

**EDITORISCHER HINWEIS**

*Dieser Text ist im Mai 2015 als Buch im Vexer Verlag, St. Gallen, erschienen. Bei der Zweitveröffentlichung in dieser Textwerkstatt wird die vom Verlag lektorierte Druckfassung des Typoskripts dokumentiert. Darüber hinaus das von Krispin Hée und Samuel Bänziger gestaltete, reich illustrierte Buch in die Finger zu nehmen, lohnt sich: Es ist 2016 von der zuständigen Jury des Eidgenössischen Departements des Innern «als eines der schönsten Schweizer Bücher des Jahres 2015 bezeichnet» worden, wie es auf der von Jury-Präsident Gilles Gavillet und der Direktorin des Bundesamts für Kultur, Isabelle Chassot, unterzeichneten Urkunde heisst.*

*Neben einigen Kleinstfehlern, die ich mir in meinem Arbeitsexemplar angestrichen habe, ist im Vergleich zur Druckfassung auch ein inhaltlicher Fehler korrigiert worden: Auf Seite 104 des Buches ist von Albert Kahn die Rede. Wie mir Lilly Keller kurz nach der Veröffentlichung des Buches mit Mail vom 12. Mai 2015 bestätigt hat, meinte sie an jener Stelle Louis I. Kahn: «beide waren architekten, aber ich kenne nur louis kahn!»*

*Ich danke dem Verleger Josef Felix Müller für die Erlaubnis, das Porträt an dieser Stelle zweitveröffentlichen zu dürfen. (fl., 3. Februar 2019)*

[1]

**Lilly Keller Künstlerin****Literarisches Porträt**

Fredri Lerch

[3]

Vexer Verlag

[5]

Die Hausherrin von La Fenettaz	7
Lilly Keller ist Karl Maria Keller ist Frau Grieb	43
Über alle Grenzen hinaus	83
Die Welt in das Werk übersetzen	123
Die Hausherrin an der Oberen Stallstrasse	159

[7]

## Die Hausherrin von La Fenettaz

[8]

Unter der Eingangstür steht Lilly Keller, die Hausherrin. Seit 1962 wohnt sie hier im Weiler Montet ob Cudrefin in diesem alten Waadtländer Bauernhaus aus dem frühen 19. Jahrhundert mit dem Namen «La Fenettaz». Nun trennt sie sich nach über fünf Jahrzehnten von ihrem welschen Besitz und zieht nach Thusis, wo sie seit Längerem eine Erbschaft als Alterssitz ausbaut.

Das also ist Lilly Keller, die Künstlerin, deren Schicksal es geworden ist, zur blossen Weggefährtin jener verkleinert zu werden, die den internationalen Durchbruch nachhaltiger geschafft haben als sie: Meret Oppenheim, Daniel Spoerri, Jean Tinguely. Im Türrahmen aus massivem Muschelkalk begrüsst sie mit spontaner Herzlichkeit. Man ist gleich per Du, als kenne man sich seit je. Irritierend ist allenfalls ihr Blick: fadengerade. Mit der Zeit lernt man diesen Blick lesen. Er sagt: Solange du mir mit deinem Panzer nicht in den Garten fährst, haben wir's gut zusammen. Und im Übrigen wirst du mich nie ganz durchschauen – nicht einmal dann, wenn du mich tatsächlich seit je gekannt hättest.

Sie bittet herein und geht voran ins steil aufwärts führende Treppenhaus. An der blaufleckig abgeschossenen Eingangstür hängt, vom Alter spröde geworden und auf einer Seite zerbrochen, ein schmiedeeiserner Türklopfer schräg in der Halterung. Während man sich auf den untersten Steinstufen noch der beiden aufgeregten schnuppernden Hunde Getty und Aja erwehrt, steht Lilly Keller schon auf dem obersten Tritt und lacht. Verdutzt fragt man sich: Ist diese feingliedrige Frau wirklich schon über achtzig?

Das Treppenhaus beleben Mitbringsel aus aller Welt und, mit künstlerischen Werken, Freundinnen und Freunde der Hausherrin. Schwierig wäre es ja, ihren Respekt und ihre Freundschaft zu gewinnen, ohne sich selber mit Werken auszusetzen. «Werke sind Taten», sagt sie, «blosses Gerede ist keine Tat.» Im Treppenhaus zwei Bleistiftzeichnungen von Gian Pedretti; daneben eine Porträtzeichnung von Daniel de Quervin; ein Ahornblatt, geformt aus einem Stück Birkenrinde, daneben ein Tamburin mit Schellen; eine thailändische Götterdarstellung aus bemaltem Holz; vis-à-vis der in schwarzen und roten

[9]

Strichen verdoppelte Jagdflieger, ein Spätwerk ihres 2008 verstorbenen Lebenspartners Toni Grieb; im querformatigen Goldrahmen ein aufgeschlagener Koran auf streng ornamental gestaltetem Hintergrund; schräg darüber ein Ausstellungsplakat des Art-brut-Museums in Lausanne; dann fünf eigenwillig witzige Einzeller, übereinander hängend, aus bunt bemaltem Polyurethan – Arbeiten ihres Assistenten Michel Haenggi; ein Fächer aus Federn und eine lange Stoffbahn mit chinesischen Schriftzeichen, die Grieb – damals unermüdlich rund um die Welt auf der Suche nach seltenen Bambusarten – von einer seiner Expeditionen in Ostasien zurückgebracht hat.

Oben führt die Treppe in einen niedrigen, dunklen Gang, der das alte Bauernhaus bis zur rückseitigen Türe in den Wohn- und den Wirtschaftstrakt teilt. Gleich rechts, das ist der Eingang zur Küche – flüchtig erkennt man durch die offene Türe ein grosses Cheminée. Weiter hinten öffnet sich nach links eine Türe in den Bereich des ehemaligen Tennis. Durch diese führt Lilly Keller in einen ungefähr quadratischen Vorraum.

Hier am Boden ein geflochtener Korb mit Tüchern, einem Fell und einem grossen Kissen: Hier leben Aja und Getty, man riecht's. An der Wand die berühmten betenden Hände von Albrecht Dürer, allerdings sechsfingrig. Darüber an einem Nagel eine spitznasige Holzmaske von Friedrich Kuhn. Und über dieser Maske hängt eine Astschere, die mit langen, gespreizten Metallgriffen als blaue Mähne über Reini Rühlins falsche Dürer-Hände grätscht.

In diesem Raum gibt es, noch einmal linker Hand, eine weitere Türe. Mit breitem, ockerfarbenem Klebeband sind auf ihre weiss gestrichene Holzfläche drei unterschiedlich grosse Papiere geklebt: Das kleinste zeigt die mit schwarzem Filzstift hingesezte Unterschrift der Künstlerin, das mittlere ihre Augenpartie, herausgeschnitten aus einer vergrösserten Porträtfotografie. Darunter hängt ein Plakat der Naturschutz-Organisation «Pro Natura», das eine Geburtshelferkröte mit Laich an den Hinterbeinen zeigt, kauern zwischen Geröll in einem ausgetrockneten Bachbett.

[10]

Hinter dieser Türe befindet sich das weitläufige, gut vier Meter hohe Atelier der Künstlerin Lilly Keller, durch den Einbau von Fensterfronten zum Arbeitsraum umgebaut: nach Süden mit einer Glastüre als direktem Zugang zum Park des

Anwesens, nordseitig mit weitem Blick über die Dächer von Montet und über den nicht sichtbaren, tiefer liegenden See auf den Jurazug des Chaumont über Neuenburg. Hinter einem weiteren Durchgang entdeckt man später einen zweiten, etwa halb so grossen Nebenraum, Lager für ältere und neuere Werke aus Metall, Glas, Holz und Kunststoff, mit dem Gästebett in einer Nische. Dieser Raum liegt zur einen Hälfte über der gedeckten Autoeinfahrt, zur anderen über dem ehemaligen, vergleichsweise schmalen Atelier von Toni Grieb.

In Lilly Kellers Arbeitsuniversum steht neben dem Eingang ein «Bullerjan», ein Heissluft-Werkstattenofen, daneben ein kastenförmiger rechteckiger Einbau mit WC und Dusche. Ansonsten: ein grosser Schreibtisch, drauf ein Apple-Computer; mehrere Arbeitstische und metallene Archivschränke; ein prallvolles Hochregallager; ein an der Decke befestigter Kettenaufzug; Werkzeugkästen, gefüllte Pinselständer, Blech- und Plastikfarbtöpfe; eine Glasvitrine voller Objets trouvés, eine Vase mit Pfauenfedern, ein Frida-Kahlo-Poster, ein uralter Grammophon mit riesigem Schalltrichter; Stapel von Gefässen, die mit eingetrocknetem Kunststoff ockergelb verklebt sind; mitten im Raum, an zwei Nägeln aufgehängt, ein halb fertiges hochformatiges Objekt: Auf einem lachsrosafarbenen Polyurethangrund stehen zu geschwungenen Reihen angeordnete, knochenartige Bambusstücke senkrecht in den Raum.

Und jetzt, Mitte April 2013, schwebt, mit einem Seil an einem der mächtigen, weiss gestrichenen Deckenbalken festgezurr, auf meterhohen Stelzenbeinen ein kreisrunder Polyurethanknoten im Raum. Das ist der im Bau befindliche «Torbogen» für die «Kulturto»-Ausstellung in Murten. Ein Auftrag von regionaler Bedeutung, klar. Aber immerhin wieder ein Auftrag. «Drei Meter fünfundsiebzig hoch wird das Tor, aber der Knoten reicht tief herunter», sagt Lilly Keller. «Männer wie du müssen unterm Joch durch, da gibt es kein Entrinnen.»

[11]

\*

An einer der Wände des Ateliers steht ein Archivschrank mit den dicken Bänden des Werkverzeichnisses. Es bildet das Ausgangsmaterial für Kellers Homepage und für das elektronische Werkverzeichnis, an dem die Bündner Kunstpädagogin Barbara Redmann arbeitet. Kellers Produktivität als Künstlerin über mehr als sechs Jahrzehnte hinweg ist überwältigend. In ihren Verzeichnissen sind gegen

zweitausend Werke aufgeführt. Der aufgeschlagene Jahrgang «O» zum Beispiel steht für das Jahr 2009, «P» für 2010, «Q» für 2011.

Als Keller neben den Band von 2009 einen frühen aus den Fünfzigerjahren legt, wird deutlich, wie wild und unsystematisch sie damals verzeichnet hat. «In jungen Jahren war ich ein wildes Tier», sagt sie. «Es braucht bei den einen länger, bei den anderen weniger lang, und viele werden gar nie Menschen. Ich bin eher langsam Mensch geworden.»

Durch die Jahre hat sich in den Werklisten eine dreispaltige Struktur herausgebildet: Spalte 1: Nummerierung und Datierung, Spalte 2: Titel und Masse, Spalte 3: kleine Skizze des Werks mit einem schwarzen Stift, koloriert. «M. Nr. 9 2007 April», zum Beispiel, «‘Saufreche Mäuse’, Tusche s. 28 × 42 cm», dazu die Skizze, ein quer stehendes schwarzes Rechteck, drin fünf hochgestellte Säulen, rot. Die Einträge von verkauften Werken tragen einen roten Punkt. «Ausser mir hat nur Augusto Giacometti solche Listen geführt.»

Zudem hat Keller ihre Werke seit den Fünfzigerjahren fortlaufend fotografiert, «eigentlich sehr zuverlässig», wie sie sich attestiert, als sie nun vor dem linken Teil des grossen Wandschranks steht und auf die drei Dutzend Ordner zeigt, in denen die Fotos und Dias ihrer Werkdokumentation aufbewahrt sind.

Das Werkverzeichnis beginnt mit drei Gouachen der Zürcher Kunstgewerbeschülerin: mit zwei Entwürfen von 1949, wovon einer explizit «für Tapiserie» gedacht ist, dazu ein Geschenk für ihre Mutter – «Zu Weihnacht» – von 1950. In den fol-

[12]

genden Jahren verzeichnet Keller vor allem Gemälde, die sie seit 1953 in der Berner Altstadt malt. An der Kramgasse 17 bewohnt sie damals zwei grosse Zimmer ohne fliessendes Wasser und arbeitet mit dem, was sie hat. «Wasser habe ich mit einem Kübel einen Stock tiefer geholt», sagt sie. «Die Leinwände habe ich selber bespannt, so gut ich konnte. Gemalt habe ich mit Pulverfarben, weil die am billigsten waren. Dazu Kölnerleim, hergestellt aus Knochen. Auf der Flamme eines Petrol-Vergasers machte ich den Leim in einer Pfanne flüssig, davon hat die ganze Bude gestunken. Dann mischte ich Farbpulver hinein. Ich habe gefuhrwerkert wie eine Alchemistin.»

Am 29. Januar 1955 findet in der Kunsthalle der Stadt eine Vernissage statt. Der Kunsthalle-Leiter Arnold Rüdlinger zeigt seine Ausstellung «Tendences actuelles

III». «Der Bund», die Zeitung des städtischen Bildungsbürgertums, vermutet in den ausgestellten «genialen Nachlässigkeiten» nichts als «spekulative Mache»: «Noch bedenklicher ist die Tatsache, dass die meisten Bilder handwerklich einen sehr nachlässigen Eindruck hinterlassen. Noch sind wir nicht bereit, schwarze, über weisse Leinwände verspritzte Farben, drahtartig aus den Tuben auf einfarbige Flächen gepresste Signaturen und Lineaturen, Ballungen von Pinsel- oder Bürstenflecken, aus denen die Farbe zufällig bis zum untern Bildrand weiterfliesst oder herabtropft, als gültige malerische Ausdrucksmittel anzuerkennen.»

Lilly Keller ist an dieser Vernissage dabei und zieht mit dem Publikum weiter, als die offizielle Veranstaltung zu Ende ist. In angeregten Gesprächen landet man schliesslich zuunterst in der Altstadt im Jazzkeller an der Junkerngasse 1. Dort tanzt sie unter anderen mit einem der ausstellenden Künstler, einem Amerikaner. Er sei «ein kleines, dickes Männchen» gewesen, sagt sie und korrigiert, «nicht eigentlich dick, aber eben ein Männchen.» Er heisst Sam Francis und malt grossformatige Bilder, die Keller faszinieren: abstrakt, flächig, teils monochrom, teils expressiv, mit drei dominierenden Farben: Rot, Gelb, Blau. Während des Tanzens fragt dieser Mann, was sie arbeite, und sie antwortet selbstbewusst: «I am a painter.» Ich bin Malerin.

[13]

Am nächsten Tag steht Sam Francis in ihrem Atelier und fragt, warum denn *sie* bloss mit drei verschiedenen Farben male. «Blöde Frage», habe sie geantwortet, «weil ich kein Geld habe!» Francis lässt sich nicht lumpen. Zusammen mit seiner jungen Kollegin geht er in die Stadt und kauft ihr im «Schneider Farbenwaren»-Geschäft am Waisenhausplatz für gegen tausend Franken Leinwände, Farben und Werkzeuge. «Leinwand hatte ich danach für zehn Jahre, Marderpinsel, Schälchen in allen Grössen, dazu eine schwere Heftmaschine, die ich danach vierzig Jahre lang gebraucht habe. Francis und ich sind dann ins Atelier zurück, und er hat mir gezeigt, wie man die grossen Leinwände richtig spannt und wie man sie grundiert.» Vieles habe sie von ihm gelernt. Einmal habe er sie zum Beispiel gefragt: «Bist du wahnsinnig, mit derart kleinen Pinseln auf einer so grossen Leinwand zu arbeiten?» Es sei Francis gewesen, der sie über das richtige Verhältnis zwischen Pinselgrösse und Format belehrt habe.

«Mit seinen Anweisungen habe ich nun grossformatig zu arbeiten begonnen. Manchmal legte ich die Leinwände auf den Boden, manchmal stellte ich sie gerahmt

an die Wand und malte auf einer Leiter.» Als hätte sie als Pilotin Loopings geflogen, sei dieses Malen gewesen: «Ich explodierte fast vor Spannung und Begeisterung, es war irrsinnig! Man muss das einmal erlebt haben! Was sind dagegen all die gescheiterten Konkreten mit ihren geometrischen Kopfgeburten, die damals – und bis heute – über jeden Strich, den sie machen, gelehrt daherreden? Konkrete Kunst war das Gegenteil von dem, was ich damals gesucht habe.»

In den folgenden Jahren pendelt Sam Francis zwischen Paris und Bern hin und her. Er sei gekommen und gegangen, erinnert sich Keller, unabhängig und ungebunden. Das habe ihr gefallen. War er in Bern, arbeitete er in einem Atelier im Estrich des Kornhauses neben dem Stadttheater, keine fünf Fussminuten von Kellers Arbeitsraum entfernt.

In der ersten Zeit hätten Francis und sie «alles getrieben zusammen, auch erotisch und sexuell». Später habe er dann eines Tages zu ihr gesagt: «I don't want to get involved with you» – er wünsche keine nähere Beziehung mit der hübschen, aber eigenwilligen Schweizerin. «Er hatte gerne Weibchen aus Japan: Trip-

[14]

pel trippel und: Yes, Sam! Of course, Sam!» Dafür sei sie die Falsche gewesen: «So ist dieser Kontakt auseinandergegangen. Aber das war mir egal. Ich habe profitiert und habe von Francis gekriegt, was ich damals nötig hatte: Entwicklung, die mir gefehlt hatte.» Als das Kunstmuseum Bern 2006 mit einer Ausstellung an «Sam Francis in Bern» erinnert, stellen die Fachleute Werke von Franz Fedier, Rolf Iseli, Peter Stein und Samuel Buri neben jene von Francis und betonen daneben die Bedeutung des Galeristen Eberhard W. Kornfeld. Die Berner Kunstszene war eben damals Männersache, und sie ist es in der Erinnerung der Fachleute geblieben.

Vernachlässigbar ist da, dass Lilly Keller damals als Malerin zu einem Star der Szene avancierte, als sie ihre von Francis angeregten Werke 1960 in London und 1961 in Tokio ausstellte.

Allerdings hat sich Lilly Keller im Lauf der Fünfzigerjahre von der Malerei langsam ab- und der Textilkunst zugewandt. «Ich habe mir gesagt: Ich will auf das formal Wesentliche kommen. Es gibt nur ein Material, eine Technik, mit der ich klare Formen einfach übersetzen kann, bei der alles Schummrige wegfällt und nur noch die Form da ist: Das ist die Wolle, die Weberei. Darum sind für mich die Tapisserien immer wichtiger geworden.»

Mehrere Ordner im Atelierschrank dokumentieren das «Tapisserien»-Werk, das zwischen 1951 und 1984 entstanden ist. Verzeichnet sind diese Werke unter den Nummern 1 bis 70. Weil vier von ihnen zwei- und eine dreiteilig sind, gibt es von Lilly Keller mindestens sechundsiebzig Tapisserien. Die meisten sind verkauft, die Nummer 28 von 1960 mit dem Titel «Komposition – S» und den Massen 300 mal 400 Zentimeter ging zum Beispiel an das Stedelijk-Museum in Amsterdam. Das amerikanische Nachrichtenmagazin «Time» interpretierte die Arbeit damals als «collage of cut-up signal flags», als Collage von Fahnenstücken. Die grösste Tapisserie, die Nummer 53 mit dem Namen «Komposition» aus dem Jahr 1969, hängt in der Aula des Gymnasiums Langenthal und misst drei auf zehn Meter; die kleinste – ihre Arbeit für Herbert Distels Schubladenmuseum von 1973 – 4,3 auf 5,7 Zentimeter. Darüber hinaus gibt es vier gewobene

[15]

Liegestühle und das von Keller hergestellte, ebenfalls gewobene Stuhlkissen in Form eines Lebkuchens für Meret Oppenheims Stabelle «Läbchuechegluschi» (1967), die heute im Kunstmuseum Bern steht.

Tapisserien zu machen habe heute keinen Reiz mehr, sagt Keller: «Heutzutage machst du all die komplizierten Stufenberechnungen mit wenigen Klicks am PC.» Aber damals: Von ihrem früh verstorbenen Papa habe sie Rollen von rosarotem Millimeterpapier geerbt. Jetzt setzt sie sich an den Atelier-Schreibtisch, nimmt ein Blatt Papier und beginnt zeichnend zu erklären: «Nehmen wir an, ich wollte eine Rundung weben. Dann habe ich in den Zettel» – also in die senkrecht vorgespannten Kettfäden – «die Schussfäden in zwei verschiedenen Farben so hineingewoben, dass durch die genau berechnete Abstufung der optische Effekt eines Bogens entstanden ist.»

Während der Webarbeit – dem Flechten des Schussfadens durch die gespannten Kettfäden – habe sie den Entwurf immer unter dem Zettel liegen gehabt, damit sie sich habe orientieren können. «Viele von diesen Entwürfen habe ich verbrannt, damit nicht später jemand die Tapisserie nachweben kann. Unikat ist Unikat.» Einfach seien ihre Entwürfe ja nie gewesen, sagt sie und grinst: «Einfach kann jeder Idiot.» In der Tat: Lilly Keller hat nie weben lassen wie die als Meister der Tapisserie gefeierten Calder, Picasso, Lurçat, Chagall oder Miró, die in Werkstätten eigene Entwürfe in kunsthandwerklich perfekt gewobene Woll-Reprografien haben übertragen lassen.



Keller hat mit den Techniken des Webens und Stickens nie Vervielfältigungen hergestellt.

An den grössten Tapisserien sei sie bis zu einem halben Jahr gesessen. Danach habe sie schon jeweils ein bisschen «den GW», den Grössenwahn, gehabt. «So etwas fertigzubringen, das ist ein Höhepunkt. In einem solchen Moment kann dir niemand etwas anhaben.»

Trotzdem hat sie sich 1984 gesagt: «Jetzt ist fertig.» Für diesen Entscheid hat eine Rolle gespielt, dass Textilarbeiten damals nicht als vollwertige Kunst, sondern als «Frauenkunst» gegolten haben. Entsprechend haben Kunstsammler und Museen [16]

stets eher zurückhaltend angekauft. Eine Rolle gespielt habe aber auch, dass man aufhören müsse, wenn man etwas könne und ausgereizt habe, wie sie sagt: «Hat man's einmal begriffen, dann ist es nicht mehr spannend. Spannend ist immer das Experiment, das Neue.»

In jener Zeit erhält sie einen Brief aus der «Glasi» in Hergiswil. Diese Glasfabrik am Vierwaldstättersee stand 1975 eigentlich vor dem Aus, weil die hier nach wie vor kunsthandwerklich betriebene Glasproduktion gegenüber der automatisierten vieler ausländischer Firmen nicht mehr konkurrenzfähig war. Da tauchte Roberto Niederer auf, der in Zürich eine Glasbläserei betrieb. Keller erzählt: «Niederer hat damals gesagt, er sei Sozialdemokrat, er mache eine Genossenschaft und beteilige die Arbeiter an Profit oder Verlust des Betriebs.» Er nahm Geld in die Hand, kaufte nicht nur die Fabrik, sondern auch die dazugehörenden Arbeiterhäuschen und schlug sie zur geplanten Genossenschaft. Die maroden Produktionsanlagen erneuerte er und versah sie mit einem modernen Lüftungssystem, damit die Glasi-Arbeiter nicht mehr – wie zuvor üblicherweise – früher oder später lungenkrank wurden. «Seither stand hier jeder Arbeiter quasi in seinem eigenen Betrieb, bewohnte ein eigenes Haus und war mit Feuer und Flamme dabei.»

Niederer beginnt industriell Gebrauchsglas zu produzieren, um damit die kunsthandwerkliche Glasbläserei quersubventionieren zu können. 1984 lädt er deshalb mit einem Brief Künstler und Künstlerinnen ein, nach Hergiswil zu kommen und die kreativen Fähigkeiten seiner Mitarbeiter für ihre künstlerischen Ideen zu nutzen. Lilly Keller lässt sich nicht zweimal bitten, obschon sie zuvor weder Niederer gekannt noch sich je mit dem Gedanken beschäftigt hatte, mit Glas zu arbeiten.

Als sie nach Hergiswil kommt, trifft sie, wie sie sagt, «einen gutherzigen Macho, einen Kalabresen», der eine Flasche Rotwein aufmacht, bevor er ihr die Fabrik zeigt. So beginnt ihre Zusammenarbeit. Auch andere Künstler und Künstlerinnen lassen sich inspirieren. Während jene jedoch meist «irgendwelche irrsinnigen Hirngespinnste» produzieren lassen – «Kunst eben», wie Keller spottet –, die die Glasbläser überfordern und bald ein-

[17]

mal demotiviert, lässt sie technisch einfache, gläserne Wasserlilien herstellen. Bald einmal gibt es an die hundert davon. Sie bittet Niederer, alle, auch die missglückten, behalten zu dürfen. Er schenkt sie ihr alle. «Dafür habe ich an der Fabrikmauer eine Arbeit mit Glasstäben gemacht. Sie blitzt im Sonnenlicht noch heute von Weitem, wenn man auf der Autobahn an der Fabrik vorbeifährt.» In den folgenden Jahren unterstützen Niederer und die Glasi-Arbeiter Lilly Keller bei weiteren Arbeiten, zum Beispiel beim Kunst-am-Bau-Projekt im fünfstöckigen Treppenhaus des Berner Instituts für Pathologie, das sie mit verschiedenfarbenen, quaderförmigen Glasstäben gestaltet. Oder bei der Serie von fünfundzwanzig Dreiecken aus langen Glasröhren, die hier im Atelier an einem der geweisselten Deckenbalken aufgereiht hängen. «Diese Arbeit habe ich auch noch nie ausgestellt», sagt sie, und bald einmal weiss man, dass sie diesen Satz ab und zu sagt.

Dann stehen wir wieder vor dem Wandschrank. Jetzt zeigt Keller auf die Tablare der rechten Abteilung, wo – in Plastikhüllen vor Staub geschützt – mehrere Reihen dicker, grossformatiger Konvolute aufgereiht sind: Das sind Lilly Kellers «Bücher», von denen es rund achtzig gibt, das erste aus dem Jahr 1957, das neuste ist – wie stets – in Arbeit. Die «Bücher» sind Kellers persönlichste Werke: Das Ausgangsmaterial bilden alte Kunstbände, Monographien, Kataloge oder lose Blätter, die sie später zu Büchern bindet. Aus diesem Rohmaterial entwickelt sie Seite um Seite buchförmige Unikate, angefüllt mit Malereien, Zeichnungen und handschriftlichen Einträgen; viele Blätter sind Collagen, überklebt mit Bild- und Textfragmenten, überschichtet mit Glassplittern, Banknoten, Blechteilen, glanzhemmendem Spray, und immer wieder sind Seiten durchlöchert und geben so den Blick frei auf Dahinterliegendes. Lilly Kellers «Bücher» sind dickleibige und oft dickseitige Text-Bild-Kaleidoskope; Kompendien autobiografischer Reflexion mit den Mitteln bildnerischen Gestaltens, angereichert mit Ausschnitten aus Briefen an sie und von ihr, mit tagebuchartigen

Notizen und mit Zitaten, die sie als grosse Leserin oft ihrer jeweils aktuellen Lektüre entnimmt. Zur Bedeutung die-

[18]

ser Kunstform innerhalb ihres Werks sagt sie: «Die 'Bücher' allein sagen alles. Alles andere hätte ich eigentlich nicht auch noch machen müssen.» Mehr als einmal spricht sie von ihrer Hoffnung, dass sie in einer Ausstellung einmal dieses «Bücher»-Werk integral zeigen kann; sie hat klare Vorstellungen, wie man die Bände mit einem speziell konstruierten Seitenwende-Mechanismus zum attraktiven Ausstellungsgut machen könnte.

Weiter drüben steht ein Triptychon von hochformatigen Panneaux, je 200 mal 38 Zentimeter gross, entstanden 2012, Titel: «verdichtung». «Gearbeitet habe ich mit alten Einladungskarten zu einer meiner Vernissagen», erläutert sie. Die Karten zeigen als Farbfotografie ein riesiges Pflanzenblatt, mit Polyurethan zur blau bemalten Skulptur verfestigt, in einer Parklandschaft an einen Baum gelehnt. «Für das Triptychon habe ich mir die Aufgabe gestellt, in rasantem Tempo zu arbeiten, und zwar so, dass man dieses Tempo im Werk spürt.» Das Vorgehen war dreimal das gleiche: Sie hat eine Fiberglasfläche mit flüssigem Polyurethan bestrichen, einem Werkstoff, der innert vier Minuten eintrocknet und dann hart und unveränderbar ist. «Dann habe ich jeweils ein Bündel dieser Karten in die linke Hand genommen und musste sie nun so schnell wie möglich mit der rechten derart auf die Fläche bringen, dass sie wirklich klebten. Wichtig war: Nicht denken! Das Denken war ausgeschaltet. Ich arbeitete vom Bauch direkt in die Hand. Nach vier Minuten musste dieser Arbeitsgang fertig sein. Danach konnte ich höchstens noch überlappende Karten zurechtrücken und langweilig wirkende Stellen mit der Spritzpistole farblich verdichten.» Was entstanden ist, macht nicht den Eindruck von Zufälligkeit, im Gegenteil: Die drei Teilbilder zeigen je ein regelmässiges, durchgehendes Ornament, jeweils in den Farbtönen der Einladungskarten: Blau, Grüngelb und Schwarz. Im einen Fall wirkt die Anordnung der Karten reissverschlussartig starr, im zweiten wirbelsäulenartig geschwungen, und im dritten scheinen blau blühende Blumen in einer dunklen Rabatte verteilt.

«Seit dem Tachismus», sagt Lilly Keller, «hat man nicht mehr so gearbeitet.» Tatsächlich haben Mitte des 20. Jahrhunderts auch die französischen «Tachisten» ihre abstrakten Flecken-

[19]

bilder unter Vermeidung rationaler Kontrolle herzustellen versucht – eine Arbeitsweise, die jener der amerikanischen Expressionisten Sam Francis oder Jackson Pollock verwandt war. Für Keller ist dieses Vorgehen nun wieder aktuell geworden, weil sie sagt: «Die Resultate sind besser als bei vielem, was ich planmässig ausführe.» Hier manifestiere sich eine Seite des eigenen Ausdrucks, «die wir alle bis ins Alter viel zu stark unterdrücken». Weil sie sich jetzt für diese Arbeitsweise interessiert, experimentiert sie mit ihr. Ob Tachismus im Moment angesagt oder ausser Kurs ist, interessiert sie nicht. «Es ist so: Es kommt niemand, der zu dir sagt, was zu tun sei. Alles geht, bloss Nichtstun geht nicht. Denn wenn du nichts tust, ist das der ganzen Welt egal. Falls du etwas zu sagen hast, dann musst du es sagen wollen, indem du dir deinen Weg immer neu suchst und weiterverfolgst.»

Bevor wir das Atelier verlassen, um in die Küche hinüberzugehen, bleibt mein Blick an einem Keller-«Buch» hängen, das geöffnet auf einem der Arbeitstische liegt. Die aufgeschlagene Seite zeigt einen handschriftlichen Tagebucheintrag, schwarzer Filzstift, umrahmt von einer locker geschwungenen violetten Linie: «Erst in der Aktivität entwickelt sich der Mensch. Was nicht aktiviert wird, verkümmert ... wenn ich passiv bin und nichts tue, so begeben mich in ein Feld, welches mich abschliesst und mich der Fantasie beraubt – und wenn ich auf meine Gefühle und Sehnsüchte achte, kann ich hinaustreten aus der Passivität und etwas aus mir heraus kreieren, was so noch nicht da war. D. h. ich entwickle mich und mache etwas Persönliches! Gerade beim Künstler ist es überaus wichtig, darauf zu achten und sich auch zu entfalten. Nur so gibt es etwas Subjektives, Neues. L. K. 16. Jan. 2011.»

\*

[20]

Die Wohnküche von La Fenettaz: Auf die türkisfarbene Küchentüre ist die farbige Fotokopie eines Porträts von Toni Grieb geklebt. Tritt man ein, gelangt man an der Garderobe vorbei in einen niedrigen, aber geräumigen, fast quadratischen Raum unter dunklen Deckenbalken. An die Kochecke mit Fenstern nach Westen und Norden schliesst rechts ein kleines abgetrenntes Vorratsräumchen, links das grosse Cheminée an. In der Mitte der alte Küchentisch, an dem leicht acht Leute Platz finden, entlang der Wände ein überstellter Sekretär mit vielen Schubladen und das mit Glasfenstern abschliessbare, lückenlos gefüllte Büchergestell. Dieser Raum ist

das Zentrum von Lilly Kellers Alltag. Leere Wände gibt es keine: Alle freien Flächen sind mit kleinformatischen Bildern, Erinnerungsstücken, Gebrauchsgegenständen, Konferenzzapfen oder Bambus-Keimblättern behängt.

im Frühling 1962 ist sie hier zusammen mit Toni Grieb eingezogen. Und das ging so: Ab 1957 hatten Keller und Grieb als Paar in der Berner Altstadt zum inneren Kreis jener Szene von Künstlerinnen und Intellektuellen, von Halbtellektuellen und Halbkünstlern rund um die Kunsthalle und das «Café du Commerce» gehört. Sie lebte an der Kramgasse 17, er an der Kramgasse 80. Kennengelernt hat Keller den elf Jahre älteren Grieb an einem Konzert klassischer Musik im «Casino»: «Ein stattlicher Herr in englischem Massanzug» sei er gewesen. Sie kannte ihn bereits vom Sehen und wusste, dass er wegen seines distinguierten Auftretens in der Szene als «Protz» galt. Erst später begriff sie, dass Grieb damals wegen Geldmangels die Anzüge seines Vaters ausgetragen hatte.

An diesem Abend lässt sie sich von ihm zu einem Glas Wein einladen, später geht sie mit ihm nach Hause. «Er hatte zwei Zimmer auf die Gasse hinaus, dahinter lag das Treppenhaus, und jenseits davon hatte er noch ein Badezimmer und eine kleine Küche. Diese Wohnung ist mir damals sehr nobel vorgekommen.» Seit jener Nacht sind sie zusammen und beginnen bald einmal darüber zu reden, gemeinsam aufs Land zu ziehen. Als ihnen 1961 ein Bekannter erzählt, in Cudrefin besitze Monsieur Thoutberger ein zerfallendes Wohnhaus mit Scheuer, das den Soldaten während des Zweiten Weltkriegs zuletzt noch als Unter-

[21]

kunft gedient habe und unterdessen immer mehr zur Rattenburg zerfallen sei, sind die beiden interessiert. Bald wissen sie, dass die Rattenburg auf einem schön gelegenen, gegen den Neuenburgersee sanft abfallenden Areal steht und Thoutberger, ein Maurer, bereits Kaufangebote abgelehnt hat, weil er nicht an reiche Leute verkaufen will. «Das war noch eine Haltung», sagt Lilly Keller im Rückblick mit Respekt, zerschneidet während des Erzählens ein Stück Käsekuchen zu Apéro-Häppchen, schenkt Weisswein ein, rüstet im nächsten Moment drüben in der Kochecke Gemüse und würzt Fischfilets. Klar, darauf angesprochen sagt sie, sie sei ein Bewegungsmensch und habe sich immer für Tanz und Zirkusakrobatik interessiert, dazu mache sie seit über vierzig Jahren Yoga. Aber ist diese Frau wirklich schon weit über achtzig?

Drei Monate lang ist Grieb im Winter 1961/62 jeden zweiten Sonntag allein nach Montet gefahren, um mit Thoutberger zusammensitzten. Er sei der Meinung gewesen, erzählt Keller, sie komme besser nicht mit, mit ihrer scharfen Zunge mache sie den guten Mann bloss kopfscheu. Schliesslich habe sie sich aber durchgesetzt und ihn begleitet: «Wir sassen also unten in Cudrefin in der Beiz. Thoutberger plauderte: ‘Ah, dit donc, la pêche ...’, erzählte zwischendurch Frauenwitze, und ich habe mir bald einmal gesagt: Wozu bin ich überhaupt hierhergekommen? Schliesslich hat Toni gefragt, wie es eigentlich mit La Fenettaz stehe? Und er hat gesagt, das sei ja bloss noch ‘une sacré baraque’. Ich habe Toni zugezischt: ‘Jetzt sag aber was, Herrgott!’ Aber er nahm sich alle Zeit der Welt. Ungefähr beim dritten Treffen, an dem ich teilnahm, sagte er endlich nebenbei zu Thoutberger: ‘La Fenettaz est vraiment une sacré baraque. Mais bien ..., on va prendre ça.’» Thoutberger habe mit sich reden lassen und 80'000 Franken gewollt für die 6500 Quadratmeter. Die Rattenburg, die in der unteren Westecke des ungefähr rechteckigen Areals stand, habe er gratis obendrauf gegeben. Sie und Grieb hätten sich vor Glück unter dem Tisch an die Schienbeine getreten, und Thoutberger habe Kaffee bestellt. «Mit einem Handschlag haben wir den Kauf besiegelt, obschon wir die 80'000 Franken selbstverständlich nicht hatten.»

[22]

Auf dieses Geld gedachte das junge Paar die Eltern anzusprechen. Vater Grieb war der Sohn eines Käsehändlers, später Geschäftsmann, zeitweise Bankier und hatte eine Tochter aus jener Burgdorfer Industriellenfamilie Schnell geheiratet, die während des 19. Jahrhunderts nicht nur verschiedene bedeutende Gelehrte und liberale Politiker hervorgebracht, sondern im Lochbach bei Oberburg auch eine Brauerei und eine Bleiweissfabrik betrieben hatte. Und Mutter Keller war die Witwe des früh verstorbenen Chefs der Versuchs- und Forschungsabteilung im Telegrafenamts der Schweizerischen Post und im Übrigen eine geborene Casparis aus Thuisis im Graubünden. Auch in dieser Sippe gab es im 19. Jahrhundert bedeutende liberale Politiker, und als Kaufleute trugen sie massgeblich dazu bei, Thuisis nach dem Bau der Fahrstrasse durch die Viamala-Schlucht 1739 bis zur Eröffnung des Gotthard-Bahntunnels 1882 zum bedeutenden Umschlagplatz für den alpenquerenden Warentransport zu machen.

Für solche Leute konnte die Rattenburg in Montet ja wohl kein finanzielles Hindernis darstellen, dachte sich das junge Paar. Die Verhandlungen mit den Eltern verliefen

allerdings nicht wie gewünscht: Vater Grieb weigerte sich schlichtweg, in eine derartige Bruchbude zu investieren, und Kellers Mutter war zwar bereit, ohne das Haus gesehen zu haben, zu bezahlen, wenn ihre Tochter es denn derart unbedingt wolle. Allerdings stellte sie – in Lilly Kellers Worten – folgende Bedingung: «In wilder Ehe geht gar nichts, sonst hast du in einem Jahr einen anderen und in zwei Jahren wieder einen anderen und zuletzt geht alles verschütt.»

So kam es, dass Keller und Grieb am 28. April 1962 heirateten. Und während Lilly Keller nun für den Hauptgang eine Flasche Rotwein öffnet, sagt sie: «Diese Heirat ist die einzige Erpressung, auf die ich je eingegangen bin. Wir haben geheiratet, um zu Geld zu kommen, und ansonsten haben wir darüber bloss gelacht.» Keine Kirche? «Bist du wahnsinnig! Mein Vater als Physiker hat mich anders erzogen. Er war Naturwissenschaftler; die Kirche, das war für die anderen Leute. In der Schulzeit habe ich die christliche Religion zwar zur Kenntnis genommen, aber noch vor der Konfirmation war die Sache für

[23]

mich erledigt. Ich bin, sobald ich konnte, aus der Kirche ausgetreten.» Vor der Heirat habe sie Grieb deshalb einmal vorsichtigerweise getestet: «Aber wir gehen nur auf das Standesamt, das ist doch klar, oder?» Und es sei ihr eine grosse Beruhigung gewesen, als er geantwortet habe: «Natürlich, ich weiss gar nicht, wovon du redest.»

Kurz darauf sitzt das Paar mit Mutter Keller-Casparis im Notariat von Monsieur Perroud in Avenches. Man schaut sich den vorbereiteten Vertrag an, will schon unterschreiben und feiern gehen, als die kecke junge Braut sagt: «Stop! Il manque quelque chose.» – «Quoi?» – «La source!» Tatsächlich gibt es hier dreihundert Meter hangaufwärts die Brunnstube einer Quelle, die zum Haus gehört. Die war im Vertrag nicht erwähnt. Dass halb oben an einem Berg Wasser wichtig sein würde, wusste Lilly Keller, seit sie Marcel Pagnols Spielfilme «La fille du puisatier» (1940) und später «Manon des Sources» (1952) gesehen hatte – letztere eine Dorfgeschichte, in der der Kampf um eine Quelle im Zentrum steht. Im Büro von Monsieur Perroud hat sie deshalb so lange nicht unterschrieben, bis die Quelle als Teil des Anwesens im Kaufvertrag vermerkt war. Danach habe sie gesagt: «Mama, jetzt können wir feiern gehen. Au revoir, monsieur.»

Lilly Keller macht wunderbaren Fisch, und sie serviert auch Fleisch, wenn der Gast das wünscht. Denn, wie sie sagt, eine Missionarin sei sie nicht. «Aber schau dir doch

die Fotos an! Wer sagt denn, dass Kälber weniger Gefühle haben als Säuglinge? Diese Tiere werden lebenslänglich auf engstem Raum eingesperrt, leben ohne Tageslicht, werden industriell getötet. Und dann kommen die Menschen und fressen das Fleisch.» Ihre Hunde bekämen vegetarisches Futter, und das sei überhaupt kein Problem. Zu sagen, Lilly Keller sei eine fanatische Tierschützerin, wäre falsch. Ihre Lebenserfahrung hat sie einfach gelehrt, dass man immer gegen die Menschen und für die Natur eintreten muss, weil es auf der Welt kein schädlicheres Ungeziefer gibt als den Menschen.

Während wir essen, erzählt sie weiter: Toni Grieb, geboren 1918, wächst am Niesenweg in Bern auf und besucht standesgemäss die Handelsschule. Sein Vater entdeckt in dieser

[24]

Zeit als Geschäftsmann in England ein spezielles Vollkorngebäck und gründet, zurückgekehrt, in Grosshöchstetten die Biscuits-Bäckerei Grieb & Co. 1937 lanciert er seine Vollkorncracker unter dem Namen «Dar-Vida».

Während des Zweiten Weltkriegs leistet Toni Grieb als Leutnant Aktivdienst. Nach dem Krieg habe der Vater von seinem einzigen Sohn selbstverständlich erwartet, dass er in Grosshöchstetten einsteige und später den Betrieb übernehme. «Nein, Papa», habe der Sohn damals gesagt und die Flucht nach Italien ergriffen. In Florenz trifft er eine Auslandschweizerin, heiratet sie, lebt mit ihr in Paris, dann in Madrid, schliesslich in Tanger. Dann geht die Beziehung in die Brüche, Grieb lässt sich scheiden und kehrt – 1956 – nach Bern zurück, wo er die Wohnung an der Kramgasse 80 mietet.

1962 musste Vater Grieb klar geworden sein, dass er seinen Sohn an diese junge Künstlerin in der Rattenburg und damit als Nachfolger für die Firma endgültig verloren hatte: Ein Jahr nach der Heirat des Sohns verkaufte er seine kleine Fabrik an die Hug AG in Malters, auf deren Homepage man heute lesen kann: «Wer an einen Vollkorn-Cracker denkt, denkt an DAR-VIDA.» Bloss an den alten Grieb denkt in Malters niemand mehr.

«Viele Aussenstehende haben nicht verstanden, warum Toni auch später durch dick und dünn zu mir gehalten hat», sagt Keller. «Aber er selber hat es gewusst. Montet war für ihn die Erlösung. Hier gab es keine Verpflichtungen und keine Befehle. Er hat



bei mir sein Glück gefunden, weil ich mich nicht gross um ihn gekümmert habe. Er galt als verheiratet, konnte machen, was er wollte – und ich auch.»

Als die beiden im Frühling 1962 in La Fenettaz einziehen, liegt noch Schnee. «Durchs Dach hat es hereingeregnet, Heizung gab es keine und in der ersten Zeit auch kein fliessendes Wasser. Wenn wir uns waschen wollten, setzten wir uns in unseren Citroën Deux Chevaux und fuhren durchs Dorf an den See hinunter.» Das Paar schläft in einem Zimmer im oberen Stock; provisorisch unten hineingestellt sind die Habseligkeiten, die sie besitzen: gepolsterte Stühle, zwei Sekretäre, Kanapees, eine Truhe. «Es war alles primitiv. Aber wir wollten wirklich hier leben.

[25]

Wenn man etwas will, weil man es liebt, muss man dranbleiben. Darum geht es immer wieder: um die Liebe zum Gegenstand.»

Bei der Planung des Umbaus bitten Grieb und Keller befreundete Architekten des Berner «Ateliers 5» um Unterstützung. Dann engagieren sie den früheren Eigentümer, Monsieur Thoutberger, als Maurer. Der macht die Böden neu, mauert Treppen auf und baut in der Küche das Cheminée. Das Dach wird neu gedeckt, und bevor man mit dem Umbau des Trens zu Atelierräumen beginnen kann, müssen die Überreste einer vergammelten Schnapsbrennerei weggeräumt werden. Bezahlt habe man die Handwerker damals nach und nach, wenn man Geld gehabt habe. Und Lilly Kellers Mama habe noch einmal 20'000 Franken beigesteuert aus einer Lebensversicherung, die ihr Vater seinerzeit für jedes seiner vier Kinder abgeschlossen hatte.

1963 ist es am Küchentisch von La Fenettaz zu einem ernsten Gespräch gekommen. Lilly Keller hat zu Toni Grieb gesagt: «Du musst Geld verdienen gehen. Ich kann das nicht, ich habe in meinem ganzen Leben noch kaum einen Rappen verdient.» Grieb verstand sich zwar auch als Künstler, aber nicht als einer, der vom Verkauf seiner Werke abhängig werden wollte. So war er schliesslich einverstanden und bewarb sich an der Kunstgewerbeschule Bern als Zeichenlehrer. Als er während des Aufnahmegesprächs vom Schuldirektor gefragt wurde, welchen militärischen Rang er bekleide, sagte er wahrheitsgemäss «Oberleutnant» – und bekam die Stelle.

Langsam entstanden in La Fenettaz Wohn- und Arbeitsräume, in denen sich leben liess. Alltag kehrte ein. Zusammen mit Grieb schmiedete Keller am Küchentisch

Pläne für die Gestaltung des Areals hinter dem Haus. Sie einigten sich darauf, dass Grieb für den Garten und Keller im Haus zuständig sein sollte.

Damals schaffte sich Keller einen grossen Bergamasker an. Hunde seien immer ihre liebsten Tiere gewesen, sagt sie, wohl auch, weil sie schon als Kind einige gehabt habe. Dieser Bergamasker habe sie von nun an überallhin begleitet, «nie an der Leine, auch nach Bern, ins Kino und in die Beizen, obschon er ziemlich gestunken hat». Der Kontakt mit der städtischen

[26]

Kunstszene blieb rege: Grieb arbeitete nun als Lehrer in Bern, Keller fuhr häufig hin und Gäste aus der Stadt waren in Montet jederzeit willkommen. Ab und zu gab es welche, die länger blieben.

1963 zum Beispiel zog die damals siebenundzwanzigjährige Künstlerin Esther Altdorfer ein. «Sie ist aus zerrütteten Verhältnissen gekommen», erinnert sich Keller, «père inconnu, die Mutter nur dem Namen nach bekannt, aufgewachsen im Waisenhaus von Zürich-Wollishofen, mit Geschwistern, die über die ganze Schweiz verstreut waren.» Als sie in den späten Fünfzigerjahren in der Berner Altstadt auftauchte, war sie Keramiker-Lehrtochter bei Jakob Stucki im Langnau im Emmental. Sie war eine schöne, sehr schlanke Frau mit todtraurigen Augen, mit wenig Selbstbewusstsein und wenig Willen; für vieles zu gebrauchen, «sexuell sowieso», wie Keller sagt. Sie sei bei Männern und Frauen der Szene gleichermassen «herumgeboten» worden. Daneben begann sie zu malen.

Als Esther Altdorfer nach La Fenettaz kam, kümmerte sich Grieb um sie: «Mir ist sie zu schwermütig gewesen. Immer wenn draussen die Sonne schien, hat sie sich im Haus in eine dunkle Ecke gesetzt und mit einem Fingernagel auf dem Tischblatt herumgekratzt.» Dagegen sagte Grieb als Kunsterzieher: «Man kann immer etwas erreichen, mit jedem Menschen.» Damals hatte er den Auftrag, für die geplante Landesausstellung Expo 64 in Lausanne das schweizerische Mittelland nachzubauen auf grossen, rechteckigen Gipsplatten: «Ich habe mich von diesem Auftrag distanziert. Aber Esther als Handlangerin hat neben Toni auf dem Stubenboden wochenlang mit dem Gips gearbeitet.»

Kurz vor der Eröffnung der Expo 64 sei sie dann einmal mit Esther und Jean Tinguely nach Lausanne gefahren. Jeannot habe ja für diese Ausstellung seine riesige kinetische Plastik «Heureka» gebaut. Und dann das: Als die drei zur sinnfrei

rotierenden Maschine kommen, stellt Tinguely fest, dass ihr Umfeld grossräumig mit gnadenlos bieder in Reih und Glied blühenden Tulpen angepflanzt worden ist. Über diese spiessbürgerliche Anmassung sei Tinguely ausser sich gewesen, und er habe Altdorfer befohlen: «Estherli, ich gebe dir Arbeit und bezahle dich

[27]

dafür: Du reisst sofort alle diese Tulpen aus.» Altdorfer habe die Arbeit prompt erledigt, sämtliche Tulpen ausgerissen und an einen grossen Haufen geschmissen.

«Zu Hause hat mich Esther häufig als Klagemauer gebraucht, und immer ging es irgendwie um ihre himmeltraurige Herkunft. Schliesslich habe ich gesagt: Jammere nicht, handle!» Im Gespräch hat Lilly Keller die junge Frau davon überzeugt, nach Zürich zu fahren und auf dem Zivilstandsamt nach dem Verbleib ihrer Mutter zu fragen. Dort hat sie tatsächlich Akteneinsicht bekommen und so herausgefunden, dass ihre Mutter damals in Lausanne lebte. Nach weiterer Überzeugungsarbeit von Keller ist Altdorfer dann einmal an den Genfersee gefahren.

«Als sie zurückgekommen ist, hat sie mir erzählt, wie sie das Haus und darin ihre Mutter in einer kleinen Einzimmerwohnung im dritten Stock gefunden hat.» Erzählt habe sie, wie sie geklopft, wie die fremde Frau geöffnet und sie zu ihr gesagt habe: «Ich bin deine Tochter.» Die beiden hätten sich zuvor ja fast dreissig Jahre lang nicht mehr gesehen. Im ersten Moment sei die Mutter überwältigt gewesen vor Freude. In der Wohnung habe Esther dann aber schnell gesehen, wie es um ihre Mutter stand. Überall Kreuze und Heiligenbilder. «Das sieht man ja oft: die Armut, der Alkohol, der Wahnsinn, und dann diese Jesu-meine-Freude-Sache. Fanatisch. So auch dort.» Dass in Altdorfers Zeichnungen später Kreuze eine derart wichtige Rolle gespielt haben, stehe vielleicht damit in Zusammenhang. «Esther war kaum eine halbe Stunde dort, als die Stimmung vollkommen kippte und die Mutter ihr unvermittelt Vorwürfe zu machen begann, warum sie erst jetzt komme.» Schliesslich sei die Mutter aggressiv geworden und habe ihre Tochter regelrecht zum Teufel gejagt. «Wenige Wochen später hat Esther erfahren, dass sich ihre Mutter in Lausanne über eine Brücke in den Tod gestürzt hat.»

1971 hat Esther Altdorfer im Kunstmuseum Bern bei der Ausstellung «Die andere Realität» mitgewirkt, die von Meret Oppenheim und Lilly Keller gemeinsam kuratiert worden ist. In diesen Jahren ist sie immer stärker in die Drogensucht hineingeraten.

Der Eingang zur psychiatrischen Klinik Waldau bei Bern wurde ihr zur Drehtüre. Am 15. Juli 1988 hat sie sich in der

[28]

Nähe dieser Klinik unter den Zug geworfen. Fachleute haben später ihr «stilistisch heterogenes und radikal ungeschöntes Werk» angesiedelt «zwischen individueller Mythologie und Art brut».

Längst sitzen wir beim Kaffee. «Das ist das Schlimmste», sagt Lilly Keller, «diese Vernichtungstat: Ein Mensch lässt sich in Fetzen reissen, weil er sich derart verachtet.» Zum Glück sei Toni immer dagewesen. Für Esther damals, aber auch für sie immer wieder. Wenn sie zum Beispiel über Ungerechtigkeiten und Zurücksetzungen geklagt habe, habe er gesagt: «Lilly, du leidest auf sehr hohem Niveau.» Und wenn sie deprimiert gewesen sei, wenn ihr deswegen alle Arbeiten im Haus zu viel geworden seien, habe er jeweils bloss gesagt: «Lass nur, ich mach das.» Grieb und sie, das sei eine Liebesverbindung gewesen, eine Geistesverbindung, eine Interessengemeinschaft. Wer abends zuerst nach Hause gekommen sei, habe die Tiere versorgt, wer am Morgen zuerst habe fahren müssen, habe das vordere der beiden Autos genommen, die immer hintereinander in der Einfahrt gestanden seien. «Das gewöhnliche Leben war für uns beide sehr einfach. Das ist wahr.»

Jahrzehntelang hat Lilly Keller hier in La Fenettaz gewusst: «Was auch passiert, hinter mir steht Toni wie ein Fels.» Seit er tot sei, sagt sie, schlafe sie hier keine Nacht mehr durch.

So wie Grieb sie durch das Leben begleitet habe, sei sie, das müsse sie betonen, von zwei Assistenten in ihrer künstlerischen Arbeit begleitet worden. Zuerst vom Restaurator Roland von Gunten, der an Klostermalereien, Renaissancekunstwerken oder moderner Kunst gleichermassen kompetent arbeite. Er habe ihr assistiert, solange er auch in Montet gelebt habe, zum Beispiel bei den Eisenkonstruktionen für die Ausstellung im Kunstmuseum Bern 1987. Heute sei er für Diener & Diener Architekten in ganz Europa unterwegs. Und seither arbeite sie mit Michel Haenggi: «Er kennt mich besser als fast alle anderen. Ohne ihn wäre seither nichts Plastisches möglich gewesen. Wenn es um das Sägen, Bohren, Konstruieren ging, verliess ich mich auf ihn. Ich habe ihn gelehrt, wie man trotz Exaktheit harmonisch arbeitet, und er war lernfähig und immer treu.»

[29]

Früher Nachmittag. Zeit für einen Spaziergang durch den Park.

\*

Die Rasenfläche hinter dem Haus ist links und rechts von einem Weiher und in der Mitte, etwas erhöht, von einem achteckigen Pavillon begrenzt und umschlossen von üppiger Pflanzenwelt. Rechts vom Pavillon ein Mammutbaum, an die fünfzehn Meter hoch, mit bizarr geschwungenem Astwerk, ein «*Sequoiadendron giganteum pendulum*», wie auf dem seinerzeit von Grieb angebrachten, blechernen Schrifttäfelchen steht. Dahinter der Wald: dominierend die exotischen Nadelhölzer, dazwischen ebenso exotische Laubbäume: der asiatische Blütenhartriegel zum Beispiel, der «*Cornus kousa chinensis*», der im Frühsommer seine dunkelgrünen Blätter über und über mit weissen, vierblättrigen Scheinblüten bedeckt, oder der «*Cornus florida*», der amerikanische Blütenhartriegel, der im Herbst sein Laub leuchtend purpurrot verfärbt.

Im Park ist der Waldboden zwischen kreuz und quer laufenden Pfaden flächenweise grün von niedrigem, bodendeckendem Bambus. Der Ostrand des Parks grenzt an den Dorfbach. Dort befindet sich ein zusammenhängender Bambushain. Mit archaischer Vitalität schiessen hier jeweils im Juni die neuen Bambustriebe aus dem Boden und wachsen, bei gewissen Sorten zentimeterdick, innert weniger Wochen mehrere Meter in die Höhe. Sei den Achtzigerjahren, erzählt Keller, sei dieser Bambuspark international bekannt gewesen: «Pro Jahr kamen sicher hundert Gäste vorbei, Botaniker aus Frankreich, aus Holland, aber auch aus China und Japan; es gab Führungen der Schweizerischen Dendrologischen Gesellschaft und Besuche aus der Bamboueraie d'Anduze in Südfrankreich.»

Überall im Park finden sich Grieb's sauber gestanzte Metalltäfelchen: «*Phyllostachys parvifolia*», «*Pseudosasa japonica*

[30]

‘*Variegata*’, «*Yushania maculata*», «*Chimonobambusa tumidissinoda*». Letzterer – der aus China stammende «Spazierstockbambus» – bildet seine Halme aus jenen dickknotigen, knochenförmigen Rohrabschnitten, die Lilly Keller sammelt, um sie danach senkrecht aus dem Polyurethangrund ragend in ihre Panneaux einzubauen.

Als Toni Grieb und Lilly Keller im April 1962 hier einzogen, lag hinter der «sacré baraque» eine Wiese mit morschen Obstbäumen. Vom Strässchen, dem Chemin de la Fenette, das an der Westseite entlang ihres Areals bergauf führt, zweigte damals ein

Fahrweg ab, der in einer Linkskurve vor das Tenntor des Bauernhauses führte, das heutzutage ersetzt ist durch die Glastüre und die südseitige Fensterfront von Kellers Atelier. Zwischen diesem Fahrweg und dem Haus lag ein hoffnungslos verwilderter Gemüsegarten.

Grieb – zuständig für die Gestaltung des Umschwungs – hatte weitreichende Pläne für das Areal. Dass er von der Landschaftsgärtnerei – wie man heute sagen würde – viel verstand, kam daher: Zu seinen Vorfahren gehörte aus der Burgdorfer Schnell-Dynastie zum Beispiel jener Hans Schnell, der ab 1827 an der Akademie von Bern als Professor für Naturgeschichte und Botanik wirkte, bevor er 1834 – im Jahr, als diese Akademie zur Universität umbenannt wurde – als einflussreicher Liberaler die Politik des Staates Bern mitzubestimmen begann. Toni Grieb hatte Teile von dessen Bibliothek geerbt und war über dem Studium dieser Bücher bereits in jungen Jahren autodidaktisch zum Pflanzenkundigen geworden.

Als das Paar im Frühling 1962 den üblichen Hochzeitswunschzettel an Verwandte und Bekannte abzufassen hatte, war für beide klar, dass sie sich keine «gruusige» Wohnungsausstattung nach der damaligen Mode wünschten. «Gruusig», muss man wissen, steht für «grauslich» und ist ein Lieblingswort von Lilly Keller. Ihr Hochzeitswunschzettel umfasste danach ausschliesslich Namen von exotischen Nadelbäumen. Denn dass hinter dem Haus nicht Weiss- und Rottannen gepflanzt werden sollten, war selbstverständlich. Dem biedereren Gewöhnlichen sollte auch bei der Pflanzenwahl von vornherein

[31]

der Riegel geschoben werden. Und abgesehen davon, wie gesagt: «Einfach kann jeder Idiot.»

Mit dem Geld, das der Hochzeitswunschzettel einspielte, machten sich die beiden auf die Suche nach Setzlingen. In der Schweiz – konformistisch bis in die Welt der Koniferen – war allerdings wenig zu finden. Deshalb sagte Grieb eines Tages: «Wir fahren nach England und besuchen das Bedgebury National Pinetum.» Sie setzten sich in ihren Deux Chevaux und tuckerten an den Ärmelkanal, setzten über und fuhren weiter in die Grafschaft Kent, wo nicht nur der nationale Koniferenpark, sondern, wie Grieb wusste, auch hervorragende Baumschulen zu finden waren. Zurückgekommen sind sie damals mit vielen jener Stecklinge, die unterdessen als Bäume den Park von La Fenettaz überragen: mit der «Metasequoia

glyptostroboides», der «Cryptomeria japonica», der «Abies Arizonica Compacta», der «Picea abies cincinnata». Und auch der mächtigste Baum auf dem Areal kam damals hierher, die «Sequoia sempervirens» – der heute sicher dreissig Meter hohe, fünfstämmig gewachsene Küstenmammutbaum.

Wer Grieb suchte, fand ihn von nun an in seinem werdenden Park: Er fällte die rund dreissig Fruchtbäume und grub deren Wurzelstöcke aus. Den ehemaligen Gemüsegarten ebnete er ein. Entlang dem Chemin de la Fenette baute ein Freund von Grieb mit alten, hölzernen Bahnschwellen und gespannten Drähten einen Zaun, und Grieb selbst bepflanzte ihn – nach einem kleinen Streit – mit Thujastöcken. Der Streit bestand darin, dass Lilly Keller sagte, Thuja sei zwar sehr gewöhnlich, aber immerhin immergrün, und Grieb partout keine Thuja wollte. Thuja, sagte er, sei nicht nur sehr gewöhnlich, sondern zusätzlich typisch Muri. Für Keller war das ein hartes Argument: Muri heisst der noble Berner Vorort, in dem sie aufgewachsen ist und weswegen ihr in der Berner Kunstszene der Übername «Prinzessin von Muri» verpasst worden war. Sie gab sich aber nicht geschlagen und zeigte Grieb in der Thuja-Debatte, wozu eine Prinzessin fähig ist: «Da kommt Thuja hin. Punkt!», habe sie gesagt. Und egal, ob Grieb im Garten das Sagen hatte oder sie: Es kam Thuja hin, der schon bald darauf einen un

[32]

durchdringlichen Sichtschutz bildete.

So wurde der ehemalige Obstgarten zum Park, und neben den Bäumen und dem Bambus wurden mit der Zeit hier auch Tiere heimisch: Hunde und Katzen, Pfauen und Zwerghühner, mehrere Esel, ein Tukan, Truthühner, japanische Laufenten und zeitweise auch ein Paar Höckergänse, die vor allem Grieb gern gehabt hat. Als er einmal wegen eines Malkurses mehrere Tage abwesend war, hat Lilly Keller diese Gänse allerdings weggegeben: «Ich habe sie nicht mehr ertragen, weil sie derart monogam gewesen sind. Weil sie dauernd ihre langen Hälse ineinander verschlungen und zusammen über die ganze Welt geschimpft haben. So kann man doch nicht sein! Jeder hat doch nur etwas! Kein Mensch hat alles, sonst wäre er ja Gott. Stell dir vor: gescheit, schön, elegant, einflussreich, gesund, erfindungsreich ... Nie ist alles beisammen. Und den Rest musst du dir halt bei anderen holen. Diese Höckergänse waren für mich biederer als bieder. Glücklicherweise waren sie nur zu zweit, allein waren sie hilflos. Ich schenkte sie einem ruhigen Ehepaar, dort konnten sie in Ruhe ihre Eier

ausbrüten. Toni hat sich ein bisschen erholen müssen, als er nach seiner Rückkehr die Gänse nicht mehr vorgefunden hat. Aber sie waren und blieben weg.»

Zudem gibt es im Park auch Koi-Fische. «Eines Tages hat Toni zu graben begonnen, wie ein Verrückter, wochenlang.» Er grub vier grosse Mulden, die er zu Weihern machen wollte. Zwei beliess er ohne Dichtung, die zwei grösseren wollte er abdichten. «Wir kauften en gros Polyester, Glasfasern und Härter ein. Danach hat Toni die Ränder der ausgehobenen Gruben flachgedrückt und das Ganze mit Jute ausgekleidet, mit weisser Farbe bestrichen und mit Glasfasern ausgelegt – wie er es in einem Fachbuch gelesen hatte.» Polyester sei «eine stinkende, bräunliche Sauce», die er mit einem Roller über das Glasfasernetz verteilt habe. «Natürlich war das wegen der giftigen Dämpfe nicht ungefährlich, obschon er draussen gearbeitet hat», sagt sie. Mit diesen Polyesterdämpfen, das erzählt sie bei anderer Gelegenheit, hätten sich zum Beispiel die Künstler Walter Pips Vögeli, Niki de Saint Phalle oder Peter von Wattenwyl die Lungen kaputtgemacht. Als sie selber später mit Kunststoff zu arbeiten

[33]

begann, habe sie sich deshalb für Polyurethan entschieden: «Polyurethan ist unschädlich, aber dafür ungefähr zehnmal teurer als Polyester.» Die Polyesterdichtung der beiden grossen Weiher in La Fenettaz trocknete sofort, und schnell konnte man sie mit Wasser füllen. Bis man es allerdings habe wagen können, sie zu bepflanzen und mit Fischen zu beleben, habe man warten müssen, weil der hart gewordene Polyester noch wochenlang Gift abgegeben habe.

1975 zeichnete Toni Grieb den Entwurf für den Pavillon. Später habe er sich geärgert, dass er sich beim Grundriss für das konventionelle Achteck entschieden habe statt für das interessantere Neuneck. Denn eigentlich habe er Symmetrien gehasst, sagt Keller, und von ihm habe sie gelernt, dass rechte Winkel und Symmetrien nicht spannend sind. Vorerst habe er mit Schaufel und Karrette die ganze Böschung entlang des ehemaligen Fahrwegs abgetragen und mit der gewonnenen Erde eine regelmässig ansteigende Piste zum geplanten Standort des Pavillons aufgeschüttet – «die Altersrampe», wie er gespottet habe.

Damals wird in Bern eben das alte Institut für Chemie der Universität abgerissen. Lilly Keller erfährt, dass dort grosse Fenster weggeworfen werden sollen. Sie organisiert einen Lastwagen und holt acht der ein Meter fünfzig breiten Fenster ab,



gratis, und samt einer metallenen Jugendstil-Wendeltreppe, die sie viel später in ihren Alterssitz in Thusis einbauen wird. Aufgrund der Masse dieser Fenster errechnet Grieb danach die Dimensionierung von Fundament und Unterbau, einer mit Backsteinen gefügten kniehohen Mauer. Den lichtdurchlässigen Kern der sternförmigen Dachkonstruktion gestalten sie mit roten, blauen und gelben Plexiglasscheiben. «Wie man uns damals gewarnt hat, Plexiglas sei kein solides Material! Aber Toni und ich haben bloss gesagt: Blablabla, wir machen es so, wie wir wollen. Und siehe da: Das Plexi hält heute noch. Kein Spalt, nichts. Hagel, Regen, Hitze, Frost: alles gut.»

Die Einweihung dieses Pavillons? Sicher habe man eine Flasche Weisswein getrunken, aber gross gefeiert habe man nicht. «Wir waren gegen alle aufoktroierten Feste. Geburtstage haben wir nicht gefeiert, Weihnachten nicht, Neujahr nicht,

[34]

Ostern nicht, Pfingsten nicht, 1. August nicht. Und an Silvester sind wir extra immer um zehn Uhr ins Bett.» Auch die Inkas hätten keine solchen Feste gefeiert. «Was soll denn das? Eigentlich ist das Schöne am Leben ja gerade, dass es ständig weitergeht und immer wieder etwas Neues kommt.»

Aber selbstverständlich hat man in La Fenettaz die Feste gefeiert, wenn sie gefallen sind. Das Anwesen war ein offenes Haus und für die Berner Kunstszene bald einmal ein Geheimtipp – ein Freiraum, in dem niemand die Einhaltung der amtlichen Polizeistunde kontrollierte, ein Ort, an dem niemand um halb zwölf mit Rotweinflaschen unter dem Arm vor die Tür gestellt wurde und eine Privatwohnung suchen musste, um weiterreden und -trinken zu können. Das Anwesen in Montet erhielt bald einmal den Ehrentitel «Wilder Westen der Berner Kunstszene». «Alle, die hierherkamen, waren völlig unkompliziert. Einmal waren so viele Gäste hier, dass unser Freund, der Kunstmaler Ricco, dessen Interesse ja eigentlich halbwüchsigen Buben galt, das schmale Bett oben im Gästezimmer mit einer ihm unbekanntem Frau teilen musste, und auf dem Boden davor schliefen zwei weitere Frauen.»

Ricco hiess eigentlich Erich Wassmer. Er gehörte mit Jahrgang 1915 zu den Ältesten der damaligen Szene und hatte eine wechselvolle Geschichte hinter sich: Sein Vater Max Wassmer war Zementindustrieller und bedeutender Kunstmäzen auf Schloss Bremgarten bei Bern. Diesem Mann ist Lilly Keller in frühen Jahren noch ab und zu begegnet. «Eine beeindruckende Persönlichkeit», sagt sie. Wassmer hat – von Hodler

und Giacometti bis Vallotton und Bill – Werke schweizerischer Künstler gesammelt aus der Überzeugung heraus, auch in diesem Land gebe es gute Kunst. Und er hat, was Keller bis heute beeindruckt, im Sommer sein Schlafzimmerfenster stets offen stehen lassen, damit unter der Zimmerdecke Schwalben nisten konnten.

Riccós Talent als Kunstmaler wurde im Elternhaus gefördert und nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt er die Möglichkeit, die Welt zu bereisen. 1948/49 lebte er fünf Monate lang auf Tahiti. 1950 bezog er in Frankreich das Schloss Bompré bei Vichy und führte dort ein zurückgezogenes Leben als Kunst-

[35]

maler. Als Ephebophiler variierte er in seinen Gemälden im Geist des Magischen Realismus immer wieder das Motiv halbwüchsiger Jugendlicher in surrealen Traumwelten. Sein Leben auf dem Schloss endete 1963 nach einer polizeilichen Hausdurchsuchung abrupt: Aufgrund einer Denunziation und weil er in seinem Leben nie eine Türe abschloss, standen eines Nachts zwei Polizisten vor seinem Bett und begannen, seine Wohnung zu durchsuchen. Beschlagnahmt wurden neben Aktfotos von Jünglingen auch historische Originalgrafiken von Kamasutra-Darstellungen, die die Polizisten für Pornografie hielten. Diese vom Vater geerbten, wertvollen Blätter hat Wassmer nicht zurückbekommen, auch nicht, nachdem er seine acht Monate im berühmten Gefängnis von Riom abgesessen hatte, in dem er, wie er später erzählt habe, zum Teil «mit wirklich schweren Jungs» zusammen eingesperrt gewesen sei.

Als er 1964 in die Schweiz zurückkehrt und im waadtländischen Ropraz ein herrschaftliches Haus bezieht, ist er ein gebrochener und gesundheitlich angeschlagener Mann. Seither sind Grieb und Keller eng mit ihm befreundet. Und an den Sonntagen sind sie gewöhnlich in Ropraz. Ricco sei eigentlich ein Asket gewesen, sagt Keller, obschon sein Butler Mario, ein Italiener, ausgezeichnet gekocht habe. «Für sich nahm er Brot und Käse, dazu vielleicht einen Apfel und ein Glas billigen Weins. Als er uns wieder einmal solchen Weisswein serviert hat, habe ich deshalb beim Trinken das Gesicht derart verzogen, dass er mich besorgt gefragt hat, ob ich krank sei. Da habe ich gesagt: ‘Herrgott! Wir müssen schon zu Hause immer La perle du Léman saufen für zwei Franken fünfzig den Liter.’ Da hat er erschrocken ausgerufen: ‘Aber Lilly! Sag’s doch!’, ist aufgesprungen und kurz darauf aus dem Keller mit Champagner und mit einem noblen Rotwein zum Essen zurückgekommen. Von da an tranken wir bei Ricco stets guten Wein.»

Dank Grieb kommen Ricco und Keller damals übrigens zum Film: 1971 dreht Grieb als Regisseur einen zwölfminütigen Kurzfilm, in dem ein malender Erzähler (Ricco Wassmer) hinter seiner Staffelei folgende Geschichte zum Besten gibt: Die Schwestern Evelyn und Gwendolyn Morris (Julie Mathieu und

[36]

Lilly Keller) verlieben sich beide unsterblich in den Frauenverführer Fleming (Reiner Rühlin), der mit beiden seinen Spass hat. Evelyn bringt sich aus Eifersucht um, Gwendolyn danach aus Schmerz über den Tod ihrer Schwester ebenfalls. Fleming ist das egal: Er macht sich an die Köchin (Irene Aebersold) heran, die ihn umarmt, um ihn rücklings auf eine Presse legen und zerquetschen zu können. Der «Vogel Fleming» wird an den Solothurner Filmtagen vorgeführt und erhält als freizügig-unmoralische Moritat vom katholisch-konservativen Luzerner «Vaterland» am 12. Februar 1972 ein bemerkenswertes Kompliment. Der Kurzfilm lege «ungefähr alle Klischees biederer Kinounterhaltung bloss»: «Einfach so, ohne viel Aufwand und Umtriebe; es gibt noch Wunder.»

Was Keller an Regisseur Grieb damals am meisten beeindruckt hat: Er hat Rühlin als Fleming in seiner eigenen Offiziersuniform auftreten lassen, die er während der vielen hundert Tage Aktivdienst während des Zweiten Weltkriegs als Leutnant und später als Oberleutnant getragen hatte. Als Kostüm für Rühlin hat er sie jedoch mit einem Schwamm violett eingefärbt: «Ich war gleich neu verliebt in Toni, und habe mir sagen müssen: Er ist wirklich ein wunderbarer Typ. Indem er die Uniform mit der violetten Farbe lächerlich machte, hat er mir ohne ein weiteres Wort gezeigt: Die Militärzeit – unter der er psychisch doch so sehr gelitten hat – habe ich nun endgültig überwunden.»

Kurz darauf hat sich Ricco Wassmer, erst sechsfünfzigjährig, zum Sterben hingelegt: «Auch er mit kaputten Lungen, vom Rauchen. Diese Sauerstoffflaschen in Ropraz. Dieses Keuchen. Das habe ich zu oft gehört in meinem Leben. Bei meinen Besuchen habe ich mich für ihn immer speziell angezogen: auffällige, schöne Kleider, rote Hüte. Ricco war ja ein sinnlicher Typ, der beobachtet hat wie selten einer. Schau dir seine Bilder an: Samt, Brokat und Seide wie bei Velasquez oder Vermeer, die gleichen feinen Glanzlichter. Du siehst das Material, als ob du es berühren könntest. Ricco ist bis zum Schluss empfänglich geblieben für das Schöne, das man seinen Augen geboten hat. Das war damals das Einzige, was ich ihm noch geben konnte.» Ricco Wassmer ist am 27. März 1972 in Ropraz gestorben.

[37]

Geht man durch den Park von La Fenettaz, begegnet man einer ganzen Reihe überlebensgrosser, bunter Fantasiefiguren aus Polyester, im Sommer halb zugewachsen, die immer mehr verbleichenden Farben stellenweise grüngrau vermoost. Das sind Werke von Peter von Wattenwyl, den man damals in der Kunstszene Vowatts nannte – auch er in den Sechzigerjahren ein enger Freund von Grieb und Keller. Er war Spross aus noblem Berner Patriziergeschlecht und hat, kaum fünfundzwanzigjährig, von einer Grossmutter in Genf ein bedeutendes Vermögen geerbt. Mit Polyester experimentiert hat er schon zuvor. Als er nun aber plötzlich wohlhabend geworden war, entschied er sich, mit Polyester grossformatige kinetische Kunst zu machen. Er begann, surrealistisch inspirierte, bunt bemalte Figuren zu bauen, die er mit Motoren, Tonbändern und Lautsprechern bestückte. So entstand zum Beispiel ein gelbes Huhn, dessen Federn sich im Kreis drehen und das durch den Schnabel einen Middlewest-Volkssong krächzen konnte. «Er baute Figuren von einer poetischen Kraft, die für mich neu war», erinnert sich Keller.

Anfang 1969 erhält Peter von Wattenwyl seine Chance: Er wird von Jean-Christophe Ammann eingeladen, in einer Gruppenausstellung im Kunstmuseum Luzern seine Figuren zu zeigen. Die Ausstellung wolle, schrieb Ammann damals im Katalog, unter anderem mit von Wattenwyls «sonoren und kinetischen Monstren [...] ein phantastisch-surrealistisches Klima» dokumentieren, das es im Land gebe. Von Wattenwyl transportierte rund fünfundzwanzig seiner Figuren nach Luzern und baute sie dort in der Hoffnung auf, damit den Durchbruch als kinetischer Künstler zu schaffen. Keller und Grieb reisten an die Vernissage: Zwar seien viele Leute gekommen, «aber», so Keller, «danach keine Presse, kaum Echo, nichts». Von Wattenwyl verkauft keine einzige Figur, und als die Ausstellung zu Ende ist, sagt er zu Grieb und Keller, sie könnten den ganzen Plunder mitnehmen und in ihren Park stellen. «Wir haben einen Lastwagen gemietet und die Figuren hierhergeholt. Seither stehen sie im Park.» Peter von Wattenwyl sei damals unglaublich enttäuscht und in einem gewissen Sinn «eigentlich vernichtet» gewesen. Als Künstler habe er sich davon nie mehr ganz erholt.

[38]

Keller erzählt gern über diesen Mann: «Als ich ihn kennengelernt habe, war er für mich so etwas wie Klein-Mozart: schön, klein, fein und von der Kunst ganz unverdorben. Er hatte eine ähnlich feine Postur wie ich, fast wie ein Mädchen:

lockige Haare, leuchtende Augen, eine starke Nase und keine Haare am Körper. Der schönste Mann der Welt war für mich damals Charly Chaplin. Und Vowatts hat Chaplin geglichen.» Meistens habe er allerdings so stark in seiner kindlichen Fantasiewelt voller Zwerge, Mumins und Trolle gelebt, dass ein Gespräch mit ihm oft langweilig gewesen sei. «Aber was er machte, hat mir genügt.»

Sein Leben lang habe er Westernstiefel und Cowboykleider getragen, «nie Schuhe, nie das Gewöhnliche, er war nie ein normaler Mann»: «Einmal sassen wir in einer Gruppe von Leuten oben am Mont Vully in einer Beiz. Wir tranken Wein, hatten es lustig, und am Nebentisch sassen einheimische Bauern. Im Lauf des Abends gingen Vowatts und ich einmal kurz hinaus, und im WC tauschten wir unsere Kleider: Er streifte mein Miniröckchen über und ich zog seine Westernhosen und sein Hemd mit den Rüschen an. So gingen wir zurück, und er hat auf dem Boden der Gaststube einen Purzelbaum gemacht. Die Waadtländer Bauern hinter ihrem Weisswein haben gestaunt und gelächelt.»

Peter von Wattenwyls kinetische Objekte waren allerdings nicht für Wind und Wetter gedacht. Bald wurden sie stumm und reglos, bloss die intensiven Farben leuchteten noch einige Jahre. Bei seinen gelegentlichen Besuchen in Montet, bezeugt Lilly Keller, habe Jean Tinguely von Wattenwyls Objekte immer wieder betrachtet und gerne über sie gesprochen. Nicht auszuschliessen, dass Tinguely und Niki de Saint Phalle, die auch einige Male durch den Park von Montet spaziert sind, diese Polyestermonster als Zusammenführung von Tinguelys kinetischen Maschinen (seit 1954) und Saint Phalles Polyester-Nanas (seit 1964) diskutiert haben. Während sie heute als Ikonen der Kunstmoderne gelten, lebte von Wattenwyl bis zu seinem Tod 2014 als Künstler vergessen in Murten von Sozialhilfegeldern.

\*

[39]

Vor der südseitigen Fensterfront von Lilly Kellers Atelier liegt ein gedeckter Sitzplatz. Hinter einer Glastüre führen hier einige Treppenstufen rechts hinunter ins jederzeit krautende Treibhaus. Und vor diesem Treibhaus steht ein grosser, aus China stammender Laubbaum, den Keller als «Nastüechli-», also Taschentuchbaum bezeichnet – Grieb's Blechtäfelchen sagt dazu «*Davidia involucrata*». Im Frühling macht dieser Baum schneeweisse Scheinblüten, später Nüsse. Im Herbst ist der Boden voll davon. Durch den Winter müsse man diese Nüsse in der Kälte liegen

lassen – Keller spricht von «Stratifizierung» –, damit sie im Frühjahr keimen können. «Sicher hundert dieser stratifizierten Nüsse habe ich in eine Kiste mit Erde gelegt, um sie zum Keimen zu bringen.» Erfolglos. Aber in all den Jahren sei es immer wieder vorgekommen, dass liegen gebliebene Nüsse unter dem Mutterbaum ausgeschlagen hätten: «Warum? Und warum nicht, wenn ich sie ziehen wollte? Falsche Erde? Falscher Ort? Das ist eben das Geheimnis der Selektion. Darwin hat ganze Bücher darüber geschrieben.»

Von Naturforschern wie Darwin ist Lilly Keller fasziniert: «Sie haben die Geheimnisse der Natur durch Beobachtung an der lebenden Pflanzen- und Tierwelt entschlüsselt und nicht, indem sie die Lebewesen getötet und seziiert haben.» Charles Darwin (1808–1882) war nur einer von ihnen. Ein anderer ist für Keller der Schwede Gustav Eisen (1847–1940): «Er hat sich fünf Jahre lang nur mit Regenwürmern beschäftigt. Und wegen einer speziellen Fliege ist er extra nach Mexiko gereist.» Oder der Franzose Jean-Henri Fabre (1823–1915): «Er lag hinter seinem Haus in Südfrankreich auf dem Bauch, beobachtete Sandwespen und Gottesanbeterinnen und schrieb Bücher über Insekten-Verhaltensforschung.» Allesamt seien diese Männer Passionierte gewesen, «Verrückte, wie ich sie liebe».

Darwin und Fabre hätten übrigens zusammen über die Frage der Evolution korrespondiert, seien sich aber nicht ei-

[40]

nig geworden. Darwin, ein Agnostiker, habe die Evolution als Motor der Entwicklung in der Natur betrachtet; Fabre, ein gottesgläubiger Mann, bestritt die Existenz der Evolution mit dem Argument, Gottes Schöpfung sei von Anfang an vollendet gewesen. «In diesem Punkt», sagt Lilly Keller, «bin ich eine Darwinistin.»

Je länger sie die Natur beobachte, desto deutlicher sehe sie allerdings auch, dass alles «wie vom besten Baumeister» gefügt worden sei. Aber dieser Baumeister sei eben nicht der weissbärtige Gott der Christen, sagt sie und huscht flink in das Treibhaus. Zurück kommt sie mit einem rundlichen, dunkelgrün geäderten Blatt. «*Pilea peperomioides*», sagt sie, tritt durch die Glastür ins Atelier und bleibt vor ihrer monumentalen fünfteiligen Polyurethan-Plastik stehen, die hinter ihrem Schreibtisch an der Atelierwand hängt und den Titel «Pileaton» trägt. «Jetzt schau!» Sie hält das kleine Blatt vor die Skulptur. Kein Zweifel: Man kann die Plastik als riesiges *Pilea-peperomioides*-Blatt sehen. «Dieses kleine Blatt ist Gott», sagt sie, «und zwar ein

Gott, der uns Menschen nicht braucht. Der Baumeister ist nicht ein bärtiger Mann, sondern die Natur selbst. Sie ist der Motor in allem: auch von unseren Gefühlen, unserem Wesen, unseren Sinnen, unserem Empfinden.» – Ob sie am Ende eine Pantheistin sei? – «Wenn es denn ein Wort dafür braucht, dann wohl am ehesten dieses», sagt sie.

[43]

Lilly Keller ist Karl Maria Keller ist Frau Grieb

[44]

Frägt man Lilly Keller, warum sie 1947, nachdem sie die zweijährige Fortbildungsschule Monbijou abgeschlossen hatte, nicht in Bern blieb, sondern unbedingt an die Kunstgewerbeschule Zürich gehen wollte, so beginnt sie von Max von Mühlenen zu erzählen.

Von Mühlenen (1903–1971) war ein Kunstmaler mit kunsttheoretischen und kunstpädagogischen Ambitionen und betrieb in Bern ab 1940 eine private Malschule. Pädagogen werden zwar selten grosse Künstler, aber dafür manchmal prägende Figuren für die Jugend. So auch von Mühlenen. Von Ricco Wassmer (1915–1972) über Toni Grieb (1918–2008) bis zu Franz Gertsch (\* 1930) hat eine ganze Generation von angehenden Künstlern seine Kurse besucht – und die Künstlerinnen, spottet Lilly Keller, seien «nicht selten ledig geblieben ihr Leben lang wegen diesem ‘Gott’». 1947 habe sie zwei Dinge gewusst: dass sie Künstlerin werden wollte, und: «Nie zu von Mühlenen!» Die akademische Kunstauffassung, das Malen lasse sich lehren und lernen, weil es ein richtiges und ein weniger richtiges gebe, habe sie schon damals abgelehnt.

Als sie von Mühlenen dann zwanzig Jahre später in Montet trifft, wo er seinen ehemaligen Schüler Grieb besucht, erhält sie doch noch eine akademische Lektion: «Plötzlich stand er bei mir im Atelier. Ich habe ihm stolz ein eben abgeschlossenes Bild gezeigt, eine wilde, abstrakte Komposition.» Von Mühlenen sei mit gewichtigen Schritten vor dem Bild hin und her gegangen, habe dann ein Stück Zeitungspapier genommen, damit einzelne Teile des Bildes abgedeckt und schliesslich gesagt: «Diese Arbeit müssen Sie schon noch einmal genau anschauen. Hier zum Beispiel fehlt es an der Tiefe und da, in diesem Bereich, müsste man wohl noch ...» Et cetera. Schnell habe sie sich derart geärgert, dass sie gesagt habe: «Herr von Mühlenen, das will ich von Ihnen gar nicht wissen. Ich bin nicht Ihre Schülerin. Ich male aus dem Bauch, wie ich es für richtig halte. Ob das aus Ihrer Sicht gut ist oder schlecht, ist mir egal.» Von Mühlenen habe sie mit erstaunt erhobenen Augenbrauen angeschaut und sich dann für dieses Leben von ihr abgewendet. «Innerlich geseufzt hat er vermutlich: Der arme Toni mit einem derart ungebildeten Weib!»

[45]



Wie viel Lilly Keller 1947 tatsächlich schon über die akademische Strenge des Kunstpädagogen von Mühlenen gewusst hat, bleibt offen. Mit Sicherheit wollte die damals Achtzehnjährige möglichst viel Freiheit: als Künstlerin und als junge Frau. Darum nicht länger Bern, sondern Zürich.

\*

Grenzenlos ist vorderhand allerdings auch die Zürcher Freiheit nicht. Zwar erlauben die Eltern ihrer Tochter im Frühling 1947 tatsächlich, nach Zürich zu gehen, aber vorläufig nur für ein halbes Jahr, und sie hat in das Internat der Haushaltungsschule am Zeltweg einzutreten, die vom Gemeinnützigen Frauenverein Zürich betrieben wird. Die Eltern seien der Meinung gewesen, so Keller, unbeaufsichtigt und unbeschäftigt könne sie nicht in Zürich leben: «Sonst hätte ich ja auf die Idee kommen können, mit irgendeinem Wanderzirkus mitzuziehen.» Gelernt habe sie in diesem Internat nichts, weil ihr der Haushalt egal gewesen sei und weil sie kein Interesse gehabt habe, «zum Bodenpersonal einer Ehe ausgebildet zu werden». Erschrocken ist sie über die Mehrheit ihrer Kolleginnen – «blöde Weiber», die schon am ersten Tag schwärmend ihren Verlobungsring vom Bräutigam vorgezeigt hätten. Ihr sei dabei die alte Bäuerin in Muri in den Sinn gekommen, der sie als kleines Mädchen einmal zuschaute, wie sie Hühner beringt hat. «Aber warum brauchen denn junge Hühner am Bein einen Ehering?», fragte sie die Bäuerin. Die Frau habe gelacht und geantwortet: «Damit ich weiss, wann ich sie metzgen kann.»

Um an der Haushaltungsschule ihre Ruhe zu haben, habe sie dort zu allem «Ja, gern!» gesagt. «Ich habe gewaschen, gekocht, geglättet und gegärtnert und daneben geschaut, dass ich zu meiner Sache komme.» Die Schule am Zeltweg lag nur wenige Schritte vom Schauspielhaus entfernt. Bald einmal kennt sie viele der jungen Leute, die dort arbeiten. Jene, die ihr beim

[46]

Erzählen zuerst einfallen, sind die Schauspieler Kurt Wolfensberger und Pinkas Braun, der damals als Regieassistent von Bert Brecht für die Uraufführung von dessen Stück «Herr Puntila und sein Knecht Matti» gearbeitet hat.

Eine ihrer Leidensgenossinnen im Internat heisst Ilse Süss. Will Keller unerlaubterweise länger als bis 22 Uhr in die Stadt, lässt sie sich von Ilse unterstützen: Diese belügt im Notfall die uniformierten und Krawatten tragenden

Lehrerinnen und wartet zu mitternächtlicher Stunde auf ihren Pfiff, um den im Haus zugänglichen Schlüssel zu holen und die Heimkehrende heimlich einzulassen.

Geht Lilly Keller in die Stadt, trägt sie elegante Röcke und Schuhe mit hohen Absätzen. Sie schminkt sich und lässt sich ausführen. Einer ihrer Begleiter ist der Chemiker und Erfinder Walter Merz, der Vater ihrer Bümplizer Schulfreundin Sabine, der in dieser Zeit in Zürich als Wochenaufenthalter an einem Lexikonprojekt mitarbeitet. «Papa Merz hat mich gern gehabt», sagt sie. Er lädt sie ab und zu zum Abendessen in ein besseres Restaurant der Stadt ein und gibt ihr den Übernamen «s'Bibo» – abgeleitet von der angesagten Jazz-Richtung Bebop. Lilly Keller hat damals, wie sie betont, bei jeder sich bietenden Gelegenheit «getanzt wie eine Verrückte».

Daneben geht sie auch mit ihrem Vater in den Ausgang, wenn jener wegen beruflicher Verpflichtungen in Zürich ist. Das Programm: «Apéro an der Bahnhofstrasse, Abendessen in einem schicken Restaurant und danach ab in eines der Nachtlokale.» Von ihr habe die Mutter in Muri nie etwas über diese Abende mit Papa vernommen. Sie seien ihr kleines, gemeinsames Geheimnis gewesen. Bis heute liebt Lilly Keller Geheimnisse: «Sie machen reich. Du kannst immer denken: Ach, die anderen haben ja keine Ahnung! Das gibt mir ein gutes Gefühl.» Ihre Erinnerungen an diese Geheimnisse rund um das Zürcher Nachtleben mit Papa gehören allerdings zu den letzten, die sie an ihn hat. Doktor Hans Keller stirbt, erst 61-jährig, im Januar 1949 an einem Herzinfarkt.

Die Chronologie der weiteren Ereignisse bleibt unsicher. Vermutlich war es so: Das halbe Jahr an der Haushaltungs-

[47]

schule absolvierte Lilly Keller im Sommerhalbjahr 1947. Den folgenden Winter verbrachte sie wieder im Elternhaus in Muri und bereitete sich auf die Aufnahmeprüfung für den obligatorischen einjährigen Vorkurs der Kunstgewerbeschule vor. Sicher ist, dass sie – laut ihrer Schülerkarte, die sich heute im Archiv der Zürcher Hochschule der Künste befindet – im Frühling 1948 in die Kunstgewerbeschule Zürich eingetreten ist.

In den Spätwinter 1947/48 gehört demnach die Erinnerung an diese Aufnahmeprüfung: Dass sie gut vorbereitet war, ergibt sich aus der Tatsache, dass sie «mit einem Koffer voller Arbeiten» nach Zürich gereist sei. Diesen Koffer habe sie vor

den Experten – unter der Leitung des Schuldirektors, des damals sechzigjährigen Kunstmalers Johannes Itten (1888–1967) – auf den Tisch gestellt und ihn selbstsicher aufgeklappt. Sie sei dann in die Kantine geschickt worden und habe eine Stunde lang warten müssen. Danach habe man sie wieder in den Raum mit den Experten gebeten und ihr mitgeteilt, sie werde ohne Examen in den Vorkurs aufgenommen. Sie erinnert sich, wie stolz sie gewesen sei, als sie abends ihren Eltern in Muri diesen Bescheid mitgeteilt habe.

Ab dem Frühling 1948 lebt Lilly Keller wieder in Zürich. Sie wohnt bei der Familie Wydler an der Trottenstrasse 55 in Wipkingen. Vater Wydler ist ein Cousin von ihr. Die Tochter des Hauses, Marianne – zehn Jahre jünger als sie und damals noch ein Mädchen –, besucht später an der Kunstgewerbeschule die Modefachklasse und wird die zweite Ehefrau eines gleichaltrigen Berner Bekannten von Lilly Keller: des Schriftstellers Paul Nizon – «Pablo», wie sie ihn nennt. Wenn in dessen Roman «Das Jahr der Liebe» (1981) der Ich-Erzähler in Paris in seinem «Schachtelzimmer» an einer «Liebesvergiftung» leidet, weil ihm die Ehefrau abhanden gekommen ist, so verarbeitet der Autor an dieser Stelle auch die Scheidung von Marianne Wydler, die nach New York gezogen ist. Als Kunstmalerin ist sie seither insbesondere mit fotorealistischen Stillleben hervorgetreten, von denen eines – Lauch, Aubergine und verschiedene Früchte auf zwei Küchentüchern – gleich neben dem Cheminée in der Küche von La Fenettaz hängt.

[48]

Lilly Keller besucht nun an der Kunstgewerbeschule den Vorkurs und wird nach der bestandenen Aufnahmeprüfung in die Fachklasse Grafik von Ernst Keller (1891–1968) aufgenommen. Das ist eine Leistung: Wer Grafik machte, gehörte damals zur Elite der Schule, entsprechend begehrt waren die Plätze in dieser Klasse. «Wir sind optisch sehr gut angeleitet und geschult worden», attestiert sie ihrem Hauptlehrer, und sie erinnert sich, dass sie begeistert mitgemacht habe: «Ich arbeitete passioniert und merkte, dass ich vorwärtskam und mein Auge sich entwickelte.» Zweimal pro Woche ging sie abends zusätzlich ins Aktzeichnen. Im ersten Jahr der Grafikausbildung bat sie Direktor Itten um die Erlaubnis, statt die Schule zu besuchen, unter Anleitung des Bühnenmeisters Albert Knöbel für das Cabaret Cornichon am Hirschenplatz im Niederdorf Dekors malen zu dürfen. Später arbeitete sie im «Cornichon» ein zweites Mal mit und lernte die ganze Truppe kennen: Margrit

Rainer und Ruedi Walter, Margrit Läubli und César Keiser; dazu Walter Lesch, den Direktor des Cabarets; eine Persönlichkeit, die sie stark beeindruckt hat.

Daneben arbeitete sie, um Geld zu verdienen, jedes Jahr für den Künstlermaskenball im Kongresshaus: Handlangerarbeiten für die beiden Bühnenbildner Leo Leupin und Fritz Butz, die für die Dekoration der Säle verantwortlich waren. In ihrem «Buch No. 55», das den Titel «Die Stellung der Frau als Künstlerin» trägt und 1992 entstanden ist, findet sich auf einem Illustriertenausschnitt ohne Quellenangabe die Fotoreportage zu den Vorarbeiten eines solchen Maskenballs. Neben Butz, der laut Bildlegende an «sechs Meter hohen Figuren» arbeitet, und Leupin, der «groteske Fabelwesen aus farbig überklebten Drahtgeflechten» konstruiert, sieht man auf einer Fotografie die junge Lilly Keller mit Bubikopffrisur, wie sie mit grossem Schrubber neben einem Farbkübel stehend eine riesige Papierfläche grundiert. Die Seite im «Buch No. 55» ist in Kellers Handschrift mit dem Kommentar versehen: «Wenn nicht gerade im Haushalt, dann aber unter Männer-Regie.»

Wer bei den Vorbereitungen mitarbeitet, kann dafür am Künstlermaskenball gratis teilnehmen. Und das ist nicht

[49]

nichts: Dieser Ball in Zürich ist damals ein kultureller Höhepunkt des Jahres. Er ist das Jahrestreffen jener, die so weit unangepasst denken, dass sie sich eine andere Welt vorstellen können – weniger eine politisch-ökonomisch revolutionierte als eine künstlerisch umgestaltete. «Es hat damals ja nur uns gegeben und die Spiessbürger. Dazwischen lag ein tiefer Graben. Wir sind von den Angepassten ausgegrenzt worden, und wir haben uns abgegrenzt, weil wir nicht dazugehören wollten.» Am Künstlermaskenball treffen sich jene, die nicht bereit sind, die Geistige Landesverteidigung des Zweiten Weltkriegs gegen Faschismus und Nationalsozialismus nun als antikommunistische unbefristet weiterzuführen. Gegen die aufziehende Eiszeit des Kalten Kriegs stellen insbesondere die Jungen die Radikalität der eigenen, ausgesetzten Existenz, die Grenzenlosigkeit der Lebenslust und die Intensität des gelebten Moments. Künstlermaskenbälle sind rauschende Nächte. Alle kennen alle. Und mittendrin Lilly Keller, verkleidet mit einer selber gestalteten Maske: Sie zieht mit der Künstler-Guggemusik durch die Säle und die Gassen der Stadt, quetscht schräge Töne aus einer Trompete oder lärmt mit einer Rätsche vorneweg. «Wir sind alle geschwommen in unserem kleinen Meer. Wir

wussten nicht, wer wir waren; wir wussten nicht, was wir wollten; aber wir wussten, was wir nicht wollten: als angepasste Spiesser zu enden.»

An der Kunstgewerbeschule fällt Lilly Keller schon während der Vorkurszeit ein Mann aus der Bildhauerklasse auf, «schön wie ein Gott». Er heisst Helmut «Muz» Zeier (1929–1981), und bevor sie mit ihm bekannt wird, ist er bereits wieder verschwunden. Sie erkundigt sich und erfährt, dass er für einen Monat nach Afrika gefahren sei: «Einfach so. Ohne Gepäck, in Zoccoli nach Genua und mit dem Schiff hinüber. Ich dachte mir damals: Einfach dorthin gehen, wo man hingehen will, das ist grossartig. Dieser Typ hat mir etwas voraus.» Als Zeier im Winter 1948/49 eines Tages wieder an der Kunstgewerbeschule auftaucht, macht sie ihn auf sich aufmerksam. Kurz darauf zieht sie bei der Familie Wydler aus und in die Parterrewohnung am Sihlquai 282 ein. Dort wohnt Zeier – «schräg unter der Eisenbahnbrücke über die Limmat» – in einem Zimmer der elterlichen

[50]

Wohnung. Plötzlich lebt sie nun in einem Arbeiterquartier mit sichtbar ärmlichen Leuten und habe sich angepasst, indem sie sich «künstlich arm» gekleidet und gegeben habe, wie sie sagt. Selber arm gewesen ist sie nie: Ihre Eltern haben ihre Ausbildung unterstützt, auch wenn sie in dieser Zeit ein halbes Jahr überhaupt nicht mehr in Muri vorbeigeschaut habe.

An der Schule nimmt sich Keller Freiheiten heraus, die ihr Rektor Itten vorderhand auf Zusehen hin durchgehen lässt: Sie schwänzt sämtliche allgemeinbildenden Pflichtfächer, die zur Grafikausbildung als Lehre gehören, weil sie der Meinung ist, Buchhaltung und Staatskundeunterricht brauche sie nicht. Dafür lebt sie nun zum ersten Mal mit einem Mann zusammen. Frühmorgens eilen Vater Zeier, ein Zahntechniker, und seine Frau – eine Schweizerin mit teilweise afrikanischem und etwas chinesischem Blut – auf den Zug, um in die Praxis nach Adliswil zu fahren, in der sie beide arbeiten. Dann – gewöhnlich etwa um Viertel vor sieben – steht Zeier auf, geht mit der Einkaufstasche seiner Mutter schnell in den benachbarten Lebensmittelladen und holt Milch, Butter, Brot und Croissants. Einige Minuten später liegt er wieder im Bett. «Als ich ihn einmal gefragt habe, ob er verrückt sei, so früh aus dem Haus zu gehen, hat er mich fürs Leben etwas gelehrt: Das müsse man machen, hat er gesagt, damit man nicht auffalle, damit man gleich zu sein scheine wie all die Búezer, die um diese Zeit zur Arbeit gehen.» Dass man sich äusserlich anpassen muss, um machen zu können, was man will, hat sie von Zeier gelernt:

«Zuvor war ich der Meinung: Bis wann ich im Bett liege, geht niemanden etwas an. Aber das ist falsch. Alle müssen überzeugt sein, man liege nicht im Bett. Danach ist man frei zu tun, was man will.»

Wenn die beiden nicht an der Kunstgewerbeschule oder in der Stadt unterwegs sind, haben sie die Wohnung für sich. Zeier – den seine Eltern in den Klosterschulen Immensee und Nuolen haben erziehen lassen – verfügt als Bildhauer über ein ausgezeichnetes Handwerk. Eines Tages beschliesst er, seiner gläubigen Mutter einen Streich zu spielen, bei dem er seine Kunstfertigkeit und seine Boshaftigkeit gleichermassen unter Beweis stellen kann: Er nimmt Mutters geliebte Porzellanstatue

[51]

des heiligen Antonius, den sie gewöhnlich anruft, wenn Hilfe von oben gefragt ist – etwa, wenn sich die Katze anschickt, Junge zur Welt zu bringen. Zeier schlägt der Statue den Kopf ab, modelliert auf den Körper des Heiligen einen eleganten Fuchskopf und bemalt und patiniert ihn so, dass man, wie Keller betont, mit dem besten Willen nicht gesehen habe, «dass dieser Fuchskopf nicht schon immer drauf war». Als die Mutter am Abend zurückkehrt, wirkt das Werk wie gehofft: «Der Mutter sind fast die Augen aus dem Kopf gefallen, und wir haben uns an ihrer Ratlosigkeit ergötzt.»

Im Frühling 1949 – Lilly Keller ist eben zwanzig und damit mündig geworden – wird sie von Zeier schwanger. Sie beschliesst, abzutreiben. Seine Eltern reagieren verständnisvoll: «Keine Vorurteile, keine Verurteilung, sondern loyal mit dem Entscheid, dass ich das Kind nicht wollte.» Sie habe weder damals noch später auch nur einen Augenblick gezweifelt: «Für mich war der Abtreibungsentscheid eine Stellungnahme ohne Wenn und Aber – wie später etwa der Beitritt zur Sterbehilfeorganisation Exit. So, wie ich mit Exit entschieden habe, mir den Entscheid für den eigenen Tod vorzubehalten, habe ich damals entschieden, mir den Entscheid vorzubehalten, ob ich Kinder wolle oder nicht.»

Zwar höre man immer wieder von Frauen, dass sie eine Abtreibung ihr Leben lang bereut hätten. Vermutlich gebe es schon so etwas wie den Trieb der Frau, Mutter zu werden. Man könne keiner Frau vorwerfen, wenn dieser Trieb stärker sei als ein anderes Berufsziel. «Aber man muss wissen, dass Mutter zu werden ein

Berufsentscheid ist für ungefähr achtzehn Jahre.» Für sich habe sie eine solche Selbstaufopferung immer abgelehnt.

Zu dieser Zeit ist es in Zürich zwar schwierig, aber möglich, ein Kind abtreiben zu lassen. Voraussetzung ist ein psychiatrisches Gutachten. Der Psychiaterin, die sie aufsucht, teilt sie mit, dass sie das Kind unmöglich gebären könne: «Wenn es auf der Welt ist, bringe ich es um», habe sie gedroht. Die Psychiaterin habe nachgefragt, ob sie sich wirklich derart sicher sei. «Ja», habe sie gesagt, «Muz und ich wollen Künstler werden und wir sind noch unfertige Menschen. Darum wären wir unfähig, [52]

diesem Kind ein Vorbild zu sein.» Abgesehen davon habe sie gewusst, dass von ihrer Mutter her der Druck gekommen wäre, mit dem unehelichen Kind nach Hause zu kommen: «Dieser Schritt hätte die Rückkehr in ein konformistisches, bürgerliches Leben bedeutet. Künstlerin zu werden hätte ich dann für dieses Leben vergessen können.» Ihrer Mutter habe sie deshalb von der Schwangerschaft nichts gesagt. Bloss ihr Bruder Hans hat Bescheid gewusst. Er hat damals als Assistenzarzt in Aarau gearbeitet und für sie ein nötiges Dokument mitunterzeichnet. Der Eingriff sei dann komplikationslos verlaufen.

In der Stadt Zürich gibt es damals nicht bloss den Künstlermaskenball: Es gibt eine heterogene protest- und kunstaffine Jugendszene, die sich an jedem Wochenende trifft und den Ausbruch aus der verhockten Enge probt. Zeier und Keller gehören dazu. Die Jugendlichen tragen «Hochwasser»-Röhrliosen und schwarze Rollkragenpullover. Die Mutigsten queren die Stadt barfuss in Sandalen und mit einem Hemd, das nachlässig aus der Hose hängt. Steckt in einer Tasche eine zerlesene Broschüre, dann ist das zum Beispiel Jean-Paul Sartres Essay «Der Existentialismus ist ein Humanismus». Jugend ist als Marktlücke noch kaum entdeckt. Die Kulturindustrie produziert noch keine Protestaccessoires und -argumente von der Stange. So etwas wie Jugendkultur ist um 1950 noch gar nicht vorgesehen. Der Protest muss – nicht nur in Zürich – zuerst erfunden werden. Was man will, muss man sich nehmen. Ohne Engagement geht nichts. Man hört leidenschaftlich gern neuen Jazz, lebt im Hier und Jetzt, und für die Zukunft hat man nicht Pläne, sondern ein müdes Lächeln. 1957 wird Lilly Keller ihrem ersten «Buch» den Titel geben: «Bleib am Leben bis morgen» und damit an dieses Lebensgefühl erinnern.

Zur Zürcher Jugendszene gehören alle, von den Kunstgewerbeschülern und -schülerinnen über die Jugendlichen aus dem Arbeiterquartier Aussersihl bis zu den jungen Berufsleuten aus den angesagten Sparten Grafik, Design, Werbung, Architektur oder Fotografie. Ausgeschlossen sind bloss die konformistischen Studenten und Studentinnen der Universität, die «der damaligen 'Dixieland'-Seuche verfallen» gewesen seien.

[53]

Man trifft sich in kurzlebigen Jazzkellern. Zum Beispiel im «Trester-Club» an der Strassburgstrasse im Kreis 4, wobei «Trester» für den Schnaps steht, der aus den Pressabfällen bei der Weinherstellung gebrannt wird. Man tanzt, diskutiert und trinkt. Und als dieser Club bereits nach drei Monaten auf Druck der Nachbarschaft geschlossen wird, entsteht er – zu Beginn des Jahres 1951 – im Niederdorf neu in einer kleinen, stillgelegten Posamentereifabrik an der Münstergasse, gleich hinter der Bodega. Den Mietvertrag unterschreibt Harro Zeier, der ältere Bruder von Muz. Für eine bescheidene Miete garantiert die Stadt während der Zwischennutzung die Licht-, Wasser- und Gasversorgung der Liegenschaft.

Die ehemalige Fabrikhalle im Parterre wird zum Konzert- und Tanzraum: Für ungefähr ein Jahr wird er an den Samstagabenden zum Treffpunkt der Szene. Zwei New-Orleans-Jazzbands spielen um die Wette: die «Trester Seven» mit Bandleader Thomas «Sabu» Marthaler und das «Professor Big's Trester Orchestra» mit dem Posaunisten Muz Zeier als Frontmann. Diese Amateurbands geben ihr Letztes, die Wände vibrieren, die Glieder wirbeln, die Füsse fliegen über ölige Riemenböden. Die verbrauchte Luft steht wie eine Wand. Tresterschnaps, Rotwein und saurer Most fliessen in Strömen. Hier geht, wie Sartre sagen würde, die Existenz der Essenz vor: Hier ist man Mensch vor jeder Zuschreibung und erfindet sich in jedem Augenblick neu.

Ein NZZ-Reporter, der damals den «Trester Club» besucht hat, berichtet: «Noch im Dunkeln empfangen den Besucher die schrillen Töne eines Jazzorchesters, aus denen die tausend Stimmen des Urwalds rufen, äugen und verführerisch schrillen, abbrechen, von neuem locken und betören, und wenn er die Türe knarrend aufstösst, so wähnt er sich in eine Ranch eines Goldgräberdorfes versetzt, das von den wunderlichsten Gestalten bevölkert wird [...]. Zu den hinreissenden und scharf skandierten Klängen des Orchesters Trester-Seven, bestehend aus Sopransaxophon, aus Basstuba, Klarinette, aus Banjo, Trompete, Posaune, Gitarre und Schlagzeug,



drehen, winden und tanzen nun an die vierzig Paare in eigentümlichen Verschlingungen und Figuren.»

[54]

Im Zentrum des existenzialistischen Lebensgefühls liegt damals die Stadt Paris, in Kellers Erinnerung insbesondere der Club «Le Vieux Colombier», wo die Band des Klarinettenisten und Sopransaxophonisten Claude Luter aufspielt, manchmal im Duo mit Sidney Bechet, einem US-amerikanischen schwarzen Musiker, den die Pariser Jugend damals als «Le Dieu» verehrt. Aber zumindest an den Wochenenden liegt damals auch Zürich ein bisschen an der Seine. In dieser Jugendszene ist man sich in vielem einig, in der Weltanschauung und in der Begeisterung für den aktuellen Jazz sowieso. Man kennt sich und man respektiert sich. Eine Freundschaft aus jenen Tagen verbindet Lilly Keller mit dem Künstler Alex Sadkowsky, der damals gerade siebzehn Jahre alt gewesen ist: «Er war hochbegabt, ein Jugendgenie. Später hat er gemalt, gezeichnet, gefilmt, Gedichte und den riesigen Roman ‘Die chinesische Wespe’ geschrieben. Und er blieb einer der Treuesten: Immer wieder hat er Toni und mich hier in Montet besucht.» Als das Gespräch wieder einmal auf Sadkowsky kommt, holt Lilly Keller das Bild, das sie ihm zuletzt abgekauft hat: «Der Künstler im Sturm». Ein kleines Männchen mit Palette in der Hand rennt unter violetterm Regenschirm durch buntwogende Wolken. Verstärkt ist die Ironie durch den kitschig glänzenden Rahmen, in dem die Miniatur steckt.

Über dem «Trester Club» gibt es damals auf drei Stockwerken Wohnungen. Eine davon beziehen Keller und Zeier für eine Monatsmiete von fünfzig Franken. Zeier habe die Wohnung gestaltet «wie eine romanische Kapelle» und bald einmal seien sie mit einem Auto ins Glarnerland gefahren, um dort «ein altes Hammerklavier» abzuholen, das sie dann in ihre Wohnung gestellt hätten. Denn Zeier war nicht nur ein mitreissender Posaunist, sondern als begabter musikalischer Autodidakt auch ein guter Pianist, der auch später überall, wo er lebte und arbeitete, ein Tasteninstrument stehen hatte. Zudem spielte er ausgezeichnet Orgel, und Keller erinnert sich, dass er damals regelmässig in der Kirche Enge geübt hat.

Im Frühling 1951 beendet Lilly Keller an der Kunstgewerbeschule das zweite Jahr ihrer Ausbildung als Grafikerin und ahnt nichts Gutes, als sie eingeladen wird, bei Direktor Itten

[55]

vorzusprechen. «Schauen Sie, Fräulein Keller», habe er zu ihr gesagt, jetzt sei sie seit drei Jahren an der Schule und seit drei Jahren werde sie nun als Sonderfall behandelt und von den allgemeinbildenden Fächern dispensiert. Es tue ihm leid, aber das gehe nicht mehr länger so. Man habe höheren Orts von diesem Sonderfall Kenntnis erhalten und verlange, dass Lilly Keller wie alle anderen behandelt werde. «Wie soll es denn jetzt weitergehen?», habe sie Itten gefragt. Und er habe geantwortet: «Sie müssen sich fügen und den Unterricht von nun an besuchen.» Darauf habe sie gesagt, es tue ihr leid, aber das mache sie nicht. Wenn es denn nicht anders gehe, dann verlasse sie halt die Schule.

Damit verabschiedete sie sich von Itten und ging, um ihren Entscheid dem Hauptlehrer Ernst Keller mitzuteilen. Zu ihm habe sie gesagt, er kenne ja ihre Haltung, die Staatskunde und das Kaufmännische gehe sie nichts an, und Grafikerin wolle sie sowieso nicht werden, sondern Künstlerin. Ernst Keller sei laut geworden: Sie werde es noch erfahren, wie schnell man als Künstlerin am Hungertuch nage. Darauf gab sie spitz zurück, sie wisse schon, dass sie dereinst wie van Gogh enden werde. Ihr Hauptlehrer war wütend und enttäuscht, musste den Entscheid aber respektieren und wünschte ihr schliesslich viel Glück. Dann ging sie zum Maler Ernst Gubler (1895–1958), bei dem sie den Zeichenkurs belegt hatte. Gubler gratulierte ihr zum Entscheid und seinen Kommentar hat Lilly Keller nie vergessen: «An dieser Schule würden Sie sowieso bloss verbildet. Aus einem Grafiklehrling hat es noch nie einen Künstler gegeben.»

Als sie an diesem Tag ihr Garderobekästchen ausräumt, steht plötzlich der kleine Zimmermann neben ihr, ein feingliedriger Jugendlicher, vier Jahre jünger als sie, schwarze Haare, grosse Augen. Jörg Zimmermann will Bühnenbildner werden, redet andauernd von seinem grossen Vorbild Teo Otto und steckt ihr – weil er im Schauspielhaus seine praktische Ausbildung macht – ab und zu eine Freikarte für eine Theateraufführung zu. Was sie da mache?, fragt er. «Ausräumen» sagt sie, «ich gehe. Ich suche mir ein Atelier und mache frei weiter.» Zimmermann hilft ihr daraufhin, ihren Kasten zu leeren, und trägt ihr die Mappe nach Hause.

[56]

Als Lilly Keller diese Episode am 5. Juli 2011 in Montet erzählt, fügt sie hinzu, dass Zimmermann später tatsächlich ein bedeutender Bühnenbildner geworden sei. Letztmals begegnet sei sie ihm 1957 in Darmstadt, als er dort am Landestheater gearbeitet habe. «Ich nehme an», hat sie beigefügt, «er schwirrt weiterhin irgendwo

in Deutschland herum.» Einige Tage später habe ich sie per Mail auf Zimmermanns Wikipedia-Eintrag hingewiesen und darauf, dass er als Bühnenbildner später vor allem in München und am Schluss in Augsburg gewirkt habe, wo er 1994 gestorben sei. Bei meinem nächsten Besuch liegt ein Zettel auf dem Küchentisch, der, wie sie sagt, durch meine Mitteilung angeregt worden sei. Auf dem Zettel steht: «Helmut Zeier † / Fritz Kuhn † / Jörg Zimmermann † / Sam Francis † / Toni Grieb † / Roberto Niederer † / Harald Studer † / Felix Handschin † / Werner Schindler † / Pips Vögeli † / Hofkunst † / Luginbühl † / Balz Burkhard † / Meret Oppenheim † / May Fasnacht † / Ricco Wassmer † / Tinguely † / Kurt Blum †.»

In der Zeit, als Lilly Keller mit Zeier über dem Trester-Club an der Münsterergasse lebt, wird sie eines Tages darauf aufmerksam, dass einige Hausnummern weiter an einem alten Haus Bauprofile errichtet worden sind. Die Eingangstür jenes Hauses ist ihr schon zuvor aufgefallen: Sie ist geziert mit einem romanischen Türsturz aus Sandstein, das verwitterte Relief zeigt «ein Tier, vermutlich ein Reh und eine schmale Person». Jetzt sagt sie am Küchentisch zu Zeier: «Muz, dieses Relief musst du retten. Die hauen es sonst beim Abbruch zusammen.» Zeier kümmert sich darum, organisiert einen Kollegen, der mit Leitern anrückt. Gemeinsam und «in einer höllischen Geschwindigkeit», erinnert sich Keller, hätten die beiden mitten am helllichten Nachmittag auf den Leitern den sicher hundert Kilo schweren Sandsteinklotz aus der Fassade herausgepickelt, ihn heil auf die Strasse hinunter und anschliessend einige Türen weiter in ihre Wohnung hinaufgebracht. Sofort habe Zeier damit begonnen, von diesem Original einen Gipsabguss anzufertigen. Keinen Moment zu früh: Kurz darauf stehen zwei Polizisten vor der Tür und wollen wissen, was es mit dem Loch in der Fassade nebenan auf sich hat. Die Sache sei nur deshalb glimpflich ausgegangen,

[57]

weil der Hauseigentümer angegeben habe, dass der Türsturz tatsächlich als Abbruchmaterial weggeworfen worden wäre. Das Sandsteinoriginal habe Zeier damals im Landesmuseum hinter dem Hauptbahnhof abgeliefert.

Seit Lilly Keller nicht mehr zur Schule geht, arbeitet sie als freie Künstlerin und sucht ein eigenes Atelier. Die Wohnung über dem Trester-Club ist ja sowieso nur eine Übergangslösung. Jenseits der Limmat, an der Nüscherstrasse 33, findet sie einen ebenerdigen «Riesenraum». Er ist durch einen breiten Gang getrennt von einer evangelischen Speiseanstalt. Hier richtet sie ihr neues Wohnatelier ein.

Ungefähr in diese Zeit fällt die erste Ausstellung, an der die Künstlerin Lilly Keller teilnimmt: «Zürcher Künstler im Helmhaus» heisst sie und findet vom 24. November bis zum 21. Dezember 1951 statt. Die Zweiundzwanzigjährige hat ein klares Bewusstsein dafür, dass der Kunstbetrieb eigentlich ein Künstlerbetrieb ist, in dem Kunst von Künstlerinnen als «Frauenkunst» belächelt wird. Darum meldet sie sich, wie die «Ausstellerkarte» in ihrem Archiv belegt, nicht als «Lilly», sondern als «Karl Maria» Keller an.

Ausgestellt haben im Helmhaus damals, berichtet die NZZ, 191 Künstler, die aus 394 Bewerbungen ausgewählt worden seien. Diese 191 Künstler zeigten «219 Bilder und Zeichnungen, 41 Skulpturen und einige Werke aus dem Gebiet der Glasmalerei und des Mosaiks». Was die «jüngeren Vertreter» betrifft, so seien ihre Werke im Treppenhaus des Helmhauses präsentiert worden und «einer Lyrik der dunkleren Halbtöne» verpflichtet gewesen: «Teils etwas primitivistisch und illustrativ orientiert, teils in freiem malerischem Zug gestaltend, haben sie etwas Zwielfichtiges, Versonnenes und Elegisches, in dem sich wohl auch etwas von der heutigen Zeitstimmung ausspricht.» Ausgestellt hat Lilly Keller damals unter ihrem männlichen Pseudonym einen etwas frauenkunstverdächtigen Entwurf für eine Tapisserie.

Muz Zeier hat den Umzug an die Nüscherstrasse zusammen mit seinem Klavier mitgemacht. Weiterhin arbeiten sie hier nebeneinander und zwischenhinein bringt Zeier Keller

[58]

die Grundbegriffe des Modellierens bei. Noch vor dem Künstlermaskenball 1952 passiert Folgendes: Als Lilly Keller eines Tages in ihr Atelier kommt, findet sie Zeier auf dem Bett sitzend, seinen Arm um die Schulter einer Freundin von ihr gelegt. «Ich habe gefragt, was los sei, und die Antwort erhalten: Siehst du das nicht? Wir sind jetzt ein Paar. Wir brauchen dich nicht mehr.» Da sei sie laut geworden, immerhin habe ja sie dieses Wohnatelier gemietet. Sie habe die beiden angefahren: «Raus! Gesindel! Raus!» Und was Zeier danach noch zu sagen gehabt habe, sei blosses «Gewäsch» gewesen. Sie habe die beiden rausgestellt, und die ganze folgende Nacht habe Zeier vergeblich an die verschlossene Türe geklopft: «Der hätte noch zehn Jahre lang klopfen können.» Am andern Morgen hat Lilly Keller Zeiers Hab und Gut in den öffentlich zugänglichen Hausgang hinausgestellt. Daran, wann und wie er später sein

Klavier abgeholt hat, erinnert sie sich nicht mehr. «Sicher ist, dass ich ihm auch später nie mehr aufgemacht hätte.»

Derart eifersüchtig sei sie gewesen? Lilly Keller widerspricht: «Es ging nicht um Eifersucht. Wenn er mir gesagt hätte: ‘Hör mal, ich habe mich verliebt’, dann hätte man ja darüber reden können. Aber hinter meinem Rücken? Nicht die andere Frau war das Problem, sondern der Vertrauensbruch.»

Wie in den Jahren zuvor arbeitet sie auch im Spätwinter 1952 mit vielen anderen an der Vorbereitung des Künstlermaskenballs. Diesmal baut sie drei Meter hohe Masken mit einem Kollegen, der dafür, wie Keller sich erinnert, als Sohn eines Holz- und Steinbildhauers «eine verblüffende Begabung» gehabt habe. Der Mann ist drei Jahre älter als sie und heisst Fritz Kuhn. Zuerst arbeitet man mit «Grüezi» und «Adieu» zusammen – bis Keller während der Arbeit beiläufig von Zeier und seiner neuen Freundin und dem Ende ihrer Beziehung zu erzählen beginnt. Da schaut Kuhn von der Arbeit auf und sagt: «Wunderbar. Heute Abend steigt ein Fest im Seefeldquartier. Du bist eingeladen.» Seither sind die beiden ein Paar.

\*

[59]

Friedrich Kuhn (1926–1972) ist schon in jungen Jahren ein unsteter Mensch. Er reist ab 1946 viel, ist, wie man über ihn lesen kann, zwischen Grönland und Nordafrika unterwegs und sicher zwischen Dichtung und Wahrheit. Denn wenn Kuhn in guter Stimmung gewesen sei, erzählt Lilly Keller, dann sei er ein wunderbarer Fabulierer und Schauspieler seiner selbst gewesen. Habe er allerdings einen seiner regelmässigen Abstürze gehabt, so sei er «vom Gaukler zum todunglücklichen Melancholiker» geworden.

Die wenigen Kuhn-Publikationen, die es gibt, vermelden, über diesen Mann gebe es kaum biografisch Gesichertes. Dabei stützt man sich auf Paul Nizon, der 1968 in einem grossen Essay über Kuhn geschrieben hat, an dessen Lebenslauf sei das meiste Anekdote. «Es ist merkwürdig», so Nizon, «so legendenschwer dieser Künstler hierzulande umgeht, so wenig Faktisches ist von ihm greifbar.» Der Kunstkritiker Fritz Billeter schrieb 1980: «Wer sich Friedrich Kuhn kritisch sichtigend zu nähern versucht, stösst sofort auf ein Dickicht von Mythen und Legenden. Was hat er in Bern getrieben, wo er sich immerhin zwischen 1951 und 1953 aufhielt?» Abgesehen davon, dass Kuhn ungefähr zwischen dem Spätherbst 1952 und dem Frühjahr 1954 in Bern

war, ist das kein Geheimnis. Nizon wiederum weiss: «Er begann verhältnismässig spät mit Malen, so um die dreissig – nach recht abenteuerlichen (Wander-)Jahren.» Wäre dies tatsächlich so, hätte Kuhn um 1956 zu malen begonnen.

Lilly Kellers Erinnerungen gehen um einiges über die «Mythen und Legenden» der Kunstgeschichtler Nizon und Billeter hinaus. «Wir wollen annehmen» – mit dieser probaten Formulierung behilft sich auch Nizon in seinem «Kuhn»-Essay –, im Frühsommer 1952 seien Keller und Kuhn im Wohnatelier an der Nüscherstrasse abends bei Spaghetti al pomodoro und einer Flasche saurem Merlot gesessen, als sie gesagt habe, sie werde die Bude hier kündigen und nach Bern zurückkehren.

[60]

Und wir können annehmen, dass sie das so gesagt hat, dass Kuhn seither wusste: entweder Zürich oder Keller.

Im Herbst 1952 ist Lilly Keller wieder in Bern, bewohnt in der Altstadt vorderhand verschiedene Mansarden ohne fliessendes Wasser und ist froh, dass sie ab und zu ins nahe gelegene Elternhaus in Muri ausweichen kann, zum Beispiel, wenn sie dringend ein Bad braucht. Ihre Mutter freut sich immer, wenn die wilde Tochter wieder einmal kurz vorbeischaudert oder gar für einige Tage unterschlüpft.

Einige Wochen später – wir wollen annehmen: in der Adventszeit 1952 – trifft auch Kuhn in Bern ein. Keller: «Er ist wegen mir nach Bern gekommen, weil er mich sehr geliebt hat. Auch ich hatte ihn gern, aber ... für mich war er ein guter Freund. Ich dagegen war für ihn die grosse Liebe. Da kannst du nichts machen. Manchmal war dieses Ungleichgewicht belastend, manchmal unerträglich, ja fürchterlich.»

Vorderhand bezieht Kuhn an der Helvetiastrasse billig die Küche und das Bad einer Wohnung, deren restliche Räume als Büros genutzt werden. «Einmal, daran erinnere ich mich, ist er nackt von der Küche ins Badezimmer gehüpft, vorbei an den Bürolisten, die dort gearbeitet haben.» Ansonsten hat Keller an diese Wohnsituation zwei Erinnerungen: Zum einen hatte Bless, der Appenzellerhund ihrer Mutter, grosse Freude an Kuhns Matratze neben dem Gasherd, hat sie bei jedem Besuch sofort beschlagnahmt und sich jeweils ausgiebig darauf gewälzt. Zum anderen bezeugt Keller, dass Kuhn sämtliche hölzernen Türen der Küchenschränke mit seinen Malereien verschönert hat.

Zum Arbeiten findet Kuhn bald Atelierräume im Westen der Altstadt. Dort steht damals – auf dem Areal des heutigen City-West-Komplexes – die Villa Marcuard aus

den 1890er-Jahren und daneben, an der Laupenstrasse 17, ein Kutscherhaus, das «Pavillon» genannt wird. Dieses alte, remiseartige Holzhaus besteht ebenerdig aus leer stehenden Pferdestallungen und Einstellräumen für Kutschen und im ersten Stock aus einem in die Dachschrägen gebauten, langen Raum mit zwei ehemaligen Bedienstetenzimmerchen und einer Toilette. Diesen ersten Stock

[61]

kann Kuhn mieten. «Dort hat er gemalt und ab und zu auch geschlafen.»

Im Frühling 1953 planen Kuhn und Keller, an der Laupenstrasse 17 eine Atelierausstellung zu machen, und arbeiten deshalb hier über Wochen zusammen. In diesem Estrichschlauch habe eine sehr spezielle Atmosphäre geherrscht, erhellt bloss von einer einzigen nackten Glühbirne. Beim Malen habe man fast nichts gesehen: «Entsprechend sind die Bilder geworden. Ich erinnere mich, dass man auf ihnen wenig sah, ab und zu musste man fast erahnen, was dargestellt war. Düstere, lasierte Farben gehörten damals zu unserer Malmanier.» Es existiert noch das Verzeichnis der ausgestellten Bilder mit Titeln und Preisen. Kellers dreizehn Bilder trugen die ungeraden Nummern, Kuhns zehn die geraden. Neben Stilleben, Intérieurs und Bildern («Lago Maggiore», «Südliche Landschaft» etc.) malt Keller damals vor allem Liegenschaften: «Schloss im Park», «Häuser an der Aare» I und II, «Jugendstil-Häuser». Insbesondere bei diesem Sujet wird sie mit Kuhn im Austausch gestanden haben. Er malt neben einem Intérieur und zwei Stilleben zum Beispiel «Drei Häuser», «Haus in Bern» und «Häuser in Zürich». Daneben stellt Kuhn einige symbolische Bilder aus. An eines erinnert sich Keller: «Das Bild zeigte eine Gerümpelkammer mit Dämonen dazwischen.» Auf der Liste findet sich ein Werk Kuhns mit dem Titel «Geisterkammer».

Die Vernissage fand am 30. Mai 1953 statt, einem Samstag. Die Einladung gestaltete Kuhn als Lithografie. Sie zeigt schwarz-weiss ein Frauenporträt, über dem in Grossbuchstaben steht: «LILLI / KELLER / FREDERICH / KUHN». Keller holte an jenem Tag im Garten ihrer Mutter einen Strauss karminroter Pfingstrosen. Bereitgestellt wurden neben Wasser eine Flasche Campari und eine Flasche Pernod. Am Nachmittag begann es zu regnen. Bald tropfte es durchs Dach, auf dem Fussboden bildete sich eine grosse Pfütze. Es war unangenehm kalt. Zuerst tauchte der Fotograf Kurt Blum auf. Dann der Kunststudent Peter F. Althaus, der dann ab 1959 das Kunstmuseum Luzern leitete. Dann kamen Lilly Kellers Bruder Hans und ihre Cousine Paulina Müller. Und schliesslich erschien noch Herr Braaker,

[62]

Kellers Zeichenlehrer an der Fortbildungsschule Monbijou, ein kunstverständiger Anthroposoph, der sie damals gefördert habe und auch jetzt seine ehemalige Schülerin zu rühmen wusste: «Ganz wunderbar, Fräulein Keller!»

Kuhn, vom spärlichen Publikumsaufmarsch frustriert, trank den herumstehenden Alkohol und überspielte seine Enttäuschung mit spontanen Theatereinlagen: «Zum Wohl, Herr Kunsthalledirektor! Zum Wohl, Herr Bundesrat!», prostete er in die Runde der Abwesenden, bevor er plötzlich an die Türe eilte: «Sie können leider im Moment nicht herein! Nicht drängeln! Seien Sie doch vernünftig! Sie müssen ein Nümmerchen nehmen und hinten anstehen! Bitte der Reihe nach!»

Auch die Presse hat damals diese Vernissage verpasst. Kein Wunder: Der konservative Teil des Berner Kunstpublikums ging an diesem Tag in das Kunstmuseum zur Vernissage von «Hauptmeister der Berner Malerei 1500–1900» und der fortschrittlichere tags darauf in die Kunsthalle zur Finissage der weitherum beachteten Georges-Braque-Ausstellung. «Unsere Vernissage hat bald einmal etwas Irreales gehabt», sagt Keller. Sie selber hat in den nächsten Tagen kein einziges Bild verkauft; Kuhn, soweit sie sich erinnert, eines.

Ansonsten: Kurt Blum macht seine seither Kunstgeschichte gewordenen Fotografien von dieser Vernissage. Das immer wieder nachgedruckte Bild zeigt Kuhn im Vordergrund und im Hintergrund abgewandt Althaus, Bilder betrachtend. Am linken Bildrand ist ein Streifen Mantel zu sehen. Die abgeschnittene Figur ist Lilly Keller. 1984 hat Marcel Baumgartner in seinem Standardwerk zur Berner Kunst des 20. Jahrhunderts, «L'art pour l'Aare», diese Ausstellung erwähnt, mit Blums Fotografie illustriert und als «Friedrich Kuhns sagenumwobene erste Atelier-Ausstellung» angesprochen. Auf Lilly Keller fehlt jeder Hinweis.

Heute sagt sie: «Die Erfahrung, die ich bei der Ausstellung mit Kuhn gemacht habe, hat sich später immer wieder bestätigt. Zwar hatte ich das Glück, mit der Zeit auch einige normale Männer kennenzulernen, Männer, die ohne Komplexe die Kunst, nicht nur die Frau sahen. Aber sonst? Damals galt:

[63]

Angenehm soll die Frau sein, schön soll sie sein, brav zu Hause sitzen und gehorchen soll sie, allzeit bereit für den Herrn und jedes Jahr ein Kind. Es ist damals nicht einfach gewesen, als Frau Künstlerin zu sein.»



Wer sich 1953 zur Berner Kunstszene zählt, grämt sich allerdings nicht lange über einen Ausstellungsmisserfolg. Berner Altstadt bedeutet damals: bröckelnde Sandsteinkatakomben; unrenovierte, zerfallende Bausubstanz; viel billiger Wohnraum mit zum Teil saalartigen Räumen. Und wenn vorwitzige Spekulanten ein mittelalterliches Geviert niederreißen wollen, um etwas anständig Rentables hinzustellen, dann ziehen – am 6. März 1954 – achttausend Leute auf den Münsterplatz, um demonstrierend die Altstadtfassaden gegen die Spekulation zu verteidigen. So sieht die Künstlerkolonie von Berns damaliger Kunstszene aus: von aussen Weltkulturerbe, von innen verrottendes 18. und 19. Jahrhundert. Für sein Atelier an der Postgasse 20 bezahlt der Plastiker Walter Pips Vögeli damals 20 Franken im Monat.

Gassauf, gassab wird produziert und ausgestellt. In der Kunsthalle wundert sich Max von Mühlener anlässlich seiner Vernissagerede zur Weihnachtsausstellung 1954: «In den alten Gassen unten riecht es sehr nach Montparnasse und St-Germain, und wie dort scheint eine Hauptsorge darin zu bestehen, Ausstellungsmöglichkeiten ausfindig zu machen. Die Originalität der gefundenen Orte übersteigt manchmal die der ausgestellten Malereien. Keller, Estriche, Theater, Schaufenster, private, vorübergehend verwandelte Schlaf- und Esszimmer, alles wird zum Ausstellen benützt.»

Und am späteren Abend, wenn die Gedecke vom Abendessen abgeräumt sind und der Rotwein aufgefahren wird, trifft sich, wer dazugehört, im «Café du Commerce» an der Gerechtigkeitsgasse. Lilly Keller sagt: «Das Commerce war damals unsere Stube.» Viele wohnen in der Nachbarschaft: der Plastiker Pips Vögeli, der Maler Franz Fedier mit seiner Frau Doris, der Architekt Niklaus Morgenthaler, der Fotograf Kurt Blum, Toni Grieb, Lilly Keller selber. Alle sind hier: vom Kulturphilosophen Jean Gebser (1905–1973) und dem legendären Antiquar Robert

[64]

Alder über die Knirpse Dimitri Müller, Harald Szeemann oder Christian Megert bis zur eleganten Meret Oppenheim, die unter der Woche mit ihrem Mann Wolfgang La Roche in Hünibach am Thunersee wohnt und jeweils am Freitagabend im «Commerce» Hof hält. Oder bis zum kantonalen Polizeidirektor Regierungsrat Robert Bauder, der am Samstagvormittag hier zum Aperitif schreitet und sich einige Stunden und Pernods später gestärkt in sein Auto setzt, um ins wohlverdiente Wochenende zu fahren. «Das Gemisch von Politikern und Künstlern, von Hausfrauen

und Clochards, das macht die richtige Beiz. Alles andere ist Tea-Room», sagt Keller noch heute.

Allerdings sei die «Commerce»-Szene eine «Lottergemeinschaft» gewesen, eine Gemeinschaft der Ratlosen: «Auch wenn die Namen, die man heute im Zusammenhang mit dem 'Commerce' aufzählt, zum Teil sehr bekannt geworden sind, darf man nicht vergessen: Wir waren alle jung und die meisten haben noch nicht viel gewusst. Aber wir hatten uns unheimlich viel zu sagen.» Wenn dann der Beizer Enrique Ros jeweils um halb zwölf – am Wochenende um halb eins – mit dem klimpernden Schlüsselbund die Polizeistunde angezeigt hat, ist man in angeregt plaudernden Gruppen auf die Gasse hinausgestanden und hat weitergeredet, bis jemand gesagt hat: «Gehen wir doch zu mir.»

Mitten in diesem Treiben sind seit dem Winter 1952/53 auch Kuhn und Keller unterwegs, manchmal zusammen und manchmal allein. Einmal betrinkt sich Kuhn in seinem Kutscherhaus-Atelier derart, dass es Keller und den beiden anderen Gästen – ihrem Bruder Hans und dem Fotografen Kurt Blum – zu bunt wird. Die drei lassen Kuhn sitzen und ziehen in Richtung Altstadt los. Sie landen in der «Bierquelle» des Casinos, wo sie bei Bier, Bretzel und Meerrettich weiterplaudern. «Plötzlich – wamm – geht die schwere Türe auf und Kuhn kommt herein in seinem schwarzen Mantel wie Wer-reitet-so-spät-durch-Nacht-und-Wind? Und sofort schreit er los: 'Ihr verdammten Sauhunde, was macht ihr hier? Ihr könnt mich doch nicht einfach im Elend sitzen lassen!' Merkwürdig war, dass er uns an diesem Abend überhaupt gefunden hat: Wir sassen damals sonst nicht in der

[65]

'Bierquelle'.» Ein andermal sitzt man zu dritt, zusammen mit Pips Vögeli, in einem Altstadt-Estrich und trinkt Bier. Friedlich sei es gewesen, bis sie nebenbei erwähnt habe, dass sie plane, nächste Woche nach Paris zu fahren. «Da hat Kuhn plötzlich eine volle Bierflasche gepackt und sie nach mir geschmissen. Sie flog knapp am Kopf vorbei und zerschellte an der Wand. Gemacht hat es mir nichts, aber ich habe mir meinen Teil gedacht. Kuhn war unglaublich eifersüchtig und hatte eine wirklich dunkle Seite.»

Lilly Keller kann es zwar nicht leiden, hintergangen zu werden, aber für Eifersucht trotz offenem Gespräch hat sie nie Verständnis gehabt. Sie ist bis heute der Meinung, man müsse sich danach richten, dass nach einer gewissen Zeit jeder jeden durch

einen andern auswechsle: «Das ist ein Weltgesetz, und alle kommen dran. Noch die schönsten Frauen heulen ab und zu in die Kissen. Darum ist es dumm, seine Gefühle bloss auf eine Person zu richten.» Sie selber habe zum Beispiel jederzeit «als Rückversicherung so ziemlich überall einen Freund gehabt».

Wenn allerdings seine Lilly allein nach Paris wollte – wir wollen annehmen im Winter 1953/54 –, dann hatte Kuhns Eifersucht rationale Gründe: Paris war nicht nur das Weltzentrum der Kunst und des existenzialistischen Lebensgefühls, in Paris lebte damals zum Beispiel jener junge Mann, den Lilly Keller Ende der Vierzigerjahre in den Züricher Jazzkellern als elegantesten Tänzer kennengelernt hatte. Er hiess Daniel Isaac Feinstein. Sein Vater war in einem nationalsozialistischen Vernichtungslager umgekommen, seine Mutter – eine Schweizerin – mit ihren Kindern 1942 aus Rumänien in die Schweiz geflüchtet. In Zürich wurde dieser Daniel vom Bruder der Mutter, einem Romanistikprofessor, adoptiert. Seither hiess er Daniel Spoerri und studierte unterdessen bei Étienne Decroux in Paris klassischen Tanz und Pantomime. Von ihm war Keller fasziniert. Was wollte sie da in Bern mit einem, der an einer grossen Liebe litt, die sie nicht teilte, der schon jetzt das Mal des Gescheiterten auf der Stirn trug und aus Verzweiflung darüber mit Bierflaschen um sich schmiss?

[66]

Sicher ist, dass Kuhn und Keller im Juni 1954 noch zusammen für einige Wochen ins Tessin gefahren sind. Begleitet wurden sie vom Maler und Plastiker René Brauchli (1934–2005). Man mietete im Dorfkern von Sessa ein altes Haus, Brauchli hauste unten, Keller und Kuhn wohnten oben. Tagsüber sei man im hügeligen Malcantone unterwegs gewesen, um nach der Natur zu malen. Eine Erinnerung aus jenen Tagen ist Keller im Kopf geblieben: Kuhn, verzweifelt über einen gescheiterten Versuch, schmeisst nicht nur die missglückte Malerei, sondern gleich auch seine Staffelei in ein Tobel hinunter. «Irgendeinmal hat er eingesehen, dass es mit mir nicht weitergeht», sagt Keller. Kurz nach der Rückkehr nach Bern stieg Kuhn eines Tages in den Zug und fuhr nach Zürich zurück, völlig abgebrannt und endgültig.

\*

Im Sommer 1954 ist Daniel Spoerri plötzlich in Bern, angestellt als erster Tänzer am Stadttheater: «Stell dir vor, der Daniel in seinem weissen Trikot, als Heber auf der grossen Bühne!» Spoerri mietete sich an der Spitalgasse ein kleines Zimmer mit noch

kleinerer Küche. Im Raum ein Bett und ein Tischchen, an dem er nach der Arbeit am Theater nächtelang gesessen und geschrieben habe. Lilly Keller erinnert sich, dass er nicht nur Texte über Choreografie und Regie transkribiert hat – Themen, die ihn zunehmend interessierten –, sondern dass er auch selber schrieb, über die Suprematisten zum Beispiel oder über den russischen Konstruktivismus. Sie erinnert sich aber auch an den St. Galler Schriftsteller Hans Rudolf Hilty, der als Herausgeber der Literaturzeitschrift «hortulus» ab und zu vorbeikam, weil sie für ihn als Grafikerin arbeitete: «Es kam vor, dass er in Spoerri's Wohnung eintrat und wir beide noch im Bett lagen.» Erst später, als sie Hilty in St. Gallen einmal einen Gegenbesuch abgestattet und gesehen hätten, wie gutbürgerlich jener damals dort lebte,

[67]

sei ihnen beiden die Bude an der Spitalgasse ein bisschen peinlich gewesen.

Vermutlich im Sommer 1955 setzen sich Spoerri und Keller auf dessen Lambretta und fahren Richtung Frankreich los. Sie haben herausgefunden, dass sie sich beide für romanische Kunst interessieren und sich vorgenommen, sämtliche romanische Kirchen des Landes zu besichtigen. Sie sehen im Burgund die Säulenfundamente der 1810 gesprengten Abtei von Cluny und die 99 Kapitelle in der Basilika von Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay. Sie tuckern hinunter bis an den Fuss der Pyrenäen, besuchen «wunderbare Kirchen aus dem 9. und 10. Jahrhundert», und eines Abends sind sie in Saintes-Maries-de-la-Mer. Sie steigen im Bistro gleich neben jener Kirche ab, in deren Krypta die Gebeine der schwarzen Sara, der Schutzheiligen der Gitans, ruhen. Sie mieten ein einfaches Zimmer mit bloss einer schwachen Glühbirne an der Decke. An jenem Abend habe Spoerri den Stuhl auf das Tischchen gestellt und sei hinaufgestiegen, um genügend Licht zu haben. «Ich lag bereits im Bett und genoss es, wie Daniel mir über die Wiege der Romanik vorgelesen hat. Damals hatten wir es wirklich irrsinnig gut zusammen.»

Die Rückfahrt aus Südfrankreich führt über Poitiers, wo Spoerri und Keller das Kloster Saint-Hilaire mit der romanischen Basilika besichtigen. Dass sie von dort aus einen Abstecher nach Paris machen, ist für beide nahe liegend. Spoerri will ihr sowieso schon lange den faszinierenden Freund vorstellen, den er – wohl 1952 – während seines Studiums kennengelernt hat. Ein Künstler aus Basel, einige Jahre älter als Spoerri und sie, ursprünglich Dekorateur, der mit seiner Frau, einer Textilkünstlerin, im Süden der Stadt an der Impasse Ronsin lebt; einem, wie Keller sagt, «verbombten» Streifen Land, auf dem sich damals in kleinen, alten Häusern

eine Kolonie von Künstlern und Künstlerinnen eingerichtet hat. Hier leben damals zum Beispiel Constantin Brâncuși und Max Ernst als Nachbarn. Vorstellen will Spoerri seiner Lilly aber das Künstlerehepaar Jean Tinguely und Eva Aeppli.

[68]

«Für Daniel war Jeannot damals einfach ein Gott. Wenn er mir zuvor von ihm erzählt hat, habe ich für mich gedacht, dieser Tinguely müsse ein grosser Blender sein, ein durchtriebener Gaukler. Aber als ich ihn dann kennengelernt habe, musste ich zugeben, dass Daniel recht hatte.» Bald einmal sei sie beim Debattieren mit Tinguely derart ins Feuer geraten, «dass der schräge Tisch gewackelt» hat. Als sie wieder auf Spoerris Lambretta steigt, nimmt Keller von diesem Künstler die Idee der kinetischen Kunst mit, und Tinguely schweisst zum Abschied an Spoerris Lenker ein rotes Propellerchen, das bis nach Bern getreulich vor sich hin dreht und das Lilly Keller bis zum heutigen Tag als Souvenir an diese rund dreitausend Kilometer lange Bildungsreise aufbewahrt.

Ungefähr in dieser Zeit erhalten Spoerri und Keller eine Einladung. Spoerris Cousin Theodor Teddy Spoerri arbeitet als Oberarzt in der psychiatrischen Klinik Waldau und schlägt ihnen vor, einmal vorbeizukommen, er wolle ihnen etwas zeigen. Er führt sie durch die Gänge der weitläufigen Klinik und bleibt schliesslich vor der Tür einer Kammer von etwa vier auf drei Metern stehen: «Der Raum dahinter war vollgestopft mit farbigen Zeichnungen von Adolf Wölfli, Zeichnungen, von denen heute jede ein kleines Vermögen kosten würde. Sie waren mit Schnüren zu Rollen gebündelt. In der Mitte des Raums stand ein Kasten, ebenfalls von Wölfli bemalt, obendrauf Papierberge, und auch der ganze Boden war mit Papierstössen belegt. Der Raum war nicht abgeschlossen, und ich nehme an, dass sich hier jeder bedient hat, wenn ihm etwas gefiel.»

Dieser Nachmittag in Adolf Wölfli's Universum hat Lilly Kellers lebenslange Faszination für die Art brut begründet. Massgeblich zu deren Durchbruch beigetragen hat später der «Commerce»-Novize Harald Szeemann. Als Leiter der Berner Kunsthalle machte er im Sommer 1963 unter dem Titel «Bildnerie der Geisteskranken» die Heidelberger Sammlung Prinzhorn – erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg – wieder öffentlich zugänglich. 1972 brachte er als Leiter der «documenta 5» in Kassel Adolf Wölfli's Werk dann vor ein internationales Publikum.

[69]

In dieser Zeit besuchen Keller und Spoerri vor der Stadt, in Moosseedorf, ab und zu ein befreundetes Ehepaar: Bernhard und Greti Luginbühl. Die beiden bewohnen mit zwei Töchtern ein modernes Atelierhaus, das der Hausherr zum Teil selber gebaut hat. Dass Luginbühl, der Metzgersohn und Eisenplastiker aus dem Berner Lorraine-Quartier, zusammen mit Pips Vögeli und Daniel Spoerri als der furchteinflößendste der drei «Hurricane Brothers» regelmässig die untere Altstadt unsicher macht, nimmt man als Gaudi, und dass er gewalttätig werden kann, weiss man. Dass er zu Hause als Patriarch auftritt wie selten einer und seiner Frau jede berufliche Eigenständigkeit verboten hat, weiss man auch. Aber was Spoerri und Keller eines Abends in Moosseedorf antreffen, alarmiert beide: Nach einer familiären Auseinandersetzung erleidet Greti Luginbühl einen derartig heftigen Asthmaanfall, dass Spoerri und Keller den Besuch abbrechen und die Frau sofort ins Tiefenau-Spital bringen, wo sie einen gemeinsamen Freund aus dem «Commerce», Silvio Barandun, als Oberarzt an der Arbeit wissen.

Dieser Abend hat das Ende von Bernhard Luginbühls erster Ehe bedeutet. Nach einem längeren Spitalaufenthalt ist seine Frau für mehr als ein halbes Jahr nach Paris verschwunden und hat danach die Scheidung eingereicht. Unter dem Namen Greti Kläy ist sie später als Kostümschneiderin und Filmemacherin («Anna annA», 1993) bekannt geworden. Lilly Keller hat in unseren Gesprächen von vielen Leuten erzählt, aber nicht von vielen hat sie gesagt: «Über die Greti Kläy sagen wir dann im Buch auch etwas. Sie ist wirklich eine hochbegabte Frau.»

Ein weiteres Ehepaar gehört damals zu den Freunden von Spoerri und Keller: Claus und Nusch Bremer. Bremer ist seit 1956 Chefdramaturg und Regisseur am Landestheater Darmstadt und arbeitet daneben für das Kleintheater an der Kramgasse 6 in Bern. Er begeistert den Tänzer Daniel Spoerri endgültig für die Möglichkeiten des Sprechtheaters. Spoerri kündigt seine Stelle am Stadttheater Bern und inszeniert im Frühsommer 1956 für die Kramgasse 6 Eugène Ionescos «La cantatrice chauve», im November dann gleichenorts Pablo Picassos Stück «Les

[70]

désirs pris par la queue» in einer Übersetzung von Meret Oppenheim, die als «Gardine» auch selber auf der Bühne steht. Die zweite «Gardine» spielt Lilly Keller. Zur Premiere vom 29. November schreibt der Theaterkritiker der «Weltwoche», der Schriftsteller Hugo Loetscher (1929–2009), es sei ein Theaterabend voll «poetischen Unsinns und intellektuellen Plauschs», in dem «die Gardinen plötzlich zum Gewitter

und zu Wauwau werden». Dass der Vorraum des Kellertheaters bei dieser Gelegenheit als Ausstellungsraum genutzt wird, versteht sich von selber. Gezeigt wird die «X-mas-Schau» mit Werken von Fedier, Luginbühl, Ricco und anderen.

Vermutlich vermittelt von Claus Bremer bietet der Intendant des Landestheaters Darmstadt, Gustav Rudolf Sellner, Spoerri 1957 eine Regieassistenten an. Dieser ist interessiert, fährt hin, stürzt sich in die Theaterwelt, teilt seiner Berner Freundin mit, sie solle nachkommen, Keller fährt hin und ist schockiert. «Auch zehn Jahre nach dem Krieg war hier immer noch vieles zerbombt, ganze Fassaden waren weg. Daniel lebte in einem einzigen Zimmer, und wenn wir morgens noch im Bett lagen, kam die Zimmerwirtin mit einer Eisenschaufel voller glühender Kohlen herein und füllte den Ofen auf, damit es für uns nicht eiskalt war zum Aufstehen.» Tagsüber ist Spoerri am Theater und kommt jeweils erst abends, begeistert von seiner neuen Arbeit, zurück. Lilly Keller hängt einige Tage allein in der für sie tristen Stadt herum und weiss dann: «Eher sterben als mit Daniel in diesem Darmstadt leben.» Spoerri seinerseits will bleiben: Er hat für sich einen neuen Weg gefunden und würde es gerne sehen, wenn seine Freundin bleiben und seine Leistungen auf dem neuen Fach gebührend würdigen würde. «Ich habe 'Merci beaucoup!' gesagt und bin nach Bern zurückgefahren.»

\*

[71]

Allerdings gibt Lilly Keller noch eine zweite Erklärung für das Ende der Beziehung mit Spoerri. Seit 1955 fährt sie regelmässig nach Paris, um Tinguely zu treffen, und ist unterdessen seine Geliebte geworden. Um sich die Zugfahrten leisten zu können, pumpt sie sich in Berns Altstadtbeizen jeweils fünfzig Franken zusammen.

Nachdem Keller aus Darmstadt nach Bern zurückgekehrt ist und eben wieder für einige Tage in Paris lebt, trifft dort, an der Impasse Ronsin, von Spoerri aus Darmstadt ein Brief an sie ein. Spoerri teilt ihr mit, er breche mit ihr hiermit für dieses Leben alle diplomatischen Beziehungen ab. Sie habe mit Jeannot, erzählt sie, über diesen Brief gelacht und ihn dann weggeschmissen. Zugeben muss sie, dass Spoerri seinen Entscheid durchgezogen hat: Nie hat er ihr verziehen, dass sie ihm damals Tinguely vorgezogen hat.

In dieser Zeit kommt bei Jean Tinguely vieles zusammen: Als kinetischer Künstler steht er mit seinen Maschinenplastiken unmittelbar vor dem internationalen

Durchbruch. Privat geht seine Ehe mit Eva Aeppli in die Brüche und er lernt Mitte der Fünfzigerjahre Niki de Saint Phalle kennen, die er 1971 heiraten wird. Über eine gemeinsame Zukunft spricht er allerdings nach 1955 vorerst nicht mit Saint Phalle, sondern mit Lilly Keller. «Seine Frage war damals, ob ich mit ihm eine gleichzeitig private und künstlerische Beziehung eingehen wolle.» Ihr sei klar gewesen, dass Tinguely der Durchbruch auf jeden Fall gelingen würde; die Schaffenskraft und die künstlerische Potenz dieses Mannes seien offensichtlich gewesen: «Ich wäre seine Muse und sein Instrument geworden, und vielleicht später – wie ja dann Niki – eine weltberühmte Künstlerin.» Sie habe sich den Handel überlegt und ihm schliesslich gesagt, dass sie sich mit einem solchen Projekt weder identifizieren könne noch wolle. «Hör, Jeannot», habe sie gesagt, «ich glaube, für deine Idee bin ich die falsche Person.» Kurz darauf ist die Beziehung zu Tinguely zerbrochen.

Ende der Fünfzigerjahre ist Lilly Keller für Tinguely und Spoerri, die auf dem Sprung zum Durchbruch stehen, als Frau – und deshalb auch als Künstlerin – aus dem Spiel. Bei den

[72]

beiden Männern passiert gerade das Umgekehrte: Sobald der Männerhahnenkampf um Keller erledigt ist, sind sie als Künstler wieder Freunde. Im April 1960 treten sie zusammen als Mitglieder der Gruppe «Nouveaux Réalistes» mit einem Manifest und einer Ausstellung in der Mailänder Galerie Apollinaire gemeinsam vor die Öffentlichkeit. 1962 findet im Stedelijk Museum in Amsterdam die kunstgeschichtlich bedeutende, experimentelle «Dylaby»-Ausstellung statt. Zur Kerngruppe der Ausstellenden gehören neben Tinguely und Spoerri auch Niki de Saint Phalle, deren «Shooting Gallery» mit Tinguelys Unterstützung realisiert wird. Unter den Künstlern und Künstlerinnen, die im Rahmen dieser Ausstellung zeitweise in Erscheinung treten, finden sich Tinguelys Ex-Frau Eva Aeppli und Spoerris Kumpan aus wilden Berner Nächten, Bernhard Luginbühl. Lilly Keller hat zwar eben ihre 1960 entstandene «Tapisserie – S» an das Stedelijk Museum verkauft, bei «Dylaby» ist sie aber nicht dabei. Eine Anfrage an das Archiv des Tinguely-Museums in Basel nach Spuren von Lilly Keller in Tinguelys Nachlass ist im Sommer 2013 wie folgt beantwortet worden: «Leider befindet sich in unserem Archiv kein Dokument betreffend Lilly Keller. Ich persönlich kenne nur eine Fotografie von Leonardo Bezzola, wo Lilly Keller mit Jean Tinguely zusammen auf einem Bild ist; jedoch auch dieses haben wir nicht in unserem Archiv.»



Mit der Karriere der Künstlerin Lilly Keller geht es in den Fünfzigerjahren trotzdem stetig vorwärts: 1953, 1955 und 1956 wird ihr ein eidgenössisches Stipendium für angewandte Kunst zugesprochen. Sie nimmt in Zürich oder Bern mit Malereien und Tapisserien an mindestens einer Einzel- oder Gruppenausstellung pro Jahr teil. 1960 vermittelt ihr Sam Francis über seinen Freund, den Londoner Galeristen David Gibbs, ihre ersten internationalen Einzelausstellungen: von Oktober bis Dezember 1960 im Institute of Contemporary Arts, im November in Gibbs' eigener Galerie. 1961 stellt sie in der Galerie Handschin in Basel und in der Minami Gallery in Tokio aus.

In Bern gilt Keller als junge, hoffnungsvolle Künstlerin, und sie webt sich fleissig ins Netzwerk der Kunstszene ein. Seit Arnold Rüdlinger 1955 als Konservator an die Kunsthalle

[73]

Basel gegangen ist, wird die Berner Kunsthalle von Franz Meyer geleitet, dessen Vernissagen legendär werden. Nach dem offiziellen Teil trifft man sich jeweils in der herrschaftlichen Wohnung des Ehepaars Meyer-Chagall an der Herrengasse. In selbstgemachten Röcken, aber in den teuersten hochhackigen Schuhen ist Lilly Keller jeweils mit Blumen im Haar dabei. Aus der Küche werden Snacks mit Lachs und Kaviar aufgetragen; serviert werden Champagner, Rotwein und Whisky; die noblen Sofas, auf die man sich zur Konversation setzt, stehen vor echten Picassos, Calders, Légers und natürlich Chagalls. Attraktion dieser Anlässe ist für Keller jeweils die Hausherrin Ida Chagall – nicht nur, weil ab und zu auch ihr Vater Marc in Bern vorbeischaut. «Ida Chagall», sagt Keller, «war eine grossartige Frau voller Vitalität, Herzlichkeit und mit umfassendem Wissen.» In der Wohnung des Ehepaars Meyer-Chagall hat sie zum Beispiel Alberto Giacometti kennengelernt. «Damals sind mir alle Türen wie von selbst aufgegangen.»

\*

Freilich ist Kellers Leben damals anstrengend: Neben den gesellschaftlichen Verpflichtungen, den «Commerce»-Nächten und den Männergeschichten arbeitet sie hart an ihrem künstlerischen Werk. Sie schläft wenig, arbeitet tagsüber im Atelier und hält sich nachts in Gesellschaft mit viel schlechtem Wein und Zigaretten wach, «bis zu drei Pakete pro Nacht, 'Lucky Strike' oder 'Marlboro'», sagt sie. Geraucht hat sie, seit sie mit achtzehn in die Kunstgewerbeschule eingetreten ist. In den Fünfzigerjahren sei jedes Lachen von Raucherhusten begleitet gewesen.

«Irgendeinmal 1957 bin ich in meinem Zimmer an der Kramgasse 17 aufgewacht, ich lag angezogen auf dem Bett und habe gefroren. Es war Nachmittag, gegen fünf, und ich hatte Mühe, mich zu orientieren. Ich war am Abend zuvor weder betrunken gewesen noch

[74]

fühlte ich mich krank. Als ich nachts ins Zimmer gekommen bin, habe ich mich vermutlich auf das Bett gelegt und bin sofort eingeschlafen. Heute bin ich überzeugt, dass ich damals eine Nikotinvergiftung erlitten habe. An jenem Tag habe ich mir gesagt: 'So gehe ich kaputt. Jetzt ist fertig mit Rauchen.' Seither habe ich nie mehr eine Zigarette angerührt.»

Von anderen Drogen hat Lilly Keller die Finger gelassen: von den «Optalidon»-Schmerztabletten zum Beispiel oder vom Hustenmittel «Romilar», die damals beide überdosiert konsumiert wurden, weil sie tripartige Zustände ausgelöst haben. Auch LSD rührt sie später nicht an. Von der Schwärmerei über Bewusstseinsweiterung dank LSD hat sie nie etwas gehalten: «Für Künstler sind solche Drogen ein Betrug und machen schnell die Fantasie kaputt.» Kellers einzige Erfahrung mit Halluzinogenen war ein Haschischtrip bei einem Freund im Aargauischen: «Plötzlich war ich ein wunderbarer Riesenfisch, musste mit meinen Flossen bloss 'Plupp' machen, und schon schwamm ich durch den Raum. Denk, wie schön! Und wenn ich nach unten geschaut habe, habe ich mich und meinen Kollegen am Tisch sitzen sehen. Das war eindrücklich. Aber mir hat es für dieses Leben gereicht.»

Lilly Keller hat seither zu viele der damaligen Bekannten untergehen sehen: viele, die sich wegen des Saufens mit kaputter Leber endgültig hinlegten, und viele, die wegen des Rauchens langsam erstickt sind. Von ihnen hat sie gelernt: «Süchtigen gut zuzureden, ist Schwachsinn. Alle wissen selber, was sie tun. Wer den Willen nicht aufbringt, aufzuhören, der will es so.» Von ihren vielen Geliebten, sagt sie, seien sicher zwanzig an den Spätfolgen von Alkohol, Zigarettenrauch oder Polyesterdämpfen gestorben. Insbesondere begabte, sensible Männer seien an der Sucht zerbrochen und untergegangen, weil sie ohne Anerkennung geblieben und in den Augen der Mehrheit gescheitert waren.

«Es ist zwar hart, als Frau an der Männerwelt zu scheitern», sagt Keller, aber immerhin könne jede gescheiterte Frau mit einem gewissen Recht sagen, sie sei am Patriarchat gescheitert – am Testosteronwahn der Herren der Schöpfung, die

[75]

in Militär, Sport und Beruf – und eben auch in der Kunst – ihre Machtbesessenheit für eine hervorragende Fähigkeit halten. «Aber wenn du als Mann scheiterst, was sagst du dann? Dann bist du einfach ein Versager und selber schuld.» Sie habe ja nicht nur Spoerri und Tinguelys gekannt, im Gegenteil. Gerade deshalb habe sie viele kaputtgehen sehen. «Klar sehe ich die Tragik dieser Männer. Bloss fehlt mir da die gedankliche Zuwendung, das Verständnis, die ‘compassion’. Ich hatte als Frau eben andere Probleme.» Immerhin war die «Kunstszene», die Lilly Keller kennengelernt hat, unbestreitbar stets eine «Künstlerszene».

Offenbar war es so: Wie in der Berner Altstadt einige Häuser weiter die panidealistisch und neoromantisch gesinnten Männer des Diskussionszirkels «Kerzenkreis» – Franz Gertsch zum Beispiel – die Frauen als «Huldinnen» positiv diskriminiert haben, so haben es die Künstler im «Commerce» mit den Künstlerinnen getan: anderer Habitus, andere Sprache, gleiche Diskriminierung. «Wahrgenommen worden bin ich als attraktives Wesen, nicht als Künstlerin. Mit mir zusammen wollte man nicht ausstellen, sondern ins Bett gehen.» Bernhard Luginbühl zum Beispiel habe sie bis aufs Blut bekämpft. An einen Galeristen erinnert sie sich, der zu ihr gesagt hat, nein, sie könne an der Gruppenausstellung, zu der sie eingeladen worden ist, jetzt doch nicht teilnehmen. Luginbühl habe gedroht, seine Werke zurückzuziehen, falls «die Keller» auch ausstelle. Noch kurz vor seinem Tod 2011 habe Luginbühl ihr im Guten geraten, sie solle wieder Tapisserien weben und mit allem anderen besser aufhören. Gegen «Frauenkunst», sollte das vermutlich heissen, sei nichts einzuwenden, aber die Frauen sollten endlich vergessen, dass «Frauenkunst» etwas mit «Kunst» zu tun habe. Die selbstbewussten Künstlerinnen der Berner Künstlerszene – allen voran Meret Oppenheim – hätten im «Commerce», sagt Keller, in erster Linie als «unbequeme Weiber», nicht als Künstlerinnen gegolten.

Einmal, als Lilly Keller auf Oppenheim zu sprechen kam, erwähnte ich die «Frauenszene», die es um sie herum damals in Bern gegeben haben soll. Keller hat nur gelacht: «Es ist einfach nicht wahr, dass es diese Frauenszene gegeben hat.»

[76]

Zwar sei es tatsächlich häufig vorgekommen, dass Künstlerinnen wie Suzanne Baumann, May Fasnacht, Mariann Grunder, Esther Altdorfer, sie selber, andere mit

Oppenheim im «Commerce» zusammengesessen seien. «Aber in der Kunst waren wir alle Einzelkämpferinnen.» Die Mär von dieser Frauenszene werde auch dann nicht wahrer, wenn sie von den Nachgeborenen hartnäckig grossgeredet werde.

\*

«Meret zum Beispiel hatte zu Lebzeiten kaum je Erfolg, kaum genug Geld, und sie hat über ihre Situation immer wieder geklagt und geschimpft.» Die längste Zeit habe sie an der Zieglerstrasse gewohnt und dort, in ihrer kleinen Wohnung, ein geradezu mickeriges Atelier betrieben. Und nach dem Tod ihres Manns Wolfgang La Roche sei sie 1972 bald einmal nach Paris gezogen.

In Bern habe sie im öffentlichen Raum ein einziges Wandbild ausführen können, im Monbijou-Schulhaus an der Kapellenstrasse. «Vor einigen Jahren habe ich es besichtigt und festgestellt, dass die meisten der runden Pavatexscheiben gefehlt haben, die Toni Grieb seinerzeit für Oppenheim ausgesägt und sie selbst dann bemalt und auf die Unterlage aufgeleimt hat.» Sie sei ins Kunstmuseum gegangen und habe dort von der Zerstörung dieses Werks von Oppenheim berichtet. Bei dieser Gelegenheit habe sie gemerkt, dass man dort nicht einmal von seiner Existenz etwas gewusst hatte. Immerhin habe man dann die Renovation an die Hand genommen.

Oder ihr Brunnen auf dem Waisenhausplatz, den man heute offiziell «Oppenheim-Brunnen» nenne, obschon sie sich bei der Einweihung öffentlich gegen diesen Namen verwahrt habe: Bereits um den Brunnen realisieren zu dürfen, sei sie zu viele Kompromisse eingegangen. Statt ihrer ursprünglichen Vision eines verwildernden, wachsenden Tuffsteinbergs bewun-

[77]

dere man heute das propere Lüftungsrohr des Waisenhaus-Parkings, dessen Tuffsteinwucherungen man zur Entlastung der Parkhausdecke und zur höheren Ehre des biedereren Volksgeschmacks regelmässig von der Betonummantelung wegschlage. «So viel zu Oppenheim und Bern.»

Über ihre langjährige Freundin zu sprechen, ist für Keller belastend geworden. Oppenheims Weggang nach Paris und später die Diskussionen um den Brunnen haben in den letzten Jahren zu einer Entfremdung geführt. Zudem habe ihr schwerer Diabetes sie zunehmend zu einem schwierigen Menschen gemacht. Wütend macht Keller, dass sich die nachgeborenen Kunstgelehrten eine Meret Oppenheim erfunden haben, die mit ihren eigenen Erinnerungen an die Freundin und Künstlerin kaum

mehr etwas zu tun hat. Der Oppenheim-Popanz, den die Kunstgeschichte unterdessen zelebriert, ist für sie eine Fiktion von selbstverliebten Schwätzern und Schwätzerinnen, die zwar studiert, aber Oppenheim nicht gekannt haben, kaum etwas wissen und lieber reden als recherchieren. Schwierig ist es für sie, dass sie zwar in schöner Regelmässigkeit zu Oppenheim befragt wird, aber dabei als Jahr für Jahr kleiner werdende Weggefährtin mithilft, den Jahr für Jahr grösser werdenden Popanz weiter aufzublasen.

Ein Leben lang habe sich Meret Oppenheim gegen falsche Zuschreibungen zu wehren versucht, sagt Lilly Keller. Am Anfang dieser Geschichte stehe diese «Pelztasse» von 1936: Einen roten Kopf bekommen habe Oppenheim vor Wut, wenn man sie später immer wieder darauf reduziert habe. Und von den frühen Jahren im Kreis der Pariser Surrealisten ziehe sich eine Linie bis zu ihrer Beerdigung im November 1985 auf dem Kleinbasler Hörnli-Friedhof. Dort sei der Sarg einer gewissen «Meret La Roche» unter einem grossen schwarzen Holzkreuz aufgebahrt worden. «Diese Verlogenheit! Meret war die konsequenteste Atheistin, die man sich denken kann!»

Oppenheims Mitverantwortung, sagt Lilly Keller, bestehe darin, dass sie, um Erfolg zu haben, zu viel habe mit sich machen lassen. Ihr unverzeihlichster Fehler sei es gewesen, dass sie mitgeholfen habe, ihr eigenes dunkles Ritual des «Festin»

[78]

zur Sonntagsschullektion und zum kommerzialisierten Gag zu trivialisieren.

Lilly Keller muss es wissen, denn sie ist dabei gewesen: «Das Festin fand an einem Aprilabend 1959 in einem Zimmer von Toni Grieb's Wohnung an der Kramgasse 80 statt.» Meret Oppenheim sei an jenem Tag mit einer Geliebten in die Wohnung gekommen, einer Westschweizerin, einer Bardame des «Schweizerhofs», die sie zuvor im «Commerce» kennengelernt hatte. Anwesend gewesen seien in der Wohnung neben diesem Frauenpaar der Grafiker Hannes Witschi, der Regisseur und Schauspieler Hans Ulrich Althaus, dazu Grieb und sie. «Während Oppenheim mit der Bardame in Tonis leer geräumtes Atelier ging und die Türe schloss, verriegelte Toni die Haustüre und zog das Telefonkabel aus der Buchse. Dann hat er den Anwesenden – die Herren in Smokings, ich in einem Abendkleid – in seinem Schlafzimmer Champagner serviert.»

Oppenheims Vorbereitungen hätten ungefähr eine Stunde gedauert. Dann habe sie das Publikum hereingebeten: «Der Raum war vollständig schwarz verhängt. An der

Decke hingen aus Dachlatten gezimmerte Dreiecke, ebenfalls schwarz, und überall brannten schwarze Kerzen, die zum Teil von der Decke auf den Boden tropften.» Auf einem Tisch mitten im Raum habe, bekränzt mit Rosen und Mimosen, die schöne Frau gelegen, nackt, gefesselt, mit einer Crème aus Goldbronze und Vaseline zur glänzenden Statue verfremdet. Auf ihrem Körper sei das «Festin», das Frühlingsmahl, ausgebreitet gewesen: Langusten mit Mayonnaise, Beefsteak Tatar, Champignons, Himbeerpüree, geriebene Schokolade, Schlagrahm, kandierte Veilchen, Löffelbiscuits. Von dieser Inszenierung hat Hannes Witschi mit seiner Leica die Fotografie gemacht, die seither in einschlägigen kunstgeschichtlichen Publikationen ohne oder mit der falschen Quellenangabe nachdruckt wird: «Foto: Meret Oppenheim». (Worüber sich Oppenheim geärgert habe, weil ihr das kunstgeschichtliche Geplauder dergestalt die falsche Urheberschaft am Foto statt die richtige am «Festin» zugeschrieben hat.)

[79]

Über das Mahl selber sagt Lilly Keller nur so viel: Selbstverständlich sei das Essen ein Vorwand gewesen. Wie Katzen hätten sie sich mit der Zunge leckend an diesem Mahl gütlich getan. Es sei nicht lange gegangen, bis die gefesselte Frau vor Lust leise zu seufzen begonnen habe. Das Festmahl sei eine Orgie gewesen, ein gleichzeitig eindrückliches und abstossendes, poetisches und diabolisches Ritual. Mehr und anderes auf jeden Fall als das, was die Kunstgeschichte seither daraus gemacht hat: ein «intimes Frühlingsmahl» (Bice Curiger), eine «zauberhaft-heitere Idee» (Marcel Baumgartner) respektive «eine exotisch-erotische Caprice» (Danièle Muscionico). Oppenheim habe mit dem «Festin» in der Tradition von Marquis de Sade Erotik, Sex, das Unheimliche, den Tod und den Wahnsinn in ein Bild gebracht. «Meret ist nicht harmlos gewesen», sagt Keller. Ihr selbst sei die Erinnerung an diesen Abend noch lange nachgegangen.

Für ihren Service haben die Anwesenden der Bardame je fünfzig Franken bezahlt. Nach dem Willen von Oppenheim war die gefesselte Nackte demnach ein verdinglichter Mensch, eine Ware, die durch das orgiastische Mahl in das Menschsein zurückgezwungen werden sollte. Mit den erpressten Lustseufzern bezeugte die Fremde die Sprengung der Warenform und damit das Gelingen des Rituals. Menschen fesseln, um sie zur Befreiung zwingen zu können: Tatsächlich, Oppenheim ist nicht harmlos gewesen. Die Nackte sei dann in der Dusche verschwunden und kurz darauf diskret auch aus der Wohnung. Oppenheim, die in sie

verliebt gewesen sei, habe sie danach in der Stadt noch wochenlang gesucht. Sie blieb verschwunden.

Aus diesem abgründigen Happening in Grieb's Wohnung hat die zünftige Kunstgeschichte eine Fussnote gemacht einer in jeder Hinsicht trivialisierten Zweitaufgabe des «Festins» durch die Pariser Surrealisten um André Breton. Ein halbes Jahr später, am 2. Dezember 1959, inszenierte Breton im Rahmen der «Exposition internationale du surréalisme» ebenfalls ein «Festin». Inspiriert hatte ihn Oppenheim, die ihm von der Berner Aktion erzählt hatte. «Damit hat Meret für den Erfolg

[80]

und den Ruhm ihre eigene Idee kaputtgemacht», sagt Keller. Dass sie sich nach der läppischen Pariser Inszenierung von den Surrealisten losgesagt habe, sei so bigott wie das jugendfreie Aufsätzchen, in dem sie ihre Erinnerung an das Berner «Festin» festgehalten hat. Darin schreibt Oppenheim, sie habe ein «Frühlings-Fruchtbarkeits-Ritual für alle» gemacht, und der Anblick der nackten Frau sei «so schön» gewesen, «dass alle in Begeisterungsrufe» ausgebrochen seien. Mit dieser Sprachregelung hat sie ihr «Festin» zur wohlfeilen Spielmarke des Kunstdiskurses geschliffen.

Was Lilly Keller bleibt, sind ihre persönlichen Erinnerungen an diese geheimnisvolle, sechzehn Jahre ältere Frau, die fast ihre Mutter hätte sein können: die Reisen zu dritt – mit Grieb – nach Griechenland, Rom und Korfu; die Reise nach Venedig; das legendäre Fest im Hause La Roche-Oppenheim in Hünibach, an dem sich nachts «tout Bern» im Garten nackt auszog, um über die Hauptstrasse zu rennen und in den Thunersee zu hüpfen, bevor man sich, zurück im Garten, zum Feiern niederliess. Aber auch die gemeinsamen Stunden mit den Gesprächen in Montet, hinten im Pavillon des Parks, die Nähe, die Freundschaft, die Spontaneität und Schwesterlichkeit in Situationen, in denen niemand ihnen beiden die schwierige Rolle abverlangt hat, Künstlerinnen in der Künstlerwelt zu spielen.

Keine ist bei diesem Spiel ungeschoren davongekommen. Auch für Lilly Keller ist es immer anstrengend gewesen, die «Künstlerin Lilly Keller» zur Aufführung zu bringen. Darum hat sie 1951 im Helmhaus Karl Maria Keller auftreten lassen. Und darum heisst sie für ihre Nachbarschaft in Montet und Thusis bis auf den heutigen Tag «Frau Grieb». «Leben wie ein Chamäleon, das ist das Schönste. Wenige, die mir täglich begegnen, wissen, wer ich bin und was ich mache. Ich rede darüber nicht.

Mein Name ist Grieb – auf dem Amt, auf der Bank und auf der Post.» Ausser im Kunstbereich: «Eigentlich ist mein wirklicher Name zu meinem Pseudonym als Künstlerin geworden.»

Soziale Mimikry: Das Aussehen der Umgebung annehmen, um nicht aufzufallen; um unerkant zu bleiben; um geschützt zu sein vor den Feinden; um machen zu können, was

[81]

man will. Lilly Keller spricht in diesem Zusammenhang von «untertauchen».

«Untertauchen» heisst nicht nur das «Protokoll einer Reise», das Marianne Wydlers erster Ehemann geschrieben hat. «Untertauchen» ist in Kellers Generation zur Überlebensstrategie geworden für solche, die sich immer wieder ausgesetzt haben, ohne je dazugehören oder irgendwo anzukommen. «Untertauchen, um endlich vorhanden zu sein.» Diesen Satz von Paul Nizon würde Lilly Keller unterschreiben.



[83]

## Über alle Grenzen hinaus

[84]

In Lilly Kellers Erinnerung ist es so: Obschon sie als kleines Kind eigentlich früh und gut hätte reden können, habe sie lange nur zwei Wörter gesagt: «Mama» und «Nein». Später, nachdem sie sich entschlossen habe, die menschliche Sprache doch auch aktiv zu gebrauchen, habe sie ihre Strategie geändert: «Nach dem ersten ‘Nein’ habe ich nun manchmal ein ‘eventuell’ nachgeschoben. Und es konnte vorkommen, dass ich nach genauem Überlegen ausnahmsweise ‘Ja’ gesagt habe.» Ist sie aber, was häufig vorgekommen sei, beim «Nein» geblieben, so habe sie auch «Nein» gemeint und entsprechend gehandelt.

Bis heute hat Kellers «Nein» etwas Schroffes und Endgültiges. Es ist verwandt mit ihrer lebenslangen Liebe zur Schere. Die Schere ist für Keller «ein Symbol», wie sie sagt: Wenn in ihrem Leben und in ihrer Kunst immer wieder Neues entstehe, dann auch deshalb, weil sie das Alte radikaler als andere abschneide und als Vergangenes hinter sich lasse. Und dass sie in ihren Büchern ein grosses Collagenwerk geschaffen habe, habe auch damit zu tun, dass sie mit der Schere habe arbeiten wollen. In der Küche von La Fenettaz hat sie die Wand neben dem Cheminée mit Dutzenden von Scheren behängt, alte, neue; billige, wertvolle; kleine, grosse; Stick-, Papier-, Garten- und Brennscheren; Scheren zum Eieröffnen und Scheren, die sie aus Afrika mitgebracht hat. Aus ihrer Kindheit gibt es die Episode, dass sie in der Garderobe des Elternhauses in das Futter des Persianermantels einer Gästin mit der Schere schöne, runde Löcher schnitt, während die Erwachsenen in der Stube dinierten. «Nein» wie der Schnitt einer Schere: Diese Art zu kommunizieren war für sie zeitlebens «ein Schutz», wie sie sagt: «Wer sich nicht in dieser Art schützt, wird ausgenützt, wird dauernd für Dinge gebraucht, für die er sich eigentlich gar nicht brauchen lassen will. Erstaunlich, dass die Leute diese Tatsache so selten begreifen.»

Die Erziehung der Mütter, hat sie bereits als Kind begriffen, ist darauf angelegt, die Kinder zu dressieren, immer «Ja gern» zu sagen: «So wird man dazu gebracht, sich mit allem, was vorgegeben ist, freudig einverstanden zu erklären. ‘Ja gern’ zu sagen gilt als anständig, ‘nein danke’ zu sagen dagegen als

[85]

unanständig.» Kinder lernten so, dass es am wenigsten Probleme gebe und demnach am besten sei, wenn man sich mit allem, was die Eltern sagen, einverstanden erkläre. Eine solche Erziehung ist für Lilly Keller erstens eine Dressur zum Opportunismus und zweitens eine Erziehung zur Mittelmässigkeit.

Letztere funktioniert so: «Angenommen, du kommst mit dem Zeugnis nach Hause, hast eine Reihe mittelmässiger oder schlechter Noten comme tout le monde, aber in deinem Lieblingsfach hast du einen Sechser. Dann ist klar, was passiert: Die Eltern fördern dich nicht im Lieblingsfach, sondern sie schimpfen ausgiebig über die anderen Noten und verlangen, dass du in jenen Fächern, die du hasst, besser wirst. Aber du hasst sie ja, weil du für sie keine Begabung oder kein Interesse hast. Das Resultat dieser Erziehung liegt auf der Hand: Mit sechzehn hast du die Brillanz in deinem Lieblingsfach verloren, dafür bist du überall plus ou moins Mittelmas und damit reif, als Durchschnittspiessbürger durchs Leben zu gehen.»

Nach Lilly Keller hat Josef Beuys mit seiner These von der «Sozialen Plastik» – «Jeder Mensch ist ein Künstler!» (1967) – genau diese Erziehung angegriffen: «Beuys sagt, dass jeder das machen soll, was er liebt; was er machen will, weil er es gut kann. So macht ihn seine Arbeit glücklich, er kommt vorwärts, kann sich entwickeln und seine Arbeit wird auch für andere interessant.» Die landläufige Erziehung zum Mittelmas produziere dagegen das Gegenteil: «Unsoziale Plastiken.»

Das «Nein» der kleinen Lilly war nicht zuletzt intuitiver Widerstand gegen diese Erziehung zum Mittelmas. Die Maxime «Sicher nicht so wie die anderen» wird zu ihrem Lebensmotto. Als sie mit ihren Schulfreundinnen in Muri einmal Coiffeuse spielt, ist es für sie als «Hairdresser» selbstverständlich, ungewöhnliche Frisuren zu erfinden. Sich selber und den «schönen Bürgermädchen», mit denen sie spielt, schneidet sie die Haare auf der einen Seite des Kopfes kurz, auf der anderen lässt sie sie lang stehen. Das Toben der Eltern dieser Kinder entzückt sie noch heute, wenn sie davon erzählt. Als Frau hat sie später darauf geachtet, bis in die Details der Kleidung dem Gewöhnlichen etwas entgegenzusetzen: Zum Beispiel habe sie

[86]

sich einen Spass daraus gemacht, sagt sie, an ihren Mänteln die schwarzen Knöpfe wegzuschneiden und sie durch verschiedenfarbige zu ersetzen.

Aber es ist Lilly Keller nie nur um Äusserlichkeiten gegangen: Das demonstrative «Nein» hat ihr in vielen Lebenssituationen die Zeit gegeben, genau hinzuschauen

und nichts ungeprüft für bare Münze zu nehmen. Hans Christian Andersens Geschichte «Des Kaisers neue Kleider» gehört zu ihren Lieblingsmärchen. Dort kauft der Kaiser von Betrügern Kleider, die es gar nicht gibt, und lässt sich weismachen, sie seien eben derart nobel, dass nicht jeder Trottel sie sehen könne. Weil der Kaiser verständlicherweise kein Trottel sein will, trägt er die Kleider, und seine Höflinge, die es sich von Berufs wegen nicht leisten können, Trottel zu sein, beklatschen dienstefrig das neue Outfit ihres Chefs. Und dann kommt ein kleines Kind des Wegs und stellt fest: «Aber der Kaiser hat ja gar nichts an.» Um diesen unkorrupten Kinderblick geht es Lilly Keller: hinschauen und sagen, was der Fall ist, und in jedem Moment so weit unabhängig sein, dass sie es sich leisten kann zu sagen, was sie sieht.

In späteren Jahren sei ihr öfter vorgeworfen worden, sie sei ein frecher oder böser Mensch, weil sie im Gespräch oft undiplomatisch dazwischengefahren sei, wenn sie es für nötig gehalten habe. «Aber bin ich denn so blöd, 'Ja' zu sagen, wenn ich von Weitem sehe, dass es nicht so ist, wie behauptet wird?» An dieser Stelle kommt sie auf den ersten Tag an der Haushaltungsschule in Zürich zu sprechen, 1947, und auf diese Schar von hochtouperten Dämchen mit Verlobungsringen, die stolz darauf waren, sich zum «Bodenpersonal einer Ehe» ausbilden zu lassen. «Statt dass sie hingeschaut haben, welch schwachsinniges Leben ihnen bevorstand: heiraten, Kinder, Wohlstand, sterben, und auf dem Grabstein: 'Ihr Leben war Liebe und Arbeit'. Ich habe damals 'Nein danke' gesagt und es nie bereut.»

Mit Konventionen, die niemand mehr hinterfrage, beginne «der spiessige Opportunismus», sagt sie. «Warum müssen alle Knöpfe schwarz sein? Warum müssen alle Winkel 90 Grad haben? Darauf erhält man gewöhnlich zur Antwort: 'Weil es schon immer so war. Du wirst dich schon noch daran gewöhnen.'

[87]

Gegen dieses Sich-Gewöhnen muss man sich wehren.» Gewohnheiten müsse man hinterfragen, man müsse, wenn nötig, gegen sie protestieren und sie von Fall zu Fall verweigern. Dieser Protest gegen das Sich-Gewöhnen bedeutet: Nichts, was gewesen ist, muss bloss deswegen noch einmal sein. Für sie als Künstlerin bedeutet das: Nur wenn die Gegenwart möglichst voraussetzungslos ist, ist im Jetzt alles Denkbare möglich. Das ist die ethische Voraussetzung von Kellers ästhetischer Spontaneität.

Lilly Keller unterscheidet zwischen einem respektablen und einem nicht respektierbaren Spiessertum. Zur Abgrenzung der Begriffe hat sie eine Art «Spiesser-

Dialektik» entwickelt, und zwar so: Der Blick in die Wohnung einer Person ist wie der unverstellte Blick in ihre Psyche. Weil sie sich zeitlebens intensiv mit Design beschäftigt habe, erkenne sie in fremden Wohnungen sofort, was woher komme, in welcher Preisklasse eingekauft und wo gespart worden sei. Und auf den ersten Blick sehe sie, ob die Wohnungseinrichtung eine persönliche Note habe. «Es gibt Spiesser, die die eigene Wohnung mit teurer Designerware vollstellen, um zu verstecken, dass es um sie herum nichts Eigenes gibt. Für mich sind das Spiesser im Quadrat.» Respektabel ist für sie dagegen der einfache Spiesser. Er umgebe sich ohne falsche Scham mit all jenen Stillosigkeiten, die er halt eben liebe: «Wer in diesem Sinn spiessig lebt, ist ein Mensch, der signalisiert: ‘Voilà, so bin ich, und mit genau diesem Plunder bin ich glücklich.’ Ich achte solche Leute, auch wenn ich ihren Geschmack grauslich finde.» Die Quadratspiesser dagegen verachtet sie: «Das sind die Leute, die sich zum Beispiel in Kunstkommissionen wählen lassen, um dort alles besser zu wissen. Und dabei merkt man, dass sie nichts lieber möchten, als zu Hause auf dem Kanapee zu sitzen und an der Wand die grosse Kuckucksuhr anzuschauen, die sie bloss deshalb nicht aufgehängt haben, damit niemand von ihnen sagen kann, sie seien Spiesser.»

\*

[88]

«Als Kind stieg ich auf dem Schulhausplatz in Muri einmal auf den grossen Kastanienbaum und turnte in den Ästen herum. Vermutlich habe ich ein paar Blätter heruntergerissen. Auf jeden Fall ist der Lehrer, der Pausenaufsicht hatte, angerannt gekommen und hat mir befohlen, sofort herunterzukommen. Gesagt hat er: ‘Aber Lilly, das geht doch nicht. Stell dir vor, wenn alle Kinder auf den Kastanienbaum steigen und herumturnen wollten! Wie der Baum dann aussähe!’ Ich habe ihm darauf geantwortet: ‘Aber excusé, Herr Lehrer, wie Sie selber sehen und zugeben müssen, ist ausser mir niemand auf den Baum gestiegen.’»

Gegen das vorgeschobene Argument der Rechtsgleichheit – «wenn das alle wollten» – ist Lilly Keller allergisch: «Was heisst denn das: die andern? Los otros? Das sind doch immer die, die nichts wollen als das, was sie wollen müssen, damit sie nicht auffallen. Für die gibt es gar kein ‘Ich will’.» Darum, sagt sie, habe sie sich als junger Mensch «aus dem Nichts selber formen wollen und formen müssen»: «Wenn jemand etwas will, das der Herdentrieb nicht vorsieht, dann will das Gleiche nicht so schnell ein anderer auch – ausser einer, der in gleichem Mass wahnsinnig ist.» Genau

genommen könnten deshalb nur die «Wahnsinnigen» in einem persönlichen Sinn Recht haben; alle anderen hätten ja keine eigene, sondern bloss eine möglichst allgemein akzeptierte Meinung.

Wenn Lilly Keller von den «Wahnsinnigen» spricht, meint sie freilich nicht Menschen, die in psychopathologischem Sinn als «krank» bezeichnet werden. Und falls die Psychiatrie Menschen für «krank» hält, die Lilly Keller als «wahnsinnig» bezeichnet, dann interessiert sie deren medizinische Diagnose nicht. Kellers «Wahnsinn» ist kein pathologisierendes Stigma, sondern ein Ehrentitel, der für das Anders-Sein und das Anders-Tun ohne Rücksicht auf soziale Auffälligkeit steht. «Wahnsinn» bedeutet, weite Gänge durch wegloses Gebiet zu wagen; bedeutet Eigensinn, Ausdauer, Unbeirrbarkeit und stoische Verachtung der gesellschaftlichen Normalität. Ein «Wahnsinniger» ist für Keller zum Beispiel Jean-Henri Fabre, der seine Zeit damit verbrachte, Insekten zu beobachten, um darüber Bücher schreiben zu können. «Stell dir vor, man hätte zu ihm gesagt: ‘Hör auf, Fabre, wenn das alle machen wollten!’»

[89]

Vor allen anderen «Wahnsinnigen» aber liebt und achtet Keller die Künstler und Künstlerinnen, deren Werke die Bürolisten des Kunstbetriebs gönnerhaft in der Schublade der «Art brut» versorgen. Seit sie zusammen mit Daniel Spoerri in einer Abstellkammer der Klinik Waldau die zusammengerollten Bündel von Adolf Wölfli's Werken gesehen hat, weiss sie, dass nirgendwo mehr als in der Kunst die «Wahnsinnigen» Recht haben: Sie machen genau das, was sie tun wollen und tun müssen, weil ausser ihnen das niemand tun könnte und tun würde. Kellers «Wahnsinnige» verteidigen in der Kunst eigensinnig und unter Einsatz ihres Lebens das Eigene als Einmaliges.

Auf den Tablaren von Lilly Kellers Bibliothek in der Küche von La Fenettaz haben Aussenseiter der Kunst einen Ehrenplatz. Da stehen literarische Werke von Autoren wie Robert Walser, Thomas Bernhard oder August Stramm, einem im Ersten Weltkrieg gefallenem expressionistischen Lyriker. Da stehen aber vor allem Werke über die «Wahnsinnigen» der bildenden Kunst und über jene, die sie zu verstehen gesucht haben, insbesondere die Psychiater Walter Morgenthaler («Ein Geisteskranker als Künstler», 1921), Hans Prinzhorn («Bildnerei der Geisteskranken», 1922) und Leo Navratil («Art brut und Psychiatrie», 1999). Worum es zum Beispiel Navratil gegangen ist, erläutert Keller anhand einer Filmsequenz:

«Kommt also der dicke, stinkige August Walla, heute einer der berühmtesten unter den Art-brut-Künstlern, in den Raum. Navratil sagt: ‘Na, August, was wollen wir denn heute tun?’ Sagt Walla: ‘Nix.’ Ist ja klar, hätte ich auch gesagt. Dann sagt aber Navratil: ‘Na, vielleicht ... einen Pilz malen?’ Und Walla: ‘Dummes Zeug, Pilz.’ Aber so kommt Navratil mit Walla ins Reden, bis es ihm gelingt, ihn in Bewegung zu bringen. Und wenn Walla erst einmal begonnen hat zu zeichnen, dann hört er nicht mehr auf. Leute wie Navratil bewundere ich aufrichtig, Leute, die in anderen etwas auslösen können. Den Impuls, der Fremdheit, in die man gestellt ist, das Eigene als Werk entgegensetzen.» Darum gehe es: «Leute, die diesen Impuls in sich unterdrücken, werden Bürger; Leute, die ihn zulassen und gestalten, werden zu Lebzeiten als ‘Wahnsinnige’ behandelt und nach dem Tod zu Künstlern erklärt.»

[90]

Einer dieser «Wahnsinnigen» ist Hans Kohler, den Keller für sich erst vor einigen Jahren entdeckt hat. Kohler, 1939 geboren, war von Geburt an geistig behindert, lebte, betreut von seiner verständnisvollen Mutter, zeitlebens in Meiringen im Berner Oberland, begann mit dreiundzwanzig zu zeichnen und zu malen und blieb seiner Kunst bis zu seinem Tod 2006 treu. Er gestaltete leuchtend farbige Bilder mit ornamentalen Motiven ohne Anlehnung an gegenständliche Formen. Die von ihm bemalten Flächen unterteilen sich in bienenwabenähnliche, schwarz umrandete Kleinstflächen. Kohler arbeitete langsam und konzentriert, was den Bildern eine strenge, schriftartige Kontrolliertheit gibt. «Wie schreiben» sei Kohlers Arbeitsmethode gewesen, sagt Keller. Nicht auszuschliessen ist, dass Kohler, der es mit dem Schreiben von Sprache nicht weit gebracht hat, sein Malen als das Herstellen einer Schrift verstanden hat. Berichtet wird, er habe seine Bilder stets in der linken oberen Ecke auszumalen begonnen, um sich dann kontinuierlich gegen rechts unten vorzuarbeiten. Sein faszinierendes Werk hat eine durchgehend einheitliche Handschrift. Nicht, weil er auf die warenästhetische Wiedererkennbarkeit spekuliert hat – wie das die geschäftstüchtigen unter den «normalen» Künstlern tun –, sondern weil es ihm um die Ausformulierung der ihm einzig möglichen, weil eigenen Weltansicht gegangen ist. Zu Kohlers Bedeutung sagt Keller bloss einen Satz: «Eigentlich müsste er weltberühmt sein.»

Kellers Lieblings-«Wahnsinniger» ist Louis Soutter (1871–1942). Soutter wuchs am Genfersee in grossbürgerlichen Verhältnissen auf, brach ein Ingenieur-, ein Architektur- und, in Brüssel, ein Musikstudium ab, machte einige Malstudien in

Paris, emigrierte 1897 in die USA, heiratete, wurde am College von Colorado Springs Leiter des «Art Departements», liess sich 1902 scheiden, kam in die Schweiz zurück, arbeitete als Orchestermusiker, lebte in allen Belangen über seinen Verhältnissen, stürzte immer mehr ab, tingelte schliesslich als vagabundierender Geiger durch die Schweiz, bis ihn 1923 seine Sippe gegen seinen Willen in das Altersheim des Waadtländer Dorfs Ballaigues versorgen liess. Hier hat er gezeichnet und gemalt. «In einem kleinen Spezereiladen hat er an Wäscheklammern seine wahn-

[91]

sinnigen Schwarz-Weiss-Zeichnungen zum Verkauf angeboten, um sich Zigaretten und Wein kaufen zu können. Selten hat ihn dort sein berühmter Cousin besucht, der Architekt Le Corbusier. Gegessen hat er wenig, er war brandmager. Die Geige hat man ihm weggenommen. So hat er gelebt unter den Dementen und Debilen, bis er im Elend gestorben ist. Louis Soutter war einer der verrücktesten Künstler.»

In ihren Wohnräumen umgibt sich Lilly Keller mit Werken verschiedener Art-brut-Künstler. Zum Beispiel mit Bildern von Walter Arnold Steffen (1924–1982), wie Kohler ein Berner Oberländer, der – wenn er nicht gerade in psychiatrischen Kliniken oder Gefängnissen interniert war – mit Kellers zeitweiligem Freund Fritz Kuhn durch Zürich zog. Oder: In der Küche von La Fenettaz hängt eine jener kleinen Blechtafeln, mit denen Armand Schulthess (1901–1972) bei Auressio im Onsernonetal die Äste von Edelkastanienbäumen zu Aberhunderten behängt hat und so seine «Bibliothek des Wissens» schuf. Auf Kellers Täfelchen steht: «1 Band Dr. E. Schmid Winde Windrichtungen & Schutz». In der Nationalbibliothek in Bern gibt es zwar keinen Hinweis auf dieses Buch. Aber in der Bibliothek von Schulthess schon, und in Montet wird der Quellenhinweis in Ehren gehalten. Was sonst könnte schützen als Schmid's Buch, wenn die Winde wirklich kommen?

Hinter der Küche von La Fenettaz führt eine Treppe in den ersten Stock hinauf. Hier hängt an der dunklen Holzwand in massivem Rahmen ein etwa siebzig mal fünfzig Zentimeter grosses Gemälde. Es zeigt von vorn einen kanalisierten, baumbestandenen Bach, der von einem Berg im Hintergrund von Schwelle zu Schwelle in den Vordergrund herunterfliesst, sich dabei auf den Bilddiagonalen perspektivisch verbreitert und so die Bildfläche symmetrisch halbiert. Auf der linken Böschung sitzt eine lesende Frau mit einem Buch im Schoss, am rechten Ufer geht bildeinwärts ein Jäger mit der Flinte unterm linken Arm, der beobachtet, wie sein Hund eben einen in der steilen Böschung des Kanals aufwärts stehenden Ziegenbock

stellt. Als wir über dieses Bild reden, hängt es Lilly Keller zum ersten Mal seit vielen Jahren ab. Auf der Rückseite findet sich eine Bleistift-

[92]

widmung: «À ma sœur / En souvenir de notre jeunesse 1953», dazu die Initialen «M. B.»

Dieses Bild, beginnt Lilly Keller zu erzählen, sei hier im Dorf in der Stube einer Nachbarin gehangen, einer Französin aus Paris, die einen Bauer geheiratet habe und deshalb in Montet hängen geblieben sei. Das Bild habe sie damals sofort interessiert, einerseits wegen des abstrahierenden Effekts, der sich aus der schematischen Symmetrie der Anordnung ergebe, andererseits wegen der seltsamen Poesie des Inhalts: links diese von der Welt abgesonderte Lesende, rechts der Ziegenbock, der die Böschung aufwärts direkt vor die Flinte des Jägers flüchte. «Für mich gehört dieses Bild zur Naiven Malerei von Louis Vivin oder Henri Rousseau. Auch hier malte offensichtlich ein Sonntagsmaler, der sich so vor seinem Beruf in eine poetische Welt rettete.»

Keller hat das Bild damals der Nachbarin für zweihundert Franken abkaufen können und im Gespräch über den Maler einiges erfahren: M. B. sei ein Bruder ihres Mannes, habe die Nachbarin erzählt, lebe in der Haute Savoie, habe bis zur Pensionierung bei der Bahn gearbeitet und daneben gemalt. Vor Kurzem habe man ihn in ein Altersheim gebracht und bei dieser Gelegenheit seine Wohnung geräumt. Seine Malereien – «Oh, là c'était tout plein!» – habe man weggeschmissen. Keller besitzt das Bild seit den Sechzigerjahren, der Maler, dessen vollen Namen sie nicht kennt, muss unterdessen längst gestorben sein. Aber tot ist «M. B.» erst, wenn sich niemand mehr an sein Bild mit der Lesenden und dem Ziegenbock erinnert.

In Ehren hält Lilly Keller auch mehrere Werke eines Wirts in Salavaux unten am Murtensee, der Rumpf geheissen und zum Ärger seiner Frau sämtliche erreichbaren Schranktüren in seiner Wohnung mit bunten sexuellen Fantasien, umspielt von Blumen- und Tiermotiven, bemalt habe. «Als Toni diese Bilder einmal zufälligerweise sah, hat er sie für unsere Sammlung sofort eingetauscht gegen andere Bilder, die Rumpf gefallen haben.»

Wichtiger als der malende Wirt Rumpf ist Lilly Keller allerdings die malende Wirtin Paula Roth (1918–1988). Sie hat im Albulatal auf halber Strecke zwischen Filisur und Bergün das



[93]

Restaurant «Bellaluna» geführt, bis sie im April 1988 bei einem Raubüberfall ermordet worden ist. Ein einsamer Ort, von Wald umgeben, an dem man nur die Autos auf der Passstrasse und ab und zu, zweihundert Meter über dem Talgrund, oben im Schmelziwald, die Rhätische Bahn vorbeifahren hört. Keller, die als Erwachsene regelmässig in die Heimat ihrer Mutter zurückkehrte, lernte Roth bald einmal kennen, nachdem diese 1962 das «Bellaluna» übernommen hatte. Wenn sie seither nach einem Skiausflug mit dem Auto talwärts kam, kehrte sie regelmässig bei Roth ein und trank ein Glas Wein, bevor sie Richtung Thusis weiterfuhr.

Paula Roth kam aus einer Metzgersfamilie im Thurgauischen. Das «Bellaluna» war halb zerfallen, als sie es übernahm. Sie war eine Pionierin, die sich in dieser gottverlassenen Ecke hartnäckig ihre eigene Welt erschuf. Ihre Erscheinung ist für Lilly Keller unvergesslich: «Sie trug über ihren Pfostenbeinen Röcke, denen sie unten wenn nötig einen weiteren Streifen Stoff anschnurpft. Und ins Oberleder ihrer Schuhe schnitt sie mit dem Messer links und rechts je ein Loch, um Platz zu schaffen für die Hallux-Ausbuchtungen ihrer Zehengelenke.»

Eine schwache Seite von Roth sei die Hygiene in Gaststube und Küche gewesen. Deshalb empfahl Keller ihren Begleitern und Begleiterinnen jeweils, ausschliesslich Alkoholisches und Eingepacktes zu konsumieren. Sie selber nahm gern Salsizwurst mit Wein. Eine starke Seite war dagegen Roths autodidaktisch gepflegte Musikalität. Sie habe in der Gaststube ein Harmonium stehen gehabt, und wenn man sie darum gebeten habe, habe sie «heilige Lieder heruntergehämmert wie eine Wahnsinnige».

Eine andere starke Seite war Roths Malerei: Bilder von einer naiven Gegenständlichkeit mit häufig auftauchenden Engeln, die in ihrer magischen Weltsicht dazugehörten. Bei einem sommerlichen Besuch habe Keller einmal festgestellt, dass draussen vor dem Haus alle runden Gartentischchen mit grossen Margeritenköpfen vollbemalt gewesen seien. «Aber Frau Roth, warum haben Sie denn die Tischblätter mit derart grossen Blüten bemalt?», habe sie gefragt. Und Roth habe geantwortet: «Damit

[94]

die Leute, die oben am Berg in der Eisenbahn sitzen und herunterschauen, meinen, hier unten im Tal blühe ein Margeritenfeld.» Diese Antwort begeistert Keller bis heute. «So etwas muss dir zuerst einmal einfallen! Mag sein, Paula Roth war

schmutzig und hat gestunken, aber sie hatte Visionen, und sie hat diese Visionen umgesetzt. Gibt es etwas Schöneres in dieser stumpfsinnigen Zivilisation?»

Etwas Schöneres gibt es für Keller allerdings: «Wahnsinnige», die ihre bildnerische Vision dreidimensional gestalten. «Sie bauen sich selber ihr Paradies!» Manchmal als rechtschaffene Spiesser bloss in einer Ecke des eigenen Gärtchens, aber manchmal auch grossartig monumental. Zum Beispiel der französische Briefträger Ferdinand Cheval (1836–1924). Der «Facteur Cheval» hat zwischen 1879 und 1912 in Hauterives im Departement Drôme seinen «Palais idéal» realisiert. Dieser Palast ist sechsundzwanzig Meter lang, zehn Meter breit und zwölf Meter hoch und besteht aus ineinander gebauten Tempeln, Monumenten, Grabmälern und Häusern voller figurativer und ornamentaler Verzierungen, die von einer intuitiv, quasi naturhaft gewachsenen Statik getragen werden. Nach Chevals Tod geriet der Palast als lokale Skurrilität in Vergessenheit, bis er vom Kreis der Surrealisten um André Breton wiederentdeckt und 1969 vom damaligen Kulturminister, dem Schriftsteller und Filmemacher André Malraux, als «Monument historique» unter Schutz gestellt worden ist.

Lilly Keller hat dieses Meisterwerk der Art brut mehrmals besucht und ist vom Palast und vom Schöpfer gleichermassen fasziniert: Ein Pösteler, ein Autodidakt, der weder Architektur studiert noch sonstwie gelernt hat, statische Verhältnisse zu berechnen, kauft mit dem Geld, das seine Frau in die Ehe gebracht hat, ein Stück Land, lässt sich von Postkarten aus fernen Ländern inspirieren und beginnt vierzigjährig – mit Steinen, die er zum Teil am Strassenrand zusammenliest – in jeder freien Minute mutterseelenallein ein Monumentalwerk zu bauen, das bis zur Fertigstellung absehbar Jahrzehnte in Anspruch nehmen wird. Und nach mehr als dreissig Jahren kann er an einer der vielen Wände die Inschrift anbringen: «Travail

[95]

d'un seul homme». Und auf eine andere Wand schreibt er, er habe zehntausend Tage, dreiundneunzigtausend Stunden, dreiunddreissig Jahre der Selbsterprobung an dieses Werk gegeben: «Plus opiniâtre que moi se mette à l'œuvre» – wer hartnäckiger ist als ich, der mache sich ans Werk. Ein Verwandter im Geist solcher Hartnäckigkeit hat vor Jahrhunderten in einen Sandsteinblock des Berner Münsters gehauen: «Machs na» – mach's nach.

Das ist der «Wahnsinn», den Lilly Keller meint. «Cheval hat diesen Palast gegen jede materielle Vernunft gebaut. An das Geld hat er vermutlich gar nicht gedacht. Er ist einfach dreissig Jahre lang drangeblieben: mit all seiner Liebe zur Vision, zur Natur und zum Werk.» Das begeistert sie: diese Dialektik der künstlerischen Freiheit, dieses zweifellose Müssen als Kehrseite des unbedingten Wollens; dieser freie Entscheid, sich in den Dienst des unvernünftigen Eigenen zu stellen; dieser existenzielle Entscheid, ins Weglose zu gehen über den «Point of no return» hinaus.

Das ist der Impuls, der für Lilly Keller das künstlerische Wollen ausmacht: Es geht um eine unbedingte, geldfremde Radikalität, die im genauen Gegensatz steht zur akademischen Kunst. Jene lehrt eine avancierte Artistik, die am Kunstmarkt erfolgreich werden soll, um die Künstler und Künstlerinnen zu nähren und die akademische Lehre zu bestätigen. «Kunst macht man aber nicht, um Geld zu verdienen», sagt dagegen Keller, «sondern es ist umgekehrt: Man muss immer irgendwie zu ein bisschen Geld kommen, um seine Kunst machen zu können.»

In welchem Medium sich dieser Impuls ausdrückt und zu welchem Erfolg er führen mag, ist für Keller nicht wichtig: Wo sie ihn erkennt, ist ihr Interesse geweckt. Eine grossartige Künstlerin ist für sie zum Beispiel die US-amerikanische Fotografin Cindy Sherman (\* 1954) – aber nicht weil sie heute zu den Erfolgreichen der Kunstwelt gehört. Als Sherman nach ihrem College-Abschluss mit zweiundzwanzig nach New York kam, hiess sie noch Cynthia Morris. Sie habe in New York mit dem Fotografieren zwar ihr Leben verdienen können, erzählt Keller, sei aber dauernd sehr gehemmt gewesen, habe sich min-

[96]

derwertig gefühlt, bis eine Beobachtung ihr Leben schlagartig verändert hat: Sie sah, dass Frauen, die etwas auf sich hielten, gar nicht sich selbst waren. Sie verkleideten sich und trugen Perücken, um die Peinlichkeit der eigenen Subjektivität zu verbergen. Sie verbargen sich, um dazuzugehören.

Cynthia Morris lernte ihre Lektion, verkleidete sich zur selbstsicheren Fotografin Cindy Sherman, die die soziale Mimikry, die sie nun selber betrieb, zum grossen Thema ihrer künstlerischen Arbeit machte. Selbstinszenierung wurde ihr zur Kunstform, der eigene Körper zum Arbeitsmaterial; sie veränderte ihr Aussehen mit Perücken, Kleidern, Schminke, dazu mit Kunststoffeinlagen auch ihre Körperformen; sie inszenierte sich in Porträtbildern alter Meister; sie begann mit

Kunststoffprothesen von Körperteilen zu arbeiten und fotografierte «Disasters» und «Sex Pictures». Sie ästhetisierte Zerstörung und Gewalt und zwang das Abscheuerregende in die Einheit mit dem Schönen.

Für Keller ist Shermans Kunstimpuls der gleiche wie bei den Art-brut-Künstlern und -Künstlerinnen. Am Anfang steht auch bei ihr ein Leiden «an Minderwertigkeit und Verachtung und der Wille, irgendwie aus der entstandenen Selbstverachtung herauskommen zu wollen. Aus diesem Willen hat Sherman ihre bahnbrechende Fotografiekunst entwickelt, von der sich auch in Europa viele Jüngere haben inspirieren lassen, soweit sie Sherman nicht einfach imitiert haben.»

Lilly Keller hat die Entdeckung der Art brut als salonfähige Kunst seit den Sechzigerjahren mitverfolgt und stellt fest, dass ihre Bedeutung seither zwar im Bereich der Rezeption zu-, jedoch im Bereich der Produktion abgenommen hat: «Menschen, die man mit Psychopharmaka stillstellt, machen keine Kunst mehr. Und jene Menschen, die zuvor Art brut gemacht haben, waren eben oft die gleichen, die gestunken, gefurzt und ab und zu gegen sich oder andere dreingeschlagen haben.»

Das interessiert freilich jene, die über die Art brut reden, nicht: Schon im Interesse des Marktwerts reden sie ihre Bedeutung in die Höhe. Kommerziell interessant ist insbesondere-

[97]

re die populäre Imitation von Art-brut-artiger Kunst. Manchmal macht Lilly Keller mit einem überraschenden Bildvergleich blitzartig klar, worum es ihr geht. An dieser Stelle empfiehlt sie, Nana-Figuren von Niki de Saint Phalle – etwa die «Nana Soleil» von 1999 – neben der bald dreissigtausend Jahre alten Venus von Willendorf zu betrachten. Tatsächlich fällt die Analogie unmittelbar ins Auge: der kleine, depersonalisierte Kopf, die Körperfülle, die Betonung von Brüsten und Geschlecht, die Beinstümpfe. Keller sagt bloss: «Das Populäre ist immer das Gefährliche.»

Betrachtet man Werke von Lilly Keller, denkt man zuletzt an Art brut. Ihr Werk ist geprägt vom Weg durch die Kunstmoderne, den sie gegangen ist. Verschiedene ihrer Werkstoffe – Metall, Glas, Polyurethan – strahlen kühle Distanziertheit aus. Ihre Formen sind abstrakt, und auf die Wendung: «Das sieht ja aus wie ...» entgegnet sie streng: «Das sieht nicht aus wie, sondern ist, was es ist.» Die Gestalt des Menschen erscheint darin bloss als – freilich unübersehbare – Abwesenheit. Und andere natürliche Formen in ihrem Werk sind Bambusstücke oder verwachsenes

Glyziniengestrüpp, nicht Abbilder davon. Die grossen Pflanzenblätter, die sie mit Polyurethan überzieht und bemalt, sind von einer Künstlichkeit, die jederzeit auf das abgetötete Gewachsene zurückverweist. Und auch aus den frühen expressiven Malereien und aus den wollwarmen Tapisserien spricht eine kontrollierte Beherrschtheit, die Emotionalität bloss hinter einer Hülle von Rationalität aufscheinen lässt. Abgesehen von einer gewissen Liebe zum Ornamenthaften scheint Kellers Affinität zur Art brut die Faszination für das ganz Andere zu sein.

\*

[98]

Letzthin, beginnt Lilly Keller zu erzählen, habe sie ein Bekannter gefragt, ob sie eigentlich eine Hexe sei. Der Grund sei folgender gewesen: Dieser Bekannte wohne am Zürichsee und überlege sich, wie er den Umschwung um sein Haus neu gestalten könnte. Er habe ihr die Situation geschildert, gesehen habe sie das Haus nie. Mit seiner Erzählung, ihrer Menschenkenntnis und ihrer Lebenserfahrung habe sie sich hingesezt und einen Plan des Areals gezeichnet samt Vorschlägen für die Neugestaltung. «Als ich ihm diesen Plan gezeigt habe, hat er gesagt: ‘Entweder spionierst du mir nach oder du bist eine Hexe.’» Aber sie sei keine Hexe, sie sei bloss ein Mensch, der sich seine Sinne nicht habe vertrampeln lassen, verwandt wohl eher mit den australischen Aborigines als mit den Leuten in der Spiesserschweiz. «Ich kann mir etwas vorstellen und verstehe mich darauf, meine Vorstellung umzusetzen. Die Frauen, die man seinerzeit verbrannt hat, waren ja auch nur deshalb Hexen, weil sie andere Dinge verstanden oder Dinge anders verstanden haben.» Es sei ein grosses Glück, dass es Menschen gebe, die nicht «verschüttet» seien.

Was denn das sei, ein «verschütteter Mensch»? – Keller antwortet: «Wenn du mit dem Auto durch die Wüste fährst, machst du folgende Beobachtung: Der Wind trägt feinen Sand mit sich, den beachtest du gar nicht. Aber dauernd wird auf der Piste ein bisschen Sand abgelagert, und mit der Zeit merkst du, dass die Ränder der Piste nicht mehr klar erkennbar sind. Die Piste wird langsam zugedeckt, und gehen Jahrtausende darüber, dann findest du mächtige Bauten unter fünf Metern Sand.» Das meine sie mit «verschüttet». Man gehe seinen Weg und beachte gar nicht, dass er durch die Umstände dauernd ein bisschen verunklart werde. Mit der Zeit falle einem vielleicht auf, dass die Konturen der eigenen Meinungen und Gefühle nicht mehr so klar seien wie auch schon. «Aber für diese Verwischungen hast du keine Zeit, weil du ja dauernd Geld verdienen musst, damit du mit dem, was du weisst, deine Existenz

bestreiten kannst. Dafür musst du dein Wissen mit jenem Wissen zudecken, das Geld bringt. Und ganz langsam beginnst du zu vergessen, was du eigentlich gewusst und gewollt hast. Du wirst ein anderer Mensch – ein Mensch, der so funktio-

[99]

niert, dass er gebraucht werden kann. Und dann bist du ‘verschüttet’.»

Wenn man Kunst machen wolle und jung sei, meine man gewöhnlich, das Talent, die artistische Brillanz sei das Entscheidende. «Aber Talent ist das einfachste. Damit machst du auf dich aufmerksam, aber noch keinen Weg. Wer Kunst machen will, braucht Ausdauer, Durchhaltevermögen, Fleiss und sehr viel Härte gegen sich selber.» So lerne man allmählich, dass das Entscheidende nicht das Gemachte, das Werk, das Produkt sei, sondern das Machen, die Arbeit, der Prozess. Man lerne, an sich zu glauben und den «ewigen Zweifel» zu überwinden, der am Beginnen hindere. «Du lernst, dass eine Arbeit nur so lange interessant ist, wie sie dauert. Was fertig ist, ist erledigt und vergessen. Das Leben ist immer dort, wo es weitergeht.»

Einspruch. Den Weg als Künstler oder Künstlerin ohne «Verschüttungen» gehen zu können, müsse man sich ja zuerst einmal leisten können. An dieser Stelle müsse darum von ihren Privilegien die Rede sein. «Das Geld für das Brot muss man haben, das ist klar», sagt Lilly Keller. Sie wisse, dass nicht alle das Glück hätten, einen Toni zu haben und – wenn auch spät – zu erben, wie sie nach dem Tod ihrer Mutter Paulina (1893–1979). Klar sei es ein Privileg, das Leben einer Künstlerin führen zu können, ohne über den sporadischen, nicht existenzsichernden Verkauf der Werke hinaus Lohnarbeit verrichten zu müssen. «Weil ich mit meiner Arbeit nie meine Existenz sichern musste, musste ich mich auch nie anpassen.» Das sei alles klar und zugegeben. «Aber man muss genauer hinschauen: Es gibt überall diese Verführungen, mehr zu haben und dadurch mehr zu sein. Genauer gesagt: gleich viel zu sein wie die anderen. Hier kommen wir zu einem wichtigen Punkt: Es geht immer auch um ‘den Minus’.» «Der Minus» ist in Lilly Kellers Sprache das Gefühl, weniger zu sein und weniger zu können als andere. Die Psychologie spricht von Minderwertigkeitskomplex. «Der Minus ist der Motor, Anschluss zu suchen, im Strom mitschwimmen, nicht auffallen zu wollen.»

Einspruch. Wie könne sie diese Sehnsucht, nicht auffallen zu wollen, als «Minus» kritisieren, wenn sie selber ihr

[100]

doch auch nachgebe, indem sie als Frau Grieb auftrete, um nicht die exponierte Lilly Keller sein zu müssen? «Das ist etwas anderes! Ich werde zur Frau Grieb, um meine Ruhe zu haben. Als Künstlerin bin ich Lilly Keller und schwimme gegen den Strom. Ich entscheide bloss selber, wann ich wer bin. Wer vom 'Minus' getrieben wird, hat das Bedürfnis, wie alle anderen sein zu wollen, nicht unter Kontrolle.»

Abgesehen davon, fügt sie bei, gebe es keinen Weg gegen den Strom, der nicht durch Krisen führe. «Auch ich steckte immer wieder in Krisen. Erstens Krisen, weil so oft die Anerkennung ausgeblieben ist; weil ich so oft zur Idiotin gemacht wurde, die neben den anderen auch noch dabei gewesen sei. Das hat mich manchmal sehr verletzt. Deswegen trage ich inwendig dicke Wülste von vernarbten Wunden. Sie tun zwar nicht mehr weh, aber die Narben gibt es.» Zweitens habe es auch für sie Krisen gegeben wegen des fehlenden Geldes. Nicht fürs Essen, dafür habe es immer gereicht: «Aber das Geld, um gewisse Ideen zu realisieren, die ich im Kopf gehabt habe, das hat oft gefehlt. Ich hätte zum Beispiel gerne einmal die Möglichkeit gehabt, wie Facteur Cheval meine Vision dreidimensional umzusetzen.»

Und für Krisen habe es schliesslich noch einen dritten Grund gegeben: «Ich bin oft allein und deshalb eifersüchtig gewesen.» Hoppla?! Bisher habe sie die sechsundvierzig Jahre mit Toni Grieb doch als friedvolles Paradies beschrieben, in dem beide machen konnten, was sie wollten. Ob denn das nicht so gewesen sei? «Was denkst denn du! Man kriegt nichts gratis auf der Welt. Gar nichts! Jeden Schritt musst du bezahlen. Wer sich bewegt, muss Federn lassen. Niemand kriegt den Fünfer und das Weggli. Aber wenn du weisst, was du willst, musst du das in Kauf nehmen.»

Zwar seien Toni und sie sich einig gewesen, dass beide sich ungehindert und unabhängig voneinander entwickeln können sollten. «Aber es ist trotzdem nicht einfach so gewesen, dass in unserer Beziehung eins und eins immer zwei gegeben hat.» Selbstverständlich habe nicht nur sie Männergeschichten gehabt, sondern Grieb auch Frauengeschichten. Als er mit einer Lehrerin in Biel zusammen Vater eines Bubens geworden sei und

[101]

diese Frau bereits mit ihrer ganzen Verwandtschaft La Fenettaz besichtigt habe in der Meinung, Grieb lasse sich nun scheiden und werde seine Ex in die Wüste schicken, da sei sie schon an ihre Grenzen gekommen – auch wenn zwischen Grieb und ihr immer klar gewesen sei, dass sie sich nicht trennen würden.

\*

«Das fragwürdigste Büchlein», das Lilly Keller in letzter Zeit in die Finger gekommen ist, hat der Botanische Garten Bern herausgegeben und trägt den Titel «Schöne neue Pflanzenwelt?» Es ist den «invasiven Neophyten» gewidmet, den «eingeschleppten Pflanzenarten, die sich in der Natur stark vermehren und einheimische Arten verdrängen», wie das Vorwort definiert. Keller liest spottend Stichworte vor: «Hier, ‘Knoblauchhederich ..., Bekämpfung ..., Probleme ..., Erdmandel ..., Bekämpfung ..., Kanadische Goldrute ... Bekämpfung.’ Alles wird bekämpft! ‘Dank ihrer erfolgreichen Vermehrungs- und Ausbreitungsstrategie bildet sie oft dichte Bestände. In diesen wird die Keimung anderer Pflanzenarten durch Lichtentzug und Wurzelkonkurrenz verhindert.’ Denk auch! Wurzelkonkurrenz ohne flankierende Massnahmen! Dabei ist keine Goldrute so schlimm wie der Mensch. Wirklich invasiv ist nur der Mensch!»

Eigentlich, fährt sie fort, sollte sie ein Buch schreiben mit dem Titel: «Ich, die grosse Neophytin», am besten mit Formulierungen aus dieser spiessigen Broschüre:

«‘Aufgrund der enormen Samenproduktion sollten die Fruchtstände vor der Reife abgeschnitten werden’ – genau, weg damit, die schädliche Kunst! ‘Junge Pflanzen lassen sich ausreissen, grössere Sträucher müssen mit den Wurzeln ausgegraben werden, da sich der Sommerflieder auch über unterirdische Ausläufer ausbreitet.’ Subversiv sind sie auch noch! Und schau da, noch schlimmer: ‘Einfaches Abschneiden reicht nicht aus, da er wieder Stockaus-

[102]

schläge bildet!’ Ich sage bloss: Roundup, Roundup kills everything! Und da: ‘Das Pflanzenmaterial sollte in der Kehrlichtverbrennung entsorgt werden!’ Aber selbstverständlich! Liquidieren und dann aus hygienischen Gründen noch kremieren!» Keller schüttelt sich vor Lachen: «Abschneiden, im Keim ersticken, ausreissen, verbrennen, sonst treibt noch was aus, im Untergrund, nein, denk auch! ... Ich, die grosse Neophytin!»

Würde Lilly Keller dieses Buch schreiben, wäre es weder die Geschichte einer Ein- oder Auswanderin noch die von territorialen Eroberungen, sondern die Geschichte einer alles durchquerenden Weltreisenden, die in keine Erde Wurzeln schlägt, die, über jede Grenze gehend, mit den Augen alles in sich aufnimmt, was ihr ins Blickfeld kommt, es verschlingt, ohne ihm zu nahe zu kommen. Lilly Kellers Geschichte ist die



einer transversalen Neophytin, die die Welt, ohne von ihr Besitz zu ergreifen, verschlungen hat.

\*

Seit 1959 lebt Lilly Kellers älteste Schwester Paulina verheiratet in London. Sie ist die Mutter des 1951 in Paris geborenen Sohns James, der später unter dem Namen Jim Withing ein international bekannter Künstler werden wird. Als Keller ihre Schwester in jenem Jahr in England zum ersten Mal besucht, fasst sie sich ein Herz und wählt die Nummer von David Gibbs. Gibbs ist ein nobler Mann, ein kunstsinniger Banker mit eigener Galerie, dessen Adresse sie von Sam Francis erhalten hat. Schon vor Längerem hat sie Gibbs mit einem Brief auf sich aufmerksam gemacht. Er hat zurückgeschrieben, wenn sie einmal in London sei, solle sie sich melden.

«Just a moment», habe die Haushälterin gesagt, als sie am Portal von Gibbs' Haus, für sie ein Palast, geklingelt habe.

[103]

Sie sei in einen Vorraum gebeten worden und habe sich dort ehrfurchtsvoll auf den äussersten Rand eines schneeweissen, halbrunden Sofas gesetzt. Behängt gewesen sei der Raum mit riesigen Bildern von Morris Louis (1912–1962), Farbflächenmalereien seien es gewesen «mit senkrecht stehenden Farbbalken, gelb, rot, grün»: «Ich hatte zuvor so etwas noch nie gesehen.»

Dann geht die Türe auf und Gibbs kommt herein, ein grosser, grauhaariger Herr, Gilet, Golduhr, graue Kleidung, schlank, elegant, ruft «Lilly!», als sähe er eine alte Bekannte, und im nächsten Moment erzählt er schon über Morris Louis, über die Szene der US-amerikanischen abstrakten Expressionisten, erwähnt Gottlieb, Kline, Motherwell und natürlich das Paar, mit dem ihn eine Freundschaft verbindet, Jackson Pollock und Lee Krasner. Als Lilly Keller an jenem Tag das Haus verlässt, ist abgemacht, dass Gibbs sie in seiner Londoner Galerie ausstellen wird. Klar ist, dass er vor der Scheidung steht und nach Erledigung der Formalitäten nach New York ziehen will. Und klar ist schliesslich, dass sie einen neuen Freund gewonnen hat.

Noch vor der geplanten Ausstellung, erinnert sie sich, hat Gibbs mit ihr einmal einen Ausflug gemacht zu den jungsteinzeitlichen Steinkreisen von Stonehenge, knapp hundertfünfzig Kilometer südwestlich von London. Eine wichtige Erfahrung. Später hat Keller prähistorische Anlagen besucht von Irland und den Orkney Islands bis hinunter nach Malta und über Europa hinaus. Beim Erzählen zieht sie von diesen

archaischen Anlagen eine Linie bis zu den Land-Art-Skulpturen Robert Smithsons (1938–1973), den sie mit dem Ehrentitel «ein verrückter Typ» charakterisiert. Nicht nur, weil er in New Mexico bei der Arbeit an der «Amarillo Ramp» – einem weitgeschwungenen ansteigenden Erdwall in Form eines un abgeschlossenen Kreises – mit einem Kleinflugzeug abgestürzt und tödlich verunfallt ist.

Nach der Ausstellung in der Gallery Gibbs 1960 bricht der Gentleman seine Zelte in London tatsächlich ab und wandert in die USA aus. Seither gehen zwischen New York und Bern – respektive seit 1962 Montet – Briefe hin und her und irgendeinmal liegt einem Brief von Gibbs ein Flugticket samt Hotelreservation bei. In den kommenden Jahren fliegt Lilly

[104]

Keller ungefähr zehnmal zu Gibbs nach New York. Grieb habe jeweils bloss gesagt: «Geh nur, du hast ja noch fast nichts erlebt.»

Für die Künstlerin Lilly Keller werden diese New-York-Reisen wichtig. Gibbs kennt nicht nur die Kunstszene der Weltstadt, und sie versteht schnell, dass er selber ein interessanter Künstler ist. Zudem habe er ihr materiell und intellektuell alles geboten, was sie sich habe wünschen können. Fast täglich seien sie beim MoMA – dem Museum of Modern Art – vorbeigegangen. Gibbs zeigte ihr dabei, was ihn selbst interessierte, «nie belehrend, sondern einfach spannend». Zwar habe sie seinerzeit in der Schule fast nichts gelernt, lächelt sie, «aber ich habe immer wieder Leute kennengelernt, die mich gebildet haben. Einer von ihnen war Gibbs.»

Und zwischenhinein seien sie mit dem Auto aufs Land hinaus gefahren, wo Gibbs in der Nähe des Lillinoah-Sees in Connecticut ein altes Postgebäude gekauft hatte, «noch mit Schaltern und allem», das er zum Wohnen geschmackvoll hatte herrichten lassen. «Und gleich daneben gab es einen Teich mit Bullfrogs, mit riesigen Ochsenfröschen. Beim ersten Anblick dieses Teichs habe ich gewusst: So muss es eines Tages hinter dem Haus in Montet aussehen.»

1970 hat Keller Gelegenheit, im Osten der USA eine Bildungsreise des Bundes Schweizer Architekten (BSA) mitzumachen. «In Montreal sind wir gestartet und dann mit einem Greyhound-Bus Richtung Westen gefahren.» Rund um Chicago entdeckt Keller die moderne amerikanische Architektur: Das Auditorium-Building von Dankmar Adler und Louis Sullivan, Gebäude von Louis Kahn, Le Corbusier, Richard Neutra, Frank Lloyd Wright. Von Wright (1867–1959) sieht sie damals die

fünfundsechzig Häuser, die er um die Jahrhundertwende in Oak Park im Westen Chicagos gebaut hat; sie sieht – fünfundsiebzig Meilen nordwärts am Michigansee – das Johnson Wax Headquarters Building in Racine, dessen riesige Arbeitshalle von pilzförmigen Betonpfeilern getragen wird. Später lernt sie auch Wrights Solomon R. Guggenheim-Museum in New York kennen, ein rundes Gebäude aus lauter schiefen Ebenen, in dem man über fünf Stockwerke in einer endlosen Spirale langsam von [105]

oben nach unten geht und jedes Bild schief zum Boden angebracht werden muss, damit es horizontal hängt. «Ein irrsinniger Bau», sagt Lilly Keller und verleiht Wright ihren Ehrentitel: «Er war ein Wahnsinniger.»

Den Titel hat sich Wright freilich auch noch wegen etwas anderem verdient: Es gibt von ihm Häuser, die er auf Areale mit grossen Bäumen zu bauen hatte. Wright liess die Bäume nicht fällen, sondern plante und baute das Haus darum herum. Lilly Keller ist keine naive Grüne, die sich über die Erhaltung eines einzelnen Baums freut, sondern sie sieht in Wrights Vorgehen die Idee einer Architektur realisiert, die sich der Landschaft einfügt, statt sich ihr als Fremdkörper aufzupropfen; eine Architektur, die die Landschaft über die Bauparzelle hinaus in den Blick nimmt.

Leute, die in diesem Sinn arbeiten, interessieren Keller. Neben den Architekten Wright oder Peter Zumthor (\* 1943) zum Beispiel der Gärten gestaltende Künstler Isamu Noguchi (1904–1988) oder der kunstaffine Landschaftsveränderer Fürst Pückler-Muskau (1785–1871). Aus Kellers Sicht arbeitete dieser Fürst als Pionier in einem Gebiet, das der Kunstdiskurs hundertfünfzig Jahre später als «Land Art» bezeichnet hat. Keller: «All diese Leute haben Kunstwerke nicht im Hinblick auf eine nächste Ausstellung produziert, sondern haben den Ort, an dem sie wirkten, so umgeformt, dass sich ihre Arbeit mit der Landschaft zu einem Gesamtkunstwerk vereinigte.»

Schon ein Jahr später ist Lilly Keller erneut in den Vereinigten Staaten unterwegs. Im Rahmen eines «biblischen Gegengeschäfts», wie sie sagt, unternimmt sie 1971/72 zusammen mit Barbara B. zwei grosse Reisen durch die USA. Das Gegengeschäft: Keller erhält vom Inhaber der Druckerei B. in Bern den Auftrag, eine Tapiserie zu machen, wofür er ihr sofort einen grosszügigen Vorschuss bezahlen will. Bedingung dafür ist allerdings: Das Honorar ist zweckgebunden für zwei grosse Reisen durch

Nordamerika, die die zweiundvierzigjährige Künstlerin zusammen mit B.'s zwanzig Jahre jüngeren Tochter unternehmen soll.

[106]

Keller lässt sich auf den Handel ein. Weil sie mit den BSA-Architekten im Jahr zuvor den Osten der USA besucht hat, soll nun zweimal die Westküste «von oben nach unten» bereist werden, und zwar auf der Achse San Francisco, Big Sur, Los Angeles, San Diego; dann landeinwärts: Arizona, New Mexico, Texas, Louisiana bis nach New Orleans. Dazugekommen ist schliesslich noch ein Abstecher hinüber nach Puerto Rico. Nach Kellers Willen reist man unter besonderer Berücksichtigung der Nationalparks in jener Region: Sequoia und Kings Valley, Death Valley, Joshua-Tree und die Wüstenlandschaft des Saguaro-Parks mit den riesigen Säulenkakteen. Die beiden Frauen sind lediglich mit je einem Koffer unterwegs. Logiert wird, so Keller, «in den teuersten Hotels», nach Lust und Laune mieten sie ein Auto. Keller bestimmt die Route und fährt, und wenn die beiden das nächste Stück fliegen wollen, lassen sie das gemietete Auto am Flughafen zurück und mieten nach der Landung ein neues.

Eines Tages sind die beiden Frauen in einem dieser Nationalparks unterwegs mit einem Buick, «ohne Kupplung, nur Gas und Bremse, vorn mit viel Chrom und grossen Lampen, und ich am Steuer habe über die mächtige Kühlerhaube kaum hinausgesehen». Die Strassen sind asphaltierte Pisten, daneben nichts als Sand. Als Keller nach einer Fahrpause am Pistenrand wieder losfahren will, dreht das Rad leer und gräbt sich in den grundlosen Boden. «Ich habe zu Barbara gesagt: 'Na dann, zu machen ist da nichts. Wir beide kriegen das Auto hier nicht mehr raus.'» Kaum habe sie das gesagt, habe ein Auto neben ihnen angehalten, ein Schwarzer – «ein schöner Mann», wie sie sich erinnert – sei ausgestiegen, habe schon eine Kurbel in der Hand gehabt und sich an die Arbeit gemacht. Das Auto sei im Handumdrehen wieder auf der Strasse gestanden. Bevor sie habe «Thanks a lot» sagen können, sei der Mann in seinem Wagen verschwunden, habe noch flüchtig «Hey» gewinkt und sei davongebraust.

«So sind die Männer dort», sagt Lilly Keller. Sie hätten Respekt, «fast Angst» vor den Frauen, nicht so wie hier, wo man den Männern gewöhnlich anmerke, dass sie die Frauen «als Bedrohung ihres Patriarchentums» sähen. «So wie ich die

[107]

Männer hier erlebt habe, sehnen sich die meisten nach früher: der Patriarch im Büro, das Weib hinter dem Herd. Allerdings spüren sie, dass die Frauen so nicht mehr mitmachen. Und wir Frauen spüren, wie die Männer darauf reagieren.»

Klar, sie hat in den USA auch raubauzige Männer getroffen. Sie erinnert sich an eine Bar mitten in der Wüste von Arizona. Dort drin seien mehrere Männer gesessen mit riesigen Hüten auf den Köpfen, und ihr ebenso riesiges Auto hätten sie direkt vor dem Eingang der Bar parkiert. Bei dieser Gelegenheit habe sie versucht, mit einem «Cherokee-Chief» ins Gespräch zu kommen und habe ihn gefragt, was denn eigentlich all die Rinder frässen, die man von der Strasse aus in riesigen Herden durch die karge Landschaft ziehen sehe. Der Mann habe sie lange angeschaut und dann in einem stark verwaschenen Amerikanisch gesagt: «They just eat rocks.» Damit sei das Gespräch für ihn beendet gewesen. «Später habe ich begriffen, warum er das gesagt hat. Die einzige Pflanze, die dort wächst, ist das amerikanische Pampasgras, meterhoch, schilfartig, mit weissen, buschigen Rispenzotteln. Hier sieht man es in den Gärten als Zierpflanze. Dort können es die Rinder nicht fressen. Darum stimmt es, dass sie nur die Steine zum Fressen haben. Die Farmer müssen sie mit Mais füttern.»

Als sie mit dem Flugzeug in New Orleans gelandet sind, hat Lilly Keller – die junge Barbara B. im Schlepptau – am Airport einen alten, schwarzen Taxifahrer um eine Stadtrundfahrt gebeten: «Die Alten muss man fragen, nicht die Jungen. Die Jungen wissen nichts.» Er habe ihr Gepäck in den Kofferraum gestellt und auf seine Frage, was sie sehen möchten, habe sie gesagt: «Den ältesten Friedhof.» Das sei ein eindrücklicher Ausflug geworden: ein riesiges Gräberfeld mit einem Weg auf der Mittelachse; auf der einen Seite protzige und auf der anderen ärmliche Gräber. Der Chauffeur habe gesagt: «Here are all black and here all white», und er habe gelacht. Und sie habe auch gelacht, weil das so lächerlich gewesen sei: «Noch nach dem Tod separiert. Das war eine Belehrung ohne grosse Worte.»

Gewohnt hätten sie in New Orleans in einem dieser Hotels im alten Kolonialstil, und abends seien sie in die Nacht-

[108]

lokals, um Jazz zu hören. Eine alte Musikerin ist ihr besonders in Erinnerung geblieben: «Sweet Emma, eine Schwarze, ziemlich berühmt, ein ausgemergeltes Weibchen, für mich damals uralt. Die Band spielte traditionellen Jazz, und diese

Frau, fast ohne Stimme, hat im Takt in ein Megafon gekrächzt und gekreischt. Aber man nannte sie 'sweet', sicher ist sie ein halbes Jahrhundert zuvor mit diesen heissen schwarzen Musikern unterwegs gewesen, die den New-Orleans-Jazz grossgemacht haben.» Den Rest der Geschichte kann man heute auf Wikipedia nachgelesen: Sweet Emma Barrett (1897–1983) erlitt 1967 einen Schlaganfall, war linksseitig gelähmt und ist trotzdem – wir wollen annehmen: auch aus finanziellen Gründen – bis zu ihrem Tod als Musikerin aufgetreten. Offenbar, um die Stimme zu verstärken, mit einem Megafon.

An der Tapiserie für den Buchdrucker B., Barbaras Vater, hat Keller erst nach den beiden Reisen intensiv zu arbeiten begonnen. Abgeschlossen hat sie die zwei auf drei Meter grosse, abstrakte Komposition in Blau, Rot, Rosa und Hellbraun im April 1976. Sie trägt die «No. 63».

1976 war auch die Zeit, in der die Beziehung zu David Gibbs und damit die Zeit der Amerikareisen zu Ende ging. «Mit den Männern ist es immer gleich», sagt Lilly Keller. «Der sicherste Weg, sie zu verlieren, ist, mit ihnen zu schlafen.» Im Moment, da eine Frau mit einem Mann ins Bett gehe, betrachte er sie «als erlegtes Reh»: «Im Bett ist er der Meinung, er habe das Reh, und was will er noch mehr? Männer wollen dich immer besitzen. Darum ist es mit ihnen nur schön, solange alles noch offen ist.» Zu einer Freundschaft nach einer Bettgeschichte seien Männer nicht fähig: «Sex ist eine kurze, schöne Sache. Aber er verdirbt alles. Das muss man wissen, obschon es niemand so sagt.» Sie habe auch Gibbs schliesslich deswegen verloren. In New York habe er zwar schnell wieder geheiratet und in dieser Zeit sei ihre Beziehung «samt Sex» problemlos gewesen. «Aber nachdem er sich erneut hatte scheiden lassen, machte er Druck, ich solle Toni in Montet sitzen lassen und definitiv nach New York kommen. Eigentlich traurig.»

\*

[109]

In der Zeit, in der es mit Gibbs zum Bruch kommt, besucht Lilly Keller in Bern einen Sprachkurs: Sie will Spanisch lernen, um – diesmal allein – wieder ein Stück Welt entdecken zu gehen. Sie plant eine Trekkingtour durch Mexiko zu den Tempeln der Maya. Aber es kommt anders. Im September 1976 trifft sie in einem Trödlerladen im seeländischen Gals einen Mann, der davon erzählt, dass er letztthin mit seinem Bruder ein halbes Jahr lang in Südamerika unterwegs gewesen sei und jetzt eine

Begleitung suche, er wolle nach Indien. Der Mann ist achtunddreissigjährig, heisst René Steiner und fragt die siebenundvierzigjährige Lilly Keller, ob sie mitkommen wolle. Als die beiden am 11. Oktober in Montet mit einem orangen VW-Bus losfahren, habe ihnen Grieb mit einem Blick nachgeschaut, der gesagt habe: Diese beiden sehe ich nicht wieder.

Richtung Asien los seien sie mit wenigen Hundert Franken in der Tasche. Der hintere Teil des Busses sei bis auf die Schlafplätze in der Mitte mit Benzin- und Wasserkanistern vollgestopft gewesen. «Naiv wie die Kinder» seien sie einfach immer ostwärts weitergefahren: «Keine Hotels. Wir haben jeweils auf den örtlichen Lebensmittelmärkten eingekauft und zusammen gekocht nach dem Motto: Otro pais – otro cultura.» Nach Art der Leute, denen sie begegnet seien, hätten sie sich bald einmal auch Knoblauchzehen hinter die Zähne gesteckt und den ganzen Tag im Mund behalten. So hätten sie zwar eine abschreckende Knoblauchfahne hinter sich hergetragen, aber dafür nie eine Entzündung gehabt – Knoblauch wirke antibiotisch –, und gestunken habe man ja sowieso, weil es zum Waschen kaum je Wasser gegeben habe. «Die Teller haben wir nach dem Essen ausgeleckt statt abgewaschen.»

Die Reise führt über Belgrad und Istanbul durch die Türkei ins Euphrattal. Von dort weiter nach Teheran, dann über die afghanische Grenze nach Herat und durchs Bamiyan-Tal – wo ihr die 2011 gesprengten, fünfunddreissig Meter hohen

[110]

Buddha-Statuen einen tiefen Eindruck machen – über den dreieinhalbtausend Meter hohen Hajigak-Pass nach Kabul, danach nach Lahore und weiter nach Delhi. Die Rückreise dann weiter südlich über Jaipur und Quetta auf der Opiumroute quer durch Belutschistan zurück nach Persien, wie der Iran damals unter Schah Mohammad Reza Pahlavi noch heisst. Zwischen Isfahan und Täbris ist der VW-Bus am Ende, ein bulgarischer Sattelschlepper nimmt die beiden samt dem kaputten Auto mit bis Ankara, notdürftige Reparatur des Fahrzeugs, weiter via Istanbul nach Griechenland. Mit dem Schiff hinüber nach Italien und nordwärts Richtung Schweiz. Am 6. Januar 1977 kurvt der VW-Bus wieder auf den Vorplatz von La Fenettaz – und Grieb schaut erstaunt.

Die reiseteknische Naivität haben Steiner und Keller wettgemacht mit existenzieller Radikalität: «Meinst du, ich habe mir überlegt, ob ich lebend zurückkomme, damals

im Süden von Afghanistan? Ich wollte das einfach sehen. Dabei haben wir natürlich gewusst: In gewissen Gebieten kann ein Achsenbruch genügen. Dann würden wir überfallen, René würde erschossen, ich vergewaltigt und dann in der Wüste zurückgelassen, auf Nimmerwiedersehen.»

Dabei hatte Keller eine originelle Methode, um den Leuten, mit denen keine sprachliche Verständigung möglich war, zu zeigen, dass sie in friedlicher Absicht reisten. Verschleiert, wie sie nach der Art der Frauen dort gekleidet war, habe sie am Autofenster jeweils die Bratpfanne gezeigt, wenn sie in ländlichem Gebiet auf Menschen gestossen seien: «So haben die Leute verstanden, dass ich eine bin wie sie; eine, die kocht, damit sie essen kann.»

Und wenn es wirklich heikel geworden sei, habe Steiner den Narren gespielt: «Auf der Rückfahrt hat man uns im Süden Afghanistans an einem Militärposten gewarnt, weiterzufahren, ab hier bis an die persische Grenze gehe es durch Banditengebiet. Schliesslich hat man uns einen bewaffneten Begleiter mitgegeben, mit dem wir kein Wort reden konnten.» Die Waffe des Begleiters habe Steiner übrigens als

«Vetterligewehr» identifiziert – als Ordonnanzwaffe der Schweizer Armee zwischen

[111]  
1870 und 1890. Mit diesem Begleiter seien sie mitten in der gebirgigen Wüste von Belutschistan eines Abends zu einer Station gekommen mit Zelten, Hütten und einigen Steinhäusern. Um ein grosses Feuer sei eine Gruppe undurchsichtiger Gestalten gesessen. Dass darunter auch Banditen gewesen seien, habe man sich problemlos vorstellen können. Aber an eine Weiterfahrt sei an diesem Abend nicht mehr zu denken gewesen. «Da hat Steiner einen seiner grossen, heldenhaften Auftritte gehabt.» Er habe eine landesübliche Pumphase getragen, dazu Stiefel und eine graue, bestickte Skimütze. So drapiert sei er aus dem Auto gehüpft, habe mit dröhnender Stimme zu kauderwelschen begonnen und dazu hohe Luftsprünge in der Art eines russischen Tanzes vollführt. «All die Männer am Feuer sind auf dem Boden gekauert und haben René mit grossen Augen angeschaut.»

Erst mit der Zeit sei ihr klar geworden, warum sie dem fulminanten Spektakel so andächtig beigewohnt und ihren VW-Bus anschliessend respektvoll in Ruhe gelassen hatten: «René war für sie ein ehrwürdiger Narr, ein Schamane. In ihrer Kultur war der Wahnsinn offenbar Ausdruck von Heiligkeit.» Steiner habe in dieser Nacht das Auto noch sachte gewendet, und am anderen Morgen seien sie samt dem Begleiter



und seinem Vetterligewehr mit dem ersten Sonnenstrahl losgefahren; gleich eine steile Rampe hinunter, am Wegrand habe sie innert kurzer Zeit drei Autos mit Achsenbrüchen gesehen, aber Steiner sei ein ausgezeichneter Autofahrer gewesen: «Wenn ich nicht unerschütterlich daran geglaubt hätte, dass René ein Held ist und in allen Situationen weiterweiss, hätte ich diese Reise gar nicht machen können.»

Zum zweiten Mal den heiligen Wahnsinnigen gespielt hat Steiner kurz vor der persischen Grenze, in der Wüste vor Zahedan. Dort seien sie zu einem Bahngleise gekommen und der Zufall habe es gewollt, dass eben ein Pullman-Zug heranschnaubte: «Alles voller Männer. In den Wagen, auf den Dächern und als Trauben auf allen Ausstiegstritten.» Erst als der Zug sein Tempo verlangsamt und Signalpiffe abgegeben habe, hätten sie bemerkt, dass sich von der anderen Seite, von den Bergen herunter, einige Kamele und sicher ein Dutzend Toyota-

[112]

Jeeps näherten. Dann sei es schnell gegangen: Aus den Eisenbahnwagen seien weisse Säcke geschmissen und von Helfern auf die Kamele geladen worden und nach kaum fünf Minuten war alles vorüber und Kamele und Jeeps verschwunden. «René hat die Karawane wieder mit seinem Kauderwelsch und Russentanz begrüsst und so unsere Harmlosigkeit unter Beweis gestellt.» Zweifellos gibt es nur wenige Westeuropäer, die wie Steiner und Keller Opiumschmuggel in dieser Grössenordnung gesehen haben und trotzdem noch bezeugen können. Am persischen Zoll von Zahedan haben ihnen die Grenzbeamten dann Fotografien gezeigt von Erschossenen: Wer mehr als ein Gramm Opium zu schmuggeln versucht habe, sei dort zum Tod verurteilt und sofort exekutiert worden. Deshalb hätten sie den Beamten, die anschliessend ihr Auto nach Opium durchsuchten, exakt auf die Finger geschaut: «Was hätten wir tun sollen, wenn einer einen selber hingelegten Opiumbeutel gefunden hätte?»

Als sie einige Tage später in der Nähe einer Ortschaft an der persisch-türkischen Grenze eben das Petrollämpchen herunterschrauben, um zu schlafen, hören sie draussen vor dem Auto flüsternde Stimmen. Steiner steigt aus und versucht mit den Leuten zu reden: «Ich hätte das nicht gekonnt und habe mich im hinteren Teil des Busses stillgehalten.» Steiner habe verhandelt und seine Worte wie in ähnlichen Fällen öfter im richtigen Moment mit etwas Geld betont. Schliesslich sei ungefähr klar gewesen: «No parking here.» Sie hätten abends um zehn bis ins Dorf weiterfahren und den Bus dort auf dem Parkplatz eines Hotels abstellen müssen, gleich neben der geöffneten Tür einer dampfenden Küche. René sei sofort darin

verschwunden und kurz darauf mit einer Silberplatte voller Delikatessen zurückgekommen: «Poulet, Rebhuhn, Gemüse, wunderbar. In solchen Momenten war Steiner grossartig. Darum bin ich sieben Jahre lang mit ihm gereist.»

Kurz nachdem Lilly Keller von dieser ersten Reise zurückgekommen ist, wird sie auf der Gasse in Bern von einer besorgten Bekannten angesprochen: ob sie ihr etwas sagen dürfe. Klar, habe sie gesagt, und sich dann ungefähr Folgendes angehört: «Weisst du, Lilly, ich finde, was du machst, ist fahrläs-

[113]

sig. Du hast Toni, einen schönen Mann, der so gut zu dir schaut. Du hast dieses Haus in Montet mit Eseln, Hühnern, Hunden und einem grossen Park. Und trotzdem gehst du mit einem anderen Mann drei, vier Monate weg.» Erst in diesem Moment habe sie begriffen, wie ihre Indien-Reise auf andere gewirkt haben muss. Darum habe sie zu ihrer Bekannten gesagt: «Aha? So siehst du das? Stimmt eigentlich, was du sagst.» Sie habe aus diesem Hinweis die Konsequenzen gezogen und einen Plan gefasst: Vor der nächsten Reise, die sie ja mit Sicherheit unternehmen wollte, würde sie Toni eine Stellvertreterin beschaffen, «damit er mich nicht vermisst». Denn dass ihr Ehemann einen Ersatz zur Verfügung habe, wenn sie unterwegs sei, entsprach ihrem Gerechtigkeitsgefühl – abgesehen davon, dass sie ja damals als Rückversicherung auch immer irgendwo einen Freund gehabt hat.

Kurz darauf schrieb sie einen Brief an eine Bekannte in Zürich, die als Lehrerin an der Kunstgewerbeschule arbeitete und Werklehrerinnen ausbildete. Sie schrieb ihr von der Indien-Reise und davon, dass sie plane, bis auf Weiteres jedes Jahr eine solche Reise zu unternehmen, weil sie das jetzt tun müsse. Das Problem sei, dass sie ihren Mann allein zu Hause lasse, während des dunklen Winters, mit der ganzen Arbeit im Park und mit den Tieren. «Dann kam ich auf den Punkt: Ob sie nicht so gut sein wolle, eine Absolventin ihrer Schule auszusuchen, die mich im nächsten Winter in Montet für drei Monate ersetzen könnte.» Für das Profil der gewünschten Frau habe sie fünf Kriterien festgelegt: «Nummer eins: Sie muss sehr schön sein als Frau, das ist für Toni das Wichtigste. Zweitens: intelligent. Drittens: hundertprozentig naturliebend. Viertens: total selbstständig. Fünftens: mobil.»

Im Herbst 1977 ist aus Zürich dann tatsächlich ein Brief eingetroffen von einer Frau, die eben die Kunstgewerbeschule abgeschlossen hatte und schrieb, das, was Lilly Keller suche, interessiere sie, zudem kenne sie das Waadtland nicht. Keller schrieb

zurück und lud die junge Frau ein, vorbeizukommen und sich La Fenettaz anzuschauen. «Kurz darauf ist sie mit dem Auto vorgefahren. Ihre Beine waren soo lang! Und schön

[114]

war sie wie eine Madonna, lange, braunrötliche Haare, Märzenflecken. Ich habe sie gefragt: Marianne, möchtest du das wirklich, hier einen Winter lang mit Toni leben? Und Toni stand schweigend am Kochherd, hat für uns beide gekocht und sich schon gefreut.» Eine Woche später ist die Frau in La Fenettaz eingezogen und Keller und Steiner haben wieder gepackt.

Im November 1977 fahren sie erneut los, diesmal nach Ägypten. Sie sehen im Ägyptischen Museum in Kairo die Mumie des Pharaos Ramses II, die kurz zuvor – am 10. Mai – neu konserviert aus Paris nach Kairo zurückgebracht worden ist. Keller befasst sich auf dieser Reise intensiv mit der Kunst und der Kultur des alten Ägyptens, die bis heute für sie ihre Faszination nicht verloren haben. Die Reise geht via Gizeh und Luxor bis hinauf nach Abu Simbel an der sudanesischen Grenze, wo Ramses II im 13. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung an der Südgrenze seines Reiches einen grossartigen Felsentempel hat errichten lassen, um den dort lebenden, tributpflichtigen Nubiern zu zeigen, wo Gott hockt. In Luxor begegnet Keller «einem halben Schakal», einer Wildhündin, die sie Abla nennt und mitnimmt. In der Schweiz wird Abla danach für zehn Jahre ihre treue Begleiterin.

Als Lilly Keller im Februar 1978 zurückkehrt, findet sie in Montet alles in bester Ordnung. Harmonische Stimmung, alles sauber geputzt, Toni in seinem Atelier und Marianne als Textilkünstlerin intensiv über ihre Arbeit gebeugt. «Als ich mit meinem stinkenden Plunder zur Tür hereingekommen bin, haben sie mich bloss angeschaut und gefragt: Was, du bist schon wieder hier?» Sie habe darauf zu Marianne gesagt, sie solle sich keinen Zwang antun und bleiben, solange sie wolle. Sie sei dann noch anderthalb Monate geblieben.

Auch während der weiteren Reisen, die Keller von nun an ungefähr jährlich plant, sorgt sie routinemässig für einen Frauenersatz, bevor sie abreist. Sieben Jahre lang ist sie jeden Winter unterwegs. Grieb habe dafür bis zum Schluss Verständnis gehabt: «Jeder andere hätte gesagt: Geh, aber wenn du zurückkommst, bin ich nicht mehr da.» Dafür, dass er sie hat gehen lassen und geblieben ist, ist sie ihm dankbar. Sie ist aber

[115]

auch froh, dass sie diese Reisen gemacht hat: Seither, sagt sie, wisse sie ungefähr, wie es laufe in der Welt. «Du musst es selber gesehen haben. Und du darfst nie umkehren. Du musst den Glauben haben, dass du überall durchkommst, dass du überlebst, was du siehst. Ratschläge könnte ich zwar heute niemandem geben. Aber diese Erfahrungen nimmt mir niemand mehr weg.»

Bevor sie mit Steiner im Dezember 1979 zur dritten Reise aufbricht, ersetzen die beiden den orangen VW-Bus durch einen Landrover mit 48 Gängen und einem aufklappbaren Dach, damit sie während der Fahrt aufrecht stehen kann, wenn sie das will. Von nun an nächtigen sie ungestört, weil sie mit diesem Fahrzeug Rastplätze ansteuern können, die mit normalen Autos nicht zu erreichen sind. Sie reisen durch Tunesien, und von dort weiter in die algerische Oasenstadt Ghardaia, wo sich Keller intensiv mit den Webteppichen der Berber auseinandersetzt.

Die vierte Reise führt Ende 1980 weiter südlich in die algerische Wüste: Über Tamanrasset – wo sie die Klausen des Père Charles de Foucauld (1858–1916) besuchen – und Assekrem im Hoggar-Gebirge fahren sie durch die Gebirgsketten der Tassilint n'Ajjer, wo Keller die bis zu siebeneinhalbtausend Jahre alten Felszeichnungen besichtigt.

Im Jahr darauf geht's bloss nach Südengland: Der Galerist Nicholas Treadwell lädt bei Kent in ein viktorianisches Schloss zu einer grossen Ausstellung mit «superhumanistischen» Werken. Im Gegensatz zum biedereren Ernst des Fotorealismus, den damals Franz Gertsch in Bern immer noch meisterlich handhabt, liebt Keller diese «superhumanistische» Malerei, die den pingeligen Naturalismus ironisch bricht, indem sie ihn in den Dienst fantastischer Bildkompositionen stellt. In Montet hängen denn auch zwei Werke des englischen «Superhumanisten» Eric Scott, den Keller persönlich gekannt hat. Das eine Bild, «The Breakfast», zeigt eine männliche Figur in einem breiten Bett sitzend und «Heinz Beaked Beans» aus einer Konservendose löffelnd. Diese Figur trägt den Kopf eines Ziegenbocks. Links und rechts ist sie von zwei nackten Mannequins flankiert. Das zweite Bild zeigt einen Ausschnitt aus einer üppig dunkel-

[116]

grün wuchernden Gräserwelt. Zwischen den Pflanzen ist ein Tigerkopf zu erkennen, dazu Kellers Tukan, die Köpfe zweier Abessiner Katzen, die sie in La Fenettaz zeitweise züchtete – und ein Porträt von Lilly Keller selber.

Von ihrem Aufenthalt in jenem viktorianischen Schloss ist ihr vor allem das Schlafzimmer in Erinnerung geblieben, in dem sie mit Steiner übernachtet hat: «Ein vier Meter hoher Raum voller Goldvorhänge, Kordeln, Brokat, alles alt und zerschlissen. Wie wenn ich auf einer Theaterbühne ins Bett gegangen wäre.

Grossartig!»

Die sechste Reise mit Steiner geht wieder nach Afrika. Und wieder geht es nach Algerien und durch die Wüste südwärts. Aber diesmal durchfahren sie die ganze, zweitausend Kilometer breite Sahara bis nach Agadez in Niger, dann westwärts weiter nach Ouagadougou in Burkina Faso, nach Bamako in Mali, nach M’Bour und Dakar in Senegal, von wo Keller wegen einer Ausstellung in die Schweiz zurückfliegt.

Die letzte Reise schliesslich führt die beiden 1983 auf einer ähnlichen Route durch die Sahara. Diesmal aber begleitet sie Steiner über Mauretanien, Marokko und Spanien auch wieder zurück. Auf dieser Reise hat Keller übrigens mit einem Stück von Toni Grieb’s Geschichte abgeschlossen: Sie hat die massgeschneiderten englischen Anzüge seines Vaters, die der Sohn Ende der Fünfzigerjahre aus Not getragen hat und deshalb in der Berner Kunstszenen in den Ruf eines «Protzes» gekommen ist, mit ins Auto gepackt. In den marokkanischen Bergen begegneten sie einem Hirten, dem Keller die Kleider schenken wollte. «Der Mann stand weit unterhalb der Strasse im Hang und ich habe ihm von Weitem die Kleider gezeigt. Es hat sicher eine halbe Stunde gedauert, bis er sich getraute, in die Nähe zu kommen. Die Leute dort waren sehr misstrauisch, weil sie jederzeit eine Finte des Militärs befürchten mussten, das damals immer wieder Berber verhaftet hat. Schliesslich ist der Mann gekommen, hat den Stoff befühlt und die Kleider freudig unter seiner Djellaba verstaut. An jenem Abend haben wir in der Nähe parkiert und übernachtet. Am nächsten Morgen höre ich neben dem Landrover ein merkwürdiges Schnauben. Als ich die Auto-

[117]

türe öffne, steht draussen ein riesiges Kamel mit eben diesem Hirten. Weissst du, was er uns hat zeigen wollen? – Dass er auch ein feiner Herr ist! Ein Kamel in jener

Gegend bedeutete so viel wie bei uns damals ein Cadillac. Wir haben ihm mit unserem Respekt zu zeigen versucht, dass wir ihn verstanden haben.»

Dass Lilly Keller daneben auch mit Grieb weit gereist ist, sei nur am Rand erwähnt: per Schiff von Buenos Aires via Ushuaia auf Feuerland nach Val Paraiso in Chile oder per Schiff entlang der norwegischen Küste ans Nordkap. Sie besuchten die karibische Insel Dominica, sahen die prähistorischen Stätten auf den Orkney-Inseln bis hinunter nach Malta und selbstverständlich begleitete Keller den begeisterten Segler Grieb zur Europameisterschaft im Eissegeln an die Masurischen Seen in Polen oder zur «Lightning»-Europameisterschaft nach Korfu. Aber eigentlich ist Grieb in einer anderen Preisklasse gereist: Er hat eine gewisse Bequemlichkeit geschätzt und ist gern in guten Hotels abgestiegen. Und regelmässig ist er – auf der Suche nach neuen Bambussorten für den Park in Montet – in China, Japan und in Vietnam unterwegs gewesen. Ostasien und schicke Hotels haben Lilly Keller nie gross interessiert. Bloss dort, wo ihr Interesse es gebot, weiterzugehen, ist sie zeitlebens weitergegangen. Ohne existenzielle und soziale Vor- oder Rücksichten. Und über jede Konvention und jede Grenze hinaus, bis zum 30. Dezember 2007.

Der 30. Dezember 2007 ist ein Sonntag, und Keller und Grieb ziehen die schönen Kleider an, weil sie bei einem befreundeten Paar zum Mittagessen eingeladen sind. Nach dem Essen geht Lilly Keller mit der Gastgeberin in den oberen Stock des Hauses, weil diese ihr etwas zeigen will. Einen Moment später ruft der Gastgeber durchs Haus herauf: «Toni ist zusammengebrochen!» Keller rennt die Treppe hinunter. Grieb liegt ohnmächtig am Boden. Was bedeutet das jetzt wieder? Zwar kämpft er seit zehn Jahren, als er an Darmkrebs erkrankt ist, um seine Gesundheit. Damals musste er operiert werden und kam aus dem Spital mit dem Bescheid zurück, es gebe Metastasen. Aber einen solchen Bescheid konnte man ja vorderhand vergessen. Dann der Lungenkrebs und eine weitere Operation. Grieb

[118]

kam zurück und war wieder munter. Dann die Niere. Grieb lachte, mehr als eine Niere brauche man nicht. Dann das Sarkom am rechten Unterarm, das Lilly Keller zu «Sarg, komm!» verballhornt. Eine erste Operation, dann die zweite und der Bescheid: Nächstes Mal müsse amputiert werden. Die Feinmotorik der rechten Hand ist unterdessen gestört, Grieb verschenkt die Querflöte, die er so gern gespielt hat, und kümmert sich weiter um seinen Bambus hinter dem Haus. «Darin sind wir stark gewesen», sagt Lilly Keller: «Wir haben zwischenhinein immer wieder gut gelebt.»

Und nun liegt der Achtundachtzigjährige ohnmächtig auf dem Stubenboden. Sanitätspolizei. Überführung ins Berner Insel-Spital. In ihrem festlichen Kleid sitzt Lilly Keller an jenem Abend bis gegen Mitternacht am Krankenbett. Grieb ist zwar erwacht. Aber sprechen kann er nicht. Die Diagnose lautet auf Hirnschlag. Sie sei dort gesessen und habe bloss gewusst: «Es wird nie mehr sein wie bisher.»

\*

Seit mehr als vierzig Jahren macht Lilly Keller Yoga, das Übungsprogramm täglich, dazu jede Woche unter Anleitung anderthalb Stunden in Bern. Sicher rührt ihre erstaunliche körperliche und geistige Beweglichkeit auch daher. Aus ihrem Yoga-Wissen hat sie zwei Lebensmaximen destilliert, über die sie nicht nur redet, sondern die sie auch lebt.

Die eine Maxime betrifft ihr Handeln: «Do, what you do – tu, was du tust. Diese Einsicht hat mein Leben verändert: Immer ausschliesslich das tun, was man tun will. So habe ich gelernt, das, was ich mache, durchzuziehen, egal ob es gut oder nicht gut ist. Ich mache es, und ich mache nur das.» Auch hier wieder: Es gehe um das Machen, das bedingungslose Machen, nicht um das fertige Werk: «Ich zeichne nie etwas vor. Wenn

[119]

etwas herauskommen will, dann kommt es heraus, meinetwegen nicht brauchbar.» Aber danach gehe es um die disziplinierte Weiterarbeit, darum, dieses Wenige zu etwas zu entwickeln, das sie überzeuge. Vom chaotischen Schöpfungsmoment zum abgeschlossenen Werk, das nicht mehr weiter interessiert, führt der Weg, auf dem die Selbstdisziplin – und das heisst auch: die Härte gegen sich selber – den Kompass bildet.

Kellers zweite Maxime handelt von der realistischen Sicht auf das Leben: «Mit dem Yoga habe ich gelernt, dass es Quatsch ist, immer fröhlich sein zu wollen; Kurse, die das lehren, sind nichts als dumm. Wenn's lustig ist, ist's lustig. Aber wenn's traurig ist, ist's traurig, und dann will ich auch dazu stehen, dass ich traurig bin. Vielleicht bin ich auch einfach zu alt, um mir etwas vorzumachen. Ich liebe die Realität.» Darum kommt es vor, dass sie sich über die Leute ihrer eigenen Generation ärgert, die sagen, sie hätten alles vergessen: «Weisst du, warum sie das sagen? Weil sie während des Erinnerens merken würden, wie vieles schon vorbei ist, dass sie alt geworden sind und nichts mehr ändern können. Darum tun sie nichts anderes mehr

als auf den Tod zu starren wie das Kaninchen vor der Schlange. Was soll das? Klar ist das Leben zum grösseren Teil vorbei und der Tod kommt näher. Aber das kann doch nicht das Thema sein! Wirklich wahr! Immer dieser Tod! Der kommt, ohne dass du ihn herbeiredest, und hat mit Alter oder Jugend nichts zu tun.» Das Alter sei etwas Wunderbares: «Man hat den Überblick. Man hat Erfahrung und Menschenkenntnis. Man erkennt mit einem einzigen Blick die wenigen guten Leute aus einem Haufen von Mittelmässigen. Man wird im Alter rationell: Ich zum Beispiel habe keine Zeit mehr, mit Leuten zu verkehren, die mir nichts bringen.»

Zwar ist Lilly Keller ein radikal handelnder Mensch, aber politische Kunst macht sie deswegen nicht. «Kunst ist unpolitisch», sagt sie. Und: «Solange man nicht mit dem Panzer in meinen Garten fährt, solange gibt es keinen Krieg.» Klar verlange sie von einem Künstler «eine gewisse ethische Haltung»: «Von wem denn sonst? Etwa von den Dorfpolitikern?» Aber «politische Kunst» wolle die Welt verbessern. Das ist ihr fremd.

[120]

«Solche Kunst nützt nichts. Sie steht immer allein gegen tausend Ignoranten. Kunst ist nicht dazu da, im Dienst einer Sache das Richtige zu sagen. Sie sagt das, was sie muss. Punkt.»

Und was ihre Lebensmaxime betreffe, so laute sie folgendermassen: «Ich mache das, was in meiner Macht liegt, so gut wie möglich.» Sie esse kein Fleisch, sie habe überall Sparglühbirnen und LED-Lampen installiert, in Thusis habe sie mit biologisch einwandfreien Materialien ausbauen und eine Pellets-Zentralheizung einbauen lassen. Sie liebe das Leben, das sei wahr, aber in erster Linie die Natur, nicht die soziale Welt, die die Menschen geschaffen haben. Sinnbild für die Logik der Menschenwelt sind ihr die Tierfabriken: «Der Mensch bestimmt, wie viel Platz die Tiere haben zum Stehen und Gehen, er treibt sie mit Stromschlägen vorwärts, und mit dem letzten Stromschlag tötet er sie und macht sie als industrielle Ware nicht nur zur Nahrung, sondern zum Geschäft. Das tut sonst kein Tier anderen Tieren an. Keines.»

Zwar sei sie keine Hellseherin, aber sie denke in Bildern, und wenn sie an die Zukunft denke, dann manchmal auch in apokalyptischen. Wir würden in diesen Jahren ja eine «Kulturrevolution» erleben, die unterdessen ganze Länder wehrlos gemacht und geknebelt habe. Heute werde immer stärker über die Köpfe der Leute hinweg



entschieden durch eine anonyme Herrschaft, durch einen virtuellen Herrscher. «Wir werden beherrscht von Zahlen und von Geld.» Noch jede solche Revolution der Geschichte habe eine Gegenkraft erzeugt: «Wenn genug ist, ist genug. Und dann kommt etwas Neues. Durch die Menschen, mit den Menschen oder gegen sie.»

Wer Augen habe, um zu sehen, erkenne dieses Neue bereits: «Eine gewisse Zahl von Atomunfällen wird es geben, das sagt jede Statistik, und die Naturkatastrophen werden aufgrund des erwärmten Klimas, auch das wissen alle, zerstörerischer werden.» Es möge sein, dass mit diesen Katastrophen auch «unsere ethischen Grundgedanken» weggefegt würden, dass die Menschen überhaupt verschwänden wie seinerzeit die Saurier nach dem Meteor-Einschlag vor 65 Millionen Jahren. Solche Gedanken hätten für sie auch etwas Tröstliches. Noch im

[121]

Schlimmsten stecke ja Trost: Sogar wenn mit dem Menschen die meisten Tiere verschwinden würden: Es würde wieder neue geben. Als Künstler am grössten seien die Menschen – «wir alle» – zweifellos im Verdrängen: «Das hilft uns, so zu leben, wie wir leben.» Als unsoziale Plastiken.

Jetzt rede sie vom Weltuntergang. Ob sie denn lebensmüde sei? «Ach was! Ich lebe gern wie verrückt!», ruft Lilly Keller aus. «Denk bloss, was ich alles sehe! Jeden Tag treffe ich auf etwas, das ich zuvor nicht gekannt habe. Man muss bloss die Augen und die Ohren offen halten.» Und, nach einer kleinen Pause: «Wenn das nicht schön ist.»

[123]

## Die Welt in das Werk übersetzen

[124]

Lilly Keller ist radikal. Sie ist es, wenn es um ethische Fragen geht, sie ist es aber auch, wenn es um ästhetische Fragen geht. Und sie ist es, wenn sie nach dem Zusammenhang gefragt wird von Ethik und Ästhetik: Zwischen der Sittlichkeit des Handelns und dem Phänomen des Schönen gibt es für sie keinen Zusammenhang, sondern einen Abgrund.

Während eines Gesprächs im Herbst 2011 kommen wir auf die Terroranschläge vom 11. September 2001 gegen das World Trade Center in New York zu sprechen, die sich eben zum zehnten Mal gejäht haben. Keller hat sich am Abend zuvor eine aus diesem Anlass ausgestrahlte Fernsehsendung angeschaut und kommentiert nun deren Pathos: «Diese Empörung wegen der dreitausend Toten, die es damals gegeben hat! Da muss ich nur lachen. Ich sage erstens: Allein in Deutschland kommen pro Jahr dreitausend Menschen auf der Strasse um: auch Kinder, auch Alte. Alle zwei Minuten verhungert auf der Welt ein Kind. Keinen Menschen interessiert das. Und zweitens sage ich, dass diese Anschläge von der grössten Präzision waren, die auf der Welt möglich ist. Das kannst du nicht mehr überbieten: dieses Schauspiel, zwei Flugzeuge, die in zwei Wolkenkratzern verschwinden und sie in sich zusammenbrechen lassen. Das ist das denkbar grösste Kunstwerk.»

In einem anderen Gespräch, im August 2012, sagt sie: «Bei der Ästhetik geht es nicht nur um Kunstobjekte, Bilder oder meinetwegen um Autos. Ästhetik ist überall und bedeutet überall nur eines: Was zu sehen ist, muss für das Auge angenehm sein. Für den Künstler steht Ästhetik im Zentrum – immer und überall. Und egal, ob er verlaust daherkommt oder international anerkannt ist.»

Und in einem dritten Gespräch, Ende März 2012, beklagt sich Keller darüber, dass man unterdessen nach Osteuropa reisen müsse, wenn man überhaupt noch ein schönes, altes Haus sehen wolle. Hier in Westeuropa seien unterdessen die meisten abgerissen worden. Schön seien viele dieser alten Häuser, weil jene, die sie gebaut haben, einer jahrhundertealten Tradition verpflichtet gewesen seien. Tradition bedeute in diesem Fall aber nicht tote Vergangenheit, sondern die Praxis von le-

[125]

bändigem Erfahrungswissen: «Die Himmelsrichtungen wurden mitbedacht. Regen, Sturm, Sonneneinstrahlung – alles wurde in die Planung miteinbezogen. Da war kein Platz für Fensterfronten gegen Westen und Schiessscharten-Fensterchen gegen Süden. Heute gibt es viel zu viele architektonische Extravaganzen von Leuten, die nichts als originell sein wollen.» Aus dieser Gesprächssequenz zieht sie einen Schluss, der als eine ihrer ästhetischen Maximen gelten kann: «Das Schöne ist immer richtig. Und richtig ist etwas, wenn es logisch ist. Weil Logik beständig ist, ist das Schöne beständig. Und darum überzeugt es.»

\*

Im August 2012 hat sich Lilly Keller entschlossen, nach Kassel zu fahren, um sich die von der US-amerikanischen Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev präsentierte «dOCUMENTA (13)» anzuschauen. Zur Vorbereitung hat sie sich den eben erschienenen Band 217 des «Kunstforums» vorgenommen, der schwerpunktmässig dieser Documenta gewidmet ist. Intensiv auseinandergesetzt hat sie sich insbesondere mit Michael Hübls Beitrag, einem Übersichtsartikel unter dem Titel: «Eine Omnipotenzphantasie. Die dOCUMENTA (13) zwischen kosmischem Einschlag und Kleingarten-Appeal, NS-Reminiszenzen und Quantenphysik».

In diesem Essay gibt es einen Abschnitt unter dem Zwischentitel: «Das Prinzip 'Illustrierte'», in dem der Autor das «Brain» dieser Documenta kritisiert – das «Hirn» in der Rotunde des Fridericianums, in der die Ausstellungsmacherin Kunstwerke, Objekte und Dokumente zu «wegweisenden Leitgedanken» der Ausstellung zusammengestellt hat. Zu sehen war hier von kleinen prähistorischen Steinfiguren aus Nordafghanistan («Baktrische Prinzessinnen») bis zu einem Handtuch von Adolf Hitler allerlei wild Durcheinandergewürfeltes. Zusammenge-

[126]

halten wurde das Sammelsurium durch die kuratorische Behauptung, hier würden «anerkannte Denkformen in Frage gestellt». Hübls Entgegnung, von Lilly Keller in ihrem Exemplar des «Kunstforums» angestrichen: «Die Zusammenstellung ist ausreichend willkürlich und oberflächlich und erlaubt somit jeder und jedem, sich eine eigene Sicht zusammenzubasteln.» Im Übrigen mude das Ausgestellte an «wie eine zynische Adaption des Mottos auf dem kunstvoll geschmiedeten Haupttor des Konzentrationslagers Buchenwald». Dort war zu lesen: «Jedem das seine.»

Hübl resümiert, dieses «Brain» als «intellektuelles Kopfstück» der Documenta 13 sei «eine als Kunst- und Welterklärungsveranstaltung getarnte hypertrophe Variante des Modells ‘Illustrierte’». Wie eine Illustrierte lebe diese Ausstellung «von der bunten Mischung, der leicht konsumierbaren Vielfalt». Entsprechend sei die Rhetorik der Chefredaktorin dieser Illustrierten, Christov-Bakargiev. Sie trumpe mit «grandios aufgeblähten Welterklärungsformeln auf» und werfe «mit grobschlächtigen Analysehappen um sich», was allerdings «die fehlende intellektuelle Konsistenz» und das «Moment des Beliebigen» nur notdürftig verhülle.

Wie Hübl hier im Zusammenhang mit kuratorischer Arbeit aus rezeptionsästhetischer Sicht die Metapher der Illustrierten verwendet, so verwendet Lilly Keller im Zusammenhang mit der künstlerischen Arbeit ab und zu die produktionsästhetische Metapher «Supermarché», Supermarkt. Seit Jahrzehnten besucht sie regelmässig Ausstellungen und hat deshalb eine immense Seherfahrung. Die Denkarbeit, die hinter der ausgestellten Kunst zu sehen sei, habe sie in den letzten Jahren immer mehr an einen «Konsumentenrundgang durch einen riesigen Selbstbedienungsladen» gemahnt: «Immer mehr Künstler und Künstlerinnen arbeiten heute nach dem Prinzip Supermarché: Zum Beispiel nehmen sie sich von jemandem, der ein Leben lang ein Thema verfolgt hat, die Form. Diese Form lassen sie in einer Fabrik drei Meter hoch aufblasen. Gut möglich, dass das interessant aussieht. Dann holen sie aus einem anderen Mercato einen Hintergrund: etwas Flächenartiges in den passenden

[127]

Farben. Das stellen sie hintendran. Und für den Vordergrund nehmen sie aus einem dritten Laden noch einen passenden Blickfang. Das Ganze nennen sie ‘Installation’ und lassen es in Ausstellungen aufbauen. Das Publikum, das sich bedienen lassen und konsumieren will, kommt scharenweise. Das Ding wird hoch gelobt und überall abgebildet, obschon daran keine einzige eigene Idee zu erkennen ist – einfach, weil es einem auf angenehme Weise bekannt vorkommt. Dabei ist nichts zu sehen als zusammengestellte, gestohlene Ware. Ausstellungen werden immer häufiger zu Mustermessen von Hehlergut.»

«Supermarché» steht in Kellers Argumentation aber nicht nur für den zunehmenden Eklektizismus in der Kunstproduktion. Nach ihrem Besuch der Ausstellung «Beispiel Schweiz. Entgrenzungen und Passagen als Kunst» im Kunstmuseum Liechtenstein ist sie im Winter 2011/12 aus Vaduz mit einem zentralen Eindruck zurückgekehrt, den

sie ebenfalls im Begriff «Supermarché» zusammenfasste: «Ich sah vieles, was einfach eins zu eins hingelegt worden ist wie im Regal des Supermarkts. Offenbar um zu zeigen: Schaut her, so ist es heute. Keine Übersetzung, nichts. Wie wenn noch einmal gezeigt werden müsste, was ohnehin Realität ist.» In diesem Fall steht «Supermarché» für Ready-mades, für die Objets trouvés, die man heute ins Museum stellt, um sich von Gedankenarbeit am Eigenen zu dispensieren, oder doch: nichts Neues zu denken im Vergleich zu Marcel Duchamp. Jener hat 1917 bei der Society of Independent Artists in New York als Ready-made ein industriell hergestelltes Urinal unter dem Titel «Fountain» ausgestellt. Dieses Werk, sagt Keller, bleibe wichtig wegen der Gedankenarbeit, die eine bedeutende Kontroverse um die Frage ausgelöst habe, was überhaupt Kunst sei. «Es ist jedoch keine künstlerische Leistung, heute diese Frage Duchamps zu wiederholen. Und es ist auch keine künstlerische Leistung, heute René Magrittes Bild mit der Pfeife zu variieren und noch einmal 'Ceci n'est pas une pipe' zu sagen, um gegen den Naturalismus zu betonen, ein abgebildeter Gegenstand sei nicht der Gegenstand, sondern eine Abbildung.»

[128]

Alle Kunst, in der Keller die Anstrengung einer eigenen Idee nicht zu erkennen vermag, verdächtigt sie, von der Stange aus dem «Supermarché» zu kommen. Die fotorealistische Malerei zum Beispiel, die sie als Bemühen um Naturalismus nach der Erfindung des Fotoapparats schlicht für überflüssig hält, umso mehr, als auch die meisten Fotografien überflüssig seien: «Ich weiss nicht, was das soll, einen Menschen oder einen Berg zu fotografieren. Was soll eine Fotografie, die über ihren Inhalt hinaus nichts sagt? Was eine solche Fotografie zeigen kann, sehe ich ja selber, wenn ich die Augen aufmache. Und im Gegensatz zum Fotoapparat sieht jeder Mensch das Motiv erst noch anders, und das ist gut so.» Die Perspektive als grosse Innovation der Renaissance ist für Keller unbedeutend. Sie selber habe sich «zwingen müssen», um diese Idee überhaupt zu verstehen: «Die Perspektive führt ja immer wieder nur zum Naturalismus in der Kunst. Und den braucht es eben nicht. Nimm als Beispiel diesen perspektivisch gemalten Gott in der Wolke mit dem ausgestreckten Zeigefinger ... Ich habe mir Michelangelos 'Erschaffung Adams' in der Sixtinischen Kapelle einmal angeschaut: Solch naturalistische Illusion ist das Gegenteil meiner Weltanschauung. In der assyrischen oder ägyptischen Kunst zum Beispiel wird ohne jede Perspektive alles klar und einfach gesagt: nicht als naturalistische Nachahmung, sondern als künstlerische Übersetzung.»

Geprägt worden ist Lilly Keller in ihrer Ablehnung jener Tendenzen, die sie als «Supermarché»-Kunst zusammenfasst, vom antibourgeoisem Kunstimpuls der Fünfzigerjahre in Zürich und in Bern. «Damals», sagt sie, «ist alles weniger banal gewesen als heute. Um uns herum war alles bürgerlich, und das hat uns derart angewidert, dass wir gesagt haben: So, jetzt kommen wir. Jetzt machen wir Kunst, die zuerst einmal einfach anders ist. Und anders heisst: Wir machen das, was wir wollen.» Für Keller ist der Wille zum Anderen, zum Unangepassten gleichzeitig und notwendigerweise der Wille zum Eigenen. Obwohl sie sich im Gespräch kaum je explizit auf den Existenzialismus bezieht, ist sie als Künstlerin durch und durch geprägt von der existenzialistischen Sicht- und Lebensweise der damaligen Zeit.

[129]

Ende August 2012 ist sie dann mit einer Freundin für vier Tage nach Kassel gefahren. «Ich erwarte zwar gar nichts», hat sie vor der Abreise gesagt, «aber ich leide an Wissensdurst: Ich will wissen, ob ich recht habe mit dem, was ich denke.»

\*

Als wir Mitte September 2012 ausführlich über ihren Besuch der Documenta 13 sprechen, schildert Lilly Keller als tiefsten Eindruck den «Hauptbahnhof» von Kassel, der vor über zwanzig Jahren als Hauptbahnhof ausser Betrieb gesetzt worden ist, seither vor allem als «Kulturbahnhof» dient und einer der Ausstellungsorte der Documenta war. Allerdings schildert sie nicht zuerst die hier ausgestellten Werke: «In diesem Bahnhof gibt es eine Rampe, alt, vom letzten Krieg, und lang, hundert Meter oder mehr. Plötzlich ist 1942, 43, und du weisst: Aus diesem Kopfbahnhof sind die Viehwaggons losgefahren in die Konzentrationslager Richtung Buchenwald, Theresienstadt, Bergen-Belsen.» Was sie sah: einerseits die in die Ferne laufenden, sich verjüngenden Schienenstränge, andererseits die bis zu mannshohen Bäume in den Geleisen und das verwitterte Mauerwerk des Bahnsteigs, die zeitliche Distanz signalisierten. «Die sprachlose Wirklichkeit hat mich beeindruckt. Aber das war nicht Documenta. Das war einfach diese Rampe.»

Daneben hat sie hier zwei Werke gesehen, die ihr Eindruck gemacht haben – zum einen «The Sewing Room» von István Csákány: Zu sehen ist eine industrielle Werkstatt, dreidimensional und in originaler Grösse, mit Nähmaschinen, Tischlampen, einem Bügelautomaten, elektrischen Kabeln und Steckdosen, Tischen, Stühlen, alles naturgetreu mit Liebe zum Detail – in Holz ausgeführt. Drumherum

stehen in Gruppen, während ihrer Werkbesichtigung gestikulierend, leere Anzüge. Mit Naturalismus hat das für Keller nichts zu tun: «Das ist um-

[130]

gesetzt, da hat einer etwas gedacht.» Zum Beispiel das, was die «Neue Osnabrücker Zeitung» am 20. August 2012 so auf den Begriff gebracht hat: «Sind hier alle Beschäftigten outgesourct worden? Hat der Besitzer die Produktion in ein Billiglohnland verlagert? [...] Der atemberaubende Clou dieser Arbeit: Csákány hat die ganze Produktionsstrasse, jeden Tisch, jede Nähmaschine, ja selbst herabhängende Kabel und Steckdosen penibel aus Holz nachgebaut, hat geschnitzt, poliert, geschliffen. Dieser Wiedergänger der Industriegeschichte, diese Feier der unpersönlichen, seriell durchorganisierten Arbeit verdankt sich individueller Handarbeit.»

Das zweite Werk stand neben dem Hauptbahnhof, draussen im Gelände: Es hiess «Momentary Monument IV», stammt von Lara Favaretto, ist eine monumentale Schrottskulptur, ein Gebirge von zufällig hingekippten Metallabfällen. Dass «Momentary Monument IV» auch eine Ausstellung von Bohrkernen in Baghe Babur (Afghanistan) und einige in einem Raum des Kasseler «Kulturbahnhofs» als Ready-mades museal ausgestellte Schrottstücke beinhaltet, hat Lilly Keller nicht interessiert. Für sie verknüpfte sich der Schrottberg mit der Rampe und dem Geleisefeld: «Zuerst habe ich gedacht, das sei noch Schrott aus dem Zweiten Weltkrieg. Aber die Künstlerin hat das rostige Eisenzeug, von Türrahmen bis zu verbogenen Kandelabern, extra hierhin kippen lassen. Für mich bedeutet es Terrorschutt. Auch diese Künstlerin hat sich etwas gedacht bei dieser Arbeit.»

Übers Ganze gesehen hat Lilly Keller an der Documenta 13 allerdings «eigentlich fast keine Kunst gesehen». Das begann schon beim Eintritt in die Eingangshalle des Fridericianums: Diese Halle war weitestgehend leer, und zwar, wie die «Zeit» vom 7. Juni 2012 schreibt, deshalb: «Hier, wo die Weltkunstausstellung seit je ihren Anfang nimmt, wo sie die Besucher einstimmt auf das, was da kommen wird, auf die Provokationen und das Niegesehene, dort läuft alle Erwartung ins Leere. Die Vorhalle verödet, die beiden Seitenflügel beinahe nackt. Es ist eine Eröffnung, die nichts öffnet, jedenfalls nichts, was mit den Augen zu fassen wäre.» Nur «ein sanfter Wind durchzieht

[131]

die Hallen, streift die Gesichter». Die «Zeit» fragt: «Ist das der Geist der Documenta 13?» Das Werk des Engländers Ryan Gander heisst denn auch «Eine leichte Brise zieht den Besucher durch den Ausstellungsraum» und besteht aus diesem Luftzug, der von einer Windmaschine erzeugt wird, und aus drei kleinen Plastiken von Julio González, die an einer Wand auf bescheidenem Eisengestell stehen und an dieser Stelle bereits 1959, an der Documenta 2, zu sehen gewesen sind. Eine Fotografie an der Wand zeigt die damalige Inszenierung der Plastiken. Keller sieht zwischen dem Wind und den González-Werken keinen Zusammenhang: «Im grossen Saal ist einfach nichts, kalter Wind, fertig. Das ist heute Kunst.»

So geht Keller mit ihrer Freundin durch die Räume und Areale der Documenta auf der Suche nach Kunst. «In der Karlsau bin ich auf eine Art Buschspital gestossen, das mit ‘Sanatorium’ angeschrieben war und tatsächlich wie ein kleines, improvisiertes Spital funktioniert hat.» In der Documenta-Sprache ist das «SANATORIUM» des mexikanischen Künstlers Pedro Reyes «ein fortlaufendes performatives Projekt», das verschiedene Therapiesitzungen anbietet gegen «urbane Missstände» wie Stress, Einsamkeit, Unzufriedenheit und Angst. Die tatsächlich stattfindenden Therapiesitzungen werden von Kunststudenten und Kunststudentinnen durchgeführt. Kunst wird zum psychotherapeutischen Angebot, so dilettantisch präsentiert wie die handgeschriebene «Bitte» neben dem Eingang des «Sanatoriums»: «Sie brauchen / ein Termin / um darein / zu gehen...». Keller: «Gehst du dann wirklich rein in dieses ‘Sanatorium’, musst du auf ein Formular schreiben, an welcher Krankheit du leidest. Und dann kommst du in das Sprechzimmer dieser Doktörchen, machst einen Urschrei und gehst mit einer Diagnose wieder hinaus. Schaumschlägerei!» Was aus psychotherapeutischer Sicht nicht ernst zu nehmende Scharlatanerie sei, werde mit einer Prise Beuys zur Kunst: Kann nicht jeder jedem irgendwie helfen, glaubt man nur stark genug an Beuys’ Diktum von der «sozialen Plastik»?

[132]

Keller sucht Kunst. Im Fridericianum stösst sie auf die Installation «The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures» des französischen Künstlers Kader Attia. Er konfrontiert in einem halb abgedunkelten Raum auf Blechregalen beschädigte und später reparierte Holzfiguren – Kultgegenstände aus Afrika – mit Fotografien und Holzbüsten von gesichtsverletzten Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg: Konfrontiert werden sichtbar gebliebene Narben aus europäischer Kriegskultur und aus



afrikanischer ritueller Kunst. Eine vielschichtige Konstellation von Zerstörung und Reparatur. Keller, die auf ihren Reisen durch Afrika Holzplastiken in ihrem rituellen Gebrauch kennengelernt hat, sieht hier bloss die eskapistische Beliebigkeit: «Die afrikanische Plastik und das halbwegs zusammengenähte Gesicht des Soldaten im Vergleich soll zusammen Kunst ergeben?» Hübl hat in seinem Essay von «Kunst als gesellschaftliche[m] Seismograph und pararationale[m] Erkenntnisinstrument» gesprochen. Und tatsächlich lässt sich in Attias «Repair»-Raum alles irgendwie mit allem in Beziehung bringen und gedankenschwer bedenken. Nicht dass Keller die gezeigten Zeichen nicht zu lesen vermöchte. Aber wie ist Kunst zu fassen, wenn kein immanentes Werk mehr zu erkennen ist und der Sinn des Insinuierten in Beliebigkeit ausfranst? Ist «Kunst» nur noch eine didaktische Hilfestellung, um im Kopf der Betrachtenden irgendetwas entstehen zu lassen, das jene dann gefälligst für Kunst halten sollen?

Keller in Kassel sucht Kunst. In der Karlsaue begegnet sie Werken, die bei ihr bestenfalls als trivialisierte Land-Art durchgehen. Jimmie Durham pflanzt zwei Apfelbäume – zweifellos in der Tradition von Beuys, der 1982, an der Documenta 7, unter dem Motto «Stadt-verwaldung statt Stadt-verwaltung» siebentausend Bäume gepflanzt hat. Durhams Einfall ist dürftig, aber gegen Widerspruch immun: Neben einem «Arkansas Black Apple Tree» pflanzt er einen «Korbinian»-Apfelbaum, der von Pfarrer Korbinian Aigner im Konzentrationslager Dachau gezüchtet worden ist. Wer würde es sich in Deutschland antun, gegen ein solches Kunstwerk das Wort zu erheben?

Beim Gegenlesen dieses Abschnitts hat Lilly Keller im Dezember 2013 in La Fenettaz ein eben erschienenenes Buch

[133]

mit dem Titel «Beuys Platanen und Basalte» auf den Tisch gelegt und gesagt: «Das musst du an dieser Stelle erwähnen.» Verfasst hat es Albert Vinzens, ein Freund von Keller; ein Bündner, der über Nietzsche promoviert hat und heute als Dozent an der Rudolf-Steiner-Schule in Kassel arbeitet. Vinzens hat zusammen mit dem Fotografen Bernd Rüffert und dem Grafiker Joachim J. Kühmstedt ein reich illustriertes, experimentelles Buch gemacht. Sein äusserer Anlass sind die Sanierungsarbeiten in der Kasseler Landgraf-Karl-Strasse von 2005. In ihrem Rahmen sollten hundert Platanen, die Teil von Beuys' Werk «7000 Eichen» sind, gefällt werden.

Kulturpolitisches Engagement konnte die Fällaktion verhindern, die «7000 Eichen»

und die daneben stehenden siebentausend Basaltblöcke wurden unter Denkmalschutz gestellt, die Strassensanierung um die Bäume herum realisiert. Die Bilder dokumentieren diese Sanierung, indem sie immer neu den maschinellen menschlichen Zugriff und die gefährdete Integrität der Bäume konfrontieren. Vinzens, ein Kenner und Verehrer von Beuys, streut kurze Sentenzen zwischen die Bilder, zum Beispiel: «Bei der documenta 7 überwand Joseph Beuys die Begrenzungsstrategien, wie sie von Mächtigen aufgestellt wurden, um in geschützten Räumen die Kunst für ihre Interessen zu nutzen.» Worum es Keller geht: Durhams Korbinian-Bäumchen ist epigonal, Beuys' «Stadt-verwaltung» ist bis heute «eine Tat»: «Und auch Albert Vinzens' Buch ist eine Tat.» Jahrelang habe er Geld gesucht für dieses Buchprojekt: «Nur Werke sind Taten, blosses Gerede ist keine Tat.»

Bei ihrem Rundgang an der Documenta 13 ist Lilly Keller Ende August 2012 in der Nähe von Durhams Bäumchen auf eine zum Kreis gerundete Betonröhre von zwei Dutzend Metern Durchmesser gestossen. Diese Röhre umschloss einen aufgeschütteten Hügel aus Schutt und Gartenabfällen und war mit Gras und Unkraut überwachsen. Das war der «Doing Nothing Garden» des chinesischen Konzeptkünstlers Song Dong. Keller: «Die Künstler kommen zurzeit wieder einmal auf die Natur. Sie entdecken für sich die Natur neu. Darum zeigen sie uns Wildwuchs als Kunst. Sie wollen uns bilden. Kunst als Bildungsweg, allerdings als oberflächlicher: Aha, das sind also Brennesseln;

[134]

und daneben wilde Disteln, soso, und hier, potztausend: Schafgarben! Und dass uns einer auf diese Unkräuter hinweist, ist Kunst. Gleichzeitig verschwinden in der wirklichen Welt die Gärten mit den Bäumen, weil sie zu kostspielig und zu arbeitsaufwendig geworden sind.»

Über dieses blosses Hinweisen, das sich sogar des Aufwands des naturalistischen Abbildens entledigt hat, kommt Keller auf eine Kunstform zu sprechen, die sie für radikal regressiv hält: «Ich sehe zunehmend die Tendenz, den Ist-Zustand, der ja oft genug banal und blöd ist, nicht mehr nachzumachen, sondern im Copy-and-paste-Verfahren zu verdoppeln.» – Später, beim Gegenlesen, formuliert sie eine überraschende Bedeutung solcher Copy-and-paste-Kunst: Die blosses Sichtbarmachung des Ist-Zustands sei für die Kunstbetrachtung ihrer Generation noch eine Trivialität gewesen, ein Pleonasmus sozusagen: ein weisser Schimmel. «Dass die unter Vierzigjährigen diese Trivialität heute für Kunst halten, könnte

darauf hinweisen, dass sie als Verkabelte und Verstöpselte um den Zugang zu dem kämpfen, was sie ausserhalb des virtuellen Käfigs in ihrem Kopf als Wirklichkeit tatsächlich umgibt. Sie zeigen das, was ich sehe, als Kunst, weil sie es als Wirklichkeit nicht mehr für selbstverständlich halten und deshalb meinen, sichtbar machen zu müssen.»

Diesem Wahrnehmungsbruch entspricht für Keller ein Bruch im Begriff der «Kunst». Die «Kunst» der über Vierzigjährigen habe mit der «Kunst» der unter Vierzigjährigen nicht mehr viel zu tun, sagt sie. Sei es in ihrer Generation darum gegangen, fremde Wirklichkeit mit der eigenen zum Kunstwerk zu verschmelzen, gehe es heute darum, der virtuellen Kunstwelt im eigenen Kopf Wirklichkeit unbearbeitet als Kunstwerk entgegenzuhalten. In den letzten sechzig Jahren sei die Bedeutungsverschiebung im Begriff «Kunst» so gross gewesen, dass vieles, was heute als Kunst gezeigt werde, zwar «Kunst» heisse, aber nur deshalb, weil es dafür kein anderes Wort gebe. Eigentlich müsse man ein neues Wort kreieren. «Wunst» zum Beispiel, für den paradoxen Wunsch, dass Wirklichkeit Kunst sei. Und was die Documenta gezeigt habe, wäre dann «Akuwunst» – aktuelle Kunst der unter Vierzigjährigen.

[135]

In diesem Zusammenhang ist Lilly Keller auf einen der Wegbereiter dieser Kunst zu sprechen gekommen, der an der Documenta 13 allerdings nicht zu sehen war: Jeff Koons. Dabei interessiert Keller nicht der übliche Disput, ob dessen millionenteuren Arbeiten Kunst oder Kitsch seien, sondern die geradezu spektakuläre Platttheit von Koons' Wirklichkeitsverdoppelung: Das Herzsymbol zum Beispiel liess er 2006 bei der deutschen Metallbaufirma Arnold AG magentarot mit goldener Schleife in lackiertem Edelstahl ausführen und gab ihm den Namen «Hanging Heart», und zwar in der Abmessung von exakt 2920 × 2800 × 1015 Millimeter und mit einem Gewicht von rund 1590 Kilogramm. Sotheby's versteigerte das Werk im Jahr darauf für 23,6 Millionen Dollar. Keller: «Koons, der verdrückte Frömmeler aus Pennsylvania, macht das Nichts zu Kunst und das Publikum bestaunt dessen leere Oberfläche.» Das lasse auch Rückschlüsse auf das Publikum zu: «Das Nichts ist beliebt, weil es weder bedroht noch begeistert. Nichts ist neutral, hübsch, angenehm. Koons bietet dem Publikum Kunst, bei der es sich weder emotional noch sonstwie engagieren muss. ÷ Kellers Bericht von ihrem Rundgang durch die «DOCUMENTA (13)» war auch eine Aufzählung der Irrwege, auf denen die Kunst, die sie meint, nicht zu finden ist.

Jedoch sagt sie auch: «Kassel war ab den Fünfzigerjahren stets ein Spiegel der Zeit. Dieser Spiegel lügt nicht. Darum kann ich nichts sagen gegen das, was dort nun gezeigt worden ist. Ich stelle einfach fest: Das, was ich unter Kunst verstehe, verschwindet allmählich aus dem Kunstbetrieb.» Trotzdem ist sie froh, dass sie nach Kassel gefahren ist: «Ich bin ein Mensch, der immer wissen will, wie es ist. Darum habe ich mich an der Documenta aufgeklärt. Es bläst mich ja nicht um, wenn ich feststelle, dass ich immer mehr zu den letzten Dinosauriern einer untergehenden Kunstauffassung gezählt werde.»

\*

[136]

Die Ästhetikerin Lilly Keller ist keine Theoretikerin, sondern eine Erzählerin. In ihren präzise gesehenen Schilderungen, kenntnisreichen Vergleichen, zeitgeschichtlichen Herleitungen und polemischen Karikierungen scheinen immer wieder ästhetische Argumente auf, manchmal explizit, manchmal implizit als Voraussetzung des Geschilderten.

Als Keller in den späten Dreissigerjahren zu beobachten und zu lernen beginnt, ist sie konfrontiert mit einer ganzen Reihe von Strategien, den zur akademischen Lehre erstarrten Naturalismus des 19. Jahrhunderts zu überwinden. Zu ihren frühen Seherfahrungen gehören Werke Ferdinand Hodlers, zum Beispiel «Der Tag» und «Die Nacht» im Kunstmuseum Bern, in denen der maltechnische Naturalismus durch den Symbolismus auf der Bedeutungsebene gebrochen wird. Dazu gehört – vermittelt durch Lise Gujer, die Freundin ihrer Mutter – die expressive Farbenwelt im Werk Ernst Ludwig Kirchners. Dazu gehören – im Elternhaus ihrer Schulfreundin Sabine Merz – Bilder von Paul Klee mit ihrer aufgelösten Figürlichkeit. Später setzt sie sich mit den strengen und freien Strategien abstrakter Malerei auseinander: distanziert mit der in Zürich stark vertretenen Konkreten Kunst während ihrer Ausbildung an der Kunstgewerbeschule, begeistert später in Bern unter dem Einfluss von Sam Francis mit dem amerikanischen Expressionismus und der US-amerikanischen Variante des Tachismus, dem Action Painting.

Der zentrale Impuls im künstlerischen Schaffen der jungen Lilly Keller ist die Überwindung des mimetischen Abbildens, also die abstrakte Malerei als Durchbruch zu einer neuen Freiheit. Dieser Impuls ist der ästhetische Nachvollzug der um 1950 etablierten Klassischen Moderne. Er ist aber in der schweizerischen Provinz von

Anfang an auch die Stellungnahme gegen das konventionelle Abbilden nach der Natur, das der kunstakademische Konformismus nach wie vor lehrt. Diese Stellungnahme ist authentisch, auch wenn Keller sie vorderhand mit epigonalen Methoden realisiert. Im Gespräch sagt sie: «Allein schon der Kampf, sich nicht anzupassen, war und ist immer wieder eine künstlerische Leistung.» Mit dem Pathos der existenziellen Unbedingtheit beginnt sie, das unangepasst An-

[137]

dere als Eigenes zu realisieren. Begriffe wie «Engagement» oder «Authentizität» braucht sie im Gespräch kaum. Aber dem Schaffensimpuls, der ihrer Kunst vorausgeht, sind beide eingeschrieben.

In den letzten hundert Jahren ist in der Kunst allerdings nicht nur die mimetische Funktion des Kunstwerks, sondern sind auch der Schaffensimpuls und das Werk als immanentes Phänomen dekonstruiert worden. Die Dekonstruktion von Werk und Schaffensimpuls hat Keller nicht mitvollzogen. Ihr künstlerischer Weg hat mit den ästhetischen Mitteln der klassischen Kunstmoderne weit über deren Moden im Kunstbetrieb hinausgeführt. Im Weglosen hat sie sich neue Formen und neue Inhalte erschlossen.

Die Auflösung des künstlerischen Schaffensimpulses, wie sie ihn versteht, kritisiert Keller überall dort, wo Artistik leer und zum ästhetischen Selbstzweck respektive zum Mittel eines nicht-ästhetischen Zwecks wird: Aus ihrer Sicht steckt zum Beispiel der Zweck von Jeff Koons' Kunst in seiner christlich fundierten Geschäftstüchtigkeit; dass er in jungen Jahren als Baumwoll-Makler an der Wall Street gearbeitet hat, gehört für sie zum Bild. Aber es geht nicht nur um die kommerziellen Vorteile einer kunsthandwerklich leeren Artistik, es geht darum, dass eine Kunst ohne den Willen zum Eigenen nicht Kunst sein kann. Artistik als perfektioniertes Handwerk ist nie Kunst, sie kann höchstens ein Mittel zum Zweck der Kunst sein. In diesem Punkt ist Lilly Keller eine geistige Schwester von Friedrich Hölderlin. Dieser hat 1797, wenige Jahre vor seinem geistigen Zusammenbruch, im Briefroman «Hyperion» geschrieben: «Nun sprach ich nimmer zu der Blume, du bist meine Schwester! und zu den Quellen, wir sind *Eines* Geschlechts! ich gab nun treulich, wie ein Echo, jedem Dinge seinen Namen.» Damit ist die Grenze dessen, was auch für Keller «Kunst» bedeutet, bestimmt: Jenseits des Schaffensimpulses, der das Eigene will, liegt das leere Echo – die bloße Verdoppelung dessen, was ist –; liegt die Copy-and-paste-Seuche – Koons zum Beispiel wurde wegen Urheberrechtsverletzungen mehrfach

verurteilt. Keller bezieht sich nicht auf Hölderlin, aber klar ist für sie: Kommen Künstler, Künstlerinnen an den Punkt, bloss noch «treu-

[138]

lich, wie ein Echo, jedem Ding seinen Namen» zu geben, sind sie zu sprachlosen Knechten und Mägden der herrschenden Verhältnisse zugerichtet, und Kunst, die diesen Namen verdient, ist ihnen ausgetrieben.

Die Auflösung des Kunstwerks andererseits betrifft den Zerfall der formalen Einheit, dem sie an der Documenta 13 immer wieder begegnet ist: Wo genau beginnt und wo endet das Kunstwerk bei Ryan Ganders «Leichter Brise», die, wäre sie durch Öffnen eines Fenster hergestellt worden, als einfaches Lüften ohne formalen Anspruch durchgegangen wäre? Wo genau steckt die Kunst in Pedro Reyes «SANATORIUM», wenn Kunststudierende sich erlauben, ihre Kollegen und Kolleginnen der Fakultäten Medizin und Psychologie nachahmend zu disqualifizieren? Was ist genau Kunstwerk an der «Repair»-Installation Kader Attias, der um die Wörter «Reparatur» und «Narbe» herum mit moralisierend-didaktischem Anspruch assoziativ verbundenes Material anhäuft im Wissen, dass auch zufällig Zusammengeworfenes kausale Bezüge suggeriert, über die sich Redefreudige trefflich austauschen können?

Lilly Kellers Problem: Das sind nicht mehr die Fragen, die heute die meinungsmachende Rede über Kunst stellt und beantwortet. Wo es kein Kunst-«Werk» mehr gibt, ist die Frage nach seiner formalen Einheit obsolet. Seit Lilly Keller Kunst macht, hat sich diese über die Abbild-Verweigerung – an der sie selber mitgearbeitet hat – vom Etwas-Zeigen überhaupt verabschiedet und inszeniert ihr Sichtbares als visuelles Stimulans im Dienst von etwas, das man zum Beispiel als säkularisierte Seelsorge bezeichnen könnte. Das heutige Kunstpublikum geht statt in die Kirche in die Ausstellung; statt Kunstwerke sucht es dort metaphysischen Trost. Kunst will Welt nicht mehr naturalistisch, abstrakt oder sonstwie abbilden, sondern die Welt erträglich machen durch Sinnangebote, die in aleatorischer Art didaktisch und leicht konsumierbar sind. Kunst ist, wenn man etwas erlebt, etwas spürt und sich etwas dazu denken kann, das sich danach beim Smalltalk unverbindlich platzieren lässt. Dass dieses Gedachte bloss in Kreisen beeindrucken kann, die von Kunst etwas verstehen, ist klar. Ein bisschen kulturelles Ka-

[139]

pital muss sein. Der Rest ist Distinktion, wie Pierre Bourdieu sagen würde, den Keller gelesen hat.

Vielleicht hat Lilly Keller einfach zu lange über das Märchen von «Des Kaisers neuen Kleidern» nachgedacht und darob den Anschluss an die aktuellen Tendenzen in der Kunst verloren. Aber wo genau? Und was, wenn sie – die fleissige Ausstellungs- und Museumsbesucherin – den Anschluss gar nicht verpasst, sondern sich bewusst von der weiteren Entwicklung verabschiedet hätte? Und wenn es so wäre, müsste man dann nicht fragen: Wann genau war das, und warum hat sie sich verabschiedet?

Um 1990 hat Keller eine Serie von «Teppichpaketen» geschaffen. Das sind Werke aus Polyurethan, die grossformatige Tapisserien zeigen, bunt bemalt mit Textilornamenten, zusammengefaltet zu rechteckigen Packen. In Kellers Werk tauchen diese «Teppichpakete» auf, kurz nachdem sie ihren Webstuhl zerlegt und die Arbeit an den textilen Tapisserien für beendet erklärt hat.

Dieser Schritt war 1984 weniger eine ästhetische als eine soziale Zäsur. Für Keller hatte die Textilkunst dreierlei bedeutet: erstens kreative Arbeit, zweitens gute Verkäufe und Anerkennung über die Landesgrenzen hinaus, drittens aber doppelte Diskriminierung als Künstlerin und als Herstellerin von Textil-, das heisst von «Frauenkunst». Die Weigerung, weiterhin nicht ernst genommene Kunst herzustellen, war als Emanzipation eine Befreiung und ein Schritt in die Leere. Diesen Schritt hat Lilly Keller mit den «Teppichpaketen» aus Kunststoff künstlerisch gestaltet. Sie sind Variationen des Geste gewordenen, steinharten Neins, das bedeutet: Nie mehr werde ich eine Tapisserie entfalten, auch wenn sie für mich – um den Preis der doppelten Diskriminierung – weiterhin die Anerkennung am Rand des Kunstbetriebs bedeuten würde. Vermutlich hat der Karriere der Künstlerin Lilly Keller nichts mehr geschadet als dieses Nein.

Merkwürdige Koinzidenz: 1984 entsteht Kellers letzte Tapisserie, im Jahr darauf stirbt die ihr zuletzt fremd gewordene Freundin Meret Oppenheim. Bis hierher standen diese beiden

[140]

Künstlerinnen – und mit ihnen viele andere, in Bern und anderswo – an einer doppelten Front: zusammen mit den fortschrittlichen Künstlern im Kampf gegen den rückwärtsgewandten Kunstgeschmack der konformistischen Schweiz und gleichzeitig gegen diese fortschrittlichen Künstler im Kampf um die eigene Emanzipation. Mit

Oppenheims Tod war deren ab und zu schillernde Haltung in diesem Kampf gebrochen, «Oppenheim» wurde zum marktgängigen, form- und verfügbaren Produkt. Zeitgleich wächst in Keller die Kraft zum grossen und definitiven Nein: Nein zum rückwärtsgewandten Kunstgeschmack, Nein zur «fortschrittlichen» Künstlerszene, Nein zur diskriminierten «Frauenkunst».

Heute ist Lilly Keller – zwar nicht von ihrer künstlerischen, aber von ihrer sozialen Bedeutung her – eine regionale Grösse. Ihre Emanzipation war gleichbedeutend mit der weitgehenden Ignorierung ihres Werks durch den Kunstbetrieb, ohne den künstlerisches Schaffen unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfindet: Seit ihr 1961 die Louise Aeschlimann Stiftung einen Preis für Lithografie – ausgerechnet! – zugesprochen hat, ist ihr Werk weder von einer öffentlichen noch von einer privaten Jury je wieder als auszeichnungswürdig betrachtet worden.

1984 war, aus heutiger Sicht, die grosse Zäsur in ihrer Biografie: Bis hierhin hatte sie sich mit Wolle als typisch weiblich konnotiertem Arbeitsmaterial im sozialen Raum der Kunstszene darum bemüht, als Gleiche unter Gleichen wahrgenommen zu werden. Seither arbeitet sie mit männlich konnotierten Materialien – Glas, Metall, Kunststoff – ohne kontinuierlichen Bezug zur Kunstszene, dafür in direkter Auseinandersetzung mit der Natur. Seit der gönnerhafte Zuspruch der Männer – begleitet manchmal von paternalistischem Schulterklopfen, manchmal von offen sexistischem Gegrabsche – verstummt ist, orientiert sie sich im Atelier ausschliesslich und immer wieder neu an ihrem künstlerischen Willen. Wie sie zuvor die Abstraktionen männlicher Rationalität am Webstuhl mit Wolle fadengenau in lebendige Materie übersetzt hat, bringt sie nun stumme Natur um den Preis ihrer Verwandlung in tote Materie zum Sprechen.

[141]

Beides sind Übersetzungsarbeiten. Überhaupt ist «übersetzen» Lilly Kellers Wort. Kunst als «Übersetzung» – für sie ist das die Idee von Magrittes Bild mit der Pfeife, «La trahison des images». «Übersetzen»: Das ist Kellers Antwort auf das Abbilden der Altvorderen und das Dekonstruieren der Nachgeborenen.

\*

Während eines Gesprächs im Atelier von La Fenettaz liegen Fotobände auf dem Arbeitstisch und Lilly Keller öffnet einen aufs Geratewohl. Die aufgeschlagene Doppelseite elektrisiert sie. Sie zeigt eine grosse Schwarz-Weiss-Fotografie des



«Himmelstempels» von Peking: Über einer weissen, kreisrund-dreistufigen Marmorterrasse erhebt sich der Tempel, ebenfalls rund, ebenfalls dreistöckig, sich von Stock zu Stock verjüngend und durch drei Dachringe markant strukturiert. Unser Gespräch unterbrechend geht Keller, kaum hat sie die Aufnahme gesehen, zur Glasvitrine neben ihrem Schreibtisch, in dem sie allerlei kleinere Objets trouvés aufbewahrt. Sie öffnet die Vitrine und kommt mit einem Wespennest zurück: regelmässig kreisrund, und, als sie es neben das aufgeschlagene Buch stellt, von bemerkenswerter Ähnlichkeit mit dem Himmelstempel.

«Siehst du», sagte sie, «alles, was die Menschen machen, haben sie zuvor in der Natur gesehen.» Sie habe dieses Wespennest aufbewahrt, weil es schön, also richtig und die Grundform für vieles sei, wie auch die sechseckigen Bienenwaben zum Beispiel. «Alle Formen, die die Natur hervorbringt, haben ihre Logik, ihren Sinn bis in die kleinste Zelle. Und diese Logik ist von den Menschen immer wieder beobachtet und für ihre Zwecke übernommen worden.» Im Herbst 2013 schickt sie mir mit einer E-Mail die Abbildung eines Posters zu und schreibt: «Eben kommt mir dieses Bild in die Hände. Ist doch interessant, wie ähnlich sich verschiedene Charaktere den U-

[142]

rsprung erklären ...» Das Poster zeigt einen Schriftzug auf rotem Grund: «Alles hat seinen Ursprung im grossartigen Buch der Natur ... Dieser Baum, der da bei meinem Atelier steht ... da seht Ihr meinen Lehrmeister! Antoni Gaudí».

Aber wie übersetzt man die Formenwelt der Natur in Kunst? Über diesen mehrstufigen Transformationsprozess von äusserer Wirklichkeit in persönlichen Ausdruck denkt Lilly Keller nach: Die erste Phase ist immer die der Beobachtung – am Anfang ist der unbestechliche, präzise Blick. Die zweite Phase besteht im Sammeln von Material. Sie sei, sagt Keller, eine «Lumpensammlerin»: «Ich habe immer und überall meine Augen auf den Formen. Ich hole Gegenstände aus ihrer Armut und Wertlosigkeit heraus, stelle sie auf den Tisch und mache etwas daraus.» Dieses Etwas-Machen bezeichnet die dritte Phase des Transformationsprozesses: die Übersetzung ins Kunstwerk aus dem fremden Anderen in das Eigene. Der Wille, sich im konkreten Objekt durch eine Übersetzungsleistung einzuschreiben und das Übersetzte als Eigenes anzuerkennen, ist für Lilly Keller der künstlerische Akt. Die vierte Phase dieses Prozesses schliesslich ist das Loslassen und Vergessen des Geschaffenen, um im Weitergehen beim Lumpensammeln den Blick wieder frei zu haben.

Kellers Verständnis der künstlerischen Arbeit als Übersetzung ist der Grund dafür, dass das naturalistische Abmalen von Natur, der Versuch, «treulich, wie ein Echo», fotorealistisch «jedem Dinge seinen Namen» zu geben, aber auch das Dekonstruieren des Schaffensimpulses und des Werk-Begriffs oder die Copy-and-paste-Kunst – dass all dies Irrwege sind: Es sind Versuche, zu einem Kunstwerk zu kommen, ohne sich selbst in das Werk einzubringen, ohne sich als Person durch die sichtbare Übersetzungsarbeit zu exponieren, ohne Engagement, allein durch Artistik zum Werk zu kommen. Egal sei, sagt sie, ob ein Gefühl, ein Zustand oder ein visueller Eindruck übersetzt werde. Eigentlich sei alles möglich: «Das Einzige, was nicht geht: Unübersetztes als Kunst zu bezeichnen.»

Selbstverständlich ist Keller nicht der Meinung, «Übersetzung» sei ihre Erfindung oder auch nur ein Phänomen

[143]

des 20. Jahrhunderts. Für sie sind Übersetzen wie auch Abbilden künstlerische Strategien, sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen, die zurückreichen bis in prähistorische Zeiten: Ob Figuren- und Tierdarstellungen in den Tempelruinen von Knossos, ob ornamentale Verzierungen an hinduistischen Tempeln in Indien, ob die acht Meter hohe Christophorus-Figur in der karolingischen Kirche St. Peter Mistail in Alvaschein hinter Thusis: Durch die ganze Geschichte, sagt sie, habe bedeutende Kunst nicht bloss abgebildet, sondern übersetzt. Es habe immer Bedeutenderes gegeben als «diese naturalistischen griechischen und römischen Marmormänner mit ihren narzisstischen Gliedern». Auch alle bedeutende Malerei übersetze: «William Turner zum Beispiel, mit seinen Meerbildern, immer im diffusen Nebel. Oder Matisse: das Licht der Provence, der Einsatz dieser reinen Farben. Oder Picasso: die Figuren, die aus geometrischen Formen entstehen. Das sind Übersetzungen!»

Einmal kommt Keller im Zusammenhang mit Land Art auf Robert Smithsons allmählich versickernde Leimausschüttung zu sprechen, die er 1969 unter dem Titel «Glue Pour» in Vancouver durchgeführt hat. Smithson kippte damals eine Tonne zähflüssigen, langsam härtenden Klebstoffs über ein abschüssiges Gelände hinunter. Die über das Erdreich abwärts mäandernde orangefarbene Masse hat er fotografisch dokumentiert. Die Fotos des Klebstoffs erinnern teils an fließende Lava, teils an ein gefrorenes Rinnsal. Später ist das Material laut Smithson langsam versickert: Das Werk hat sich wieder in Natur aufgelöst.

Ein andermal erzählt Keller von Andy Goldsworthy, einem englischen Land-Art-Künstler, der eisenhaltige Steine zu Pulver zerhaut, daraus eine rote Brühe anrührt, diese in einen Bach kippt und ins Meer hinausfliessen lässt; der mit Ketten von Laubblättern in fließendem Wasser zeichnet; Eiszapfenstücke mithilfe des Frosts zusammenklebt und zu durchsichtigen Schlangen formt, die in der tiefstehenden Sonne leuchten; der in Bäumen aus Holzstecklein Mobiles baut, die der nächste Windstoss wegbläst; der bei Ebbe eine mannshohe eiförmige Steinpyramide in die Brandung baut, die die Flut in kurzer Zeit wie-

[144]

der abträgt und verschwinden lässt. Für Lilly Keller sind solche Arbeiten Smithsons oder Goldsworthys «Taten»; Übersetzungen, die das Eigene – gefährdet und vergänglich – spielerisch in die Gesetzmässigkeiten der Natur einschreiben. Gesetzmässigkeiten, mit denen sich als Künstler zwar spielen lässt, die aber jedem Spiel früher oder später ein Ende setzen.

Auch in Lilly Kellers eigenem Werk sind Übersetzungen ein hundertfach variiertes Gedanke. Der Entscheid in den Fünfzigerjahren, intensiv Tapisserien zu machen, hatte den Grund, exakte Formen übersetzen zu können, was ihr am ehesten mit dem Faden möglich schien. Nur einmal, erzählt sie, sei sie später einer vergleichbaren Farbintensität begegnet, die mit einem anderen Material erreicht worden sei: Im Centre Pompidou in Paris, als sie einen etwa sechs auf zehn Meter grossen Raum betreten habe, den der venezolanische Bildhauer und Maler Jesús Rafael Soto dicht mit senkrecht hängenden gelben Stäben gestaltet habe: «Gegen diesen Farbeffekt wäre jede gelb bemalte Fläche matt erschienen. Vergleichbar war der Effekt jedoch mit einem Rapsfeld: Gerade, weil dort die Pflanzen in einem gewissen Abstand stehen, verdichtet sich das Gelb zu plastischer Farbintensität.» Auch das ist eine Übersetzung: die Idee, eine Farbe zu ihrer möglichst sinnlichen Erfahrbarkeit zu bringen. Sie selber habe mit Wollfäden an dieser Erfahrbarkeit gearbeitet und zum Beispiel gelernt, dass schwarze Wolle nicht genüge, um eine Fläche schwarz erscheinen zu lassen. «Schwarz entsteht aus der Kombination der drei Fäden schwarz, dunkelindigo und dunkelgrün.»

Seit sechzig Jahren widmet Keller ihr Leben und ihre Arbeit diesem Prozess, sich durch Übersetzungsarbeit in die Fremdheit des Wirklichen einzuschreiben – in den letzten Jahren immer zwischenhinein mit Pflanzenblättern, die sie im Park von La Fenettaz findet. Eine dieser Übersetzungen ist das mehrere Meter grosse Werk

«Pileaton» an der Wand hinter ihrem Schreibtisch im Atelier. Vom Laub des Mammutblatts im Park – der «*Gunnera manicata*», deren Blätter rhabarberähnliche Form haben, aber bis zu einem Meter Spannweite aufweisen – hat Lilly Keller schon mehrere Dutzend übersetzt: «Ich mache Fol-

[145]

gendes: Ich bestreiche sie in mehreren Arbeitsgängen mit Polyurethan. Ich balsamiere die Blätter ein, wie es die alten Ägypter mit ihren Toten gemacht haben. In einem längeren Prozess, in dem ich immer wieder sehr schnell arbeiten muss, wenn ich die nächste Schicht auftrage, entsteht eine Art Mumie. Am Schluss liegt das Blatt, dieser Inbegriff des Weichen und Lebendigen, auf meinem Arbeitstisch als starrer Gegenstand, den ich schliesslich übermale. Als mir einmal später ein solches Polyurethanblatt zerbrochen ist, habe ich festgestellt, dass die Substanz des umhüllten Blattes weitestgehend verschwunden war. Weil Polyurethan – im Gegensatz zu Polyester – porös und also luftdurchlässig ist, verdunstet die Flüssigkeit im Blatt und es zerfällt zu Staub. Mein 'Blatt' hat deshalb vom Material her nichts mehr mit dem Gunnera-Blatt zu tun, das ich übersetzt habe.»

Bis heute hat sie nur wenige dieser dekorativ wirkenden Arbeiten verkaufen können. Vermutlich, sagt sie, weil die Leute diese «Blätter» im naturalistischen Sinn für Blätter hielten. «Dabei besteht die Übersetzung hier darin, dass die 'Blätter' genau das nicht sind, was sie zu sein scheinen.» Während eines anderen Gesprächs im Atelier weist sie auf die übersetzte ornamentale Struktur einer Polyurethan-«Tapisserie» von rund zweieinhalb mal fünf Metern hin: Tatsächlich löst sich das Ornament bei der Betrachtung aus der Nähe in abstrakt expressive Malerei auf, deren unbestreitbare Regelmässigkeit – wie etwa in der Minimal Music – in einer gewissen Variationsbreite aleatorisch auftritt.

Übersetzung, sagt Lilly Keller, sei «als Veränderung manchmal ganz schnell passiert und einfach ausgeführt». Der Punkt, auf den es aus ihrer Sicht ankommt, ist nicht die Komplexität oder die Perfektion des artistischen Akts, sondern die Tat der Neu-Kontextualisierung des Fremden im Eigenen. Als Beispiel verweist sie in der Küche von Montet auf eine Kuchenform aus Weissblech in Form eines stilisierten Schmetterlings, die sie bei einem Trödler gefunden hat und die jetzt hier leicht verändert an der Wand hängt. Keller hat an dieser Kuchenform lediglich einen schimmernd-facettenreichen Silberklunker als Köpfchen und zwei gebogene Drahtstücke als Fühler befestigt.

[146]

Das Werk «Schmetterling» stammt vom April 2010 und trägt die Signatur «P Nr. 29».

Einmal gesteht Lilly Keller, jahrzehntelang habe sie mit den künstlerischen Arbeiten ihres Lebenspartners Toni Grieb nicht viel anfangen können. Ihr seien sie zu akademisch, zu epigonal in der Tradition stehend, zu wenig übersetzt gewesen. Sie habe sich sehr gefreut, dass Grieb in den letzten Jahren, schon krank, die Grenze überschritten und freier, stärker übersetzt, eigener zu malen begonnen habe. In Kellers Wohnräumen hängen ausschliesslich späte Werke von Grieb.

\*

Am 16. Dezember 1970 führt Otto Muehl in Bern die «Materialaktion Weihnacht 70» durch. Veranstalterin ist die kurz zuvor gegründete «aktionsgalerie», die, wie der Galerist Rudolf Jäggli damals schrieb, «das öffentliche Experiment progressiver Kunstvermittlung» mit privaten Mitteln weiterführen wollte, nachdem der Kunsthalle-Direktor Harald Szeemann zurückgetreten war; zwar nach einem ungeschriebenen Gesetz turnusgemäss nach sieben Jahren, aber doch mit einem Eklat: Seine Ausstellung «When Attitudes Become Form» vom Frühling 1969 – jene, die 2013 in der Fondazione Prada in Venedig nachgebaut worden ist – hatte nicht nur in der Berner Öffentlichkeit zu Protesten geführt. Auch innerhalb der «Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten» (GSMBA) war man aufgebracht, und als Szeemann seine letzte Ausstellung einem der «Attitüden»-Künstler, Josef Beuys, widmen wollte, legten die GSMBA-Vertreter in der Ausstellungskommission ihr Veto ein. Die Pressemitteilung zur Sitzung vom 17. Juni 1969 hält fest: «Wir machen lieber zu, als nochmals Beuys auszustellen.» Für die fortschrittliche Kunstszene war die Gründung der «aktionsgalerie» deshalb damals ein Glück.

[147]

Den Ausstellungsraum richtete die «aktionsgalerie» in der Produktionshalle der kurz zuvor eingegangenen Brauerei Gasser ein, unterhalb der Eisenbahnbrücke an der Aare, und lud die berühmt-berüchtigten Wiener Aktionisten um Otto Muehl zu einem Weihnachtshappening ein – zweifellos im Wissen um jenes im Jahr zuvor an der Kunsthochschule Braunschweig. Dort hatte Muehl zusammen mit Hermann Nitsch ein Schwein geschlachtet und danach Blut, Urin, Kot und Innereien des Tiers über

eine nackte Frau geschüttet. Dazu liess er über Lautsprecher Weihnachtslieder abspielen.

Am 2. Dezember 2011 sitzt der damalige Galerist Rudolf Jäggli in Montet am Küchentisch von Lilly Keller. Man spricht über die «aktionsgalerie», die er bis 1983 betrieben hat. Längst ist der Abend mit Muehl zur letzten Episode der Legende geworden, die von Berns Kunstszene der Fünfziger- und Sechzigerjahre handelt. Die Rekonstruktion des Tatsachenfundaments dieser Legende ist schwierig: Lilly Keller ging damals erst gar nicht hin. Ihr habe es genügt, dass sich Grieb das Spektakel anschauen wollte: «Diese sehr wienerische Mischung von Blut und Sex, von Katholizismus und Nazitum, unter Einbezug des Publikums als Happening auf der Bühne ... Mir war das zu viel.»

Sicher ist so viel: Albert Winklers Fotografie im Buch «Tatort Bern» (1976) von Bernhard Giger und Urs Dickerhof zeigt aus der Froschperspektive im Vordergrund zwei nackte Männer und zwei nackte Frauen von schräg hinten, eine der Frauen ist an einen Stahlträger der Brauereihalle gefesselt, im Hintergrund ist stehendes Publikum erkennbar, in Wintermäntel gehüllt. Jäggli sagt: Der Ablauf des Happenings habe zwar einen rituellen Charakter gehabt, es sei aber schwierig, in Worten nachzuvollziehen, was da eigentlich vorgeführt worden sei. Sehr logisch sei der Ablauf auf jeden Fall nicht gewesen. Die Leute hätten mit «klebrigen Massen» und mit Blut hantiert, ein totes Huhn habe eine Rolle gespielt und mit dem Stämmchen eines Weihnachtsbaums hätten die Männer versucht, die Frauen zu penetrieren. Zum Teil sei das Publikum einbezogen worden, er erinnere sich, dass auch Grieb einmal eine dieser nackten

[148]

Damen habe halten sollen. Das Kribbelnde an der Aktion sei zweifellos der Tabubruch gewesen.

Juristisch sei die Sache nur deshalb glimpflich ausgegangen, weil er als Veranstalter vor Beginn des Happenings, dessen Besuch gratis gewesen sei, alle Eintretenden habe unterschreiben lassen, sie wüssten, worum es sich bei dieser Aktion handle und sie würden daran keinen Anstoss nehmen. Zwar sei die Bedingung einer solchen Unterschrift ein bisschen peinlich gewesen – man habe sich ja zu einem guten Teil persönlich gekannt. «Aber später ist wegen des Pressewirbels die Sittenpolizei

aufgetaucht. Hätte ich denen diese Unterschriften nicht vorweisen können, wäre ich wahrscheinlich zu einer Gefängnisstrafe verurteilt worden.»

Lilly Keller erwähnt Muehls Happening im Gespräch mehr als einmal. Zum einen hat sie Respekt vor dem Mut, sowohl jenem Jägglis als Veranstalter als auch jenem der Truppe um Muehl. Respekt hat sie aber auch aus ästhetischer Sicht: «Muehl und Nitsch übersetzten diese Wiener Realität in radikaler Weise. Sie hatten ein Anliegen, sie wollten etwas zeigen und etwas erreichen, sie setzten sich bis zum Äussersten ein und aus.»

Insofern seien die Wiener Aktionisten, erzählt sie bei anderer Gelegenheit, Vorläufer gewesen jener Künstlerin, die radikaler als die meisten sich selbst – das heisst ihren Körper – zum Material der eigenen Kunst gemacht hat: Marina Abramović. «Sie steht für mich zwar in der gleichen Linie wie Muehl. Aber ihre Aktionen wirken viel stärker, weil sie viel übersetzter arbeitet.» Man müsse ja auch sehen, dass Muehls Aktionen damals in extremem Mass Männerhappenings gewesen seien: «Männer tun sich als Künstler nie selber etwas an.» Dagegen Abramović: Sie ist Performance-Künstlerin, die sich auspeitscht, die sich mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Sowjetstern in die Bauchdecke ritzt, die eine halbe Stunde lang auf einen Eisblock liegt, die an fünfundsiebzig Tagen hintereinander über siebenhundert Stunden lang unbeweglich auf einem Stuhl sitzt oder wieder und wieder in die Pfeiler einer Tiefgarage rennt.

Um zu illustrieren, was sie meint, schildert Lilly Keller Abramovićs viertägige Performance «Balkan Baroque», die

[149]

1997 an der 47. Biennale in Venedig zu sehen war: «Dort liess sie einen riesigen Berg Schlachtabfälle aufschichten, Rinderknochen mit Fleischresten, die in der Sommerhitze bald immer stärker stanken. Sie setzte sich auf den Knochenberg und schabte mit einem grossen Messer Stunde um Stunde das Fleisch von diesen Knochen. Dazu sang sie Totenlieder aus ihrer serbischen Heimat.» Dieses Memento gegen den Balkankrieg, der damals im Gang war, dieses Statement gegen Verletzung, Folter und Tod – das sei Übersetzung von einer Intensität, die ihr Gänsehaut auslöse. «Abramović ist der konsequenteste Mensch, den ich kenne», sagt Lilly Keller; sie sei eine Künstlerin, die das eigene Blut riskiere, um die Wirklichkeit in eine eigene Wirklichkeit zu übersetzen.

\*

Übersetzen unter Einsatz des eigenen Lebens. Den eigenen Körper hat Lilly Keller zwar kaum je zum Material für den künstlerischen Ausdruck gemacht (sieht man von der Serie von Fotocollagen «Überlebensutensilien SOS» ab, auf denen sie 1983 in schwarzen Kleidern auf einem weissen Leintuch liegend zu sehen ist, um- und überstellt von collageartig verstreuten Überlebensutensilien und Gebrauchsgegenständen; zum Beispiel Werkzeugen, Fotografien, einem Revolver und einem Knoblauchzopf). Die Gesprächssequenz über Marina Abramović beendet sie denn auch mit der Betonung der Differenz: «Ich mache keine politische Kunst, und noch weniger beziehe ich meinen Körper ins Werk ein. Aber wenn man politisch etwas zeigen will, dann muss man es nicht nur oberflächlich machen, wie es heute Mode ist, sondern so wie Abramović.»

[150]

Trotzdem kann man sagen, dass auch die Künstlerin Keller in einem existenziellen Sinn immer wieder unter Einsatz ihres Lebens übersetzt hat: Nie ist sie im Gesicherten stehen geblieben, immer ging sie ins Ungesicherte weiter. Wie sie auf ihren Reisen und in Bezug auf soziale Konventionen Grenzen zu überwinden oder nicht zu akzeptieren versucht hat, so hat sie Grenzüberschreitungen in materialer und formaler Hinsicht auch zu einem ihrer künstlerischen Prinzipien erhoben.

Dass ihr verschiedentlich vorgeworfen worden ist, ihr Gesamtwerk sei nicht fassbar, könne nicht eingeordnet werden, weil es mit Blick auf die Materialien, mit denen sie gearbeitet habe, nicht konsistent sei, ärgert sie. «Ein Künstler ist ein Künstler oder er ist keiner – es gibt keine Farb-, Textil-, Eisen- oder Polyesterkünstler. Und Kunst ist Kunst. So weit kommt's noch, dass Kunst eine Frage des Materials wird.» Ihre eigene künstlerische Arbeit bestehe darin, dass sie ein Thema so lange bearbeite, bis sich keine neuen Aspekte mehr ergäben. «Irgendeinmal komme ich an den Punkt, an dem ich finde, ich habe in diesem Bereich genug ausprobiert. Dann beginnt's mich zu langweilen, dann habe ich nichts mehr zu sagen.» An diesem Punkt wechsele sie dann entweder das Thema innerhalb des Materials, mit dem sie arbeite, oder sie wechsele das Material. Was die verwendeten Materialien betreffe, gebe es in ihrem Werk deshalb «von Anfang an klare Perioden».

«Ich habe mit der Malerei begonnen», beginnt sie zu erzählen. «Künstlerisch massgebend waren für mich schnell die amerikanischen Expressionisten.» Obschon



es unter ihnen auch solche gegeben habe, die mit präzisen Formen gearbeitet hätten – sie erwähnt Adolph Gottlieb und Franz Kline –, habe sie sich dann eines Tages gesagt, sie müsse weg von der Malerei, um wirklich präzise auf das formal Wesentliche zu kommen. Darum habe sie zu weben begonnen. Zwar habe sie Tapisserien schon ab 1951 gemacht, farbig, expressiv, figurativ. Aber erst um die Mitte der Fünfzigerjahre habe die eigentliche Periode der Tapisserien begonnen: «Zuerst habe ich Teppiche mit steifen, statischen Motiven in der Art der Konkreten Kunst gewoben. Ich erfand eine Methode, wie man rastert, Graustufen webt, hell, dunkler,

[151]

bis ins Schwarze.» Zehn Jahre später habe sie die streng geometrischen Formen aufzulösen begonnen. In den letzten Tapisserien sind abstrakte und figurative Formen dann zum Teil verschmolzen. 1971 hat sie mit der «Tapisserie mit 3 Elementen» (Nr. 55) die dritte Dimension erschlossen und diese grossflächige Webarbeit für die Biennale de la Tapisserie in Lausanne mit zwei freistehenden Elementen ergänzt. Die Tapisserie «Im Raum» (Nr. 60) besteht aus zwei Hälften, die im Winkel von 90 Grad in die Ecke eines Raums zu hängen sind. 1984, mit der Tapisserie Nummer 70, bricht sie diese Schaffensperiode ab. «Damals ist klar geworden: Ich kann nicht mehr weiter. So habe ich den Webstuhl zerlegt und später nie mehr angerührt. Berge von Wolle sind liegen geblieben, die ich nicht einmal mehr verkaufen konnte.»

Während der Tapisserie-Periode hat Keller unter dem Einfluss von Toni Grieb eine Zeit lang Lithografien gemacht. «Du malst schwarz auf den Stein, dann wird er geätzt, danach kannst du sagen, welche Grundfarbe du einsetzen willst, dann die zweite Farbe, mit den Überschneidungen, die du planen musst. Dadurch hast du eine geschenkte dritte Farbe. Technisch ist das sehr interessant: Mit jeder zusätzlichen Farbe erhältst du eine weitere Farbe geschenkt.» Obschon sie diese Arbeit interessiert habe, habe Grieb sie zum Lithografieren doch immer ein wenig drängen müssen. Sie sei dafür einfach ein zu spontaner Mensch: «Mir war diese Arbeitsweise zu wenig direkt.»

1984 beginnt die Zusammenarbeit mit Roberto Niederer und der Glasi Hergiswil. Seither baut sie Objekte aus Glas, Metall und Holz. Zwischen dem 9. Januar und dem 15. Februar 1987 zeigt sie diese Arbeiten – mit Sound-Installationen des Trios «Nachtluft» von Andres Bosshard, Günter Müller und Jacques Widmer zu Klangobjekten erweitert – in einer Einzelausstellung im Kunstmuseum Bern. Im

Katalog schreibt der damalige Museumsdirektor Hans Christoph von Tavel, wer Lilly Keller bisher «nur als Gestalterin ihrer Tapisserien wahrgenommen» habe, werde überrascht sein: «Aber nur die Technik, nicht der Inhalt hat einen Wechsel erfahren. Es geht nach wie vor um das Komponieren heterogener, teilweise vorgegebener Elemente

[152]

und Materialien.» Die Objekte seien aus Glasröhren und teilweise aus Objets trouvés «zu neuartigen, schwer beschreibbaren Kompositionen gefügt». Aus heutiger Sicht bemerkenswert ist von Tavels Beobachtung, «pflanzliches Formempfinden» gehe in diesen Objekten «eine interessante und reizvolle Liaison dangereuse mit der Künstlichkeit des Glases ein».

Kurz darauf, am 1. Mai 1987, kommt Michel Haenggi, zuvor Assistent von Peter von Wattenwyl, nach Montet. Keller hatte ihn um Hilfe gebeten, und er hat ihr – worüber die beiden seither ab und zu gelacht haben – schriftlich geantwortet: «Frau Keller, ich komme gerne. Aber ich habe noch nie für eine Frau gearbeitet.» An diesem Tag geht es um die Herstellung einer Kunststoff-Glas-Skulptur. «Am Abend war die Konstruktion fertig und ich konnte beginnen, das Objekt zu bemalen. Bevor er gegangen ist, habe ich zu ihm gesagt: Michel, wunderbar, ich bezahle dich dafür, dass du jede Woche einmal oder zweimal hierher zur Arbeit kommst.» Seither arbeitet sie nun, unterstützt von Haenggi, vor allem mit Polyurethan.

Liebhabeereien, die Lilly Keller daneben pflegt, sind Zeichnungen auf dem digitalen Tablet direkt in den Computer und das Zeichnen mit dem Airbrush, der Spritzpistole mit Kompressor, Rohr und Düse. «Damit kannst du wie mit einem Filzstift eine unendliche Linie ziehen. Kein Neuansetzen wie beim Pinsel, was beim Ansatz jedes Mal eine kleine Verdickung ergibt.» Sie sei jemand, die den Strich nie unterbrechen möchte: «Wenn ich mal dran bin, dann weiss ich: eine Linie, bis dort oben! Und vor allem schnell muss es gehen. Der Akt muss authentisch sein.»

Und dann gibt es noch jene Periode, die seit den Fünfzigerjahren ununterbrochen andauert: die bisher sechsundsiebzig «Bücher», die öffentlich kaum bekannt sind und an denen sie kontinuierlich weiterarbeitet. Vermutlich sind sie die Summe von Lilly Kellers Werk: unerschöpflich in der Vielfalt der Inhalte und Formen und radikaler als anderswo übersetzt in das Eigene ihrer Kunst. Dass sie die radikalste

Kunst in einem Format gestaltet, das schwierig auszustellen und kaum zu verkaufen wäre – wären die «Bücher» denn nicht überhaupt unver-

[153]

käuflich –, verweist wieder auf die kühle Distanziertheit, die ihr Werk umgibt und die ich schon am Anfang unserer Bekanntschaft wahrzunehmen meinte: dieses Ganz-durchschauen-wirst-du-mich-nie. Mag sein, es ist so: Hätte Lilly Keller ihren Kern nicht so konsequent und sorgsam geschützt, wäre sie weder als Mensch noch als Künstlerin bis hierher gekommen.

\*

Neben den materialen Grenzüberschreitungen gibt es in Kellers Werk auch die formalen. Darauf hat der Kunstjournalist Konrad Tobler 2010 unter dem Stichwort «Entgrenzungen» in einem Essay über Lilly Keller hingewiesen: «Die Kunst, das Werk greift in den Raum aus, mehr, als das eine Plastik oder eine Skulptur je leisten kann. Das Werk und der Raum gehen eine gespannte Einheit ein, das Werk entgrenzt sich dabei – und sprengt die Grenzen des Herkömmlichen, auch was die Materialien betrifft.» An diesem Punkt habe Keller die Grenze zum «Environment», respektive später zur «Installation» überschritten: von der dreiteiligen Tapiserie Nr. 55 (1971) und dem Seilobjekt im Freien Gymnasium Bern (1978) über die «Schleuse», durch die sie 1980 das Publikum in die Berner Kunsthalle einzutreten zwang, bis zu den mehrteiligen «Wänden» aus Polyurethan, Blech und Fiberglas, von denen sie seit 1995 ungefähr vierzig gebaut hat, oder bis zum Glaslilienfeld im Rahmen ihrer Ausstellung im Kunsthaus Grenchen (2011): Auf immer wieder neue Weise greifen Kellers Werke in den Raum. Und, so Tobler: «Ein Environment – mit dem Fluchtpunkt Natur – ist auf eindruckliche Weise ebenfalls der Garten mit Koniferen und Bambus, den Toni Grieb und Lilly Keller in Montet anlegten.»<sup>1</sup>

Der Park als Kunstwerk, als Übersetzung von nonkonformistischer Unangepasstheit in eine exotische Pflanzenwelt, die in diesem Land so nicht vorgesehen ist. Freilich ist die-

[154]

ser Park für Lilly Keller mehr und anderes: Längst liefert er ihr die Bambus-Scheidenblätter und -abschnitte, die Gunnera- und Tulpenbaumblätter, die sie

---

<sup>1</sup> Konrad Tobler: ... Hier durch, meine Herren – so wird's gemacht, meine Damen!, in: Andreas Bellasi / Ursula Riederer: Lilly Keller. Das Leben. Das Werk, Bern (Benteli) 2010, 135 ff.

wiederum in neue Kunstwerke übersetzt. Andersherum: Das Kunstwerk des Environments Park nimmt Lilly Keller wieder als Natur, die ihr als rastlos tätiger Lumpensammlerin neues Material für neue Übersetzungen liefert. Natur wird zur Kunst, Kunst wieder zur Natur, aus der erneut Kunst entsteht: So funktioniert Kellers Perpetuum mobile der Kreativität.

Ist Lilly Keller also eine «grüne» Künstlerin? Wenn diese Formel nicht so platt, abgegriffen und naiv klingen würde, wenn sie in der ganzen Radikalität ihrer Bedeutung vermittelt werden könnte, dann wäre sie das tatsächlich: eine Grüne der modernen Kunst. Eine Künstlerin, die aus Gründen der sozialen Emanzipation ihr Werk abgekoppelt hat vom patriarchalen Kunstbetrieb und arbeitend immer mehr in direkten Austausch getreten ist mit der aussersozialen Gegenständlichkeit der Welt. Heute ist ihr – vom abgerissenen Ast auf dem Weg bis zur Kuchenform beim Trödler – das voraussetzungslose Sichtbare Inspirationsquelle für den unabschliessbaren Übersetzungsprozess der Welt ins Ich. Das ist Lilly Kellers Kunst.

\*

Nach ihrer Rückkehr aus Kassel haben wir im September 2012 lange über die Documenta 13 gesprochen, über ihre Gänge durch das Fridericianum, den Hauptbahnhof und die Karlsaue auf der Suche nach dem, was für sie Kunst ausmacht, über ihre Art, den Begriff des künstlerischen Impulses und des Kunstwerks zu fassen, über die unabdingbare Notwendigkeit des Übersetzens.

[155]

Schliesslich – wir sassen bei einem Glas Weisswein, es war kurz vor dem Mittagessen und wie gewöhnlich liess sich Keller beim Kochen auch nicht durch die kleinste Handreichung unterstützen – sagte sie: «Ich habe eine Idee – und wenn du sie aufschreibst, dann schreib dazu ‘Copyright by Lilly Keller’, sonst klaut sie mir noch jemand. – Man müsste sich um einen Staatsauftrag der deutschen Regierung bemühen für eine ‘Kleine Documenta’ parallel zur nächsten grossen, und die kleine würde ich kuratieren. Ich würde ein Riesengelände mieten und darauf eine gewaltige Maschine bauen, so riesig wie zehn Häuser. Vorn hätte diese Maschine als Öffnung einen gewaltigen Schlund, vergleichbar mit den Schlünden der Kehrtraktoren, in die die Container gekippt werden und die dann den ganzen Müll zermampfen und einsaugen. Zu diesem haushohen Schlund hinauf würde ich ein endlos laufendes Fließband bauen, mindestens fünf Meter breit. Vor versammeltem Publikum würde

ich schliesslich Camions – Riesencamions! Achtzigtöner! – vorfahren lassen, die gefüllt wären mit Nachbauten der Hauptwerke der Documenta 14, die die Leute bereits kennen würden. Nachbauten aus rezyklierbaren Materialien, Karton und Sperrholz, täuschend echt bemalt. Aus den Camions würden diese Werke direkt auf das Fliessband gekippt und vor den Augen des Publikums zum Schlund hinaufbefördert, wo sie verschwänden und unter akustisch verstärktem Klamauk und Getöse zerdeppert und verhäckselt würden: Batschabatschaba... All die Documenta-Werke müssten mehrfach nachgebaut werden, damit ich die 'Kleine Documenta' – sagen wir: zehnmal – wiederholen könnte. Und hinten, am anderen Ende der Maschine, könnten die Riesencamions ihre Ladung aus einer gewaltigen Schleuse gleich wieder aufladen, sauber zu Häcksel und Mus verarbeitet. Und auch das Fridericianum-Windchen der Documenta 13 käme dort hinten heraus, als müder Furz. – Du lachst. Und sicher würden alle lachen, und ein halbwegs geistreicher Kopf würde einen Aufsatz für das 'Kunstforum' schreiben, und der würde dann nicht 'Omnipotenzfantasie' heissen, sondern 'Kunstkonsumapokalypse'. Mich als Kuratorin würden besorgte Medienleute fragen: 'Gehören Sie am Ende in die Klapsmühle, Frau Keller?'

[156]

Und ich würde sagen: 'Mit Vergnügen!' Und dann würde ich ihnen erklären, was ich von den Wahnsinnigen halte.»

Und dann hat Lilly Keller eine Flasche Rotwein geöffnet und das Mittagessen serviert: Gemüse mit Teigwaren. Und dem Gast hat die Vegetarierin, mit sehr charmantem Lächeln, zwei Lammkoteletts auf den Teller gelegt, gut gebraten.

[159]

## Die Hausherrin an der Oberen Stallstrasse

[160]

Wie ein Föhn bläst der Südwind italienische Milde durch das Strassendorf Thusis. Am Südrand, direkt vor dem Eingang in die Viamalaslucht, teilt sich die Strasse: Nach links geht es in Richtung Julier- oder Albulapass hinüber ins Engadin, geradeaus durch die Schlucht in das Rheinwald, über den Splügenpass nach Italien oder über den San-Bernardino-Pass ins Tessin. Diese geografische Lage von Thusis war die Geschäftsgrundlage von Lilly Kellers Vorfahren mütterlicherseits.

Vor der protestantischen Kirche zweigt die gepflästerte Obere Stallstrasse von der Altdorfstrasse ab und untertunnelt einige Schritte weiter ein langgezogenes Gebäude. Das hat früher dem Kolonialwaren- und Transportunternehmer Jacob Casparis (1852–1927) gehört und besteht auf Strassenhöhe aus gemauerten Pferdestallungen und darüber aus einer hohen, hölzernen, in die Dachschrägen gebauten Halle, in der seinerzeit Kolonialwaren und Futter eingelagert worden sind. Diesen rund hundertfünfzigjährigen Bau hat Lilly Keller von ihrer Mutter, einer Tochter jenes Unternehmers, geerbt und in den letzten dreissig Jahren kontinuierlich zu ihrem Alterssitz ausgebaut. Jetzt will sie an den Ort zurückkehren, den ihre Mutter vor rund hundert Jahren verlassen hat.

«Einmal muss ich den Schritt tun und La Fenettaz verkaufen», sagt sie. «In Montet gibt es keinen öffentlichen Verkehr. Für jeden Einkauf muss ich mit dem Auto nach Cudrefin oder nach Ins fahren. Und auch wenn ab und zu der Gärtner vorbeikommt: Die Arbeit im Park ist anstrengend und muss gemacht werden, sonst wächst er innert einem Jahr zum undurchdringlichen Urwald zu. Diese Arbeit braucht Zeit und Kraft, die mir im Atelier fehlt.» In Thusis wohnt sie mitten im Dorf mit Einkaufsmöglichkeiten gleich um die Ecke, mit Paulina Müller, ihrer Cousine, und der Journalistin und Publizistin Ursula Riederer als Nachbarinnen und weiter unten im Dorf mit der englischen Tochter ihrer ältesten Schwester Paulina samt deren Familie.

«Letzthin hat jemand gefragt, warum ich die Weite über dem Neuenburgersee gegen die Enge des Domleschgs tauschen wolle. Darauf habe ich geantwortet: Die Weite habe ich jetzt ge-

[161]

habt. Man braucht Weite sowieso mehr im Kopf als vor dem Fenster.» Zudem: Von Thusis her seien Chur und Zürich nahe, Bern bloss eine Stunde weiter, und mit dem Postauto komme sie über den San-Bernardino-Pass bequem nach Bellinzona und von dort nach Verscio hinter Locarno, wo eine ihrer alten Freundinnen wohne.

An der Oberen Stallstrasse liegt hinter einem Metalltor nicht nur der ansteigende Weg zum rückseitigen Eingang in den oberen Stock des Hauses, sondern auch der neue Garten von Lilly Keller. Das umzäunte Areal ist ungefähr sechsmal kleiner als der Park von Montet, stösst bergwärts an die Umschwünge anderer Liegenschaften und im Süden an eine Begrenzungsmauer vor der reformierten Kirche. Im Weiher – freilich nicht mehr mit Polyester, sondern mit einer heute üblichen Teichfolie aus Kautschuk abgedichtet – blühen jetzt, Anfang Juli 2013, mehrere Seerosen. Davor öffnet eine zwei Meter hohe Eselsdistel eben ihre ersten purpurroten Blüten. Das Areal besteht vorderhand noch aus einer Rasenfläche, die mit grösseren und kleineren Inseln aus Bambus und Chinaschilf durchsetzt ist und ohne Zweifel Jahr für Jahr ein bisschen mehr zuwachsen wird. Denn in den Rasen hat Keller in den letzten Jahren auch fleissig Bäume gesetzt: eine jetzt kniehohe «*Davidia involucrata*» zum Beispiel, die sie unter dem Mutterbaum in Montet ausgegraben hat, oder einen dieser Riesenmammutbäume mit den bizarr kurvenden Trieben, einen unterdessen zehnjährigen «*Sequoiadendron giganteum pendulum*», der vor der Kirche schon mehr als fünf Meter in die Höhe geschossen ist. Ansonsten: «*Ginkgo biloba mariken*», «*Cedrus deodara pendula*», «*Clerodendron*», «*Decaisnea*», «*Magnolia denudata* ‘Fragrant Cloud’» et cetera. Und an der Südmauer neigt sich eine selten gewordene, alte Ulme über die Mauer und die Strasse vor der Kirche.

Fährt Lilly Keller mit dem Auto von Montet für einige Tage ins Bündnerland, nimmt sie jedes Mal neben den beiden Hunden auch kleine Sträucher und Bäume mit; jätet, rodet, gräbt und pflanzt die neuen Setzlinge ein. Wegen des milden Klimas überleben hier auch exotische Pflanzen. «Aber erzwingen kannst du nichts», sagt sie. «Die Pflanzen wachsen nur,

[162]

wenn es ihnen passt. Sie beobachten und tun, was sie wollen, das ist entscheidend.»

Einige Schritte vom Weiher entfernt führen vier steinerne Treppenstufen in einen geräumigen Vorraum mit Glasdach, Sonnenstore, Tisch und Stühlen. Das ist Kellers Wintergarten. Dahinter öffnet sich eine weitere Glastür zur ehemaligen Lagerhalle

über dem Stall: ein gut zwanzig Meter langer Raum, dessen Decke in vier Metern vierzig Höhe den Bretterboden des Estrichs bildet.

Als Lilly Keller das Gebäude 1981 erbt, liess sie vorerst den vorderen Teil als Wohnung mit Küchenecke, Badezimmer und kleiner Schlafkoje ausbauen. Zu heizen war der Raum nur mit einem Holzofen, aber so konnte sie zumindest in den milden Jahreszeiten darin leben. Den hinteren, dunklen und kalten Teil der ehemaligen Lagerhalle trennte sie mit einer hölzernen Jugendstil-Zwischenwand mit vier eingelassenen Fenstern und einer gläsernen Doppeltüre ab, die sie bereits als kleines Kind zum ersten Mal gesehen hatte: Sie stammt aus einem Thusner Hotel, und Keller hat sie vom Bauunternehmer gratis erhalten, als jener die Liegenschaft abzureissen hatte.

Seit vielen Jahren kommt Keller im Durchschnitt einmal pro Monat für einige Tage nach Thusis. «Immer, wenn ich erschöpft oder kaputt gewesen bin, kam ich hierher. Das ist bis heute so geblieben: Hier vergesse ich alles. Hier ist alles anders und all das weg, was mich belastet. Thusis ist nun seit mehr als dreissig Jahren mein Refugium.»

Um 2000 begann sie sich Gedanken zu machen über ihre Zukunft: Der elf Jahre ältere Toni Grieb war unterdessen über achtzig und laborierte an seiner wiederkehrenden Krebserkrankung. Was würde sein, wenn sie plötzlich – selber über siebzig – allein mit dem Park in Montet zurückbliebe? «Ich schaute mich nach Lebens- und Atelierraum samt einem kleineren Stück Natur um, habe vieles abgeklärt, im Waadtland und auch in der Region Bern. Etwas Passendes gefunden habe ich nicht. Schliesslich habe ich mir gesagt: Ich muss aus dem etwas machen, was ich besitze und ja schon ausbaue. Thusis war schliesslich das Naheliegende, das Logische und das Schönste.»

[163]

2008, nach Grieb's Tod ist ihr klar, dass sie Montet loslassen muss. Sie entschliesst sich, eigenes und aufgenommenes Geld zu investieren, um den Stall in Thusis mit einem neuen Dach und einer Pellets-Heizung wintersicher zu machen und den hinteren Teil der Lagerhalle auszubauen. Sie lässt diesen Raum mit Fensterfronten aufhellen und halbiert dessen Grundfläche: Den rechten Teil macht sie zum hohen Atelierraum, den linken halbiert sie in der Höhe mit einem Zwischenboden, sodass eine Galerie für PC-Arbeitsplatz und Archivraum entsteht. Im Parterre – mit einer Schiebetür vom Atelier abtrennbar – lässt sie eine kleine Gästewohnung mit Küche,



Bad und einem Schlafzimmer einbauen. Die darunterliegenden drei ehemaligen Stallungen werden als Lagerräume für das Werk der Künstlerin Keller renoviert. Unterdessen ist der ganze Um- und Ausbau zum grossen Teil abgeschlossen. Was noch fehlt, ist ein Lift, um auch grössere Lasten unters Dach hinaufzubringen. Denn absehbar ist, dass auch jener Platz benötigt werden wird als Stauraum für ihre Werke.

\*

Die Übersiedlung in dieses Thusner Refugium wird zwar Kellers endgültiger Abschied von der Welt bedeuten, die sie mit Toni Grieb aufgebaut hat, gleichzeitig aber – durch den neuen Garten, den sie hier anlegte – ein Treuebeweis sein für ihren Lebenspartner über dessen Tod hinaus. Nur dank dieser unverbrüchlichen Treue war es ja möglich, dass das Paar sechsvierzig Jahre lang zusammengeblieben ist, obschon «Toni machte, was er wollte, und ich auch», wie sie sagt.

«Über Treue haben wir gar nie geredet. Das war für uns einfach klar. Er war ja 1962 bereits über vierzig, ich über dreissig. Es war also höchste Zeit, dass jeder für sich seinen Weg machte. Zuvor haben wir beide immer bloss darum gekämpft,

[164]

nicht unterzugehen.» Als sie Toni getroffen habe, sei das gewesen, wie wenn sie als Schwimmende im Meer einem Floss begegnet wäre: «Er hat mir einen Palmwedel hingestreckt und ich bin gescheit genug gewesen, mich auf sein Floss ziehen zu lassen. Wir waren beide schwer verliebt, und ich habe mir damals gesagt: ‘Wenn mich einer derart gern hat ... Diese Gelegenheit gibt’s nicht zweimal.’» Zwar sei das Verliebtsein vorübergegangen: «Aber danach konnte niemand mehr einen Riss machen zwischen uns. Schreib aber trotzdem nicht, wir seien ein ‘Traumpaar’ gewesen, sonst hau ich dir auf die Finger. ‘Traumpaar’ ist ein sentimentales Wort.»

Trotzdem ist wahr, dass die beiden bis zuletzt immer wieder gute Zeiten gehabt haben zusammen. Auch, nachdem längst klar war, dass Grieb's metastasierender Krebs irgendeinmal stärker sein würde als sein Lebenswille. So ging es bis zu jenem 30. Dezember 2007, als Grieb bei Freunden ohnmächtig zusammenbrach. Im Januar 2008 wurde er dann aus dem Berner Inselspital in das Spital Murten überführt, das für Keller, die ihn regelmässig besuchte, von Montet her innert nützlicher Frist zu erreichen war. «Ich bin mit dem Auto täglich zweimal hinübergefahren. Was habe ich anderes gewollt? Ich bin halb wahnsinnig geworden vor Angst um Toni. Das Spital

habe ich gehasst, diese Luft, diese Leute, diese Gänge, dieses Zimmer.» Auf ihre Intervention hin wird der bloss allgemeinversicherte Grieb aus einem Fünfer- in ein Zweierzimmer verlegt. Die Sprache kehrt zwar weitgehend zurück, aber neben dem Intellekt und der rechten Hand funktioniert nichts mehr wie vorher. «Dabei ist Toni nicht eigentlich einseitig gelähmt gewesen, sondern sein ganzer Körper war verkrampft.»

In diesem Januar 2008 wird auch der verarmt und vergessen in Murten lebende Peter von Wattenwyl in dieses Spital eingeliefert. Polyester und Zigarettenrauch haben seiner Lunge zugesetzt, er leidet derart an Atemnot, dass er Sauerstoff braucht. «Plötzlich waren meine zwei Liebsten im gleichen Spital und derart krank», sagt Keller. Von nun an sei sie bei ihren täglichen Besuchen im Spital auch jeweils bei von Wattenwyl vorbeigegangen. «Eines Tages habe ich gesagt: ‘Peter, wenn du

[165]

Toni noch einmal sehen willst, dann musst du jetzt aufstehen.’» Von Wattenwyl ist im Nachthemd, gestützt auf den Infusionsständer, in den Spitalgang hinausgetreten, eben als eine Pflegefachfrau den zusammengesunkenen Grieb in einem Rollstuhl durch den Spitalgang herangeschoben hat. So sind sich die beiden alten Freunde begegnet: der eine keuchend am Infusionsständer, der andere spastisch verdreht im Rollstuhl. In diesem Moment ist Lilly Keller klar geworden, dass sich hier zwei Verlorene treffen. Sie habe die Fassung verloren, die Tränen seien ihr in die Augen geschossen. Sie habe sich abgewendet, sei durch den Gang davongegangen, während sich von Wattenwyl niederbeugt, Grieb umarmt und sich so von ihm verabschiedet habe. «Danach haben sie sich nie mehr gesehen.»

Noch im Januar 2008 beginnt Grieb, das Essen zu verweigern. Er will, neunzigjährig, sterben. Zu Keller sagt er: «Jetzt ist es doch gut, dass wir bei ‘Exit’ sind. Lilly, du weisst, was zu tun ist.» Jahrzehntlang ist Grieb zuvor, im Gegensatz zu Keller, der Meinung gewesen, Sterbehilfeorganisationen seien für ihn als ehemaligen Offizier der Schweizer Armee überflüssig: «Ich habe eine Pistole, ich kann gehen, wann ich will.» Später ist er auf Kellers Drängen doch der Organisation «Exit» beigetreten.

Es freut Keller, dass Grieb ihr jetzt, in dieser Situation, unbedingt vertraut. Als sie ihn fragt, wie es mit La Fenettaz weitergehen solle, wenn er nicht mehr da sei, sagt er bloss: «Du wirst schon das Richtige tun.» Für sie sei Grieb's Vertrauen sehr praktisch gewesen, habe aber auch eine grosse Verantwortung bedeutet. «Ich hätte

buchstäblich alles gemacht, was er verlangt hätte. In diesem Punkt hat es für mich keine Grenze gegeben.»

Sie nimmt mit «Exit» Kontakt auf, um Tonis Sterben zu organisieren. Die Auskunft, die sie dort erhält, ist ein Schock: Grieb habe schon seit Längerem seinen Mitgliederbeitrag nicht mehr bezahlt und sei als «ausgetreten» registriert. In einem solchen Fall seien der Organisation die Hände gebunden. Keller beginnt zu kämpfen für den selbstbestimmten Tod ihres Lebenspartners. Die «Exit»-Administration willigt schliesslich ein, den Fall juristisch genau prüfen zu lassen. Schliesslich ist klar: Zwar hat Grieb nicht alle Mitgliederbeiträge bezahlt, ist

[166]

aber in der Kartei der Organisation nach wie vor mit einer Mitgliedernummer registriert. In dieser Situation sei die Sterbebegleitung möglich, koste aber 3000 Franken. «Ich habe gesagt: Das ist alles gleich, wenn's nur geht, und zwar schnell.»

Zudem muss Lilly Keller nun an einer Sitzung Grieb's Spitalaustritt gegenüber drei Ärzten, zwei Pflegefachfrauen und einer Sozialarbeiterin durchsetzen. «Hören Sie», habe sie diesen für das Leben zuständigen Fachleuten gesagt, «ich werde Toni morgen hier abholen, weil er sein Leben mit 'Exit' beenden will.» Und weil die Leute so betreten geschaut hätten, habe sie beigefügt: «Wir glauben beide nicht an Gott und sind glaubensfrei. Wir haben schon vor vielen Jahren beschlossen, dass wir selber bestimmen, wann es für uns Zeit ist. Und Toni will jetzt gehen.» In diesen Tagen stellt sie Grieb am Spitalbett jenen Exit-Mitarbeiter vor, der für seine Sterbebegleitung vorgesehen ist. Ein sehr kultivierter Herr mit grosser Erfahrung sei das gewesen. Dass er, wie Toni, ein Kenner und Liebhaber von Bachs Musik gewesen sei, habe zwischen den beiden schnell das nötige Vertrauen geschaffen.

Als Ort des Sterbens wird die Stube im Haus eines befreundeten Paares bestimmt, er ist Künstlerkollege, sie Pflegefachfrau. Aus dem Spital überführt wird Grieb mit einem Ambulanzfahrzeug, Keller begleitet ihn und sitzt an seiner Liege. «In einem solchen Augenblick musst du hart sein. Nicht weinen! Keine einzige Träne hat Toni gesehen von mir, auch während dieser Fahrt nicht.» In einem solchen Moment bestehe die Liebe nicht darin, die sterbende Person aus Angst vor dem eigenen Tod zum Leben zu vergewaltigen. «Liebe ist immer der Respekt vor dem Willen des anderen», sagt Keller, «alles andere ist Egoismus».

Der 26. Februar 2008 ist ein Dienstag. In der Stube des befreundeten Paares wird Grieb auf einen Couch gelegt. Keller zieht ihm seine grob karierte Bauernjacke, sein Halstuch und sein Käppi an. Kaum hat sie ihn zudeckt und die Decke mit Bambushalmen belegt, springt die Katze der Gastgeber auf die Couch und legt sich zu Grieb. Der Sterbebegleiter stellt derweil in einem Glas das flüssige Medikament bereit. Dann muss Grieb,

[167]

wie es das Prozedere vorsieht, noch einmal bestätigen, dass er jetzt bereit sei, zu sterben. Mit Anstrengung ergreift er das Glas, setzt es an und trinkt. Keine Musik, kein Gespräch. Wie er es gewünscht hat. «Ich bin neben ihm gesessen und habe gewartet.» Während er langsam und für immer einschläft, herrscht eine grosse Stille. Er stirbt nach etwa vierzig Minuten. Als Keller am nächsten Tag nach Montet zurückkehrt, ist sie in La Fenettaz – nach so vielen Jahren – zum ersten Mal wirklich einsam.

Kremiert worden ist Toni Grieb in Neuchâtel. Die Überreste sind Keller in einem Plastikbehälter übergeben worden, den sie in ihrem Haus in Montet mehrere Jahre lang unberührt aufbewahrt hat: «Ich war blockiert.» Für Grieb und sie sei stets klar gewesen: «Keinen Grabstein! – Noch einmal herausstreichen, wer man gewesen ist? Noch einmal eine Schleimspur hinterlassen? Das haben wir nicht nötig.» Und natürlich keinen Friedhof. Grieb sei strenger Atheist gewesen: Mit gläubigen Leuten habe er nichts zu tun haben wollen. «Für ihn waren das jene Leute, die unter der Woche Massaker wie jenes in Srebrenica geschehen lassen und Tierfabriken entschuldigen und sonntags die Kirche besuchen.» Zwar solle jeder glauben, was er wolle, wenn es ihn glücklich mache, aber jede Missioniererei und das Theater in den Kirchen müsse aufhören. Das sei seine Haltung gewesen. Und auch in ihrem eigenen Testament stehe deshalb sinngemäss: «Weder Sarg noch Kirche noch Abdankung noch Grabstein. Man verschwindet lautlos. Wie alles andere in der Natur auch.»

An einem Nachmittage im August 2012, als ihr Assistent Michel Haenggi im Atelier von La Fenettaz arbeitet, sagt sie: «Du, Michel, jetzt gehe ich hinauf und hole diese Plastiksachtel mit Tonis Asche. Es ist eigentlich feige von mir, sie einfach so herumstehen zu lassen.» Sie hat die Schachtel geholt und Haenggi hat die beiden Schrauben geöffnet. «Was wir fanden, war nicht eigentlich Asche, sondern es waren Knochenstücklein, schneeweiss wie die White-Sands-Wüste an der Ostküste der USA.» Sie hätten den Inhalt der Schachtel genau inspiziert und seien auf ein

Metallstück gestossen, das unschwer als Zahnimplantat zu erkennen gewesen sei. Sie habe es zur Seite gelegt

[168]

und sich vorgenommen, es bei nächster Gelegenheit ihrem Zahnarzt, der auch Grieb's Zahnarzt gewesen war, zur Identifizierung vorzulegen, denn eigentlich sei sie der Überzeugung gewesen, in einem Krematorium putze man die Asche nicht nach jeder Verbrennung heraus und die Überreste in der Schachtel hätten mit Grieb nur noch in einem symbolischen Sinn etwas zu tun.

An jenem Nachmittag hat Keller in der Küche Grieb's Suppenschöpfer und seinen Lieblingskrug geholt. In diesen Krug schöpfte sie einen Teil des bröckligen Materials. Danach ging sie mit Haenggi zusammen in den Park hinaus, und sie verteilten es unter den Koniferen. Einen weiteren Teil des Materials hat sie in ein gut zwanzig Zentimeter hohes, mit chinesischen Schriftzeichen bedecktes Bambusgefäss geleert, das Grieb von einer seiner Ostasienexpeditionen zurückgebracht hatte. «Da ist er jetzt drin, für immer. Toni in seinem Bambus. Ein schönes Symbol.»

Übrigens hat sie Grieb's Zahnimplantat zum nächsten Besuch bei der Dentalhygienikerin mitgenommen und dem «Fräulein» in einem Plastiksäckchen übergeben mit dem Auftrag, den Zahnarzt zu fragen, ob das tatsächlich das Implantat ihres kremierten Ehemannes gewesen sei. Die Zahnarztassistentin sei bleich geworden, habe aber den Auftrag ausgeführt. Und der Zahnarzt habe sie kurz darauf angerufen und bestätigt, dass dies sein Implantat gewesen sei. «Jetzt bin ich beruhigt», sagt sie.

Und nun, fünfeinhalb Jahre später, gräbt Lilly Keller Löcher in ihren Thusner Boden und pflanzt kniehohe Bäume. Sie weiss, dass sie diese Koniferen nicht mehr ausgewachsen sehen wird. Aber mit den Bäumen sei es so: Wie die Pharaonen ihre Pyramiden für eine andere Zeit hätten bauen lassen, so pflanze sie Bäume. «Es geht darum, die Welt über mich hinaus in eine bestimmte Richtung zu verändern.» Denn auch andere versuchten, die Welt in ihre Richtung zu verändern, zum Beispiel mit Krieg. Bäume umzusägen – auch dafür stünden die 7000 Bäume von Beuys in Kassel – sei eine der grossen Männerfantasien: «Weil sie die Natur fürchten oder hassen, gehen die Männer hin und fällen Bäume. Und wie diese Männer mit

[169]

Bäumen umgehen, gehen sie auch mit Frauen um.» Deshalb werde sie nie genug Bäume pflanzen können.

\*

Spricht Lilly Keller von Thusis, wie sie es um 1935 kennengelernt hat, so spricht sie vom Paradies ihrer frühen Jahre. «Es war einfach wie im Märchen», sagt sie, «Thusis war eine Zeitreise zweihundert Jahre zurück. Für mich in Muri hat's eine solche Welt bereits nicht mehr gegeben.»

Weil Mama Heimweh hatte und Papa die Berge liebte, fuhr die Familie Keller zu Beginn der Sommerferien jeweils mit dem Auto in die Bündner Berge; für drei, vier Wochen nach Thusis oder weiter hinauf: mehrmals nach Avers-Cresta, aber sie erinnert sich auch an Aufenthalte in Arosa, Zuoz, San Bernardino und Promischur, oben am Schamserberg. «So habe ich Graubünden kennengelernt», sagt sie. Die Fahrt von Muri bei Bern bis Thusis habe jeweils den ganzen Tag gedauert: «Der Vater am Steuer, die Mutter auf dem rechten Vordersitz und hintendrin die vier lärmenden Kinder.» Autobahnen gab es damals noch keine, und am Walensee, von Mühlehorn hinauf zum Kerenzerberg, habe der Motor des Autos mehr als einmal zu kochen begonnen.

An der Hauptstrasse von Thusis standen damals aufgereiht Wohn- und Geschäftshäuser, dahinter Ställe und Wirtschaftsgebäude und noch weiter hinten der «Bongert», der Baumgarten, ideal für alle Kinderspiele. An dieser Hauptstrasse wohnte damals die Grossmama im herrschaftlichen Casparis-Haus. Ein Haus mit «wahnsinnig vielen Zimmern» sei das gewesen. Und während der Sommerwochen seien jeweils weitere Verwandte angereist und treppauf treppab habe jederzeit ein munteres Treiben geherrscht. Zwischen der Vorratskammer und der Küche mit dem riesigen offenen Herdfeuer eilte die Magd

[170]

hin und her und durchs ganze Haus dirigierte die Grossmama. «Sie ist gewesen wie ich», sagt Lilly Keller, «selbstbewusst und resolut. Sie legte Wert auf die Pflege der Tradition, war im Haus überall unterwegs und hat befohlen, wie es gemacht werden soll: Jetzt wird Holz gespalten! Aus diesen Beeren gibt's Konfitüre und aus jenen Kartoffeln Maluns!» – was eine alte Bündner Spezialität ist, die aus geriebenen Kartoffeln, Mehl und Butter hergestellt wird.

Das Geschäft leitete nach dem Tod des Grossvaters 1927 Lilly Kellers Onkel Jacob

Casparis. Er regierte mit einem Raum voller Bürodienere an Stehpulten, die mit Federn schrieben und schwarze Ärmelschoner mit Gummibändern trugen. Hinter diesem Raum hatte Onkel Jacob sein Büro. Er war ein grosser, stattlicher Mann, ein starker Raucher von Virginiazigarren der Marke «Brissago originale», und er konnte verblüffende Kartenkünste vorführen, «ein richtiger Zauberer»: «Einmal hat er sich vor mich hingesezt – ich war kaum sechs – und hat gesagt: ‘So, Lilly, für dich mache ich jetzt eine Spezial-Kunst, schau genau hin: Ich nehme an meiner Brissago einen Zug, und dann lasse ich den Rauch nicht – was jeder könnte – durch die Nase heraus, sondern durch die Augen.’ Ich habe ihm natürlich geglaubt – bei einem Zauberer ist ja alles möglich. Ich konzentrierte mich, so fest ich konnte, auf seine Augen, und er führte in dieser Zeit mit der Hand seine brennende Brissago nach unten und berührte damit mein nacktes Bein.» Onkel Jacob habe das lustig gefunden. «Nie habe ich ihm diesen Streich verziehen. Andererseits nehme ich ihm diese Geschichte heute auch nicht mehr übel, ich habe ja etwas gelernt: nämlich, dass ich dumm gewesen bin und ihm geglaubt habe. Damals habe ich meinen Glauben verloren. Onkel Jacob hat mich früh aufgeklärt.» Nie mehr hat die kleine Lilly ihren Onkel auf einen Spaziergang begleitet, obschon sie dessen Hund, den «Prinz», sehr gern gehabt hat.

Die Lagerhäuser der Firma «Casparis en gros» standen hinter der ersten Häuserzeile. Dort arbeiteten in einem Verkaufslokal die Ladendiener und bedienten die Bauern, die sich hier mit allem Nötigen eindeckten, vom Benzin bis zu allen möglichen Lebensmitteln. Unvergesslich sind Keller insbeson-

[171]

dere die Malagatrauben in den grossen Spanschachteln: Zwischen jeder Lage gab es ein starkes Papier mit einer Jugendstilzeichnung. Und unvergesslich sind ihr die grossen Zuckerstöcke in ultramarinblauem Papier: «Wenn Orangen da waren, hat man einen Zuckerstock mit dem grossen Holzhammer zerschlagen und die Früchte mit dem Zucker abgerieben.» Nicht zu vergessen ist die Mühle, die sich in einer grossen Scheuer ebenfalls hinter dem Haus befand. Dort arbeitete Herr Oswald mehlbeputert in hellblau-weiss gestreiften Überkleidern und spannte mit grossen Klammern die Hundert- oder Fünfzigkilosäcke über die Sackstutzen. Wenn die Kinder vorbeigelärrt seien, habe er immer Freude und ein gutes Wort parat gehabt. Oft hat die Familie Keller in jenen Jahren Bergtouren unternommen. «Wir Kinder hatten jedes ein Rucksäcklein: darin sein Blechfläschchen mit einem Zapfen für den

Tee, seinen Apfel, seinen Teller, sein Toilettenpapier. So zogen wir los. Und der Höhepunkt war immer das Picknick oben in den Felsen. Die Eltern trugen stets einen Meta-Kocher und eine Pfanne mit. Darin haben sie Wasser heiss gemacht und für alle 'Knorr'-Gerstensuppe und Tee gemacht. Unvergesslich! Letzthin hat mich ein Cousin, der verschiedentlich mitgekommen ist, gefragt, ob ich mich erinnere, dass ich nie mit den andern gegessen hätte. Und tatsächlich, das stimmt. Immer bin ich etwas abseits auf einem Stein gesessen, für mich, habe bei den Eltern die Suppe geholt und bin wieder zurück auf meinen Stein.»

\*

Aufgewachsen ist Lilly Keller an der Elfenaustrasse 35 in Muri, zusammen mit drei Geschwistern: der acht Jahre älteren Paulina, dem sieben Jahre älteren Hans und der vier Jahre älteren Pia. Ihr Vater Johann Rudolf Keller war bei ihrer Geburt am 19. Februar 1929 einundvierzig Jahre alt, ihre Mutter Paulina sechs-

[172]

unddreissigjährig. Den Haushalt vervollständigte ein jeweils langjähriges Dienstmädchen, das man mit dem Vornamen angesprochen habe.

Lilly Keller schildert sich als herziges, feines Kind, das mit Ausdauer und Hartnäckigkeit jede Gelegenheit genutzt habe, böse zu sein. Ihre Kindheit sei bestimmt gewesen von einem «wahnsinnigen Trotz» von dauernder Rebellion und vom fortwährenden Versuch, vom Morgen bis zum Abend alle und alles zu bekämpfen. Das sei bis in ihre Jugendjahre ihr «ganzer Lustgewinn» gewesen. Dabei müsse sie sagen: Sie habe eine schöne Kindheit gehabt. «Ich habe ja gesiegt. Ich habe jeden Tag Freude gehabt, wenn ich die anderen ärgern konnte. Das ist meine Lebensfreude gewesen.» Dem Ruhigen, Beschaulichen, Glücklichen der bürgerlichen Welt ihres Elternhauses habe sie etwas entgegenstellen und sich eine eigene Welt kreieren wollen.

Und ihre Eltern? Das seien alte Leute gewesen, die immer nur über den Ersten Weltkrieg und die Krise der Dreissigerjahre geredet hätten, und was ihre Jüngste betreffe, hätten sie schliesslich eingesehen: «Sie ist so, sie kann nicht anders, umbringen können wir sie ja nicht gut, und sie ist immerhin von allen die Lustigste.»

Konkret hat man sich die kleine Lilly zum Beispiel so vorzustellen: «Bei den Familienspaziergängen bin ich nie mit den anderen unterwegs gewesen. Immer fünfzig Meter hintendrein. Und immer habe ich gesagt: Spazieren ist widerlich.



Einmal kriegte ich neue Schuhe. Auf dem nächsten Spaziergang habe ich das Oberleder dieser Schuhe so über den Kies gezogen, dass sie nach diesem Spaziergang völlig zerkratzt gewesen sind.» Klar sei es ihr damals auch darum gegangen, trotz der drei viel älteren Geschwister die Aufmerksamkeit der Eltern zu bekommen: Sie seien ja eigentlich schon lieb gewesen, aber eben auch reserviert. «So wie in Italien, streicheln und küssen und: ‘Che cosa, vieni, bambina, vieni’, das hat es nicht gegeben. Das galt bei meinen Eltern als ordinär.» Diese Überschwänglichkeit hätte sie damals aber «ganz sicher» gebraucht, sagt sie. So habe sie die Aufmerksamkeit eben auf ihre Art erzwungen: «Ob über die

[173]

Liebe oder über den Ärger, das war mir als Kind egal. Hauptsache, sie mussten sich mit mir beschäftigen.»

Es gibt die Geschichte mit der damals modischen Zimmerlinde: Bevor ihr Vater nach dem Mittagessen wieder mit dem Muri-Bähnchen in die Stadt zur Arbeit fuhr, legte er sich jeweils für einen kurzen Mittagsschlaf auf das Sofa in der Stube. Neben diesem Sofa sei in einem «Cachepot», einem Ton-Übertopf, eine Zimmerlinde gestanden. Der Vater habe also geschlafen und die kleine Lilly – als dessen Liebling – habe in der Stube gespielt, und zwar mit der neuen, grossen Schere, die ihr die Gotte geschenkt hatte. «Mit dieser Schere bin ich an Papa vorbei zur Zimmerlinde geschlichen und habe jedem Lindenblatt die Spitzen abgerundet.» Als dann die Mama hereingekommen sei und die Bescherung gesehen habe, sei Feuer im Dach gewesen. Aber ihr war das egal: «Geweint hätte ich nicht, auch wenn mich die Eltern verprügelt hätten. Das hätte mein Stolz nicht zugelassen.» Für solche Streiche sei sie ab und zu in den Kohlenkeller gesperrt worden und habe dann jeweils gegen die Tür treten müssen, bis man sie wieder herausgelassen habe: «Die Eltern haben sich einfach nicht zu helfen gewusst.»

Aus der Zurichtung der Zimmerlinde zu schliessen, die kleine Lilly sei eine Pflanzenhasserin gewesen, wäre falsch. Das Gegenteil scheint richtig zu sein. 1936 hatte die fünfzehnjährige Paulina Keller unter dem Stichwort «Naturkunde» einen Schulaufsatz schreiben müssen und war darin ausführlich auf ihre acht Jahre jüngere Schwester zu sprechen gekommen: «Meine kleine Schwester Lilli, siebenjährig, will immer ‘Naturkunde’ treiben. Sie, die Erstklässlerin, befragt mich stürmisch, wie es in der Schule in der Naturkundstunde zugehe. Ich schäme mich beinahe, es zu sagen, nämlich Lilli weiss die Namen der Wiesenblumen oft besser als ich selbst. Sie befragt

einen alles, was in der Natur vor sich geht, so dass sogar Papa manchmal beinahe in Verlegenheit gerät, weil seine Kenntnisse da nicht mehr ganz fest sind. [...] Mein Schwesterchen Lilli liebt Botanik wirklich, aber auch Tiere interessieren sie. Letzthin bekam sie von einem Nachbarmädchen eine kleine, junge Kröte geschenkt. Lilli errichtete dem armen Tierchen in einem Waschbecken eine

[174]

‘Heimat’. Schlamm, in dem es von Würmern wimmelte, Wasser, ein Leiterchen nebst einem grossen Stein vervollständigte die Einrichtung.» An diese Kröte erinnere sie sich, hat Keller beim Gegenlesen dieses Kapitels gesagt. Sie habe als Kind von Seidenraupen, die sie mit Schwarzwurzelblättern gefüttert habe, bis zu Hunden und Katzen einfach alles um sich haben wollen.

Eine wichtige Erinnerung für Lilly Keller ist ein langgezogener Teich, der sich in einem heute längst überbauten Gebiet befunden habe zwischen ihrem Elternhaus und dem stadtbernischen Elfenauquartier. Zu Hause habe sie jeweils gesagt, sie gehe noch ein bisschen durchs Quartier, und sei dann jeweils schnurstracks zu diesem Teich gegangen. «Ganze Nachmittage war ich dort. Ich hatte eine Büchse und ein Netzchen. So bin ich auf dem Bauch gelegen und habe Frösche und Molche beobachtet und gefangen; was ich fing, habe ich mit nach Hause genommen. An jenem Teich habe ich auch zum ersten Mal eine lange, schwarze Ringelnatter gesehen.»

Als am 26. Juni 1940 in Locarno-Muralto der Kunstmaler Paul Klee stirbt, geht Lilly Keller seit drei Monaten in die Neue Mädchenschule in Bern, eine Privatschule, und hat eine neue Freundin. Sie heisst Sabine Merz und wohnt im Schloss Bümpliz, im Westen der Stadt Bern. Das Schloss Bümpliz gehört seit Menschengedenken der Familie Benteli, die eine Buchdruckerei und einen Verlag betreibt. Vor einem Jahr hat der Firmengründer Albert Benteli eben die Geschäfte seinem Schwiegersohn Hans Meyer-Benteli übergeben. Sabines Mutter, Dora Merz-Benteli, ist die Schwester von Meyers Ehefrau. Sabines Vater Walter Merz, den Lilly bald einmal «Papa Merz» nennt, hatte mit Albert Benteli zusammen 1918 die Firma Merz+Benteli gegründet, deren bekanntestes Produkt, der Klebstoff Cementit, bis heute vertrieben wird. Im Schloss Bümpliz lebten damals die alte Frau Benteli im Parterre und die Familie Merz-Benteli im ersten Stock; die Meyer-Bentelis wohnten in der Nachbarschaft. Sabine wird Lilly Kellers «heisseste Freundin zwischen zehn und sechzehn»: «Von nun an habe ich jede freie Stunde und jedes Wochenende im

Schloss Bümpliz verbracht.»

[175]

Sabines Eltern sind Chemiker und Chemikerin, für Lilly Keller «ein Erfinderehepaar». In einem benachbarten Riegelhäuschen forschen sie nach industriell nutzbaren Produkten, zum Beispiel nach Leuchtfarben für die Zifferblätter von Uhren. Lilly Keller erinnert sich an einen Maskenball, bei dem mehrere verkleidete Verwandte aufgetreten seien, die alle schwarze Tricots mit aufgemalten Leuchtfarben-Skeletten getragen hätten. Weniger spiessig als heute sei die Zeit damals gewesen, sagt sie, aber auch gefährlicher: Walter und Dora Merz-Benteli seien an Krebs gestorben und das Riegelhaus mit den Laborräumen habe man später abgerissen, nachdem man mit einem Geigerzähler die massive radioaktive Verseuchung der Räume festgestellt habe.

Aber das war später. Für die zwölfjährige Lilly Keller ist damals alles neu und «Kultur allüberall!». An den Wänden hängen Kunstwerke, insbesondere die Bilder jenes Kunstmalers, der letztthin gestorben ist. Diese Bilder seien ihr bald vertraut gewesen und auch, dass man von diesem Maler erzählt habe. Im Spätherbst 1941 veranstaltet die Kunsthalle der Stadt eine Gedächtnisausstellung für Paul Klee, und, berichtet das Berner Tagblatt am 16. November, sie biete auch «dem Klee-Kenner [...] als einer Auslese des Gesamtœuvres viel Neues [...], ist doch bisher in Bern noch kein einziges der zur Schau gebrachten Bilder gezeigt worden».

Lilly Keller erinnert sich, diese Ausstellung gesehen zu haben und tief beeindruckt gewesen zu sein. Diese Begegnung sei vergleichbar mit dem Samenkorn, das man gar nicht bewusst wahrnehme, aber das ins Hirn eindringe, sich dort einkapsle und später zu keimen beginne: «Wichtig ist, dass man als Kind solche Körner in den Kopf bekommt. Der Soziologe Bourdieu hat ja geschrieben, jene Kinder, die nicht rechtzeitig solche Anregungen erlebten, müssten später auf schwierigen Wegen versuchen, sie sich anderweitig anzueignen. Nach meiner Lebenserfahrung ist das wirklich so.»

Seit Lilly Keller in der Berner Altstadt die Neue Mädchenschule am Waisenhausplatz besucht, macht sie nach dem Ende des Unterrichts, bevor sie nach Muri zurückkehrt, manchmal einen Besuch in der benachbarten Speichergasse. Dort arbeitet

[176]

ihr Vater als Chef der Versuchs- und Forschungsabteilung im Telegrafenamts der Schweizerischen Post an der Planung der technischen Infrastruktur für ein schweizerisches Fernsehen, das schliesslich nach Kellers Tod, 1953, die ersten Sendungen ausstrahlen wird. «Unten in diesem Bürogebäude gab es einen Concierge. Dort habe ich mich als Elf-, Zwölfjährige jeweils angemeldet und gefragt, ob ich den Herrn Doktor Keller besuchen dürfe. Und dann rannte ich die Treppe hoch in den ersten Stock, habe geklopft, er hat 'Herein' gerufen, ich bin rein, und dort ist er an seinem grossen Schreibtisch gesessen und hat für mich immer Zeit gehabt für einen kleinen Schwatz. Zu Hause sah ich ihn ja nicht sehr häufig, und wenn er da war, sollten wir gewöhnlich still sein, weil er Unterlagen studieren musste. Nie habe ich damals sein Büro verlassen, ohne dass er mir ein Fünffrankenstück in die Hand gedrückt hätte. Und immer hat er gesagt: 'Lilly, gell, das bleibt unter uns.'» Damals hat sie gelernt, dass kleine Geheimnisse einen reich machen können.

Ein zweites Bildungssamenkorn, das sich im Hirn des augendurstigen Kindes festsetzt und später ihr visuelles Denken prägen wird, sind die Reisen nach Davos zusammen mit ihrer Mutter. Dort lebt deren Jugendfreundin Lise Gujer, die seit den frühen Zwanzigerjahren ihre Webkunst in den Dienst des hier ansässig gewordenen Kunstmalers Ernst Ludwig Kirchner gestellt und bis zu seinem Tod 1938 nach dessen Entwürfen und Anweisungen Tapisserien gewoben hat. «Das war die Zeit des Bauhauses», sagt Keller, «als Malerei und Textilkunst im Gegensatz zu später noch gleichberechtigt nebeneinander gestanden sind.» Im Haus von Gujer im Sertig-Tal bei Davos hat sie erstmals einige dieser leuchtenden Kirchner-Tapisserien gesehen – nebst dem von Kirchner geschnitzten Bett, in dem Gujer schlief.

Als Lilly Keller ungefähr vierzehn ist, hat sie ihre Mutter bestürmt, ihr einen dieser gewobenen Teppiche zu kaufen: «Die Mutter hat widersprochen: Die Bilder von Kirchner seien doch hässlich, Frauen mit blauen Brüsten, grünen Köpfen, dazu violette Berge – das könne ich doch von ihr nicht verlangen.» Die Tochter hat sich durchgesetzt. Die Mutter hat schliesslich drei von Gujers Kirchner-Teppichen gekauft. Jener von Lilly

[177]

zeigte ein «Tanzendes Paar» in lila-grün-blauen Tönen in einer Blumenwiese vor dem Kranz von violett-weissen Schneebergen. 1979 hat sie ihn dem Galeristen Eberhard W. Kornfeld als Leihgabe für eine Wanderausstellung zur Verfügung gestellt, und als sie den Teppich nach einem Jahr zurückerhielt, sei die leere Fläche

im Treppenaufgang zum ersten Stock von La Fenettaz längst mit etwas anderem behängt gewesen. Sie habe damals festgestellt, dass sie von diesem Werk «entwöhnt» sei und habe darum Kornfeld gebeten, die Tapisserie in seine Auktion aufzunehmen. «So hatte ich wieder etwas Geld für den Ausbau des Stalls hier in Thusis und für meine damaligen grossen Reisen.»

Als Zwölfjährige will Lilly Keller dem Muri-Trupp der Pfadfinder beitreten. Und zwar – selbstverständlich – unbedingt. Die Mutter rät ab; sie wisse, dass dies nichts für sie sei. «Ich habe getobt, und ich hab's schliesslich durchgestiirt.» Die Mutter kauft ihr eine Uniform mit Filzhut, Bluse, Krawatte und Jupe. Lillys Begeisterung hält an, bis ihr die Leiterin des Trupps mitteilt, alle Neuen müssten am Lagerfeuer, unten an der Aare, ein Gelübde ablegen, die Schwurfinger heben und Sätze wie die folgenden sprechen: «'Die Pfadfinderin ist rein in Gedanken, Wort und Tat.' – Siehst du, bis heute weiss ich diesen unmöglichen Satz auswendig!» Die zwölfjährige Lilly weigert sich zu schwören: «Ich wollte nicht rein sein. Ich wollte mir die Freiheit bewahren, extrem zu sein, wenn ich extrem sein wollte.» So ging Lilly nach kaum einem Monat Pfadfinderei nach Hause und teilte dort mit, die Sache sei für sie erledigt, sie werde nicht mehr mitmachen. Die Mutter hat sie ausgeschimpft, jetzt habe man für sie doch extra die teure Uniform gekauft. Aber ihre Tochter hat sich durchgesetzt. Sie hat nicht geschworen und damit ihre kurze Karriere als Pfadfinderin beendet.

Vor der Konfirmation stand Lilly Keller dann vor einem ähnlichen Problem: Sie wurde aufgefordert, sich im Rahmen des Abendmahls zum Christentum zu bekennen, indem sie essend Brot für Fleisch und trinkend Wein für Blut halten sollte. Sie lehnte diese Aufforderung ab, weil ihr diese Symbolik unsinnig erschien. So bat sie ihre Mutter, den Dorfpfarrer anzurufen und ihm mitzuteilen, ihre Tochter werde an der Konfir-

[178]

mationsfeier das Abendmahl nicht einnehmen. Darauf habe die Mutter geantwortet, das werde sie nicht tun. Wenn Lilly dieser Meinung sei, dann solle sie gefälligst selber zum Pfarrer gehen und ihm ihre Haltung erklären. «Das war hart», sagt sie. Sie habe den Pfarrer angerufen und gesagt: «Guten Tag, Herr Pfarrer, hier ist Lilly Keller von der Elfenastrasse 35. Ich habe ein grosses Problem. Dürfte ich Sie besuchen und Ihnen erklären, warum ich das Abendmahl nicht einnehmen kann?» Sie durfte. So sei sie kurz darauf im Studierzimmer des Pfarrers Roemer gestanden. Er habe sie gefragt, was sie denn nun auf dem Gewissen habe. Darauf habe sie

gesagt, es sei vermutlich nichts Schlimmes, auf jeden Fall verstehe ausser ihr das Problem niemand. «Aber Herr Pfarrer, ich muss es halt hier sagen: Ich kann nicht glauben, dass der Wein Blut und das Brot Fleisch von Jesus sein soll.» Es tue ihr leid, aber weil sie so etwas nicht glauben könne, werde sie an der Konfirmationsfeier auch keinen Wein trinken und kein Brot essen. Der Pfarrer, ein kluger und verständiger Mann, hat die bald Sechzehnjährige bloss angeschaut und gesagt: «So, so.» Damit war sie entlassen.

So kam der 25. März 1945 – der Palmsonntag, an dem in den Kirchen landauf, landab traditionellerweise konfirmiert wird. «Wir sassen in den ersten zwei Bänken, dahinter die Gemeinde, auch meine Mama, die sonst nie in die Kirche ging. Ich hatte keine Ahnung, was jetzt passieren sollte und wusste nur, dass ich das Abendmahl verweigern würde.» Schliesslich habe ein Kirchendiener begonnen, langsam die Reihe der Jugendlichen, die aufgestanden seien, abzuschreiten und das Brot und den Wein zu reichen. «Als ich merkte, dass auch eine Freundin, die rechts neben mir stand und vor mir drankam, anstandslos mitmachte, bin ich mir sehr allein vorgekommen.» Halb ohnmächtig sei sie gewesen vor Aufregung und habe gedacht: «Jetzt kommt's! Jetzt kommt's, und ich kann nicht ausweichen!» Vorgenommen habe sie sich, im Notfall Brot und Wein in den Mund zu nehmen, danach so diskret wie möglich in die Hand zu spucken und unter dem Kirchenbank verschwinden zu lassen. Dann passierte aber ein kleines Wunder: Der Kirchendiener ging, als wäre es das Normalste auf der Welt, gemessenen Schrittes an Lilly Keller

[179]

vorbei und stand plötzlich schon vor ihrer Nachbarin zur Linken. «So ist der Kelch an mir vorübergegangen», sagt sie. «Für mich ist Pfarrer Roemer dadurch unsterblich geworden. Ein Pädagoge, der nichts gesagt, aber das Richtige getan hat. Grossartig. Ich habe damals gelernt, dass man immer sagen soll, wenn man etwas nicht tun will. Die Leute machen dann zwar einen Bogen um dich und du gehörst oft nicht mehr dazu. Aber: Na und?»

\*

Nach der obligatorischen Schule wollte Lilly Keller an die Fortbildungsschule Monbijou in Bern wechseln, hatte aber ein Problem: Um dort aufgenommen zu werden, musste man eine Aufnahmeprüfung machen. Ernst Bäschlin, der Direktor der Neuen Mädchenschule, die sie bisher besucht hatte, riet ihr wegen ihrer

Rechenschwäche von der Prüfung ab, sie werde sie nicht schaffen. Keller ging trotzdem hin und merkte bald, was Bäschlin gemeint hatte: «Da standen zwölf Fräuleins mit merkwürdigen Frisuren und richtigen Busen herum und redeten über Algebra.» Sie selber habe sich immer standhaft geweigert, auch nur einen Dreisatz zu lösen: «Ich habe nie begriffen, was das soll: Eine Kuh trinkt pro fünf Minuten so und so viel Wasser aus einem Brunnen, in den so viel rein- und so viel rausfliesst und der zusätzlich durch einen Riss im Trog noch so viel verliert. Wie viel Wasser ist nach fünfunddreissig Minuten noch im Trog? Nein bitte, wen interessiert denn so was?»

Damals habe sie jene Seite ihrer Persönlichkeit aktiviert, die sie als «die tierische, die aboriginal-artige» bezeichnet und die sie zum Beispiel befähigt, «mit Leichtigkeit in einer Wiese vierblättrige Kleeblätter oder in einer Gruppe die interessanten Menschen zu finden». Zu dieser Fähigkeit gehöre auch die Maxime: «Nie mit den Blöden. Und sowieso nie mit der Gruppe.» Damals habe sie sich an die Kleinste der Prüflinge ge-

[180]

halten, die sie sofort als die Klügste erkannt habe. «Diese Marguerite habe ich angesprochen und gesagt, ich verstehe kein Wort von dieser Algebrasache, über die hier geredet werde. Ob ich während der Prüfung neben sie sitzen dürfe.» Marguerite war einverstanden, und so setzten sich die beiden keck in die vorderste Reihe, «weil bekanntlich die Gescheiten immer vorn und die Trottel immer hinten sitzen und die Aufsicht entsprechend gehandhabt wird». Keller sass rechts und auf ihren Wunsch löste Marguerite die Aufgaben von hinten nach vorn, sodass sie zuerst auf der rechten Heftdoppelseite schrieb, die für Keller unauffälliger einsehbar war. In der Zeit, die zur Verfügung stand, schaffte sie es, drei der sieben Aufgaben abzuschreiben, was reichte, um die Prüfung zu bestehen, weil sie in den anderen Fächern keine Probleme hatte.

Das Erwähnenswerteste der folgenden zwei Jahre in dieser Fortbildungsschule Monbijou, die ihr im Übrigen mehr gebracht habe als die neun Schuljahre zuvor, ist ihr ein Lachkrampf, den sie in einer Geografiestunde erlitten hat. Warum sie zu lachen begonnen hat, weiss sie nicht mehr. Richtig lustig sei für sie die Sache dadurch geworden, dass sie gemerkt habe, wie alle anderen sie ernst und zunehmend konsterniert angestarrt hätten. «Wenn's am ernstesten ausschaut, ist's für mich am kuriosesten.» Sie habe sich derart in ihr Gelächter hineingesteigert, dass der Lehrer sie schliesslich aufgefordert habe, den Raum zu verlassen. So habe sie sich vor der

Schulzimmertür auf eine Bank gesetzt und weitergelacht. In diesem Moment sei der Französischlehrer der Schule aufgetaucht, ein distinguiertes älterer Herr mit Stock und einem Hütchen, Monsieur Vittoz – «ein Philosoph und Verrückter», wie Keller respektvoll attestiert. Der habe sie erschreckt angestarrt, sei dann weitergetrippelt und habe immer wieder vor sich hingemurmelt: «Non alors. Non alors ça à cet âge!»

\*

[181]

In Thusis ist der ehemalige Pferdestall unter dem heutigen Wohn- und Ateliertrakt zum Stauraum für die Werke ausgebaut. Der Boden ist ausbetoniert, die Wände geweißelt. Unter Neonlicht stehen, zum Teil entlang der Wände, zum Teil im Raum, Regale mit breiten Tablaren. Für den Transport grösserer Werke von Montet nach Thusis mietet Lilly Keller ab und zu einen Kasten- oder Lastwagen samt Chauffeur. In diesen drei Räumen finden sich Meteore mit Schuppen aus Glas oder Konservendeckeln: schräggekippte mächtige Glaskegel, deren gläserne Grundflächen verspiegelten Einblick in das farbig bemalte Innere geben. Sauber zusammengefaltete Tapisserien aus Kunststoff. Ein moosgrüner Baumstrunk mit einem länglich dreieckigen, vergoldeten Einschnitt. Objekt neben Objekt, zuoberst auf einem Tablar die charmanten «Herr und Frau Kelle» – entstanden aus zwei Schöpfkellen. Entlang der Wände angelehnt in mehreren Lagen Panneaux, aus denen geschwungene Reihen von Konservendeckeln wie Schuppen senkrecht in den Raum ragen.

Steigt man einen Stock höher, stapeln sich im zukünftigen Atelier entlang der Wände grossformatige Bilder und auf bewundernswürdig platzsparend montierten Tablaren knapp unter der Decke gerollte Tapisserien. In der Küche hängen über der Arbeitsfläche und dem rechtwinklig dazu stehenden Kochherd der «Rote Punkt mit den Glasschlangen» von 1990 und die mit LED-Licht ausgeleuchtete «Schleife» von 2009/2011. Nachts reflektiert das blaue Schleifen-Licht im roten Punkt und taucht die Küchenecke in ein intensives violettes Licht.

Steigt man von hier eine steile, schmale und ein bisschen unregelmässig gefügte Holzterrasse zur Galerie hinauf, betritt man einen langen, niedrigen Büroraum, der bloss mit einem Aluminiumgeländer und straff gespannten Drähten gegen den doppelstöckig offenen Atelierraum hin gesichert ist. Im Büro gibt es einen Schreibtisch mit PC, einen Schubladenstock mit dem Drucker darauf,



Archivschränke, Arbeitstische nebst mehreren Keller-Werken aus Glas und Kunststoff.

Hier arbeitet in Lilly Kellers Auftrag die Kunstpädagogin Barbara Redmann seit mehreren Jahren am Aufbau einer Datenbank. Darin wird jedes Werk Lilly Kellers mit einem

[182]

eigenen Datensatz dokumentiert: Name, Entstehungsjahr, Masse, Material, Standort, aktuelle Eigentümerschaft, ausgestellt in; samt Fotos, Katalogverweisen, Zeitungsartikeln, Korrespondenzen, deren Papierversion sich in den Schränken an der Wand chronologisch geordnet in Archivschachteln nachschlagen lassen. Insbesondere arbeitet Redmann die handschriftlichen Werkverzeichnis-Bände durch, die ihr Keller Band für Band aus Montet mitbringt. Heute, am 2. Juli 2013, sind 1244 Datensätze erfasst. Schliesslich werden es, schätzt Redmann, mehr als zweitausend sein.

Sie arbeitet mit dem Institut für Kunstwissenschaft in Zürich (SIK-ISEA) zusammen: Die Software, die sie verwendet, ist mit der Standardsoftware für die Verwaltung von Kunstsammlungen kompatibel und die Daten werden auf dem Server des SIK gesichert, bleiben jedoch Eigentum von Lilly Keller. «Sie bestimmt, was damit geschehen soll», sagt Redmann, und: «Ich mache diese Arbeit, weil ich an die Bedeutung von Lilly Keller glaube und weil ich hoffe, dass irgendwann die kunsthistorische Forschung an ihr interessiert sein wird: Die entstehende Datenbank bietet ohne Interpretation und Wertung ein umfassendes und in jede Richtung vernetztes Ordnungssystem als Voraussetzung für Forschungsarbeiten.»

\*

Von dieser Galerie führt eine Treppe in den Estrich hinauf. Die geschlossene Decke kann an dieser Stelle mit einer elektrisch betriebenen Zugmechanik in die Höhe gehoben werden. Oben betritt man einen Raum, der sich unter den Dachschrägen so gross wie die Grundfläche der gesamten Liegenschaft ausbreitet – mehr als zwanzig Meter lang, mehr als zehn Meter breit. Ein mächtiges Balkenwerk trägt das Ziegeldach, das seitlich auf dem Riemenboden aufliegt und den Raum im Giebel um mehrere Meter überragt.

[183]

Obschon auch hier oben Werke von Keller eingelagert sind – etwa dreiunddreissig der gläsernen Wasserlilien, die sie seinerzeit von den Glasbläsern in Hergiswil machen liess – wirkt der Estrich noch weitgehend leer. Und dass hier oben ein neues und ausserordentlich berührendes Werk gelagert ist, sieht man erst, wenn Lilly Keller das weisse Leintuch, das als Staubschutz dient, vom hochformatigen Panneau zurückschlägt. Zu sehen ist, weiss bemalt auf unregelmässig grauweiss grundierter Fläche, ein Bündel, an die zwei Meter hoch, von wirr durcheinandergewachsenen, verholzten Glyzinientrieben. Die habe der Gärtner vor einiger Zeit in Montet wegschneiden müssen, weil die Glyzinie dort allzu üppig gewachsen sei. Über die oberen Schnittstellen des Bündels befestigt ist ein schmaler schwarzer Kinderfahrrad-Sattel, auch er flüchtig weiss überpinselt. Und je länger man hinschaut, desto klarer wird, woher das beengende Gefühl kommt, das von diesem Objekt ausgeht: Hier liegt eine menschliche Gestalt, von Krämpfen geschüttelt, leicht nach rechts hinten verdreht, in einer sargähnlichen Kiste, ein fuchsgesichtiges Leiden zum Tode. Lakonisch sagt Lilly Keller, bevor sie das Leintuch wieder über das Panneau wirft, an diesem Astwerk habe sie gar nichts verändert, sie habe es bloss gesehen und verwendet: «Ready-made pur». Aber tatsächlich habe Toni in seinem Spitalbett in Murten so ausgesehen nach seinem Hirnschlag, von Spasmen gequält. Und dann – draussen ein heller Sommermittag – steht die Künstlerin mitten im warmen Dämmerlicht dieses weitgehend leeren Estrichs und füllt ihn mit der visionären Zukunft ihres Alterssitzes. Etwas gegen das Verschüttetwerden möchte sie tun: «Auf die Dauer werden ja die meisten verschüttet und gehen sich selber verloren», sagt sie. «Auch die jungen Menschen, die sich heute der Kunst zuwenden: Was sie eigentlich hätten sagen wollen, geht bald einmal unter, weil sie machen müssen, was Geld bringt.» Weil der Weg zur Kunst so viel Durchhaltewillen, Fleiss und Härte brauche, wolle sie den Kampf gegen das Verschüttetwerden unterstützen. Deshalb hat sie testamentarisch verfügt, dass nach ihrem Tod die Liegenschaft Obere Stallstrasse 3 und 4 in Thusis samt Garten und allem, was sich darin befindet – insbesondere

[184]

samt ihrem künstlerischen Werk, den Verzeichnissen und Quellenmaterialien –, Teil einer Stiftung wird. Den Zweck dieser Stiftung hat sie so festgelegt: Erstens soll hier ihr Werk zugänglich bleiben und das Areal insofern als Museum dienen. Zweitens soll hier ein Künstlerhaus entstehen: Künstlern und Künstlerinnen, die arbeiten wollen,

sollen Aufenthalte ermöglicht und Atelierräume zur Verfügung gestellt werden. Keller denkt vor allem an Malerinnen, Bildhauer, Schriftstellerinnen – für Musiker sind die Räume wegen der zentralen Lage im alten Dorfkern nur in Ausnahmefällen geeignet. Drittens soll der Estrich nicht nur als Lagerraum für die Kunstwerke, sondern auch als Veranstaltungsraum dienen. «Ich kann mir gut vorstellen, dass hier oben Diskussionen, Vorträge, Lesungen und Filmvorführungen durchgeführt werden.» Immerhin gebe es in Thuisis eine grössere Gruppe von «Réfugiés» aus dem Unterland, wie sie sagt, Leute, die sich hierher zurückgezogen haben und in Thuisis seit vielen Jahren den Kern einer kulturinteressierten Szene bilden. Bis 2007 gab es für sie die «Alpinen Kulturtag Thuisis» mit Filmen, Konzerten, Lesungen und Diskussionsforen. Die Knochenarbeit der Organisation getragen haben Kellers Nachbarn hier, das Journalistenpaar Ursula Riederer und der im August 2013 verstorbene Andreas Bellasi, das mit «Lilly Keller. Das Leben. Das Werk.» ein Buch veröffentlicht hat (Benteli-Verlag 2010), dem das vorliegende viel verdankt. Nach den Kulturtagen 2007 mit einem Rumänien-Schwerpunkt hätten sie «das Handtuch geworfen», sagt Riederer, «völlig entnervt von der ewigen Geldbeschaffung» und nachdem die Suche nach einer Nachfolge gescheitert sei. Keller hofft, dass ihre Stiftung später dieser Szene einen neuen Ort und neuen Inhalt geben kann. Denn immerhin sei es so: «Thuisis ist angenehm. Niemand stört dich, niemand interessiert sich für dich. Man lässt dich in Ruhe. Hier kann etwas entstehen.»

«Wichtig ist mir», sagt Lilly Keller, die sekundiert von ihren beiden Hunden Getty und Aja im Estrich hin und her geht, «dass alles, was hier vorhanden ist, genutzt wird. Aber ich weiss, dass ich mich nicht einmischen soll. Ich werde dem Treiben dann nur noch von einer Wolke herunter zuschauen.» Sie wisse, dass es umso besser herauskomme, je weniger sie schriftlich

[185]

verfüge. Deshalb müsse so geplant werden, dass möglichst vieles frei, spontan und ohne starre Vorgaben entstehen könne. «Vorgaben sind zwar meist gut gemeint, aber verhindern gewöhnlich mehr als sie ermöglichen. Niemand weiss, was in zehn oder zwanzig Jahren nötig sein wird. Schön wäre einfach, wenn die Stiftung zum Laufen käme.»

In diesen Tagen in Thuisis im Juli 2013 hat Lilly Keller auch darüber gesprochen, dass Besitz eigentlich nichts als tote Materie sei, mit der man etwas tun müsse, damit sie zu leben beginne: «Wenn ich genug Geld hätte, dann würde ich überall Häuser

besitzen und überall Leute darin wohnen lassen. Ich würde herumziehen – einmal hier, einmal dort einen Besuch machen – und überall würde ich fragen: Wie läuft's? Was habt ihr gemacht? Kommt ihr vorwärts? Habt ihr's zufrieden? So stelle ich mir mein ideales Leben vor.»

\*

Montet, 15. Dezember 2014. Am Kochherd steht Lilly Keller, die Künstlerin. Macht Kaffee. Auf dem Tisch frische Croissants, wie immer, wenn wir zu reden haben. Vor den beiden Eckfenstern der Küche ein milder Vormittag, fast vorfrühlingshaft. Getty schnuppert wedelnd an meinen Hosenbeinen. Ich schlage das Notizbüchlein auf, in das ich vorhin im Zug von Bern nach Ins einige Stichworte notiert habe: «Der Tod von Vowatts»; «Wo steht L. K. zwischen Montet und Thusis?»; «Projekte / Perspektiven». Die heutige Standortbestimmung ist nötig, weil unser Text fertig gemacht werden muss. Unterdessen gibt es einen Verlag, der ihn drucken will. Darum braucht jetzt die Fassung, die bereits zu ihrem fünfundachtzigsten Geburtstag am 19. Februar vorgelegen hat, einen neuen Schluss.

«Am 2. November rief mich Peter von Wattenwyl an und sagte, er sei im Spital, es gehe ihm schlecht. Zwei Tage später

[186]

stand ich gegen elf Uhr vormittags an der Rezeption des Hôpital Cantonal de Fribourg, wo man mir sagte, der Herr von Wattenwyl sei nicht hier im Spital, sondern auf der Palliative Care, in einem Haus am Rand des Areals. Ich ging dorthin und traf ihn in einem wunderschönen, hellen Parterrezimmer, die Fenster auf einen Park; Fernseher, Dusche, Schrank, alles wunderbar. Und auf dem Tisch ein Stapel Zeitungen. Er war auf den Beinen, atmete durch Schläuche Sauerstoff und eine Schwester brachte eben ein Medikament zum Trinken. Morphium, wie ich annehme. Zum Lungenemphysem, an dem er seit Jahren litt, war unterdessen Magenkrebs gekommen. Ich stellte sofort fest: 'Aber Peter, so nobel hast du ja als Armengenössiger noch gar nie gewohnt!' und fragte ihn nach seinem grössten Wunsch. 'Zum Kiosk, oben im Spital', antwortete er. Bevor die Schwester mithalf, ihn parat zu machen für einen Rollstuhl-Ausflug und ein portables Sauerstoffgerät holte, fragte sie mich, ob ich mit Herrn von Wattenwyl verwandt sei. 'Gott sei Dank nicht!', habe ich gesagt, aber ich sei eine alte Freundin und früher mal seine Geliebte gewesen. Das genügte. Eine Stunde später ging's los – allein, um die Schuhe

anzuziehen, brauchte er eine halbe Stunde und mir fiel auf, dass er sich fünf Hunderter ins Gilet-Täschchen steckte.

Ich musste arbeiten, um den Rollstuhl durch den Park den Berg hinaufzubringen. Aber lustig hatten wir's! Wir haben geredet über ihn als Gebirgsinfanterist und darüber, wie ich ihn einmal mit dem Deux Chevaux in Pontresina abgeholt habe. Ich hatte in seiner Wohnung zivile Kleider organisiert und empfing ihn mit den Worten: 'In diesem Plunder kann ich dich keine Minute anschauen!' – worauf er noch auf dem Parkplatz die Militärkleider auszog, die zivilen anzog und wir vergnügt zusammen Richtung Bern lostuckerten.

Schliesslich waren wir oben im Spitalrestaurant, holten Kaffee und Brötchen, und dann sagte er: 'Also, ich geh jetzt.' Er stand auf und trappelte die paar Schritte zum Kiosk hinüber. Aus Neugierde ging ich ihm einige Schritte nach und sah, dass er Lottoscheine auszufüllen begann. Er war ja immer ein Spieler gewesen, auch als er später bloss noch sein Fürsorgegeld einsetzen konnte. Als wir die Rückfahrt in Angriff nahmen, war er

[187]

aufgekratzt wie ein Bub an Weihnachten, wir redeten angeregt weiter über unsere alten Zeiten und lachten viel. Es war nachmittags um vier, als wir in sein Zimmer zurückkamen, er war glücklich, aber von der Anstrengung sichtbar sehr müde. Bevor ich ging, sagte ich ihm, tags darauf müsse ich nach Thusis, aber in fünf Tagen sei ich wieder hier. Zum Abschied umarmte und küsste ich ihn und war noch nicht zu Hause, als er mir per SMS noch einmal dankte und schrieb, er freue sich auf meinen nächsten Besuch. Am Mittwoch drauf – ich war eben zurück aus Thusis – rief mich eine alte Freundin an, Vowatts sei am Morgen tot in seinem Bett aufgefunden worden.

Vor der Beerdigung in Murten standen dann ein gutes Dutzend alter Freunde und zwei, drei Freundinnen herum. Wir kannten einander alle. Dann kamen ein kleiner Dicker und ein grosser Dünnere, beide in Regenmänteln. Sie stellten den Suppentopf mit der Asche auf ein Taburett und der kleine Dicke las von einem Blatt einige Sätze über Vowatts ab und kippte die Asche anschliessend durch eine Röhre in das Gemeinschaftsgrab. Danach kam der lange Dünne, stellte sich vor als von Wattenwyls Beistand und sagte, dessen letzter Wille sei es, dass die Trauergemeinde auf seine Rechnung nebenan im Hotel Murten ein Glas trinke. Danach verschwanden die

beiden Herren, wir sagten zum Gemeinschaftsgrab 'Tschou, Pesche' und gingen hinüber ins Hotel.»

\*

Beim Apéro – Käsekuchen, in kleine Stücke geschnitten, und Weisswein – frage ich, wann sie jetzt eigentlich definitiv nach Thusis umziehe. «Thusis? Du solltest das so darstellen: Ob ich in Montet, in Thusis oder irgendwo bin, ich bin überall mit meinem ganzen Plunder. Wie ein Vogel: Dort, wo ich bin, ist mein Nest, und das ist immer im Bau. Und wenn's der Wind wegreisst oder

[188]

wenn es nicht mehr passt, dann gehe ich weiter und baue mir anderswo ein neues.» Sie sei nicht sesshaft wie andere Leute: «Ich existiere dort, wo ich mir mein Umfeld bauen kann. Mich findest du nicht in einem Einfamilienhäuschen Möbel abstauben oder neue Vorhänge aufhängen. Montet? Das war eine Ruine, eine 'sacré baraque'. Thusis? Das war ein Rossstall. Ich gestalte den Ort, wo ich sein will, von Grund auf so, wie es mir passt.»

Sie mache es wie Jean Lurçat zum Beispiel, der französische Tapissieriekünstler, den sie zusammen mit Daniel Spoerri in Saint-Laurent-les-Tours einmal besucht habe: «Der lebte dort in einer Burg, aber ohne historische Tischchen und überkandidelte Nippes, sondern überall währschafte Tische, Stühle und Maltöpfe.» Und Picasso sei ja noch radikaler gewesen: «Der hat ein Haus gekauft und gearbeitet, bis es mit Werken und Arbeitsmaterial vollgestellt war. Und dann hat er ein neues Haus gekauft und wieder von vorn begonnen.» Es gebe eben andere Lebensformen als die bürgerliche. «Wenn man mich zwingen wollte, in eine Blockwohnung zu ziehen, dann würde ich weglaufen. Mit meinem letzten Geld würde ich einen Wohnwagen kaufen, und dann wäre fertig sesshaft.»

Im Übrigen sei ihr Alterssitz in Thusis unterdessen weitgehend fertiggebaut: «In der letzten Zeit habe ich den ganzen Estrich abdichten und zwei neue Fenster einbauen lassen; für die grossen Werke gibt es jetzt einen Aufzug vom Atelier viereinhalb Meter hoch direkt durch den Estrichboden; mein kleines fensterloses Schlafzimmerchen ist auch geräumiger geworden und sobald ich Geld habe, bestelle ich eine breite Eisentreppe hinauf auf den Zwischenboden und von dort eine zweite weiter in den Estrich. Alles Geld, das ich mit Kunst verdiene, verbaue ich. Das weisst du.»

Hier in Montet gebe es neuerdings drei Kaufinteressenten. Allerdings seien die Leute, die sie sich als neue Eigentümer wirklich vorstellen könne, dünn gesät. «Dieser Park ist ja keine Baumschule und schon gar kein Bauland. Aber es kommt schon so, wie es muss. Ich habe längst Abschied genommen und mit Montet abgeschlossen. Ich hatte es schön hier.»

\*

[189]

Letzthin ist in Düsseldorf dem Künstler Felix Droese der «Kunstpreis der Künstler» für das Jahr 2015 überreicht worden. An der dazu einberufenen Medienkonferenz hat Droese – das hat Lilly Keller in der «Rheinischen Post online» vom 5. Dezember gelesen – eine anderthalbstündige «Wutrede» gehalten gegen den Kunstmarkt. Die Wertschätzung für die Kunst sei «schon lange nicht mehr so wichtig wie Spekulation und Kaufpreis», sagte er, und: «Die Raffgier auf dem Kunstmarkt findet kein Ende.» Der Kunstmarkt sei, kurzum, «ein Lügengebäude».

Im «Kunstforum», das Lilly Keller seit zwanzig Jahren regelmässig liest, hat sie zum gleichen Thema letzthin einen Essay von Michael Hübl gelesen über das «Prinzip Behauptung» bei der Rede über Kunst: Mit «Aufmerksamkeitsboni» werde analog dem «Branding der Werbewirtschaft eine zweckorientierte Behauptung» lanciert, um die Marktturbulenzen von «Preiszerfall und Nachfrageboom» gewinnbringend in Schwung zu halten («Kunstforum» Nr. 226/2014, 24 ff.). Keller: «Das ist tatsächlich so: Der Kunstbetrieb wird dominiert von Leuten, die ohne Amtszeitbeschränkung in Jurys, Kommissionen und Leitungen sitzen und als Filz ihre favorisierten Künstler und Künstlerinnen, von denen sie fleissig Werke kaufen, in die Höhe loben, um sie möglichst bekannt und teuer zu machen.»

Sie gehöre ja definitiv nicht zu diesen Hochgelobten. Trotzdem stehe sie weiterhin jeden Tag im Atelier. Was sie denn zurzeit dort tue? – «Also, es ist so: Zuerst einmal habe ich ein Übungsfeld, das sind meine Bücher. Grob gesagt schreibe ich dort unzensuriert künstlerische Gedanken nieder, manchmal böse, unkontrolliert und oft emotional. Hier frage ich: Wie weit kann ich gehen? Wie muss ich es machen, damit ich eine bestimmte Idee später integrieren kann in ein grösseres Werk? Die Bücher begleiten meine Arbeit wie lautes Denken. Das ist der Grund, warum ich sie nicht verkaufe.»

Von diesen Buch-Einträgen mache sie danach einen Schritt zurück: «Und plötzlich schießt ein Blitz durch mein

[190]

Hirn und ich beginne, ohne nachzudenken, diese Idee zu realisieren. Und weil ich Vertrauen habe in mich, entsteht etwas, das zu planen ich zuvor nie überlegt habe.» Eben habe sie vier Schlangenbilder abgeschlossen, die aus dem gitterartigen Verpackungskarton der Polyurethan-Lieferungen entstanden seien. «Ich habe dieses Material beobachtet und gesehen, dass seine dreidimensionale Struktur interessante Schatten wirft. Um die Schatten geht es ja immer: Das Spannende an all meinen Paneaux sind nicht die Blechdeckel oder Bambusstücke, die sind bloss Mittel zur Erzeugung von Dreidimensionalität. Es geht um die Schattenwürfe, die entstehen und die sich während des Tages mit den Lichtverhältnissen dauernd ändern.» Darum habe sie einige Wochen lang mit diesem Verpackungskarton gearbeitet: «Die entstandenen Schlangenbilder lassen sich mit nichts vergleichen, was ich bisher gemacht habe.» Nach einer solchen Arbeit sei gewöhnlich ein Moment Ruhe, in dem sie anderes tue, jedoch nie überlege, was als Nächstes komme. «Mit dem Willen erreichst du nichts. In der Kunst ist der Wille das Schlechteste. Das Nächste kommt einfach. Du darfst es nur nicht wollen.»