiert hätten. Als wäre berühmt sein und werden ein Kriterium für Kunst bzw. ihre Gültigkeit. (Wer von all den Grossen, die längst kanonisiert sind, war zu Lebzeiten berühmt?)
Tilly Keiser hat zu Lebzeiten so gut wie nicht ausgestellt. Die wenigen Male, dass Bilder von ihr gezeigt und verkauft wurden, führten dazu, dass sie entweder ihre Bilder zurückzukaufen versuchte, oder, wenn das nicht möglich war, hat sie sie noch einmal gemalt. Sie blieb als Künstlerin mit ihren Bildern unzertrennlich zusammen. Sie war keine öffentliche Figur, hielt sich ganz auf der anderen Seite ihres Tuns und der Verbindung mit dem, was sie hervorgebracht hatte, zurück. Dort lebte sie, dort malte sie, das eine nicht ohne das andere. Eine Haltung, die ich äusserst berührend finde, die darüber hinaus auch eine radikale Antwort auf die Frage gibt, wofür Kunst gemacht wird? Wofür sie gut sein soll?: «For nothing», wie es in einem frühen Song von Dylan heisst, der dazu so herzzerreissend lacht, auf freudig erleichterte Art, dass ich seitdem weiss, dass dieses «nothing» das ist, um was es in der Kunst und auch im Leben geht.
Anders gesagt, Tilly Keiser malt für sich, wer auch immer das sein mag. Für sich in der Erfahrung und Fortsetzung ihrer Arbeit. Das ist alles.
Keisers Abwendung von jeder sogenannten künstlerischen Öffentlichkeit erlaubt uns zugleich, nochmal ganz anders die Bedeutung ihrer künstlerischen Arbeit zu ermessen und eine Wahrnehmung dafür zu entwickelten, dass es ganz und gar nicht darum gehen kann, dass andere ihre Bilder in ihre Zimmer hängen wollen. Sondern dass es um die Beziehung der Malerin mit dem, was sie malt, geht. Dies ist die Zugehörigkeit, um die es ihr geht, für die es kein äusseres Mass geben kann.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

8

Ein Bild, das durchbricht, das durch alles durchbricht, die Schwelle überschreitet, ein Bild, das ein Loch in die doppelte Wand aus Tarnung und Abwesenheit reisst. Da liegt er, der andere, der Unzertrennliche, da liegt der Tod, der uns bei der Geburt mitgegeben wird und der uns ein Leben lang bewacht. Der Tote ist Megge, der grosse Megge, der grosse Bär vom Himmel, aus der Wüste, unterwegs auf dem Pferd ohne Namen. Bei ihm die andere, die Malerin, die Zeugin seines Gewesenseins, in dem sie ihm nicht von der Seite wich. Beide wussten, dass sie zu denen gehörten, zu denen nicht geschaut, auf die nicht gehört wird. Zu zweit haben sie die Einsicht überlebt, die Kafka in seinem Bericht für eine Akademie den Affen sagen lässt: «Nein, Freiheit wollte ich nicht. Nur einen Ausweg … sollte der Ausweg auch nur eine Täuschung sein.»

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

10

11

12

13

ABB. 10–13
10: Arthur Keiser, Porträt Tilly Keiser (r.) mit ihrer Freundin Elsi Roth, 1935, Öl auf Leinwand, 46 × 54 cm

11: Tilly Keiser, Porträt des Vaters Arthur Keiser, 1932, Öl auf Leinwand, 48 × 41,5 cm

12: Arthur Keiser, Porträt Tilly Keiser, 1937, Öl auf Leinwand, 57 × 47 cm

13: Arthur Keiser, undatiert, Öl auf Karton, 40 × 30 cm (rückseitige Aufschrift von T. K.: *Selbstporträt als 18-Jähriger in Schuls oder Arosa*)

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Andreas Chiquet

Tilly Keiser – Biographie

1921 Am 21. April wird Tilly (Ottilia Notta) Keiser in Liestal als Tochter von Lina Keiser-Schleicher und dem in Scuol aufgewachsenen Malermeister Arthur Keiser geboren. Sein Unternehmen ist erfolgreich, er beschäftigt bis zu dreissig Angestellte, erhält regelmässig Staatsaufträge. Ausserdem fährt er Hochrad und besitzt eines der ersten Automobile Liestals. Angeregt und kontinuierlich durch ihren Vater gefördert, malt Tilly Keiser schon als junges Mädchen.

1935 Tilly spielt mit grosser Begeisterung Klavier und ist auch sportlich sehr begabt. Gemäss familiärer Überlieferung beobachtet sie der Direktor des Zirkus Knie in der Liestaler Badanstalt und will sie als Artistin engagieren, was die Mutter jedoch verbietet. Als 14-Jährige reicht Tilly Keiser unter dem Namen ihres gelegentlich auch künstlerisch malenden Vaters ein Bildnis in die Weihnachtsausstellung des Basler Kunstvereins ein; ein unmündiges Mädchen hätte keine Chance gehabt. Es wird von der Jury angenommen.[1] In loser Folge stellt Tilly Keiser auch in späteren Weihnachtsausstellungen aus (1938, 1942, 1952, 1953, 1955, 1956, 1966).

1937 Tilly Keiser besucht einen Handelsdiplomkurs und hilft bei Büroarbeiten in der Werkstatt des Vaters. Sie beginnt ausserdem ihre Studien an der Basler Kunstgewerbeschule, unter anderem bei Arnold Fiechter und Walter Bodmer, die auf eine vielversprechende Zukunft hoffen lassen.

1938 Nach dem erfolgreichen Abschluss eines Diploms an der Basler Handels- und Sprachenschule Merkur beginnt im Frühjahr Tilly Keisers Welschlandjahr in Corcelles, etwa vier Kilometer vom Stadtzentrum Neuchâtels und rund 100 Meter über dem Seespiegel gelegen. Das Welschlandjahr wirkte über Jahrzehnte hinweg als *Rite de Passage* zwischen obligatorischer Schulzeit und Berufslehre. Einerseits diente der Aufenthalt dem vertieften Erwerb einer zweiten Landessprache, andererseits, dank Hilfe bei der Haushaltsarbeit und der Kinderbetreuung, als Vorschule ehelicher Pflichten. Nach drei weitgehend glücklichen Monaten endet der Aufenthalt mit einem dramatischen, konkret nicht mehr eruierbaren Ereignis. Tilly Keiser schreibt in ihr Tagebuch:

«Am 29. Juli holt mich Papa von der Stelle weg, wo es noch grässliche Szenen absetzte. Ich flüchtete am Abend bevor Papa kam auf den La Tourne. Am anderen Morgen um 9 Uhr schwirrte Papa an. Na ich schreib nichts von dieser Zeit, das wird mich nicht so gleich verlassen, in meinem Leben.»

1 Werkverzeichnis Nr. 1, heute in der Basellandschaftlichen Kunstsammlung.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 14
Bölchen, undatiert,
Öl auf Leinwand, 41 × 50 cm

ABB. 15
Ohne Titel, undatiert,
Öl auf Pavatex, 41,5 × 64,5 cm

Nach sechs Wochen Pause in Basel lässt sich – in derselben Gemeinde – eine neue Gastfamilie finden. Tilly hat auch Zeit zum Malen und besucht einen Porzellanmalkurs in La Chaux-de-Fonds. Ihre Briefe sind nicht erhalten. Ihrerseits hat sie aber zeitlebens 23 Briefe des Vaters Arthur Keiser aufbewahrt, keinen jedoch seitens der Mutter, obwohl in jenen des Vaters solche erwähnt sind. Arthurs Briefe sind trotz wiederholt erwähnten Arbeitsdrucks und krankheitsbedingter Erschöpfung liebevoll-persönlich gehalten und oft ausufernd bis zu einem Umfang von zehn Seiten: «Es ist mir gerade aufgefallen, dass wir im Briefwechsel in der Hauptsache immer nur von der Malerei berichten und nicht von den eigentlichen Aufgaben, die dir, mein liebes gestellt sind. Ich rechne aber mit Zuversicht, dass du deine Pflichten erfüllst.» Arthur Keiser zeigt seinen Malerkollegen Werke seiner Tochter und berichtet ihr vom positiven Echo: «Bohny freut sich, dir im nächsten Jahr Stunden zu geben. Auch hat er grosse Freude an deiner Malerei. Alle sagen, es sei eine starke Lebendigkeit und Farbempfinden in deiner Malerei. Düblin meinte: ‹du, die hät e zünftigi Handschrift›, was auch Wirz bestätigte.»

1939 Am 31. März greift Tilly Keiser nach etwa fünfmonatiger Pause wieder zum Tagebuch und erinnert sich: «Anfangs Dezember [1938] hatte ich das grosse Vergnügen zu vernehmen, dass ein Selbstporträt von mir in der Kunsthalle ausgestellt wurde.» Insgesamt verbringt Tilly Keiser bei ihrer zweiten Gastfamilie eine gute Zeit; sie begleitet Madame Debrot[2] bei Besuchen und Ausflügen in Neuchâtel oder spielt vierhändig Klavier mit der Hausherrin – einzig deren drei Buben nerven sie immer wieder masslos.

[1] Sie war Brasilianerin, ihr Gatte ein offenbar despotischer Missionar, beide wanderten später wieder nach Brasilien aus.

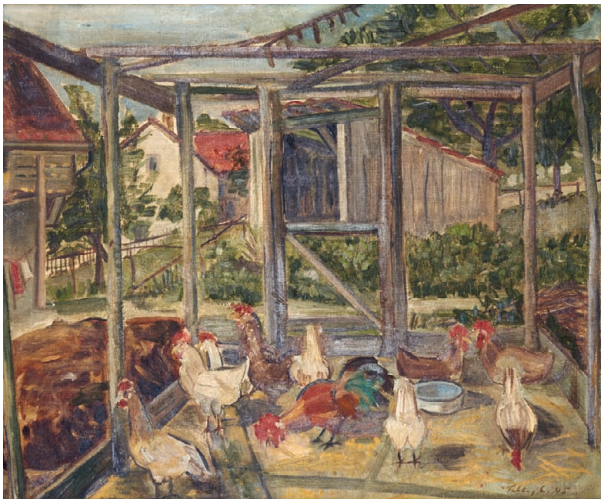
[2] Nach dem Tod von Arthur Keiser wurde die Werkstatt vom bisherigen Vorarbeiter Erwin «Weyn» Degen weitergeführt, sie existierte bis 1970 (Auskunft von Evi Schaub-Keiser, der jüngeren Schwester von T. K., 9.6.2023).

[3] Siehe hierzu den Text von Hansmartin Siegrist in dieser Publikation.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 16
Meine Grosseltern [mütterlicherseits], 1940, Öl auf Leinwand, 100 × 81 cm

ABB. 17
Hühnerhof, 1945, Öl auf Leinwand, 45 × 55 cm
Es handelt sich um den Hühnerhof der Schwiegereltern Tilly Keisers in Les Arbognes bei Cousset im Kanton Fribourg



Am 23. Mai erleidet Tilly Keiser einen offenbar geplanten gewaltsamen Übergriff. «Après souper, j'avais une aventure très étonnante […].» Von zwei Jungen, die sich an ihrem Fahrrad zu schaffen machen, lässt sie sich aus der Küche vor das Haus locken; den einen kennt sie von fern.

TAGEBUCH «Tout à coup, il se cacha dans le corridor. J'ai ouvert la porte, pour voir ce qu'il faisait. En ce moment-là il prit ma main et me tirait à soi avec une force effroyable, il m'embrassa, je ne me pouvait presque pas défendre. C'était une bassesse incroyable. Je ne lui salue plus maintenant, oh, non plus jamais».

Es handelt sich um den einzigen Eintrag in französischer Sprache. Drei Tage später reist sie nach Liestal zurück, die letzten Seiten hat sie aus dem Tagebuch herausgerissen.

1940 stirbt der verehrte Vater, dessen Tod sie 25 Jahre später in einem Bild festhält **ABB. 36**. Tilly Keiser verliert den Boden unter ihren Füssen. Die bereits bestehenden Spannungen zwischen Mutter und Tochter verschärfen sich und führen dazu, dass Tilly Keiser frühzeitig das Elternhaus verlässt. Sie beginnt in der väterlichen Werkstatt[3] grossformatige Plakate für das Liestaler Kino *Uhu* zu malen und setzt damit eine bisherige Tätigkeit ihres Vaters fort.[4]

ABB. 18
Kartoffeln schälende Bäuerin, 1945, Öl auf Leinwand, 35 × 28 cm
Die Bäuerin war Tilly Keisers Schwiegermutter

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 19
1943, *Liestal-Plage (*so beschriftet im Fotoalbum. «Plage» = französisch für Strand, Strandbad)
Tilly Keiser mit ihrem zukünftigen Gatten Raymond Chobaz

ABB. 20
Tilly Keiser in FHD-Uniform, 1944

1944 Ein Foto zeigt die 23-Jährige rauchend in FHD-Uniform ABB. 20. Auf der Rückseite fasst sie die vergangenen Jahre zusammen:

1939 Sept. 2. Weltkrieg / 1940 23. Jan. Tod von Papa / Schikanen der Mutter / Nazischurken / Holocaust / Alliierte Bomber Nacht für Nacht / Bomben auf eine Pulverfabrik in Liestal / Bomben auf Basel / Schreckliche Jugendzeit / 1944 Yverdon F.H.D. Keiser.[5]

1945 Tilly Keiser heiratet Raymond Chobaz (senior), auch aus Trotz gegen ihre Mutter, welche diesen nicht mochte. Das junge Brautpaar zieht an die Emil Frey-Strasse in Münchenstein. Ihre Bilder signiert sie zeitlebens mit «TK», «T. Keiser», «Tilly» oder «Tilly Keiser».

1946 zieht die Familie in eine Wohnung an der Güterstrasse 170. Das Haus gehört dem Arbeitgeber ihres Mannes. Tilly besass nie ein eigenes Atelier, sie malte zeitlebens in der strassenseitigen Wohnstube.

1947 kommt Raymond Chobaz (junior) zur Welt.

1953 unternimmt Tilly mit ihrem Mann eine längere Italienreise, von Rom ausgehend über Pompeji und Neapel bis nach Sizilien. Sie vermerkt in einem Tageheft protokollarisch ihre wichtigsten Kunsterfahrungen, diese kontrastieren mit Schilderungen der sozialen Realität.

TAGEBUCH «Pompeji, 25. August: […] Um 5 Uhr endlich was zu essen, gerieten in eine furchtbare Beiz, schmutzig, schmutzig, Hunde, Katzen, Hühner umringten unseren Tisch. Es ist dasselbe Bettelvolk wie die Kinder. 26. August: Unterwegs nichts wie Bettler, die uns für Amerikaner halten […] wir werden angestiert wie Museumsstücke und man verlangt ständig Schwinggom (Chewing Gum) oder Moneten. An einer Strassenecke bettelnde Mutter, die zugleich stehend ihr Kind stillte, die Brust war schmutzig wie meine Füsse, wenn ich den ganzen Tag barfuss herumgehe.»

Die Reisenotizen enden abrupt am 31. August. Es folgen im selben Heft politische und philosophische Gedanken, vermutlich entsprechende Lektüren zusammenfassend. Nach einer herausgerissenen Seite werden diese durch persönlichere Einträge fortgesetzt:

«Deshalb altern so viele Frauen so schnell, nachdem sie geheiratet haben. Deshalb kommen die Runzeln, erlöschen die Augen, die früher im Glanze des Glücks strahlten. Deshalb, weil die Liebe von ihnen geflohen ist von der sie meinten, sie würde nie mehr verblassen, wenn sie sie einmal besitzen.»
«Jetzt meinst du, du würdest ewig mit ihm durchs Leben schreiten, aber warte nur, es kommt bald die Zeit, wo er genau so zärtlich eine andere umfangen, wo er genau so hingebungsvoll einer anderen in die Augen blicken wird.»

Die Hefteinträge schliessen mit aphoristischen Passagen. Einzelne Einträge sind mit Autorennamen wie Turgenjew oder Leonardo als Zitate gekennzeichnet.

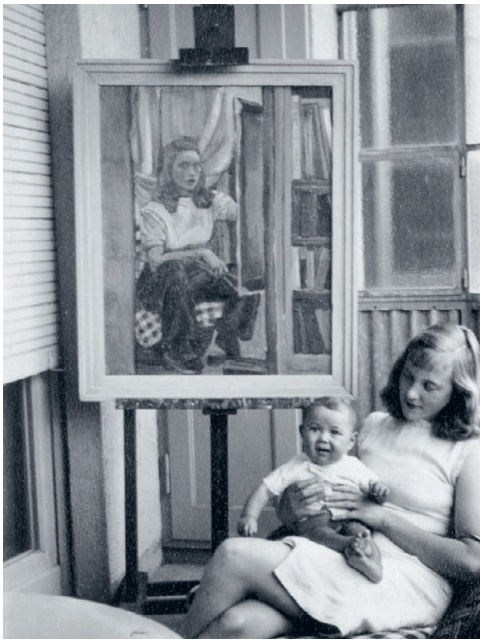
5 Am 1. Juni 1943 wird Tilly Keiser für den Frauen-Hilfsdienst (FHD) rekrutiert und für tauglich befunden.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 21 ↘
Selbstbildnis, 1945,
Öl auf Leinwand, 80 × 65 cm

ABB. 22 ↓
Fotografie vor dem Selbstbildnis
mit Sohn Raymond

ABB. 23 ↓↓
Ohne Titel (Raymond Chobaz
junior), 1947, Öl auf Leinwand,
16 × 21 cm



© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 24
Tricot noir (Selbstbildnis), 1956,
Öl auf Leinwand, 130 × 35 cm
Tilly Keiser tanzte jahrelang Ballett und besuchte den Unterricht bei Maria Gorkin

ABB. 25
Illustrationen des Programmhefts zum 75. Jubiläum der Patria-Versicherung. Jede Seite kündigt eine Nummer des Unterhaltungsabends an. Abgebildet sind zwei von zwölf Programmillustrationen: Claire und Mac Williams (l), Schnitzelbangg (r)

Die Textfolge lässt einen labilen und prekären Gemütszustand vermuten. Zu dieser Zeit hat Tilly Keiser den Ungarn Paul Krieger kennengelernt, der sie zu überreden versucht, mit ihm und ihrem Sohn auszuwandern.[6] Walter Asal, ein lebenslanger Freund, rät ihr davon ab. Ihr Mann kann die Ausschaffung von Paul Krieger veranlassen, da dieser keine Aufenthaltsbewilligung hatte.[7] Tilly schickt Kriegers Mutter bis nach dem Volksaufstand von 1956 Pakete nach Ungarn. Einzelne der folgenden undatierten Tagehefteinträge beziehen sich vermutlich auf dieses Verhältnis:

«Deine Briefe, Lieber, sind mein Morgengebet und mit Mut und Zuversicht geh ich an meine Arbeit.»
«Ich habe diese Welt geküsst mit meinen Augen und Gliedern, in meinem Herzen habe ich sie gehüllt in zahllose Umarmungen, ich habe ihre Tage und Nächte überschwemmt mit Gedanken bis die Welt und mein Leben Eins geworden. Würde diese Liebe verraten […] dann würde der Wurm des Verrats sich einfressen in alle Dinge und die Sterne würden schrumpfen und schwarz werden.»
«Es ist unmoralisch, sich mit der Mittelmässigkeit zu begnügen. Wer sich freiwillig dem Kampf entzieht ist ein Feigling […] denn es gibt kein grösseres Verbrechen als das gegen sich selbst.»
«Habe den Mund voll Salz und eine Handvoll Erinnerung.»
«Ich fühle mich wie eine Marionette, die nicht auf die Aussenwelt reagiert, und in mir ist nur noch ein grosses Grauen.»

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 26 A–C
Vernissage einer Ausstellung 1958, Spalenvorstadt. Jeweils v.l.n.r.:
A: Julie Schätzle, Tilly Keiser und Anna Kohler, eine Freundin Keisers
B: Tilly Keiser und Max Kämpf
C: Tilly Keiser (in anderem Kleid, möglicherweise an der Finissage) mit ihrem Mann Raymond Chobaz (l.) und einer unbekannten Person, im Hintergrund links Max Kämpf

Tilly Keiser führt vereinzelt grafische Aufträge aus, so etwa ein Plakat und das Programmheft zum 75-jährigen Jubiläum der Patria-Versicherung, wo ihr Gatte während 38 Jahren angestellt war.[8]

Raymond Chobaz junior bezeichnet seine Mutter als «trotzige Träumerin». Er erinnert sich auch, dass seine Mutter Mitte der Fünfzigerjahre eines Nachts aus Wut gegen ihren eher kunstunverständigen Mann ganze Stösse von Studien und Zeichnungen zerreisst.[9]

1957 oder 1958[10] Atelierausstellung mit Ernst Lanz und Willy Urfer in der Spalenvorstadt 30, Basel. Keiser zeigt elf Ölbilder. Ausser einer Zeitungsbesprechung und diesen Fotos **ABB. 26A–C** hat sich von der Ausstellung kein Dokument erhalten. Auffällig ist die Übereinstimmung von Tillys Kleid und Raymonds Pullover; das Strickmuster wurde von Tilly Keiser entworfen. Die von ihr auch für Freunde und Verwandte entworfenen und gestrickten Kleidungsstücke waren bunt und extravagant.[11]

Max («Megge») Kämpf und Tilly Keiser begegneten sich bereits in den späten 30er-Jahren in der Kunstgewerbeschule, die Kontakte intensivieren sich, als Kämpf 1959 in sein letztes Wohnatelier im Hinterhaus der Pfeffingerstrasse 65 zieht. Von ihrem Balkon aus sieht Tilly auf die Dachfenster seines Ateliers. Als lebensfroher Bonvivant versteht sich der Künstlergatte allerdings auch sehr gut mit Megge, der oft am Mittagstisch bei der Familie Chobaz sitzt. Kämpfs Anwesenheit heitert Keisers Gemüt stets auf: «Über der Mutter war oft eine toxische Wolke, die aber immer verflog, wenn Megge zugegen war», erinnert sich ihr Sohn Raymond Chobaz.

1961, 1962 und 1965 leitet Tilly Keiser im Rahmen der Volkshochschule Olten einen Kurs «Einführung in die Ölmalerei».

1961–67 spazieren Tilly und Max täglich auf das nahe an ihrem Wohnquartier liegende Bruderholz.

A

B

C

6 Möglicherweise bezieht sich das späte Werk *Junge Mutter* (Abb. 40) auf die Situation.

7 Walter Asal war Waisenhausvater und Vorsteher der Baselstädtischen Vormundschaftsbehörde.

8 Die Patria-Versicherung, welche eine repräsentative Sammlung regionaler Kunst aufbaut, kauft mehrere Bilder von Tilly Keiser. Im Künstlerverzeichnis der heutigen Helvetia-Versicherung fehlt der Name Keiser – die Bilder wurden entsorgt oder verschenkt.

9 Tatsächlich finden sich im Nachlass nur 90 Zeichnungen, fast ausschliesslich frühe Studien aus der Zeit der Kunstgewerbeschule sowie späte Landschaften der USA-Reisen.

10 Im Fotoalbum schreibt T. K. «1958», auf der Ausstellungsbesprechung «1957 ca.».

11 Nach Auskunft von Evi Schaub-Keiser, der jüngeren Schwester von T. K., 29.6.2023. In den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren wandte sich die Künstlerin mit geknüpften Teppichen erneut textilen Materialien zu.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 27 ↖
Ohne Titel (Porträt Max Kämpf), undatiert, Kohle auf Karton, 39 × 32 cm

ABB. 28 ↑
Max Kämpf, ohne Titel (Porträt Tilly Keiser), 1967, Öl auf Leinwand, 39 × 28 cm (rückseitige Aufschrift: *Geschenk von Megge an einem Sonntag zum Mittagessen mitgebracht*)

ABB. 29 ←
Max Kämpf, ohne Titel (Porträt Tilly Keiser), 1969, Öl auf Leinwand, 82,5 × 63 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 30
Megge discutant, 1965,
Öl auf Leinwand, 81 × 100 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 31
Max Kämpf, Tilly Keiser und Mel, ein Motelier von Mexican Hat, 1975 im Monument Valley, Utah

ABB. 32
Tilly Keiser, 1973 am Grand Canyon, Nordrand, Arizona

1967 reist sie mit ihrem Sohn – zwischen dessen Matur und Rekrutenschule – während zwei Wochen durch Marokko. Die Eindrücke verarbeitet sie während der folgenden Jahre zu einer Reihe malerischer Höhepunkte **ABB. 1–6**. Nach Abschluss seines Musikstudiums am Konservatorium Basel bildet sich der junge Raymond 1972 in Amerika weiter. In Florida, wo er zuletzt als ordentlicher Professor wirkt, gründet und leitet er das *Gainesville Symphony Orchestra* und steht dem *University of Florida Symphony Orchestra,* dem *UF Opera Theatre Orchestra,* dem *Florida Symphony Youth Orchestra* sowie dem *Dance Alive National Ballet* als Chefdirigent vor. Tilly ist stolz auf ihn und porträtiert ihn wiederholt **ABB. 7–9**. Seine Postkarten aus Utah machen sie neugierig auf amerikanische Landschaften. 1973 fasst sie den Entschluss, für ein paar Monate ihren Sohn in den USA zu besuchen – Max Kämpf schliesst sich ihr an.

1973, 1975, 1980 reisen Keiser und Kämpf in die USA. Raymond Chobaz jr. chauffiert die beiden 1973 in einem Mietwagen durch den Westen Amerikas, 1975 in seinem Pontiac Catalina durch die Südstaaten. Auf dieser zweiten Reise wird Keisers und Kämpfs Interesse an der indigenen Bevölkerung entfacht; Kämpf will schliesslich nur noch Utah sehen, 1980 nur noch Mexican Hat an der Grenze zum Monument Valley. Zurück in Basel, malen beide zahllose Gemälde mit «Indianerinnen» und «Indianern» sowie Landschaften des Monument Valley **ABB. 58, 68**. Kämpf verkauft so gut wie noch nie, auch seine Lithographien finden grosse Verbreitung. Auf der letzten Reise war er bereits schwer krank. Ohne die tägliche Unterstützung seiner Freundin hätte er nach seiner eigenen Aussage die 1978 erfolgte Krebsoperation nicht überlebt. Sie pflegt den bettlägerigen Freund über drei Jahre, auch die letzte USA-Reise kann nur mit ihrer Hilfe realisiert werden. 1978–80 wohnt Max Kämpf bei Tilly Keiser, sein Bett steht in ihrer Atelier-Stube. Kurz vor Max Kämpfs Tod besucht hier die Mäzenin Maja Sacher[12] den Schwerkranken und verabschiedet sich von ihm.

1981 organisiert der Schriftsteller Frank Geerk[13] eine europäische Lesetournee für eine Gruppe indianischer Autoren. Keiser und Kämpf porträtieren den Dichter Raymondo Tigre-Perez.

12 Maja Sacher (1896–1989) war eine der bedeutendsten Mäzeninnen Basels. Kämpf porträtierte sie mehrmals zwischen 1955 und 1963.

13 Der Schriftsteller Frank Geerk (1946–2008) weilte 1980 mit einem Lehrauftrag für deutsche Literatur in Texas und publizierte 1981 in der von ihm und Tadeus Pfeifer herausgegebenen Literaturzeitschrift *POESIE* indianische Lyrik – zusammen mit Indianerporträts von Max Kämpf.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 33
Raymondo Tigre-Perez, 1981,
Öl auf Leinwand, 40 × 45 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 34
Indianische Gruppe, 1984,
Öl auf Leinwand, 90 × 116 cm

ABB. 35
Zwei Indianer, 1984,
Öl auf Leinwand, 100 × 120 cm

1982 Am 26. September stirbt der 70-jährige Max Kämpf in den Armen von Tilly Keiser, sein Tod macht ihr schwer zu schaffen. Während der folgenden 19 Jahre malt sie Bilder, die vom Sterben und Tod ihres Freundes geprägt sind. ABB. 37, 38, 67 Keiser fällt erneut in schwere Depressionen, dennoch blüht ihre Malerei nochmals auf, wird bewegter und farbiger. Sie befreit sich von der bisher bestimmenden Basler Graumalerei,[14] malt bunter, grossformatiger, gestisch grosszügiger, teilweise auch knapper im Aufwand malerischer Mittel, während beträchtliche Teile der Leinwand offen bleiben.

Von Kämpf als Erbin eingesetzt, wird Keiser mit Erbschaftssteuerforderungen von 328'125 Franken konfrontiert. Zu Ihrer Entlastung beschliesst der Basler Regierungsrat, drei grosse Hauptwerke Kämpfs als Akonto-Zahlung für das Kunstmuseum zu übernehmen.[15] Tilly löst Kämpfs Atelier auf, mietet eine Wohnung, um den geerbten Nachlass unterzubringen, kauft einige seiner Werke zu hohen Preisen zurück und lässt für viel Geld beschädigte Werke restaurieren. Sie selbst lebt bis zu ihrem Tod äusserst bescheiden und gibt in den knapp zwanzig Jahren eine Viertelmillion für den Erhalt des Werks ihres Lebensfreundes aus. Mit Hilfe der beiden Freunde Reto Bonadurer und Günther Brockhoff beginnt Tilly Keiser ein Werkinventar des Nachlasses von Kämpf. Die Arbeit zieht sich über zehn Jahre hin, das Inventar umfasst über 8'000 Werke.

1985 Nachdem 1980 eine grosse, von Jean-Christophe Ammann geplante Max-Kämpf-Ausstellung in der Kunsthalle Basel geplatzt war, zeigt diese fünf Jahre später eine umfassende Retrospektive des Malers. Parallel zum Katalog erscheint die umfangreichste Monographie Kämpfs, herausgegeben von Hans Göhner. Tilly Chobaz wird darin – unter ihrem bürgerlichen Namen – nur als Reisebegleiterin erwähnt. Es ist weder von ihr als Künstlerin die Rede noch von ihrem jahrelangen Einsatz für Kämpf und sein Werk; im Gegensatz zu zahllosen anderen Unterstützenden wird sie nirgends verdankt.

14 Siehe Hollaus, bes. Fussnote 7.

15 Um den Verkehrswert der drei Bilder einzuschätzen, wird Hans Weidmann als «anerkannter, unabhängiger Sachverständiger» beauftragt. Dieser schätzt die Bilder *Welttheater, Sommer* und *Verlobung* grosszügig auf 80'000, 70'000 und 60'000 Franken, womit Tilly Keiser einen grossen Teil der Steuerschulden begleichen kann. Vier Jahre zuvor wurde im Nachlassinventar der *Sommer* als teuerstes Werk mit 10'000 Franken veranschlagt. Der Kunstmaler Hans Weidmann war ein guter Freund Kämpfs und mit diesem Mitbegründer der Künstlergruppe *Kreis 48.*

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 36 ↑
Mein Papa sterbend (25. Todestag), 1965, Öl auf Leinwand, 30 × 24 cm

ABB. 37 →
So ist Megge gestorben, 1984, Öl auf Leinwand, 99 x 79 cm (rückseitige Aufschrift: *26. Sept 1982 so starb Megge, Sonntag Nachmittag ½ 3h nach Morphiumspritze. Die Einzige*)

ABB. 38 ↓
Der Leichnam M. Kämpf, 1983, Öl auf Leinwand, 70 × 130 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 39
Junger Dirigent Raymond Chobaz,
Öl auf Leinwand, 1986, 90 × 116 cm

1986/87 entstehen die letzten Porträts von Raymond Chobaz **ABB. 39**. Tilly Keiser hat ihren Sohn bereits als Säugling gemalt, dann als Jüngling und Studenten, schliesslich auch als dynamischen Dirigenten auf der Bühne. Es war für sie eine grosse Genugtuung, dass er als Künstler vollumfänglich reüssierte, nachdem dies ihrem Vater und ihr selbst versagt blieb.

1990/91 stellt die Galerie Melina in Möhlin (AG) Bilder von Tilly und Max zusammen aus. Tilly setzt ihre Preise so hoch an, dass sie nichts verkauft – sie wollte nichts verkaufen. Kämpf seinerseits stellte zu Lebzeiten nie mit Keiser aus. Mit seiner früheren «Lebensfreundin» Julie Schätzle[16] hingegen stellte er wiederholt aus, zuletzt 1969.

1992 erscheint erneut eine umfangreichere Publikation über den Malerfreund: *Max Kämpf: Erinnerungen an den Menschen, Kunstmaler und Zeichner.* Der Autor Robert Th. Stoll[17] vermerkt im Prolog: «Tilly Chobaz, welche die letzten zwei Lebensjahrzehnte von Megge Kämpf begleitete, hat darum gebeten.»

1996 stirbt Tillys Gatte Raymond Chobaz (senior), nachdem er die zwei letzten Lebensjahre im Pflegeheim Adullam verbracht hat. Tilly besuchte ihn dort täglich.

2000 erstellt Tilly Keiser ein 339 Werke umfassendes Inventar ihres künstlerischen Lebenswerks. Offenbar rechnet sie dabei mit einer umfangreichen Fortsetzung ihrer malerischen Tätigkeit: Im nach Sujets gegliederten Inventar lässt sie für sieben Themenbereiche jeweils etwa zwanzig Nummern für erst noch zu schaffende Werke frei.

2001 Im April wird ein Darmkrebs diagnostiziert und operiert – mit unsicheren Prognosen. Tilly malt ihr letztes Bild *Ausgegeigt.* Sie stirbt am 23. November, wenige Tage vor einer erneuten USA-Reise zu ihrem Sohn und ihren drei Enkeln Ariel, Mischa und Ezra, auf die sie sich sehr gefreut hatte. Gemäss ihrem Wunsch wird sie in Max Kämpfs Grab beigesetzt.

2004 zeigen Esther und Werner Leupin in ihrer Liestaler *Kulturscheune* Keisers Werke. Die Ausstellung ist erfolgreich, 13 von 50 Werken werden verkauft.

2021 übergibt der in den USA wirkende Raymond Chobaz den grösstenteils in einer Liestaler Tiefgarage gelagerten Nachlass seiner Mutter an ARK Basel, das Archiv regionaler Künstlerinnen- und Künstlernachlässe. Im Rahmen einer umfassenden Kämpf-Retrospektive werden in der Pratteler Zentrale (wo ARK Basel sein Domizil hat) jene Werke Tilly Keisers mitausgestellt, die in engem Zusammenhang mit Leben und Werk ihres Freundes standen: Bilder von den USA-Reisen und Bilder vom Sterben und Tod Max Kämpfs.

2023 ARK Basel präsentiert im Projektraum M54 in Basel Tilly Keisers Werk in einer Einzelausstellung (19.–29. Oktober). Zur Vernissage erscheint das vorliegende Buch.

16 Die Basler Malerin Julie Schätzle (1903–1996) war mit Max Kämpf eine der Mitbegründerinnen der Künstlergruppe *Kreis 48* und hat Max Kämpf finanziell unterstützt.

17 Das Buch erschien 1992 im Reinhardt-Verlag Basel. Der Kunsthistoriker Robert Th. Stoll (1919–2006) war Konservator der Kunsthalle Basel von 1949 bis 1955.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 40 →
Junge Mutter, 1995,
Öl auf Leinwand, 86 × 78 cm

ABB. 41 ↘
Der wilde Westen, 1999,
Öl auf Leinwand, 90 × 86 cm

ABB. 42 ↓
Ausgegeigt, 2001,
Öl auf Leinwand, 94,5 × 73 cm
(das Bild figuriert nicht im Inventar, der Titel ist rückseitig notiert)

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 43
Eine Doppelseite aus
Milly Keisers Fotoalbum

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 44
Aus Tilly Keisers Fotoalbum:
Ihr Film-Panneau für *Romeo und Julia auf dem Dorfe*

ABB. 45
An dieser Mauer fotografierte Tilly Keiser einige ihrer Werbepanneaus nach ihrem Einsatz an der Fassade des Kinos *Uhu*

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Hansmartin Siegrist

Tilly Keisers Blick aufs Kino

Ein Fotoalbum aus dem Nachlass von Tilly Keiser gibt ein paar rare Einblicke in ihre etwa zehnjährige Aktivität in einem hierzulande leider völlig verschwundenen Genre der Gebrauchsmalerei: Sie schuf für das Liestaler Kino Uhu im Grossformat gemalte Kinoplakate, wie sie heute fast nur noch in Indien und auf dem afrikanischen Kontinent zu finden sind. Tilly Keiser konnte sich bekanntlich von ihren Bildern nur schlecht trennen. Bei diesen vergänglichen Plakat-Panneaus war dies jedoch unvermeidlich – umso wichtiger die Dokumentation im Album.

Das Kino-Grossplakat ist eine doppelt ephemere Gattung. Zum einen, weil gemalte Kino-Panneaus seit den späten 1970er-Jahren von den Lichtspieltheater-Fassaden der Schweizer Grossstädte verschwunden sind. Zum anderen wurden diese kurzlebigen Unikate voller Klischees aus Bild- und Textvorlagen immer wieder übermalt, um für den nächsten Film im Programm zu werben. Das Album zeigt demnach künftige Palimpseste, die Tilly Keiser vor ihrer Übertünchung wohl selber fotografisch festhalten wollte. Besonders reizvoll ist es zu studieren, wie sie die vom Verleiher zur Verfügung gestellten Vorlagen wie Plakate, Lobby Cards und Filmzeitschriftenfotos ausgewählt, adaptiert und montiert, und mit welchen Techniken sie diese ins Grossformat übertragen hat. Hinter aller Werbetypik und allem Filmstarkult lassen sich in den zwanzig Panneaus private Vorlieben der jungen Künstlerin entdecken.

Das Teilmedium Plakat entstammt dem Jahrmarkt, aus dessen Tradition sich das Kino entwickelte. Das Filmplakat ist dabei zwischen Film und Kino verortet oder, um Meret Ernsts schlagende Formel zu zitieren: Es ist «Schaulust vor Kino».[1]

Wenn also schon um 1910 der moderne Veranstaltungsort ‹Kino› als «Mauern um Leinwand» definiert wurde, sind gemalte Filmplakate demnach «Leinwand auf Mauern um die Leinwand». Und Grossplakate, hoch an der Fassade, wie auch Langpanneaus über den Vorhallen oder dem Kassenhäuschen markierten die Schwelle zwischen öffentlichem und privatem Raum, waren Köder und Türhüter zugleich.

Nie stand das Phänomen ‹Kino› in solcher Hochblüte wie in der Kindheit von Tilly Keiser, also in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre. Und nie war der gesellschaftliche Stellenwert des Massenmediums Film so gewichtig wie in den Krisenzeiten zwischen Grosser Depression und Kaltem Krieg, zwischen dem frühen Tonfilm und dem Siegeszug des Fernsehens. Die besten Jahre von Film und Kino sind auch jene von Tilly Keiser. Vielleicht sind deshalb ihre verschwundenen Grossplakate für das Liestaler Kino *Uhu* bedeutsamer, als es deren vergänglicher Gebrauchsaspekt vermuten lassen könnte.[2]

1 Siehe: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 47, 1996, 3: *Kinoarchitektur. Architecture de cinéma. Architteture per il cinema,* herausgegeben von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, (darin, S. 290–297: Meret Ernst: *Schaulust vor Kino. Filmplakat und Kinoarchitektur*); Wolfgang Beilenhoff und Martin Heller (Hg.): *Das Filmplakat.* Zürich, Berlin, New York 1995. – Dass verschwundene mediale Ausformungen dank neuer Medientechnologien mit gesteigerter Effizienz wiedererstehen können, zeigen heute die LED-Fassaden der wenigen verbliebenen metropolitanen Grosskinos mit nunmehr animierten gigantischen Leucht-«Plakaten» oder ganzen Trailern.

2 Wie so viele Landkinos kapitulierte das *Uhu* 1973 vor der Übermacht des nun auch farbig gewordenen Fernsehens. Das vom Eigentümerpaar Affolter 1957 gegründete Kino *Oris* sollte aber bis heute überleben.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 46
Zeitungsartikel zur Eröffnung des neu erbauten Kino *Uhu* in Liestal

ABB. 47
Das Kino existiert nicht mehr, sein Name steht noch an der Fassade

In der frühesten Zeit des Films gab es noch keine Kinos. Die Vorführungen der Filme von Edison, Lumière, Méliès und Konsorten fanden vor allem in Varietés und auf Rummelplätzen statt, in Schaubudenzelten oder an Messeständen oder, vor distinguierterem Publikum, in angemieteten Casino- oder Hotelsälen. Erst als um 1903 die Filme länger und erzählmächtig wurden, waren die programmlichen Voraussetzungen für die moderne Institution ‹Kino› gegeben, also für einen auf Filmvorführungen spezialisierten Ort mit regelmässigen Wechselprogrammen.

In seiner Frühzeit war Film ein grossstädtisches Vergnügen. Die neue industrielle Kunst erforderte hohe Investitionen, doch diese liessen sich nur mit Massenpublikum wieder einspielen. Kinos mussten deshalb möglichst im Stadtzentrum eingerichtet werden, also ausgerechnet dort, wo die Immobilienpreise am höchsten waren. Der frühe Kintopp nistete sich deshalb in Baulücken oder bankrotten Läden ein, an wenig attraktiven Schauplätzen also – mit viel Potenzial für Facelifting mittels Glitzerfassaden.

Nach dem Ersten Weltkrieg fand das Zwillingsmedium Film/Kino, lange als plebejische Bastardmuse gescholten, auch in Europa zu bürgerlichem Selbstbewusstsein. Auch in der Schweiz begann das Kino zu boomen und breitete sich in Aussenquartieren und Agglomerationen bis in grössere Dörfer aus: Schon 1907 war in Basel mit dem *Fata Morgana* das erste «Kinematographentheater» der Schweiz eröffnet worden – das *Uhu* in Liestal folgte erst 1929: Es war dies aber ein regelrechter Kinopalast mit 600 Sitzplätzen in der damals gerade mal 6'500 Einwohner:innen zählenden Kleinstadt!

In den USA hatten sich Film und Kino schon viel früher vom Tingeltangel emanzipiert: Hollywood reklamierte seit seiner Gründung die Filmkunst als amerikanisches Geschenk an die Weltkultur schlechthin. Die Kinoschuppen wurden verdrängt, die *movie palaces* immer grösser, immer luxuriöser – und der Fassadenzauber der Filmpaläste kündigte die Traumwelten auf den immer monumentaleren Leinwänden dahinter an. Mitte der Zwanzigerjahre, kurz bevor sich der Tonfilm sukzessive durchzusetzen begann, musizierten ganze Symphonieorchester vor bis zu 6'000 Zuschauern – und auch in den europäischen Metropolen wurden Stararchitekten mit dem Bau solcher moderner *temples of light* beauftragt. Im Jahr, als das *Uhu* errichtet wurde, fanden weltweit über sechs Milliarden Menschen den Weg ins Kino.

Die Vielfalt und Flüchtigkeit des Leinwandgeschehens korrespondierte mit jener der Kinofassade: draussen die unbeständigen Licht- und Reklameeffekte und drinnen die phantastischen Scheinbauten bzw. wirkungsvoll abgefilmte Realarchitektur. Vielleicht überlebt in der Paradoxie dieses «Gebaut-Ephemeren» eine Spur des Wechsels vom migrierenden Spektakel der Schaubuden und Messezelte zum Lichtspieltheater, diesem «Gesamtkunstwerk der Effekte» (Siegfried Kracauer).

Den Anmutungen der Kinonamen entsprachen die Stilzitate der Phantasiefassaden: Die grassierende Ornamentik bediente sich – nicht selten in reizvollem Mischmasch – an Stilzitaten aus Antike, Orientalismus, Exotismus, Neugotik und Venetianismus.[3]

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Basellandschaftliche Zeitung

Nr. 303 Verlag Lüdin & Co. A.-G., Liestal. Donnerstag, 26. Dezember 1929.

Zur Eröffnung des

Lichtspiel-Theaters „Uhu" in Liestal

Samstag, 28. Dezember 1929.

Gesamtansicht des Lichtspielhauses „Uhu"

Am 28. Dezember öffnet das neuerbaute Lichtspielhaus „Uhu" in Liestal seine Pforten, um der Öffentlichkeit, dem Publikum von Liestal und seiner engeren und weiteren Umgebung zu zeigen, welche Stufe der Vollkommenheit die Lichtspiele, die sinnes in Kunst und Technik erreicht haben. Für

Das Publikum kann daher auch in dieser Beziehung ohne irgendwelche Bedenken sich dem ungetrübten Genusse des Gebotenen hingeben.

Die etwas zu früh eingetretene Kälte hat leider nicht das ganze Haus vor der Eröffnung fertig werden lassen, hingegen sind alle Räume mit denen das Publikum in Berührung kommt, vollständig ausgestattet und bereitet. Die Arbeiten wurden meist von Handwerkern aus Liestal aber doch Basellandschaftlichen ausgeführt. Nur die Spezialeinrichtungen sind von auswärts bezogen worden.

Wenn man bedenkt, daß erst im Juli mit dem Bau begonnen wurde, so muß zugegeben werden, daß hier prompte Arbeit geleistet worden ist.

Die Behitzung der Wohn- und Geschäftsräume geschieht durch eine Warmwasser-Zentralheitzung. Die Anlage erstellte die bekannte Firma Louis Rotenmund-Ritter in Liestal.

Die Frage der **Musikanlage**

ist in doppelter Weise gelöst worden. Wie schon bemerkt, ist in einem verkleinerten Raum vor der Bühne Platz geschaffen für die als Begleitmusik wirkenden Musiker. Gleichzeitig ist aber die Musikanlage auch in aller Vorsorge auf den künftigen Tonfilm eingestellt.

Jeder Film verlangt eine gute, vielgestaltige Begleitmusik, damit Bildwirkung und Musik in

schöne Ladenräume und in den Stockwerken drei komfortabel eingerichtete Wohnungen resp. Büros für Geschäftszwecke eingerichtet.

Durch den Windfang gelangt der Besucher in das geräumige Vestibül, das neben Kasse und Garderobe auch die nötigen Toiletten usw. in sich

Elektrische Lichterketten und die ersten farbigen Neonröhren bedienten die «Architektur der Nacht», während die Grossplakate deren Fassade auch bei Tageslicht aufhübschten: Elektrischer Augenkitzel und urbanes Leuchtturmblinken warben für den Attraktionsort ‹Kino›, während die Grossplakate als Eyecatcher und Marktschreier das *Film*programm anpriesen. Gleiches gilt für die Werbesprache: Die Superlative des Zirkus verbanden sich mühelos mit dem Hochkultur-Pathos des Bildungsbürgertums.

«Nutzen und Ergötzen», diese alte Formel zur Verteidigung von unterhaltsamer Literatur gegen konservativen Schmutz-und-Schund-Verdacht, erlebte eine schrille Renaissance. Explizit propagierte das Kino einen Programm-Mix aus Unterhaltung und Belehrung.[4] Diese Zauberformel zur Publikumsmaximierung bewarb das Leinwandgeschehen als identifikatorischen Fluchtpunkt in eine Arena für einsichtsreiche Konfrontationen. Es war exakt dieses eskapistische «bigger than life» der «stars above our heads», das die Grossplakate hoch an den Kinofassaden in Überproportionalität in Szene setzten.

Ganz im Sinn des Bonmots des Medienphilosophen Marshall McLuhan, wonach die Inhalte eines neuen Mediums die alten seien, gebärdete sich die «Lichtbühne» der Zwischenkriegszeit als Vollenderin der traditionellen erzählenden und performativen Künste, ja als Versöhnerin von Historismus und Realismus. Umgekehrt verstand sich die «Elektrische Muse» schon früh auch als Leitkunst der Moderne. Dieses Doppelgesicht widerspiegelt sich in der Kinoarchitektur zwischen hybrider Ornamentik und moderner, nicht selten funktionalistischer Formenstrenge. Kein Wunder, dass im europäischen Kinobau seit den 1910er-Jahren traditionalistische, expressionistische wie modernistische Stilrichtungen vertreten sind.

Auch das *Uhu* buhlte in Liestal um bürgerliche Akzeptanz in seiner anbiedernden Werbung, aber auch in der zurückhaltenden, fast neusachlichen Architektur. Es hatte sich ja gegen die Lichter der Grossstadt zu behaupten, gegen Basel mit seinem grossen Reservoir an filmaffinen Bevölkerungsschichten zwischen Proletariat, Bildungsbürgertum und Bohème. Umgekehrt wollte sich das *Uhu* gegenüber dem ländlichen Publikum selber als urbanes Zentrum zeigen.[5]

Um den Spagat zu meistern, auch im Baselland ein möglichst breites Publikum möglichst oft ins *Uhu* zu locken, investierte die Unternehmerfamilie Affolter-Müller viel in ihr modernes Etablissement. Eine doppelseitige Publireportage auf der Titelseite der Basellandschaftlichen Zeitung vom 26. Dezember 1929 preist die raffinierte Vorführ- und Belüftungstechnik

3 Als Beispiel seien hier die Namen dieser allesamt verschwundenen Stadtbasler Kinos genannt: *Fata Morgana, Luxor, Rialto, Capitol, Eldorado, Royal, Alhambra.*

4 Vgl. *Basellandschaftliche Zeitung,* 28.12.29, zur *Uhu*-Programmgestaltung: «Wie der Radio hat er [damals: der Kino] sich die Welt im Fluge erobert. Hierbei denken wir aber nicht an den Kino, der kritiklos jeden Film zeigt – vielmehr an Lichtspieltheater, welche von gutem Geschmack geleitet, alles Unsaubere, Hässliche und Anstoss-erregende ausschalten und bestrebt sind, dem Publikum gediegene Unterhaltung und Belehrung zu bringen.»

5 Vgl. *Basellandschaftliche Zeitung,* 28.12.29: «Ein Lichtspielhaus […] das sich durch Anlage, Ausstattungen und Einrichtungen neben jeden Grossstadtkino stellen darf, wenn natürlich den Verhältnissen entsprechend, alles auch etwas kleiner werden musste».

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 48 →
Tilly Keiser beim Skizzieren eines Panneaus. Ein Überblendungsvergleich zwischen Vorlage und Panneau ergibt in den meisten Fällen eine fast akribische Übereinstimmung der Konturen. Sie erklärt sich aus der Medienpraxis der damaligen Dekorationsmaler:innen, bei der proportionalen Übertragung der Vorlage Epidiaskope zu benutzen

ABB. 49 ↑ / ABB. 50 →
Die Gegenüberstellung von Filmplakat und Tilly Keisers Panneau für den Film *Gilberte de Courgenay* (1941) zeigt, wie eng sie sich bei ihrer gewiss farbigen Gestaltung zumeist an die Werbevorlagen hielt

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 51
Aus Tilly Keisers Fotoalbum:
Ihr Panneau für den Film
Der Schuss von der Kanzel, 1942

des damals üblichen *cinéma-variété modulable* im Mehrzweckgebäude mit zwei Läden und Wohnungen. «Die Farbgebung, Dekoration und der Entwurf des originellen Vorhangs hat der Schwager des Besitzers, Herr Kunstmaler Emil Müller [Emilio Müller, 1892–1932] aus Sissach, der im Tessin weilt, mit Geschmack geleitet.» Für alle anderen Malerarbeiten wurde die Liestaler «Firma Arth. Keiser-Schleicher, Dekorations- und Flachmalerei» beauftragt. Es ist anzunehmen, dass die Plakate von Anfang an vom gleichen Betrieb ausgeführt wurden, bis Tochter Tilly kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs diese Aufgabe übernahm.

Das Eröffnungsprogramm des *Uhu* zeigte Ernst Lubitschs heute verschollenen US-Historienfilm *The Patriot* mit Emil Jannings in der Hauptrolle. Dieser Film wurde sowohl als Stummfilm wie in einer modernen Lichtton-Version vertrieben. Weil Unternehmer Affolter sich aber die teure Fehlinvestition des obsoleten Gaumont-Nadeltonverfahrens geleistet hatte, spielte er die mit Live-Musik begleitete stumme Version oder eine ab Schallplatte hybride, sogenannte «tönende» Version.

Das Kino-Panneau war ein motivisch wenig eigenständiges Teilgenre zwischen Inserat, Plakat und Schaukastenbild.[6] Die Werbeabteilungen der Filmverleiher lieferten Vorlagen als Lockstoffe zur Gängelung des Publikums – abgestuft auch hinsichtlich Sichtbarkeit, Reichweite und Zielpublikum. Die Panneau-Maler:innen – oft auch Amateure oder freie Künstlerinnen – genossen dennoch eine gewisse Freiheit in Auswahl und Kombination dieser zur Verfügung gestellten Materialien.

In dieser Hinsicht ist Tilly Keisers Album eine besondere Trouvaille: Wir können darin ablesen, dass sie bei der Auswahl der Werbematerialien für Gestaltung und Sujetwahl ihrer Plakate höchst eigenwillig vorging. So war es ihr beim Panneau für Leopold Lindtbergs *Der Schuss von der Kanzel* (1942) wichtig, die im von Männern dominierten Filmplot wenig prominente (und beim Publikum auch kaum bekannte) Irene Naef als einzige Person abzubilden. Sie konnte dazu nicht auf das gelieferte Vorlagenmaterial zurückgreifen, sondern behalf sich mit einem kleinen Foto aus einer Filmzeitschrift.

6 Die Plakate, Lobby Cards und Aushangfotos waren hinsichtlich Grösse (je nach Herkunftsland zwar unterschiedlich) normiert. Die gemalten Plakate hatten sich demgegenüber nur nach den Dimensionen der architektonischen Vorgabe zu richten. In Keisers Fall waren dies 2 × 4,5 Meter.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

DIE FILME (REIHENFOLGE GEMÄSS ALBUM)
Die Reihenfolge im Album korrespondiert nicht notwendigerweise mit dem Entstehungs- bzw. Aufführungsdatum der Filme. *Füsilier Wipf* z.B. wurde mehrfach wiederaufgenommen und der Import der US-Filme stark beeinträchtigt.
* Signiert, bzw. Signatur sichtbar

Titel	Land/Jahr	Regie	Filmstart in der Schweiz
Füsilier Wipf	CH 1938	Leopold Lindtberg u. Hermann Haller	
Verena Stadler	CH 1940	Hermann Haller	nach 1.8.1940
Ein Leben lang	D 1940	Gustav Ucicky	13.2.41
Fräulein Huser *	CH 1940	Leonhard Steckel	
Menschen, die vorüberziehen *	CH 1942	Max Haufler	27.3.1942
S' Margritli und d' Soldate!	CH 1940	August Kern	2.6.1941 (?)
Postlagernd 212 *	CH 1944	Edmund Heuberger	
Romeo und Julia auf dem Dorfe *	CH 1941	Hans Trommer	29.12.1941
Der Hotelportier *	CH 1941	Hermann Haller	
Der Schuss von der Kanzel	CH 1942	Leopold Lindtberg	
Das Menschlein Matthias *	CH 1941	Edmund Heuberger	2.8.1941 (?)
Landammann Stauffacher *	CH 1941	Leopold Lindtberg	30.6.1942 (2 Fotos), Reprise?
Gilberte de Courgenay *	CH 1941	Franz Schnyder	
Der letzte Postillon vom St. Gotthard *	CH 1941	Edmund Heuberger	
How Green Was My Valley *	USA 1941	John Ford	
Mrs. Miniver *	USA 1942	William Wyler	
De Chegelkönig *	CH 1942	Edmund Heuberger	
Bergführer Lorenz *	CH 1943	Eduard Probst	
Das Gespensterhaus *	CH 1942	Franz Schnyder	9.10.1942
Nikita (Begegnung an der Elbe)	UdSSR 1949	Grigorij Aleksandrov	24.2.1949

Dass die Sujets aus Keisers Album vom zeitgenössischen Filmangebot in den Schweizer Kinos stark abweichen, verrät schon ein Blick auf die Herkunft der 20 Filme: 16 stammen aus der Schweiz, zwei (in Grossbritannien spielende) aus den USA und je einer aus Nazideutschland und der Sowjetunion. Dieses Verhältnis ist umso erstaunlicher, als schon damals der Anteil der aus dem Ausland importierten Filme bei weit über 90% lag. Daran hatten selbst die ab 1938 eingeführten filmpolitischen Massnahmen im Rahmen der «Geistigen Landesverteidigung» (Förderung des «Schweizerfilms», Kontingentierung der Filmimporte, Verschärfung der Zensur und Gründung der Filmwochenschau) nichts geändert.

Keiser hat vermutlich 1940 mit dem Plakatmalen angefangen.[7] Fotografisch dokumentiert hat sie längst nicht alles und gewiss nicht nur ihre «Meisterwerke».

7 Das älteste im Fotoalbum wiedergegebene Plakat zum 1938 erschienenen *Füsilier Wipf* könnte noch von Tilly Keisers Vater Arthur Keiser stammen, der gemäss Auskunft seiner jüngeren Tochter Evi Schaub-Keiser regelmässig Plakate für das Kino *Uhu* malte (Gespräch vom 29.6.2023). Nach seinem Tod 1940 übernimmt Tilly Keiser diese Aufgabe.

Dass unter Keisers fotografierten Schweizer Filmplakaten gleich drei «Militärfilme» figurieren, hat mit deren immenser, staatlich geförderter Popularität zu tun. Das Kuriosum aber, dass gleich drei Filme mit dem heute völlig vergessenen Komiker Fredi Scheim vorkommen, lässt sich wohl nur mit einer besonderen Vorliebe erklären. Ungleich wichtiger aber ist Keisers schon erwähnter Fokus auf starke, oft titelgebende Frauenfiguren, wie sie im damaligen Filmschaffen extrem unterrepräsentiert waren: Titelheldinnen an der Heimfront wie *Gilberte de Courgenay, S' Margritli* oder *Mrs. Miniver;* Heldinnen aus dem damals eher raren Subgenre «Frauenschicksale» (mit Trennungs- oder Ehebruchgeschichten wie in *Verena Stadler, Ein Leben lang, Fräulein Huser*) und schliesslich die pointierten Frauenrollen aus *Menschen, die vorüberziehen* oder *Romeo und Julia auf dem Dorfe.*

Aufgrund dieser eigenwilligen Auswahl ist anzunehmen, dass Keiser weit mehr als die in Fotografien überlieferten Plakate gemalt hat – und dass auch diese handwerklich von unterschiedlicher Qualität waren. Dies alles vermag den film- bzw. kinohistorischen Wert von Tilly Keisers Albumfotos indessen kaum zu schmälern.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 52–57
Aus Tilly Keisers Atelier:
Ihr Fokus liegt auf starken
Frauenfiguren

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Invar-Torre Hollaus

Tilly Keiser – Überleben mit Malerei

Anfänge einer Frühbegabten

Soweit sich Leben und künstlerisches Schaffen von Tilly Keiser anhand der noch vorhandenen und gesichteten Dokumente rekonstruieren lassen, ergaben sich zu Lebzeiten nicht viele Möglichkeiten, dass sie ihre Werke der Öffentlichkeit hätte präsentieren können. Die Gründe dafür sind familiär wie persönlich vielfältig und komplex und lassen sich wohl auch nicht mehr vollständig darlegen.[1]
Bereits früh in ihrer Jugend zeigen sich sowohl ihr unbestritten grosses Talent als auch erste Hindernisse, die ständige Begleiter in ihrem künstlerischen Schaffen bleiben sollten. Der kunstaffine Vater erkennt die Begabung und das wache Interesse an der Kunst seiner Tochter und fördert diese schon als junges Mädchen. Rasch kann sie erste Erfolge für sich verbuchen.[2] Ende der 1930er-Jahre besucht sie an der Kunstgewerbeschule Basel regelmässig Kurse bei Arnold Fiechter (1879–1943) und Walter Bodmer (1903–1973), unter deren Obhut sie ihre künstlerischen Fähigkeiten weiterentwickeln und kultivieren kann. Noch deutet alles auf eine vielversprechende Karriere als Künstlerin hin.

1940 erfolgt mit dem Tod des geliebten Vaters – dessen Sterben sie 25 Jahre später in einer ergreifenden, das innige Verhältnis zu ihrem Vater widerspiegelnden Szene malt (Abb. 36) – eine erste schwerwiegende Zäsur, die lange nachhallen wird. Zur Mutter, die Tilly Keisers künstlerischer Ader nur wenig Beachtung schenkt, wird das offensichtlich ohnehin schon schwer belastete Verhältnis noch schwieriger. 1945 entflieht sie in die Ehe mit Raymond Chobaz (sen.), der sie in ihrem künstlerischen Tun immerhin nicht behindert. Sie richtet sich in der gemeinsamen Wohnung eine Nische zum Malen ein; ein eigenes Atelier besitzt sie nie.

1 Für biographische Details siehe den Beitrag von Andreas Chiquet (im Folgenden zitiert als: Chiquet), S. 26–41 in dieser Publikation.

2 1935 reicht Tilly Keiser als 14-Jährige unter dem Namen ihres Vaters ein Bild in die jährlich stattfindende Weihnachtsausstellung des Basler Kunstvereins ein und es wird von der Jury angenommen (Details siehe Chiquet, S. 27); ab 1939 malt sie regelmässig Filmplakate für das Kino *Uhu* in Liestal (für Details und Abbildungen hierzu siehe den Beitrag von Hansmartin Siegrist in dieser Publikation, S. 42–51).

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Selbstfindung

Ein aus dem Jahr der Hochzeit stammendes Selbstbildnis (Abb. 21) zeigt die beengten Raumverhältnisse, mit denen Tilly Keiser zurechtkommen muss: In einem eng bemessenen Bildausschnitt präsentiert sie sich den Betrachtenden als selbstbewusst und wach aus dem Bild blickende, die Welt und sich kritisch befragende junge Frau, malend vor der Staffelei sitzend.[3] Der Hintergrund wird von einem Vorhang oder Tuch verdeckt. Es ergibt sich im Grunde keine Tiefenflucht oder Ausweichmöglichkeit. Wir werden direkt mit dem starken und fordernden Blick der Künstlerin konfrontiert. Der Raum mag schmucklos und auf Sicht und Sinne einschränkend und komprimierend wirken. Dennoch geht von diesem Bild eine konzentrierte Spannung aus, denn die am rechten Bildrand angeschnittene Bücherwand wie auch die aktiv ausgeführte Malerei zeigen metaphorisch an, wozu Kunst und Literatur in der Lage sind: selbst widrigsten Verhältnissen zu trotzen und auf kleinstem (realen) Raum neue, grenzenlose (imaginierte und geistige) Welten zu eröffnen.[4]

Die kontinuierliche Ignoranz – seitens der Mutter wie des Ehemannes – , von der sie sich umgeben sieht, lässt sie Mitte der 1950er-Jahre stossweise Zeichnungen, Skizzen und wohl auch malerische Studien vernichten.[5] Betrachtet man die Anzahl vorhandener Werke und berücksichtigt man die fortwährenden, mitunter jahrelangen künstlerischen Unterbrechungen, die Tilly Keiser immer wieder eingelegt hat, muss davon ausgegangen werden, dass dieses massenweise Vernichten eigener Arbeiten und Briefe keine Einzelaktion geblieben ist. Der fragmentarische Charakter ihres Schaffens und die von ihr eingelegten längeren kreativen Schaffenspausen erschweren eine kunsthistorische Einschätzung von Tilly Keisers Werk nicht unwesentlich. Wie umfangreich das ursprüngliche Schaffensvolumen gewesen ist, lässt sich nicht mehr genau erschliessen. Die vorhandenen Werke sind aber immer noch aussagekräftig genug, um malerische und kompositorische Veränderungen sowie qualitative Unterschiede festmachen zu können.

Der Einfluss von Max Kämpf

Um 1960 wird der Kontakt zwischen Tilly Keiser und Max Kämpf[6] enger und der Austausch intensiver, nachdem sie sich vor Jahren bereits an der Kunstgewerbeschule ein erstes Mal begegnet sind. Kämpf haust seit 1959 in unmittelbarer Nähe zu ihrer Wohnung an der Güterstrasse in einem Atelier. Fast schlagartig verändert sich auch Tilly Keisers Malstil: Sie schwenkt von einer eher konturbetonenden, pastosen, realistisch geprägten Malerei in einen sehr viel freieren, malerischen, dünnflüssigen Stil um, der sich darüber hinaus auch farblich deutlich an der auf Grau-, Weiss- und Schwarzvalenzen reduzierten Palette

3 Selbstbildnisse haben sich vor allem aus ihren frühen Schaffensjahren erhalten, was die Suche sowohl nach ihrer eigenen als auch nach ihrer künstlerischen Identität unterstreichen mag. Charakteristisch für viele ihrer Selbstbildnisse ist der direkte Blick aus dem Bild zum Betrachter beziehungsweise hinaus in die Welt. Und in der Auseinandersetzung mit sich selbst zog Tilly Keiser offensichtlich eine uneitle, nicht idealisierende oder ästhetisierende Art der Wiedergabe vor.

4 1947 kommt Raymond Chobaz (jun.) auf die Welt. Tilly Keiser malt ihn als Baby (siehe Abb. 23). Nur in einem ihrer (erhaltenen) Werke stellt sie sich als Mutter oder Mutterschaft an sich dar (siehe Abb. 40). Sie zeigt sich stets als Künstlerin, als unabhängige, selbständige Frau. Bezeichnend scheint auch, dass sie zeitlebens ihre Werke mit «Tilly» oder «Tilly Keiser» signiert; eine Reminiszenz an ihren geliebten Vater und an ihre Widerständigkeit. Den Namen Chobaz verwendet sie als Künstlerin nie.

5 Auskunft Raymond Chobaz jun.; Details siehe Chiquet, S. 33.

6 Zu Max Kämpf sowie zu der von ihm 1948 mitbegründeten Basler Künstlergruppe *Kreis 48* sei vor allem auf folgende Publikationen hingewiesen: Hans Göhner (Hg.): *Max Kämpf,* Basel 1984 (im Folgenden zitiert als: Göhner 1984); Robert Th. Stoll: *Max Kämpf – Erinnerungen an den Menschen, Kunstmaler und Zeichner,* Basel 1992; Ausst.-Kat. Galerie Carzaniga & Ueker, Basel: *Max Kämpf* (12.1.–11.2.1995; Text: Hans Göhner); *Die Basler Künstlergruppe «Kreis 48»,* hrsg. v. Margrit Gass, Markus Glatt & Andreas Jetzer, Basel 2016 (im Folgenden zitiert als: *Kreis 48*).

© 2023 Schwabe Verlag, Open Access nicht gestattet

von Kämpfs Graumalerei orientiert.[7] Max Kämpf wird eine Art Mentor, der Tilly Keiser künstlerisch bestätigt und zwischenmenschlich stützt. Der intensive Austausch wie auch die gemeinsamen Reisen schlagen sich – im Vergleich zu Tillys Reisen in früheren Jahren, aus denen sich ausser unregelmässigen Tagebucheinträgen offensichtlich nicht einmal Zeichnungen oder Skizzen erhalten haben – unmittelbar in einer deutlich gesteigerten künstlerischen Produktivität von Tilly Keiser nieder. Trotz des Kontakts zu Kämpf – und dessen Beziehungen zu Galerien und Sammlern – nimmt Keiser weiterhin kaum an Ausstellungen teil und strebt offensichtlich auch keine Aufnahme in die Basler Künstlergruppe *Kreis 48* an;[8] sie malt weiterhin mehrheitlich zurückgezogen für sich allein und bekundet zeit ihres Lebens grosse Mühe, sich von ihren Werken zu trennen. Trotz der langjährigen Beziehung und des wechselseitigen Interesses an der menschlichen Figur haben Keiser und Kämpf offensichtlich nur selten Bildnisse voneinander geschaffen, was insbesondere bei der immensen Produktion – gerade auch an Porträts – von Max Kämpf überraschen mag. 1969 hat Max Kämpf allerdings ein eindrückliches Porträt von Tilly Keiser geschaffen (Abb. 29)[9], das Keiser sitzend im Profil nach rechts schauend als Halbfigur zeigt. Verglichen mit

7 Wie sich der Begriff der Basler ‹Graumaler› eingebürgert hat, liess sich bisher nicht genau eruieren. Immerhin ist er bereits 1945 so weit etabliert, dass das Kunstmuseum Luzern unter dem Titel *Jüngere Basler Maler (Graumaler)* eine Ausstellung mit fünf Basler Künstlern ausrichtet (Karl Glatt, Max Kämpf, Walter Schneider, Gustav Stettler, Paul Stöckli). Zwei Jahre später veröffentlicht die Basler Kunsthistorikerin Maria Netter den Artikel *«Die «Graumaler». Eine Gruppe der jüngsten Basler Künstlergeneration,* siehe: *Das Werk: Architektur und Kunst,* 1947, Band 34, Heft 5, S. 169–176. Netter sieht in den Zeitumständen einen wesentlichen Grund des Phänomens: «Es mag Zufall sein, dass gerade in den Jahren nach 1911, als die ältere dunkeltonige Malergruppe um Lüscher im ersten kraftvollen Ansturm ihre Aufgabe in Basel erfüllt hatte, die Generation der heutigen Graumaler geboren wurde: 1912 Max Kämpf und Karl Glatt in Basel, 1913 Gustav Stettler in Oberdiessbach im Kanton Bern und 1914 Joos Hutter in Samedan. Ihre frühe Kindheit fiel also in die Zeit des ersten Weltkrieges, und in den von einer Fülle zukunftsfreudiger Impulse bewegten Nachkriegsjahren wuchsen sie heran. In dem Augenblick aber, da sie um 1930 zum bewussten Erleben und Teilnehmen an ihrer Zeit kommen, mehren sich, als Vorboten des zweiten Weltkrieges, die Zeichen der allgemeinen Krise. Übergangslos, ohne je eine einigermassen ruhige Friedenszeit erlebt zu haben, wachsen sie aus der Unruhe der Nachkriegszeit in die Beunruhigung einer neuen Vorkriegszeit hinein — begegnen sie einer Welt, in der allein schon die Arbeitslosigkeit genügen würde, ihnen zu bedeuten, dass man ihrer gar nicht zu bedürfen scheint.» Das deutlich über die genannten Künstler hinaus zu beobachtende Phänomen harrt einer tiefergreifenden Untersuchung, ist es doch bereits in der vorausgehenden Generation (z. B.: Fritz Baumann, Alexander Zschokke, Niklaus Stöcklin) sowie in den 1960er-Jahren bei Basler Pionieren des Informel zu beobachten (z. B.: Niklaus Hasenböhler, Lenz Klotz, Werner von Mutzenbecher und Marcel Schaffner).

8 Tilly Keiser hat sich neben Max Kämpf auch mit anderen Künstlerkollegen und -kolleginnen ausgetauscht, ihre Hauptbezugsperson blieb aber wohl vor allem Kämpf. Die vorhandenen Quellen, Tagebucheinträge und Briefe geben auch keinen eindeutigen Aufschluss darüber, wie eng sie zu den anderen Mitgliedern der Künstlergruppe *Kreis 48* stand und ob ein gegenseitiges Interesse an einer Mitgliedschaft bestanden hat. Tilly Keiser hat ihre Kunst nie aktiv und offensiv an die Öffentlichkeit getragen. Auffallend ist auch die Absenz von Keisers Namen in den gängigen Publikationen zu Max Kämpf. In Göhners zentraler Monographie zu Max Kämpf wird die Künstlerin (unter dem Namen Chobaz) lediglich als Begleiterin Kämpfs auf seinen USA-Reisen erwähnt; es wird weder auf ihr künstlerisches Schaffen noch auf ihre aufopfernde, selbstlose Pflege des schwer kranken Künstlers noch auf das von ihr initiierte und miterstellte, über 8000 Werke (!) umfassende Inventar eingegangen, siehe: Göhner 1984, S. 244–245. Ausführlich hierzu siehe Chiquet.

9 Dieses Porträt ist als *Bildnis Tilly Chobaz* (Acryl auf Leinwand, 82 x 63 cm, 1969) auch reproduziert in: *Kreis 48,* S. 92. Erwähnenswert scheint auch, dass sich Tilly Keiser und Max Kämpf offensichtlich nie im klassischen Sinn Modell gesessen bzw. gestanden sind. Die gegenseitigen Porträts sind jeweils aus der Erinnerung entstanden (Auskunft Raymond Chobaz jun.).

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

zahlreichen anderen Porträts von Max Kämpf, die in der für ihn charakteristischen, auf Helldunkelwerte beschränkten Farbigkeit in flüssig und rasch, manchmal auch grob gesetzten Pinselstrichen die dargestellten Personen nur skizzenhaft erscheinen lassen, ist Keiser in diesem Bild überaus feinfühlig und mit zart artikulierten Gesichtszügen dargestellt. Der Bildraum ist nur vage akzentuiert, die Beine der sitzenden Figur abgeschnitten, wodurch die Figur noch näher hin zum Betrachter gerückt wird. Durch das kräftige Schwarz des Kleides und die lasierende Malerei wirken Körper und Haut fragil, entrückt und durchscheinend. Das Bildnis erzeugt eine stille, kontemplative und melancholische Grundstimmung, Tilly Keiser wirkt vergeistigt, in ihrer eigenen Sphäre, aber eine grosse Präsenz und Würde ausstrahlend.

Marokko- und USA-Reisen

1967 reist Tilly Keiser mit ihrem Sohn Raymond während zwei Wochen durch Marokko. Die Eindrücke dieser Reise hallen in ihrem Schaffen noch lange nach und überlappen sich malerisch und stilistisch mit den gemeinsam mit Raymond und Max Kämpf unternommenen ausgedehnten Reisen in den Westen und Südwesten der USA (1973, 1975 sowie 1980).

Die 1970er-Jahre stellen vermutlich Tilly Keisers intensivste und stärkste Schaffensphase dar. Während dieser Zeit scheint sie auch am regelmässigsten künstlerisch tätig gewesen zu sein. Stilistisch und farblich folgt sie zwar weitgehend der Graumalerei von Max Kämpf, technisch und malerisch ist Tilly Keiser allerdings oftmals die qualitativ weitaus feinere, kompositorisch präziser artikulierende Malerin als Kämpf. Viele von Kämpfs Malereien (aus nahezu allen Schaffensphasen) wirken farblich stumpf oder sind mitunter gar komplett vermalt; wohl auch eine Nebenerscheinung seiner enorm hohen Bildproduktion. Keiser handhabt ihre reduzierte Palette sensibler und ist in der Lage, selbst Grautöne in klar nuancierten Hell-Dunkel-Kontrasten zum Schwingen zu bringen.

In den USA zeigen sich sowohl Keiser als auch Kämpf tief beeindruckt von der schier endlosen Weite der amerikanischen Landschaft und setzen sich intensiv mit der lokalen Bevölkerung auseinander; wie die Bilder zeigen, ganz offensichtlich mit unterschiedlich gelagertem Interesse. Während Kämpf in seinen zahllosen «Indianer»-Bildnissen die Indigenen der USA eher aus einem romantisch-exotisch motivierten Antrieb und als metaphorische Projektionsfläche für seine eigene künstlerische wie gesellschaftliche (Rand-)Existenz zu verwenden scheint, nimmt Keiser sowohl in Marokko als auch in den USA die Einheimischen als Gegenüber auf Augenhöhe wahr. Arbeiten wie «Marokkaner» oder «Blinder Marokkaner» (Abb. 2, 6) rücken den Menschen als solchen ins Zentrum.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Es sind Charakterstudien, in denen die Künstlerin in der Lage ist, diese Porträts mit persönlich geprägtem Interesse am Protagonisten kraftvoll und ohne Kitsch aufzuladen. In den stärksten dieser Bilder, in denen die Protagonisten den Bildraum mitunter zur Gänze ausfüllen, diesen beherrschen und damit umso stärker als Individuen zur Entfaltung kommen, entwickelt sich ein intensiver Dialog zwischen der dargestellten Person und den Betrachterinnen und Betrachtern. In diesen Bildern manifestiert sich Keisers eigene malerische Handschrift immer deutlicher in mäandernd geführten Pinselbahnen, die den Figuren Form und Volumen verleihen.

Unter dem Eindruck der immensen Weite des amerikanischen Westens und des flirrenden Lichts dieser von Sonne und Trockenheit gezeichneten Gegenden hellt sich Keisers (Farb-)Palette sukzessive auf, ihr malerischer Gestus wird vielseitiger und sie beginnt sich von Kämpfs Graumalerei zu lösen. In diesen Landschaftsbildern verschiebt Keiser immer wieder die Horizontlinie, sodass mal der Himmel, mal die Landschaft mehr Bildfläche einnimmt. Sie reagiert so auf die Leere der Landschaft, in der sich keine Spuren von Zivilisation finden, und sucht nach kompositorischen Möglichkeiten, diese adäquat – bei nach wie vor mehrheitlich eher bescheidenen Formaten – auf Leinwand zu übertragen (Abb. 58, 59, 62–64, 68).

Gewiss gibt es auch in dieser Werkgruppe formale wie qualitative Unterschiede wie beispielsweise innerhalb der «Indianer»-Bildnisse (Abb. 33–35, 60, 61), die mitunter in einer eher schablonenhaft und stereotyp geratenen narrativen Bildsprache gehalten sind. Im Vergleich zu den Werken der Marokko-Reise heben sich hier die Figuren deutlich vor einer weiten Landschaft im Hintergrund ab, wodurch beide Komponenten, die Figur wie die Landschaft, monumentalisiert und erhaben-heroisch überzeichnet werden (Abb. 35). Die derart hervorgehobenen Figuren wirken eher wie plakativ illustrierte Protagonisten aus einem US-Western und die dahinterliegende Landschaft wie die dazu passende Filmkulisse.[10]

Tod von Max Kämpf und neue Impulse im Spätwerk

Der Tod von Max Kämpf im September 1982 ist für Tilly Keiser nach dem frühen Tod ihres Vaters ein weiterer Schlag, der sie auf Jahre stark belastet. Kämpf stirbt in ihren Armen. Ihre jahrelange Verbundenheit zu ihm findet in einem letzten Porträt, das den von Krankheit schwer gezeichneten Künstler mit bereits geschlossenen Augen zeigt, einen bemerkenswerten Abschluss (Abb. 36). Dieses Bildnis weist in der Betonung des Leidens der sterbenden Person, des mitfühlenden Schmerzes und der Trauer und des sich abzeichnenden Verlusts eines geliebten Menschen formal deutliche Ähnlichkeiten zum Porträt des sterbenden

10 Möglich, dass in solchen Werken Tilly Keisers gemalte Filmplakate aus ihrer Frühzeit anklingen. Filmische Elemente schwingen darüber hinaus auch in anderen, späteren Arbeiten mit; besonders deutlich vielleicht in den Porträts, die Raymond in Aktion mit Pathos und exaltierter Gestik als Dirigenten zeigen (siehe stellvertretend Abb. 37).

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Vaters von 1965 auf (Abb. 36, 37). Ein Kreis scheint sich hier zu schliessen. In den folgenden Jahren kümmert sich Tilly Keiser mit erheblichem finanziellen Aufwand um die Aufarbeitung des Nachlasses von Max Kämpf, treibt parallel aber auch die Emanzipation ihres eigenen künstlerischen Schaffens weiter voran.[11] Die dominante Graumalerei lässt sie hinter sich, ihre Palette wird geradezu bunt, ihr Malstil gestischer, fliessender, weniger deskriptiv und die Bildformate mitunter deutlich grösser.

Besonders hervorzuheben ist die malerische und kompositorische Ökonomie, die Keiser in den letzten Schaffensjahren entwickelt. Sowohl in Landschafts- als auch Figurenbildern bleiben zuweilen beträchtliche Flächen der Leinwand unbemalt und offen, sichtbar. Der Farbton der jeweiligen Grundierung wird damit aktiver Teil der Komposition respektive der über die Farben sich artikulierenden Form- und Volumengebung des dargestellten Motivs. Stellvertretend für Keisers späten Malstil, an dem sich sowohl die deutlich aufgehellte, buntfarbige Palette als auch die offene, gewissermassen unfertig wirkende, den Malprozess betonende Malerei besonders deutlich und überzeugend manifestieren, sei abschliessend auf ihr letztes Werk hingewiesen: *Ausgegeigt* (Abb. 42). Es ist ein Selbstbildnis aus ihrem Todesjahr 2001, gewissermassen ihr künstlerisches Testament. Der symbolisch aufgeladene, ausgesprochen zweideutige Titel korrespondiert nicht mit der im Hintergrund von Gelbtönen aufgehellten und dank der locker gesetzten, breiten Pinselstriche heiter wirkenden Komposition. Keiser stellt sich, Geige und Bogen haltend, mit gesenktem Haupt in Dreiviertelfigur nackt dar. Der Körper wirkt allerdings wesentlich jünger als der einer 80-jährigen Frau. Der malerisch schön geformte Körper scheint aufgrund der flächigen Malweise und der wie Leerstellen wirkenden Lichtflecke auf der nackten Haut zu vibrieren und lässt sich trotz der ruhig dastehenden Figur nicht eindeutig in einem bestimmten Kontext verorten. Das Bildnis wird zur Metapher eines ganzen Lebens, für Vergangenes, Erinnertes, Gegenwärtiges und ein unbekanntes Zukünftiges. Das Konzert (oder Spiel) ist aus, der Mensch ist nackt, so kommen wir auf die Welt und so gehen wir. Tilly Keiser malt dieses Porträt im Bewusstsein ihres nahenden Todes. Sie steht auf der Schwelle, es ist die letzte Zäsur in ihrem Leben.

Fazit

Berücksichtigt man die Werke, die Tilly Keiser schon als Jugendliche geschaffen hat, umspannt ihr künstlerisches Schaffen gut fünfundsechzig Jahre. Über die gesamte Zeit hinweg bleibt Keiser eine am Gegenständlichen und Figurativen orientierte Künstlerin. Den Weg in den Expressionismus, die Abstraktion oder andere zeitgenössische Stilrichtungen ist sie nicht gegangen. Es zeigt sich, dass sie sich bei all ihrem malerischen und zeichnerischen Talent künstlerisch offensichtlich an jemanden anlehnen und orientieren musste. Dieses «Anlehnen»

11 Details siehe Chiquet, S. 38.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

bedeutet keineswegs, dass Tilly Keiser nun einfach die Kunst anderer kopierte, sondern dass sie stilistische und malerische Impulse inspirierend in ihr eigenes Schaffen aufgenommen hat. Bis Ende der 1950er-Jahre weist ihre Malerei Gemeinsamkeiten mit Werken ihres Vaters Arthur Keiser sowie jenen Arnold Fiechters auf.

Arnold Fiechter hat während seiner mehrjährigen Lehrtätigkeit an der Gewerbeschule Basel mit seiner von der französischen und schweizerischen Moderne (vor allem Paul Cézanne, Paul Gauguin und Ferdinand Hodler) inspirierten impressionistisch-realistischen Malerei und seinen farbtheoretischen Konzepten zahlreiche angehende Künstlerinnen und Künstler tief geprägt. Walter Bodmer, bei dem Tilly Keiser Ende der 1930er-Jahre ebenfalls Kurse besucht hat und der sich damals bereits intensiv mit dem Kubismus und abstrakt-geometrischen Tendenzen auseinandersetzte, findet in ihrer Malerei bezeichnenderweise kein Echo.

Für Tilly Keisers weiteren Schaffensverlauf prägend wird stattdessen der Kontakt mit Max Kämpf, dessen Graumalerei sie wiederum aufnimmt. Im Vergleich zu Kämpf zeigen – wie bereits erwähnt – viele von Keisers Graumalereien allerdings eine oftmals nuanciertere Ausarbeitung der vielfältigen Grauvalenzen, um nach seinem Tod in malerisch und stilistisch veränderter Form gewissermassen zu ihren impressionistisch-realistischen Anfängen zurückzukehren.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 58
Arches National Park [Utah], 1973
Öl auf Leinwand, 94 × 70 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 59
Painted Desert [Petrified Forest National Park, Arizona], 1973
Öl auf Leinwand, 62 × 100 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 60
Zwei Indianer, 1975
Öl auf Leinwand, 55 × 80 cm

ABB. 61
Indianerin, 1975
Öl auf Leinwand, 24 × 20 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 62
Grand Canyon, 1979
Öl auf Leinwand, 83 × 94 cm

ABB. 63
Grand Canyon, 1979
Öl auf Leinwand, 80 × 94 cm
(rückseitige Aufschrift: Unfertig, Megge wollte nicht dass ich weitermale)

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 64
Amerikanische Landschaft
[Canyonlands National Park], 1978,
Öl auf Leinwand, 60 × 135 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 65
Stürmisches Meer [Kalifornien], 1973
Öl auf Leinwand, 51 × 52 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 66
Unabwendbar, 1992
Öl auf Weichpavatex, 50 × 40 cm

ABB. 67
Megge schläft, 1984
Öl auf Leinwand, 130 × 120 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 68
Monument Valley [Utah], 1986
Öl auf Leinwand, 120 × 129 cm

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

ABB. 69
Tilly Keiser, 1943, Liestal, vermutlich in der Malerwerkstatt des Vaters Arthur Keiser

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

TILLY KEISER 1921–2001

RETROSPEKTIVE EINZELAUSSTELLUNGEN

2004
Tilly Chobaz-Keiser (sic), 3.–20. Juni 2004, Kulturscheune Liestal

2023
Tilly Keiser – Trotzig Träumend, 19.–29. Oktober 2023, Archiv Regionaler Künstler*innennachlässe ARK Basel, im Projektraum M54, Mörsbergerstrasse 54, Basel

GRUPPENAUSSTELLUNGEN

ab 1936–1966
Teilnahme an den jurierten Weihnachtsausstellungen der Kunsthalle Basel: 1936, 1938, 1942, 1952, 1953, 1955, 1956, 1966

1952
Neue Ausstellung vom 5. bis 25. Juni 1952, Galerie Alioth, Kohlenberg 23, Basel

1956
Junge Basler Maler, Haus zum Breo, (in einer summarischen Besprechung der Ausstellung wird das Bild *Tricot noir* (Abb. 24) erwähnt: «… sicher gestaltetes Hochformat, das zu den stärksten Bildern der Ausstellung gehört», Zeitung und Autor unbekannt (ay)

1957 oder 1958
Atelierausstellung mit Ernst Lanz und Willy Urfer, Spalenvorstadt 30, Basel (Abb. 26A–C)

1990/91
Galerie Melina, Möhlin: *Arbeiten von Max Kämpf (1912–1982) und Tilly Keiser,* 23. November 1990 bis Ende Januar 1991 (die Ausstellung wurde zweimal verlängert, zuerst bis 9. Februar, anschliessend bis 9. März 1991)

LITERATUR

Unbekannter Autor (tt): J*unge Künstler stellen aus* (zur Atelierausstellung 1957 oder 1985 an der Spalenvorstadt 30), Zeitung unbekannt, undatiert

Unbekannter Autor: *Max Kämpf / Tilly Keiser in packenden Facetten,* vermutlich *Basler Zeitung,* 27. November 1990, S. 4

Unbekannter Autor (chr.): *Lineare Verästelung als Basis mancher Bilder* (zur Ausstellung in der Galerie Melina, Möhlin, 1990/91), in: *Aargauer Tagblatt,* 19. Dezember 1990

Unbekannter Autor (S.): *Bilder von Max Kämpf* (T. K. wird im Titel nicht erwähnt, Bericht zur Ausstellung in der Galerie Melina, Möhlin 1990/91), in: *Baslerstab,* 8. Januar 1991

Unbekannter Autor (mw.): *Max Kämpf und Tilly Keiser,* (zur Ausstellung in der Galerie Melina, Möhlin 1990/91), in: *Gundeldingerzeitung,* 1. März 1991

Steffy Plattner: *Galerie Melina* (zur Ausstellung in der Galerie Melina, Möhlin 1990/91), unbekannte Zeitung, 15. Januar 1991

Steffy Plattner: *Kulturscheune* (zur Ausstellung in Liestal 2004), Zeitung und Datum unbekannt

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

AUTOR/INNEN

Friederike Kretzen, in Leverkusen geboren, Studium der Soziologie und Ethnologie, Arbeit als Dramaturgin am Residenz-Theater München. Seit 1983 freie Autorin in Basel. Verfasserin zahlreicher Romane. Zuletzt erschienen: *Bild vom Bild vom großen Mond.* Neben der schriftstellerischen Arbeit als Literaturkritikerin, Essayistin und Herausgeberin tätig; zuletzt zusammen mit Elsbeth Dangel-Pelloquin: *Adelheid Duvanel, Fern von hier,* Limmat-Verlag, 2021. Seit vielen Jahren als Dozentin an der ETH und dem Literaturinstitut Biel tätig.

Andreas Chiquet *1953, Bildhauer und Kunstvermittler, unterrichtete von 1980 bis 2013 am Gymnasium Oberwil/BL und war während 20 Jahren Dozent für Didaktik der Kunstgeschichte an der FHNW. Er ist Mitbegründer von ARK Basel, dem Archiv Regionaler Künstler*innennachlässe. 2020 erschien im Christoph Merian Verlag seine in Zusammenarbeit mit Isabel Zürcher herausgegebene Publikation über die 2023 im 99. Lebensjahr verstorbene Basler Bildhauerin Helen Balmer. 2022 folgte seine Monographie über den Basler Maler Alfredo Pauletto (1927–1985) *Panik und Poiesis,* der erste Band der vorliegenden Publikationsreihe *Essenzen.*

Invar-Torre Hollaus *1973, Kunsthistoriker, 2009 Promotion bei Prof. Dr. Gottfried Boehm am kunsthistorischen Institut der Universität Basel. Seit 2010 Dozent für Bildgeschichte und Bildtheorie am Institut Digitale Kommunikationsumgebungen IDCE der Hochschule für Gestaltung und Kunst (HGK/FHNW) in den Studiengängen BA, MA und MDes. Autor zahlreicher Texte und Publikationen im Bereich der zeitgenössischen Kunst; im April 2016 erschien seine umfangreiche Monographie zu Frank Auerbach im Piet Meyer Verlag. Daneben auch in der Kunstvermittlung, der wissenschaftlichen Recherche und als Kurator tätig.

Hansmartin Siegrist *1954, Dr. phil., Audio-/Video-Produzent/-Consultant und Publizist. Unterrichtete 1981–2021 u. a. an der Universität und an der HGK Basel. 1987–1994 Programmleiter/Produzent am damaligen Studio der Ciba-Geigy, danach Mitinhaber der Audio-/Video-Produktion Visavista AG. Produktion und Realisation mehrerer Hundert Auftragsproduktionen. Zahlreiche Publikationen zu Medientheorie und Filmgeschichte, so auch 2019 *Auf der Brücke zur Moderne – Basels erster Film als Panorama der Belle Epoque.* 2022 Realisation des Kino-Dokumentarfilms *Lichtspieler – Wie Lavanchy-Clarke die Schweiz ins Kino holte.*

ARK BASEL

ARK Basel steht für *Archiv Regionaler Künstlerinnen- und Künstlernachlässe Basel.* Das Archiv sammelt, bewahrt und verbreitet die Hauptwerke bedeutender Kunstschaffender der Region Basel und bietet als Kompetenzzentrum Dienstleistungen im Umgang mit Künstlerinnen- und Künstlernachlässen an. Das Archiv ARK Basel hat sich zum Ziel gesetzt, das Kunsterbe der Region Basel lebendig zu erhalten. ARK Basel erschliesst und dokumentiert die ihm übergebenen Nachlässe und macht sie der Forschung, Vermittlung und Öffentlichkeit zugänglich (www.ark-basel.ch).

ARK BASEL

ESSENZEN

Die vom ARK Basel herausgegebene Schriftenreihe *Essenzen* präsentiert – im Gegensatz zum Anspruch umfassender Monographien – die kostbarsten, unverwechselbaren Kerne künstlerischer Lebenswerke. Geplant ist das Erscheinen eines Bandes jährlich. Der vorliegende Band 2 erscheint anlässlich der Ausstellung *Tilly Keiser – Trotzig Träumend* vom 19. bis 29. Oktober 2023 im Projektraum M54, Basel.

DANK

Zuallererst möchten wir Raymond Chobaz danken, der ARK Basel nach dem Nachlass von Max Kämpf auch jenen seiner Mutter übergab und sich als zuverlässiger Partner erwies, wenn es darum ging, Wissenslücken zu überbrücken und Analysen, Mutmassungen sowie Thesen zu Werk, Vita und Rezeption Tilly Keisers zu prüfen. Grosser Dank und Anerkennung gebühren alsdann der Autorin Friederike Kretzen und den Autoren Invar-Torre Hollaus, Hansmartin Siegrist sowie Andreas Chiquet, der als Initiant des *Essenzen*-Projekts den Band 02 der Reihe konzipierte und die Arbeit der drei Koautoren koordinierte. Im Weiteren seien Tomas Lochman, Marc Keller und Iris Kretzschmar verdankt, die als Vorstandsmitglieder des ARK Basel zusammen mit Martin Zingg und Stephan Hauser die *Essenzen*-Arbeitsgruppe bilden, welche die ganze Projektentwicklung begleitet. Die graphische Gestaltung hat wiederum die renommierte Buchgestalterin Sibylle Ryser übernommen. Ihr verdanken wir das Gestaltungskonzept für die gesamte *Essenzen*-Reihe. Dem international tätigen Schwabe Verlag danken wir für das Vertrauen und den Mut, quer zur Globalisierung des Kunstbetriebs eine Buchreihe zu lancieren, die ausdrücklich kulturökologisch konzipiert ist: aus der Region und für die Region.

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

FÖRDERUNG

Diese Publikation wurde gefördert durch Beiträge der Mary und Ewald E. Bertschmann-Stiftung Basel, des Swisslos-Fonds Basel-Stadt und Basel-Landschaft, der Rudolf und Lina Wirz Stiftung, der Stadt Liestal sowie weiteren Förderern, die nicht namentlich genannt werden möchten.

IMPRESSUM

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

© 2023 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz
© für die Werke beim ARK Basel

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschliesslich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Abbildung Umschlag:
Tilly Keiser, *Selbstbildnis,* 1945, Öl auf Leinwand, 80 × 65 cm (Detail); Foto: Martin P. Bühler

Lektorat: Tomas Lochman, Martin Zingg, Basel
Korrektorat: Constanze Lehmann, Ruth Vachek, Berlin

Gestaltungskonzept, Cover und Layout:
Sibylle Ryser, Büro für Buchgestaltung, Basel
www.sibylleryser.ch
Schriften: Capito (Jan Fromm, 2019/2023);
Gotham und Gotham Narrow
(Tobias Frere-Jones, Jesse Ragan, 2020)

Werkaufnahmen: © Martin P. Bühler
Private Fotos: Nachlass Tilly Keiser
Abb. 45, 47: Franziska Hofer
Abb. 46: Zeitschriftenarchiv, Universitätsbibliothek Basel
Abb. 50: Privatsammlung

Lithografie und Druck: Gremper AG, Basel
Bindung: Bubu AG, Mönchaltorf
Papier: Profimatt 150 gm², Vor-/Nachsatz: Surbalin

Printed in Switzerland

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4964-9
ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4993-9
DOI 10.24894/978-3-7965-4993-9

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch
www.schwabe.ch

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlagshauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29: «Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeisst?»

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet

Tilly Keisers beste Bilder entstanden aus dem *Savoir par Cœur,* aus dem visuell Memorierten und der Gewissheit bedeutender Erlebnisse. Ob in nachträglich gemalten Reisebildern oder in den Porträts ihres in den USA lebenden Sohnes und des sterbenden bzw. toten Lebensfreundes Max Kämpf – ihre schöpferischen Wurzeln schlug Tilly Keiser (1921–2001) in der malerischen Belebung ihrer Erinnerungen. Im Kunstbetrieb blieb sie zwar unerkannt und schier inexistent, doch hinterliess sie ein Werk von rund 200 Gemälden und wenigen Zeichnungen. Nach Jahrzehnten der Vergessenheit tauchte ihr Nachlass 2021 aus dem Dunkel eines Liestaler Lagers auf. Keisers Sohn Raymond Chobaz nennt seine Mutter eine *trotzige Träumerin;* die Schriftstellerin Friederike Kretzen bezeichnet sie als *Malerin der Unzertrennlichkeit.* Wenn Keiser ein Werk verschenkte oder ausnahmsweise verkaufen konnte, so malte sie es nochmals – ihre Bilder waren eine Selbstvergewisserung, die keines weiteren Publikums bedurfte. Der Blick auf ihre Biographie widerlegt allerdings eine voreilige Charakterisierung Tilly Keisers als introvertiertes Opfer. Sie arbeitete im Abseits und nur nach Massgabe innerer Dringlichkeit – der Qualität ihres Werks war dies vermutlich zuträglicher als die grosse Bühne.

Die Reihe Essenzen wird herausgegeben vom ARK Basel, dem Archiv Regionaler Künstlerinnen- und Künstlernachlässe Basel

SCHWABE VERLAG
www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-4964-9

© 2023 Schwabe Verlag – Open Access nicht gestattet