

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 52 (1965)  
**Heft:** 3: Vorfabrikation

**Artikel:** Der Bildhauer und Maler Hermann Scherer 1893-1927  
**Autor:** Gerhard, Franz  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-40435>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

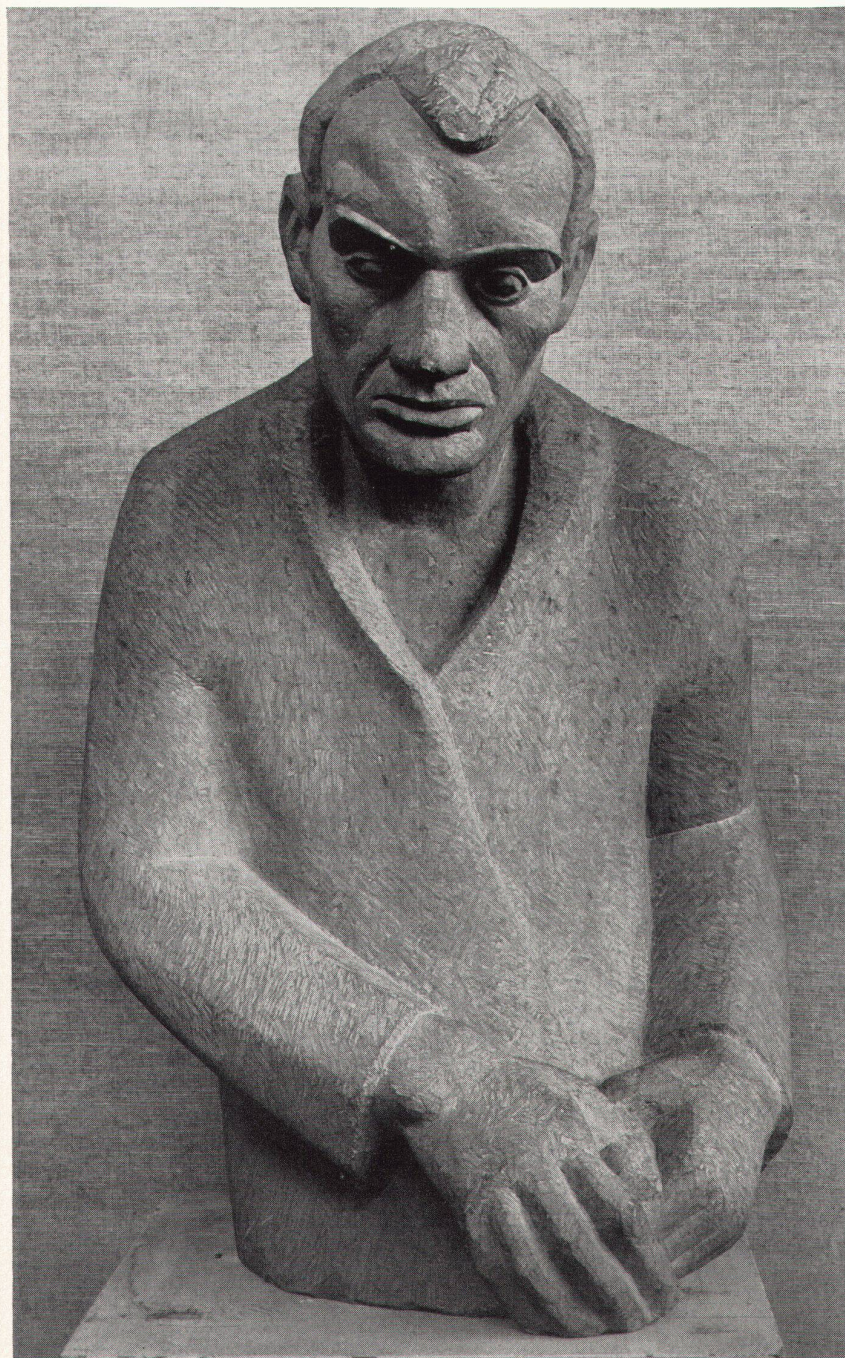
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.02.2025

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



## Der Bildhauer und Maler Hermann Scherer 1893–1927



1  
Hermann Scherer, Selbstbildnis 1922. Sandstein. Kunstmuseum Basel  
Autoportrait 1922. Grès  
Self-portrait 1922. Sandstone

2  
Hermann Scherer, Mutter und Kind, 1924. Holz. Staatlicher Kunstkreis Basel  
Mère et enfant. Bois  
Mother and Child. Wood

Als ich einige Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkrieges im Basler Stadttheater den «Boris Godunow» von Mussorgsky zum ersten Male hörte, wurde ich von dieser russischen Musik so sehr eingenommen, daß ich keine der folgenden Aufführungen versäumte. Das gleiche tat ein junger, bleicher Mann mit einem eckigen Kopf und stechenden Augen, der es, offenbar gleich wie ich, nicht lassen konnte, immer wieder zu kommen und sich die Oper vom obersten Rang aus anzuhören. Als wir uns zum sechsten oder siebenten Male so trafen, einander unbekannt, richtete der bleiche Mann ganz unvermittelt die heftige Frage an mich: «Diese Musik gefällt Ihnen also auch?» Und dann redete er – es war der Bildhauer und Maler Hermann Scherer – so leidenschaftlich von Mussorgsky und Dostojewski, daß wir völlig vergaßen, unsere Plätze rechtzeitig wieder aufzusuchen, und die Platzanweiserin unwillig brummte, als wir es schließlich dann doch taten.

Es ist sonst kein reines Vergnügen, von einem fremden Menschen mit solchen Auseinandersetzungen überfallen zu werden; aber bei Scherer merkte man gleich, daß die Leidenschaft echt war, die Leidenschaft für den Musiker und für den Dichter, aber auch die Leidenschaft, den andern, bisher unbekanntem Menschen aufzujagen und zu sehen, was in ihm steckte.

Ich erfuhr einige Wochen später, daß Hermann Scherer zu Anfang des Ersten Weltkrieges aus dem badischen Dorfe Rümplingen, im Ausgang des Wiesentales, als Steinmetz in die nahe Stadt Basel gekommen war und dort durch die Vermittlung von Basler Bildhauern Arbeit gefunden hatte. Scherer, der Sohn kleiner Bauern, war schon in der Schule ein heftiger Bursche und der Anführer einer kleinen Bande von Kameraden gewesen, die allerlei Ungewohntes und Gewalttätiges trieben, so daß seine Eltern es gar nicht ungern sahen, daß ihr Sohn nach bestandener Lehre als Steinhauer nach Basel verzog.

Der schwächliche, dünnarmige Hermann Scherer war als Steinmetz ein großer und ungewöhnlich geschickter Schaffer. Als er in Zürich die Reliefs von Carl Burckhardt am Kunsthaus ausbauen half, traten zwei riesenstarke Mitarbeiter in den Proteststreik, weil Scherer nach ihrer Meinung zu viel arbeitete und also illoyale Konkurrenz betrieb. Bald war Scherer aber nicht allein ein besessener Handwerker, sondern auch ein ebenso besessener Leser. Er las alles, was ihm in die Hände kam, besonders aber Dostojewski und Shakespeare, die seine Gedankenwelt und seine Bildphantasie am stärksten formen halfen. Mit einem andern Basler Stein- und Bildhauer, der ebenfalls scharf im Werke Dostojewskis herumbohrte, geriet er über die Erzählung des Iwan Karamasow, die unter dem Titel «Der Großinquisitor» bekannt ist, in einen so gewaltigen Meinungsstreit, daß die beiden schließlich mit den Hämmern aufeinander losgingen. Und als Scherer, der das Holzschneiden bei Ernst Ludwig Kirchner gelernt hatte, die sechzehn Blätter seiner «Raskolnikow»-Folge schnitt, war sofort klar, daß er nicht nur ein hervorragender Holzschneider, sondern zudem noch einer war, der Dostojewski von außen und innen kannte, daß er den großen Dichter in sich trug wie etwas, das ihm selbst gehörte.

Wir Älteren erinnern uns nur mit Wehmut an jene reiche, so bewegte Zeit zu Ende des Ersten Weltkrieges und an die folgenden Jahre. Das stabile und sterile Reich Wilhelms des Zweiten war gründlich zusammengeschlagen worden, gleichzeitig aber auch jene gängigen Ideale vom militärisch gesicherten Frieden, der bürgerlichen Ordnung und Sicherheit, des reibungs- und risikolosen Fortschrittes von Wissenschaft und Technik, des tröstlichen Waltens der offiziellen Kirchen. Unerhört und mitreißend war nun das Neue, daß die Menschen aus ihrer Hoffnung heraus suchten, fanden und erfanden; es war ein unglaubliches Neben- und Durcheinander der allerverchiedensten Dinge: die Neuentdeckung der Bibel, die Lehren Nietzsches, der «Olympische Frühling» von Carl Spitteler, das Reisetagebuch des Grafen Hermann Keyserling, der Völker-





bund Woodrow Wilsons, die Stimme Indiens aus dem Werke von Rabindranath Tagore, die Gedichte Stefan Georges und die Bücher aus seinem Kreis, André Gide und Marcel Proust, Dostojewski und die andern Russen, aber auch die unbarmherzigen Analysen Oswald Spenglers vom «Untergang des Abendlandes» und Sigmund Freuds von den Unter- und Hintergründen unserer Psyche. In der Kunst waren es Van Gogh, Gauguin, die Kubisten, der deutsche Expressionismus und die ersten Surrealisten, in der Musik Bruckner, Mahler, Strawinsky. In der Schule gründeten wir Schülerräte, gerieten in die Politik oder wenigstens in die politische Literatur hinein und lasen von Ragaz «Die Neue Schweiz», aber auch Marx, Lenin und Trotzki.

Wenn uns damals all diese vielen Dinge so sehr beschäftigten, so geschah das nicht deshalb, weil wir auf neue literarische, künstlerische oder musikalische Entdeckungen hätten ausgehen wollen, nur um unsere höhere Neugier zu befriedigen, sondern weil wir glaubten, dies alles könne uns und den andern helfen, aus der Not unserer Tage herauszukommen, als Glieder einer neuen Gesellschaft, einer neuen Menschheit. In dieser Situation war es möglich, daß Kirchner schreiben konnte: «In allen Ländern regt sich eine neue freie Kunst ans Licht, eine freie Kunst, die aus dem modernen Leben schöpft und Schulter an Schulter mit Technik und Wissenschaft die Religion des freien modernen Menschen zu werden verspricht» («Die neue Kunst in Basel», Das Kunstblatt, Jahrgang 1926, S. 323).

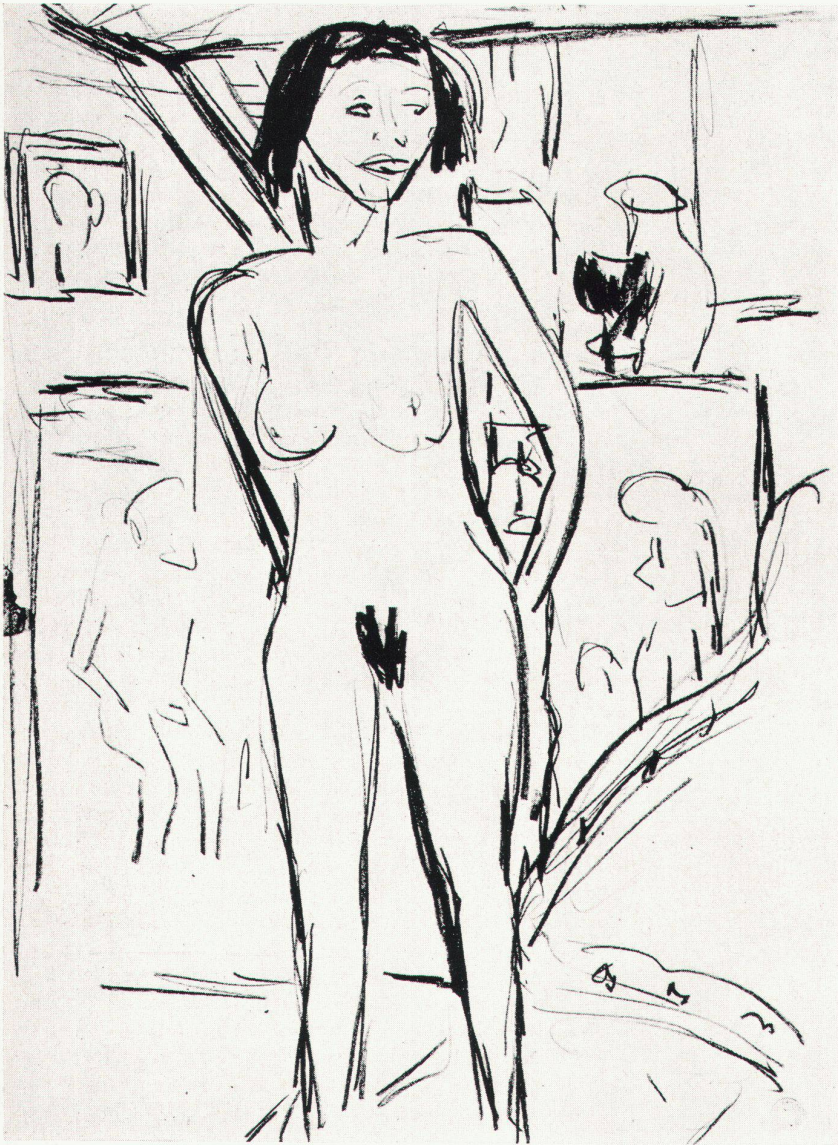
In diese selbe Situation sah sich auch Hermann Scherer gestellt, als er 1915 zum erstenmal dem Basler Bildhauer Carl Burckhardt begegnete. Burckhardt hatte damals begonnen, die Figuren der Brunnen vor dem Badischen Bahnhof auszuhauen. Er hatte einen starken, ja feurigen Geist, aber einen feinen und wenig widerstandsfähigen Körper; er war immer darauf angewiesen, daß ihm bei der Arbeit, besonders im Stein, andere weitgehend behilflich waren. Der Basler Bildhauer Louis Weber, der am Bahnhofbrunnen mithalf, brachte Hermann Scherer als zweiten Helfer mit. Burckhardt, der hochkultivierte Sproß eines alten Basler Geschlechtes, war gegen Scherer, den Ungeschlachten, zuerst recht mißtrauisch, merkte aber sehr bald, daß er da nicht nur einen äußerst geschickten und fleißigen Gesellen vor sich hatte, sondern auch einen grundkünstlerischen Menschen. Unter Burckhardts Einfluß kam Scherer zu eigener bildhauerischer Gestaltung.\*

Die ersten Arbeiten Scherers erscheinen wie letzte Ableger einer Tradition, deren Form von einem klassizistischen Vorbild herkommt und deren Aussage an ein modernes lyrisches Christentum erinnert. Aber bald wurden seine Figuren, Büsten, Köpfe und Reliefs härter und bewegter, und unter dem Einfluß einer Lehbruck-Ausstellung in der Kunsthalle Basel näherte er sich dessen neudeutschem Stile des Aufbruches.

Der Einfluß einer Munch-Ausstellung in der Basler Kunsthalle im Jahre 1922 auf Scherer und seine Freunde war tief und bildete die Voraussetzung für die Wirkung, die im folgenden Jahr eine große Kirchner-Schau auf eine ganze Reihe von jungen Baslern ausübte. A. H. Pellegrini hatte diese Ausstellung vermittelt. Kirchner selbst schreibt darüber in dem bereits zitierten Aufsatz: «Da sich die Ausstellung verzögerte, standen meine Bilder über ein Jahr lang im Magazin der Kunsthalle, wo sie fast täglich von den jungen Basler Künstlern betrachtet und diskutiert wurden. Man beschäftigte sich damit, wie ich es vorher noch nie erlebt hatte, und es erfüllte mich mit großer Freude, wie diese jungen Künstler auf meine Arbeiten eingingen. Besonders der Bildhauer Hermann Scherer und der Maler Albert Müller setzten sich sehr dafür ein. Scherer bekam Lust, selbst zu malen anzufangen, und kam zu mir nach

\* Vgl. dazu Georg Schmidt, «Rot-Blau, ein Kapitel Basler Kunst», Das Werk, Februar 1927, S. 52 ff.





3  
Hermann Scherer, Stehender Akt, 1923. Kohle  
Nu debout. Charbon  
Standing Nude. Coal

3

Davos, um meine Techniken und Arbeitsweise kennen zu lernen. Aus seinem Besuch wurden Monate eifriger gemeinsamer Arbeit in Figur und Landschaft. Allmählich konnte ich ihn auch für die Arbeit im Material in der Plastik gewinnen, denn nur auf diesem Wege der direkten Arbeit aus dem Material heraus ist eine Erneuerung der Plastik im modernen Sinne möglich. Scherer brachte es bald in der Holzplastik zu großer Vollendung, da er als ehemaliger Steinmetz die beste Vorschule dafür besitzt, und heute steht eine Reihe monumentaler Holzfiguren in seinem Atelier neben seinen früheren Arbeiten, die versuchten, auf Lehmbruck weiterzubauen.» (S. 324.)

Scherer lernte bei Kirchner in Davos auch eine neue Art des Zeichnens, den heftigen, raschen Strich, der den Umriß, die Bewegung und das Volumen gleichzeitig gibt und die ausführende Binnenzeichnung wegläßt oder nur andeutet. Seine Zeichnungen sind nun meist Gebilde von eigenem Wert und selbständiger künstlerischer Gestaltung, zugleich aber auch Vorarbeiten für seine Holzplastiken oder seine großen Landschaften.

Von Kirchner, der sich schon von früh an in allen graphischen Techniken übte und bereits als Schulbub das Holzschneiden erlernte, übernahm Scherer auch die Technik des Holzschnittes. Dieses Werken lag seinen Händen ebenso wie seinem Geiste. Seine Blätter sind härter als diejenigen Kirchners, oft auf

krasse Schwarz-Weiß-Kontraste gestellt, in Formen, die zuweilen zum Abstrakten tendieren. Gleichzeitig aber treibt es Scherer, Kunde von den drängenden Dingen zu geben, die in ihm umgehen, aber auch von seinen äußeren Erfahrungen. Da wandert etwa er selber, verbissen und unheimlich gespannt, durch die Tessiner Landschaft, ein Fremder und Einsamer, der zwar diese weitgestaffelte Landschaft kennt und liebt, der aber weiß, daß er hier nie geborgen sein wird, daß er vielleicht niemals irgendwo geborgen sein wird. In der «Versuchung des heiligen Antonius» bricht die wilde und böse Leidenschaft aus der gehetzten Seele und dem gequälten Leibe des Heiligen hervor, eine Leidenschaft, der er niemals wirklich Herr wird, die für ihn Lust und Marter zugleich bedeutet. Im «Atelierfest» sitzen die Freunde Scherers um einen kleinen Tisch, jeder heftig mit sich selbst beschäftigt, gestikulierend, dozierend, lärmend, vor sich hinstarrend oder ganz einfach hingebend mit seinem Weinglas beschäftigt. Scherer fühlte sich von Bert Brechts «Baal», einem seiner ersten Stücke, mächtig angesprochen; er selber hatte viel von diesem aufreißenden Genie in sich, das ändern und sich selber zum Verhängnis wird. So schuf er die Holzschnittfolge «Der große Baal».

Kirchner, der beständig und überall zeichnete, entwarf, malte, schnitzte oder schrieb, war auch in Davos darauf aus, seine Möbel und seine Räume nach seiner eigenen Phantasie zu





4  
Hermann Scherer, Versuchung des heiligen Antonius, 1923. Holzschnitt  
Tentation de saint Antoine. Gravure sur bois  
Temptation of Saint Anthony. Woodcut

formen. Er drückte Scherer ein Messer in die Hand, und bald war dieser eifrig daran, die eine Säule der Laube auszuschnitzen oder das Holz von zentnerschweren Stühlen. Was aber Scherers handwerklicher Begabung und seinen künstlerischen Absichten am meisten entsprach, war die Holzplastik; die seine ist, jedenfalls was die Form angeht, eindeutig stärker als diejenige Kirchners. In seinen Holzfiguren kommt besonders jener Teil seines Wesens zum Ausdruck, der erfüllt war vom Leid und der Qual, der Leidenschaft, der Empörung, der Einsamkeit und einer abgründigen Lebensangst. Es handelt sich um Einzelfiguren oder um Gruppen, zu zweit oder zu dritt. Hier erscheint die sinnliche Gier, aber auch die mütterliche Sorge um das Kind oder den Mann, die Verlorenheit des einen und die hingebende Hilfsbereitschaft des andern. Da sind zwei Menschen, von denen jeder sich hinter dem andern bergen möchte; da ist der traumverlorene Bub, der von der angst-erfüllten Mutter beschirmt wird; da ist «Der Redner», der seinen Aufruhr aus sich hinaus schreit; da ist aber auch der tote Heiland, dessen geschundener Leib von der trauernden Mutter umhegt wird. Diese «Pietà», die für eine Kirche bestimmt war und nicht abgenommen wurde, weil man sie als zu wild empfand, gehört nirgend anderswohin als eben in eine Kirche. Man darf sich von den Wildheiten des Künstlers und seinen oft frechen oder gierigen Gesten nicht täuschen lassen: Scherer war in seinem tiefsten Wesen ein wahrer Christ, allerdings kein dünner und kein offizieller.

Eine Befreiung in künstlerischer und menschlicher Hinsicht bedeutete es für Scherer, daß er nach dem Vorbilde und unter der direkten Anleitung Kirchners zum Malen kam. Wie sein Lehrer gestaltete er das Bild aus der Farbe heraus, in der Natur vor dem Motiv arbeitend, ohne Vorzeichnung, auf großen





5

saugenden Leinwänden, die Farben ungebrochen, die Konturen als Gerüst einer wohldurchdachten Komposition, die aber infolge des spontanen, oft rasanten Malvorganges als frei-bewegt erscheint. Diese Davoser Bilder Scherers sind aber kompakter als die Kirchners, stiller, weniger nervös und weniger geistreich, mit viel weniger Ornamenten und Hieroglyphen.

Die Malerfreunde Scherers, Albert Müller, Otto Staiger und Paul Camenisch, waren schon vor ihm ins Tessin, ins Mendrisiotto, gezogen. Scherer folgte Camenisch nach und richtete sich in der Villa Loverciano ein, bei Castel San Pietro. Die neuen Tessiner Bilder zeigen gegenüber den Davoser Bildern Kirchners nun noch deutlichere Unterschiede. Sie geben Kunde nicht nur von der einzigartigen Landschaft des Mendrisiotto, sondern auch von der alemannischen Herkunft ihres Schöpfers; sie sind wärmer, inniger, ausgewogener, sorgsam in die Höhe und in die Tiefe gestaffelt. In seinen besten Tessiner Bildern gelangt Scherer zum Größten, was die Landschaftsmalerei geben kann: zur Darstellung der Landschaft als einer geschlossenen, geordneten, aber dennoch bewegten und mit Leben erfüllten Welt. Es sind die Tessiner Bilder mit dem Talboden, den Hügeln, die wie Teppiche neben- und hintereinandergelegt sind, mit den aufsteigenden Berghängen und ihren zackigen Kämmen, den geschwungenen Reihen der Häuser, Bäume und Reben, darüber der Himmel, oft von Wol-

5  
Hermann Scherer, Berglandschaft bei Davos, 1924  
Paysage de montagnes à Davos  
Mountain landscape near Davos





6



7

6  
Hermann Scherer, Große Mendrisiotto-Landschaft, 1925  
Grand paysage du Mendrisiotto  
Large Mendrisiotto landscape

7  
Hermann Scherer, Villa Loverciano, 1925  
Villa Loverciano  
Villa Loverciano



ken durchzogen, manchmal in Formen, die wiederum als abstrakte Bildelemente erscheinen. In den letzten Tessiner Bildern bricht ein helles, freudiges Licht aus der Landschaft hervor, das neu ist und wie eine Verheißung, eine Verheißung allerdings, die sich nicht erfüllt, denn bald darauf, im Sommer 1927, stirbt Scherer an einer Streptokokkeninfektion.

Scherer zog, ob er es wollte oder nicht, durch seine Heftigkeit, seinen umgetriebenen und umtreibenden Geist, seine künstlerische Unerbittlichkeit und Unbestechlichkeit Menschen an, die ihn verstanden, schätzten, liebten oder auch haßten. Am Silvester 1924/25 wurde die Künstlergruppe «Rot-Blau» gegründet (der Name entspricht den beiden dominierenden Farben der expressionistischen Malerei), und zwar bei einem tollen Trinkgelage. Diese Gelage wiederholten sich später regelmäßig; es wurde nicht nur gesungen, geläut, getrunken, sondern vor allem diskutiert, sinnvoll oder sinnlos, unendlich, über Gott und die Welt, die Bibel und den «Zarathustra» Nietzsches, über den «Römerbrief» des Basler Theologen Karl Barth, über das «Kommunistische Manifest», über die Frauen und die Liebe, über die angeblich vertrottelten Maler der alten Basler Schule und die grimmigen, kunstfeindlichen Kleinbürger, und immer wieder über Ernst Ludwig Kirchner und Carl Burckhardt.

Der Gruppe «Rot-Blau» gehörten damals, außer Scherer, noch sein hochbegabter Malerfreund Albert Müller an, einer der feinsten und reichsten Koloristen, welche die Schweiz in der neuern Zeit hervorgebracht hat, und der gleichfalls sehr jung, im Jahre 1926, erst 29-jährig, im Tessin am Typhus starb, ferner Paul Camenisch, der später seine eigenen Wege ging und heute noch geht, der gutwillige und liebenswerte Berner Bauernbursche Werner Neuhaus, der bald nach Scherers Tode

bei einer Carambolage mit einem Autocar gleichfalls ums Leben kam. Dazu trat noch Otto Staiger, der heute besonders als Glasmaler bekannt ist. Später wurde die Gruppe «Rot-Blau» noch mehrmals umgebaut. Ihr Kern vereinigte sich schließlich mit andern jüngern Künstlern – Walter Bodmer, Walo Wiemken, Otto Abt, Charles Hindenlang, Rudolf Maeglin, Irene Zurkinden – im Jahre 1933 zur bekannten Basler «Gruppe 33».

Kirchner schloß sein Vorwort zum Katalog der Scherer-Gedächtnis-Ausstellung in der Basler Kunsthalle vom Februar 1928 mit den Worten:

«So sehr Scherer im Leben und Kampf der Meinungen Revolutionär war, so abseits von gewollter sozialer Propaganda steht seine Kunst.

Scherers Werk ist nur Torso, mitten in der Entwicklung hört es auf. Man muß das bedauern, wenn man bedenkt, wie wundervoll reif und ausgeglichen Scherer während der langen Zeit seiner Krankheit wurde.»

8  
Hermann Scherer, Mendrisiotto, 1925. Holzschnitt  
Mendrisiotto. Gravure sur bois  
Mendrisiotto. Woodcut

Photos: 1, 2 Kunstmuseum Basel; 3 W. Dierks, Basel; 6 Max Bächtold, Zürich

