

An expressionist painting featuring two faces. The face on the left is rendered in vibrant green and blue tones, with large, dark, staring eyes and a red, bowl-cut hairstyle. The face on the right is in shades of red, pink, and blue, with a more somber expression and dark, wavy hair. The background is a mix of dark and light colors, creating a sense of depth and emotional intensity. The brushstrokes are visible and expressive, characteristic of the Expressionist movement.

EXPRESSIONIST SCHERER

DIREKTER

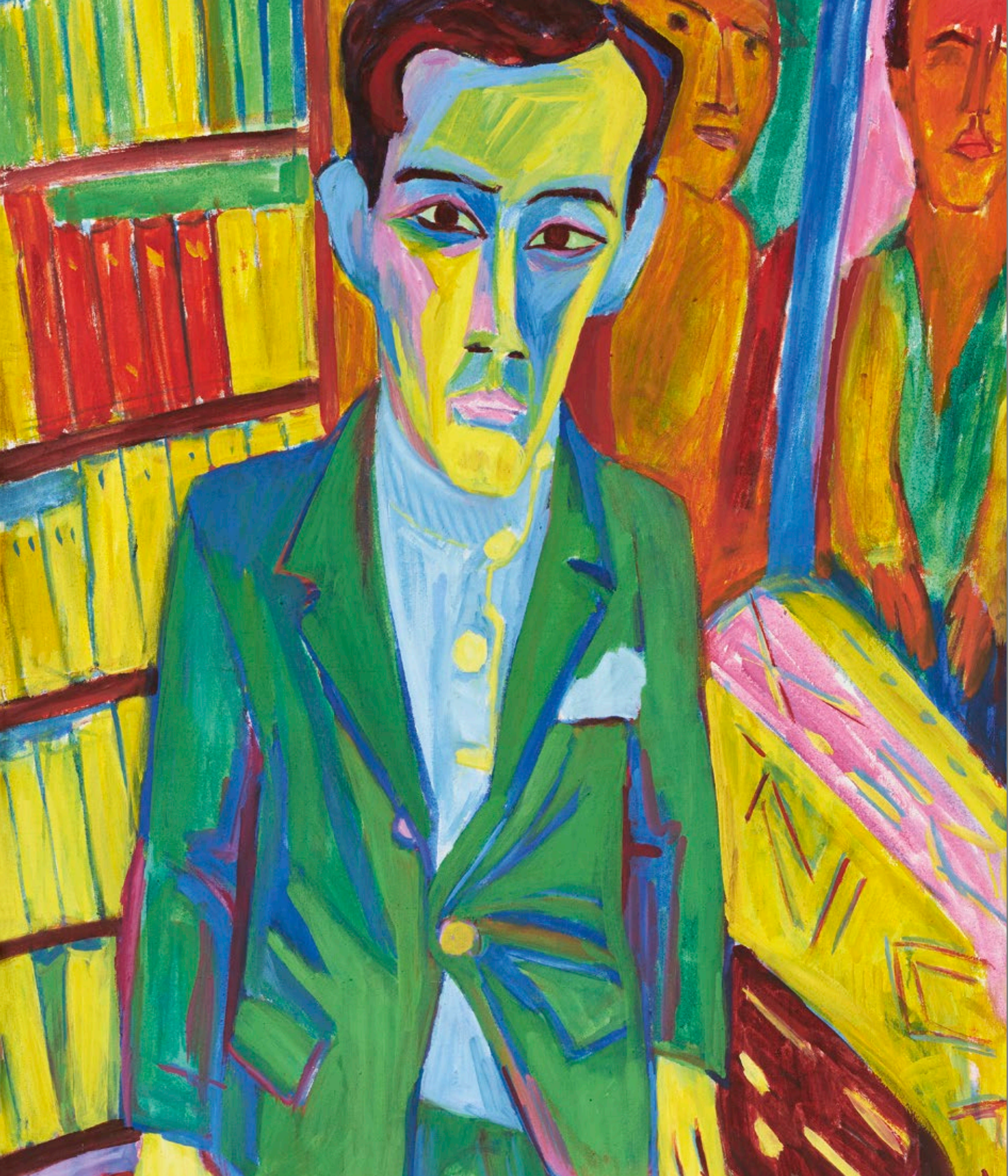
MORE DIRECT

ROHER

MORE RAW

EMOTIONALER

MORE EMOTIONAL



EXPRESSIONIST SCHERER

DIREKTER

MORE DIRECT

ROHER

MORE RAW

EMOTIONALER

MORE EMOTIONAL

Herausgegeben von | Published by
Isabel Herda, Christine Litz
Städtische Museen Freiburg,
Museum für Neue Kunst

Sandstein Verlag

6 Vorwort

Christine Litz

Foreword

11 Eine Art Schule?
Zur Rezeption des Verhältnisses
von Hermann Scherer
und Ernst Ludwig Kirchner

Isabel Herda | Christine Litz

A Kind of School?
On the Reception of Hermann Scherer
and Ernst Ludwig Kirchner's Relationship

29 Es sind die Bilder, die leben
Zu den Selbstbildnissen
Hermann Scherers

Volker Bauermeister

It is the Pictures that are Alive
On Hermann Scherer's Self-portraits

37 Kunst und Kommunismus –
Hermann Scherer und die Politik

Margitta Brinkmann

Art and Communism –
Hermann Scherer and Politics

49 Von Dostojewskij verführt
Zur Dostojewskij-Rezeption bei
Hermann Scherer

Monika Charkowska

Seduced by Dostoyevsky
On Hermann Scherer's Reception of
Dostoyevsky

Katalog | Catalogue

64 Freunde und Freundinnen

Friends

80 Akte und Paare

Nudes and Couples

92 Bei Kirchner in Frauenkirch

With Kirchner in Frauenkirch

104 Figur und Landschaft

Figures and Landscape

Zu | About Hermann Scherer

126 Biographie

Martin Schwander

Biography

138 Zu den biographischen Orten
Hermann Scherers

Eva Rugel

On the Places in
Hermann Scherer's Life

Anhang | Appendix

146 Abbildungsverzeichnis

List of Figures

156 Bibliographie

Bibliography

158 Autorinnen und Autoren

Authors

159 Fotonachweis

Photo Credits

160 Impressum

Imprint



Eine Art Schule? Zur Rezeption des Verhältnisses von Hermann Scherer und Ernst Ludwig Kirchner

A Kind of School? On the Reception of Hermann Scherer and Ernst Ludwig Kirchner's Relationship

Hermann Scherer gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des Expressionismus in der Schweiz. Doch gleichzeitig zählt er zu den Künstlern, die immer zuerst in Bezug zu anderen Künstlern betrachtet werden, in seinem Fall zu Ernst Ludwig Kirchner.

Er ist nur 34 Jahre alt geworden. Und trotz seines frühen Todes hinterließ er ein verhältnismäßig umfangreiches Œuvre, das hauptsächlich zwischen 1923 und 1926 entstanden ist. In diesen vier für ihn entscheidenden Jahren entwickelte Scherer eine große Produktivität und schuf schätzungsweise mehr als 150 Gemälde¹, 25 Holzskulpturen, über hundert Holzschnitte², hunderte Zeichnungen und Aquarelle sowie zahlreiche Skizzenbücher. Prägend für die Entwicklung seines kurzen, aber intensiven Schaffens waren die Abwendung von Carl Burckhardts neoklassizistischer Kunstauffassung und die Auseinandersetzung mit den Werken von Auguste Rodin und Edvard Munch sowie die Begegnung mit Ernst Ludwig Kirchner.³ Seit der Ausstellung *Moderne Malerei – deutsche Malerei* mit Gemälden von Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel,⁴ die 1921 in der Kunsthalle Basel gezeigt wurde,⁵ vor allem aber durch die persönliche Begegnung anlässlich Kirchners erster größerer Ausstellung in der Schweiz, die ebenfalls die Kunsthalle Basel 1923 ausrichtete,⁶ war Scherer Kirchners Werk präsent. Im Zuge dieser Ausstellung traf Kirchner auf die Künstler Paul Camenisch, Albert Müller, Hans R. Schiess⁷ und Hermann Scherer, die seine Kunst begeistert und interessiert aufnahmen. Kirchner war angesichts dieser enthusiastischen Resonanz sehr angetan von der Begegnung und lud Scherer, der ihm beim Einrichten seiner Ausstellung geholfen hatte, als Ersten nach Frauenkirch ein.⁸ In der Folge hielt sich Scherer öfter – zwischen 1923 und 1926 mindestens fünf Mal – zu kurzen bis monatelangen gemeinsamen Arbeitsaufenthalten bei Kirchner in Frauenkirch auf.

Hermann Scherer is regarded as one of the most important representatives of Expressionism in Switzerland. But at the same time, he is one of those artists whose works are perennially viewed with reference to the work of other artists, in Scherer's case, to that of Ernst Ludwig Kirchner.

He was just thirty-four years old when he died. Despite his premature death, he left behind a relatively large body of work, the bulk of which was produced between 1923 and 1926. In these four decisive years, Scherer harnessed immense productive energy, creating a mass of work estimated to be in excess of 150 paintings,¹ twenty-five wooden sculptures, over a hundred woodcuts,² hundreds of drawings and water-colours and numerous sketchbooks. A number of factors contributed to the development of this intensely creative period: his repudiation of Carl Burckhardt's neoclassical view of art, how he was impacted upon seeing the works of Auguste Rodin and Edvard Munch, as well as meeting Ernst Ludwig Kirchner.³ Scherer had become aware of Kirchner's work initially from the exhibition *Moderne Malerei – deutsche Malerei* (Modern Painting – German Painting) shown at the Kunsthalle Basel in 1921,⁴ that featured paintings by Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff and Erich Heckel,⁵ but more importantly through his personal encounter on the occasion of Kirchner's first major exhibition in Switzerland, which was also shown at Kunsthalle Basel in 1923.⁶ In the course of this exhibition, Kirchner met artists Paul Camenisch, Albert Müller, Hans R. Schiess⁷ and Hermann Scherer, all of whom took an extremely enthusiastic interest in the older artist's work. Kirchner was taken with the encounter in view of this eager response and invited Scherer, who had helped him set up his exhibition, to be first to visit him in Frauenkirch.⁸ As a result, Scherer often visited Kirchner in Frauenkirch so that they could work together for short periods or even for months at a time; indeed, between 1923 and 1926, Scherer made the trip at least five times.

Abb. | Fig. 1 Das »Bildhaueratelier« neben dem Wildbodenhaus, 1924, Kirchner Museum Davos, Schenkung Nachlass Ernst Ludwig Kirchner 1992

Was über das Verhältnis der beiden bekannt ist, wissen wir hauptsächlich von Kirchner, der sein eigenes Leben und Schaffen stets selbst genau reflektierte und sein eigenes Narrativ erfand: posthum durch Briefe und Tagebücher⁹ und durch eigene zeitgenössische Texte wie den 1925 in *Der Cicerone* erschienenen Beitrag von Kirchners erfundenem französischem Kunstkritiker-Alter-Ego Louis de Marsalle. Dieser Aufsatz, den Kirchner zunächst bei Will Grohmann angefragt hatte und dann doch selbst unter seinem Pseudonym schrieb, sollte Kirchner nicht nur den Vorrang in Bezug auf sein skulpturales Werk sichern, sondern ihn auch als einen Künstler darstellen, der seine skulpturale Auffassung weitergibt, und ihn in diesem Sinne also als Lehrer dokumentieren.¹⁰

Dass sich unser Wissen über das Verhältnis der beiden vor allem aus Kirchners Perspektive speist, liegt nicht nur daran, dass er der bekanntere Künstler ist und sein Werk demzufolge breiter rezipiert wurde, sondern auch daran, dass er zu Lebzeiten strategisch die eigene Rezeption mitdachte und massiv zu beeinflussen suchte. In Briefen, Tagebucheintragungen und eigenen Texten äußerte er sich über seine Weggefährten und hat so das Bild vom Schüler-Lehrer-Verhältnis als Erster entworfen und nachhaltig geprägt.¹¹ Auch in seinen Bildern thematisiert Kirchner die Freundschaft zu Scherer, Müller, Camenisch und anderen Künstlerkollegen und gibt dieser mitunter eine eindeutige Prägung: »Indem er Scherer als Bewunderer seines Werkes malt, stellt Kirchner das Lehrer-Schüler-Verhältnis unmissverständlich dar«. ¹² Scherer dachte hinsichtlich der Rezeption seines Werkes sicherlich weniger taktisch.¹³

Als Scherer an einer Sepsis als Folge einer nicht behandelten Streptokokkeninfektion starb, wurde er mitten aus seinem noch jungen Leben gerissen. Wegen seines unerwarteten und frühen Todes hinterlässt er als Œuvre nur wenige Frühwerke und ebenjenes umfangreiche Konvolut, das nach der Begegnung mit Kirchner entstanden ist und das auch den Höhepunkt seines Schaffens darstellt. Es ist reine Spekulation, wie sich sein Werk weiterentwickelt hätte. Kirchner hingegen, nur 13 Jahre älter als Scherer, konnte bereits vor der Begegnung mit diesem auf ein umfangreiches Werk zurückblicken und hat Mitte der 1920er Jahre bis zu seinem Freitod 1938 weitere stilistische Entwicklungen vollzogen. Diese Ausgangslage – der Alters- und der Erfahrungsunterschied, die längeren gemeinsamen Arbeitsaufenthalte sowie Selbstzeugnisse Kirchners¹⁴ – hat dazu beigetragen, dass in der Kunstkritik sowie in der Kunstgeschichtsschreibung das Verhältnis der beiden Künstler einen eindeutigen Stempel trägt: den einer Lehrer-Schüler-Beziehung.¹⁵

Um Scherers Werke in den Blick zu bekommen und sich mit seinen spezifischen Qualitäten beschäftigen, ist es durchaus produktiv, sie in Bezug zu Kirchners Werken zu setzen und zu befragen. Dies allerdings nur innerhalb des Bezugsrahmens eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses zu tun, bedeutet, den früh verstorbenen Scherer auf einen Schüler in Abhängigkeit von Kirchner als Lehrer zu reduzieren und jede Erkenntnis innerhalb dieser Setzung zu bewerten.¹⁶ Eine Ausstellung über bzw. eine Auseinandersetzung mit Scherers Werk kann diesen Bezugsrahmen nicht unerforscht lassen, ganz im Gegenteil, sie muss ihn adressieren und seine impliziten Wertungen kritisch untersuchen

What we know about the relationship between the two men is mainly from Kirchner's point of view, as he was in the habit of always reflecting carefully upon his own life and work, even inventing his own narrative, either posthumously through letters and diaries⁹ or through his own texts of the time, such as the piece by Kirchner's fictional French art-critic alter-ego, Louis de Marsalle published in *Der Cicerone* in 1925. This essay, which he had initially asked Will Grohmann to write but subsequently wrote himself under his pseudonym, would not only ensure he had the upper hand in relation to his sculptural work, but would cast him also as the kind of artist who communicates his ideas about sculpture to others and, in this sense, document his role as a teacher.¹⁰

The fact that our knowledge of the two artists' relationship draws mainly on details from Kirchner's perspective is not only because he is the better known artist and his work was therefore more broadly received, but also because he strategically moulded his own reception during his lifetime and sought to influence it to a massive degree. He talked about his compatriots in letters, diary entries and his own texts, and was thus the first to posit and foster the image of a teacher/pupil relationship.¹¹ In his works, Kirchner also addresses the friendship between Scherer, Müller, Camenisch, and other fellow artists, and sometimes gives it a decisive stamp: "By painting Scherer as an admirer of his work, Kirchner unambiguously presents a teacher/pupil relationship."¹² Scherer certainly thought less tactically about the reception of his work.¹³

When Scherer died of sepsis as a result of an untreated streptococcal infection, he was tragically torn from his life with many years ahead of him. Owing to this unexpected and premature death, his oeuvre only comprises a few early works, and the extensive batch of works, which poured forth after meeting Kirchner, thus represents the culmination of his life's work. We can only speculate as to how his work might have evolved. Kirchner, on the other hand, just thirteen years older than Scherer, was able to look back on an extensive oeuvre even before they met and achieved further stylistic developments in the mid-1920s until his suicide in 1938. This starting position – the difference in age and experience, the extended working holidays together, Kirchner's personal testimonials¹⁴ and

und hinterfragen, wenn man neu, anders und aus einer heutigen Perspektive auf das Schaffen Scherers blicken möchte.

Doch wie kann man sich seinem Werk nähern, ohne die vielfach übergestülpten kulturgeschichtlich konstruierten Schichten mitzudenken? Wir wollen zunächst den Bezugsrahmen selbst in den Blick nehmen. Uns interessieren die Dynamiken, Ansprüche und Erwartungen, die im Zusammenhang mit einem Lehrer-Schüler-Verhältnis auftreten. Welche Parameter gelten für solch ein Verhältnis? Wie sieht Kirchners Konzept für den Unterricht aus? Was sucht Scherer bei Kirchner? Was sucht umgekehrt Kirchner bei Scherer? Wie verhält es sich mit dem Austausch mit anderen und dem Bezug auf Vorbilder? Welche Rolle spielen das soziale und das geistige Umfeld, in dem sich die beiden Künstler begegnen? Was wissen wir über das gemeinsame Arbeiten? Welche künstlerischen Ideen und Ansprüche an die eigene Arbeit verbinden die Künstler? Was bedeutet es, wenn zwei Künstler an einem Ort zusammenarbeiten, die gleichen Motive und Modelle nutzen? Die Frage nach Formen der Zusammenarbeit bestimmt auch die Form dieses Essays, denn wir gehen den Text als gemeinsam schreibendes Autorinnenteam an.

Betrachtet man die Rezeption dieses Verhältnisses von Kirchner und Scherer, muss man feststellen, dass gleich mehrere sich teilweise sogar widersprechende Vorstellungen dieses Bild bis heute prägen. Einerseits wird Scherers künstlerisches Werk als bedeutender Beitrag zum Schweizer Expressionismus durchaus anerkannt und das Verhältnis zu Kirchner grundsätzlich sowohl im Sinne eines Gebenden als auch eines Nehmenden betrachtet, andererseits aber bleibt der Schüler-Stempel, den auch die anderen Künstler der Gruppe Rot-Blau tragen, hartnäckig haften. Dass sich ein solches Urteil überhaupt bilden konnte, dafür wird mitunter das eigene Agieren der Künstler der Gruppe Rot-Blau verantwortlich gemacht, in »ihre[r] Anhängerschaft und Verehrung für den arrivierten Älteren«¹⁷.

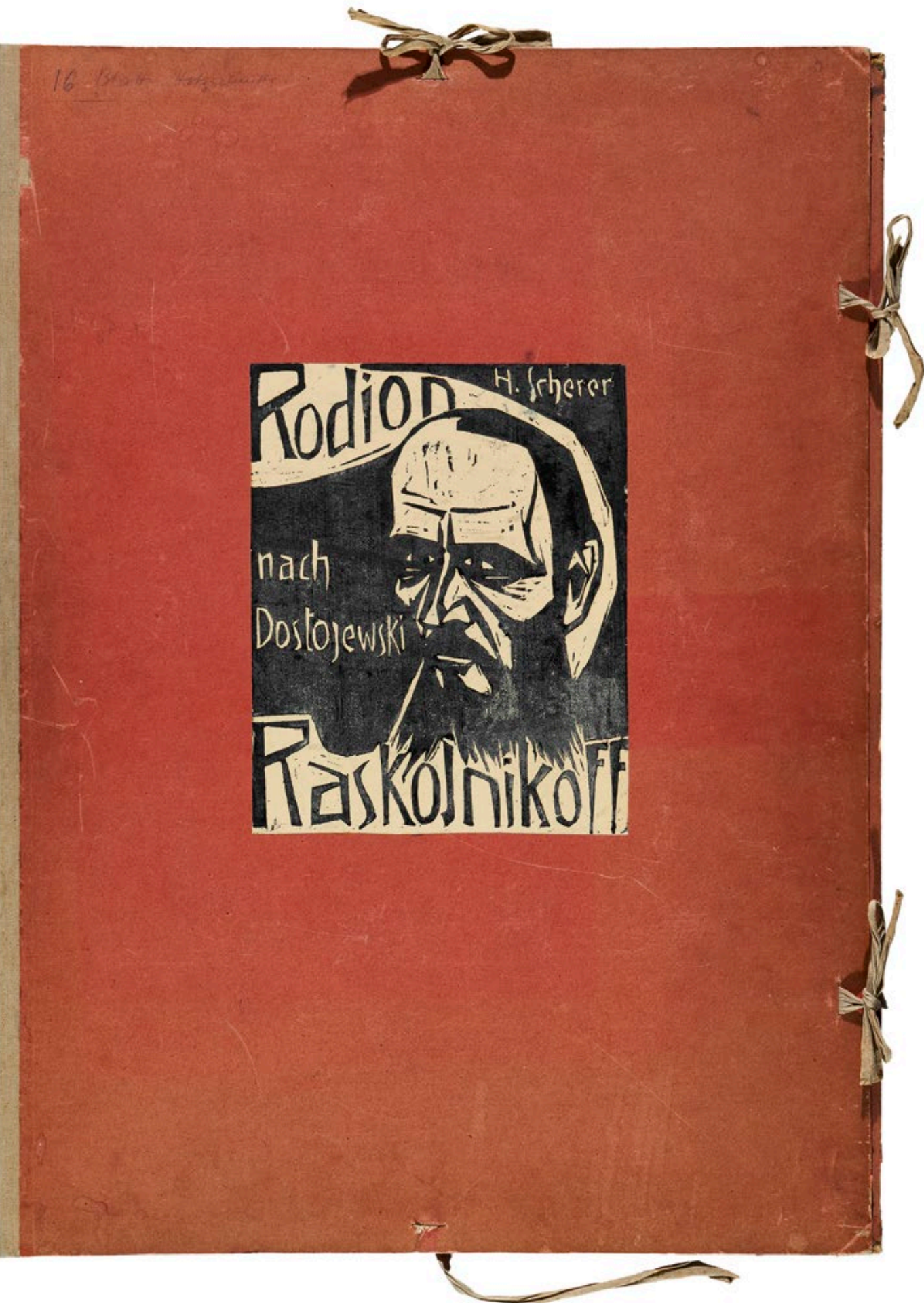
Da ihre Werke viele stilistische, motivische und technische Überschneidungen aufweisen, führt dies in der Rezeption zur lange verbreiteten Einschätzung, dass Scherers Werke ohne Kirchner nicht denkbar seien und Kirchners Werken glichen, dass also der Schüler den Lehrmeister kopiere und, vor allem auf die Malerei bezogen, wenig Eigenständiges hervorbringe. Diese generelle Einordnung erfährt im Laufe der Zeit, in der sowohl die Kirchner-Forschung über die Brücke-Zeit hinaus weiter betrieben wird als auch das Interesse an Scherers Werk wächst, Korrekturen und Differenzierungen. So wird beispielsweise explizit zwischen dem »Maler Scherer« und dem »Bildhauer Scherer« ebenso wie zwischen dem »Maler Kirchner« und dem »Bildhauer Kirchner« unterschieden. Wahlweise unterliegt der Schüler seinem Lehrer auf dem einen oder anderen Gebiet oder aber läuft ihm hier und dort, sei es in Direktheit, Expressivität oder technischer Versiertheit, den Rang ab.¹⁸ Hinzu kommen die Interpretationen von Kirchner je nach Bedarf als entweder großzügigem, versiertem oder von Missgunst getriebenem, im Grunde ungeeignetem Lehrer. Gänzlich unabhängig von der einzelnen Wertung ist es wichtig festzuhalten, dass diese Zugänge allesamt vor der Folie des Lehrer-Schüler-Verhältnisses entstanden sind und dieses immer miterzählen.¹⁹

the narrow frame of reference – has contributed to the fact that in art criticism as well as in art history, the relationship between the two artists is ossified in the mould of the teacher/pupil relationship.¹⁵

To gain a firm grasp of Scherer's works and examine his specific qualities, it is helpful to relate them to Kirchner's works and analyse them in this context. However, doing so only within the frame of reference of the teacher/pupil relationship means reducing the prematurely-deceased Scherer to the status of student dependent on Kirchner as teacher and to evaluate each insight within this context.¹⁶ Any exhibition on Scherer and concomitant scrutiny of his work cannot leave this frame of reference unaddressed; conversely, research has to be undertaken to critically examine and question its implicit premise in order to view Scherer's work in a new, distinct, and more contemporary light.

But how can one approach his work without taking in the often superimposed, cultural-historical layers? First of all, we should inspect the frame of reference itself. We are interested in the dynamics, demands and expectations associated with the teacher/pupil relationship per se. Which parameters apply to such a relationship? What did Kirchner's educational concept actually look like? What was Scherer looking for in Kirchner? What, by reciprocation, was Kirchner looking for in Scherer? To what extent was an exchange with others important, as well as reference to role models? What role did the social and spiritual milieu play, in which the two artists met? What do we know about how they worked together? Which of the artistic ideas and demands that each artist placed on his own work constituted common ground for the two men? What is the outcome when two artists work together in the same location, sharing motifs and models? The question of what form their sessions took as they worked together is both a seminal and resonant line of enquiry in this essay, not least because we have also approached the text as co-authors.

When considering the reception of the bond between Kirchner and Scherer, it is necessary to realise that, even today, a number of – even at times – contradictory notions shape this relationship. On the one hand, as a significant contribution to Swiss Expressionism, Scherer's art has been acknowledged and the relationship to Kirchner fundamentally viewed in the sense of a giver and a taker; on the other, the wholesale labelling of Scherer with the status of pupil, as other *Rot-Blau* artists were labelled, has stubbornly stuck fast. The fact that such a verdict



Monika Charkowska

Von Dostojewskij verführt Zur Dostojewskij-Rezeption bei Hermann Scherer

Seduced by Dostoyevsky On Hermann Scherer's Reception of Dostoyevsky

Es ist aus unterschiedlichen Zeugnissen bekannt, wie etwa aus der Grabrede von Hermann Scherers Freund, dem Slawisten und Theologen Fritz Lieb (1892–1970), dass keiner Scherer so tief und wahr gefesselt habe wie Fjodor M. Dostojewskij (1821–1881) mit seinen großen Romanen.¹ Diese Begeisterung für den russischen Schriftsteller teilte Scherer mit vielen Zeitgenossen. Unter den Expressionisten bekam Dostojewskij eine neue Aktualität – wie die russischen Autoren überhaupt. In den 1920er Jahren lässt sich geradezu ein »Russen-Kult« und eigentlich auch ein »Russen-Exotimus« beobachten,² »Dostojewski kreist[e] durch die Menschen dieser Zeit. Auseinandersetzung [...] [war] eine Notwendigkeit«³ – und die Lesart expressionistisch, der Zeitstimmung entsprechend.⁴

Was die Expressionisten bei Dostojewskij suchten, hatte oft mit den Suchenden selbst zu tun. Bei Dostojewskij fanden sie den Blick in tiefste Not des Menschen, in allerinnerste Konflikte und Abgründe der Seele. Die Grenzzustände der Existenz, der gebrochene, geschädigte und verstörte Mensch standen im Mittelpunkt: Krankheit, Elend, Laster und Verbrechen, also Störung und das Nicht-Normative, waren von besonderem Interesse – auch als Gegenentwürfe zur Bürgerlichkeit. Das ästhetische Prinzip war Intensität. Geradezu exemplarisch für die gestörte Ordnung standen der Mörder und das Verbrechen. Dostojewskijs *Verbrechen und Strafe*⁵ (1866) avancierte zu »dem« Kriminalroman aller Zeiten und wurde von vielen Künstlern des Expressionismus stark rezipiert.

Auch Scherers Dostojewskij-Rezeption ist eine expressionistische. Zu seiner intensiven Auseinandersetzung mit Dostojewskij kam er über Fritz Lieb, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband. Aus dieser intellektuellen Beschäftigung entstanden das doppelseitige Gemälde *Raskolnikoff* (Abb. S. 122/23) sowie eine umfangreiche Holzschnittfolge zum gleichen Thema, die sogenannte *Rodion-Raskolnikoff*-Mappe (Abb. S. 52–55).

As is well known from various testimonials, such as the eulogy given by Hermann Scherer's friend, the Slavist and theologian Fritz Lieb (1892–1970), nobody fascinated Scherer more profoundly and more genuinely than Fyodor M. Dostoyevsky (1821–1881) and his major novels.¹ Scherer shared his enthusiasm for the Russian writer with many of his contemporaries. Indeed, Dostoyevsky acquired a new currency among the Expressionists – as did Russian authors in general. A veritable "cult of the Russians" and actually a "Russian exoticism" can be discerned during the 1920s,² "Dostoyevsky circulated among the people of this era. Engagement [...] [was] a necessity,"³ – and the ensuing interpretation from such engagement was suitably expressionist, commensurate with the mood of the time.⁴

What the Expressionists sought in Dostoyevsky often had a lot to do with the individual seekers themselves. In Dostoyevsky's works they found an insight into the abject plight of the human condition, into the innermost conflicts and the abyss of the human soul. The extremities of existence, the broken, damaged and disturbed human being captured the expressionist imagination: illness, misery, vice and crime, i.e., the disorderly and the non-normative were of particular interest – also as counter models to the bourgeois mode of existence. The aesthetic principle was intensity. The murderer and the crime exemplified this troubled order. Dostoyevsky's *Crime and Punishment*⁵ (1866) became the "crime novel" of all time and was widely received and heavily drawn upon by many Expressionist artists.

Scherer's reception of Dostoyevsky is also expressionist in tenor. He arrived at his intense preoccupation with Dostoyevsky via his close friend, Fritz Lieb. The result of this intellectual engagement was the double-sided painting *Raskolnikoff* (fig. p. 122/23), as well as an extensive sequence of woodcuts on the same subject, the so-called *Rodion-Raskolnikoff* folder (figs. p. 52–55).

Abb. 1 | Fig. 1 Hermann Scherer
Mappe »*Rodion Raskolnikoff*«, 1926
Holzschnitt montiert auf rotem Pappdeckel
Nachlass Hermann Scherer

Raskolnikoff, das Gemälde (1925)

Ein krakeliger Titelschriftzug von Scherers Hand nebst Signatur läuft mitten durchs Gesicht des Mannes auf der wahrscheinlich verworfenen Rückseite des doppelseitigen Gemäldes *Raskolnikoff*.⁶ Es ist ein Verweis auf das auf der Vorderseite zu sehende Bild, das eine Szene nach Motiven aus Dostojewskijs Roman *Verbrechen und Strafe* zeigt, in dem Raskolnikow der Hauptprotagonist ist. In fast radioaktiver Grellheit, fast neonfarbig, giftschön, etwas unwirklich und furios leuchtet das markante Grün, das Gemälde dominierend. Es macht im Wesentlichen die Kraft dieses Bildes aus, das auch ansonsten schon – wie viele Gemälde Scherers – ein subkutanes Licht zu besitzen scheint. Aus einem dunklen, wenig definierten, bläulich-roten Hintergrund treten zwei Personen als Halbfiguren hervor: ein Mann und eine Frau mit hängenden Schultern, irgendwie befangen, emotional bewegt, einander zugewandt, sich aber nicht anblickend, über ein Buch gebeugt. In dieser sehr spannungsreich angelegten Situation verdichtet sich eine intime Erzählung von Schuld und Liebe und deswegen Sühne. Die Dargestellten sind nämlich das Liebespaar Rodion Raskolnikow, ein zweifacher Mörder »aus Not«, und Sonja Marmeladowa, die ebenfalls »aus Not« »den Reichtum ihres Herzens verschleudern [...] und vor die Hunde werfen«⁷, also sich prostituieren musste.

Das Paar auf dem Bild strahlt eine unbändige bildhauerische Energie aus. Geradezu wie aus Holz gehauen wirken die versteiften Figuren in ihrer auffälligen Kantigkeit. Sie scheinen auch nicht weniger aus einem Stamm entstanden zu sein als Scherers *Adam und Eva* (1925, Abb. 4 u. S. 82) nach Art siamesischer Zwillinge aus einem Lärchenbaum stammen. Die Physiognomien sind gleichermaßen vereinfacht. Die Gesichtszüge sind grob, aber scharf geschnitten, die Gesichtsausdrücke ernst und irgendwie bedeutungsvoll. Sonja blickt mit wachen und weit aufgerissenen Augen, Rodion stiert leidvoll vor sich hin. Alles ist auf das Wesentliche reduziert und konzentriert: die psychologische Situation.

Die hier dargestellte Szene findet man im vierten Teil von *Verbrechen und Strafe*. Es ist die berühmte, von Vladimir Nabokov (1899–1977) später aufs Gemeinste verspottete Szene, in der ein Mörder und eine Prostituierte gemeinsam »das ewige Buch« lesen.⁸ Das offene Buch, über das sich das Paar im Gemälde beugt, ist das Neue Testament. Sonja liest Rodion aus dem 11. Kapitel des Johannes-Evangeliums vor. Darin handelt es sich um die Auferweckung eines Toten, also um die Geschichte des Lazarus und seine Auferstehung zu einem neuen Menschen. »Raskolnikow saß reglos und hörte zu, ohne sich ihr [Sonja] zuzuwenden, die Ellbogen auf den Tisch gestützt, und sah zur Seite, so kamen sie zum zweiunddreißigsten Vers«, ⁹ heißt es im Roman. Scherers Gemälde thematisiert diesen psychologisch sehr komplexen und bewegten Moment, in dem sich auch eine sehr wichtige Wandlung in Raskolnikows Innerstem vollzieht: Während ihm seine Vorleserin vorliest, entscheidet sich Rodion für ein Eingeständnis seiner Schuld und für ein »neues Leben«, das nur über ein Geständnis und die darauf folgende Strafe erlangt werden kann:

»Inzwischen zitterte sie [Sonja] am ganzen Körper wie in einem wirklichen, richtigen Fieberanfall. [...] Sie näherte sich jetzt dem

Raskolnikoff, the Painting (1925)

A title scrawled in Scherer's handwriting next to his signature traverses the man's face on the – presumably rejected – rear side of the double-sided canvas *Raskolnikoff*.⁶ It refers to the painting on the front, which depicts a scene based on motifs from Dostoyevsky's novel *Crime and Punishment*, in which Raskolnikov is the main protagonist. Dominating the painting, the strident green tone emits a radiance that seems almost radioactive in its brilliance, almost fluorescent and at once toxically beautiful, somewhat unreal and passionate. It essentially constitutes the power of this painting, which, like many of Scherer's canvasses, seems to be endowed with a subcutaneous light. Two figures emerge out of a murky, undefined, bluish-red background: a man and a woman with drooping shoulders, somehow self-contained, emotionally agitated, side by side, their eyes disengaged from one another, heads bent over a book. An intimate narrative of guilt and love, and therefore atonement – coalesces in this tense *mise en scène*. The persons depicted are the lovers Rodion Raskolnikov, a double murderer "out of necessity", and Sonya Marmeladova, who likewise "out of necessity", had to "squander the riches of her heart [...] and throw them to the dogs",⁷ that is to say, prostitute herself.

The two figures in the painting radiate an irrepressible sculptural energy. As though carved out of wood, the rigid figures have a striking angularity. They also seem to have been hewn from a single tree trunk every bit as much as the figures in Scherer's wood sculpture, *Adam und Eva* (1925, fig. 4 and p. 82), which, like a pair of Siamese twins, were carved from a single trunk of a larch tree. Their physiognomies are similarly simplified. The features are coarse but sharp, the facial expressions serious and somehow portentous. Sonya is looking up, her eyes alert and wide open. Rodion is staring sorrowfully straight ahead. Everything has been reduced to the essentials, concentrating on the psychological situation.

The scene depicted here takes place in the fourth part of *Crime and Punishment*. It is the famous scene, subsequently derided by Vladimir Nabokov (1899–1977), in which a murderer and a prostitute read "the eternal book" together.⁸ The open book is the New Testament. Sonya is reading from the eleventh

Wort des größten und unerhörtesten Wunders, und ein Frohlocken erfüllte sie. Ihre Stimme klang hell wie Metall; Triumph und Jubel schwangen darin und verliehen ihr Kraft. Die Zeilen vor ihr hüpften, denn es wurde ihr dunkel vor Augen, aber die Stelle, die sie las, kannte sie auswendig. Beim letzten Vers, ›konnte, der dem Blinden die Augen aufgetan hat‹, senkte sie die Stimme, um leidenschaftlich, mit Feuer den Zweifel, Vorwurf und Tadel der blinden, ungläubigen Juden auszudrücken, die gleich, eine Minute später, wie vom Blitz getroffen niederknien, schluchzen und glauben werden ... ›und er, er – ebenso blind und ebenso ungläubig –, er wird es ebenso hören, und er wird ebenso glauben, ja, ja! Gleich, jetzt‹, das ersehnte sie und zitterte in freudiger Erwartung.«¹⁰

Raskolnikow überkommt eine Vorahnung vom Ende seiner Leiden und eine Vorfreude auf einen Neuanfang. Seine Rettung, seine herbeigesehnte »Auferstehung« kommt über Sonja. Erst mit ihrer Unterstützung kann er die Kraft aufbringen, sich der Polizei zu stellen. Danach in einer Sündersolidarität sagt er zu Sonja: »Wir sind beide verflucht, laß uns zusammen gehen!«¹¹ Und dann: »[...] wenn du *allein* bleibst, wirst du wahnsinnig werden, so wie ich. Du bist ja jetzt schon wie wahnsinnig; wir gehören also zusammen und haben denselben Weg. Gehen wir!«¹² Und sie wird ihm später in die Katorga folgen – danach soll ihr gemeinsames Leben als »neue Menschen« beginnen.

Auffällig in Scherers *Raskolnikoff*-Darstellung ist die krampfhafte Umklammerung der kantigen Hände, die sich des Partners vergewissern. Diesen ängstlichen Händedruck findet man ebenso in Scherers Holzskulptur *Adam und Eva* (Abb. 2 u. S. 82). Doch während es bei den ersten Menschen Scherers die Frau ist, die hinter dem Rücken ihres Partners Schutz sucht und die Behütete zu sein scheint, ist es bei Rodion Raskolnikow und Sonja Marmeladowa umgekehrt: Hilfesuchend scheint sich der Mann an der Frau festzuklammern, beklemmende Ahnungen vom Ausgeliefertsein zum Ausdruck bringend. Sonja und Rodion wirken ähnlich wie Adam und Eva nach dem Sündenfall: ausgestoßen und auf sich gestellt. Der Händedruck steht bei beiden Paaren für den Zusammenhalt der Ausgestoßenen.

Durch Sünde, den Verlust der Unschuld und die Sühne, die geleistet werden muss, ergibt sich eine Parallelität zwischen den Liebespaaren. Im Fall von Rodion und Sonja liegt der »Sündenfall« aber bei dem Mann. So wie Adam und Eva eine irdische »Katorga« erwartet, wird es für Rodion und Sonja eine sibirische Katorga¹³ geben. Eine Errettung der Sünder ist durch die erlösende Kraft der Liebe möglich. Diese Verbindung ergibt sich nicht zuletzt durch das offene Buch im Bild: das Evangelium, also die »gute Botschaft«. Damit wird ein Bogen von den »ersten« zu den »neuen Menschen« gespannt. In Scherers Wahl ausgerechnet dieser Szene mit Lazarus als Auferstehungsmetapher könnte man auch den Ausdruck der zeittypischen Sehnsucht nach Erlösung erkennen, den Wunsch einer krisenhaften Zeit nach einer neuen Welt, die sich aus dem Chaos erhebt, und nach einem »neuen Menschen«, der den alten ersetzt.

Abb. 1 Fig. 2 Hermann Scherer
Adam und Eva, 1925, Detail: Händedruck
Lärchenholz
Museum für Neue Kunst,
Städtische Museen Freiburg



chapter of the Gospel according to St John to Rodion. It tells the story of a dead man's reawakening, that is to say, the story of Lazarus and his resurrection to become a new man. "Rastolnikov sat listening motionlessly without turning around, propping his elbow on the table and looking to one side. They reached verse thirty-two",⁹ as it says in the novel. Scherer's painting addresses this psychologically highly-complex and emotional moment, as Raskolnikov has a major, transformative epiphany: as Sonya is reading to him, Rodion decides to come clean about his guilt and thus opt for a "new life" that can only be obtained via confession and subsequent punishment:

"She was shaking all over in a real, genuine fever. He had been expecting this. She was approaching the description of the great and unprecedented miracle, and a sense of immense triumph had taken hold of her. Her voice had become as resonant as metal, triumph and joy sounded in it, giving it strength. The lines swam before her, for her eyes were growing dim, but she knew by heart what she was reading. At the verse she had just read – 'Could not this man which opened the eyes of the blind ...' – lowering her voice, she ardently and passionately conveyed the doubt, reproaches and abuse of the unbelievers, the unseeing Jews, who presently, in a moment, would fall as though struck by a thunderbolt, sobbing and attaining belief ... 'And he, he – also blinded and unbelieving – he, too, will hear it in a moment, he too will come to believe, yes, yes! Now, this very minute,' she thought in her dream and shook with joyful expectation."¹⁰

Freunde und Freundinnen

Friends

Die Freunde sind ihm wie eine Familie und zugleich auch seine Modelle. Sein Atelier ist ihr Treffpunkt – das *Atelierfest* erzählt davon. Neben Künstlern wie Albert Müller, Paul Camenisch, Werner Neuhaus und Otto Staiger, die später zur Gruppe Rot-Blau gehören, zählen die Publizisten Otto Rühle und Fritz Sulzbachner, der Musiker und Fotograf Rico Jenny und andere kunstinteressierte Intellektuelle dazu. Über die dargestellten Frauen wissen wir häufig wenig, sofern es nicht die Partnerinnen seiner Freunde waren. Mit wenigen Strichlinien, die Kopfform dabei mehrfach umrandend, die Binnenzeichnung vernachlässigend, hält er ihre Gesichter fest: Stärker als die Ähnlichkeit zu den Porträtierten ist dabei oft die Lebendigkeit ihres Ausdrucks. In den Gemälden einiger doppelseitig bemalter Leinwände stellt Scherer ganz- und halbfigurige Bildnisse dar. Perspektivische Verkürzung, Verzerrung der Proportionen sowie eine starke, bunte Farbigkeit kennzeichnen seine spannungsreichen Kompositionen. Manchmal hat Scherer das Bild um 90 oder 180 Grad gedreht oder die verworfene Rückseite mit dem Titel der neuen Vorderseite bezeichnet, so wie beim *Mädchenbildnis*. Meist geschah dies wohl aus finanziellen Gründen – um Leinwand zu sparen. Manchmal aber kann man Vorder- und Rückseite nicht unterscheiden, ob für Scherer allerdings beide Seiten Bestand haben sollten, muss dahingestellt bleiben.

His friends are like family to him and, at the same time, they are his art models. His studio is where they meet – to which *Studio Party* attests. In addition to artists, such as Albert Müller, Paul Camenisch, Werner Neuhaus and Otto Staiger, who were later part of the Rot-Blau group, the publicists, Otto Rühle and Fritz Sulzbachner, the musician and photographer, Rico Jenny, as well as other intellectuals interested in art are among them. There is little known about the women depicted, unless they were the partners of his friends. He captures their faces with a few lines, outlining the head several times but omitting detail: the liveliness of the expression is often stronger than a resemblance to the person in the picture. Scherer depicts full and half-figures in some of his double-sided paintings. His dynamic compositions are characterised by perspectival shortening, distortion of bodily proportions, as well as a bold tonal palette. Sometimes Scherer rotated the painting through 90 or 180 degrees or painted the title of what would be the new front on the rejected rear side, as in the case of *Portrait of a Girl*. The reasons for this were predominantly financial – it saved on canvasses. Occasionally it is impossible to distinguish between the front and back of a canvas, but whether Scherer gave equal weight to both sides is still open to conjecture.





Porträt Otto Rühle, 1925 | Z 1

Porträt Fritz Sulzbachner, 1923–1926 | Z 3

◁ *Der Redner, 1926 | S 2*



Figur und Landschaft

Figures and Landscape

In den letzten beiden Schaffensjahren lässt sich Scherer wiederholt von der südlichen Landschaft des Tessiner Mendrisiotto inspirieren. Die großformatigen linearen Kohlezeichnungen, die vor Ort entstehen, sind wie ein Einfinden in die Weite der Hügellandschaft aus verschiedenen Perspektiven. Von starker Leuchtkraft sind die Gemälde geprägt, in der sich die Landschaft in ein strukturiertes abstraktes Linien- und Farbgefüge auflöst.

Einige von Scherers Künstlerfreunden sind ins Mendrisiotto übersiedelt oder leben zeitweilig dort. Im Haus von Albert Müller in Obino wird in der Silvesternacht 1924/25 die Künstlervereinigung Rot-Blau gegründet. Als Scherer im Sommer 1925 wieder ins Tessin, diesmal nach Castel San Pietro, kommt, ist die Freundschaft mit Albert Müller zerbrochen und die Euphorie dieses Aufbruchs bereits verklungen. Die Figurenbilder vor dem Hintergrund der vertrauten Landschaft sind Ausdruck von Verlorenheit. Trotz gegenseitiger Nähe vermitteln Scherers Menschen Angst und Schrecken – wie die *Drei Figuren in der Landschaft*, die, obwohl gegeneinander gelehnt, sich kaum aufrecht halten können. Die Selbstbildnisse, die ihm jetzt wieder Bedürfnis werden, erscheinen energiegeladen durch kräftige Farben. Doch nichts davon geht von dem Dargestellten selbst aus, der mit herabhängenden Schultern und Armen und in sich gekehrtem Blick von Schwermut gezeichnet ist.

In his final two creative years, Scherer was repeatedly inspired by the southern landscape of Mendrisio in the Swiss Canton of Ticino. The large-format, charcoal line drawings made *in situ* are like finding one's way into the expanse of the hilly landscape from various angles. The paintings are characterised by a bold luminosity, in which the landscape dissolves into a structured, abstract network of lines and colours. Some of Scherer's artist friends move to Mendrisio or live there for a time. The Rot-Blau group is founded in Albert Müller's house in Obino on New Year's Eve at the end of 1924. When Scherer returns to Ticino in the summer of 1925, on this occasion to Castel San Pietro, his friendship with Albert Müller is over and the euphoria of this new departure dissipated.

The paintings of figures set against the background of this familiar landscape are an expression of forlornness. Despite the closeness they share, Scherer's figures convey fear and shock – such as *Three Figures in Landscape*, who, although leaning against one another, can barely hold themselves upright. His self-portraits, which become a need for him once more, are very energetic as a result of his use of bold colours. However, none of this stems from the subject himself, who, with shoulders drooping, arms hanging limply by his side and an inward-looking gaze, emanates melancholy.



Tessiner Landschaft (bei Chiasso), um 1925/26 | Z 81



Tessiner Landschaft, um 1925/26 | H 7



Tessiner Landschaft, um 1925/26 | Z 82

Biographie

Biography



Vorplatz des Badischen Bahnhofs in Basel mit den Brunnenskulpturen von Carl Burckhardt
Concourse, Badischer Bahnhof in Basel with Carl Burckhardt's fountain sculptures

1893
August Hermann Scherer wird am 8. Februar 1893 als erstes von vier Kindern des Bauern Friedrich August Scherer (1858–1940) und seiner Frau Frieda, geborene Sütterlin (1867–1900), in Rümmingen, einem Dorf am Eingang des Kandertals (Markgräflerland, Großherzogtum Baden), geboren.

1900–1905
Tod der Mutter im Jahre 1900. Scherer verlobt die folgenden Jahre weitgehend auf sich selbst gestellt. In der Schule fällt er durch seine Begabung auf. Auch sein zeichnerisches Talent wird schon früh bemerkt.

1906
Der Vater heiratet am 1. November in zweiter Ehe Eva Scherr.

1907
Nach dem Ende der Schulzeit beginnt der 14-jährige Scherer eine Lehre bei Steinmetzmeister Schwab in Lörrach.

1910–1911
Nach Abschluss der Lehre zieht Scherer nach Basel, dem prosperierenden wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum der Nordwestschweiz, Südbadens und des Elsass. Er findet Arbeit bei dem seit der Jahrhundertwende auf Bau- und Brunnenplastiken spezialisierten Bildhauer Carl Gutknecht (1878–1970).

1912–1913
Scherer begibt sich auf Wanderschaft nach Köln und Koblenz. Ob er sich zu diesem Zeitpunkt bereits für (moderne) Kunst interessiert, ist nicht bekannt. So gibt es auch keinen Hinweis darauf, dass Scherer die Sonderbund-Ausstellung von 1912 in Köln besucht, wo neben Wegbereitern der Moderne (unter anderen Vincent van Gogh und Edvard Munch) auch junge Künstler wie Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Erich Heckel (1883–1970) und Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) vertreten sind.

1914–1917
Scherer ist vor Beginn des Ersten Weltkriegs wieder in Basel ansässig. Während der Kriegsjahre verdient er seinen Lebensunterhalt als Tagelöhner mit Baudekorationen an zahlreichen Objekten in der Stadt. Sein handwerkliches Können sichert ihm erste Kontakte zu Bildhauern. Otto Roos (1887–1945), ein an Aristide Maillol (1861–1944) geschulter Maler-Bildhauer, zieht Scherer zur Mitarbeit bei der Ausführung seiner Stein-skulpturen heran und stellt ihm einen kleinen Wohn- und Arbeitsraum neben seinem Atelier an der Sennheimerstraße zur Verfügung.
In dieser Zeit macht Scherer die Bekanntschaft von jungen Basler Künstlern, die wie er zuerst ein Handwerk erlernt haben: die Bildhauer, Maler und Glasmaler Albert Müller (1897–1926), Otto Staiger (1894–1967), Louis



Hermann Scherer und Carl Burckhardt in der Bauhütte am Badischen Bahnhof, um 1920/21
Hermann Scherer and Carl Burckhardt in the stone masons' yard, Badischer Bahnhof, c. 1920/21

1893
August Hermann Scherer is the first of four children born to the farmer Friedrich August Scherer (1858–1940) and his wife Frieda, née Sütterlin (1867–1900), on February 8, 1893 in Rümmingen, a village at the entrance of the Kandertal (Markgräflerland, Grand Duchy of Baden).

1900–1905
Death of Scherer's mother in 1900. Scherer spends the following years largely on his own. He stands out at school on account of his talent. His skill in drawing is also noted at an early stage.

1906
Scherer's father marries Eva Scherr on November 1.

1907
After leaving school, the fourteen-year-old Scherer begins a stonemason's apprenticeship with the master craftsman Schwab in Lörrach.

1910–1911
After completing his apprenticeship, Scherer moves to Basel, the prospering economic and cultural hub of northwestern Switzerland, southern Baden and Alsace. He finds

work with the sculptor Carl Gutknecht (1878–1970), who had been specialising in statuary works for buildings and fountains since the turn of the century.

1912–1913
Scherer embarks on his travelling years, which take him to Cologne and Koblenz. It is not known whether he had already developed an interest in (modern) art at this time. Thus, there is no indication that Scherer visited the Sonderbund exhibition in Cologne in 1912, which also features young artists, such as Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Erich Heckel (1883–1970), and Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) alongside pioneers of modernism (including, Vincent van Gogh and Edvard Munch).

1914–1917
Scherer is back in Basel before the outbreak of the First World War. During the war years, he earned his living as a day labourer working on decorative elements on numerous structures in the city. His craftsmanship secures his initial contact with sculptors. Otto Roos (1887–1945), a painter/sculptor, trained in the style of Aristide Maillol (1861–1944), invites Scherer to collaborate on the implementation of his stone sculptures and provides him with a modest living and place to work next to his studio on the Sennheimerstrasse.

During this period, Scherer makes the acquaintance of young Basel artists who, like him, had all first learned a craft: the sculptors, painters and glass painters Albert Müller (1897–1926), Otto Staiger (1894–1967), Louis Weber (1891–1972) and Rudolf Müller (1899–1986). Scherer embarks on his first sculptural experiments. In 1917, he makes a plaster bust of Albert Müller, to whom he remains close until 1925. In 1917, the Basel art scene was dominated by a controversy surrounding the first monumental version of Ferdinand Hodler's (1853–1918) *Blick in die Unendlichkeit* ("View into Infinity") (Kunstmuseum Basel) shown at the Kunsthalle. Scherer, along with a number of other aspiring young artists, resolutely backs Hodler.

1918–1919
In April, the Kunsthalle Basel presents a comprehensive retrospective of Rodin's sculptural and graphic works at the behest of the Basel sculptor, Carl Burckhardt (1878–1923). Burckhardt installs some of Rodin's main works ("The Thinker", "Balzac", "The Shadow", "The Walking Man") in the spacious roof-lit hall.

Carl Burckhardt – the most important Swiss sculptor of the first quarter of the twentieth century – commences work in 1918 on two stone fountain sculptures *Rhein* ("Rhine") and *Wiese* intended for the station concourse of the Badische Bahnhof in Basel, which was built in 1912–1913 in accordance with Karl Moser's plans. However, as his health doesn't permit arduous physical work, Burckhardt hires several young sculptors for the stone sculptures. When Louis Weber and Rudolf Müller resign from the job after only a few months, Scherer is left to complete the work on the two figures for the fountain alone. The regular income from this employment allows Scherer to rent a slightly larger studio space at No. 5 Missionsstraße.

1920
In January, conservator Wilhelm Barth (1869–1934) invites young Basel sculptors to exhibit their first works at Kunsthalle Basel. In addition to Daniel Hummel (1895–1982) and Max Uehlinger (1894–1981), Scherer also participates in the exhibition. Totalling eleven sculptures and nine drawings, his submission makes him the most prominently-featured artist in terms of numbers. Among other things, he exhibits a marble version of the portrait bust of Albert Müller, a standing female figure and three reliefs. His figures, which tend toward stereometric forming of the body, are testimony to the influence of Carl Burckhardt's ("elemental sculptural") style. The reliefs contain the first trace of one of the subsequent leit-motifs in Scherer's oeuvre: the encounter between man and woman.

Scherer rents a bright, spacious studio in a commercial building at No. 38 Steinenbachgässlein. This quickly becomes the meeting place for his circle of friends, who not only stage exuberant parties there, but also discuss art and literature, religion and society, socialism and world revolution.
Scherer holds a life drawing session twice a week in his new premises. In addition to sculptors and painters of a similar age to Scherer, Burckhardt, fifteen years his senior, also takes part in the meetings. Scherer completes a 130 cm-high female nude and several portraits of his close friends and associates.

Scherer spends the majority of his time in the drafty mason's yard in front of the Badischer Bahnhof working on Burckhardt's fountain. However, during the years from 1920 and 1921 he is also extremely active politically, designing covers and producing illustrations for socialist and communist magazines and publications. In August

Hermann Scherer (1893–1927) schafft in seinem kurzen Leben innerhalb von wenigen Jahren ein eindrucksvolles Werk und gilt als einer der wichtigsten Expressionisten in der Schweiz. Die Kunstgeschichte aber hat ihn als Schüler Ernst Ludwig Kirchners »gestempelt« und sein Werk – direkter, roher, emotionaler – immer im Vergleich gesehen. Beide Künstler arbeiteten zeitweise gemeinsam in der Abgeschiedenheit der Davoser Berge; ihre Werke weisen viele stilistische, motivische und technische Parallelen auf. Doch das Verhältnis der beiden ist komplexer.

In his short life, Hermann Scherer (1893–1927) created an impressive oeuvre within the space of a few years and is regarded today as one of the most important Expressionists in Switzerland. However, art history has “labelled” him as Ernst Ludwig Kirchner’s pupil and invariably viewed his work – more direct, more raw, more emotional – in the light of this comparison. Both artists worked together periodically in the seclusion of the Davos mountains, their works evince a number of stylistic, motivic and technical parallels. But the relationship between the two men was more complex.

SANDSTEIN

