

Zeitschrift: Rorschacher Neujahrsblatt
Band: 88 (1998)

Artikel: Maria Geroe-Tobler 1895-1963 : Leben und Werk. Ein Beitrag zur Schweizer Textilkunst des 20. Jahrhunderts

Autor: Studer-Geisser, Isabella

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-947271>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Maria Geroe-Tobler 1895–1963

Leben und Werk

Ein Beitrag zur Schweizer Textilkunst des 20. Jahrhunderts

Die Ostschweizer Textilkünstlerin Maria Geroe-Tobler – in St.Gallen aufgewachsen und auch Bürgerin der Stadt – hat ein äusserst interessantes Werk geschaffen, das in der Schweiz einzig dasteht. Sie war Schülerin von Paul Klee und Wassily Kandinsky am Bauhaus in Dessau und lebte seit 1925 in Montagnola TI im Umkreis des Schriftstellers Hermann Hesse, der die Künstlerin sehr schätzte und ihr auch einen Aufsatz widmete. Die Bildwirkerin war vor allem in der Zwischenkriegszeit bekannt. So nahm sie u.a. 1937 an der Weltausstellung in Paris und 1959 an der Landesausstellung teil. Eine erste grosse Würdigung ihres Werkes erfuhr die mit dem ungarischen Dichter und Dramaturgen Marcel Geroe (1899–1975) verheiratete Künstlerin unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Georg Schmidt, richtete ihr im Frühjahr 1945 eine vielbeachtete Einzelausstellung ein. Ihre letzte Ausstellung fand 1966 im Kunstmuseum St.Gallen statt, wo sich seither ein Teppich befindet. Der vorliegende Aufsatz stellt die gekürzte Fassung einer an der Universität Zürich entstandenen kunsthistorischen Dissertation dar, die 1997 in der Buchreihe «St.Galler Kultur und Geschichte» als Band 27 erschienen ist.* Gegenüber der Dissertation wird auf das ausführliche Werkverzeichnis, den vollständigen Literaturnachweis und die «Ausgewählten Schriften» der Originalausgabe verzichtet. Einzig der wichtige Aufsatz von Hermann Hesse über den «Liebepaar II»–Teppich, der in *Das Werk* 6/1945 erschien, ist am Schluss vollständig abgedruckt.

Einleitung

Isabella Studer-Geisser

Die Geschichte der Frau in der Kunst befindet sich seit über zwanzig Jahren in Aufarbeitung.¹ 1971 publizierte die Amerikanerin Linda Nochlin ihren wegweisenden Aufsatz «Why Have There Been No Great Women Artists?», eine grundlegende Studie zum Problem weiblicher Kunst und Kreativität aus explizit feministischer Sicht.² Acht Jahre später erschien *The Obstacle Race* von Germaine Greer, eine systematische Untersuchung der Frage: Warum hat es keinen weiblichen Leonardo, Raffael oder Tizian gegeben?³ Vielerorts sind «Geschichte und Geschlecht» heute in den Mittelpunkt der kunsthistorischen Forschung gerückt. Davon zeugt nicht nur eine reiche Fachliteratur.⁴ Einführungen in die Kunstgeschichte⁵ berücksichtigen das Thema ebenso wie populärwissenschaftliche Abhandlungen. Die Zeitschrift *DU* widmete im Juli 1989 in ihrer Expressionismus-Ausgabe vier deutschen Künstlerinnen einen ausführlichen Artikel, womit ein breiteres Publikum mit der speziellen Problematik der Frau als Künstlerin vertraut gemacht werden konnte.⁶ Man ist sich allgemein bewusst geworden, dass Kunst bisher an ein Geschlecht gebunden war. Bei der Erforschung der Geschichte der Frau in der Kunst interessiert nicht nur die Widerspiegelung ihrer sozialen Rolle, sondern auch die Entwicklung des weiblichen Selbstbewusstseins in der ästhetischen Tradition. «Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei», zitierte Renate Berger die selbstbewusste russische Malerin Marie Bashkirtseff (1859–1884).⁷ Berger, Herausgeberin von autobiographischen Texten von Künstlerinnen des 18. bis 20. Jahrhunderts, hatte ihre 1980 vorgelegte Dissertation mit *Kunstgeschichte als Sozialgeschichte* übertitelt und die «Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert» begleitet.⁸

Auch in der Schweiz wird in jüngster Zeit vermehrt die Frage nach dem Anteil der Frauen an der allgemeinen Kunstentwicklung gestellt. Hier begann die Beschäftigung mit «Frauenkunst» anlässlich der ersten «Schweizerischen Ausstellung für Frauenarbeit» (Saffa) in Bern vom 26. August bis 30. September 1928.⁹ Maria Weese und Doris Wild publizierten *Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe*¹⁰, und im August 1928 erschien eine Sondernummer von *Das Werk*, in der sieben Autorinnen – u.a. Maria Geroe-Tobler – über verschiedene Bereiche der Frauenkunst berichteten.¹¹ Die Kunsthistorikerin Ruth Nobs-Greter ging in ihrer 1984 veröffentlichten Dissertation u.a. der Frage «Gibt es eine weibliche Ästhetik?» nach¹², und Dorothee Huber verfasste einen Aufsatz «Zur Präsenz der Künstlerinnen im schweizerischen Kunstbetrieb 1890–1928»¹³. Beide Beiträge sind sowohl von frauenspezifischem als auch von kunstwissenschaftlichem Interesse.¹⁴ Die Reihe liesse sich erweitern.

* Isabella Studer-Geisser, *Maria Geroe-Tobler 1895–1963. Ein Beitrag zur Schweizer Textilkunst des 20. Jahrhunderts*, Redaktion Silvio Bucher, Gestaltung Hans-Peter Kaeser, Satz und Druck E. Löpfe-Benz AG, St.Galler Kultur und Geschichte 27, hrsg. von Staatsarchiv und Stiftsarchiv St.Gallen, St.Gallen 1997.

Die angehende Künstlerin.
Aufnahme um 1920.



Wenn bis anhin auf die geschlechtsbedingte Abhängigkeit von Kunst aufmerksam gemacht wurde, so brachte Anneliese Zwez auch die Materialkomponente zur Sprache.¹⁵ Übertitelt mit «Die Textilkunst hat es doppelt schwer» meinte sie im *Kunstbulletin* vom November 1989: «Ein Kunstbereich darf schliesslich nicht ausser acht gelassen werden [...]. Gemeint sind die Textilkunst und ihr verwandte Kunstformen, welche den Durchbruch zur Anerkennung fast nur im Ghetto des Gleichgerichteten gefunden haben.»¹⁶ Fast immer wurden ausserhalb von Malerei, Graphik oder Bildhauerei stehende Arbeiten der bildenden Kunst tiefer bewertet. Selbst eine Autorin wie Doris Wild erlag dieser Aufassung, als sie 1928 über die von ihr hochgeschätzte Expressionistin Helen Dahm (1878–1968)¹⁷ schrieb:

«Längere Zeit war sie aus materiellen Nöten gezwungen, mit kunstgewerblichen Arbeiten zu verdienen. Es ist nicht zu leugnen, dass auch ihre Malerei in einer Phase einen kunstgewerblichen Einschlag hat.»¹⁸

Im letzten Satz bezieht Wild implizit Stellung für die «hohe Kunst» und weist dem Kunstgewerbe den ihm angeblich angemessenen Platz zu.

Mit Kunstgewerbe, wo dem Nutzwert eines Gegenstandes ein Schönheitswert hinzugefügt wird, wollte aber auch die Gobelinvweberin Maria Geroe-Tobler nichts zu tun haben. Sie zählte ihre Bildteppiche nicht zur angewandten Kunst, sondern zu den freien Künsten und distanzierte sich davon, «Kunstgewerblerin» zu sein. Ausdrücklich hielt sie fest: «Dieses Wort bedeutet Kitsch machen.»¹⁹ In ihrem oben erwähnten

Beitrag, in der Sondernummer von *Das Werk*, unterschied Maria Geroe-Tobler zudem zwischen maschinell hergestellten Textilien und dem Einzelstück:

«Das neue Textilwerk wird von der Maschine hergestellt werden, unter Anleitung von Frauen, die den neuen Lebensstil, die modernen Verhältnisse meistern werden, und deren Beruf es sein wird, der Maschine immer neue Anregungen zu geben. Daneben werden diese Frauen als erstes das individuelle Einzelstück pflegen.»²⁰

Dieses «individuelle Einzelstück» zählte Maria Geroe-Tobler zu den freien Künsten und nicht zum Kunsthhandwerk.

Die Begriffe Kunst und Kunsthhandwerk implizieren natürlich auch Qualitätsunterschiede. Beim Kunsthhandwerk wird der handwerkliche Teil höher bewertet als der künstlerische.²¹ Auch Anneliese Zwez geht in ihrem erwähnten Aufsatz von 1989 auf dieses Problem ein:

«Textilkunst sei Kunsthandwerk, heisst es meist lakonisch, und souverän werden alle verwandten Materialien und Techniken gleich mit in denselben Topf geworfen. Auch Malen oder Bildhauern sind Handwerke. Doch so wie man Sonntagsmalerei von der professionellen Kunst zu unterscheiden gelernt hat, so kann man auch textiles Kunsthhandwerk von künstlerischem Ausdruck mit textilen Materialien trennen. Dass dies kaum geschieht, hat seinen Grund zweifelsohne in der engen Verknüpfung des Materials mit der Tradition des Weiblichen.»²²

Gerade die Weberei war indessen nie reine Frauensache. In den mittelalterlichen Zünften wurden die Frauen teilweise aus dem Arbeitsprozess ausgeschlossen.²³ Die heutige Verknüpfung des Materials mit der Tradition des Weiblichen ist eine neuere Erscheinung und liegt in der Gesellschaftsordnung des 19. Jahrhunderts begründet.²⁴ Noch am Bauhaus in Weimar und Dessau waren den Frauen nach dem Vorkurs nicht alle Abteilungen zugänglich. Dies obwohl Walter Gropius²⁵ in seiner Antrittsrede von 1919 die Gleichstellung von weiblichen und männlichen Studenten betonte. Der grosse Andrang der Frauen veranlasste ihn dann aber zur «scharfen Aussonderung gleich bei der Aufnahme, vor allem bei dem der Zahl nach zu stark vertretenen weiblichen Geschlechts»²⁶. Gropius befürchtete, dass sein Bauhaus zu einer Kunstgewerbeschule herkömmlicher Art werden könnte. Weiter achtete man darauf, die Frauen nach dem obligatorischen Vorkurs nur noch in die Weberei zu schicken. Alles was Frauen produzierten, besonders die für das weibliche Geschlecht als typisch bezeichnete Textilkunst, zu der sie ja praktisch einzig Zugang hatten, wurde als Kunstgewerbe ausgesetzt.

Die Verbindung der Textilkunst mit dem Begriff des «Weiblichen» oder des «Kunsthandwerks» drängt sich somit auf und rückt sie auch in die Nähe der Handarbeit im traditionellen Sinn. Damit verschiebt sich die Diskussion auf eine andere Ebene. Eine objektive Antwort, ob nun textile Werke der «freien» oder «angewandten Kunst» zuzuordnen sind, wird noch schwieriger.

Obwohl noch immer nicht als vollwertige künstlerische Tätigkeit anerkannt – und somit auch für die kunsthistorische Forschung nur von untergeordneter Bedeutung²⁷ –, ist in den letzten Jahren eine vermehrte Beschäftigung mit dem Thema «Textilkunst»

festzustellen. In der Schweizer Kunstgeschichte sind es im Bereich der Tapisserie die Künstlerinnen Elsi Giauque (1900–1989)²⁸ und Lissy Funk (geb. 1909)²⁹, welche grössere Beachtung gefunden haben. Über Elsi Giauque entstand 1989/90 an der Universität Zürich eine Lizentiatsarbeit mit dem Titel «Hommagen», die von ihrer Autorin, Johanna Morel, zu einer Dissertation mit Oeuvrekatalog ausgeweitet wird.

Im Gegensatz zu Elsi Giauque, deren Arbeiten zum Teil in öffentlichem Besitz und somit einem breiten Publikum zugänglich sind, entstanden die Bildteppiche von Maria Geroe-Tobler mit wenigen Ausnahmen für den privaten Bereich. Die beiden Künstlerinnen sind auch insofern unterschiedlich, als sich die Zürcherin der experimentellen Textilkunst zuwandte und Maria Geroe-Tobler immer dem traditionellen Bildteppich verpflichtet blieb.

Das Schaffen derjenigen Künstlerinnen und Künstler, die sich im Bereich einer konservativen Moderne bewegten, ist infolge einer einseitigen Beschäftigung mit der Avantgardekunst oft vernachlässigt worden. Erst in letzter Zeit werden auch diese Werke vermehrt beachtet.

Biographie

Kindheit und Schulzeit

Maria Tobler wird am 12. Dezember 1895 als jüngstes von drei Kindern in St.Gallen geboren. Ihre Mutter Maria Cäcilia Tobler-Wirth (1865–1921) ist die zweite Frau von Arnold Tobler (1856–1915) und die Stiefmutter von Bertha und Arnold junior. Die Eltern führen die Gastwirtschaft «Gemsli» an der Schwertgasse 25. Nach der Volksschule besucht Maria Tobler vier Jahre die Realschule am Talhof in St.Gallen und schätzt dabei den Zeichenunterricht bei Fritz von Martini. Dort beginnt sie sich auch für Kunst zu interessieren. Rückblickend schreibt sie darüber:

«Die Augen gingen mir auf für die Kunst, ich sammelte Bücher und Bilder und versuchte meinen Geschmack zu bilden. Ich beachtete die Farben, in die ich mich kleidete, damit sie gut zu meinen roten Haaren passten. Die moderne Kunst, das moderne Kunstgewerbe hatten eine kolossale Anziehungskraft für mich, ich trank die Farben und wünschte nichts sehnlicher, als selbst schöne Sachen schaffen zu können. Ich fühlte einen heftigen Drang, selbst gestalten zu wollen und aus dem Drang heraus zeichnete, dichtete und stickte ich und war nachher etwas beruhigter.»³⁰

Über ihren Schwager, den Höhlenforscher Emil Bächler (1868–1950)³¹, lernt Maria Tobler die St.Galler Holzschniederin und Malerin Martha Cunz (1876–1961)³² kennen. In ihrem Tagebuch bekundet sie grosse Bewunderung für die neunzehn Jahre ältere, in München arbeitende Martha Cunz. Maria Tobler äussert nun immer häufiger den Wunsch, selber Künstlerin zu werden. Sie wendet sich an Martha Cunz, die ihr antwortet:

«Du schriebst in Deinem Brief [...] von einem Aufsatz über den Künstlerberuf, welch letzterer Dir als das Vollkommenste unter den Berufen scheine. In einer gewissen Beziehung hast Du wohl recht, aber eines hast Du gewiss nicht bedacht, dass er darum der schwerste ist, weil man ständig mit sich selbst im



Der ungarische Dichter
Marcel Geroe.
Aufnahme um 1920.

Kampfe liegt, weil Idee u. Ausführung sich nie vollkommen decken, dann auch aus dem weitem Grund, weil der Künstlerberuf der Öffentlichkeit u. somit Jedem, auch dem Unberufensten, das Recht der Aburteilung gibt. Je ausgesprochener aber ein Werk in sich abgeschlossenen persönlichen Charakter hat, desto mehr wendet es sich nur an einen bestimmten kleinen Teil der Menschen, die übrigen bleiben gleichgültig od. lehnen es energisch ab, bekämpfen es sogar als schädlich, weil es ihrem Wesen allzusehr contrair ist.»³³

In den Tagebuchnotizen äussert sich Maria Tobler auch begeistert über Hermann Hesses Roman *Gertrud* und über seine Gedichte.

Beginn der künstlerischen Ausbildung

Nach einem Welschlandjahr tritt die junge Frau Ende Mai 1913 in die Gewerbeschule St.Gallen ein und notiert dazu im Tagebuch: «Seit dieser Woche besuche ich die Gewerbeschule, was für mich ein neues Feld zu Schönen und Edlem bedeutet.»³⁴ Wieviele Stunden und welche Fächer sie dort belegt, geht aus ihren Notizen nicht hervor. Im Winter 1913/14 macht sie erste Stickversuche nach eigenen Entwürfen. Maria Tobler ist sehr unternehmungslustig, besucht Konzerte und Bälle. 1916 zieht Schwester Bertha Bächler-Tobler mit der Familie ins Haus «Zum Acker» an der Kleinbergstrasse 1 östlich der Linsebühlkirche in St.Gallen. Die Frau des Kantonsschullehrers Steiger führt dort eine Pension für Mittelschüler. Maria Tobler weilt oft bei ihrer Schwester und lernt so 1916

Marcel Geroe (1899 Galgocz – 1975 Zürich) kennen, einen in der Schweiz lebenden ungarischen Staatsbürger jüdischer Herkunft. Geroe, dessen ungarischer Familienname nach 1924 in Gero abgeändert wurde, besucht in St.Gallen die Kantonsschule und ist Pensionär im «Acker».⁵⁵ Es entwickelt sich, besonders von Seiten der jungen Frau, eine innige, romantische Liebe, zu der sie in ihren Aufzeichnungen bemerkt:

«Am nächsten Sonntag ist es ein Jahr seit [dem] 6. Okt.[ober] 1916, wo meine Liebe zu Marcel Gerö [sic] begann. Er sagte, er habe schon im Sommer von mir geträumt. Mit diesem Tage beginnt mein Sonnenjahr, das meinem Leben Inhalt und Ziel und Zweck brachte.»⁵⁶

Obwohl der junge Ungar einen grossen Drang zur Wissenschaft verspürt, gilt sein Hauptinteresse der Literatur. Fasziniert von Marcel Geroes Texten, beginnt auch Maria Tobler Märchen zu schreiben. Zugleich illustriert sie diese. Es entstehen Zeichnungen, Aquarelle und Scherenschritte, die ihre Wirkung vor allem durch eine expressive Form- und Farbgestaltung erreichen. Die ornamentale Auffassung Maria Toblers – aber auch ihre Farbigkeit – stehen unter dem Einfluss des Jugendstils.

Während des Ersten Weltkrieges besucht Maria Tobler weiterhin die kunstgewerbliche Abteilung der Gewerbeschule in St.Gallen. Dort wird sie von August Wanner (1886–1970) unterrichtet. Im Nachlass findet sich ein Zeugnis aus dieser Zeit, in dem Wanner bestätigt, dass Maria Tobler «während 5 Semestern die kunstgewerbli.[che] Abteilung der Gewerbeschule St.Gallen mit grossem Erfolge besucht»⁵⁷ hat. Später bezeichnet sie den St.Galler Künstler als einen ihrer wichtigsten Lehrer, der «entscheidenden Einfluss auf meine künstlerische Entwicklung ausübte»⁵⁸. Der gebürtige Basler Wanner hatte eine Flach- und Dekorationsmalerlehre absolviert und immatrikulierte sich nach Lehr- und Wanderjahren 1911 an der Kunstakademie in München. Zwischendurch betätigte er sich immer wieder als Kirchenmaler.⁵⁹ Im Sommer 1916 wurde er als Nachfolger Albert Müllers (1874–1916) an die kunstgewerbliche Abteilung der Gewerbeschule St.Gallen gewählt. Dort unterrichtete er bis 1924 zahlreiche Schüler im Zeichnen und Malen.⁴⁰ Einige seiner Schüler haben sich ebenfalls der religiösen Kunst zugewandt (z.B. Ferdinand Gehr, Johannes Hugentobler, Albert Schenker, Klara Fehrlin-Schweizer, Josef Büsser), andere wurden über die Ostschweiz hinaus bekannt (Varlin, Maria Geroe-Tobler, Otto Teucher, René Gilsli, Charles Hug). Allen gemeinsam ist eine tiefe Verehrung ihres Lehrers und das Bewusstsein, bei einem bedeutenden Talentförderer der St.Galler Kunst gelernt zu haben. Das bezeugen auch die zahlreichen Schreiben ehemaliger Schüler im Nachlass Wanners.

Zu den Bekannten Maria Toblers gehört auch Sebastian Oesch (1893–1920), den sie wahrscheinlich im Gasthaus ihrer Eltern kennengelernt hat. Der bereits mit siebenundzwanzig Jahren verstorbene Maler und Radierer lebte einige Zeit in Paris im Umkreis von Amadeo Modigliani. Er ist zu den besten St.Galler Künstlern seiner Zeit zu zählen. Seine Schilderungen des Appenzeller Brauchtums stehen in der Tradition von Edouard Vallet oder Max Buri.⁴¹

Im Industrie- und Gewerbemuseum St.Gallen (heute Textilmuseum), dem die Zeichnungsschule für Industrie und Gewerbe angegliedert ist, lernt

Maria Tobler 1917 den St.Galler Kaufmann, Textilkennner und Alpinisten Fritz Iklé (1877–1946) kennen. Der Sohn des bedeutenden Donators der St.Galler Textilsammlung, Leopold Iklé (1858–1922), sammelt ethnographische und volkskundliche Objekte. Er leiht der jungen Frau koptische Wirkereien aus, die sie zu Hause kopiert. Von der Zeichnungsschule für Industrie und Gewerbe hält sie hingegen nicht viel.⁴² Rückblickend und im Hinblick auf die Ausbildung ihrer Nichte Ursula Bächler nennt sie diese die «abtötendste und schlechteste Schule der ganzen Schweiz, wo nach abgestorbenen, verstaubten Rezepten gelehrt wird». Ausdrücklich hält sie fest:

«Viele Schüler, die dort 5 Jahre hingehen, kommen völlig abgestorben heraus, Zeichnen jämmerlich (ausser für Maschinenstücke hat es noch niemanden gegeben, der etwas wurde [aus] dem Gewerbemuseum) und werden bestenfalls Verkäuferinnen in einem Handarbeitsladen. [...] Also keinen Fuss in dieses Mausoleum setzen, wenn etwas aus ihr [Ursula Bächler] werden soll. Ausser der Iklésammlung sollte man das ganze Gewerbemuseum anzünden und mit Petrol übergießen.»⁴³

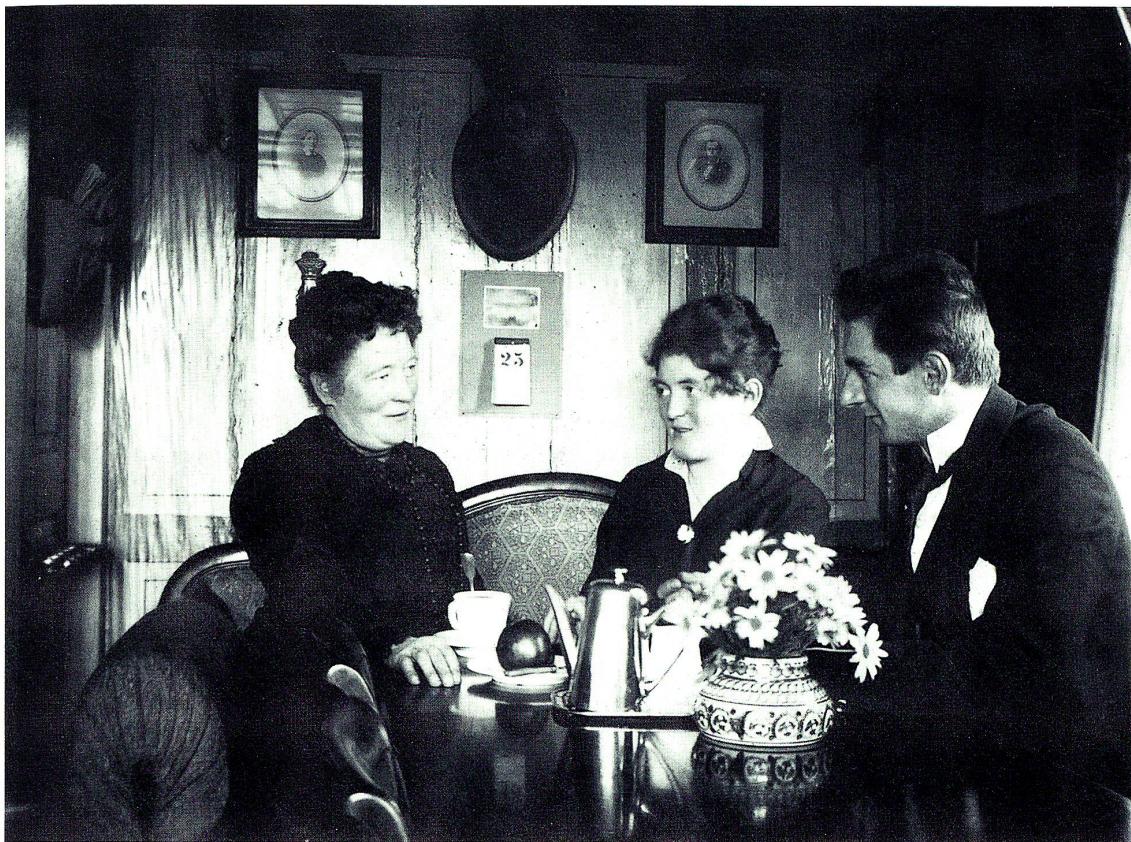
Kunstgewerbeschule München

Von 1918 bis 1920 studiert Maria Tobler an der Kunstgewerbeschule in München. Zu diesem Zeitpunkt beginnt auch der Briefwechsel mit ihrer um sieben Jahre älteren Schwester Bertha Bächler-Tobler, zu der sie ein inniges Verhältnis hat. Am 1. Oktober 1918 schreibt Maria:

«Morgen beginnt erst die Aufnahmeprüfung. Ich zeigte Herrn Dir. Riemerschmid⁴⁴ meine Arbeiten und sagte, ich möchte zu Herrn Prof. Engels (der nur Fortgeschrittene nimmt); da sagte mir Herr Dir. Riemerschmid: ich glaube, Sie werden aufgenommen, Herr Prof. Engels wird sich für Sie interessieren! – Nun, wir wollen sehen. Es sind mit mir etwa 80–100 Schüler und Schülerinnen, die sich anmeldeten. Morgen ist die Entscheidung. Ich bin ganz ruhig, und wenn ich nicht ankomme, fang ich etwas anderes an.»⁴⁵

Die St.Gallerin besteht die Aufnahmeprüfung und kann in die Klasse von Robert Engels (1866–1926) eintreten. Begeistert berichtet sie darüber:

«Ich bin von 8–12 und 2–7 in der Schule. [...] Herr Profess. Engels ist ein vornehmer, feiner, älterer Herr, der jeden Tag eine Viertelstunde zur Korrektur erscheint. Er ist sehr streng und gefällt mir als Lehrer wie als Mensch.⁴⁶ Wir müssen jetzt farbige Wanddekorationen machen und vom Menschen ausgehen, ich z.B. male jetzt ein 150 cm grosses Wandbild, ein Fest mit 60 Menschen darauf, dann Tiere, Bäume, Blumen etc. Wir müssen es ziemlich naturalistisch behandeln, was mir anfangs gar nicht einleuchtete, aber Herr Prof. [essor] erklärte mir seine Gründe und durch welche Art er mich vorwärts bringen könnte.⁴⁷ Ich muss daneben immer skizzieren und schauen, wie alle Dinge sind. Gestern sagte H.[err] P. zu einem Schüler: Wie alt sind Sie? <20 Jahre>, <und seit Sie 7 Jahre alt sind, beobachten Sie, das sind also 13 Jahre und wissen nicht besser, wie ein Pferd aussieht! – Wir sind 12 Schüler in 4 Säle verteilt, 5 alte und 7 neue. Jeden Abend 2 Stunden Akt zeichnen, das ist mir riesige Freude; in einiger Zeit dürfen wir bei Herrn Prof. E.[ngels] etwa 3–4 Wochen lang den ganzen Tag



Mutter Maria Cäcilia Tobler-Wirth, Maria Tobler, Marcel Geroe (von links nach rechts). Aufnahme um 1918.

Aktzeichnen, welche Freude! Ich muss auch einen Schriftkurs mitmachen, der mir sehr gefällt und die Kunstgeschichtsvorlesungen v. Herrn Prof. Papp über alte, christliche Kunst sind glänzend.»⁴⁸

Maria Tobler fühlt sich wohl an der neuen Schule, und im Zeugnis für das erste Semester 1918/19 heisst es: «Zeigt frische Begabung und lässt eine gute Entwicklung erwarten.»⁴⁹

In München hört Maria Tobler an der Universität kunstgeschichtliche Vorlesungen von Heinrich Wölfflin (1864–1945). Der berühmte Schweizer Kunsthistoriker hat einen grossen Hörrkreis. In der bayerischen Metropole lernt die St.Gallerin auch die zwei Jahre jüngere Gunta Stölzl (1897–1985), die spätere Werklehrerin der Abteilung Weberei am Bauhaus Dessau, kennen. Die beiden sollten sich 1928 in Dessau wieder begegnen.

Während der Münchner Zeit entstehen einige expressive Linolschnitte, die stilistisch an Blätter des St.Gallers Theo Glinz (1890–1962) erinnern. Maria Tobler hat Glinz persönlich gekannt⁵⁰, und es ist anzunehmen, dass sie einige frühe Arbeiten des späten Bodenseemalers geschätzt hat.⁵¹

Die ersten Wandteppiche

1920 heiraten Maria Tobler und Marcel Geroe. Das Paar zieht nach Zürich, wo Geroe 1923 an der Universität mit der Dissertation «Beitrag zur Verwendung des Rhodanins zu organischen Synthesen» zum Doktor der Chemie promoviert. In dieser Zeit entstehen nach Angaben der Künstlerin ihre ersten Entwürfe

zu grossen Wandteppichen.⁵² Dabei arbeitet Maria Geroe-Tobler auch mit ihrer Freundin Klara Fehrlin-Schweizer (1895–1985) zusammen. Letztere wurde in der Öffentlichkeit vor allem durch ihre Puppen- und Marionettenspiele bekannt.⁵³ 1924 unternimmt das Ehepaar Geroe-Tobler eine Reise nach Südamerika. In Naschel (Argentinien) besitzt Marcells Vater, Ludovico Geroe, eine Farm. Unterwegs schliessen die beiden Bekanntschaft mit Friedrich Wilhelm Murnau (1888–1931), Filmregisseur bei der Berliner Ufa. Er kauft der jungen Künstlerin die erste Arbeit, den «Liebespaar I»-Teppich ab, der aber erst im Entwurf besteht.

In einem Brief an Klara Fehrlin-Schweizer finden sich die einzigen bekannten Angaben zu diesem ersten Teppich:

«Vormittags arbeite ich an den Zeichnungen für den Teppich. (für Herrn Dr. Murnau) Ich mache ihn aus dem Florgarn, es sind fast lauter Männer darauf und 28 Tiere, darunter auch Elefanten, Tiger, Pferde und Hirsche.⁵⁴ Der Teppich macht mir grosse Freude. [...] In Brasilien fuhren wir einen Tag mit dem Auto durch die Wälder und erlebten das, was wir auf unseren Teppichen ausdrücken wollen. Dicke, grosse Bäume, ohne Blätter, aber dicht bewachsen mit violetten Blüten, dazwischen grüne Papageien und riesige schlitternde blaue Schmetterlinge und Libellen. Überall weiden Kühe und Pferde. Die Arbeiter und Hausdiener sind die „Trioschos“ [?], Nachkommen der Indianer. Sie reiten wundervoll, spielen Gitarre und singen dazu eintönige Gesänge. Sie weben sehr bunte Tücher, wollen aber begreiflicherweise von den Eu-

ropäern nichts wissen. Sie arbeiten nur, wenn sie unbedingt müssen, sind traurig und schlau, als wüssten sie von der Vergewaltigung durch die Europäer, und von der Blütezeit ihres fast ausgestorbenen Volkes. Die sogenannten «zivilisierten» Amerikaner hier sind wie Knaben in den Bengeljahren, roh, wild, unternehmend, vergeudend und naiv. Sie passen in das neue Land, wo die Reichen in wahnwitzigem, geistlosem Luxus sich mästen und die Armen auf jedem Weg zu Geld kommen wollen. [...]

In Buenos-Aires herrscht ein furchtbarer Warenhausgeschmack, alles oberflächlich, protzig, ganz billig oder ganz teuer. In den Bambus- und Bananenfeldern arbeiten schwarzhäutige Menschen. Sie schauen uns mit frommen Augen an, sie passen in die Landschaft wie Pferde und Rehe und gehen und bewegen sich wunderbar. Wenn sie tragen, so tun sie es auf dem Kopf, das gibt herrliche Linien, dabei schwanken sie mit den schmalen Hüften wie im Tanz.»⁵⁵

Nach Zürich zurückgekehrt, erlernt Maria Geroe-Tobler bei Edith Naegeli (1896–1982) die schwedische Handweberei, die sich durch einfache Form- und Farbgebung auszeichnet. In dieser Zeit entsteht der erste gewobene Bildteppich, der «Paradies»-Teppich, der auch von Friedrich Wilhelm Murnau gekauft wurde. Edith Naegeli und Maria Geroe-Tobler waren sich wahrscheinlich erstmals an der Kunstgewerbeschule in München begegnet, wo Naegeli von 1915 bis 1918 ebenfalls bei Robert Engels studierte.⁵⁶ 1923 gründete sie die erste Werkstatt für Handweberei in der Schweiz in Zürich.⁵⁷ Hier besucht Maria ihre Freundin mehrmals.⁵⁸ Edith Naegeli kommt vor allem in Briefen zwischen dem 19. Januar 1925 und dem 25. September 1927 vor. Darin ist immer wieder die Rede von Edith, mit der sie zusammenarbeitet. Kontakte mit Edith Naegeli lassen sich noch im Mai 1939 und im

Das neue Haus «Roccolo» in Montagnola. Vor dem Eingang Maria Geroe-Tobler bei der Arbeit. Aufnahme um 1930.



September 1940 nachweisen. Im Frühling 1941 weilt Naegeli in Montagnola in den Ferien.

Ihre erste künstlerische Anerkennung erfährt Maria Geroe-Tobler am 12. Dezember 1925, also an ihrem dreissigsten Geburtstag. Sie wird in den Schweizerischen Werkbund (SWB) aufgenommen. Im Novemberheft 1925 von *Das Werk* erscheint auch erstmals eine Arbeit der Künstlerin.⁵⁹ Es handelt sich dabei um den sogenannten «Liebespaar I»-Teppich. Erfreut schreibt sie Bertha Bächler-Tobler:

«Also ich weiss seit einigen Tagen, dass mein Teppich, der jetzt in Bern ist, im November- oder Dezemberheft im *Werk* erscheint. Dass man mir so eine grosse Freude macht.»⁶⁰

Erste Jahre in Montagnola

1925 äussert Maria Geroe-Tobler ihrer Schwester Bertha Bächler gegenüber erstmals den Wunsch, ins Tessin zu ziehen. Am 1. Oktober gleichen Jahres hält sich das Paar Geroe-Tobler einige Tage in Locarno auf, um später weiter nach Montagnola in die «Casa Lombarda» umzusiedeln. Dort verbringen sie die Wintermonate und vermieten vorerst ihre Wohnung in Zürich. Am 1. April 1926 unterschreiben sie einen längeren Mietvertrag für ein Vierzimmerhaus mit Garten und Terrasse für 850 Franken jährlich und geben ihre Unterkunft in Zürich auf. Das neue «Haus Roccolo» befindet sich direkt hinter der «Villa Camuzzi», in welcher der Dichter Hermann Hesse (1877–1962) eine Wohnung gemietet hat. Klara Fehrlin-Schweizer, die in den zwanziger Jahren für längere Zeit in Montagnola weilt, beschreibt die neue Behausung der Geroes wie folgt:

«M. und M. Geroe zogen sich nach dem Doktorexamen nach Montagnola zurück und bewohnten den Vogelturm, in dem in jedem Stock ein Zimmer lag, zu unterst die Küche und Wohnstube, darüber Wohnzimmer, darüber Schlafzimmer und zuoberst war die Dichterstube von Marcel.»⁶¹

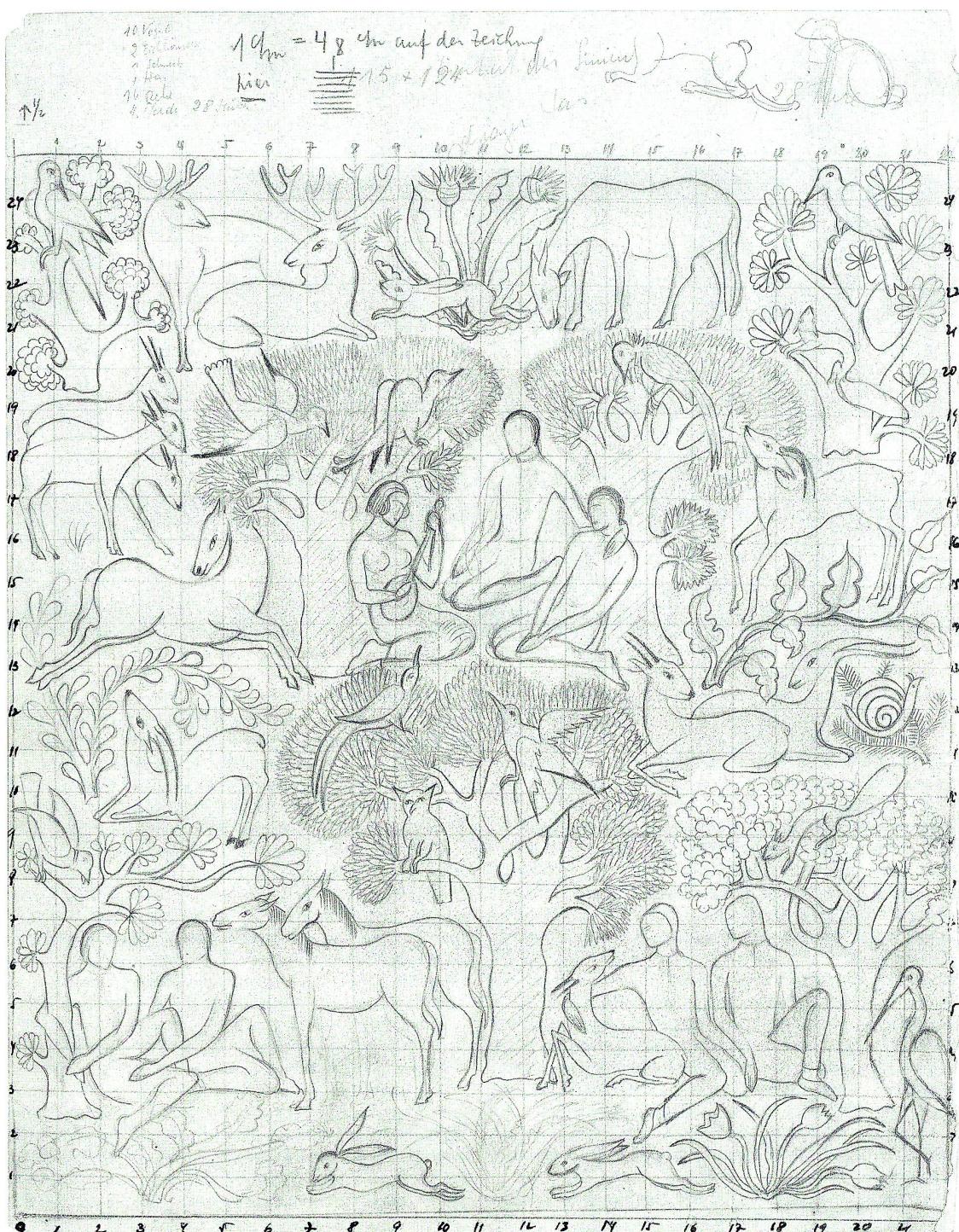
Im Tessin wendet sich Marcel Geroe ganz von seinem erlernten Beruf als Chemiker ab und arbeitet als freischaffender Schriftsteller. Geroes finden schnell Kontakt zu anderen im Tessin lebenden Künstlern, so zum Zürcher Maler Amadeus (Amadé) Barth (1899–1926)⁶² und seiner schwedischen Frau Signe. In diese Zeit fällt auch die erste Begegnung mit Hermann Hesse. Der Schriftsteller wohnte seit 1912 in der Schweiz, ab 1919 im Tessin, vorübergehend in Sorengo, dann in Montagnola in der «Villa Camuzzi», einem spätbarocken Schlösschen. Dieses bildet auch den Schauplatz seiner Malernovelle *Klingsors letzter Sommer*.

Über ihre erste Begegnung mit Hermann Hesse berichtet Maria Geroe-Tobler:

«Am Sonntag besuchte mich Hesse, der den ganzen Winter weggeht, und vorher noch gerne seine neuen Nachbarn begrüßt hätte. Er hat ein schweres Augenleiden, wenn er dableibe, würde ich ihm manchmal vorlesen, aber die langen Wintertage, wo er nicht lesen darf, sind natürlich nicht durchzubringen. In der Nähe sind seine Züge sehr graugefurcht, und seine Auffassung von der heutigen Welt dunkel und bedrückend.»⁶³

1928 lernen Geroes die Kunsthistorikerin Ninon Dolbin, die zukünftige Frau des Schriftstellers, kennen. In der Folge entwickelt sich eine tiefe Freund-

Entwurf zum ersten
Bildteppich.



Hermann Hesse,
Haus «Roccolo», Aquarell,
23:31 cm, bez. unten Mitte:
Hesse 1930.



schaft zwischen Maria Geroe-Tobler, Hermann Hesse und Ninton Dolbin, die bekannt: «Liebe Mareili, ich bin so froh, dass es Sie gibt!»⁶⁴ Hesse bringt Maria immer wieder kleine persönliche Geschenke, leihst ihr Bücher und Bilder aus. Die Bildwirkerin versucht, sich bei ihrem Dichterfreund mit Zeichnungen zu re-vanchieren:

«Ich muss heute einige Stunden an einer Zeichnung für Hessens Geburtstag am 2. Juli arbeiten; wo er mich so beschenkt hat, muss ich ihm auch etwas Schönes machen. – So oft, wenn ich morgens die Haustür öffne, steht ein Körbchen mit frischen Himbeeren davor, ein herrlicher Strauss und heute zwei wunderschöne antike Leuchter.»⁶⁵

Erster Aufenthalt an der staatlichen Gobelinfabrik in Paris

Ende Januar 1927 reist die Künstlerin nach Paris, um sich der französischen Gobelinfabrik zu widmen. Sie schreibt nach St.Gallen:

«Ich muss fort von hier, ich fühle es, wenn ich mich auch nicht leicht von Montagnola löse, ich muss wieder in die Welt, ich muss wachsen und größer werden, um /mit/ Marcel einigermassen Schritt halten zu können. [...] Dort [in Paris] zu lernen freu ich mich riesig, das kannst Du glauben. Gobelinfabrik ist wunderbar. Diese Möglichkeiten.»⁶⁶

Zum Unterricht und zu ihren Mitschülerinnen meint sie:

«Sie sitzen hinter riesigen Webstühlen, die Kettenfäden verschleiern ihre Gesichter. Marionettenhaft machen sie stets die gleichen Bewegungen.»⁶⁷

In einem Aufsatz für *Das Werk* beschreibt sie Leben und Arbeit in der Gobelinfabrik. Zu den Tapisserien meint sie:

«Was hier gewebt und gestaltet wird, lässt sich nur schwer beschreiben. Man treibt, vom jedem guten Stern verlassen, jeglicher Empfindung bar, uferlos in allen Stilen umher.»⁶⁸

Maria Geroe-Tobler wohnt bei ihrer Freundin Signe Barth, welche im Februar 1927 in der Galerie Granoff eine Gedächtnisausstellung für ihren verstorbenen Mann eröffnet.⁶⁹ Die St.Gallerin bemerkt dazu:

«Ich wohne sehr schön bei meiner Freundin, sie hat eines der besten Ateliers hier, prächtig eingerichtet mit alten Möbeln. Es ist Tag und Nacht ein riesiger Lärm vom Bahnhof, Autos und Menschen. Gestern waren wir, als erster Ausgang, in der schö-

nen Galerie Granoff, die ganz voll von den Bildern Amadé Barths ist. Es ist trotz seiner 26 Jahre ein grosses Werk, das er geschaffen, und die bedeutendsten Kunstverständigen von Paris schreiben darüber. Viele wollen Bilder kaufen, aber statt dessen kauft Frau Signe alles zurück, was sie kann, sie will keine Geschäfte machen mit der Kunst ihres Mannes, sie will sein Werk aufbewahren und von Zeit zu Zeit ausstellen. Sie selber malt den ganzen Tag und macht ebenfalls sehr gute Malerei. [...] Heute nachmittag gehe ich mit Frau von Vietinghoff in die Manufactures des Gobelins, wo ich dann den Unterricht beginnen werde.»⁷⁰

Neben der Gobelinfabrik nutzt die St.Gallerin ihre Freizeit dazu, die Atmosphäre der Seinestadt voll in sich aufzunehmen: «Es ist eine grossartige Stadt, ich möchte den ganzen Tag auf der Strasse sein, um diese Architektur und dieses Leben der Menge zu sehen.»⁷¹

Maria Geroe-Tobler bleibt bis zum Frühjahr 1927 in Paris. Dann fährt sie zurück nach Montagnola. Im gleichen Jahr kann sie auch an der Ausstellung «Europäisches Kunstgewerbe» in Leipzig teilnehmen. Dazu erscheint ein Artikel in der Juni-Nummer von *Das Werk*. Abgebildet ist der «Leipziger»-Teppich.⁷² Im Herbst 1928 ist die Künstlerin auch an der ersten Ausstellung der Saffa in Bern vertreten. In diesem Zusammenhang erscheint in *Das Werk* 8/1928 ihr Aufsatz zum Thema «Die moderne Frau und die Handarbeit». Maria Geroe-Tobler berichtet erfreut:

«An die Saffa habe ich meine beiden Teppiche geschickt, der eine davon wird im Katalog der Ausstellung abgebildet sein, und der andere wird samt meinem Aufsatz in der Saffanummer des *Werks* erscheinen. Beides eine gute Reklame.»⁷⁴

Mit dem Beitrag zur Saffa in *Das Werk* ist die Künstlerin allerdings nicht zufrieden, und sie kommentiert entschieden:

«Die Nummer vom *Werk* finde ich nicht gut. Es ist nicht mit Geschmack ausgewählt, Gantner⁷⁵ hätte nie eine solche Nummer herausgegeben. Bernoulli⁷⁶ ist eben ein Architekt, Gantner ist Kunsthistoriker, das ist zweierlei. – Mein Teppich ist lieblos reproduziert. Mein Aufsatz ist kurz und etwas hart, besonders zwischen dem Geplätscher der übrigen Damen, meiner ist vielleicht zu knapp, aber was ich sagen wollte ist darin.»⁷⁷

Am Bauhaus in Dessau

Auf Anraten ihres Mannes und motiviert durch ihre Erfolge in Leipzig und an der Saffa in Bern, bewirbt sich Maria Geroe-Tobler um einen Studienplatz am Bauhaus in Dessau.⁷⁸ Sie wird für das Winterhalbjahr 1928/29 in den Vorkurs aufgenommen, erhält die Immatrikulationsnummer 313⁷⁹ und notiert:

«Aus Dessau schrieben sie mir heute, dass ich angenommen sei. Ich habe dort 12 theoretische Stunden pro Woche, die übrige Zeit kann ich Weben und Zeichnen. Sie schreiben, dass das Leben dort monatlich ungefähr 150 Mark kostet, man wohnt in Siedlungen, die zur Schule gehören, man isst dort, es gibt eigenes Theater und ein Caffé mit Arbeiten der Schüler geschmückt. [...] Es sind 150 junge Leute, die Hälfte sind Frauen. Die Weberei leitet eine Frau [Gunta Stölzl], die mit mir bei Engels war. – Sie schrieb mir sehr freundlich.»⁸⁰ – Im Bauhaus kann ich viel ler-



nen, habe Anregung und lebe billig, nur muss ich schon am 30. Okt.[ober] dort sein.⁸¹

In Dessau erhält Maria Geroe-Tobler Unterricht bei Wassily Kandinsky (1866–1944), Paul Klee (1879–1940), Josef Albers (1888–1976) und Oskar Schlemmer (1888–1943). Bereits einige Tage nach Studienbeginn ist die Bauhausschülerin «ganz dumm von all dem Neuen, das an mich herantritt», und sie schreibt:

«Die Stunden bei Kandinsky, Klee, Albers und Schlemmer sind ganz herrlich und sehr anregend, sie haben /weiter/ nichts mit Schullehrern zu tun.⁸² Abends sind oft Vorträge von einem Russen, der uns zu einfachem Leben erziehen will. Es sind über 200 junge Leute, auch die Lehrer sind jung. Viele von ihnen leben monatlich im Ganzen aus 60 Mark. Alle sind heiter und lebendig. Das Bauhaus ist fast ganz aus Glas, man sieht überall in die Klassen hinein. Wir sind außerhalb der Stadt, ich wohne 15 Minuten entfernt. Ich habe außer Samstag jeden Vormittag Unterricht und Nachmittags frei, da kann man in Werkstätten arbeiten. Ich webe dann. Ich bin abends immer riesig müde. [...] Ich werde viel lernen können und darf alle Fächer nehmen, die mich interessieren. [...] Meine Adresse, M. G. Bauhaus Dessau.»⁸³

Die Umgebung von Dessau schildert die aus dem Tessin nach Deutschland gekommene Schweizerin wie folgt:

«[...] hier draussen gibt es schöne Fichtenwälder, ganz ohne Unterholz, wie lauter gemusterte Säulen stehen sie nebeneinander. Das Land ist ganz flach, als einzige Vertikale gibt es viele Fabrikamine und Alleen mit hohen Bäumen. Sonst hat das Land etwas Ödes, Melancholisches. Der Boden, die Erde ist überall weich und schwarz. Hier draussen gibt es eine grosse Gegend mit unzähligen kleinen, nigel nagel-

neuen Häusern. Alles ist bewohnt mit kinderreichen Familien, es gibt hier riesig viel kleine Kinder. Die Menschen sind so einfach und anspruchslos, wie ich es selten sah, sie sind zufrieden, ein Dach überm Kopf zu haben und die Zeiten von Krieg und Revolution hinter sich zu wissen.»⁸⁴

Die neue Schülerin führt auch ein Tagebuch. Darin notiert sie sich alle ihr wichtig erscheinenden Sätze der Lehrer, macht dazwischen aber auch persönliche Bemerkungen. So findet sich unter dem 4. Dezember der Eintrag: «[...] bei Albers⁸⁵ zum Mittagessen eingeladen. Schöne Stunden, dabei waren Wittwer und Schawinsky.» Oder am 8. Dezember: «[...] abends bei Schlemmer⁸⁶, Zeichnungen gezeigt, gute Kritik, ich soll mehr nach der Natur zeichnen, bes.[onders] Hände, Füsse und Kleider.»⁸⁷ Weiter zu einem Besuch bei Schlemmer: «Er wohnt in einem der neuen Häuser, die Gropius⁸⁸ gebaut hat, mit flachem Dach, inwendig alles farbig getüncht und dazu die metallenen Bauhausmöbel. Das ganze sieht sehr schön aus.»⁸⁹

Die Schweizerin verbringt ihre Freizeit vor allem mit jüdischen Polen. Diese jungen Studenten sind sehr arm, haben nichts zu verlieren und glauben schwärmerisch an eine bessere Zukunft mit sozialer Gerechtigkeit. Das veranlasst Maria Geroe-Tobler zur Bemerkung: «Es sind zum grossen Teil Leute zwischen 18 und 26, in der grössten Begeisterung glauben sie Wunder wie sie die Welt umdrehen werden!»⁹⁰

Die Aufbruchsstimmung am Bauhaus, der neue Gedanke des Zusammenlebens, zeigt sich u.a. darin, dass alle sich duzen, was Maria Geroe-Tobler aber nicht schätzt. Ansonsten ist sie aber doch beeindruckt, denn «es herrscht ein lauter, fröhlicher Ton, es wird viel Lärm gemacht und viel gearbeitet». Ausdrücklich hält sie fest:

«Alle wollen modern sein um jeden Preis, nur keine

Sentimentalität! – Vor einer Woche war ein grosses Fest zu Ehren der 40 neuen Schüler, es ging bis am Morgen, es war sehr schön, ich war hauptsächlich mit Hans Wittwer⁹¹ zusammen, dem Leiter der Architektur, ein sehr netter Schweizer, ein Freund von Gantner. – Es wurde fast kein Alkohol getrunken, aber es war so viel Stimmung. [...] Ich lebe fast nur von Obst, im Bauhaus besteht mein tägliches Mittagessen aus Joghurt, Obst und Brot, was jeweils 50–70 Pfennige kostet.⁹²

Maria bleibt bis zum Frühjahr 1929 in Dessau. Noch am Bauhaus fertigt sie den ersten Teil des «Liebespaar II»-Teppichs an. Der Weberei steht zu diesem Zeitpunkt erstmals eine Frau vor: Gunta Stölzl. Die Münchnerin hatte wie Maria Geroe-Tobler bei Robert Engels in der Isarstadt studiert. Seit der Eröffnung des Bauhauses 1919 in Weimar war sie Schülerin; ab 1925 half sie mit, die Weberei aufzubauen. Ihr Anliegen war es, neben dem Einzelstück auch Meterware für die serielle Produktion zu schaffen. Nach ihrer Bauhauszeit leitete sie ab 1931 eine eigene Werkstatt in Zürich und arbeitete mit Architekten und Textilfirmen zusammen.

Im Gegensatz zu Gunta Stölzl interessiert sich Maria Geroe-Tobler vor allem für das Einzelstück. Neben ihrer Arbeit am Webstuhl entstehen während der Bauhaus-Zeit erste Zeichnungen in klarer, linearer Auffassung. Es sind vor allem Menschen- und Tierdarstellungen, die durch reine Umrisslinien in stark vereinfachter Form grosse eigenständige Aussage erhalten.

Das Winterhalbjahr 1928/29 verbringt auch Marcel Geroe in Deutschland. Er mietet sich ein Zimmer in Berlin, schreibt Theaterstücke und versucht, für seine Werke Verleger oder Intendanten zu gewinnen.

Zweiter Aufenthalt an der staatlichen Gobelinv-Manufaktur in Paris

Während der Sommermonate 1929 weilt Maria Geroe-Tobler in Montagnola und arbeitet an verschiedenen Wandteppichen. Daneben pflegt sie engen Kontakt zu Hermann Hesse und dessen Bekanntenkreis. Die Anwesenheit Hesses in Montagnola bewog viele Künstler und Schriftsteller, diesen abgelegenen Ort über Lugano auf der Collina d’Oro aufzusuchen. Hesse liebte den Kontakt und das Gespräch mit anderen Kunstschaffenden. Maria Geroe-Tobler gehörte zum engsten Freundeskreis des Schriftstellers. Ende Juli 1929 berichtet sie ihrer Schwester Bertha:

«Wir hatten ein feines Gartenfest im Palazzo [Camuzzi] unten mit Hesse, Ninon, ihrer Schwester aus Rumänien, eine schöne, 26-jährige Frau, deren Mann soz.[ialistischer] Abgeordneter ist, dann Annemarie [Hennings] und ihrer Mutter Frau Ball, Marcel und ich. Hesse schenkte mir ein Mäppchen mit Aufsätzen, und wir lachten und tranken [...] bis morgens 5 Uhr. Es war eine herrliche Mondnacht. Auch sonst war ich viel drüber.»⁹³

Im Herbst entschliesst sich Maria, ihre Ausbildung in Paris weiterzuführen. Sie verbringt das Winterhalbjahr 1929/30 erneut an der staatlichen Gobelinv-Manufaktur in der Seinestadt. Ihrer Schwester schreibt sie:

«Denk Dir, ich habe gestern und vorgestern schon meinen Webstuhl aufgerichtet, und nun steht hier in meinem Zimmer am Fenster, ein prächtiger Web-

stuhl, an dem ich gleich arbeiten werde. [...] Ich fuhr also letzten Samstag mit dem Autobus [...] in die Gobelinv-Manufaktur und traf dort meinen alten Prof. (er ist nicht alt). Ich sprach mit ihm, und er borgte mir einen Webst.[uhl], den ich am gleichen Nachm.[ittag] abholte. Am Montag kam dann der Prof. zu mir und half mir, alles schön zu richten. [...] Mein Tag ist etwa so: Levée de la reine um 9 Uhr. Dann geh ich auf die Strasse, einkaufen, in 4 Minuten zu Fuss bin ich an der Seine, am Louvre und in den wunderbarsten alten Strassen. [...] Ich geh zurück, und arbeite dann etwa 5 Stunden, esse dazwischen, und so von 3 oder 4 an, geh ich zu Signe [Barth], oder manchmal in eine Ausstellung und abends dann weben.»⁹⁴

Aus den Briefen der Künstlerin geht hervor, dass sie sich in Paris vor allem die alte Technik der Gobelinv-Weberei aneignen will. (Allgemein war die staatliche Gobelinv-Manufaktur zu diesem Zeitpunkt eher darauf ausgerichtet, traditionelle Webereien herzustellen.⁹⁵) Neben dem Erlernen des Handwerks hat Maria häufig Gelegenheit, Ausstellungen zu besuchen. So notiert sie anfangs Dezember 1929: «Am Sonntag war ich im Louvre, sah Watteau und David, haupts.[äglich] Bildnisse [von] 1825 etwa, aber die moderne Kunst interessiert mich viel mehr.»⁹⁶

Montagnola 1930/31

Nach der Ausbildung in Paris will sich Maria Geroe-Tobler endgültig in Montagnola niederlassen und ihre Erfahrungen praktisch umsetzen. Sie ist bald mitten in der Arbeit: «Ich bekomme immer wieder Aufforderungen zum Ausstellen, niemand will begreifen, dass ich so lange nichts fertig habe.»⁹⁷ Im November 1930 ist es ihr möglich, mit dem «Liebespaar II»-Teppich an der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich teilzunehmen.⁹⁸ Es folgt gleich ein begeisterter Brief an die Schwester:

«[...] ich habe eine Anzahl Briefe von Zürich bekommen, lauter Lobgesänge für den Teppich, [...] und denk Dir, am ersten Tag der Ausstellung ein Käufer! Ich weiss noch nicht wer es ist und ob etwas daraus wird, ob man sich einigt, der Teppich /ist/ 2 Tausend 2 hundert Franken angeschrieben. (2200.–) Hesse und Ninon schrieben begeistert und Frl. Tappolet schrieb ›weitaus das schönste Stück der Ausstellung‹, und auch der Redaktor des ›Werks‹ liess mir sagen, wie sehr ihm die Arbeit gefalle.»⁹⁹

Der Teppich wird in *Das Werk* vom April 1931 mit mehreren Schwarzweiss-Abbildungen und einem Begleittext der Künstlerin vorgestellt.¹⁰⁰ Im nächsten Brief notiert die Bildwirkerin: «Es vergeht kein Tag, ohne dass ich Briefe bekomme, die den Teppich betreffen. Es ist mir wie im Traum, dass er verkauft ist, und ich nicht mehr so in Geldnot bin.»¹⁰¹

Den Namen des Käufers muss die Künstlerin auf dessen Wunsch noch einige Zeit verschweigen. Es ist Hermann Hesse, der den Bildteppich für sein neues Haus in Montagnola erworben hat. Maria freut sich über die Aussage des Dichters, der «erzählte, dass er seit Jahren nie etwas einkaufte oder kaufe; als er aber den T.[eppich] sah, wünschte er sich so sehr, ihn immer wieder anschauen zu können.»¹⁰²

Maria Geroe-Tobler arbeitet nun am «Freundeskreis» und nimmt 1931 mit ihren ersten Teppichen an der Nationalen Ausstellung für freie und angewandte Kunst in Genf teil.

Basel, Ende Juni 44

Lieber Herr Hesse,

Dieses Mal kann ich Ihnen Geburtstag leider nicht mit in Montagnola feiern und schicke Ihnen deshalb meine herzlichsten Wünsche mit diesen Zeilen. Ihr Gedanken werde ich freilich am Sonntag oft bei Ihnen sein und mich unter die Geburtstagsgäste mischen.



Gunter Böhmer, Das «Künstlervölkchen» anlässlich des 67. Geburtstags von Hermann Hesse. Links oben: Hermann Hesse, rechts oben: Maria Geroe-Tobler, unten rechts: wohl Ninon Hesse-Dolbin, unten links: unbekannt, links aussen: Selbstporträt Gunter Böhmer (Böhmer entschuldigt sich mit diesem Schreiben für seine Abwesenheit).

Hermann Hesse
gewidmeter Halbakt,
Bleistift auf Papier,
15:11,5 cm, bez. unten
rechts: Geroe.



Für den lieben Herrn Hesse v. Maria!

Auch Marcel Geroe ist erfolgreich. Er wird auf August 1931 als Dramaturg ans Städtische Theater in Leipzig berufen. Damit beginnt für das Paar eine schwierige Zeit. Die Künstlerin begleitet ihren Mann nach Deutschland und versucht dort ebenfalls ihrer Arbeit nachzugehen.

Aufenthalt in Leipzig

In Deutschland sind bereits Anzeichen einer politischen Veränderung spürbar. Maria Geroe-Tobler wendet sich voll Sorge an ihre Schwester:

«Du kannst Dir denken, dass es für uns ein zweifelhaftes Vergnügen ist, am 15. Sept.[ember 1931] nach Leipzig zu fahren, man hört nur Deprimierendes aus Deutschland. Und wie lange Marcel dort die Stelle behalten kann, ist sehr unsicher, wir als Ausländer, bei diesem Nationalismus draussen!»¹⁰⁵

In ihren ersten Nachricht aus Leipzig berichtet die Künstlerin begeistert vom Theater, ansonsten deprimiert sie die Lage:

«[...] alles jammert, es leben hier einhunderttausend Arbeitslose in Leipzig, die Straßen sind voller armer Leute, mit vergrämten Gesichtern. [...] Die Vorteile dieses /neuen/ Lebens sind, dass man vollständig aus dem gewohnten Lebenskreis herausgerissen wird und deshalb sich und seine Arbeit in einem neuen, unbarmherzigen Lichte sieht. Dass man sich in dieser riesigen Menschenmasse klein, erbärmlich und unnütz vor kommt und sich frägt, wozu dies alles; und aus diesem Katzenjammer heraus dann die eigene Aufgabe doppelt klar und scharf hervortritt. [...] Oft versuche ich, mir frühere, herrliche Landschaften vorzustellen; das gelingt mir sehr gut, ich rieche dann förmlich den Duft der Herbstwälder von Montagnola, den Glanz und das Licht jener Atmosphäre und würde um

keinen Preis der Welt jene Bilder, die ich immer herzaubern kann, weggeben. Wenn ich den Strom bedrückter, freudloser Menschen in den Straßen und Ansammlungen betrachte, schnürt es mir den Hals zusammen, wohin sind wir geraten?»¹⁰⁴

In Leipzig erhält die Schweizerin den Auftrag, Bühnenbilder, Kostüme und den Theatervorhang zum Stück «Uli Witewupp», das ihr Mann geschrieben hat, zu entwerfen. Diese neue Aufgabe begeistert sie sehr und vermag auch ihre Sorgen um die politische Lage etwas zu verdrängen. Die Uraufführung vom 8. Januar 1932 wird für das Paar Geroe-Tobler ein Erfolg. In der *Leipziger Abendpost* heißt es: «Das gemalte und projizierte Bühnenbild von Maria Tobler ist originell und sehenswert.»¹⁰⁵ Und die *Leipziger Volkszeitung* schreibt: «Auch der Bilderbuchvorhang und die ulkigen Landkartenhintergründe der Laterna magica, die von des Dichters Gattin entworfen wurden, der bekanntlich selber als Dramaturg am Alten Theater arbeitet, waren sehr schön.»¹⁰⁶

Marcel Geroe findet in Leipzig endlich die Anerkennung und Bestätigung seiner Arbeit. Er braucht das Theater, die Grossstadt als Inspiration für sein Schaffen. Seine Frau hingegen zieht die Ruhe Montagnola für ihre Arbeit vor. Sie fühlt sich innerlich gespalten und sorgt sich um ihre Beziehung:

«Marcel lernt da einige der berühmtesten Schauspieler und -innen von Berlin kennen, man spielt „Kabale und Liebe“. Überall ist Marcel begehrte und eingeladen, und wenn ich nicht zu innerst seiner grossen Liebe sicher wäre, würde mir doch manchmal bange, dass mir der schöne liebe Vogel eines Tages davonfliegt.»¹⁰⁷

Dennoch sind beide von der politischen Entwicklung in Deutschland bedrückt, und Maria Geroe-Tobler notiert: «Wenn am 15. [März] Hitler statt Hindenburg gewählt wird, dann steht nicht gut mit uns, und eine Frage, ob wir dann als Schweizer uns hier halten können.»¹⁰⁸ Im Frühjahr 1932 wird die Bildwirkerin eingeladen, in der Berner Kunsthalle vom 21. Februar bis 28. März auszustellen. Ihren Teppich «Freundeskreis» kann sie vorerst nicht verkaufen, doch wird ihr vom Bund ein Stipendium von 500 Franken zugesprochen.¹⁰⁹

Die Sommermonate verbringt die Künstlerin wieder in Montagnola. Sie bemüht sich weiter um den Verkauf ihrer letzten Arbeit und klagt:

«In diesen Tagen soll in Madrid eine erste Nummer erscheinen, die meine Arbeiten bringt und mich zum weiteren Mitarbeiten auffordert. Doch lieber als alle Anerkennung wäre mir, wenn ich meinen Teppich jetzt verkaufen könnte. Hesse hilft mir nun dabei [...], doch erwarte ich nicht viel davon.»¹¹⁰

Im Herbst wird Marcel Geroes Vertrag für das kommende Winterhalbjahr erneuert. Trotz Bedenken fährt das Ehepaar Geroe am 1. November 1932 wieder nach Leipzig.¹¹¹ Kurz vor ihrer Abreise erhält die Bildwirkerin noch einen Auftrag und teilt ihrer Schwester mit:

«Ich schwimme im Glück: gestern habe ich einen Auftrag bekommen für einen Teppich (Brown-Bovari), und heute hat Herr Rosenbaum meinen neuen Teppich, die zwölf Monate, für 1500 Fr. gekauft und zur gleichen Stunde bezahlt. Ich schwebe nur noch so durch diese Welt.»¹¹²

Im Januar 1933 wird Marias Freude durch die Wahl Hitlers zum Reichskanzler und die nach der Macht-



Kleiner roter Teppich

übernahme durch die Nationalsozialisten sich drastisch zuspitzende politische Situation getrübt:

«Am Sonntag, zum grössten Schmerz von uns allen [...] wird Hitler zu einem Konzert im Gewandhaus empfangen. Dieser Kulturschänder in diesem erhabenen Hause, dessen Publikum und Veranstalter zum Teil aus Juden besteht. Es ist schrecklich!»¹¹⁵

Bald bekommt auch Marcel Geroe die Folgen des neuen nationalsozialistischen Kulturdankens zu spüren. Seine Theaterstücke dürfen in Deutschland nicht mehr aufgeführt werden, weil sie nicht der Blut- und Boden-Ideologie des Dritten Reiches entsprechen und dazu noch von einem Nichtarier geschrieben worden sind.¹¹⁴ Das Paar Geroe-Tobler ist deshalb gezwungen, in die Schweiz zurückzukehren.

Dreissiger Jahre in Montagnola

Nach der Rückkehr in die Schweiz ist Marcel Geroe bestrebt, sein Engagement am Theater in Leipzig zu erneuern. Seine Frau hingegen ist glücklich, wieder in Montagnola zu sein. Im Mai 1933, einige Tage nach ihrer Rückkehr, macht das Ehepaar Geroe-Tobler die Bekanntschaft des Zeichners und Malers Gunter Böhmer (1911 Dresden – 1986 Montagnola). Böhmer ist ein junger Künstler, der sein Heimatland Deutschland verlassen hat, um in der Nähe von Hermann Hesse neue Schaffenskraft zu finden.¹¹⁵

Im Sommer 1933 wird die Bildwirkerin von einem gewissen Erni, einem Freund, den sie an Weihnachten 1932 in Leipzig kennengelernt hat, zu einer Reise nach Italien eingeladen. Sie will die Fresken Giottos sehen. Im Anschluss an diese Reise widmet sie sich wieder ganz ihrer Arbeit. Sie ist glücklich, Aufträge zu haben und vermerkt: «Weisst Du, was das bedeutet, heute! in dieser schweren Zeit, den Lebensunterhalt mit der liebsten Arbeit zu verdienen! Ein grosses Glück.»¹¹⁶

Die Künstlerin verdient gerade so viel, um sich und ihren arbeitslosen Mann durchzubringen. Marcel Geroe möchte in der Deutschschweiz wohnen, um seiner Arbeit besser nachgehen zu können. Da er in jener Zeit als Dramaturg und Schriftsteller den Lebensunterhalt nicht bestreiten kann, behält sich

Maria Geroe-Tobler das Recht vor, den Wohnort zu bestimmen. Sie erklärt:

«Ich bleibe da und nehme meine Existenz in die eigene Hand; wenn er mir etwas bietet, komme ich sofort, aber solange ich selber verdienen muss, bleibe ich da, wo es mir am besten gefällt. Und das ist und bleibt der Tessin und mein geliebtes Haus.»¹¹⁷

Es gelingt ihr denn auch, die nötigen finanziellen Mittel mit ihrer geliebten Arbeit zu beschaffen. Obwohl sie sich oft müde und verbraucht fühlt, bemerkt sie an ihrem achtunddreissigsten Geburtstag:

«Ich empfand das Weben nur immer als etwas Wunderbares wie Musik, das mich immer wieder in Harmonie brachte und dazu noch das Bedürfnis befriedigte, die 1000 Bilder, die mich aus dem Leben erfüllten und bedrängten, hier schön der Reihe nach erzählen zu dürfen. Wohl fühlte ich zuweilen, dass mich das Weben mit den Urfängen der Menschheit verband und dass es mir vorkam als ein urweibliches Spiel.»¹¹⁸

Im Dezember 1933 erscheint ein Artikel von Emmy Ball-Hennings (1885–1948) zu Arbeiten der Bildwirkerin in *Das ideale Heim*.¹¹⁹ Die in Flensburg geborene Emmy Hennings, die zusammen mit ihrem späteren Mann Hugo Ball im Jahre 1916 in Zürich das «Cabaret Voltaire» gegründet hatte, war auch massgeblich an der literarischen «Dada»-Bewegung beteiligt. 1920 heiratete das Paar und liess sich im Tessin nieder. Nach dem Tod ihres Mannes 1927 lebte Emmy Ball-Hennings wie eine «Eremitin»¹²⁰ in Agnuzzo im Tessin. Sie hatte wenig Bekannte, gehörte aber wie Maria Geroe-Tobler zu Hesses Freundeskreis.

Emmy Ball-Hennings ist von den Bildteppichen Maria Geroe-Toblers sehr beeindruckt. Sie möchte einen Aufsatz darüber verfassen, sofern die Künstlerin damit einverstanden ist. In einem Brief vom Juni 1933 hält Emmy Ball-Hennings fest:

«Der eigentliche Grund meines Schreibens ist folgender: Ich beschäftige mich mit dem Gedanken, für die Schweizer Zeitschrift *Haus und Heim*, die so vorzüglich illustriert wird, einen Aufsatz zu schreiben, auch für *Sie und Er* kann ich eine hübsche Arbeit liefern. Wenn ich jetzt die letzten zwei Wochen darüber nachdenke, worüber ich mich wohl am liebsten äus-

sern möchte, von schönen Bildern begleitet, dann sind immer Sie es, liebe märchenhafte Frau Mareile. Daraum möchte ich Sie fragen, ob es Ihnen recht ist, wenn ich in einer der genannten Zeitschriften einmal von Ihnen und Ihren Teppichen erzähle.»¹²¹

Aus dem «Entzücken», das Emmy Ball-Hennings für das Werk der Künstlerin empfindet, entwickelt sich im Laufe der Jahre auch eine tiefe persönliche Freundschaft zur Bildwirkerin. So heisst es in einem Schreiben:

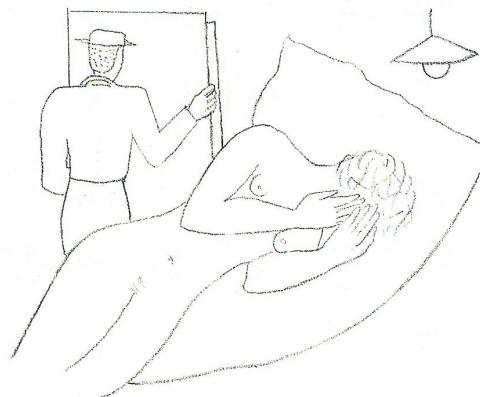
«Und jetzt werdet Ihr am Donnerstag im Hessehaus sein. Mareili, ich bin ja gar nicht eingeladen; und schon Deinetwegen würde ich kommen und wärs auch nur, um über den Tisch hinweg für ein Lächeln lang in Deine lieben, guten Augen zu tauchen. Nicht wahr, Mareili, wer nicht wüsste, wer dieses schreibt, möchte annehmen, das Brieflein käme von einem jungen, sehr verliebten und liebenden Liebhaber.»¹²²

Ein weiterer Grund für die Zuneigung der deutschen Dichterin zu Maria Geroe-Tobler liegt darin, dass die Bildwirkerin in diesen Krisenjahren Flüchtlinge in ihrem Haus aufnimmt. Im März 1934 ist es die jüdische Freundin Lore Wiegand aus Leipzig, die vorübergehend bei ihr in Montagnola wohnt. Maria Geroe-Tobler fühlt sich moralisch und materiell verpflichtet, der Verfolgten beizustehen. Dies ist für die Künstlerin aber nicht einfach, da sie einzig vom Erlös ihrer Teppiche lebt. Ein Aufmunterungspreis aus Bern von 400 Franken im März 1934 freut sie daher ganz besonders.¹²³ Gleichzeitig versucht Marcel Geroe in der Schweiz und in Deutschland vergeblich, einen Verleger für seine dramatischen Werke zu finden. In dieser schwierigen Zeit flüchtet sich die Bildwirkerein vermehrt in die Arbeit und notiert:

«Ich [bin] mit allen Fibern, mit Leib und Seele an der Weberei, ganz versunken in meinen Plänen und Träumen für neue Teppiche, die mich in diesem ersten Stadium beglücken wie der Anfang einer neuen Liebe.»¹²⁴

Im Dezember 1934 malt Gunter Böhmer ein Halbfigurenbild der Künstlerin vor dem eben fertiggestellten Teppich «Frauen mit Pferden». Es zeigt Maria Geroe-Tobler mit ernstem Gesichtsausdruck. Dieses Porträt¹²⁵ besitzt einen hohen persönlichen Aussagewert, denn Marcel Geroe entfernte sich seit seinem Engagement in Deutschland gefühlsmässig immer mehr von seiner Frau. Die Beziehung des Paars wurde zusätzlich durch seine Arbeitslosigkeit be-

Abschied,
Bleistift auf Papier,
9,5:11,5 cm.



lastet. Dies obwohl Marcel Geroe – vor und nach der erfolgreichen, doch jäh endenden Leipzigerzeit – immer mit der finanziellen Unterstützung seiner Frau rechnen konnte. So schreibt die Künstlerin nach einem glücklichen Teppichverkauf:

«Marcel verwöhnt mich und ist riesig froh, dass ich die 2000 Fr. nicht verputzen will, sondern davon zusammen leben. Ach vielleicht ist jetzt die schwierigste Zeit bald vorbei, aber es war auch schön.»¹²⁶

Doch da täuscht sich Maria Geroe-Tobler. Im Januar 1935 kommt es zur Trennung, und Maria resümiert gegenüber ihrer Schwester:

«Der Wunsch, uns zu scheiden, ist von Marcel ausgegangen, doch war ich sofort damit einverstanden, weil ich viel zu stolz bin, je einen Menschen zu bitten, er möge bei mir bleiben, wenn er weg will.»¹²⁷ Da Marcel schon früher sehr viel fort war, und ich mein Geld selber verdienen musste, wird sich durch eine Scheidung in meinem Leben nicht sehr viel ändern. [...] In Marcels Leben ist ein grosser Zusammenbruch, dadurch, dass für ihn das deutsche Theater verschlossen ist und am Untergehen und vieles anderes. Marcel hat es viel schwerer als ich, meine Arbeit ist mir geblieben. [...] Es sind lauter innere Gründe und deshalb schwer zu sagen.»¹²⁸

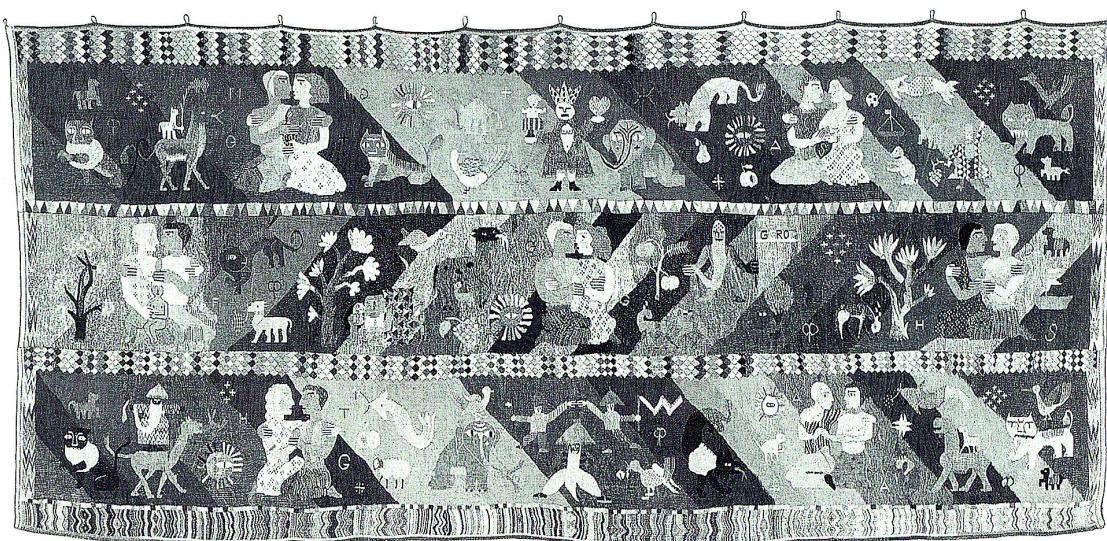
Maria Geroe-Tobler gehört somit zu einem kleinen Kreis von Künstlerinnen, die ihren finanziellen Unterhalt selbst bestreiten.¹²⁹ Für sie bedeutete die Ehe nie materielle Sicherheit, sondern in erster Linie emotionale Bindung.¹³⁰ Nach der Trennung verbringt die Bildwirkerin ihre Freizeit vor allem mit Hermann und Ninon Hesse, bei denen oft auch Gunter Böhmer weilt. So erzählt sie von gemeinsamen, sonntäglichen Essen:

«Ich esse jeden Sonntag bei Hesses mit Böhmer, da sitzen wir zu viert am festlichen Tisch und verzehren das obligate Huhn mit Reis und einer delikaten Currysauce (indisch). Am 2. Juli feiert Hesse den 60. Geburtstag wozu Böhmer, Emmy Ball und ich als einzige Gäste zum Mittagessen eingeladen sind. Es soll ein grosses Fest werden, die Söhne kommen und viele Freunde am Nachmittag. [...] Muso [Gunter Böhmer] kaufte in Lugano ein prächtiges Huhn zum sonntäglichen Abschiedsschmaus, Natalina brät es, sie hat da ihre Sächelchen wie bei einer uralten heiligen Handlung. Ja so gut lebt in Montagnola das Künstlervölkchen (ein Ausdruck von Hesse) aber nicht immer. Manchmal gibt es auch nur ein Stück Brot.»¹³¹

In einem anderen Zusammenhang schreibt sie zu Besuchen bei Hesses:

«Ich verbrachte fast den ganzen Tag oben bei den lieben Hesses. Mittagessen, gemeinsamer Spaziergang, Thee, Mozartkonzert und Betrachten neuer Bücher, es waren reiche Stunden. [...] Hesses sind rührend mit mir, ich esse oft mit ihnen und kann vieles dort besprechen. Er ist schon ein prachtvoller, gütiger Mensch. [...] Nach dem Mittagessen geht jeder in ein anderes Zimmer, wo die herrlichsten Bücher und Mappen liegen. Zum Beispiel morgen darf ich die neue, grosse Mappe anschauen, die zum Andenken an den Maler Meyer Amden, herausgekommen ist, von Schlemmer ausgewählt, der mein Lehrer war am Bauhaus.»¹³²

Maria Geroe-Tobler braucht das Gespräch mit Künstlerfreunden. Nach ihrer Scheidung findet sie besonders in Gunter Böhmer einen Freund und Kritiker. Gegenseitig werden Arbeiten intensiv bespro-



Liebespaar II-Teppich

chen. So antwortet sie auf Böhmers Änderungsvorschläge zur «Hochzeit zu Kana I»:

«Der Entwurf sieht jetzt fast gut aus, nachdem ich alles sorgfältig nach Deinen klugen u. liebevollen Hinweisen geändert habe. [...] Aber ausser Dir könnte mir wahrscheinlich niemand ‹mich Überzeugendes› sagen.»¹³⁵

Der 1911 in Dresden geborene Böhmer gehörte seit seiner Übersiedlung 1933 nach Montagnola zum «Künstlervölkchen»¹³⁴, wie Hesse die um ihn versammelte Künstlergemeinschaft zu nennen pflegte. Böhmer machte sich vor allem als Zeichner und Buchillustrator einen Namen, hinterliess aber auch ein umfangreiches malerisches Werk.¹³⁵ Er illustrierte verschiedene Bücher Hesses, u.a. *Hermann Lauscher*. Sein Schaffen ist allgemein geprägt von einer starken Verbundenheit mit der Literatur. So verfasste er 1980 auch einen Aufsatz zu der gemeinsam mit dem Maler Hans Purmann in Montagnola verbrachten Zeit.¹³⁶

Maria Geroe-Tobler schätzt an Gunter Böhmer vor allem die präzise und engagierte Kritik ihrem Werk gegenüber. In der Folge entwickelt sich eine jahrelange enge Freundschaft zwischen den beiden, wobei die Bildwirkerin die Trennung von ihrem Mann Marcel Geroe nie ganz verwinden kann. Sie bekennst:

«Ich büsse jetzt für die glücklichen Jahre, die ich hatte mit Marcel, als er mich noch liebte und er liebte mich damals sehr. Aber er war zu sehr mein Abgott, darum muss ich jetzt ohne ihn fertig werden. [...] Ich würde sehr gerne wieder einmal mit Marcel sein, ich liebe und verehre ihn wohl, so lang ich lebe, Du weisst es, er war meine grosse Liebe, von klein auf, ich habe sie mit allen Freuden und Leiden durchgelebt, es wundert mich manchmal, wie ich so weiterlebe, wo ich doch schon einmal gestorben bin, als er sich von mir abwandte ... »¹³⁷

Maria Geroe-Tobler bekennst ihrer Schwester, sie «kämpfe wie eine Löwin, um materiell unabhängig zu bleiben». ¹³⁸ Da ist es ein grosses Glück, dass sie gerade jetzt immer mehr Aufträge bekommt. Im Februar 1935 erhält sie zudem von der Eidgenossenschaft einen Anerkennungspreis von 700 Franken¹³⁹ und wird im Sommer auch in die Gesellschaft der Schwe-

zerischen Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstmalerinnen (GSMBK) aufgenommen. Nach der Trennung von Marcel versucht Maria Geroe-Tobler ihren angeheirateten Namen, unter dem sie als Künstlerin bekannt ist, weiter zu behalten.¹⁴⁰ Ihren Beruf will sie unter keinen Umständen mehr ändern, «er ist meine innerste Berufung, auf die ich mein Leben aufgebaut habe, und meine ganze Existenz ist mit diesem aufs engste verknüpft».¹⁴¹

Ende 1935 ermöglichen Hermann und Ninon Hesse ihrer Freundin Ferien in Paris. «Mareili» soll sich in der Seestadt etwas erholen. Dabei wird sie ungewollt wieder an Marcel erinnert: «Als ich mich [im Hotel] einschrieb, sagte die Hoteldame: «Sie sind vielleicht eine Schwester von einem Herrn Dr. Geroe, der bis 11. Dezember hier wohnte? Ich bin also in das gleiche Hotel geraten.»¹⁴²

Im Frühsommer 1936 entschliesst sie sich, mit Maidy Streiff, die ihr im Haushalt und beim Weben hilft, in ein grösseres Haus zu ziehen. Die beiden Frauen wohnen und arbeiten bis im November 1938 zusammen.¹⁴³ Frau Streiff möchte bei Maria lernen und neben der Mithilfe an Grossaufträgen auch selbstständig weben. «Du solltest unser Haus sehen, in jedem Stock sitzt eine Penelope und webt einen Teppich. Es ist ein schönes Leben»,¹⁴⁴ schreibt sie ihrer Schwester im Mai 1936. Nun kann sich Maria Geroe-Tobler vermehrt ihrer Arbeit widmen: «Maidy und Böhmer nehmen mir alle äusseren Mühen ab.»¹⁴⁵

Im Juli 1936 bestellt die Eidgenossenschaft einen Teppich für die Weltausstellung 1937 in Paris. Sie muss Entwürfe einschicken, darunter auch solche von bereits vollendeten Arbeiten, und legt dar:

«Ich bin nun sehr fleissig und mit grosser Freude an der Arbeit. Ich mache für Paris, wie es gewünscht wurde, nochmals die ‹Flucht nach Ägypten›, aber ein anderes Format, andere Farben (auf blauem Grund) und eine neue Zeichnung, die in manchem der alten gleicht. Da mir dieses Thema sehr lieb ist, mache ich es gern nochmals und besonders, da die Besitzer der andern Flucht in St.Moritz ihren Teppich nie herausgeben für Ausstellungen etc. Der Bund wollte wahrscheinlich nicht das Risiko auf sich nehmen, mir

Der Freundeskreis



irgend was neues zu überlassen, sondern sie dachten kindlich, was ich schon einmal gut gemacht habe, werde ich wohl wieder können. Es ist ein Format von 153:200 cm (2 Meter). Das muss im März fertig sein.»¹⁴⁶

Diese zweite «Flucht nach Ägypten» wird im Dezember 1937, nach der Weltausstellung in Paris, von der Eidgenossenschaft mit einem Zuschlag von 500 Franken an einen privaten Sammler verkauft. Daraufhin beklagt sich die Künstlerin beim Schweizerischen Werkbund (SWB) und bekommt den Restbetrag ausbezahlt. Einige Jahre später bestellt der Bund zusätzlich einen Teppich bei ihr. Maria Geroe-Tobler hat dabei freie Hand und wählt das Thema «Tessiner Grotto».

Im Sommer 1937 erhält die Künstlerin die erste Anfrage für den grössten Auftrag ihres Lebens:

«Es geschehen hier grosse Dinge. Der Direktor der 4 chemischen Werke Basel (Ciba, Sandoz etc.) war bei mir, will für die Landesausstellung 4 grosse Teppiche, ist alles noch in der Schweben. [...] Weil nach alten Handwerkerdarstellungen die Teppiche gemacht werden sollen, muss ich in Basel ins Kunstmuseum, ins Kupferstichkabinett, ins histor.[ische] Museum, alles ist schon vorbereitet von diesem Direktor.»¹⁴⁷

Nebenbei erfährt die Künstlerin, dass auch Marcel Geroe an der Landesausstellung mitarbeiten will:

«Sein Kino¹⁴⁸ und mein Teppich wären dann Wand an Wand! Ich liess nicht merken, wie sehr es mich berührte, dass, wo die Menschen sich nicht mehr finden, ihrer Hände Werk sich zusammenfindet.»¹⁴⁹

Bei den Arbeiten für die Landesausstellung muss sich Maria Geroe-Tobler erstmals mit vorgegebenen, ihrem eigentlichen Schaffen fremden Themen befassen. Sie bekommt den Auftrag für alle vier Teppiche und wird mit dem letzten – dank der Mithilfe von Frau

Streiff – knapp vor der Landesausstellung 1939 fertig. In einer späteren Kritik dazu heisst es:

«Wie persönlich dieser Weg Maria Geroe-Toblers aus dem Paradies der Sinnbilder in die bewusste Welt des menschlich ausdruckvollen Gleichnisses ist, zeigt die sehr interessante Zwischenstation, an der sie sich mit einem, ausserhalb ihrer eigentlichen Welt liegenden, offiziellen Auftrag auseinandersetzen musste. Die [...] ausgestellten vier Landi-Teppiche der Industriefirmen (1938/39) bilden den zögernden Versuch – für eine der Poesie heute doch sehr wenig holden Wirklichkeit – ein poetisches Symbol zu finden.»¹⁵⁰

Trotz dieser doch recht guten Kritik ist die Bildwirkerin nicht ganz zufrieden. Zur neuen, bevorstehenden Arbeit an der «Christnacht» schreibt sie Bertha Bächler-Tobler:

«Diesen Teppich, in dem ich alles verwirklichen will, was ich in den letzten 2 Jahren lernte und alles vermeiden will, was ich für die Basler als Irrweg erkannte (worin sie mich aber bestärken wollten), [...] mache ich absichtlich ohne Auftrag, damit mir einmal im Leben niemand hineinquatscht. Aus dem Urteil der besten Kenner merke ich nun doch, dass die Teppiche, die ich für mich machte, die besten sind.»¹⁵¹

Man spürt aus diesen Zeilen die Gegensätzlichkeit von Auftragskunst und freier Arbeit, aber auch, dass sich Maria Geroe-Tobler einen anderen Broterwerb, ein Leben ohne die Bildwirkerei, nicht mehr vorstellen könnte. Sie möchte bis an ihr Lebensende – wenn möglich noch im Jenseits – weben und verkündet apokalyptisch:

«Da ich mich auf meinen Todestag freue, so müsst Ihr Euch dann auch freuen und ein schönes Fest machen und keine schwarzen Kleider anziehen. Und

Hesse und Böhmer werden zusammen ein Buch machen mit grossen, farbigen Abbildungen meiner geliebten Teppiche (Böhmer weiss alles) und Text dazu, das musst Du aus meiner Hinterlassenschaft bezahlen. [...] In den Sarg legst Du mir das Bild von Marcel und meinen kostbaren Gobelinhämmer, denn ich möchte im Himmel am liebsten auch wieder weben.»¹⁵²

Diese Aussage muss im Zusammenhang mit der politischen Lage in Europa, besonders Deutschland, gesehen werden. Die Nachrichten von Bedrohung und Tod dringen auch in die heile abgeschlossene Welt von Montagnola, denn die Collina d’Oro ist für viele Pazifisten Zufluchtsort geworden. Nur gibt es im Tessin neben Kritikern ebenfalls Befürworter des Nationalsozialismus, und dies auch in Künstlerkreisen. Maria Geroe-Tobler hält mit ihrer politischen Meinung nie zurück, und sie engagiert sich neben der Arbeit besonders für jüdische Flüchtlinge aus Deutschland. In Leipzig hat sie zu viel erlebt, um nicht klar Stellung gegen das «mörderische Regime» zu beziehen.

Im Frühjahr 1938 weigern sich die Künstlerin und Gunter Böhmer an einem Fest teilzunehmen, das von der Malerin und Bildhauerin Margherita Osswald-Toppi (1897–1971) und deren Brüdern organisiert wird.¹⁵³ Maria Geroe-Tobler kennt die politische Einstellung der Geschwister Toppi und nennt sie «Judenhetzer und Faschisten»¹⁵⁴. Die Bildwirkerin erhält deshalb von den Geschwistern Toppi einen Drohbrief und eilt damit zu Gunter Böhmer:

«Als ich durch das Dorf ging, ganz allein, kam von rückwärts ein 15-jähriger Bursche auf dem Velo, fuhr mit aller Gewalt in mich hinein, so dass ich etwa 2 Meter flog und an eine Mauer fiel. Zuerst dachte ich, die Hände seien gebrochen, weil es sie ganz nach hinten drückte. Ich war von oben bis unten voller Strassendreck, Knie und Arme verschürt und alles voll blauer Flecken (Strümpfe etc. zerrissen). Es kam Staub in die Augen und beide sind ganz rot entzündet. Es kamen mir Leute zu Hilfe und ohrfeigten den Burschen. [...] Im Grunde ist viel Brotneid der Collegen dabei, dass ich verdienen.»¹⁵⁵

Trotz dieser Begebenheit lässt sich Maria nicht von ihrer politischen Haltung abbringen und unterstützt weiterhin jüdische Flüchtlinge. Allgemein wird Montagnola – im besonderen die «Casa rossa» von Ninon und Hermann Hesse – erster Zufluchtsort für viele bedrängte und politisch verfolgte Kunstschaefende.

In den nun folgenden Briefen an die Schwester Bertha Bächler nehmen – neben den aktuellen politischen Aussagen – Gedanken zu den Teppichen einen immer grösseren Platz ein. Maria Geroe-Tobler erzählt ausführlich von Ausstellungen, Kritiken und neuen Aufträgen:

«Ach, was sind es in diesen Anfängen eines neuen Teppichs (wenn er auf Bestellung ist) für schwere Nächte, wo ich oft stundenlang die Probleme wälze, wie ich es machen könnte, um dann alles wieder zu verwerfen. Das weiss niemand, der es nicht selber kennt. Es ist das Ringen Jakobs mit den Engeln, das man im fertigen Teppich nicht ahnt.»¹⁵⁶

Rückblickend erkennt sie auch, dass erst ein gewisses Alter ihr die Kraft für diese Arbeit gab:

«[...] man kann eben mit 20 Jahren nicht ein genügend umfassendes Werk machen, es fehlt an allen Ecken, es ist keine Reife darin. Ich habe auch erst

gegen Dreissig damit anfangen können. Niemand weiss, wie schwer es ist, einen grossen Teppich zu machen, wie vielerlei Kenntnisse und eine Fülle von Leben hinein getan werden muss, sonst bleibt es ein Stück Wolle, ein totgeborenes Kind.»¹⁵⁷

Diese intensive Auseinandersetzung mit der Arbeit lässt die Künstlerin zu immer perfekteren Resultaten kommen. Zu Beginn der vierziger Jahre erlangen Maria Geroe-Toblers Bildteppiche eine Dichte, Vollkommenheit und Reife, dass es scheint, der Höhepunkt ihrer stilistischen Entwicklung sei erreicht. Inhaltlich hingegen ist keine eigentliche Entwicklung spürbar. Meist sind es bukolisch-arkadische oder religiöse Themen, die sie bevorzugt. Zur «Kornernte» von 1943 schreibt die achtundvierzig Jahre alte Künstlerin zwei wichtige Sätze:

«Wahrscheinlich sind meine starken, kraftvollen Frauen auf den Ernteteppichen eingeprägte Bilder aus der Kindheit. Ein Künstler macht nur ein einziges Bild, das er in immer neuen Abwandlungen herstellt; es sind Variationen eines Urbildes, mögen auch die Formen äußerlich verschieden sein.»¹⁵⁸

Die Kindheitserinnerungen sind wohl mit ein Grund für die intensive Beziehung, d.h. den kontinuierlichen Briefwechsel mit der um sieben Jahre älteren Schwester Bertha Bächler-Tobler. Diese ist für die Künstlerin das emotionale Bindeglied zur gemeinsam verbrachten Jugend, in gewissem Sinn auch Ersatz für die zu früh verlorene Mutter.¹⁵⁹ Durch die örtliche und zeitliche Trennung verklären sich für Maria Geroe-Tobler die Bilder aus der Kindheit. Sie werden idealisiert und stellen damit eine nie versiegende Quelle für ihr Schaffen dar.

Ehrungen und stilistischer Neubeginn

Im Frühjahr 1945, praktisch gleichzeitig mit Kriegsende, erfährt Maria Geroe-Tobler die erste grosse Ehrung ihres Werkes. Sie erhält Gelegenheit, ihre Bildteppiche und einige Entwürfe im Kunstmuseum Basel einem breiteren Publikum vorzustellen.¹⁶⁰ Die Ausstellung «Bildteppiche von Maria Geroe-Tobler» dauert vom 14. April bis zum 6. Mai 1945. Der Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Georg Schmidt (1896–1965), schreibt ihr:

«Auf der Suche nach einer Ausstellung für unser evakuiertes Museum hat Herr Dr. Lichtenhahn sich bereit erklärt, zu Gunsten des Kunstmuseums auf eine von der Kunsthalle geplante Ausstellung Ihrer Bildteppiche zu verzichten. – Entschuldigen Sie dieses Rechnungsmachen ohne den Wirt! Aber ich bin ein wenig in der Klemme: ich sollte auf die Mustermesse (14.–24. April) eine Ausstellung haben. Ich habe mich daher zunächst einmal mit dem Kunstverein verständigt, und nun frage ich Sie in der Form an, ob Sie Lust hätten, eine grössere Anzahl Ihrer Teppiche in unseren Böcklin-Sälen zu zeigen. Ich würde in Farbtafeln eine geschichtliche Abbildung anfügen: romanische und gotische Bildteppiche, um zu zeigen, wie Teppiche aussehen, wenn Erfinder und Handwerker die gleiche Person sind, im Gegensatz zu allen Teppichen von der Renaissance an.»¹⁶¹

Bei dieser Gelegenheit wird Maria Geroe-Tobler vom Kunsthistoriker Georg Schmidt als eine der wichtigsten Vertreterinnen der zeitgenössischen Textilkunst bezeichnet.¹⁶² Er bedauert allerdings die kurze Dauer der Ausstellung und teilt ihr mit:

«Nun geht es leider sehr rasch dem Ende entgegen mit Ihrer schönen Ausstellung. An sich hätte ich sie gern noch ein paar Wochen länger gezeigt. Aber ich wage nicht, die heiklen, noblen Besitzer nochmals zu behelligen. Und wenn nicht alle Teppiche bleiben können, hätte es sowieso keinen Sinn, zu verlängern. Also nehmen wir's philosophisch: alle schönen Dinge haben einmal ihr Ende!»⁶⁴

Zu Ehren der Künstlerin schreibt Hermann Hesse einen Aufsatz zum «Liebespaar II»-Teppich der in *Das Werk* 6/1945 erscheint.⁶⁵

Während den Vorbereitungen zur Basler Ausstellung, im ersten Viertel des Jahres 1945, arbeitet Maria Geroe-Tobler an den «Frauen mit Sonnenblumen». Dieser Teppich steht am Anfang einer stilistischen Neu- oder Rückbesinnung. Die Künstlerin versucht ihre Figuren wieder einfacher aufzubauen, sie weniger streng zu gruppieren und ihre Körperlichkeit zugunsten einer flächigeren Auffassung aufzugeben. (Bereits 1940, nach der Arbeit an den «Basler»-Teppichen, hat Maria Geroe-Tobler gespürt, dass sie wieder vermehrt Teppiche ohne Auftrag, ganz nach ihrem Sinn, machen sollte.) Darin wird sie von Gunter Böhmer bestärkt. Er macht die Bildwirkerin wiederholt darauf aufmerksam, mehr auf ihre innere Stimme, ihr natürliches Talent, einzugehen:

«Im übrigen komme ich immer wieder, wenn wir über Deine Arbeit gesprochen haben und ich dann noch über alles nachgedacht habe, zu der Einsicht, dass zwar allerlei sogenanntes ‹Denken› über die

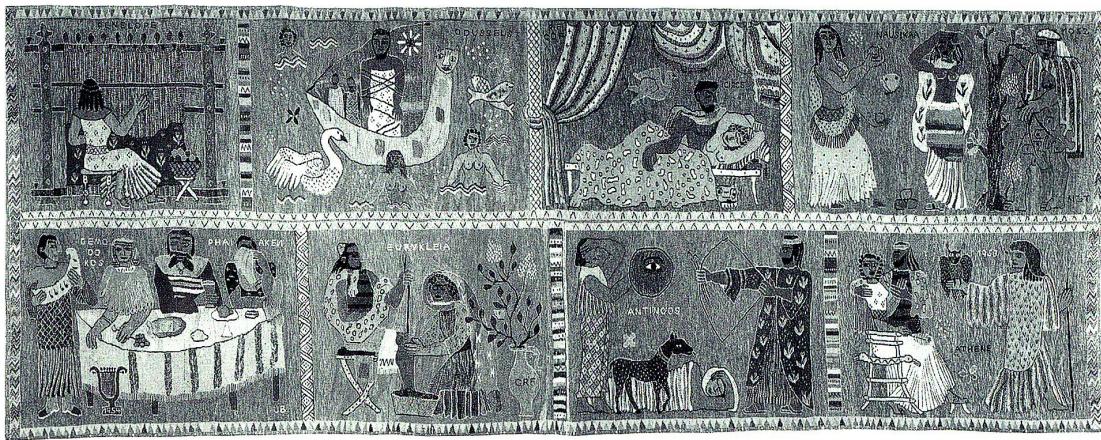
Arbeit allerlei heilsame Verwirrung bringen /kann/, dass es aber zum Besten und Höchsten führt, wenn Du Deinem wunderbaren, durch und durch glücklichen Talent einfach blindlings folgst. Wie Du es ja auch tust, und wie es die wirklichen Meisterwerke Deiner letzten Arbeitsphase beweisen. Nicht jeder hat ein ‹glückliches› Talent, dem er blindlings folgen kann! Mit ‹glücklich› meine ich nicht rosenrot und himmelblau, das weisst Du.»⁶⁶

In diesen Jahren bringt auch eine Bekanntschaft mit dem deutschen Maler Hans Purrmann (1880–1966) neue Impulse. Nach dem Sturz Mussolinis 1943 und der Einnahme von Florenz durch deutsche Truppen verliess Purrmann die Arnstadt, wo er seit 1935 die Leitung der «Villa Romana», einer deutschen Künstlerstiftung, innehatte. Für den Künstler, dessen Bilder in Deutschland schon lange verboten waren, gab es nur noch die Möglichkeit der Flucht. Maria schreibt über ihre erste Begegnung am 4. August 1944:

«Eben war Herr Professor Purrmann im Garten u. kommt morgen zum Thee. Er ist etwa 65–70 jährig, Deutscher, leitete die deutsche Akademie der Maler, in Florenz und ist ein allgemein bekannter, moderner Maler, in Deutschland verboten. Er kennt die heutigen grossen französ.[ischen], deutschen u. italienischen Maler fast alle persönlich. [...] Es war für mich das Aufwühlendste seit langem. Diese höchsten Ansprüche an sich und die Kunst der andern, diese Disziplin, die Klarheit u. Intelligenz u. Frische u. Reife dieses Menschen, der mit allen Grossen unserer Zeit,

Grotto, Bleistift auf Papier,
24:30 cm.





die wir bewundern, in Freundschaft oder Bekanntschaft steht. [...] Er sagt, es sei ein fürchterliches Schicksal, Deutscher zu sein.»¹⁶⁷

Einige Tage später berichtet sie begeistert:

«[...] und abends war ich zum Essen auf der Belle-vuettasse eingeladen /bei Prof. Purrrmann/, und es war ein unvergesslicher Abend, es war wie ein aufgeschlagenes Bilderbuch, dieses reiche Leben in allen schönen Gegenden Europas. Vor allem die lange Freundschaft mit Henry Matisse interessierte mich, Purrrmanns Hingabe an das Werk des Berühmten bis zur Selbstaufgabe und als der andere gross und reich war – Matisse – erfolgte doch eine gewisse Abkühlung zwischen den 65 jährigen. Es wiederholt sich im Leben immer dasselbe.»¹⁶⁸

Aus diesen ersten Begegnungen entwickelt sich eine langjährige Freundschaft.¹⁶⁹ Maria Geroe-Tobler bewundert das Schaffen und die starke Persönlichkeit Hans Purrrmanns und ist offen für seine Anregungen. Auch er versucht – zusammen mit dem Maler und Bildhauer Fritz Huf (1888–1970)¹⁷⁰ und dessen Frau Natalie – die Bildwirkerin wieder auf eine einfachere Formensprache zu bringen. Die gute Auftragssituation der letzten Jahre, vor allem die klaren Vorstellungen der Auftraggeber, haben die Künstlerin in ihrer Persönlichkeit eingeengt. Die Arbeit ist zur Routine geworden. Maria Geroe-Tobler spürt diese Entwicklung bereits seit einiger Zeit, darum ist für sie die Kritik der Künstlerfreunde nur Bestätigung der eigenen Zweifel:

«Ich habe eine aufregende Zeit mit Purrrmann und den beiden Hufs. [...] Die beiden Maler versuchen, mich in den Teppichen auf meine Anfänge zurückzuführen und finden, dass meine frühen, ‚primitiven‘ Teppiche viel wertvoller waren, als meine heutigen. Das gibt mir unendliches Kopfzerbrechen u. eine Umstellung, die ich konsequent durchführen will. Ich weiss, dass sie recht haben, dass ich zu ‚geschickt‘ geworden bin. Ich kämpfe nun um Vereinfachung.»¹⁷¹

Die mittlerweile fünfzigjährige Künstlerin hat früh zu einer eigenständigen Bildsprache gefunden und damit Erfolg gehabt. Sie wird aber nicht selbstgefällig, sondern bleibt dank ihres sensiblen Charakters immer offen für Kritik. Die Rückbesinnung auf die Anfänge ihres Schaffens stellt gleichzeitig einen stilistischen Neubeginn dar. Sie greift auf Urbilder zurück und verbindet diese mit den Erfahrungen der letzten

Jahre. In einem Brief vom Herbst 1944 schreibt ihr Hans Purrrmann:

«Fange nicht an nachzudenken und gar unsicher zu werden, Du bist selten reich begabt, gelange ganz mit Dir selbst zur Überzeugung, frage nur Dein Inneres und Du bist von selbst auf dem rechten Wege, das Resultat wird immer schön sein, und was Dir Dein Empfinden eingibt, wird genau so reich und beglückend sein, als was Du mir als Liebende gibst.»¹⁷²

Zwischen dem Künstlerpaar hat sich eine tiefe Freundschaft und Liebesbeziehung entwickelt, die Maria Geroe-Tobler folgendermassen umschreibt:

«Purrrmann empfängt alle seine Freunde mit mir zusammen, was mich sehr beglückt. Es ist ein ungestrübttes, von gegenseitiger Güte getragenes Verhältnis, und ich bin froh, die früheren, ewigen Aufregungen hinter mir zu haben.»¹⁷³

Hans Purrrmann, mit dem sie auch die Ausstellung in Basel besucht hatte «um aus meinen Fehlern zu lernen»¹⁷⁴, findet immer wieder lobende Worte und Anerkennung für ihr Schaffen.¹⁷⁵ Er selbst befindet sich, wie seine deutschen Künstlerkollegen, in einer schwierigen Situation. Das geht aus einem Brief der Bildwirkerin vom November 1947 hervor:

«[...] was er hier erdulden muss, jeden Tag von früh bis spät malen, nie ausstellen, nie verkaufen und immer nur sehen, wie die Kollegen alles dürfen u. für die Deutschen keine Hand regen, froh sind, dass diese Konkurrenz wegfällt.»¹⁷⁶

Trotz diesen für ihn misslichen Umständen lehnt Purrrmann einen Ruf als Direktor an die preussische Akademie der Künste ab. Er fühlt sich zu alt, die Nachfolge Max Liebermanns (1847–1935) anzutreten. Zudem kann sich Maria Geroe-Tobler nicht entscheiden, mit ihm nach Deutschland zu gehen und ihre Selbständigkeit aufzugeben.

Neben der künstlerischen Isolation wird das Ausstellungs- und Verkaufsverbot für die meisten Deutschen zu einem materiellen Problem. Darunter leiden auch Gunter Böhmer und seine junge Frau Ursula Böhmer-Bächler (1920–1995), die Nichte Maria Geroe-Toblers. Ursula Bächler, die schon früh ein grosses Interesse für die Textilkunst bekundete, wurde darin von ihrer Tante bestärkt. Seit der Heirat mit Gunter Böhmer 1945 hilft sie Maria Geroe-Tobler bei Grossaufträgen¹⁷⁷, entwirft und webt daneben aber auch eigene Teppiche im Stil von Collagen.

Durch Hans Purrmann lernt Maria Geroe-Tobler in den folgenden Jahren weitere Künstler kennen. So verbringt Maurice Barraud (1889–1954) einige Zeit in der «Villa Camuzzi», wo auch Purrmann sein Atelier hat. Der deutsche Maler pflegt Kontakte zum italienischen Bildhauer Marino Marini (1901–1980) und den Schweizer Malern Ernst Morgenthaler (1887–1962) und Alexandre Blanchet (1882–1961), die ihn alle in Montagnola besuchen.¹⁷⁸ Maria Geroe-Tobler versucht nun die Anregungen, die sie aus diesen Künstlerbegegnungen schöpft, in ihre Arbeit einzubringen. Sie sucht dabei immer wieder das Gespräch mit Purrmann, der sie im September 1945 während ihren Unterredungen skizziert und später malt.¹⁷⁹ Es entsteht ein Brustbild der Künstlerin im Dreiviertelprofil.¹⁸⁰ Sie berichtet: «Ich war jeden Morgen im Atelier unten von Prof. Purrmann, das nimmt viel Zeit, macht mir aber Freude, das Bildnis wächst.»¹⁸¹

Die Künstlerin ist voll von neuen Ideen, glaubt aber nicht mehr alle verwirklichen zu können. Sie fühlt sich müde und verbraucht, leidet an Nierenbeschwerden und fragt sich: «Der eben fertig gestellte war der 38ste Wandteppich, ob ich es auf 50 bringe?»¹⁸² Die häufigen Besuche von Schülerinnen und Verehrern ihrer Arbeit, die alle bei ihr wohnen wollen, belasten sie zusätzlich. Einige sind besonders hartnäckig. So mietet sich die Tochter eines Luzerner Bankiers – gegen den Willen von Maria Geroe-Tobler und Hans Purrmann – ein Zimmer in Montagnola und verlangt bei beiden Künstlern Unterricht. Empört berichtet die Bildwirkerin:

«Da telefonierte ich sehr böse dem Herrn, der sie uns empfohlen hatte, er müsse alles rückgängig machen, wir würden diese Vergewaltigung keinesfalls dulden und wollten mit der ganzen Sache nichts zu tun haben, da sie alle unsere Rat- und Vorschläge negiert habe. Es war sehr unangenehm, diese reichen, frechen Wanzen los zu werden. Es wird immer schlimmer; die Menschen haben keine Achtung vor der Freiheit und von der Arbeit des andern und glauben, mit Geld die «armen Künstler» zu allem zwingen zu können. Gott sei Dank ist diese Last vom Herzen, wir atmen auf. Unser Leben ist jetzt so schön, dass wir es durch niemand zerstören lassen.»¹⁸³

Auch in den folgenden Jahren versuchen immer wieder Schülerinnen bei der Künstlerin zu wohnen und zu lernen. Maria Geroe-Tobler fühlt sich dadurch aber eingeschränkt. Das geht aus einem Passus vom Juni 1947 hervor:

«[...] wenn ich denke, jeden Tag die Kocherei u. alles und jeden Abend die Diplomatie mit Purrmann, wenn immer Margrit [Schülerin] daneben sitzen soll. Ich kann und will es nicht. Was denkst Du darüber? Ich habe einen schwereren Existenzkampf, als Ihr alle denkt und habe kein angenehmes Privatleben, wo jeder mit mir macht, was er will.»¹⁸⁴

Im Sommer 1947 kauft sich die Bildwirkerin mit Hilfe von Hans Purrmann das Haus, in dem sie seit Jahren wohnt.¹⁸⁵ Im Dezember des gleichen Jahres erleidet Maria Geroe-Tobler einen Schlaganfall, von dem sie sich nur schlecht erholt. In der Folge werden besonders ihre Schrift, aber auch die bis anhin äußerst exakten Wirkteppiche technisch nachlässiger. Nach einem Spitalaufenthalt kehrt sie nach Montagnola zurück und kann in der ersten Winterhälfte bei Hermann und Ninon Hesse wohnen.¹⁸⁶ Tagsüber versucht sie sich wieder im Weben, wobei ihr jetzt Ur-

sula Böhmer-Bächler tatkräftig zur Seite steht. Die Künstlerin hat einige Teppiche in Arbeit, und ihre Auftraggeber beginnen sie zu drängen. Das veranlasst sie zum Ausspruch:

«Denk Dir, wie aufregend. Meine Miss Richards aus New York, mit der ich seit einiger Zeit correspondiere, schreibt mir begeistert, dass sie 2 Teppiche haben will, mindestens zwei. Das wird mich finanziell wieder ins Gleichgewicht bringen [...]. Wenn ich arbeiten könnte, wäre alles halb so schlimm. Ich habe den Tepp.[ich] für Reinhard [...] noch auf dem Webstuhl, die Odyssee ist in den Entwürfen fertig, dann kommt noch einer für Biel und die 2 für Amerika. Also sozusagen Arbeit bis ans Lebensende. Wenn ich nur wieder zu Kräften käme.»¹⁸⁷

Obwohl Maria Geroe-Tobler 1947 praktisch nicht arbeiten kann, «kommt ein Auftrag nach dem andern, Dr. Lichtenhahn, Basel, Architekten in Zürich, neben den vielen, die ich schon habe. Die Hand zittert mir vor freudiger Aufregung.»¹⁸⁸

In den nächsten Jahren erholt die Künstlerin sich soweit, dass sie einige Arbeiten beenden kann. Noch einmal versucht Hans Purrmann sie zu überreden, gemeinsam den Lebensabend zu verbringen:

«Heute kam Purrmann ganz aufgeregt, ob ich mit ihm nach Florenz wolle – für immer, er sei aufgefordert, die Villa Romana wieder zu übernehmend, die englische Militärregierung wolle dieses Institut wieder aufbauen. Ich sagte, ich käme schon mit ihm, fände aber, wir seien beide 10 Jahre zu alt dazu, und für ihn sei es zu viel, und es wäre besser in unserem schönen Lande zu bleiben und die paar letzten Jahre hier in Frieden und in der Arbeit zu verbringen. [...] ich war erleichtert, als er sagte, er wolle die Villa Romana nicht nochmals übernehmen als Leiter für die deutsche Kunst.»¹⁸⁹

Das Künstlerpaar unternimmt in den nächsten Jahren einige längere Reisen, u.a. an die italienisch-französische Grenze. Maria freut sich, «mit Purrmann die Gegend zu sehen, wo er glücklich war mit seinem Freund Henry Matisse»¹⁹⁰. Die Bildwirkerin hat ihren Webstuhl mitgenommen und geniesst die Arbeit in anderer Umgebung:

«Morgens früh geht Purrmann mit Skizzenbuch, Schirm und Malkasten hinauf auf den Berg zur Arbeit. Nachmittags zeichnet er von der schattigen Terrasse aus, wo ich webe; abends gehe ich ans Meer.»¹⁹¹

Nachlassen der schöpferischen Kraft

Die fünfziger Jahre sind für Maria Geroe-Tobler wieder sehr arbeitsintensiv. Sie möchte an verschiedenen Ausstellungen teilnehmen und webt 1954 zusammen mit Ursula Böhmer-Bächler den «Odysseus II», den grössten von ihr je gewirkten Teppich (150 : 402 cm). Besonders freut sich Maria Geroe-Tobler über das Urteil von Hans Purrmann. Ihrer Schwester schreibt sie beglückt: «Purrm.[ann] ist begeistert v.[om] Teppich. «Der schönste Teppich Deines Lebens.» Er sagt: «Bist Du doch der grösste Künstler von uns allen.»»¹⁹² Gesamthaft entstehen drei «Odysseus»-Teppiche. Ansonsten widmet die Künstlerin ihre letzten Arbeiten wieder religiösen Themen. Dabei ist es besonders die Schöpfungsgeschichte, die im Spätwerk der Bildwirkerin – wie bereits im Frühwerk – einen breiten Platz einnimmt. Doch im Unterschied zu den ersten «Genesis»-Arbeiten stellen diese letzten

Liebespaar,
Bleistift auf Papier,
15:15,5 cm.



Werke vor allem Adam und Eva als Liebespaar und gleichzeitig als Symbol der Beziehung zwischen den Geschlechtern in den Mittelpunkt.

In den nächsten Jahren werden die Briefe an Bertha Bächler-Tobler spärlicher. Die Künstlerin ist vermehrt krank, leidet neben Konzentrationsstörungen an einem Hüftleiden. Im September 1959 entschliesst sie sich, für einige Monate zur Erholung in die Ostschweiz zu fahren. In einem Pflegeheim in Speicher (Kanton Appenzell Ausserrhoden) entstehen die Vorarbeiten zum «Gallus»-Teppich, einer Auftragsarbeit der Ortsbürgergemeinde St.Gallen.

1960 kehrt Maria Geroe-Tobler ins Tessin zurück und beginnt dort mit der Ausführung ihres letzten Teppichs. Dabei wird sie von Elisabeth Conrad aus Andeer entscheidend unterstützt.¹⁹³ Dieser Bildteppich zeigt denn auch wenig von der künstlerischen Schaffenskraft der St.Gallerin und kann stilistisch nicht vorbehaltlos ihrem Werk zugerechnet werden.

Im Frühjahr 1961 fühlt sich Maria Geroe-Tobler erneut sehr schwach. Sie verbringt einige Wochen in einem Altersheim in Orselina bei Locarno, wobei sie grosses Heimweh nach Montagnola verspürt. Im Herbst gleichen Jahres sieht sie sich aber gezwungen, ihr Heim im Tessin endgültig aufzugeben und in die

Ostschweiz zurückzukehren, obwohl sie ihrer Meinung nach «schon überall anders geschätzt [wird], als in meiner Vaterstadt St.Gallen»¹⁹⁴. Ihr Arbeitswille ist erloschen, und sie möchte in der ihr verbleibenden Zeit noch einmal die Nähe ihrer Familie spüren. Genüber der Freundin Klara Fehrlin-Schweizer äussert sie sich bei einem ihrer letzten Besuche:

«Wenn mir Gott die Hand hinstrecken würde und wollte mir nochmals genau das gleiche Häuflein Leben geben, so würde ich es dankbar und freudig annehmen.»¹⁹⁵

Am 26. Januar 1963 stirbt Maria Geroe-Tobler in Herisau (Kanton Appenzell Ausserrhoden). Ihre Urne wird auf dem Friedhof in Sant'Abbondio Gentilino im Tessin beigesetzt.

Ihr zeitweiliger Lebenspartner und Künstlerfreund Hans Purmann weilt noch bis zu Beginn des Jahres 1966 auf der Collina d'Oro. Er arbeitet an einer Reihe von Lithographien nach Motiven aus Levanto, wo er die Sommermonate der Jahre 1962 bis 1965 verbringt. Der über achtzigjährige Künstler spürt vermehrt die Last seines Alters. Am 17. April 1966 stirbt er im Bürgerspital in Basel. Einen Tag davor, am 16. April 1966, wird im Kunstmuseum St.Gallen die Gedächtnisausstellung «Maria Geroe-Tobler 1895–1963» eröffnet.

Das textile Schaffen

Von der Gewerbeschülerin zur Textilkünstlerin
 Maria Tobler begann mit textilen Arbeiten bereits während ihrer Ausbildungszeit an der Gewerbeschule in St.Gallen. Aus ihrem ersten, im Alter von zweizwanzig Jahren verfassten Lebenslauf erfährt man: «Im Winter 1913–14 stickte ich oft nach meinen Entwürfen [...].»⁹⁶ Diese ersten Stickversuche sollten aber für Jahre die einzigen bleiben. Erst 1917 versuchte sich Maria Tobler wieder im textilen Schaffen. Sie stickte koptische Gewebe nach, die ihr vom St.Galler Kaufmann und Textilkennner Fritz Iklé ausgeliehen wurden. Während des Ersten Weltkrieges liess sich die St.Gallerin in ihrer Heimatstadt bei August Wanner im Zeichnen und Malen unterrichten. Arbeiten dieser Jahre zeugen von einer stark ornamental-expressiven Auffassung der Schülerin. Auch die Zeit von 1918–1920 an der Kunstgewerbeschule in München war dem Zeichnen und Entwerfen gewidmet. In den frühen zwanziger Jahren begann die nun verheiratete Maria Geroe-Tobler erstmals mit einer grossen textilen Stickarbeit. Es entstand der «Liebespaar I» -Teppich. In der Folge erlernte die junge Künstlerin von ihrer Freundin Edith Naegeli die schwedische Handweberei, die sich auf einfache Form- und Farbgebung beschränkt. Davon zeugen besonders der Paradies» – Teppich und «Die Schöpfung I».

Im Januar 1927 reiste Maria Geroe-Tobler zum ersten Mal für einige Monate nach Paris, um sich der französischen Gobelinfabrik zu widmen. Weiter verfeinerte sie ihre Ausbildung im Winterhalbjahr 1928/29 am Bauhaus in Dessau, wo sie neben dem Vorkurs die Webereiklasse von Gunta Stölzl besuchte. Im Winter 1929/30 weilte die St.Gallerin erneut

Die Künstlerin bei der Arbeit am Holzwebstuhl.
 Aufnahme um 1941.



an der staatlichen Gobelinfabrik in Paris. Nach dieser intensiven Ausbildungszeit wollte sich die Künstlerin im abgelegenen Montagnola ganz ihrer Arbeit zuwenden. Hier entstanden in den folgenden Jahrzehnten etwa siebzig Wirkteppiche.

Technik und Material

«Du solltest unser Haus sehen, in jedem Stock sitzt eine Penelope und webt einen Teppich. Es ist ein schönes Leben.»⁹⁷ Maria Geroe-Tobler verglich sich selbst und ihre Schülerinnen gern mit griechischen Weberrinnen. Die Kunst der Teppichwirkerei ist auch eine der ältesten. Im Grab des Pharao Thutmosis (um 1400 v. Chr.) fanden sich bereits Reste von Decken mit eingewirkten Bildern. Einfache Hochwebstühle, sogenannte Gewichtswebstühle, waren aber schon um 3000 v. Chr. bekannt.⁹⁸ Die Grundtechnik der Weberei hat sich seither kaum verändert. Bei den Webstühlen wird zwischen dem Hoch- (Hautelisse) und dem Flachwebstuhl (Basselisse) unterschieden. Beim ersten sind die Kettfäden (auch Zettel) senkrecht, beim zweiten waagrecht gespannt. Maria Geroe-Tobler arbeitete am Hochwebstuhl. Außer den im Werkverzeichnis der Originalausgabe aufgeführten ersten beiden Teppichen sind alle ihre Arbeiten gewirkt. Die Wirkerei ist ein Webverfahren mit Schüssen in verschiedenen Farben und Längen. Beim einfacheren Weben wird der Schuss über die ganze Breite des Webstuhls geführt. Beim Wirken werden die meist verschiedenfarbigen Einträge so weit quer durch die Kette geführt, wie es dem gewünschten Muster entspricht, um dann wieder umzukehren. Die Wirktechnik ermöglicht eine grosse Freiheit der Linienführung. Nur bei gradlinig begrenzten Ornamenten ergibt sich eine Schwierigkeit. Diese Muster sollten wenn möglich senkrecht zur Kette ausgeführt werden. Wenn sie parallel zur Kette verlaufen, hat dies Spalten in der Textur zur Folge, da die beiden aneinanderstoßenden Farbflächen keinen Zusammenhang im Einschlag besitzen. Diese Spalten müssen nachträglich zusammengehängt werden.⁹⁹ In der Wirkerei werden somit ornamentale Konfigurationen bevorzugt, die schräg über die Kette verlaufen. (Kleinere gradlinige Abstufungen können vernachlässigt werden.) Daher finden sich häufig parallele ausstrahlende Linien, Rauten- und Zickzackmuster. Maria Geroe-Tobler nannte ein von ihr wiederholt benutztes Zickzackmuster den «Blitz» (vgl. «Bordüren»).

Für die Ausstellung in Basel 1945 gab die Künstlerin dem Konservator Georg Schmidt einige Erklärungen, wie ihre Bildteppiche entstanden. Sie schrieb:

«Leider verstand ich nicht genau, was Sie unter Werkstück verstehen, kleinere Stücke Weberei habe ich keine, ich probiere nie Probestücke. Aber vielleicht wären Ihnen noch einige praktische Erklärungen erwünscht. – Das Handwerkliche suchte ich mir zusammen, wo ich es fand, an der staatlichen Gobelinfabrik in Paris, am Bauhaus Dessau aber hauptsächlich beim Betrachten antiker Gewebe. – Mein Hochwebstuhl hat durch das Maschinenzeitalter wenig Änderung erfahren, er sieht noch aus wie auf den griechischen Vasenbildern. Wirken ist mit der Hand, die Formen oder Flächen werden nebeneinander aufgebaut, hingegen Weben ist mit dem Schiffchen, das über die ganze Breite des Webstuhls geht.



Nach dem Bade

– Wenn ich den grossen farbigen Entwurf fertig habe, hänge ich ihn so, dass ich ihn vom Platz am Webstuhl aus sehen kann. Die Werkzeichnung entspricht dem Entwurf und wird hinter die senkrecht stehenden Kettfäden eingeheftet, so dass ich durch die Fäden die Zeichnung sehen kann, und zwar habe ich das Negativ des Entwurfs, also spiegelverkehrt, ausserdem liegen stehende Figuren quer. Alle Teppiche sind so gewebt und gewirkt worden, deshalb das meist längliche Format. – Die Arbeit an einem grösseren Wandteppich dauert Monate oder Jahre. Manche sind aus Leinen und Seide, andere aus handgesponnener Tessiner- oder Waliserwolle gewirkt. Entwurf und Ausführung müssen ein untrennbares Ganzes sein, denn das Ausführen, das Wirken, darf nicht mechanisch gemacht werden, sondern muss mit Fantasie u. Feingefühl gemacht werden, und jedes Stückchen muss vollen Leben sein. Ein Teppich wächst langsam und gleichmässig, ist voller Hindernisse, mühsam auch für den Erfahrenen. Die Kettfäden müssen straff gespannt sein, wie die Saiten eines Instrumentes; das eingelegte Gewebe wird mittels eines Messingkamms festgeklopft, sonst wäre der Teppich nachher windelweich.»²⁰⁰

Bevor Maria Geroe-Tobler am Hochwebstuhl arbeitete, entstanden einige Stickereien, von denen heute nur noch zwei bekannt sind. Der «Liebespaar I»-Teppich ist in der Technik der Plattstichstickerei ausgeführt. Der «Paradies»-Teppich lässt auf eine Mischtechnik schliessen. Wahrscheinlich ist hier der Grund gewesen, und die Figuren wurden nachträglich darauf gestickt.²⁰¹ Zu einer Stickarbeit schrieb die Künstlerin 1922:

«[...] daneben habe ich den Entwurf für den grossen Teppich ausgearbeitet, so dass ich in Zürich gleich mit Stickern beginnen kann, welche Wonne! Die Zeichnung war viel Arbeit, aber sie kann gar nicht genug durchgeschafft werden, weil das Stickern so eine grosse Arbeit ist.»²⁰²

Einige Jahre später arbeitete Maria Geroe-Tobler

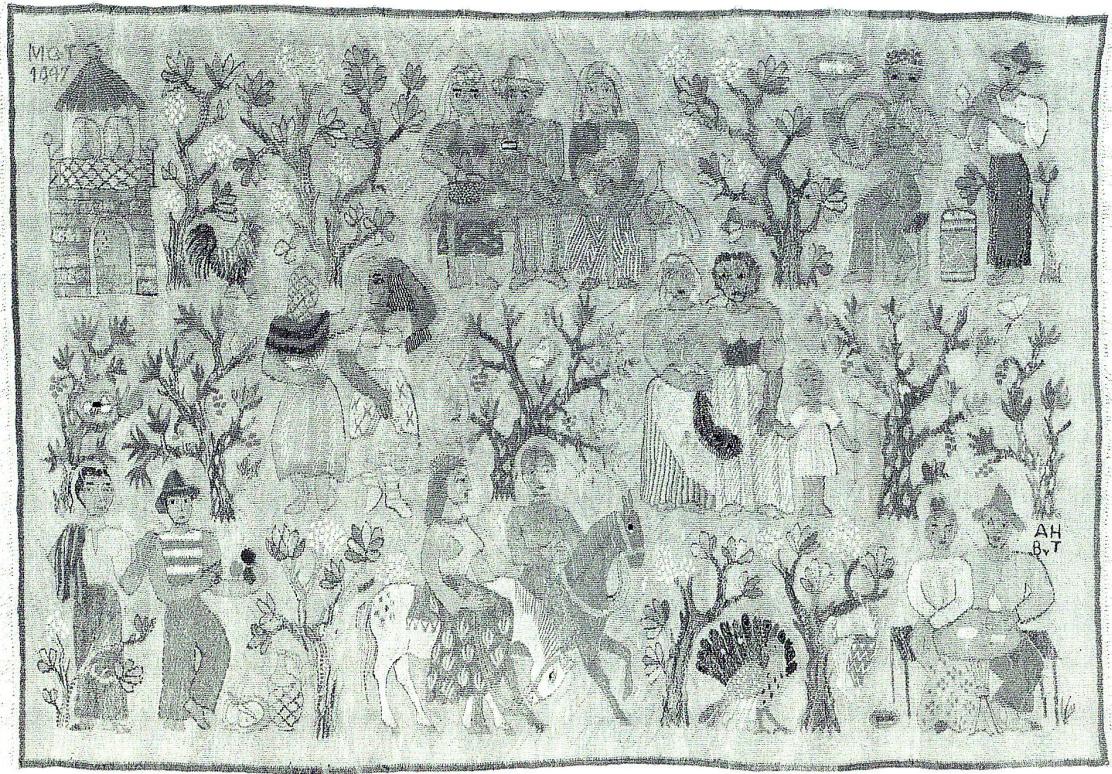
am Webstuhl. Dies geht aus einem Schreiben von 1925 hervor:

«[...] ich arbeite am Entwurf für die Weberei zwischendurch, dabei ist Edith [Naegeli] leider noch immer nicht wohl, so dass die Weberei verschoben werden muss.»²⁰³

Von Edith Naegeli erlernte Maria Geroe-Tobler die schwedische Handweberei (vgl. «Einflüsse im Schaffen der Künstlerin – Die schwedische Handweberei»). Die dritte bekannte Arbeit, «Die Schöpfung I», konnte im Original betrachtet werden. Dieser Teppich ist gewirkt, wie alle späteren Werke auch. Maria Geroe-Tobler hat bei vielen Teppichen die Konturen einzelner Elemente besonders betont. Sie wirkte diese zur Umgebung in einigen Stufen heller oder dunkler gewählten Fäden direkt in die Arbeit ein.

Wie die Künstlerin in ihrem Schreiben von 1945 an Georg Schmidt bemerkte, verwendete sie für ihre Teppiche Leinen, Seide sowie handgesponnene Wolle. Bis Mitte der dreissiger Jahre wählte Maria Geroe-Tobler für den Schuss meist Seide, feine Woll-, Leinen-, Gold- und Silberfäden. Diese Materialien verleihen den Teppichen eine schimmernde Oberfläche. Die Farben dieser Werke besitzen noch grosse Leuchtkraft. Ab den späten dreissiger Jahren findet sich – wohl aus finanziellen Gründen – vermehrt Wolle in gröberer Qualität. Feine Details und Musterbänder führte die Künstlerin aber in Leinen aus.²⁰⁴ Um eine möglichst lebendig wirkende Oberfläche zu erzielen, drehte sie verschiedene Fäden zusammen. Durch diese Farb- und Materialvermischung entstanden melierte Flächen mit immer neuen Wirkungen. Leider hat die Farbqualität derjenigen Teppiche, die hauptsächlich in handgesponnener und naturgefärbter Wolle ausgeführt sind, stark gelitten, was bei der Beurteilung der Werke berücksichtigt werden muss. Einzig die vier Arbeiten für die chemische Industrie in Basel, die an der Landesausstellung 1939 zu sehen waren, sind noch von sehr guter Farbqualität. Die Auftraggeber färben die

Sonntag im Tessin II.
Diese Arbeit zeigt alle wichtigen Leitmotive der Künstlerin: kraftvolle Frauen, Liebespaare, kleinwüchsige robuste Bäume und Pferde.



Wolle selbst. Für die Kette benutzte Maria Geroe-Tobler Baumwollfäden. Bei den frühen Arbeiten waren diese recht dünn, wodurch der ganze Teppich ein feines Korn erhielt. Die späteren Arbeiten in Wolle weisen dicke Kettenfäden auf. Das ermöglichte ein schnelleres Vorwärtskommen, wirkte sich aber auch stark auf die Gesamterscheinung der Bildteppiche aus. Unregelmäßigkeiten in der Ausführung, wie sie seit 1947 – nach der ersten schweren Krankheit der Künstlerin – auftreten, sind bei gröberem Korn leichter sichtbar. Je zwei Kettenfäden wurden am Schluss miteinander verknüpft und in der Länge von 2,5 cm bis 3 cm abgeschnitten.

Neben der wichtigen Quelle von 1945 zur Technik finden sich auch verschiedene Einzelheiten zum Wirken in einem undatierten Heft zum «Unterricht in Gobelinweberei». So spricht die Künstlerin über «Verbindungsmöglichkeiten» – zwischen den einzelnen gewirkten Flächen – über einen und mehrere Kettenfäden oder das Bilden runder Formen. Neben einem in das Heft eingeklebten ovalen Wirkmuster notierte sie:

«Der Grund wird zuerst gerade eingezogen, dann weiterhin in kleinen Hügeln aufgebaut um die Formen. Zum Herunterdrücken des Gewebes verwenden wir den Gobelinhammer, die Holz- und die Metallnadel. Die Weblinie verläuft nicht im rechten Winkel [...], jede Form wird einzeln vorbereitet.»²⁰⁵

Das Einbeziehen von Technik und Material bereits beim Planen eines neuen Teppichs stand für die Künstlerin immer ausser Frage. Ihre Zeichnungen und Entwürfe sah sie als Teil oder zumindest als mögliche Grundlage eines Bildmotives ihrer textilen Werke.

Entwurf und Ausführung als Einheit

«Entwurf und Ausführung müssen ein untrennbares Ganzes sein [...].»²⁰⁶ Für Maria Geroe-Tobler waren Entwurf und Ausführung eng miteinander verbunden. Damit stand sie im Widerspruch zu den Manufakturen, wie sie in Frankreich unter dem Maler Jean Lurçat seit 1939 eine Renaissance erlebten. Lurçat rief in Aubusson²⁰⁷ eine Werk- und Zeichenschule ins Leben, die Maler und Wirker gemeinsam besuchen sollten. Er hatte erreicht, dass zeitgenössische Künstler Teppiche entwarfen und diese Entwürfe ausgeführt und verkauft wurden.²⁰⁸ Strenggenommen handelte es sich dabei aber lediglich um die Umsetzung von Graphik und Ölbildern ins Textile. Diesen Arbeiten lag nicht die Gesetzlichkeit des Bildteppichs zugrunde, denn das textile Werk war zu sehr Kopie des Künstlerentwurfs. Neu war in erster Linie, dass für die Vorlagen moderne Künstler beigezogen wurden. Aber immer waren Künstler und Wirker verschiedene Personen.

Ausgehend vom 1907 gegründeten Werkbund waren im deutschen Sprachgebiet seit dem Jugendstil die Postulate der Werktreue lebendig geblieben. Von besonderer Bedeutung für Deutschland war die 1919 erfolgte Gründung des staatlichen Bauhauses in Weimar. Man versuchte, der Kunst und dem Kunstgewerbe neue Impulse zu geben, sie näher aneinanderzurücken und legte vermehrt Wert auf den Charakter des «Handgemachten». Die Arbeit sollte Teil des schöpferischen Vorganges sein. Es genügte nicht, dass der Künstler, wie es seit Lurçat auch in Frankreich geschah, auf die Webtechnik Rücksicht zu nehmen hatte. Der Kunstschaffende sollte die Möglichkeit haben, seine Arbeit während des Entstehungs-

prozesses dauernd zu verändern, um ein möglichst lebendiges Ergebnis zu erzielen.

Die Verbindung von Entwurf, Materialwahl und Ausführung zeichnen auch die Arbeiten von Maria Geroe-Tobler aus. Sie sass als Künstlerin und Wirkerin am Webstuhl und setzte ihre Ideen direkt ins Textile um. Zum Thema bemerkte sie: «Ich sehe meine ersten Einfälle und Vorstellungen sofort in Wandteppichen, nie in einer anderen Kunstform.»²⁰⁹

Vorstudien und Zeichnungen

Maria Geroe-Tobler verwendete sehr viel Zeit für die Vorarbeiten zu einem Teppich. Dabei spielte die Zeichnung eine zentrale Rolle. Die Künstlerin notierte ihre Bildideen in verschiedenen zeichnerischen Vorgängen, reduzierte auf eine einfache Formensprache, führte die Entwurfsskizze bis zum Karton 1:1 und übertrug diesen in die aufwendige Wirktechnik.²¹⁰

Leider sind die meisten Entwürfe und Kartons nicht mehr erhalten, da sie nach der Arbeit am Webstuhl vernichtet wurden.²¹¹ Doch betonte die Künstlerin immer wieder die Bedeutung der Zeichnungen und beschrieb die Vorstudien als «schwere und verantwortungsvolle Sache»²¹². Diese Arbeitsphasen verlegte sie gern in die ruhigen Nachtstunden, um möglichst nicht gestört zu werden. So bemerkte sie gegenüber ihrer Schwester Bertha Bächler-Tobler:

«Da könntest Du mich manches mal noch nachts um 2 Uhr beim Zeichnen antreffen, den grossen Entwurf an der Wand, da bin ich am ungestörtesten, das Dorf und die 4 Katzen schlafen den Schlaf der Ge rechten, und das ist es, was ich brauche.»²¹³

Während Maria Geroe-Tobler an den Vorstudien zu einem neuen Teppich arbeitete, vermieth sie es, gleichzeitig an einem anderen zu weben.²¹⁴ Obwohl die Entwürfe im Massstab 1:1 fehlen, vermittelten dreiviertzig noch erhaltene, zum Teil kolorierte Zeichnungen einen Eindruck von den Vorarbeiten der Künstlerin. Dreiunddreissig dieser Vorstudien – Variationen zu einem Thema mitgezählt – konnten ausgeführten Teppichen zugeordnet werden. Diese Vorstudien sind im WERKVERZEICHNIS der Originalausgabe beim entsprechenden Teppich als Anmerkung aufgeführt. Die restlichen zehn Zeichnungen lassen sich keinem bestimmten Teppich zuordnen. Sie sind je zur Hälfte religiösen und profanen Themen gewidmet. Neben den erwähnten Vorstudien sind noch einzelne Bleistiftzeichnungen vorhanden.²¹⁵ Diese zeigen meist genrehaftige Darstellungen von Einzelpersonen oder Gruppen. Die Künstlerin betont in ihren Zeichnungen die Konturen. Sehr selten füllt sie die Fläche. Wenn sie es tut, dann nicht, um den Körpern Volumen durch Schattierungen zu geben, sondern um einzelne freie Stellen mit Mustern zu füllen und so zu betonen. Sie reduziert ihre Aussage auf wenige, präzis ausgeführte Striche.

Format und Komposition

Das meist langrechteckige Format der Bildteppiche ist nach Aussage der Künstlerin vor allem technisch bedingt (vgl. «Technik und Material»). So finden sich von den neunundsechzig Wirkteppichen lediglich sechs im Hochformat ausgeführt. Das längliche Format eignet sich zudem besser zur Unterteilung in einzelne horizontale Bildbahnen, wie man sie häufig im Werk der Künstlerin antrifft. Auf diesen Bahnen, die



Die Künstlerin bei den Vorstudien zum Urwaldteppich. Aufnahme um 1945.

sich oft auch farblich unterscheiden – z.B. «Liebespaar II»-Teppich –, reiht Maria Geroe-Tobler ihre Erzählungen, Bildergeschichten oder genrehaften Szenen auf. Zum Teil sind diese klar durch Bordüren unterteilt, und der Betrachter wird gleich einem Lesenden durch das Werk geführt. Bei anderen lässt die Künstlerin diese Ebenen, die auch die Aufgabe räumlicher Gliederung übernehmen, durch die Anordnung der Bildelemente erahnen und ineinander übergehen. Je nachdem wie diese Bildelemente und Szenen gegliedert sind, können bei demselben Teppich kompositionell verschiedene Eindrücke entstehen. Im Teppich «Frauen mit Pferden» sind die Bäume und die Reiterinnen versetzt zueinander in drei übereinanderliegenden Bahnen angeordnet. So entsteht um den Baum im Zentrum ein Figurenkreis. Trotz der primär horizontalen Dreiteilung bilden die Elemente in sich noch einen inneren Kreis. Diese Schemata der rhythmischen Bildkomposition können häufig im Werk der Künstlerin beobachtet werden, so auch in den Arbeiten «Frauen mit Sonnenblumen», «Frauen im Garten», «Der barmherzige Samariter II», «Sonntag im Tessin» und «Flucht nach Ägypten I, II, III». Einzelne Arbeiten wie «Nach dem Bade» beschränken sich auf eine Ebene und stellen die Figuren formatfüllend nebeneinander.

Seltener sind vertikale Unterteilungen. In «Die Schöpfung II» gliedert Maria Geroe-Tobler das extreme Längsformat in Einzel- und übereinanderstehende Doppelbilder. Gesamthaft bleibt aber der Eindruck eines Bilderfrieses erhalten. Die vertikale Unterteilung findet sich noch in «Odysseus II». Dabei werden nur einzelne Episoden der griechischen Sage getrennt; die Erzählung erstreckt sich wieder über zwei Hauptebenen. Am klarsten zeigt sich die senkrechte Gliederung im Teppich «Der heilige Fridolin». Die

Legende muss über drei vertikale Bahnen von oben nach unten verfolgt werden, was den erzählerischen Fluss etwas hemmt.

Eine letzte häufige Art der Komposition entwickelt die Künstlerin vom Bildzentrum aus. So gruppieren sie in «Die Schöpfung I» Tiere und Pflanzen frei um die Hauptfigur in der Bildmitte. Einige Arbeiten vereinen eine lose horizontale Unterteilung mit einer Betonung der Bildmitte. Zu dieser Gruppe gehören die Teppiche «Urwald I» und «II». Diese zeigen auf zwei Ebenen wilde Tiere und üppiges Urwaldgewächs, in der Bildmitte zudem eine liegende Frauenfigur, eingeraumt von drei Bäumen.

Bordüren

Die Unterteilung der Teppiche wird auch durch verschiedene Grundfarben und trennende Bordüren erreicht. Ausser bei den ersten Bildteppichen, dem «Liebespaar I»- und «Paradies»-Teppich und den kleinen «Freundinnen»-Teppichen finden sich Bordüren oder einfache Streifen als Abschluss bei allen Arbeiten. Hauptsächlich wählte die Künstlerin Zickzack-, Rauten- und Dreieckmuster in verschiedenen Breiten und entsprechend den Farben der jeweiligen Teppiche. Bei religiösen Themen wie «Der heilige Franziskus» sind es umlaufende Kreuzmuster.

Eine häufig verwendete Bordüre nannte die Künstlerin «Blitzmuster». Sie beschrieb, zeichnete und klebte ein Muster in das Heft zum «Unterricht in Gobelinvorberei» ein. So heisst es dort:

«Das Blitzmuster, ein uraltes Webmuster, das im Orient, wie auch in Schweden und Norwegen viel Verwendung findet. Das Blitzmuster muss in den Tonwerten, Farben und Verteilung durchgearbeitet werden. Von Rot zu Blau variieren etc.»²¹⁶

Die Bordüren variieren von breiten bunten Streifen, die ein wichtiges gestalterisches Element in der Arbeit darstellen, bis zu schmalen Abschlüssen. Schmale, einfache Streifen treten vermehrt ab den späten dreissiger Jahren bis Mitte der vierziger Jahre auf. Sie finden sich vor allem in den Teppichen, deren Figuren eine stärkere Körperlichkeit zeigen und beschränken sich auf die Webkanten. Die frühen, naiv-kindlichen und die späten, wieder breitflächigeren Arbeiten weisen meist reichgestaltete Bordüren auf. Diese unterteilen die einzelnen Bahnen oder Bilder, sind somit wichtige Dekorations- und Gestaltungselemente.

Farben und Formen

Im bereits erwähnten Heft zum «Unterricht in Gobelinvorberei» äusserte die Künstlerin sich zu den Farben: «Blumen und Schmetterlinge haben eher reine Farben; Erde, Steine mehr gebrochene Farben.»²¹⁷ Trotz dieser knappen Aussage lässt sich das Werk in bezug auf Farben und Formen in drei Hauptgruppen einteilen:

Bei den frühen Teppichen wählte Maria Geroe-Tobler für den Hintergrund meist die Farbkombinationen Beige/Braun oder Rot/Blau. So bei den Arbeiten «Die Schöpfung I» bzw. «Liebespaar II»-Teppich. Die Bildelemente sind kindlich heiter. Es werden märchenhaft poetische Szenen dargestellt, und die Figuren zeigen eine naiv-primitive Formensprache.

Ab den späten dreissiger Jahren tritt eine zunehmende Tonigkeit auf. Die märchenhaft-naiven Figuren verschwinden. Mensch, Tier- und Pflanzendar-

stellungen wirken naturalistischer. Diese Tendenz verstärkt sich in den vierziger Jahren. Warme tiefe Brauntöne dominieren. Durch die Granuliertechnik entsteht auch ein feiner Schimmereffekt. Die Künstlerin betont vermehrt die Körperlichkeit der Figuren und baut die Formen architektonisch klar auf. Dies zeigt sich erstmals bei der «Christnacht» und ausgeprägter beim «Tessiner Grotto».

Ab den späten vierziger Jahren drängen die Figuren wieder mehr zur Fläche. Genannt sei hier «Die Schöpfung II» von 1948. Auch wird der Grund erneut von den Primärfarben Rot und Blau – die jedoch blässer sind als bei den ersten Teppichen – dominiert. Beispiele dafür sind die «Odysseus»-Teppiche.

Einzelne betrachtet sind die Farben tonig und warm und besonders bei den späteren Arbeiten ohne grosse Kontraste. In ihrem Zusammenwirken entfalten sie aber eine starke Leuchtkraft.

Bei allen Arbeiten ist das Verhältnis der Proportionen von Menschen zu Bäumen oder Architekturelementen wirklichkeitsfremd. Das Grössenverhältnis von Figur und Landschaft – letztere wird nur durch Pflanzen angedeutet – bleibt unreal. Perspektive und Tiefenraum sind nicht vorhanden. Die Grenze des Bildraumes wird höchstens durch rückwärtige Bäume oder schablonenhafte Architekturelemente definiert.

Auch die botanische Genauigkeit der Bäume und Pflanzen ist sekundär. Es sind Bildmuster, die keine Naturahe anstreben. Die Pflanzen sind zu Ornamenten stilisiert.

Ikonographie und wichtige Leitmotive

Maria Geroe-Tobler sah in ihren Arbeiten «das Sein» und bemerkte:

«Es scheint, dass man heute, in der nüchternen, schnellebigen Zeit doch noch Sinn hat für langwierige, aus innersten Träumen geschaffene Arbeit.»²¹⁸

Die Motive schöpften die Künstlerin somit aus ihrer romantisch heilen Gedankenwelt, und die Tätigkeit des Wirkens war für sie nicht Mittel zum Zweck, sondern Teil der schöpferischen Arbeit:

«Ich empfand das Weben nur immer als etwas Wunderbares wie Musik, das mich immer wieder in Harmonie brachte und dazu noch das Bedürfnis befriedigte, die 1000 Bilder, die mich aus dem Leben erfüllten und bedrängten, hier schön der Reihe nach erzählen zu dürfen. Wohl fühlte ich zuweilen, dass mich das Weben mit den Urfängen der Menschheit verband und dass es mir vorkam als ein urweibliches Spiel.»²¹⁹

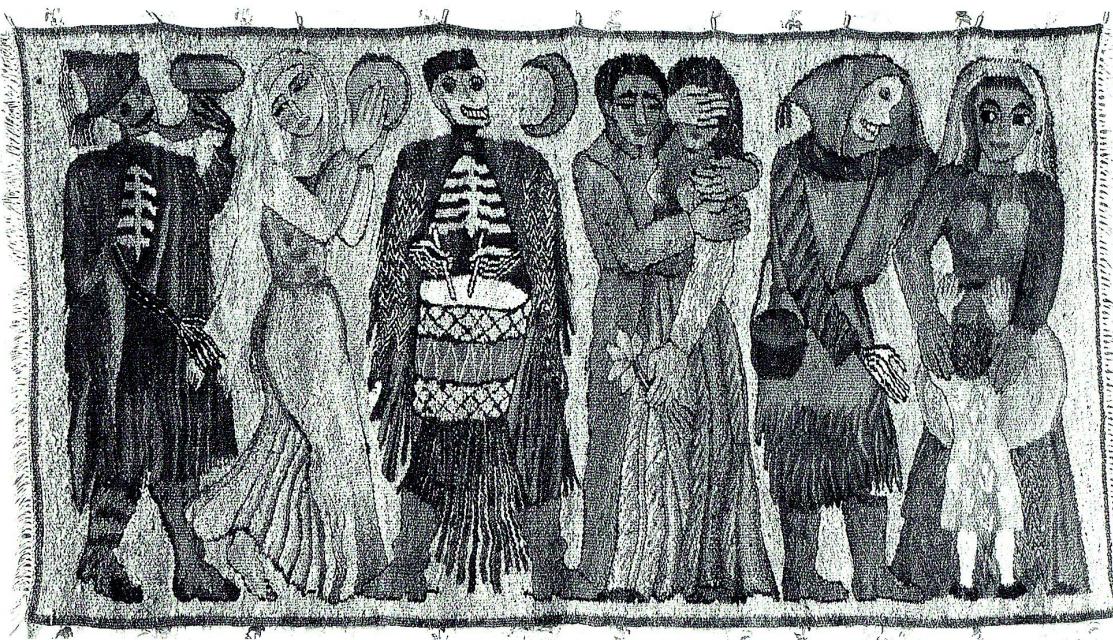
Diese inneren Bilder, die zur Ausführung gelangten, zeugen auch von einer starken Religiosität. Immer wieder bekannte sie ihren Glauben:

«Trotz des schrecklichen Geschehens habe ich nie eine Minute an Gott gezweifelt, ich glaube an eine ewige Gerechtigkeit, auch wenn sie für uns schwer sichtbar ist.»²²⁰

Aus späteren Briefen spricht gar eine leise Todessehnsucht:

«Ich bin froh, dass ich bald alt bin, und so schön mein Leben ist, so freue ich mich auf meinen Tod. [...] Seltsam, es zieht mich immer mehr zu den Weisen und Abseitigen, die die Welt schon auf der Welt überwinden können.»²²¹

Es verwundert daher nicht, dass neben profanen fast die Hälfte der Bildteppiche, nämlich zweieund-



Totentanz

dreissig, religiösen Themen gewidmet ist. Innerhalb dieser Hauptgruppen bevorzugte die Bildwirkerin mit wenigen Ausnahmen – z.B. «Flucht nach Ägypten I, II, III» oder «Totentanz» – bukolisch heitere Motive.

Besonders häufig wählte sie biblische Szenen, so aus der Genesis und im besonderen der Schöpfungsgeschichte. Daneben fand sie auch Motive im Neuen Testamente, wirkte vier Bildteppiche mit Heiligenlegenden und eine Reihe von Darstellungen der Muttergottes mit Engeln.

Bei den profanen Bildthemen überwiegen genre-hafte Darstellungen, die eine starke Verbundenheit des Menschen mit der Natur bezeugen. Seien es die einzelnen «Ernte»- oder «Tessiner»-Teppiche, alle zeigen den Menschen in Einklang mit Tieren und Pflanzen. Die Ernte ist ein freudiges Ereignis, und diese Arbeit scheint keine Mühe zu bereiten. Die Natur ist dem Menschen grundsätzlich wohlgesinnt. Und immer wieder stehen Liebespaare und vor allem Frauen im Mittelpunkt des Geschehens. In den Frauenbildern sah Maria Geroe-Tobler Urbilder ihrer Kindheit. Sie verglich diese mit ihrer Schwester Bertha und erklärte:

«Du, von klein auf mein Engel und meine Beschützerin, gross und stark, eine Königin Bertha und ich klein und schwach in den Falten Deines Rockes, so warst Du für mich als Kind. Und wenn ich Dein damals so schweres, flammendes Haar kämmen durfte, warst Du mir die schönste Frau der ganzen Welt. Wahrscheinlich sind meine starken, kraftvollen Frauen auf den Ernteteppichen eingeprägte Bilder aus der Kindheit. Ein Künstler macht nur ein einziges Bild, das er in immer neuen Abwandlungen herausstellt, es sind Variationen eines Urbildes, mögen auch die Formen äusserlich verschieden sein.»²²²

Auch aus anderen Jugenderinnerungen schöpfe die Künstlerin ihre Bildideen. So meinte sie zum immer wiederkehrenden Motiv des weissen Pferdes:

«Jetzt war Jahrmarkt, und ich opferte all mein Erspartes für ein weissgemaltes Karussellpferd mit gelben Augen. Ein schwarzgelockter Jüngling schwang mich auf das Pferd, die Musik begann, und ich flog überglücklich auf dem Karussel herum. Immer wieder erscheint jenes weisse Pferd auf meinen Wandteppichen [...].»²²³

Ein weiteres Leitmotiv sind die gedrungenen Bäume. Diese weisen alle einen kräftigen, meist mehrfarbigen Stamm mit reichem, übergrossem Blüten- und Blattwerk auf. Oft tragen sie auch einzelne kürbis grosse Früchte (vgl. «Die koptischen Gewebe»).

All diese Urbilder, vor allem die kraftvollen Frauen, die Liebespaare, die kleinwüchsigen, robusten Bäume und die Pferde sind wichtige, wiederkehrende Bildelemente.

Eher ungewöhnlich scheinen die vier Basler-Tep-piche, bei denen der Auftraggeber klar seine Vorstellungen formuliert hatte. Bei diesen Arbeiten fühlte sich die Künstlerin, wie beim «Salvisberg»-Teppich, durch die genauen Vorgaben eingeengt.

Eine eigenständige Gruppe bilden auch die drei Wirkteppiche zur Odyssee. Hier darf ein gewisser Einfluss von Ninon Hesse-Dolbin angenommen werden. So schrieb Maria Geroe-Tobler: «Ich bin oft mit Hesses, besonders mit Ninon, von der ich immer wieder aus der griechischen Mythologie etwas lerne.»²²⁴ Die «Odysseus»-Teppiche gehören zudem in die Gruppe der erzählenden Darstellungen.

Neben der Unterscheidung in religiöse und profane Arbeiten können wir auch eine Einteilung in narrative und genre-hafte Motive vornehmen. Zu den erzählenden Werken gehören all jene, die sich an eine bekannte Darstellung – z.B. eine Heiligenlegende, ein biblisches Ereignis oder eine Sage – halten. Der zweiten Gruppe werden diejenigen Bildteppiche zugeordnet, die das reine Schauen zum Inhalt nehmen. Meist sind es Werke mit einzelnen, in sich abgeschlossenen Bildern, die keine bestimmte Reihenfolge verlangen, also keine Geschichte erzählen.

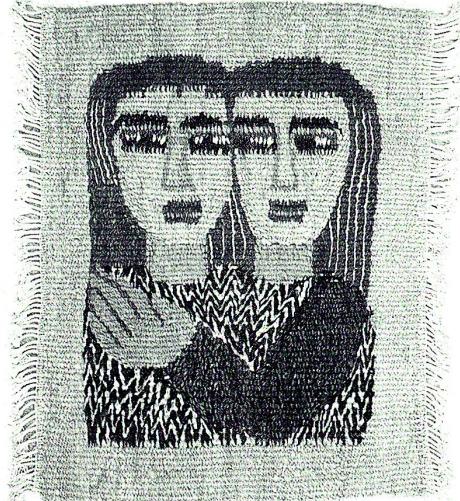
Einflüsse im Schaffen der Künstlerin

Die schwedische Handweberei

Edith Naegeli machte Maria Geroe-Tobler mit der schwedischen Handweberei bekannt.²²⁵ Naegeli fuhr erstmals im März 1923 für einige Monate nach Schweden und lernte dort die textile Volkskunst und verschiedene Webtechniken kennen. In einem 1947 für das *Heimatwerk* verfassten Reisebericht erzählt sie von ihren Eindrücken, ihren Lehrmeisterinnen und deren Arbeiten. «Es waren reich ornamentierte, persönlich gestaltete, farbensichere Gewebe: Wandbehänge, Portiere, Decken, Teppiche.»²²⁶ 1925 reiste Edith Naegeli wiederum nach Schweden. In dieser Zeit arbeitete Maria Geroe-Tobler am «Paradies»-Teppich. Einzelne Elemente dieser Arbeit, wie die stark vereinfachten Tier- und Pflanzenmotive, lassen sich gut mit Beispielen skandinavischer Webereien vergleichen.²²⁷

In der Volkskunst der skandinavischen Länder war ab dem späten 18. Jahrhundert das Weben wieder sehr beliebt. Die Rückbesinnung auf die eigene kunsthandwerkliche Tradition erfolgte aber besonders am Ende des vergangenen Jahrhunderts unter dem Einfluss der Arts and Crafts-Bewegung aus England.²²⁸ Auch in technischer Hinsicht orientierten sich die Künstler an volkstümlichen Stoffen. Diese wurden aus praktischen Gründen in einzelnen Bahnen auf einem kleinen Webrahmen gearbeitet und nachträglich zusammengenäht. Die einfache Formensprache dieser Webereien, die ganz den Gegebenheiten der Technik folgt, lässt sich besonders bei den frühen Teppichen Maria Geroe-Toblers nachweisen. Auch die kräftigen Farben, wie sie in der Volkskunst häufig vorkommen, und die Streifenteilung erinnern an schwedische und finnische Textilien. In der Volkskunst fällt zudem die starke Symmetrie auf. Oft wurden zwei Bänder mit gleichem Bildinhalt spiegelverkehrt gewoben und dabei vielfach die Grundfarben ausgetauscht. Maria Geroe-Tobler verzichtete bei ihren Arbeiten auf diese klare Symmetrie, deutete sie oftmals nur an, ohne die Elemente genau zu wiederholen. Die Künstlerin zeichnete und malte zum genaueren Studium auch immer wieder alte Textilien

Zwei Freundinnen



nach, so u.a. einen altnorwegischen Teppich mit dem Titel «Die heiligen drei Könige».«²²⁹ Fein ausgearbeitete Zeichnungen und Entwürfe im Nachlass der Künstlerin zeigen auch Tier- und Menschengestalten, wie sie aus altamerikanischen und ägyptischen Mälereien bekannt sind. Andere Darstellungen lassen wieder eher an romanische Figurenkapitelle denken.

Die koptischen Gewebe und die mittelalterlichen Wandbilder

Während ihrer Ausbildungszeit in St.Gallen lernte die zweizwanzigjährige Schülerin den St.Galler Kaufmann und Textilsammler Fritz Iklé kennen. Er lieh ihr koptische Gewebe aus, welche sie nachstickte. Daneben studierte Maria auch verschiedene Werke zu koptischen und frühmittelalterlichen Textilien.²³⁰ Mit ihren scharfen Umrissen und klaren Formen, den erdigwarmen und satten Farben erinnern denn auch einzelne Elemente in Werken der Künstlerin an koptische Stoffe, besonders das immer wiederkehrende «Baummotiv», das sie bereits in ihrer ersten Arbeit «Liebespaar I»-Teppich verwendete und in stilisierter Art in vielen Teppichen als rhythmisierendes oder trennendes Element einfügte²³¹ (vgl. «Ikonographie und wichtige Leitmotive»). Weitere frühchristliche Einflüsse lassen sich bei Arbeiten der mittleren Schaffensperiode ab 1937 feststellen. Auch die gebrochenen Farben, im besonderen die von der Künstlerin gern verwendete Kombination Lachsrosa und helles Metallblau bei den «Odysseus»-Teppichen, finden sich in koptischen Geweben. Allgemein erinnern die stärkere Tonigkeit und malerische Auffassung, die sich ab den vierziger Jahren in einer ausgeprägten Körperlichkeit der Elemente formuliert, an klassische Vorbilder.

Neben frühchristlichen Zeugnissen schätzte Maria Geroe-Tobler auch die Werke von Giotto und anderen Künstlern der Frührenaissance. Sie bewunderte deren einfache, streng aufgebaute und klar begrenzte Kompositionen. Die friesartigen Figurenbänder der Quattrocentokünstler sind auch ein wichtiges und immer wiederkehrendes Ausdrucksmittel der Bildwirkerin. Allgemein kann eine gewisse Nähe zur Wandmalerei festgestellt werden. Das Fresko, wie die Wirkerei, sind stark von den Gegebenheiten der Technik bestimmt. Die Bildteppiche – zwar meist kleinteiliger als die monumentalen Wandbilder – sind ebenfalls klar aufgebaut, zeigen eine einfache Formensprache und benutzen die Fläche als tragendes Element (vgl. «Farben und Formen»).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die erwähnten Einflüsse sich nicht in allen Teppichen nachweisen lassen. Allgemein verraten aber die frühen Bildteppiche in ihrer überbordenden Phantasie und kindhaft-heiteren Art, dem wohl durchdachten Aufbau, den klaren leuchtenden Farben, eine gewisse Nähe zur Volkskunst, aber auch zur frühchristlichen und romanischen Formen- und Farbsprache. Ab den späten dreissiger Jahren verfestigt sich der Aufbau weiter und die Farben werden toniger, doch die Erzählfreude bleibt auch diesen Teppichen erhalten. Diese Tendenz verstärkt sich in den vierziger Jahren. Die Figuren werden stark körperlich und strahlen eine fast klassische Ruhe aus, sind aber menschlich ernster. Darin erinnern sie an die friesartigen Figurenbänder der Quattrocentokünstler. Dieser stark ar-

chitektonische Aufbau verliert sich in den fünfziger Jahren. Die Formen werden wieder aufgelöst, die Figuren freier in die Fläche gesetzt. Die Menschen, Tiere und Pflanzen sind scherenschmittartig flach vor den Grund gestellt. Ihre rhythmisch weichen Umrundungen werden durch starke Kontraste betont. Sie scheinen ohne Bezug zum Hintergrund zu schweben. Diese Bildteppiche zeigen eine Verflachung des Raumes und die Neigung der Gegenstände zur Fläche. Bei einzelnen Arbeiten entsteht der Eindruck einer gewissen Formlosigkeit und des Zerfliessens.²⁵² In diesen späten Arbeiten sind Einflüsse aus dem Schaffen von Hans Purrmann zu spüren.²⁵³ Auch die Farbpalette verändert sich. Die Künstlerin bevorzugt wieder Rot- und Blautöne im Hintergrund. Die Primärfarben, die sie schon in ihren frühen Teppichen gern für den Grund wählte, sind jetzt aber blasser.

Motivkreise und Auftraggeber

Das gesamte Schaffen der Bildwirkerin Maria Geroe-Tobler kann der gegenständlichen Kunst zugerechnet werden. Dies obwohl die St.Gallerin am Bauhaus in Dessau Schülerin von Gunta Stölzl war, die – ähnlich wie Sophie Taeuber Arp – Teppiche mit abstrakt-konkreten Bildinhalten schuf. Maria Geroe-Tobler gehört in die Kategorie der «Nicht-Avantgarde». Durch ihre Teilnahme an offiziellen Ausstellungen, wie der Weltausstellung 1937 in Paris und der Landesaustellung 1939, kann sie sogar zur Gruppe der «artistes officiels» gerechnet werden.²⁵⁴

Die Motivkreise der Bildwirkerin beschränken sich auf eine vielfältige Variation des Themas Idylle. (Eine Ausnahme bildet der Teppich «Totentanz».) Es wird nie Schmerz, Trauer, Elend oder Mühsal dargestellt. Die Personen und ihre Tätigkeiten sind ins Archetypisch-Zeilose verklärt.

Maria Geroe-Tobler stellte in den Bildteppichen ihre heitere, positive Phantasiewelt dar. Sie schuf damit «verkaufbare Werte», die es ihr teilweise ermöglichten, sich eine private Idylle auf dem Lande einzurichten. Die harte Wirklichkeit der dreissiger Jahre und des Zweiten Weltkrieges drang wohl auch bis nach Montagnola vor. Doch das ländliche Leben auf der Collina d’Oro und die tägliche Beschäftigung mit bukolisch-heiteren Szenen in ihren Bildteppichen vermochten für die Bildwirkerin eine befriedigende persönliche Realität zu schaffen, die aber die Gefahr einer gewissen Weltflucht mit sich trug.

Die meisten Teppiche entstanden infolge eines Auftrages, was Maria Geroe-Tobler eine gewisse finanzielle Sicherheit gab. Doch fand sie auch kritische Worte zur künstlerischen Seite ihrer Auftragssituation:

«Aus dem Urteil der besten Kenner merke ich nun doch, dass die Teppiche, die ich für mich machte, die besten sind.»²⁵⁵

Damit bestätigt sie die Ansicht des Basler Kunsthistorikers Georg Schmidt, der meinte, dass die Produktion ohne Auftrag «im Gesamten die schöpferischeren Leistungen hervorgebracht»²⁵⁶ habe. Obwohl Maria Geroe-Tobler nur wenige Teppiche ohne Auftrag machen konnte, hatte sie das Glück, dass ihr viele Auftraggeber bei der Wahl und der Ausführung des Themas grosse Freiheit liessen.

Wie viele Künstler profitierte sie zudem indirekt von der Wirtschaftskrise der dreissiger Jahre. So kam

sie in den Genuss mehrerer Aufträge des Bundes, der die notleidenden Künstler vermehrt unterstützen wollte. Den umfangreichsten Auftrag aber erhielt sie von der chemischen Industrie in Basel.²⁵⁷ Sie sollte vier Teppiche für die Landesausstellung 1939 wirken und darin Themen der einzelnen Industriebereiche darstellen.

Der Hauptauftraggeber war – neben dem Bund und den halboffiziellen Organisationen – das in der Regel konservative Bildungsbürgertum, welches auch über die nötigen finanziellen Mittel verfügte. Die Aufträge ergaben sich meist über persönliche Beziehungen. Die Künstlerin nahm auch regelmässig an Ausstellungen teil und erhielt Rezensionen in Fachzeitschriften. Dadurch ergaben sich weitere Kontakte. Die Mehrzahl der Aufträge kamen aus Zürich, das nach dem Ersten Weltkrieg einen starken wirtschaftlichen Aufschwung erlebt hatte.²⁵⁸ Einzelne Arbeiten konnte die Künstlerin nach Bern und Basel verkaufen. Auch im Tessin fanden ihre Teppiche Anklang. Einzig in St.Gallen, ihrem Heimatort, befand sich lange kein Werk. Erst 1959 erhielt Maria Geroe-Tobler von der Ortsbürgergemeinde St.Gallen den Auftrag für den «Gallus»-Teppich. Diese letzte Arbeit entstand unter Mithilfe von Elisabeth Conrad aus Andeer, die den Teppich stilistisch massgeblich beeinflusste. Seit 1966 befindet sich ein weiteres Werk der Künstlerin im Besitz der Gallusstadt. Im Jahr der Gedächtnisausstellung «Maria Geroe-Tobler 1895–1963» konnte das Kunstmuseum St.Gallen den Teppich «Frauen mit Pferden» von 1934, einer wichtigen und fruchtbaren Schaffensperiode der Künstlerin, erwerben.

Maria Geroe-Tobler im Kontext mit anderen zeitgenössischen Textilkünstlerinnen und -künstlern

Maria Geroe-Tobler kann zu den Vertreterinnen der konservativen Moderne gezählt werden. Künstler und Künstlerinnen, die sich der experimentellen Textilkunst widmeten, sind daher nicht in diese Betrachtungen mit einbezogen. Ausnahmen bilden die Bauhauslehrerin Gunta Stölzl, deren Unterricht Maria Geroe-Tobler besuchte und der Avantgardist Fritz Baumann, den sie besonders erwähnte.²⁵⁹ In diesem Kapitel sind Textilschaffende aufgeführt, die von Maria Geroe-Tobler besonders geschätzt wurden, zu deren Werk sich stilistische Parallelen beobachten lassen oder die sie bei der Ausführung ihrer Arbeiten unterstützten. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass Maria Geroe-Tobler mit Ausnahme ihrer Ausbildungszeit eher lose Freundschaften mit anderen Textilschaffenden pflegte. Dies zeigt sich auch in ihrem Werk, das sich nur ansatzweise mit dem anderer Künstlerinnen und -künstler vergleichen lässt.²⁶⁰

Als Lehrerinnen und Künstlerfreundinnen seien hier Gunta Stölzl und Edith Naegeli nochmals erwähnt. Gunta Stölzl machte Maria Geroe-Tobler mit dem Gedankengut des Bauhauses, im besonderen der Weberei, vertraut.²⁶¹ Edith Naegeli brachte der St.Gallerin die volkstümliche schwedische und norwegische Handweberei nahe. Diese beiden Textilkünstlerinnen setzten sich nicht nur für die Bildteppichkunst, sondern auch für die industrielle Serienproduktion von Webereien ein. Maria Geroe-Tobler interessierte sich aber stets nur für das Einzelstück.

Als Lehrer und Künstler schätzte Maria Geroe-Tobler den Basler Fritz Baumann und die Tschechin Irma Maria Koçan. Beide unterrichteten in Basel an der Frauenarbeitsschule und an der Gewerbeschule. Die St.Gallerin hatte zwar nie bei ihnen Unterricht genossen, riet aber ihrer Nichte Ursula Böhmer-Bächler, sich dort auszubilden zu lassen.²⁴² Fritz Baumann (1886–1942) schuf Radierungen, Holzschnitte, Gemälde, kunstgewerbliche Arbeiten und Wandteppiche. In der Frühphase sind seine graphischen Arbeiten Arnold Böcklin und Giovanni Segantini verpflichtet, um später einem kubistisch abstrahierenden Stil zu weichen.²⁴³ Ein Hauptwerk des Baslers ist der 1912 gestickte Wandbehang «Vater, Mutter und Kind»²⁴⁴. Der dreiteilige Paravent wurde nach dem Entwurf Baumanns von seiner ersten Frau, Anni Rickenbacher, als Wollstickerei ausgeführt.²⁴⁵ Fritz Baumann hatte 1918 die Künstlergruppe «Das Neue Leben» gegründet, die aber bereits 1920 wieder aufgelöst wurde. Diese Vereinigung wollte die zeitgenössische Kunst durch verschiedene Ausstellungen einem breiteren Publikum zugänglich machen. Den Künstlern war es ein Anliegen, die Grenzen zwischen «angewandter» und «freier» Kunst aufzuheben und einzig auf die schöpferische Kraft eines Werkes zu achten.²⁴⁶ In ähnlicher Weise setzte sich Maria Geroe-Tobler einige Jahre später, in ihrem Aufsatz «Die moderne Frau und die Handarbeit», für die Textilkunst ein.²⁴⁷ Sie unterschied darin besonders drei Bereiche: die maschinell hergestellten Textilien, die Handarbeit ohne eigene künstlerische Leistung und das individuelle Einzelstück. Letzgenanntes zählte Maria Geroe-Tobler zu den freien Künsten. Wie Fritz Baumann wollte sie ein Werk nicht nach Material und Technik, sondern nach seiner künstlerischen Aussage beurteilt wissen.

Irma Maria Koçan (1889–1980) gehörte ebenfalls zur Künstlergruppe um Fritz Baumann.²⁴⁸ Maria Geroe-Tobler schrieb zum Werk ihrer Kollegin im Hinblick auf die Ausstellung der «Saffa» von 1928 in Bern:

«Ob meine Colleginnen auch gut verkaufen? Wie froh wäre ich. Gelt, die Sachen der Coçan [sic] sind gut. Ihre Sachen haben noch mehr Erzählendes, Legendenhaftes und meine eher das ‹Sein›.»²⁴⁹

Maria Geroe-Tobler, Irma Maria Koçan und Margaretha Ammann²⁵⁰ wurden 1938, als das neue Kollegengebäude der Universität Basel der Vollendung entgegenging, aufgefordert, Fotomaterial ihrer Arbeiten vorzulegen. Geplant war ein Wandteppich für das Regenzimmer.²⁵¹ Als die ersten Vorbereitungen zur Einweihung getroffen wurden, wollten die Frauen der Dozenten auch einen Beitrag leisten. Sie schlügen vor, nur die beiden Basler Künstlerinnen «in Konkurrenz einzuladen»²⁵² und dann in gemeinsamer Arbeit den Wandteppich zu sticken. Maria Geroe-Tobler war darüber sehr enttäuscht.²⁵³ Irma Maria Koçans Entwurf wurde ausgewählt, da er sich durch einen besonders reichen historischen Inhalt auszeichnete. Der 1940 beendete Teppich schildert auf sechs waagrechten Bahnen wichtige Ereignisse zur Geschichte der Universität und Stadt Basel. Die einfache, fast naive Bildersprache und das Aneinanderreihen von Einzelbildern zu einem Fries zeigen eine gewisse Nähe zu Arbeiten von Maria Geroe-Tobler.

Wichtig müssen für die St.Gallerin auch die Tapisserien von Berta Tappolet, Louise Meyer-Strasser und Johanna Schütz-Wolff gewesen sein. Im Nachlass fin-

den sich einige Aufnahmen von Teppichen dieser Textilkünstlerinnen. Wie gut Maria Geroe-Tobler das Werk dieser Frauen kannte, kann nicht gesagt werden.

Die in Zürich geborene Berta Susanna Tappolet (1897–1947) besuchte nach einer Stickereizeichnerlehre die Kunstgewerbeschule in München. Neben Textilentwürfen und Stoffdrucken entstanden auch Keramiken, Buch- und Wandmalereien. Für ihre Arbeiten wählte sie gern religiöse Themen oder Inhalte aus Märchen und Sagen. Diese übersteigerte sie in eine leicht expressive Bildsprache.²⁵⁴ Maria Geroe-Tobler freute sich über das Urteil ihrer Künstlerkollegin zu ihrem «Liebespaar II»-Teppich an der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich im November 1930. Sie berichtete ihrer Schwester: «Frl. Tappolet schrieb: „Weitaus das schönste Stück der Ausstellung.“»²⁵⁵ Berta Tappolet und die 1894 in Zürich geborene Louise Meyer-Strasser besuchten beide 1915 bis 1917 die Kunstgewerbeschule in München. Von 1918 bis 1947, dem Todesjahr von Berta Tappolet, führten die Künstlerinnen eine Atelergemeinschaft. Auch Louise Meyer-Strasser arbeitete wie ihre Künstlerfreundin in verschiedenen Techniken. Es entstanden Wandmalereien, Keramiken, bemalte Möbel und Bildteppiche.²⁵⁶ Ihre textilen Arbeiten zeigen – wie jene von Tappolet – eine leicht expressive aber immer gegenständliche Bildsprache.

Die Wirkereien der 1896 in Halle geborenen Johanna Schütz-Wolff weisen eine stärkere Verfremdung der Bildelemente auf. Durch feine Abstufungen und das Ineinanderwirken der Flächen entsteht eine räumliche Tiefe, die aber kaum etwas mit der rational erfahrbaren Welt zu tun hat. Es sind surreale Darstellungen, die häufig den Menschen ins Zentrum stellen. Johanna Schütz-Wolff lernte zuerst Wandmalerei und Holzschnitt. Erst 1920 ging sie zur Weberei über. Im gleichen Jahr wurde sie an die Werkstätten der Stadt Halle berufen. Eine Ägyptenreise bewirkte die Hinwendung zum Monumentalteppich. Ihr frühes Werk ist grösstenteils im Krieg vernichtet worden. «Es gibt bei Johanna Schütz-Wolff keine Spielereien mit den Möglichkeiten des Materials, obwohl sie ohne Karton webt und den Faden oft erst während der Arbeit färbt. Was sie aussagen will, steht fertig vor ihrem geistigen Auge. Ihre stets figuralen Erfindungen sind in gross schwingende, melodiöse Kurven eingespannt.»²⁵⁷ Ihr Werk lässt sich mit dem der St.Gallerin insofern vergleichen, als beide Künstlerinnen im figurlichen Bereich arbeiteten. Johanna Schütz-Wolff übersteigerte ihre Elemente ins Expressiv-Surreale. Maria Geroe-Toblers Figuren wirken dagegen ruhig und in sich geschlossen.²⁵⁸ Wie Johanna Schütz-Wolff sah auch Maria Geroe-Tobler ihre Werke klar vor ihrem geistigen Auge und stets in der Technik der Textilkunst, im besonderen der Wirkerei. Auch die St.Gallerin war nie an Spielereien mit den Möglichkeiten des Materials interessiert.²⁵⁹

Die Künstlerfreundin Annemarie Schütt-Hennings (geb. 1906), Tochter von Emmy Ball-Hennings, besuchte wie Maria Geroe-Tobler 1928 bis 1930 die Klasse für Weberei am Bauhaus in Dessau. Dort begegneten sich die beiden Frauen. Danach liess sich die Deutsche im Tessin nieder und gehörte, wie ihre Mutter, zum engen Freundeskreis von Maria Geroe-Tobler. Ihre Bildteppiche sind märchenhaften Themen gewidmet und bewegen sich, wie jene der St.Gallerin, im Bereich des Figürlichen.



Kornernte

Die Dichterin Emmy Ball-Hennings (1885–1948), die massgeblich an der Dada-Bewegung in Zürich beteiligt war, erlernte ab 1928 von ihrer Tochter die Webtechnik. Neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit entstanden auch einige Gobelins.²⁶⁰ Ihre Arbeiten und Themen sind vom Werk Maria Geroe-Toblers beeinflusst.²⁶¹

Ab den vierziger Jahren wurde Maria Geroe-Tobler in ihren Arbeiten von drei Textilkünstlerinnen unterstützt. In einigen Teppichen dieser Jahre sind denn auch die direkten Einflüsse der Mitarbeiterinnen zu erkennen. Elisabeth Conrad aus Andeer (geb. 1898) und Maya Eichenberger (geb. 1925), werden erstmals in Briefen von 1944 erwähnt:

«Frl. Conrad steht mir den ganzen Tag bei, kocht, putzt und webt, schaut für Meieli Eichenberger, die am Nachmittag hier arbeitet, ein in sich gekehrtes, verinnerlichtes Mädchen. Jedes arbeitet an einem eigenen Teppich und an zwei neuen von mir. Sie treiben mich sehr voran, weil es immer die Hauptstellen gibt, wo sie es nicht machen können und sollen.»²⁶²

Maya Eichenberger arbeitete bis 1949 an verschiedenen Teppichen von Maria Geroe-Tobler mit. Daneben entstanden aber immer auch eigene Bildteppiche. Meist sind sie bukolisch-heiteren Themen gewidmet. Elisabeth Conrad war noch massgeblich am Teppich «Der heilige Gallus» von 1961 beteiligt. Es ist wohl auch ihr Verdienst, dass dieses letzte Werk, das Maria Geroe-Tobler zugerechnet wird, aber klar die Hand der Bündnerin zeigt, überhaupt beendet wurde. In ihren eigenen Arbeiten bevorzugte Elisabeth Conrad einfache Bildkompositionen. Es sind meist nur wenige Elemente auf einem Teppich dargestellt. Die

Figuren sind feingliedrig, überlängt und in einer klaren, einfachen Formensprache gehalten.²⁶³

Auch die Nichte von Maria Geroe-Tobler, Ursula Böhmer-Bächler (1920–1995), wirkte ab 1945 an vielen Bildteppichen ihrer Tante mit. Maria Geroe-Tobler bezeichnete ihre Nichte als «Musterschülerin» und geradezu «prädestiniert für diese Arbeit»²⁶⁴. Ursula Böhmer-Bächler entwarf und wob aber auch eigene Teppiche. Ihre Arbeiten im Stil von Collagen unterscheiden sich klar vom Oeuvre Maria Geroe-Toblers.

Würdigung

Das Schaffen von Maria Geroe-Tobler ist heute wenig bekannt. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass die Künstlerin 1945 anlässlich der Ausstellung im Basler Kunstmuseum von Georg Schmidt als eine der wesentlichen Erscheinungen in der zeitgenössischen Kunst unseres Landes bezeichnet wurde. Ihr Werk ist in Vergessenheit geraten. Eine wichtige Ursache dafür ist, dass sich die meisten Teppiche in Privatbesitz befinden und somit der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind. Als weiterer Grund sind Material und Technik zu nennen. Die Textilkunst hat stark unter Vorurteilen zu leiden. Häufig wird sie dem Bereich der angewandten Kunst oder gar der Handarbeit zugeordnet.

Mit den Bildinhalten und der Formensprache macht es Maria Geroe-Tobler ihrem Publikum nicht leicht. Die Ausdrucksformen wirken bei schneller Betrachtung einfach und lieblich, doch ist sie nicht die harmlose Märchenerzählerin, als die sie erscheinen mag. Ihre Bildteppiche verraten dem geduldigen Betrach-

ter Gleichnisse, Freuden und Ängste einer sensiblen Frau. In ihre Kunst, die sie geistig und körperlich voll in Anspruch nahm, wob und wirkte Maria Geroe-Tobler ihre Seelenbilder ein. Dabei war ihr die rein handwerkliche Arbeit ein tägliches Bedürfnis, und die fast sinnliche Beziehung zum Weben kann als Flucht vor den Bedrohungen des Lebens verstanden werden. Es wäre ungerecht, ihren Rang als Künstlerin wegen einzelner routinehafter Arbeiten herabsetzen zu wollen. Diese entstanden in Zeiten, in denen langwierige Krankheiten die Künstlerin belasteten und sie ihre Arbeit aus materiellen Gründen nicht aufgeben konnte.

Maria Geroe-Toblers Gesamtwerk ist von persönlicher Empfindsamkeit und Erzählfreude geprägt und vermochte immer wieder hohe Qualität zu erreichen. Die anscheinend problemlose Freude, die ihre schönsten Arbeiten vortäuschen und die leisen Klagen und Hoffnungen, die sich dahinter verbergen, machen den Gehalt ihres Oeuvres aus. In ihrer Verbundenheit mit dem traditionellen Bildteppich, der stillen unspektakulären Art, ihre «innersten Träume» auf diese Weise mitzuteilen, wählte sie in der heute «nüchternen, schnellebigen Zeit»²⁶⁵ eine nicht leicht verständliche Sprache. Maria Geroe-Tobler war eine hochsensible Künstlerin, die stets auf der Suche nach Vervollkommenung war. Lissy Funk (geb. 1909), mit einundzwanzig Jahren Schülerin der Bildwirkerin, schildert ihre ehemalige Lehrerin wie folgt: «Hinter einem bescheidenen Auftreten verbarg sich eine selbstbewusste Frau, die ihren Wert kannte und die Menschen für sich zu gewinnen wusste.»²⁶⁶ Und Hermann Hesse, der Nachbar und langjährige Künstlerfreund beschrieb die Bildwirkerin «als eine Künstlerin von hohem Rang» und meinte weiter: «... was nun die Seele ihres Werkes, seine Substanz, seinen Inhalt und innersten Wert betrifft, da glaube ich, ein Kollege, Freund und Bruder der Künstlerin zu sein.»²⁶⁷

Zeittafel

1895 Maria Tobler wird am 12. Dezember als drittes Kind der Eltern Maria Cäcilia und Arnold Tobler-Wirth in St.Gallen geboren.

1912 Die siebzehnjährige Schülerin beschliesst Künstlerin zu werden. Mitentscheidend ist das Vorbild der St.Galler Holzschniederin und Malerin Martha Cunz.

1913 Ende Mai Eintritt in die Gewerbeschule St.Gallen. Im Winter erfolgen erste Stickversuche nach eigenen Entwürfen.

1916 Maria Tobler lernt den jungen Ungarn Marcel Geroe, ihren zukünftigen Mann, kennen. Sie besucht die kunstgewerbliche Abteilung der Gewerbeschule bei August Wanner.

1917 Kopieren von koptischen Geweben aus der Sammlung Leopold Iklé im Industrie- und Gewerbe-museum St.Gallen (heute Textilmuseum).

1918–1920 Besuch der Kunstgewerbeschule München bei Robert Engels. Bekanntschaft mit Edith Naegeli und Gunta Stölzl, der späteren Bauhaus-Webmeisterin.

1920 Heirat mit Marcel Geroe und Niederlassung in Zürich.

1923 Es entstehen die ersten Entwürfe für grosse Wandteppiche.

1924 Reise nach Südamerika. Nach der Rückkehr Kurse für Handweberei bei Edith Naegeli.

1925 Übersiedlung nach Montagnola im Tessin. Aufnahme in den Schweizerischen Werkbund (SWB).

1926 Bekanntschaft mit Hermann Hesse und seiner späteren Frau Ninon Dolbin.

1927 Von Januar bis April Aufenthalt in Paris an der staatlichen Gobelins-Manufaktur.

1928 Beteiligung an der «Saffa» in Bern. Im Werk erscheint ihr Artikel «Die moderne Frau und die Handarbeit».

1928/29 Aufenthalt am Bauhaus in Dessau. Ihre Lehrer sind Kandinsky, Klee, Albers und Schlemmer, vor allem aber Gunta Stölzl, die erste Webmeisterin des Bauhauses.

1929/30 Maria Geroe-Tobler verbringt das Winterhalbjahr wieder in Paris an der Gobelins-Manufaktur.

1931/32 Marcel Geroe wird als Dramaturg nach Leipzig berufen. Seine Frau begleitet ihn nach Deutschland.

1932/33 Zweite Saison in Leipzig. Nach der Machtergreifung durch die NSDAP Rückkehr nach Montagnola.

1933 Der junge Maler Gunter Böhmer kommt nach Montagnola. Im Sommer unternimmt Maria Geroe-Tobler eine Reise nach Italien.

1935 Scheidung von Marcel Geroe. Aufnahme in die GSMBK.

1936 Bezug eines grösseren Hauses in Montagnola, gemeinsam mit ihrer Mitarbeiterin und Freundin Maidy Streiff.

1937 Die Künstlerin nimmt an der Weltausstellung in Paris teil.

1938 Maidy Streiff wandert nach Amerika aus.

1939 Maria Geroe-Tobler ist mit vier Bildteppichen an der Landesausstellung vertreten.

1944 Bekanntschaft mit Hans Purmann, der sich in Montagnola niederlässt. Durch ihn lernt Maria Geroe-Tobler bedeutende Künstler kennen.

1945 Erste grosse Einzelausstellung in Basel. Heirat von Ursula Bächler, der Nichte der Künstlerin, mit Gunter Böhmer. Die junge Frau hilft der Künstlerin bei Grossaufträgen.

1946/47 ff. Immer mehr Schülerinnen wollen bei Maria Geroe-Tobler lernen.

1947 Kauf des Hauses, in dem sie bereits wohnhaft ist. Erste schwere Krankheit.

1948 Die Bildwirkerin erholt sich im Haus von Ninon und Hermann Hesse.

1949/50 Verschiedene Reisen mit ihrem Lebensgefährten Hans Purmann.

1951 ff. Die Künstlerin ist vermehrt krank. Sie wird in ihrer Arbeit von Ursula Böhmer-Bächler und Schülerinnen unterstützt.

1959 Maria Geroe-Tobler weilt für einige Monate zur Erholung in einem Pflegeheim in Speicher (Kanton Appenzell Ausserrhoden).

1960/61 Es entsteht der letzte Teppich «Der heilige Gallus». Die Künstlerin wird dabei von einer Schülerin unterstützt.

1961 Die Künstlerin begibt sich im Frühjahr zur Pflege in ein Altersheim nach Orselina bei Locarno. Im Herbst kehrt sie in die Ostschweiz zurück.

1963 Am 26. Januar 1963 stirbt Maria Geroe-Tobler in Herisau. Beisetzung der Urne auf dem Friedhof in Sant'Abbondio Gentilino im Tessin.

1966 Gedächtnisausstellung im Kunstmuseum St.Gallen vom 16. April bis 30. Mai.

Anhang

HERMANN HESSE, Über den von Frau M. Geroe-Tobler gewebten Teppich in meinem Atelier, in: *Das Werk*, 32. Jahrgang, Nr. 6, Juni 1945, Seiten 190–192. (Ebenfalls veröffentlicht in HERMANN HESSE, Die Kunst des Müssiggangs. Kurze Prosa aus dem Nachlass, hrsg. von VOLKER MICHELS, Frankfurt a./M. 1973 (Suhrkamp Taschenbuch 100), Seiten 340–342. Ein weiterer Abdruck findet sich im Katalog der Gedächtnisausstellung, Seiten 8/9.)

In meinem Atelier hängt an der Wand ein Gobelín in Breitformat, drei Bahnen übereinander, die mittlere mit blauem, die beiden andern mit rotem Grunde. Auf diesen drei Gründen kann das Auge und kann die Seele sich ergehen, sie sind ein farbiges Paradies voll schöner und liebenswerter Gestaltungen, harmonisch aber nicht pedantisch geordnet, in einer Komposition, deren heimliche Strenge und Wohlüberlegtheit dem ersten Blick beinahe entgeht, auf die Dauer aber vielleicht den grössten Zauber dieses Kunstwerkes bildet. Eine Künstlerin von hohem Rang hat ein ganzes Jahr an der Weberei dieses Teppichs gearbeitet, und über die Qualitäten ihrer Webetechnik werde ich mich hüten, Worte zu machen, ich verstehe davon zu wenig. Mehr verstehe ich vielleicht von der künstlerischen Schöpferkraft und Kultur, die ein solches Werk voraussetzt: Es gehört ein hochgebildeter Farbensinn, eine zeichnerische und architektonische Begabung und ein bedeutendes Stilgefühl dazu. Und was nun die Seele des Werkes, seine Substanz, seinen Inhalt und innersten Wert betrifft, da glaube ich, ein Kollege, Freund und Bruder der Künstlerin zu sein. Denn eine Dichtung ist dieser Gobelín ausserdem auch noch, vielmehr, er ist es primär und wesentlich; denn die Kraft, solche Figurenbilder, solche Gestaltenreigen zu erfinden, kommt nicht aus einem verfeinerten Gefühl für Seide und Webtechnik, nicht aus einem delikaten Farbensinn allein, sie fliesst aus der schöpferischen Freude, aus der Lust, Neugierde, Träumerei und Sehnsucht einer ungewöhnlichen, einer dichterischen Seele, welche der Welt und ihrem Bilderreichum dankbar und hingabefähig offen steht und doch an ihr nicht volle Genüge findet. Aus diesem Offenstehen und aus diesem Nichtgenügen entsteht alle Dichtung. Sie schafft einen magischen Raum, in dem das sonst Unvereinbare vereinbar, das sonst Unmögliche wirklich wird. Und diesem imaginären oder überwirklichen Raum entspricht eine ebensolche Zeit, nämlich die Zeit der Dichtung, des Mythos, des Märchens, die zu aller geschichtlichen und kalendarischen Zeit im Widerspruche steht und die den Sagen und Märchen aller Völker und aller Dichter gemeinsam ist. Auch diese Zeit, diese Märchenzeit und Schöpfungsewigkeit, findet sich auf meinem Teppich. In seiner reichen Figu-

renwelt bringt der ideale Raum es fertig, die Dimensionen der Dinge und Gestalten auf das heiterste und anmutigste den seelischen Bedürfnissen anzupassen, und was die Zeit betrifft, die in diesem Kunstwerk gilt, so ist es die paradiesische: es wandeln Menschen und Tiere, zahme und wilde, grosse und kleine, erkennbare und geträumte, heutige und urweltliche, friedlich und brüderlich nebeneinander.

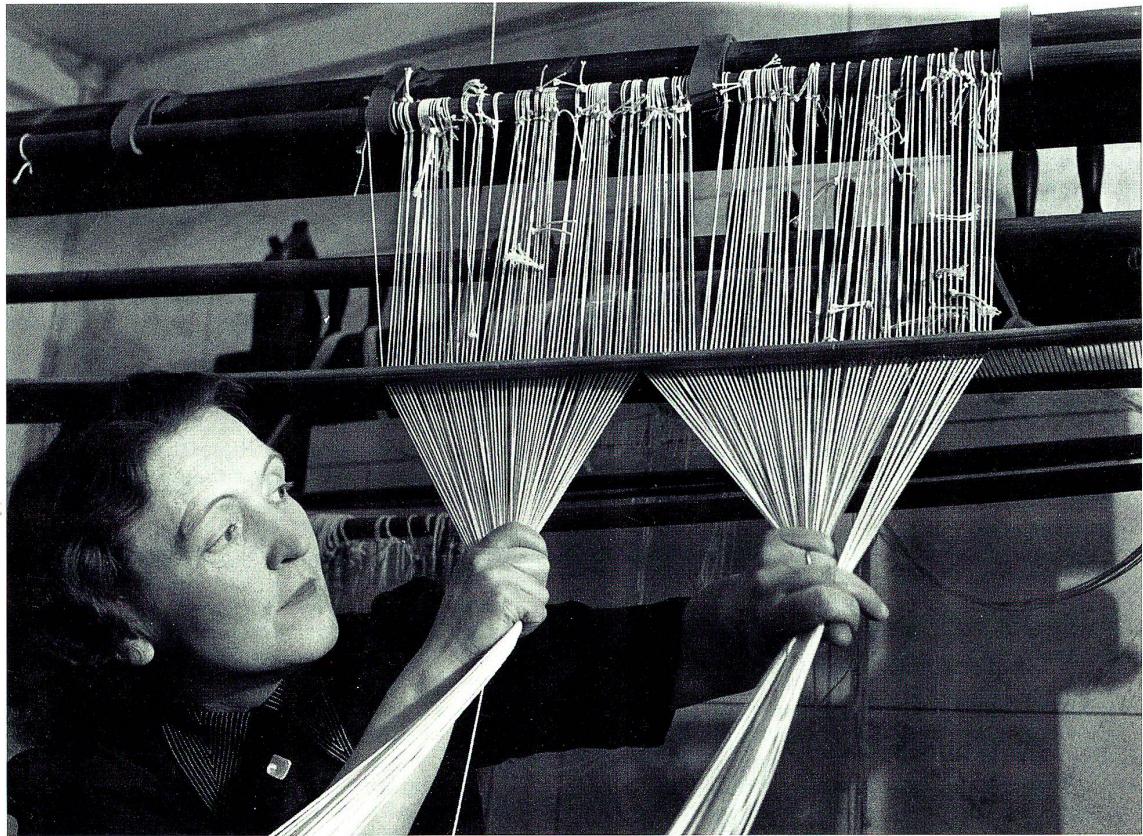
Wessen Werk dieses Raumes mächtig und dieser begnadeten Zeit teilhaftig ist, der ist ein Dichter, und ist seiner «wirklichen», seiner geschichtlichen und biographischen Zeit ebenso weit voraus wie er hinter ihr zurück ist. Wenn ich den idealen Raum oben als «magisch» bezeichnet habe, so habe ich das gefährliche und missbrauchte Wort in seinem vollen und echten Sinn gemeint; denn so selten die echte Magie auf Erden geworden sein mag, in der Kunst lebt sie noch heute weiter. Auch sei nicht vergessen zu erwähnen, dass sich Frau M. Geroes Kunst durchaus auf der Seite der weissen Magie hält und auf die schwarze Magie verzichtet. Denn so wie es in der alten Zauberkunst das Weiss und Schwarz gab, das Lichte und das Trübe, das Gottgefällige und das Verbotene, so gibt es auch in der Kunst die Möglichkeit schwarz-magischer Wirkung, der Wirkung durch verbotene, verfälschende Mittel. Bei Teppichen zum Beispiel ist eine ritterliche Spielregel das Festhalten am Zweidimensionalen, an der Fläche, und der Verzicht auf perspektivische und andre Mittel zum Vortäuschen einer Raumtiefe. Ich habe beinahe alle Arbeiten der Künstlerin gesehen, und überall ist sie diesem Grundsatz treu geblieben.

Auf meinem Teppich gibt es Liebespaare, blühende Bäume, grasende Gazellen, ruhende Elefanten, schreitende Löwen, fremdartige Schlangenfische und Hyäntiger, auch eine Gruppe von drei Gauklern, drei selig-ernst in ihr Spiel versunkenen Künstlern, und noch manches anderes zu sehen. Mancher kluge Affe steht davor und sagt etwa: «Ja, aber die Menschen sind hier ja grösser als die Bäume», oder «gibt es eigentlich irgendwo so ein Tier wie diese Hyäne oder ist das bloss erfunden?» Dieser Mann wird nie in die Bilderwelt meines Teppichs und nie in das Paradies eines echten Märchens eingehen, er wird immer draussen bleiben, auch wenn er gern hinein möchte, weil andere ihm gesagt haben, es handle sich hier um hohe künstlerische Qualitäten, und auch als Kapitalanlagen seien solche Gobelins nicht das Dümmste. Aber der selbe Mann, der bei Tageslicht hilflos vor den Teppichbildern steht, wird zuweilen nachts im Schlaf zum Dichter und träumt gerade solche Räume und Zeiten, solche unwahrcheinliche und doch so unheimlich überzeugende Gestaltungen. Nur, dass dieser unfreiwillige Dichter nicht Herr, sondern Sklave seiner Dichtungen und Traumgewebe ist und sie nach dem Erwachen schleunigst vergisst.



Maria Geroe-Tobler
hinter den Kettfäden.
Aufnahme um 1941.

Die Künstlerin beim Spannen der Kettenfäden.
Aufnahme um 1945.



Anmerkungen

- 1 Von Autoren wie Lemiroir, Scheffler, Möbius, Weininger u.a. verfasste Bücher über Frauen und Kunst sind bereits Teil der neueren Forschung geworden. HANS HILDEBRANDT, Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928, billigte den Frauen seiner Generation zwar das Recht eines Künstlerinnenlebens zu und meinte: «Das neue Weib bringt auch die neue Künstlerin hervor.» (Seite 106). Oder: «Die neue Stellung des Weibes und seine innere Umbildung spiegeln sich mit am augenfälligsten im Bereiche der Kunst. Man spürt die überwältigende Freude des so lange bevormundeten Geschlechtes an der neugewonnenen Freiheit. Die Frau beginnt zu wagen, betritt neugiervoll und tatenlustig jedes ihr bislang verwehrte Gebiet männlichen Gestaltens, versucht sich in Architektur, Wandmalerei, Bühneninszenierung, Plakat [...].» Trotzdem sah Hildebrandt die weibliche Kreativität immer in Abhängigkeit von einem Mann: «Die Kunst der Frau begleitet die Kunst des Mannes. Sie ist die zweite Stimme im Orchester, nimmt die Themen der ersten Stimme auf, wandelt sie ab, gibt ihnen neue, eigenartige Färbung; aber sie klingt und lebt von jener.» (Seiten 108/109).
- 2 LINDA NOCHLIN, Why Have There Been No Great Women Artists?, in: Art News 69, 1971.
- 3 Deutsch: GERMAINE GREER, Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst, Berlin/Frankfurt a.M./Wien 1980.
- 4 Vgl. die ausführliche Literaturliste in Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, hrsg. von INES LINDNER/SIGRID SCHADE/SILKE WENK/GABRIELE WERNER, Berlin 1989, Seiten 501–534.
- 5 Vgl. ELLEN SPICKERNAGEL, Geschichte und Geschlecht: Der feministische Ansatz, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hrsg. von HANS BELTING/HEINRICH DILLY/WOLFGANG KEMP/WILLIBALD SAUERLÄNDER/MARTIN WARNKE, Berlin 1986.
- 6 ULRICKE MÄRZ/ULRIKE MOND, Vier Frauen, in: DU, Heft Nr. 7, Juli 1989, Seiten 31–37. Bereits im August 1974 hatte DU unter dem Titel «Aufbruch ins Neue 1910–1920. Sechs Schweizer Maler und die Pariser Avant-Garde» die Genfer Malerin Alice Bailly (1872–1958) vorgestellt.
- 7 RENATE BERGER (HRSG.), «Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei», Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.–20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1987.
- 8 RENATE BERGER, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982.
- 9 Vgl. den Schlussbericht der Saffa. 1. Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit Bern, 26. August–30. September 1928, speziell Seiten 260–271 und Seiten 363–367.
- 10 MARIA WEESE/DORIS WILD, Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe, Zürich/Leipzig 1928. Der Beitrag von Maria Weese trägt den Titel «Die Frau im schweizerischen Kunstgewerbe», derjenige von Doris Wild «Die Schweizer Frau in der bildenden Kunst».
- 11 Zu den anlässlich dieser Ausstellung erschienenen Publikationen vgl. den Schlussbericht der Saffa, Seiten 441–444, und WEESE/WILD, Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe, Anhang (Seiten 85–88).
- 12 RUTH NOBS-GRETER, Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung, phil. Diss., Zürich 1984.
- 13 DOROTHEE HUBER, Zur Präsenz der Künstlerinnen im schweizerischen Kunstbetrieb 1890–1928, in: ZAK, 4/86, Seite 399.
- 14 Unter dem Titel «Am Rande aufgetaucht: Einige Schweizer Künstlerinnen der Jahrgänge 1900–1930» veröffentlichte ANNELIESE ZWEZ einen Aufsatz zu den jüngeren Künstlerinnen im Kunst-Bulletin 9/1991, Seiten 22–33.
- 15 ANNELIESE ZWEZ, Über die Präsenz oder die Abwesenheit von Künstlerinnen in Schweizer Museen, im Kunst-Bulletin 10/1989, Seiten 2–8, und 11/1989, Seiten 32–36.
- 16 Wie Anm. 15, Seiten 35/36.
- 17 Doris Wild beteiligte sich noch im hohen Alter an einer Publikation über die Thurgauerin (vgl. DORIS WILD/ELISABETH GROSSMANN/REGULA WITZIG, Helen Dahm, Zürich 1984).
- 18 DORIS WILD, Die Schweizer Frau in der bildenden Kunst,

- in: Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe, Zürich/Leipzig 1928, Seite 79.
- 19 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 19. Juni 1939. Dieser Passus bezieht sich auf die geplante Ausbildung ihrer Nichte Ursula Bächler an der Zeichnungsschule für Industrie und Gewerbe in St.Gallen und lautet vollständig: «Ein richtiges Handwerk, Weben, soll sie lernen, und nachher sieht man weiter. Sie soll nicht Kunstgewerblerin werden, dieses Wort bedeutet Kitsch machen, sondern ein rechtes Handwerk.»
- 20 MARIA GEROE-TOBLER, Die moderne Frau und die Handarbeit, in: Das Werk, 15. Jahrgang, Nr. 8, August 1928, Seite 241.
- 21 Wichtige Hinweise zum Verständnis und zur Entstehung des Begriffs «angewandte Kunst» im 19. Jahrhundert finden sich bei WERNER HOFMANN, Das irdische Paradies, München 1960 (2. Auflage 1974), Seiten 258/259.
- 22 Wie Anm. 15, Seite 56.
- 23 Vgl. BARBARA KRAMER-EGGHART, Frauen und Tapisserien. Ihr Anteil an dem Produktionsprozess von Wandbehängen, in: Blick-Wechsel, Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, Seite 231ff.
- 24 Zum Selbstverständnis der Frau zu Beginn dieses Jahrhunderts vgl. MARIA WEESE, Der Anteil der Frauen sowie Textiles/Mode, in: Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe, Zürich 1928, Seite 9 und Seite 43.
- 25 Walter Gropius (1883–1969), Gründer und Direktor des Bauhauses Weimar und Dessau von 1919 bis 1928.
- 26 MAGDALENA DROSTE, Gunta Stölzl – und die Entwicklung an der Bauhaus-Weberei, in: Gunta Stölzl – Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt, Ausstellungskatalog, Berlin 1987, Seite 40.
- 27 Ausgenommen davon sind natürlich koptische Wirkereien, Orientteppiche und europäische Teppiche seit dem frühen Mittelalter bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Einen Überblick zur Literatur der Knüpfteppiche gibt ULRIKE BESCH in ihrer «Bibliographischen Einführung» zu: ALOIS RIEGL, Altorientalische Teppiche, Mittenwald 1979 (Nachdruck der Erstausgabe Leipzig 1892).
- 28 Nicht zu verwechseln mit Elisabeth Giorque-Keller, Muntelier.
- 29 Vgl. Lissy Funk, A Retrospective, Ausstellungskatalog, hrsg. von SUSAN F. ROSEN, Chicago 1988.
- 30 Aus den Aufzeichnungen der Künstlerin. Maria Tobler schrieb vom 1. bis 3. Oktober 1917, also im Alter von fast zweizehnzwanzig Jahren, eine Art Lebenslauf. – Erklärung zur Zitierweise: Wenn einander unmittelbar folgende Ausschnitte aus demselben Brief angeführt sind, befindet sich die Anmerkung am Ende des letzten Zitats.
- 31 Emil Bächler, seit 1917 Dr. honoris causa der Universität Zürich, war der Entdecker und Erforscher der Höhlenkultur in der alpinen Altsteinzeit. Bekannt sind vor allem seine Grabungen im Wildkirchli. Von 1903 bis 1941 war er Konservator des Naturhistorischen Museums in St.Gallen.
- 32 Vgl. DANIEL STUDER, Martha Cunz (1876–1961) – Leben und Werk, phil. Diss., Zürich 1992; und ders. Martha Cunz 1876–1961. Eine Jugendstilkünstlerin in München – Das graphische Werk, St.Gallen 1993.
- 33 Martha Cunz an Maria Tobler, 12. April 1913.
- 34 Aus den Aufzeichnungen der Künstlerin von 1917.
- 35 Marcel Geroe – der Einfachheit halber wird immer der ungarische Familienname angegeben – wurde im ungarischen Galgocz (deutsch Freistadt, dann Frastak in der Tschechoslowakei) geboren. Als er vierjährig war, trennten sich seine Eltern. Die jüngere Schwester Bella wurde bei der Scheidung der Mutter, er dem Vater zugesprochen. Dieser führte ein unstetes Leben als Vertreter und behielt den Sohn nicht bei sich, sondern brachte ihn in Familien und Internaten unter: in Ungarn, in der Slowakei, in Deutschland und in der Schweiz. Die Volksschule besuchte Marcel Geroe in Budapest, das Gymnasium in St.Gallen (vgl. DOMINIK JOST, Marcel Geroe, Dramatiker. Notizen zur Spurensicherung, in: Der gesunde Gelehrte. Literatur-, Sprach- und Rezeptionsanalysen. Festschrift zum 70. Geburtstag von Hans Bänziger, hrsg. von ARMIN ARNOLD und C. STEPHEN JAEGER, Herisau 1987, Seiten 166–189).
- 36 Aus den Aufzeichnungen der Künstlerin von 1917.
- 37 Gewerbeschule St.Gallen, 8. August 1918, Zeugnis, gez. August Wanner.
- 38 «Gesuch um Beibehaltung des Frauennamens», November 1935.
- 39 Vgl. August Wanner. Eine Monographie. Herausgegeben im Anschluss an den 60. Geburtstag des Malers von Freunden seiner Kunst, Zürich 1947 (mit Verzeichnis der öffentlichen Arbeiten Wanners bis 1947), Seite 9. Vgl. auch DIETER MEILE, St.Galler Kunst im 20. Jahrhundert, in: Der Kanton St.Gallen. Landschaft – Gemeinschaft – Heimat, St.Gallen/Rorschach 1994, Seite 374.
- 40 Seine massgebende Stellung als Lehrer in diesen acht Jahren wurde von einem Kollegen, dem Maler Fritz Gilsi (1878–1961), bereits 1946 erkannt und neuerdings wieder gewürdigt (vgl. PETER RÖLLIN, August Wanner und Wanner-Schüler, in: Stickerei-Zeit. Kultur und Kunst in St.Gallen, Ausstellungskatalog, St.Gallen 1989, Seite 238 ff.).
- 41 Vgl. PETER RÖLLIN, Sebastian Oesch 1895–1920, in: Stickerei-Zeit. Kultur und Kunst in St.Gallen, Seiten 179–181. Daneben WALTER REITZ, Sebastian Oesch, Separatdruck aus O mein Heimatland, 1921.
- 42 Die Zeichnungsschule für Industrie und Gewerbe wurde 1878 vom Kaufmännischen Direktorium und dem Gewerbeverein gegründet und diente dazu, die Konkurrenzfähigkeit der St.Galler Stickerei nicht nur technisch-wirtschaftlich, sondern auch in ästhetischer Hinsicht durch moderne Ausbildungsmethoden zu garantieren. Seit 1886 ist sie an der Vadianstrasse 2 domiziliert.
- 43 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 19. Juni 1939.
- 44 Der Architekt, Kunstgewerbler und Maler Richard Riemschmid (1868–1957) war 1897 Gründungsmitglied der «Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk». 1912 bis 1924 war er Direktor der Kunstgewerbeschule in München, seit 1926 Direktor der Kölner Werkschulen.
- 45 Maria Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 1. Oktober 1918.
- 46 Robert Engels studierte in München und war seit 1910 Professor an der dortigen Kunstgewerbeschule. Er arbeitete als Zeichner und Illustrator, aquarellierte auch, kam aber erst spät zur Ölmalerei. Engels schuf auch Entwürfe für Plakate, Glasfenster, Textilien und Bühnenbilder.
- 47 In ihrem «Gesuch um Beibehaltung des Frauennamens» vom November 1935 lobte sie an Engels, dass er «meine ausgesprochene dekorative Begabung erkannte und mir neue Wege wies».
- 48 Maria Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 18. Oktober 1918.
- 49 Kunstgewerbeschule München, Semestral-Zeugnis, 12. Juni 1919. Der Direktor: Richard Riemschmid.
- 50 Im Nachlass von Maria Geroe-Tobler befindet sich ein Brief von Theo Glinz, datiert vom 6. Juli 1917.
- 51 Expressionistische Tendenzen sind bei Glinz vor allem in den um den Ersten Weltkrieg entstandenen Schwarzweiss-Holzschnitten und Radierungen zu beobachten. Der Holzschnitt «Badende im Laganersee» von 1917 zeigt grazile, überlängte Frauenakte in freier Natur (vgl. EVA KORAZIJA MAGNAGUAGNO, Der moderne Holzschnitt in der Schweiz, Zürich 1987, Abbildung 39 auf Seite 45).
- 52 Aus dem «Gesuch um Beibehaltung des Frauennamens», November 1935.
- 53 Klara Fehrlin-Schweizer war in erster Linie Kunstgewerblerin. Sie arbeitete in verschiedenen Materialien wie Metall, Bronze, Holz und schuf auch Bucheinbände und Textildrucke. Daneben entstanden Graphiken. 1928 erhielt sie den zweiten Preis für das offizielle Saffa-Plakat, das dann zur Ausführung gelangte (vgl. PETER RÖLLIN, August Wanner und Wanner-Schüler, in: Stickerei-Zeit. Kultur und Kunst in St.Gallen, Seiten 243/244, mit Abbildung). Vgl. auch die Erinnerungen von Klara Fehrlin-Schweizer an ihre Künstlerfreundin im Anhang der Originalausgabe.
- 54 Im Nachlass der Künstlerin befindet sich eine gerasterte, 24,5x21,5 cm grosse Schwarzweiss-Vorzeichnung zu dieser Arbeit. Darüber notierte Maria Geroe-Tobler: «10 Vögel/2 Eichhörnchen/1 Schnecke/1 Has/10 Rehe/4 Pferde 28 Stück.» Auf der Vorzeichnung sind diese Tiere alle entsprechend dem Vermerk dargestellt; einzig anstatt nur einem Hasen sind drei gezeichnet, also insgesamt dreißig Tiere. Die im Brief erwähnten Elefanten und Tiger finden sich aber weder in der Vorzeichnung noch im ausgeführten Teppich.
- 55 Maria Geroe-Tobler an Klara Fehrlin-Schweizer, 22. April 1924.
- 56 Am 15. Januar 1919 schrieb Maria Tobler an Bertha Bächler-Tobler: «Mit Edith verbindet mich eine feine Freundschaft.»
- 57 Die gebürtige Rapperswilerin Edith Naegeli weilte 1923 und 1925 zu Studienzwecken in Schweden. Nach ihrer Zürcherzeit übernahm sie ab 1930 die künstlerische Leitung der Werkstatt für Handweberei des Heimatwerks in Brugg. Seit

- 1950 war sie in Brione ansässig. Sie fertigte gewobene, gewirkte und geknüpfte Boden- und Bildteppiche an. Ihre Werke befinden sich u.a. im Besitz der Eidgenossenschaft, des Kunstgewerbemuseums und der ETH Zürich.
- 58 In ihrem «Gesuch um Beibehaltung des Frauennamens» vom November 1935 notierte sie: «Nach Zürich zurückgekehrt, lernte ich von meiner Freundin Edith Naegeli, die inzwischen in Schweden gewesen war, die schwedische Gobelins-Weberei.»
- 59 Das Werk, 12. Jahrgang, November 1925, Schwarzweiss-Abbildung auf Seite 324.
- 60 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 8. August 1925.
- 61 KLARA FEHRLIN-SCHWEIZER, Für meine Grosskinder, 83 Seiten, ohne Datum, Seite 69 (Typoskript im Besitz von Johanna Nissen-Grosser, St.Gallen/Guarda).
- 62 Amadé Barth erkrankte 1924 an Tuberkulose. Er übersiedelte daraufhin ins Tessin, wo er vorübergehend Heilung fand. In diese Zeit fiel die Bekanntschaft mit Maria und Marcel Geroe-Tobler. 1925 zog das Ehepaar Barth nach Südtirolien. Amadé Barth starb am 29. August 1926 im Sanatorium Romanás (Schweden).
- 63 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 5. Oktober 1926.
- 64 Ninon Hesse-Dolbin an Maria Geroe-Tobler, zit. nach GISELA KLEINE, Zwischen Welt und Zauberberg. Ninon und Hermann Hesse: Ein Leben im Dialog, Frankfurt a.M. 1988, Seite 275.
- 65 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 22. Juni 1945.
- 66 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 27. Januar 1927.
- 67 Aus einem Tagebuch der Künstlerin, loses Blatt, undatiert (zeitliche Zuordnung nach dem Inhalt).
- 68 MARIA GEROE-TOBLER, Kunst in Paris. Die Gobelins-Manufaktur, in: Das Werk, 14. Jahrgang, Juni 1927, Seite 179.
- 69 Amadé Barths Arbeiten fanden besonders in Paris Beachtung. Er malte Stillleben und Landschaften in kräftig modellierten Volumen, sachlich knapper Form und lebhafter Stofflichkeit. Nach seinem Tod kaufte Signe viele seiner Bilder zurück. 1931 kam der grösste Teil davon ins Kunstmuseum Winterthur.
- 70 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 3. Februar 1927.
- 71 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 3. Februar 1927.
- 72 Das Werk, 14. Jahrgang, Juni 1927, Schwarzweiss-Abbildung auf Seite 175. Im Begleittext wird die Künstlerin namentlich nicht erwähnt.
- 73 Vgl. die vollständige Abschrift dieses Aufsatzes im Anhang der Originalausgabe.
- 74 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt August 1928). Bei den ausgestellten Arbeiten handelt es sich um den «Paradies»-Teppich und «Die Schöpfung».
- 75 Den Kunsthistoriker Joseph Gantner (1896–1988), einen Schüler Heinrich Wölfflins, lernte Maria Geroe-Tobler vermutlich während ihres München-Aufenthaltes in einer Vorlesung Wölfflins kennen. Gantner ging im Herbst 1927 an die neugegründete Frankfurter Kunstschule, wo er neben gelegentlichen Vorlesungen hauptsächlich die Schriftleitung der Zeitung *Das neue Frankfurt* innehatte. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz 1933 widmete er sich zunächst der Erarbeitung einer Kunstgeschichte der Schweiz, deren erster Band bereits 1936 erschien. 1938 erhielt er dann eine Professur in Basel. Letzte Bemerkungen Maria Geroe-Toblers zu Gantner finden sich in einem Brief vom 1. Oktober 1947: «[...] u. dann zu P.[urrmann] ins Atelier u. anschliessend ins Bellevue zum Mittagessen, wo wir jeweils abends im Bellevue oder bei mir, mit de Burlet, Frl. Nieruch u. Prof. Gantner u. Frau aus Basel, eine kunstfreudige u. vergnügte Gesellschaft sind. Das einzig störende ist, dass Gantner allen Frauen den Hof macht u. mit seiner reizenden Jüdin ziemlich taktlos ist.» (Vgl. auch BEAT BRENK, Ein universaler Kunsthistoriker. Zum Gedenken an Joseph Gantner, in: Neue Zürcher Zeitung, 15. April 1988, S. 27; und Erinnerungen [Autobiographie], in: Kunsthistoriker in eigener Sache, hrsg. von MARTINA SITT, Berlin 1990, S. 152–166).
- 76 Der Architekt und Schriftsteller Hans Bernoulli (1876–1959) war von 1927 bis 1929 hauptamtlicher Redaktor von Das Werk.
- 77 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt Ende September 1928).
- 78 Rückblickend meinte sie in ihrem «Gesuch um Beibehaltung des Frauennamens» vom November 1935: «Um meine Beziehungen zur modernen Kunst zu klären, verbrachte ich ein halbes Jahr (1929) am Bauhaus Dessau; dort empfing ich durch Herrn Professor Klee und Herrn Prof. Wassili Raudinsberg [sic!] manche Anregung und Bestätigung meiner künstlerischen Tendenzen.» Mit «Raudinsberg» ist vermutlich der Russe Kandinsky gemeint.
- 79 HANS H. WINGLER, The Bauhaus. Weimar-Dessau-Berlin, Chicago 1981. Der Eintrag zu Maria Geroe-Tobler findet sich auf Seite 625.
- 80 Der entsprechende Brief ist im Nachlass nicht vorhanden.
- 81 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt August 1928).
- 82 Kandinsky war von 1922 bis 1933 Meister am Bauhaus. Das von ihm vertretene Synthesedenken in allen Bereichen hat die Bauhaus-Programmatik mitgeprägt. Paul Klee unterrichtete ab Oktober 1927 Gestaltungslære für Weberie.
- 83 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 8. November 1928.
- 84 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 15. November 1928.
- 85 Der Maler und Kunstpädagoge Josef Albers studierte 1920 bis 1923 am Bauhaus Weimar unter Johannes Itten. Danach war er bis 1933 als Lehrer tätig. Nach Schliessung des Bauhauses emigrierte Albers in die USA, wo er bis 1949 am Black Mountain College in Chicago, einer Avantgarde-Schule, in der Grundlehre unterrichtete. Höhepunkt des malerischen Werkes ist die Serie «Hommage to the Square», an der Albers seit 1950 arbeitete.
- 86 Der Stuttgarter Maler Oskar Schlemmer, ein Schüler Adolf Hözlzels, war von 1921 bis 1929 Meister am Bauhaus. Er stand u.a. der Werkstatt für Wandmalerei vor und leitete die Bühnenwerkstatt. Schlemmer gab auch Kurse im Aktzeichnen. Maria Geroe-Tobler besuchte seine Unterrichtsreihe «Der Mensch» von 1928/29.
- 87 Tagebuch mit der Aufschrift: «Maria Geroe, Bauhaus Dessau, 6. November 1928.»
- 88 Der Architekt Walter Gropius (1883–1969) war von der Gründung 1919 bis April 1928 Direktor des Bauhauses.
- 89 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 9. Dezember 1928.
- 90 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 15. November 1928.
- 91 Der Basler Hans Wittwer (1894–1952) studierte Architektur an der ETH Zürich. Sein Werk fällt hauptsächlich in die Epoche des Neuen Bauens von 1924 bis 1934. 1927 erhielt er einen Lehrauftrag am Bauhaus Dessau. Von 1929 bis zu seiner Entlassung 1933 durch die NSDAP unterrichtete Wittwer an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle. Er arbeitete auch als baukünstlerischer Berater der Stadt Halle und realisierte bis zu seiner endgültigen Rückkehr in die Schweiz 1934 verschiedene Bauten in Halle und Umgebung.
- 92 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 27. November 1928.
- 93 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 25. Juli 1929.
- 94 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 3. Dezember 1929.
- 95 Vgl. MADELEINE JARRY, Wandteppiche des 20. Jahrhunderts, München 1975, Seite 26 ff.
- 96 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 3. Dezember 1929.
- 97 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt September/Oktober 1930).
- 98 Im Katalog der Ausstellung wird der Bereich der angewandten Kunst aber nicht erwähnt.
- 99 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt November 1930).
- 100 Das Werk, 18. Jahrgang, April 1931, Seiten 97–100. Abschrift des Textes von Maria Geroe-Tobler im Anhang der Originalausgabe.
- 101 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt Dezember 1930).
- 102 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 12. Juni (nach dem Inhalt 1931).
- 103 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt Ende August 1931).
- 104 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 30. September 1931.
- 105 HERBERT FÜLDNER, Uli Witewupp-Uraufführung im alten Theater, in: Leipziger Abendpost, 9. Januar 1932.

- ¹⁰⁶ HGR., Wen ich nicht fressen kann. «Uli Witewupp» im alten Theater, in: *Leipziger Volkszeitung*, 11. Januar 1932.
- ¹⁰⁷ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 25. April 1952.
- ¹⁰⁸ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 11. März 1952.
- ¹⁰⁹ Vgl. den Brief von Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 26. März 1952.
- ¹¹⁰ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 30. Juni 1952. Die spanische Zeitschrift konnte nicht ausfindig gemacht werden. Im Nachlass der Künstlerin befindet sich ein Ausschnitt mit drei Schwarzweiss-Abbildungen des «Liebespaar II»-Teppichs und spanischer Legende.
- ¹¹¹ Im Nachlass der Künstlerin ist eine Broschüre über Das alte Theater Leipzig in der Spielzeit 1932/33 erhalten. Auf der zweiten Umschlagseite findet sich eine Photographie von Marcel Geroe.
- ¹¹² Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 27. Oktober 1952.
- ¹¹³ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 7. Februar 1953.
- ¹¹⁴ Zum Dramatiker und Dichter Marcel Geroe vgl. den Aufsatz von DOMINIK JOST (wie Anm. 35), vor allem Seite 182ff.
- ¹¹⁵ Über die erste Begegnung mit Gunter Böhmer erfährt man: «Nun ist der Maler Böhmer gekommen, 21 Jahre alt, der für 50 Fr. bei uns gern ein Zimmer gehabt hätte. Jetztwohnt er im Palazzo. Ein bescheidener, kindlicher, wohlerzogener Jungling, der ganz berauscht ist von diesem schönen Land, morgen geht er zu Hesse.» (Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 5. Mai 1955).
- ¹¹⁶ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt August 1953).
- ¹¹⁷ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 16. Mai 1953.
- ¹¹⁸ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 15. Dezember 1953.
- ¹¹⁹ Vgl. EMMY HENNINGS, Gobelins von Maria Geroe-Tobler, in: *Das ideale Heim* 12/1953, Seiten 479/480, 3 Abbildungen auf den Seiten 478–480 (vollständige Abschrift im Anhang der Originalausgabe).
- ¹²⁰ Im Nachwort zu EMMY BALL-HENNINGS, Betrunken taumeln alle Litfasssäulen. Frühe Texte und autobiographische Schriften 1915–1922, berichtet BERNHARD MERKELBACH von einer Begegung mit der Dichterin in Agnuzzo: «Als ich sie 1954 im Tessin wieder traf, war Ball schon sieben Jahre tot. Emmy arbeitete am Tag in einer Fabrik und nachts als Dichterin in dem kalten, schmalschulterigen Haus in Agnuzzo, das Ball erworben hatte. Sie führte mich in den Stockwerken herum, als lebte Ball noch. Alles war auf seinem Platz. Balls Kleider hingen neben ihren, seine Bücher standen neben Emmys. Sie war, soweit wie möglich, hier, in Gott mit ihm vereint', eine Eremita.»
- ¹²¹ Emmy Ball-Hennings an Maria Geroe-Tobler, 12. Juni 1953.
- ¹²² Emmy Ball-Hennings an Maria Geroe-Tobler, Weihnachtsmorgen 1941.
- ¹²³ Vgl. den Brief von Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 2. März 1954.
- ¹²⁴ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 9. November 1954.
- ¹²⁵ Öl auf Leinwand, 81:65 cm, signiert und datiert oben rechts: BÖHMER DEZ. 54 (ehemals Privatbesitz Ursula Böhmer-Bächler, Montagnola).
- ¹²⁶ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 30. November 1954.
- ¹²⁷ Der eigentliche Grund der Trennung dürfte die seit 1950 bestehende Bekanntschaft Marcel Geros mit Franziska Wanner gewesen sein. Diese hatte in Nürnberg ein eigenes Theater geführt, war Autorin von Bühnenstücken und Schauspielerin. Dominik Jost charakterisiert das Paar – und vor allem Marcel Geroe! – wie folgt: «Franziska Wanner schrieb nicht nur eigene Theaterstücke, sie arbeitete auch intensiv bis in die spätere Zeit der Trennung hinein an Geros Dramen mit; ihr Anteil daran ist beträchtlich, wenn auch im einzelnen natürlich nicht mehr zu differenzieren. Sie erfuhr in den Jahren des Zusammenlebens in Zürich (im wesentlichen zwischen 1954 und 1950), wie Marcel Geroe wohlwollendste Menschen angriff und seinerseits äußerst verletzbar war, selbst durch vorsichtigste Kritik. Erfolg anderer zwang ihn zu abschätzigen Urteilen von verwunderlicher Schärfe; wichtig wäre ihm eigener Erfolg, ja Ruhm gewesen. Sie bemühte sich unverdrossen, Theater-
- leute für Geros Schaffen zu interessieren, weil sie von der Qualität der meisten Stücke überzeugt blieb. Sie heirateten 1949, doch wohnte Franziska von 1950 an in München, von Marcel getrennt, aber nie geschieden, der noch oft zu Besuch kam. Auch sie erfuhr Geroe als einen Menschen, dessen Leben, Vergangenheit wie Gegenwart, ihm unter der Hand zu einer Erfindung wurde, die er spielerisch veränderte. Er wirkte manchmal wie ein Schemen, wie ein Phantom; weile das Reale umspielte, schien er selber nicht real. Auch der Ausdruck seines Körpers, des Hüters des wahren Selbst, begann zu verstummen; erst im Alter sprach auch die ursprüngliche Sanfttheit wieder durch seinen Körper, bis in das Weinen hinein.» (DOMINIK JOST, wie Anm. 35, Seite 175).
- ¹²⁸ Maria Geroe-Tobler an Bertha und Emil Bächler-Tobler, 4. Januar 1955.
- ¹²⁹ In ihrem «Gesuch um Beibehaltung des Frauennamens» vom November 1955 schrieb sie: «Ich lebe seit einer Reihe von Jahren in einem kleinen Tessinerdorf sehr bescheiden vom Erlös meiner Arbeit, der Gobelinteppichweberei. Den letzten Rest meines Vermögens habe ich auf der Volksbank verloren. Ich empfange von keinerlei Seite finanzielle Unterstützung.»
- ¹³⁰ Dies geht auch aus einem Schreiben der Künstlerin an ihre Schwester Bertha Bächler-Tobler vom 15. Juli 1955 hervor. Darin erzählte Maria Geroe-Tobler von ihrem Freund Erni, der sie gern geheiratet hätte: «Mit Erni habe ich in diesen Wochen ausschlaggebende Briefe gewechselt. [...] Ihm würde jeden Tag ein Stück seiner Existenz entrissen, seines Ansehens etc., alles wanke, deshalb möchte er eine Ehe gründen, um da noch so etwas wie einen Sinn zu finden und ob ich das könnte. [...] Ich schrieb Erni dann, dass ich mir wohl ein Leben mit ihm denken könne, dass ich aber nicht in einer bürgerlichen Ehe (mit Schwiegereltern als Mittelpunkt) leben könnte. Und dass ich in Deutschland nicht leben könne. Und dass ich meine Freiheit wohl kaum mehr aufgeben werde. Und dass es mir sehr weh täte, ihm darum vorderhand nicht mehr zu sehen, aber der Gedanke an Heiraten wäre mir schrecklich und bedrückend. Und dass ich zuinnerst fühle, dass mich meine grosse Liebe, Marcel, verbraucht habe und meinen Glauben an die Ehe damit. Ich bleibe nirgends mehr, alles ist mir vergänglich seither; ich sehe in der Liebe zwischen Mann und Frau überall das Ende. Nur die Liebe zu Gott ist dauernd. Er solle versuchen, mit einem jungen Menschen, der noch an die Ehe glaubt, ein Leben aufzubauen und mir ein guter Freund bleiben. Er schrieb mir darauf einen sehr schönen traurigen Brief hieher.»
- ¹³¹ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 2. Juni 1957 und August 1958.
- ¹³² Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 24. Januar und 9. März 1955. Gemeint ist die von OSKAR SCHLEMMER herausgegebene Publikation Otto Meyer Amden. Aus Leben, Werk und Briefen, Verlag der Johannespresse, Zürich 1954.
- ¹³³ Maria Geroe-Tobler an Gunter Böhmer, 24. Juli 1944.
- ¹³⁴ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, August 1958.
- ¹³⁵ Einen Eindruck seines Schaffens vermittelt der Ausstellungskatalog Gunter Böhmer pittore. I primi anni a Montagnola 1935–1940, Montagnola 15. Juli–19. August 1990.
- ¹³⁶ Vgl. GUNTER BÖHMER, Purrmanniana (Separatdruck aus dem Purrmann-Katalog des Museums Langenargen), Langenargen 1980.
- ¹³⁷ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, November 1954 und 25. August 1955.
- ¹³⁸ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 25. August 1955.
- ¹³⁹ Aus einem Tagebuch der Künstlerin: «13. 11. [1955] Aufsatz v. Heise und 700 Fr. von den Landesvätern zuerkannt.»
- ¹⁴⁰ Maria Geroe-Tobler stellte im November 1955 ein «Gesuch um Beibehaltung des Frauennamens» an den Regierungsrat des Kantons St.Gallen. In der ausführlichen, von Existenzangst geprägten Begründung gab sie an, sie habe nach ihrer Bauhaus-Zeit «einen Auftrag nach dem andern [gehabt]; Zeitschriften brachten Abbildungen meiner Wandteppiche, und so wurde ich den künstlerischen Kreisen allgemein bekannt, stets unter dem Namen Maria Geroe. [...] Da meine Gobelin-Werke alle während meiner Ehe entstanden sind, so tragen sie das Insignum Geroe als Namenszeichen und Marke der Erstellerin und Schöpferin der einzelnen Werke. [...] Da mein ganzes noch kommendes

Leben und meine Existenz völlig von der Ausübung meiner Kunst abhängig gemacht ist, so ergibt sich darauf die unumgängliche Notwendigkeit der Beibehaltung meines Frauennamens. Müsste ich gezwungenermassen einen andern, also meinen früheren Mädchennamen Maria Tobler einsetzen, so wäre mein allgemein bekannter «Künstlername» spurlos verschwunden; ich existiere alsdann nicht mehr in der Welt, auf die ich naturnotwendig und zur Erhaltung meiner selbst durchaus angewiesen bin. Eine Auflösung meines in der interessierten Öffentlichkeit bekannten Namens würde demnach meiner Lebensstellung, an der ich volle 14 Jahre gearbeitet habe, von unheilvoller Auswirkung werden. Denn die Tragung eines neuen Namens, der gänzlich unbekannt ist, würde einen Beginn von vorne bedeuten, dessen Folgen nicht abzusehen sind.»

- 141 «Gesuch um Beibehaltung des Frauennamens», November 1935. Nachdem am 21. November 1935 der in Paris weilende Marcel Geroe sein schriftliches Einverständnis zur Beibehaltung des Familiennamens Geroe gegeben hatte, entschied der Regierungsrat, dem Begehrten der Künstlerin stattzugeben (vgl. das Einverständnis von Marcel Geroe vom 21. November 1935 und das regierungsräliche Protokoll vom 25. Februar 1936 im Staatsarchiv St.Gallen). Es fällt auf, dass Maria – im Gegensatz zu ihrem früheren Ehemann Marcel – immer Geroe (mit e) schrieb und auf eine Verdeutschung des ungarischen Familiennamens (Gero) verzichtete.
- 142 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 31. Dezember 1935.
- 143 In einem Brief vom November 1938 berichtete Maria Geroe-Tobler ihrer Schwester: «Vor einer Stunde ist mit grossem Getöse Meidi [sic] abgereist, wieder ein Lebensabschnitt vorbei. Fast 3 Jahre waren wir beisammen. Möge sie glücklich werden auf ihrer grossen Reise. Ich beneide sie nicht.»
- 144 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 13. Mai 1936.
- 145 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, Februar 1937.
- 146 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 17. November 1938.
- 147 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt Sommer 1937).
- 148 Marcel Geroe übernahm 1937 die Leitung der Filmstelle der Schweizerischen Landesausstellung. In diesem Zusammenhang hielt er auch Vorträge, die sich mit der Praxis von Filmmanuskripten befassen. Mit Josef Dahinden schuf er den Landi-Propagandafilm «Euseri Schwyz» und den offiziellen Film der Landesausstellung.
- 149 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 2. Mai 1938.
- 150 ZV., Maria Geroe-Toblers Bildteppiche im Kunstmuseum, in: National-Zeitung Basel, 21. April 1945.
- 151 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 19. Juni 1939.
- 152 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt Sommer/Herbst 1937).
- 153 Die gebürtige Römerin war die Schwester der Bildhauer Carlo und Mario Toppi. Von 1913 bis 1927 war sie mit dem Bildhauer Paul Osswald verheiratet, seit 1919 lebte sie im Tessin.
- 154 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 21. April 1938.
- 155 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 21. April 1938.
- 156 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, Januar 1940.
- 157 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 24. April 1944.
- 158 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 13. Oktober 1943.
- 159 In einem Brief vom 24. Januar 1947 schrieb Maria ihrer Schwester: «Ich bin mit Dir so verbunden, dass ich am Webstuhl sitzend immer gleich in Gedanken mit Dir rede und auch jetzt Dir gleich wieder erzählen möchte. Du und Müetti seid doch meine teuren Schutzengel, Du der Iridische und sie der Himmlische; wie oft habe ich mich in und hinter Euren Röcken versteckt, wenn ich mich schwach fühlte! Du mein liebstes, gutes Bertli, bleibe bei mir, ich kann mir mein Leben ohne Dich und den lieben Emil nicht vorstellen, habt Ihr doch, die ich mit 25 Jahren schon keine Eltern mehr hatte und schwer darunter litt, ein «Elternhaus» geboten, wo ich in meinem stürmischen Leben jederzeit

- Liebe und Aufnahme fand, dafür segne Euch der Himmel.»
- 160 «Eben schrieb Schmidt in einem Expressbrief, die Ausstellung werde ganz herrlich, 25 Teppiche, 20 kleine Entwürfe, 6 grosse Entwürfe.» (Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 12. April 1945).
- 161 Georg Schmidt studierte Philosophie, Literaturgeschichte und Geschichte in Grenoble und Basel und schrieb eine Dissertation zum Thema Johann Jakob Bachofens Geschichtsphilosophie. Bereits 1919 betätigte er sich als Kunstkritiker. 1922 wurde er Bibliothekar und 1923 auch Kommissionsmitglied des Basler Kunstvereins und Mitarbeiter von Das Werk. Schmidt organisierte verschiedene Ausstellungen, hielt Vorträge im In- und Ausland und war seit 1928 Mitglied des SWB. 1939 bis 1961 amtierte er als Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, und seit 1958 war er auch Professor für Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste München. 1964 verlieh ihm die ETH Zürich den Ehrendoktor. Bekannt wurde Schmidt vor allem durch das in Zusammenarbeit mit Hans Mühlstein 1942 herausgegebene Buch Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk. Darin vertritt der Marxist Schmidt einen kunstsoziologischen und gesellschaftskritischen Ansatz und zieht Hodlers «realistische» Bilder der Frühzeit seines späteren «idealistischen» vor.
- 162 Georg Schmidt an Maria Geroe-Tobler, 29. März 1945.
- 163 Der Schmidt-Schüler Rudolf Hanhart schrieb auf Seite 5 im Katalog der Gedächtnisausstellung von 1966: «Georg Schmidt hatte, mit dem ihm eigenen Gefühl für das Herausstellen von künstlerischen Werten, Maria Geroe-Tobler als eine der wesentlichen Erscheinungen in der zeitgenössischen Kunst unseres Landes zur Geltung gebracht.»
- 164 Georg Schmidt an Maria Geroe-Tobler, 3. Mai 1945.
- 165 HERMANN HESSE, Über den von Frau M. Geroe-Tobler gewebten Teppich in meinem Atelier, in: Das Werk, 32. Jahrgang, Heft 6, Juni 1945, Seiten 190–192 (mit 3 Abbildungen);
- 166 Gunter Böhmer an Maria Geroe-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt um 1944).
- 167 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 4. August 1944.
- 168 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 18. August 1944.
- 169 Es fällt auf, dass Maria Geroe-Tobler in der Sekundärliteratur über den fünfzehn Jahre älteren Malerfreund und zeitweiligen Lebensgefährten nie erwähnt wird.
- 170 Der gebürtige Luzerner Fritz Huf arbeitete nach einer kaufmännischen Lehre als Goldschmied. Seit 1909 entstanden eigene plastische Arbeiten im Geist des Jugendstils. 1911 unternahm er mit Hans Arp eine Reise zu Rodin, dessen Werk ihn stark beeindruckte. Er besuchte Italien, weilte für längere Zeit in Berlin und Genf. Die frühen Arbeiten zeigen expressiv symbolistische Tendenzen, die später unter dem Einfluss der ägyptischen Kunst einer einfacheren Oberflächenbehandlung weichen. Von 1934 bis 1940 arbeitete Huf in Frankreich, kehrte dann in die Schweiz zurück, wo er zuerst in Luzern, Genf, Rom und schlussendlich in Gentilino bei Lugano lebte. Seit 1950 entstanden nachkubistisch abstrakte Plastiken. In den vierziger Jahren widmete sich der Künstler vermehrt der Zeichenkunst und der Malerei (Dissertation in Vorbereitung von Franz Müller).
- 171 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 2. September 1944.
- 172 Hans Purmann an Maria Geroe-Tobler, 25. November 1944.
- 173 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, Juli 1945.
- 174 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 12. April 1945.
- 175 So meinte Purmann auf die vielen Anfragen, die Maria für Ausstellungen und Publikationen in Zeitschriften erhielt: «[...] ich sei bald so bekannt, wie der General, worüber ich immer grossen Spass habe.» (Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, Juli 1945).
- 176 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 28. November 1947.
- 177 Das geht u.a. aus einem Brief von Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler vom 6. Januar 1949 hervor: «Dabei [sitzt] Ursula, meine Musterschülerin am Webstuhl, es gäbe sonst kaum einen Menschen auf der Welt, in dessen Genenwart ich zeichnen könnte. Sie kommt jetzt jeden Nachmittag und scheint mir prädestiniert für diese Arbeit, wie alles vorbereitet wäre in ihr.»

- 178 «Viele schöne Abende verbringen wir auf der Bellevuer-
rasse mit Morgenthaler [...].» (Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 22. Juni 1945). In einem undatierten Brief (nach dem Inhalt Juli 1945) schrieb die Künstlerin: «Mit Purrrmann habe ich immer fast zu viel Gesellschaftsleben. Vorige Woche nochmals eine interessante Begegnung mit Maurice Barraud. Vor zwei Tagen einen schönen Abend mit Dr. Lichtenhahn, ein grosser Kunstkenner u. Freund von Purrrma.[nn] (Direktor Kunsthalle Basel). [...] Purrrmann empfängt alle seine Freunde mit mir zusammen, was mich sehr beglückt.» Und im August gleichen Jahres meinte sie: «Eines Abends lud Lichtenhahn uns und den Maler Blanchet ins Grotto Renzo ein, wo man wunderbar gut iss't. Bis um Mitternacht sassen wir dort. Blanchet übernachtete dann i.[n] m.[einem] Haus, es war für mich ein grosses Erlebnis. Alle diese Männer verehren und lieben Purrrmann und freuen sich, dass er eine neue Entwicklungsstufe erreicht hat, wo Konvention und Zufall nicht mehr existieren. [...] Nur Purrrmann u. ich litten nicht unter der Hitze, er arbeitete vorm.[ittags] u. nachm.[ittags] im Freien und war voller Energie zwischen all den halbtoten Jämmernnden. Er ist köstlich und hat eine Gesundheit, die Hitze u. Kälte verträgt.» (3. August 1945).
- 179 Dieses Bild (Öl auf Leinwand, 46:38 cm), trägt die Archivnummer HP 86. Werkverzeichnis in Vorbereitung von Heidi Vollmoeller, Zürich (Schwägerin von Regina Vollmoeller-Purrrmann).
- 180 EDMUND HAUSEN, Der Maler Hans Purrrmann, Berlin 1950, Abbildung Seite 84.
- 181 Maria Geroe-Tobler an Hanny Rühle-Bächler, 21. Januar 1946. Auch Purrrmann schätzte den Rat seiner Künstlerfreundin, was aus einem Brief der Künstlerin an Bertha Bächler-Tobler vom 1. Dezember 1945 hervorgeht: «Sehr schöne Abende hatte ich mit Marsilius [Purrrmann], der einen grossen Aufsatz, seine Erinnerungen an seinen Freund und Lehrer Henry Matisse, geschrieben hat und den wir jetzt korrigieren; er soll im Werk kommen. Purrrmann arbeitet noch immer täglich im Freien, im Pelz gefütterten Mantel, er ist sehr gesund dabei, schlält im eiskalten Zimmer. Heute um 12 Uhr hole ich ihn am Malplatz, um ein halbes Stündchen ihn und die Sonne zu geniessen.»
- 182 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 25. März 1947.
- 183 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 15. August 1945.
- 184 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, Juni 1947.
- 185 Über diesen Hauskauf erfährt man: «Anzahlung Fr. 10'000.– (Fr. 3'000.– Maria; Fr. 5'000.– Purrrmann zinsfrei; Fr. 2'000.– Andreas Hefti, zinsfrei).» (Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, Sommer 1947). Auch Andreas Hefti, Männedorf, und der Direktor der Ciba AG, Dr. Arthur Wilhelm, Bottmingen, halfen der Künstlerin beim Hauskauf: «Vorher hatte mir Wilhelm geschrieben, ich solle nach Basel kommen, um dort die mir fehlenden 3–5'000 Fr. abzuholen und ihm alles zu erklären mit dem Haus, wo ich Ende Oktober nochmals 10'000 Franken hinlegen muss. Ich muss dafür in den nächsten Jahren einen Teppich für Wilhelm machen, was mir sehr angenehm ist und von ihm sehr freundschaftlich.» (1. Oktober 1947).
- 186 In einem Brief vom 25. Januar 1948 schrieb Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler: «[...] ich schlafte immer herrlich, bis die Italienerin morgens 7 Uhr den Orangensaft bringt und um 8 Uhr Kaffi coffeefrei mit Eierzopf u. Honig u. Butter; jeden zweiten Tag darf ich in Ninons luxuriösem Bad baden, um 10 Uhr verlasse ich das Haus [...], und punkt 1 Uhr setze ich mich zu Hesses an den Tisch, trinke wieder statt Suppe ein Glas Orangensaft, dann etwas Kalbfleisch, Kartoffeln u. Salat [...].»
- 187 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 25. Januar 1948.
- 188 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 6. Januar 1949.
- 189 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, Mai 1949.
- 190 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 27. Juni 1949.
- 191 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 25. Juli 1949.
- 192 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 25. März 1954.
- 193 Elisabeth Conrad wird erstmals in einem Brief vom März 1944 erwähnt. Sie half Maria Geroe-Tobler im Haushalt, aber auch beim Weben.
- 194 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, September 1953.
- 195 KLARA FEHRLIN-SCHWEIZER, Maria Geroe-Tobler, in: St.Galler Tagblatt, 28. Januar 1963.
- 196 Lebenslauf von 1917.
- 197 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 15. Mai 1956.
- 198 Vgl. BRIGITTE TIETZEL, Geschichte der Webkunst. Technische Grundlagen und künstlerische Tradition, Köln 1988.
- 199 Eine Schlitzöffnung bei parallel zur Kette verlaufenden Linien kann auch mit der Technik der verhängten Wirkerei vermieden werden. Dabei werden zwei verschiedenfarbige Schüsse beim Umkehren zwischen zwei Kettenfäden einfach oder doppelt ineinander verhängt.
- 200 Maria Geroe-Tobler an Georg Schmidt, 15. April 1945.
- 201 Die Angaben zur Technik der ersten beiden im Werkverzeichnis der Originalausgabe aufgeführten Teppiche – von denen nur Schwarzweiss-Abbildungen bekannt sind – stammen von Ursula Böhmer-Bächler (1920–1995), der Nichte und langjährigen Mitarbeiterin der Künstlerin, und Marianne Gächter-Weber, Konservatorin am Textilmuseum St.Gallen.
- 202 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 15. Juni 1922.
- 203 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 28. Mai 1925.
- 204 Die Angaben zum Material stammen u.a. von der bis zu ihrem Tod in Montagnola wohnhaften Ursula Böhmer-Bächler und Marianne Gächter-Weber, St.Gallen.
- 205 In diesem Heft sind auch Muster- und Farbkombinationen beschrieben, und die Künstlerin äusserte sich in knappen Sätzen zu Formen und Farben der norwegischen und schwedischen Teppiche.
- 206 Maria Geroe-Tobler an Georg Schmidt, 15. April 1945.
- 207 Bereits 1731 wurde die Fabrikationsstätte in Aubusson (Dép. Creuse) in den Rang einer königlichen Manufaktur erhoben. Unter Aubusson-teppichen werden im allgemeinen gewirkte Bildteppiche verstanden.
- 208 Die Produktion dieser Schule kann trotz technischer Meisterschaft nicht immer überzeugen. Die Farben sind oft grell, die Formensprache allzu dekorativ. Künstlerisch hochstehender sind die Arbeiten, welche nach Entwürfen von Matisse, Léger oder abstrakten Künstlern in die textile Technik übertragen wurden.
- 209 Maria Geroe-Tobler an Georg Schmidt, 15. April 1945.
- 210 Hinweise zu dieser Arbeitsweise finden sich im undatierten Heft zum «Unterricht in Gobelinfabrikation».
- 211 Mitteilung von Ursula Böhmer-Bächler (1920–1995).
- 212 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, September 1935.
- 213 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 26. April 1942.
- 214 «Mein neuer Entwurf, den ich mit grosser Anstrengung machte, denn ich kann gut einen Monat nur zeichnen u. malen, dann kommt eins aus dem andern, aber so zwischen dem Weben in Eile für einen bestimmten Tag etwas Endgültiges, ist nicht meine Sache.» (Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 8. Januar 1945.)
- 215 Nach Aussage von Ursula Böhmer-Bächler soll Maria Geroe-Tobler immer wieder Zeichnungen und Vorstudien zu Teppichen verkauft haben.
- 216 Undatiertes Heft zum «Unterricht in Gobelinfabrikation».
- 217 Undatiertes Heft zum «Unterricht in Gobelinfabrikation».
- 218 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, Ende September 1928.
- 219 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, August 1935.
- 220 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, Mai/Juni 1940.
- 221 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 7. September 1942 und 17. Januar 1947.
- 222 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 15. Oktober 1943.
- 223 Maria Geroe-Tobler an Rudolf Hanhart, Juli 1960.
- 224 Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 6. September 1949.
- 225 Maria Geroe-Tobler bemerkte in ihrem «Gesuch um Beibehaltung des Frauennamens» vom November 1935: «Nach Zürich zurückgekehrt [August 1924], lernte ich von meiner Freundin Edith Naegeli, die inzwischen in Schweden gewesen war, die schwedische Gobelinfabrikation.»

- ²²⁶ EDITH NAEGELI, Märta Maas-Fjetterström – die grosse schwedische Weberin, in: Heimatwerk, 12. Jahrgang, Nr. 1, Juni 1947, Seite 32.
- ²²⁷ Wohl hat Edith Naegeli ihrer Künstlerfreundin Abbildungen solcher Webereien gezeigt. Es ist auch denkbar, dass Maria Geroe-Tobler in Musterbüchern im Textilmuseum St.Gallen (erschienen in Malmö 1925–1929, Bestellnummer der Textilbibliothek St.Gallen Q4/31) skandinavische Webereien des späten 18. und 19. Jahrhunderts gesehen hat. Im Nachlass von Maria Geroe-Tobler finden sich jedenfalls Abbildungen von Teppichen der schwedischen Künstlerin Märta Maas-Fjetterström.
- ²²⁸ Vgl. MADELEINE JARRY, Skandinavien und die Stilbewegung, in: Wandteppiche des 20. Jahrhunderts, München 1975, Seiten 44–58.
- ²²⁹ Den Bildteppich «Die heiligen drei Könige» (abgebildet bei H. GROSCH, Altnorwegische Teppiche, Berlin 1901) kopierte Maria Geroe-Tobler in ein Notiz- und Zeichnungsheft. Die Künstlerin übernahm neben den Farben und Formen auch die Massstäblichkeit der Abbildung des Teppichs.
- ²³⁰ Im undatierten Heft zum «Unterricht in Gobelinveweberie» finden sich einige Literaturhinweise: «Spätantike und frühmittelalterliche Stoffe, v. W.F. Volbach, Mainz 1932; Koptische Textilien, Dr. Ad.[olf] Fäh; Griechische Vasenmalerei, Ernst Buschor.»
- ²³¹ Im Besitz des Industrie- und Gewerbemuseums St.Gallen befinden sich Fragmente einer 140:360 cm grossen, gewirkten Decke des 6./7. Jahrhunderts (Inv.-Nummer 15048). Darauf sind sieben verschiedene Bäume mit reichem Blattwerk und stilisierten Blüten dargestellt. Es ist sehr wohl möglich, dass die Künstlerin diese Wirkerei gekannt hat.
- ²³² Möglicherweise ist darin auch ein Anzeichen des körperlichen Verfalls der Künstlerin zu erkennen.
- ²³³ Auch Purmanns Bilder zeigen Motive einer heilen Welt; z.B. farbige Stilleben und heitere Landschaften. Die Naturformen sind weich und geschweift. Ihre Konturen sind hervorgehoben.
- ²³⁴ Vgl. HANS-JÖRG HEUSSER, Heimatsehnsucht und Katastrophenangst – Soziopsychologische Aspekte der schweizerischen Malerei der dreissiger Jahre, in: Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich 1981, Seite 278ff.
- ²³⁵ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 19. Juni 1939.
- ²³⁶ GEORG SCHMIDT, Künstler und Auftrag, in: Das Werk, 23. Jahrgang, Nr. 2, Februar 1936, Seiten 62–64.
- ²³⁷ Zur Auftragssituation in Basel, speziell der chemischen Industrie, vgl. YVONNE HÖFLIGER-GRIESSER, Basel, in: Dreissiger Jahre Schweiz. 1936 – eine Konfrontation, Ausstellungskatalog, Aargauer Kunstmuseum Aarau 1981, Seite 58.
- ²³⁸ Viele Teppiche befinden sich noch heute bei den Auftraggebern oder ihren Nachkommen.
- ²³⁹ Ebenfalls nicht berücksichtigt wird der Liechtensteiner Jugendstilkünstler Ferdinand Nigg (1865–1945), obwohl er u.a. einen wichtigen Beitrag zur Textilkunst geleistet hat (vgl. EVI KLIEMAND [HRSG.], Ferdinand Nigg. Wegzeichen zur Moderne, Schaan 1985).
- ²⁴⁰ Diese These vertrat auch Ursula Böhmer-Bächler (1920–1995), die Maria Geroe-Tobler seit 1945 bei der Ausführung der Teppiche unterstützte. Ursula Böhmer-Bächler bezeichnete das Werk ihrer Tante als «einzigartig» und «in sich geschlossen, einer inneren Erzählfreude folgend» (mündliche Aussage vom 28. März 1995).
- ²⁴¹ Vgl. hierzu SIGRID WORTEMAN WELTGE, Bauhaus-Textilien. Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt, Schaffhausen 1993.
- ²⁴² «Später muss sie ein viertel oder ein halbes Jahr nach Basel zu Herrn Baumann und Fr. Coçan.» (Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 19. Juni 1939.)
- ²⁴³ Vgl. 10 Jahre Gruppe 33. Gedächtnis-Ausstellung Fritz Baumann, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Basel 1945.
- ²⁴⁴ Abbildung in Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936, Ausstellungskatalog, Aargauer Kunstmuseum Aarau 1981, Seiten 71/72.
- ²⁴⁵ Vgl. MARTIN HELLER und LUTZ WINDHÖFEL, Das neue Leben, in: Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936, Seiten 62–95.
- ²⁴⁶ Vgl. das Manifest «Für die neue Bewegung in der Kunst», abgedruckt in: Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936, Seiten 67/68.
- ²⁴⁷ MARIA GEROE-TOBLER, Die moderne Frau und die Handarbeit, in: Das Werk, 15. Jahrgang, Nr. 8, August 1928, Seite 241.
- ²⁴⁸ Vgl. die Abbildung einer Stickerei in Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936, Seite 91.
- ²⁴⁹ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, Ende September 1928.
- ²⁵⁰ Die Illustratorin und Kunstgewerblerin Margaretha Chaudon-Amman wurde 1912 in Basel geboren und war u.a. Schülerin von Adolf Hözel in Stuttgart.
- ²⁵¹ «Heute früh, mein Herz klopft noch wie toll – kam ein Brief von Direktor Wilhelm, Prof. Dr. Mangold, Rektor der Basler Universität, hätte meinen Teppich bei ihm gesehen und hätte nun im Sinn, einen grossen Teppich für das Rektormzimmer der neuen Universität Basel machen zu lassen. Ich sollte sofort mein Fotomaterial einschicken, es seien verschiedene Bewerber!» (Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, September 1938).
- ²⁵² OTTO SPIESS, Der Wandteppich im Regenzimmer des neuen Kollegiengebäudes, in: Basler Jahrbuch 1943, Seiten 101–112, Abbildung Seite 101.
- ²⁵³ «Hingegen zeigte mir Dir. Wilhelm einen Brief von Rektor Mangold, er hätte gern von mir einen Teppich gehabt, aber die ‹Damen der Universität (wer?)› hätten es sich nicht nehmen lassen, für ihn gemeinsam einen Teppich zu sticken! (Oh Schmerz hört auf!)» (Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 15. Dezember 1938).
- ²⁵⁴ Vgl. R.B., Nachruf Berta Tapolet, in: Das Werk, 34. Jahrgang, Nr. 10, Oktober 1947, Seite 122.
- ²⁵⁵ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, undatiert (nach dem Inhalt November 1930).
- ²⁵⁶ Vgl. PETER MEYER, Bemaltes Porzellan von Berta Tapolet und Louise Strasser, Zürich, in: Das Werk, 11. Jahrgang, Nr. 7, Juli 1924, Seiten 188–193 (mit Abbildungen). Weiter: Temperabilder, in: Das Werk, 16. Jahrgang, Nr. 12, Dezember 1929, Seiten 381–383 (Abbildungen). – Keramische Arbeiten des Ateliers Luise Strasser und Berta Tapolet SWB, Zürich, in: Das Werk, 19. Jahrgang, Nr. 1, Januar 1932, Seiten 11–15 (Abbildungen).
- ²⁵⁷ JULIANA ROH, Deutsche Bildteppiche der Gegenwart, Offenburg/Baden 1955, Seite 25.
- ²⁵⁸ Beide Künstlerinnen unternahmen Reisen nach Italien, um Werke Giottos zu sehen. Maria Geroe-Tobler 1933, Johanna Schütz-Wolff 1937.
- ²⁵⁹ Die beiden Künstlerinnen nahmen 1961 in München an einer Ausstellung teil. Vgl. Katalog Wandteppiche, Ausstellung der Akademie der Schönen Künste und der Neuen Sammlung München, München 1961. Zu Schütz-Wolff vgl. auch den Ausstellungskatalog. Das graphische Werk von Johanna Schütz-Wolff, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 20. April bis 15. Juli 1958.
- ²⁶⁰ In der Ausstellung «Neue Schweizer Bildteppiche in Konfrontation mit Werken von Henri-Georges Adam, Hans Arp, Le Corbusier, Fernand Léger, Woty Werner», Kunstmuseum St.Gallen, 6. September bis 18. Oktober 1959, stellten Emmy Ball-Hennings, Annemarie Schütt-Hennings und Maria Geroe-Tobler ebenfalls aus.
- ²⁶¹ Mitteilung von Ursula Böhmer-Bächler (1920–1995).
- ²⁶² Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, März 1944.
- ²⁶³ VGL. HANNI SANDMEIER, Besuch bei Elisabeth Conrad, in: Heimatwerk, 24. Jahrgang, Nr. 2, Februar 1969, Seiten 44–53, 5 Farabbildungen auf den Seiten 49–52.
- ²⁶⁴ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, 6. Januar 1949.
- ²⁶⁵ Maria Geroe-Tobler an Bertha Bächler-Tobler, Ende September 1928.
- ²⁶⁶ Lissy Funk in einem Gespräch mit der Autorin am 6. Februar 1996.
- ²⁶⁷ HERMANN HESSE, Über den von Frau M. Geroe-Tobler gewebten Teppich in meinem Atelier.