

Tilly Keiser

Trotzig Träumend



SCHWABE VERLAG

ESSENZEN 02

Tilly Keiser
Trotzig Träumend

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

Friederike Kretzen Malerin der Unzertrennlichkeit	21
Andreas Chiquet Tilly Keiser - Biographie	27
Hansmartin Siegrist Tilly Keisers Blick aufs Kino	45
Invar-Torre Hollaus Überleben mit Malerei	53

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).

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

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 Referenz 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*).

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 Schaffungsvolumen 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 Kämpf⁶ 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

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 kräftvollen 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, mehrten 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 harret 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.).

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.

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 anklängen. 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).

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: *Ausgezeigt* (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, Erinnerung, 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.

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 Grauvancen, um nach seinem Tod in malerisch und stilistisch veränderter Form gewissermassen zu ihren impressionistisch-realistischen Anfängen zurückzukehren.

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

Korrektur: 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