

Werner Berg



ÖSTERREICHISCHE GALERIE
BELVEDERE

Werner Berg

Herausgegeben von Franz Smola

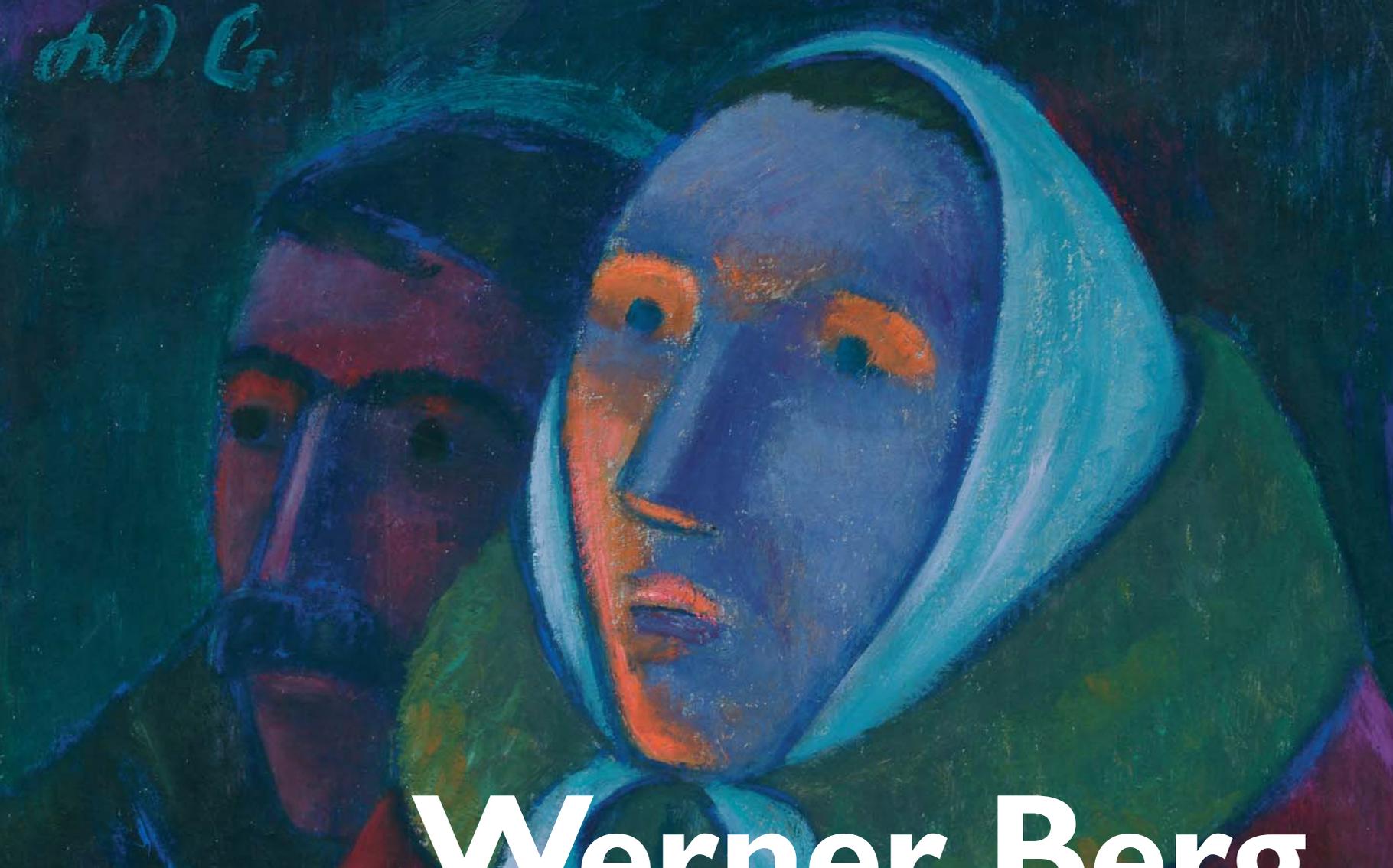
Mit Beiträgen von Wieland Schmied, Franz Smola, Barbara Biller und Harald Scheicher



VERLAG JOHANNES HEYN



ÖSTERREICHISCHE GALERIE
BELVEDERE



Werner Berg



ÖSTERREICHISCHE GALERIE
BELVEDERE

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
«Werner Berg zum 100. Geburtstag»



Österreichische Galerie Belvedere, Wien
Oberes Belvedere, 273. Wechselausstellung
21. Oktober 2004 – 30. Jänner 2005



Museum Moderner Kunst Stiftung Wörlen Passau
11. Februar – 10. April 2005

Für den Inhalt verantwortlich
Gerbert Frodl, Direktor

Herausgeber
Franz Smola

Übersetzungen
Christopher Barber

Umschlagbild
«Vor der Auferstehung»
1965, Öl auf Leinwand, 55 × 75 cm,
Privatbesitz

Verlag
Johannes Heyn, Klagenfurt
ISBN 3-7084-0144-1 Französische Broschur
ISBN 3-7084-0145-X Hardcover

Bild- und Fotonachweis
Harald Scheicher, Archiv Werner Berg,
Fotostudio Otto S. 165

Werner Berg Homepage
www.wernerberg.at

Bildrechte
© VBK 2004 für die Werke der Künstler: Erich Heckel
(S. 37), Edvard Munch (S. 36), Karl Schmidt-Rottluff
(S. 38)
© der Werke Werner Bergs: Nachlass Werner Berg,
Völkermarkt
© der Beiträge bei den Autoren

Grafische Gestaltung
fuhrer visuelle gestaltung oeg

Scans
Druckerei Theiss GmbH; Archiv Werner Berg

Reproduktion, Druck
Druckerei Theiss GmbH

Mediapartner

Die Presse

INHALTSVERZEICHNIS

	GERBERT FRODL
5	Geleitwort Foreword
	HANS-PETER WIPPLINGER
6	Geleitwort Foreword
	WIELAND SCHMIED
8	Die Kunst war sein tägliches Brot – Gedanken zu Werner Berg Art Was His Daily Bread – Thoughts on Werner Berg
	FRANZ SMOLA
16	Zeit der Krise – Werner Bergs Ausstellung im Belvedere im Jahr 1956 Time of Crisis – Werner Berg's Exhibition at the Belvedere in 1956
	BARBARA BILLER
34	Schwarz-Weiß als Steigerung der Farbe – Zu den Holzschnitten Werner Bergs Black and White as an Intensification of Color – Werner Berg's Woodcuts
51	Katalog Catalogue
	HARALD SCHEICHER
214	Werner Berg – Chronologie eines Künstlerlebens Werner Berg – Chronology of an Artist's Life
236	Ausstellungen Exhibitions
238	Literatur (Auswahl) Bibliography (Selection)

Geleitwort

Der Expressionismus in der österreichischen Malerei setzt sich aus vielen verschiedenen Facetten zusammen und ist vom frühen bis ins späte 20. Jahrhundert eine, wenn auch – selbstverständlich – formal und inhaltlich heterogene und nicht selten vom künstlerischen Zeitgeist bestimmte Konstante. Diese expressionistische Konstante spielt mit ihrem hohen Stellenwert im Rahmen der österreichischen Kunst eine überaus bedeutende und für das Land typische Rolle. Der Anteil der Kärntner Malerei an diesem Gesamtbild ist überdurchschnittlich groß und wird nicht nur von im Land geborenen Künstlern getragen, sondern auch von «Zugereisten», die im sonnigen Kärnten ihre künstlerische Heimat gefunden haben. Werner Berg gehört zu ihnen, und mehr als etwa die Künstler des «Nötscher Kreises», Herbert Boeckl oder andere, beschäftigte er sich nicht nur mit der Landschaft, sondern mit den Menschen, die ihm täglich, sommers und winters, rund um seinen Rutarhof und im Dorf begegneten. Berg hat ein emotionell-melancholisches Menschenbild geschaffen, das von einer eigenen Form- und Farbsprache getragen wird, das sich im Bewusstsein der Zeitgenossen und der Nachwelt festgesetzt hat und das auch inzwischen für eine andere, verlorene Welt steht.

Dass die Österreichische Galerie Belvedere diese Ausstellung zum 100. Geburtstag Werner Bergs veranstaltet, ist Programm und Verpflichtung zugleich. Ich danke Herrn Dr. Harald Scheicher und der Stiftung Werner Berg in Bleiburg sowie dem Kurator der Ausstellung, Herrn Dr. Franz Smola, für ihr Engagement und ihren Einsatz.

Gerbert Frodl
Direktor der Österreichischen Galerie Belvedere

Foreword

Expressionism in Austrian painting is made up of many facets and represents a certain constant from the early into the late twentieth century that is – admittedly – heterogeneous in form and content and often guided by the artistic Zeitgeist. This Expressionist constant, with its position of importance in the overall framework of Austrian art, plays a highly significant and typifying role in this country. The proportion of Carinthian painting in this domain is unusually high and is not only represented by artists born in the province, but also by «outsiders» who found their artistic homeland in Carinthia. Werner Berg numbers among this group, and more than the artists of the «Nötsch School», Herbert Boeckl or others, he devoted his attention not only to the landscape, but also to the people that he met every day throughout the summer and winter around his farm and in the villages. Berg created an emotional and melancholy human image that is transported by his own formal and coloristic language, which established itself in the consciousness of his contemporaries and of posterity, and which in the meantime has come to stand for a different, lost world.

It is both programmatic and obligatory that the Österreichische Galerie Belvedere is presenting this exhibition on the occasion of Werner Berg's one hundredth birthday. I would like to thank Dr. Harald Scheicher and the Werner Berg Foundation in Bleiburg and also the exhibition's curator, Dr. Franz Smola, for their dedication and effort.

Gerbert Frodl
Director of the Österreichische Galerie Belvedere

Geleitwort

Die Kunst Werner Bergs nimmt in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung innerhalb der Kunstgeschichte ein. Der Betrachter seines Œuvres ist – aus einer historischen Distanz heraus – versucht, aufgrund der stilistischen Eigentümlichkeiten Analogien zu Künstler/innen des Expressionismus wie Nolde, Modersohn-Becker u. a. herzustellen. Dennoch sind die Differenzen zu etwaigen Ideen- und Formengebern mehr als evident. Dies liegt wohl daran, dass Berg als Künstler weitgehend autark lebte. Sein ausgeprägter Individualismus verhinderte oftmals jegliche Art von Kollektivismus und Bindungen zu Künstlerbewegungen, die er kritisch und misstrauisch beurteilte. Entsprechend unabhängig entwickelte sich seine Kunst, wenngleich Berg das Wissen um die damalige Kunstproduktion nicht fremd war, nicht zuletzt aufgrund vereinzelter temporärer Freundschaften zu Nolde, Scholz, Boeckl, etc.

Die wichtigsten künstlerischen Erfahrungen sammelte der promovierte Staatswissenschaftler Berg nicht in anderen künstlerischen Positionen oder Bewegungen, sondern in der Auseinandersetzung mit sich selbst und der Welt des ländlichen Lebens. In seinem Bildkosmos ist das Existentielle immer präsent, der Menschentypus der zentrale Aspekt seines Schaffens. In den Menschendarstellungen strebt er eine psychologisierende Durchdringung an, um dem inneren Zustand, dem Wesen der Protagonisten einen bildnerischen Ausdruck zu verleihen.

Die formale Reduktion und die Einfachheit der Bildgestaltung waren sein erklärtes Ziel. Die Ordnung und Gliederung, die formale Strenge, die ruhige Grundstimmung und Harmonie in seinen Bildkompositionen gipfelten in der Suche nach Klarheit des Ausdrucks. Das Einfache, Ursprüngliche und Alltägliche des Daseins wird bei Berg als «bildwürdig» postuliert und verschafft seinem Œuvre Authentizität.

Foreword

In many respects, Werner Berg's art occupies a special position in art history. The observer of his œuvre is tempted – from a historical distance – to draw analogies to Expressionist artists like Nolde, Modersohn-Becker etc. on the basis of stylistic features. And yet Berg's differences from such potential suppliers of ideas and forms are more than evident. This is because Berg's life as an artist was for the most part autarkic. His pronounced individualism often hindered any sort of collectivism or the establishment of ties to artistic movements, of which he was critical and mistrustful. Correspondingly, his art developed independently, even though Berg was quite well aware of what was happening in art at the time, in no small part on account of his sporadic temporary friendships with Nolde, Scholz, Boeckl, etc.

It was not from other artistic positions or movements that Berg, who had taken a doctorate in political science, obtained his most important artistic input, but from the confrontation with himself and the agrarian world in which he lived. The existential is always present in his pictorial cosmos, and the human being is the central aspect of his work. In his depictions of people he strives for psychological penetration in order to express his protagonists' inner life, their essence, in the image.

Formal reduction and simplicity of composition were his declared aims. The order and structure, formal rigor, tranquil mood and harmony of his pictorial compositions peaked in the search for a clarity of expression. Berg postulated that the simple, primeval and everyday elements of existence were «worthy of depiction», and these elements imbued his œuvre with authenticity.

Getragen von einer elegischen Stimmung mit melancholischen Zwischentönen, die frei sind von allen verklärten Blicken auf das Leben der Landbevölkerung, manifestiert sich in seinem Werk ein Ausdruck des Hoffens auf eine in die Natur eingebettete Menschheit. So war Berg als Suchender – ausgestattet mit Sentiment und Ratio – dem Geheimnis der menschlichen Existenz auf der Spur und hat so seine originäre Motivik aus Mensch und Natur geschaffen.

Im Namen des MMK-Stiftung Wörlen Passau darf ich meiner Freude und meinem Dank Ausdruck verleihen, dass dieses engagierte Ausstellungsprojekt in der Federführung von Direktor Dr. Gerbert Frodl und Dr. Franz Smola als Kurator nicht nur in der Österreichischen Galerie Belvedere der Öffentlichkeit präsentiert wird, sondern in Passau eine zweite Station erfährt und so dem süddeutschen Raum zugänglich gemacht wird. Die Grenzstadt Passau als Drehscheibe zwischen Ost und West passt kongenial in die Lebensgeschichte des gebürtigen Deutschen Werner Berg, der fast sein gesamtes Leben in Österreich verbrachte und dieses Land auch als seine Heimat betrachtete, wenngleich – wie Berg einst notierte – «ich auch die andere, nördlichere (Heimat) immer in mir herumtrage.»

Hans-Peter Wipplinger

Direktor des Museums Moderner Kunst –
Stiftung Wörlen Passau

Carried by an elegiac mood with melancholy overtones that are free of all romanticizing presuppositions regarding the rural population's life, his work makes manifest an expression of hope in the life of a humanity embedded in nature. As a seeker equipped with both sentiment and reason, Berg was tracing the mystery of human existence, and thus from the human and from nature he created his highly original pictorial language.

In the name of the MMK – Stiftung Wörlen Passau, I take great pleasure in being able to express my thanks that this ambitious exhibition project headed by Director Dr. Gerbert Frodl and Curator Dr. Franz Smola is not only being presented at the Österreichische Galerie Belvedere, but also in Passau, where it will be made available to the people of Southern Germany. As a hub between East and West, the border city of Passau fits in well with the biography of Werner Berg, who was born in Germany but spent almost his entire life in Austria and saw the country as his homeland, even though – as Berg once noted – «I also still carry the other, more northerly (homeland) within me.»

Hans-Peter Wipplinger

Director of the Museum Moderner Kunst –
Stiftung Wörlen Passau

Die Kunst war sein tägliches Brot

Gedanken zu Werner Berg

Art Was His Daily Bread

Thoughts on Werner Berg

Es ist jetzt beinahe genau ein halbes Jahrhundert her, seit die Kunst Werner Bergs hier an dieser Stelle, in der Österreichischen Galerie im Oberen Belvedere, schon einmal in einer großen Retrospektive gezeigt wurde, was damals für den Maler ein besonderes Ereignis markierte. Es war im Herbst 1956, Werner Berg war damals 52 Jahre alt und dabei, nach einer einschneidenden Lebenskrise erneut in der Welt Fuß zu fassen und den von ihm gewählten Platz am Rande der Gesellschaft, seine künstlerische Existenz außerhalb des damals nur zaghaft funktionierenden Kunstbetriebs und Kunstmarkts zu behaupten und zu sichern. Da bedeutete ihm die Anerkennung durch eine herausgehobene Institution des kulturellen Lebens viel, wenn sie auch seine und seiner Familie Daseinsform nicht im Geringsten verändern sollte.

Ich erinnere mich genau an diese Ausstellung, denn sie stellte für mich, den jungen Kunstkritiker der österreichischen «Furche», die erste Begegnung mit der mir bis dahin kaum bekannten Kunst eines eigenartigen Menschen dar, dessen Arbeit so ganz anders war als alles, was ich aus dem Art-Club, der Secession, dem Künstlerhaus, der Galerie Würthle, der Galerie St. Stephan und den anderen wichtigen Ausstellungsorten der Zeit kannte. Dieses «ganz anders» war es, was mich vor allem faszinierte, und dieses «ganz anders» betraf nicht nur die Kunst selbst, sondern auch die Umstände ihres Entstehens, betraf die Welt, aus der sie kam und die sie mit all ihren Schlacken, Ecken und Kanten in einer unerwarteten Weise zur Anschauung brachte.

Now it has been almost exactly a half century since Werner Berg's art was shown here at this very location, at the Österreichische Galerie Belvedere, in a major retrospective, which at the time was a very special occasion for the artist. It was the autumn of 1956. Werner Berg was fifty-two years old, and after an acute personal crisis he was trying to reestablish a foothold in the world and to assert and secure his chosen position at the edge of society, his artistic existence outside of the fits and starts of the art scene and the art market. Thus the recognition of a prominent institution of cultural life meant a lot to him, even though it would not in the least alter the form of existence he and his family led.

I can remember this exhibition very clearly: for me, as a young art critic for the liberal Catholic newspaper «Die Furche», it was a first encounter with the art of a unique human being whose work was so completely different from everything that I knew from the Art Club, the Secession, the Künstlerhaus, the Galerie Würthle, the Galerie St. Stephan and all of the other exhibition spaces of the era. This «completely different» was what fascinated me the most, and this «completely different» applied not only to the art itself, but also to the conditions under which it was created; it applied to the world it came from, which it made visible with all of its rough surfaces, rugged outlines and jagged edges.

As a young person in my mid-twenties, I was especially preoccupied with fundamental questions, and the most fundamental of all questions was: «How to live?» How was one to live a truthful life under the conditions of the time into which

Als junger Mensch Mitte Zwanzig beschäftigten mich grundsätzliche Fragen in besonderem Maße, und die grundsätzlichs-te aller Fragen lautete: «Wie leben?». Wie sollte man unter den Bedingungen der eigenen Zeit, in die man hineingeboren war, ein wahrhaftes Leben führen, das heißt, nicht nur gleichsam willenlos äußeren Zwängen gehorchen, sondern in Übereinstimmung mit sich selbst den zunächst freilich nur dunkel geahnten Anlagen, die man in sich trug, die Chance geben, sich zu entwickeln und zu entfalten? Da war es unendlich viel leichter, ideale Forderungen zu formulieren, als sie praktisch in die Tat umzusetzen, überall stieß man auf eine widerständige Realität.

Und da wurde einem suchenden jungen Menschen nun das Beispiel eines Mannes und des von ihm geschaffenen Werkes vor Augen gestellt, in dem diese Übersetzung drängender innerer Träume in eine ihnen entsprechende Realität ganz offenbar gelungen war, da wurde etwas sichtbar, was das Seltenste ist, ein geglücktes Leben. Dessen Begründung lag damals schon mehr als ein Vierteljahrhundert zurück, und sie war inmitten schwierigster Zeit, wirtschaftlicher und politischer Krisen erfolgt – drohende Wolken verdunkelten den Himmel in ganz Europa –, Unheil kündigte sich an. Die Auswirkungen dieser Krisen waren bis in die verborgensten Winkel des alten Europa spürbar – auch der, der aus eben diesen Krisen und Konflikten zu entkommen hoffte und generell die Verletzungen des Lebens flüchtete, um ein Dasein ganz nahe bei den einfachen Dingen und natürlichen Prozessen zu führen, eingebunden und geborgen im ländlichen Jahreslauf mit seinem harten Alltag und seinen spröden Festen, auch der konnte sich ihnen nicht entziehen.

Werner Berg, aus dem Bergischen Land stammend und dort 1904 in Elberfeld geboren, das heute Teil der Stadt Wuppertal ist, hatte nach ausgedehnten, mit seiner aus Wien stammenden Frau unternommenen Wanderungen 1930 einen abseits gelegenen Bauernhof im Kärntner Unterland, den Rutarhof, erworben, um ihn, zu dem etwa zwanzig Hektar Land gehörten, zu bewirtschaften, ohne jedoch dabei auf die künstlerische Tätigkeit zu verzichten, in der er sich an der Wiener und der Münchner Kunstakademie das nötige Rüstzeug angeeignet hatte.

one was born, in other words not just will-lessly to obey external forces, but in concord with oneself to give what at first were only darkly suspected faculties a chance to develop and unfold? It was infinitely easier to formulate idealized demands than to put them into action: everywhere one was up against a contentious reality.

And there a searching young person was presented with the example of a man and the work he created in which this translation of urgent inner dreams into a corresponding reality had very openly succeeded. There that rarest of all things became visible: a successful life. The foundations had already been laid more than a quarter century earlier, in the midst of hard times of economic and political crisis – threatening clouds darkened the skies of all Europe and disaster was approaching. The effects of these crises could be felt in even the most isolated corners of Old Europe. It was impossible to escape, also for a man who had hoped to elude these crises and conflicts, fleeing the injuries of life in order to lead an existence very near to simple things and natural processes, integrated in and protected by the rural rhythm of the year with its daily toil and coarse festivals.

Werner Berg came from a small German region north of Cologne known as the «Bergisches Land», where he was born in 1904 in Elberfeld, which today is a part of the city of Wuppertal. After extended treks undertaken with his Viennese wife, he acquired the Rutarhof, an isolated farm in Lower Carinthia. It had twenty hectares of land, and he operated the farm without abandoning his artistic activity, for which he had attained the necessary training at the academies in Vienna and Munich.

Today one would call this a decision to «drop out», and I could name many examples of artistically inspired people who have taken this path in the last half century. But in 1930 it represented the absolute exception, even though it is not only from art history that we know of refugees from civilization in search of our origins, who undertook an attempt to elude all of the coercions and conditions of modern industrialized society. I cite the name of Henry David Thoreau and his «Walden», but also of Paul Gauguin, who set off for the South Seas in order to lead the life of an avantgarde artist there.

Heute würde man einen solchen Entschluss den eines Aussteigers nennen, und ich könnte manche Beispiele künstlerisch inspirierter Menschen nennen, die ihn im letzten halben Jahrhundert in die Tat umgesetzt haben. Um 1930 aber bedeutete er die absolute Ausnahme, auch wenn wir nicht nur aus der Kunstgeschichte das Vorbild des unsere Ursprünge suchenden Zivilisationsflüchtlings kennen, der es unternahm, allen Zwängen und Bedingungen der modernen Industriegesellschaft abzusagen, ich erinnere nur an Henry David Thoreau und sein «Walden», vor allem aber an Paul Gauguin, der in die Südsee aufbrach, um dort die Existenz eines Künstlers der Avantgarde zu führen.

Auch Werner Berg suchte – neben dem Wunsch, sich der Enge und den Lebensmustern der Zivilisation zu entziehen –, eine noch unverbrauchte Welt, die sich in ihrer Frische und Ursprünglichkeit wie am ersten Tag zeigte, eine Welt, die sich mit heutigem Blick anschauen ließ wie in der Frühe der Zeiten. Uns mag ein solcher Wunsch naiv erscheinen, Werner Berg hat alles darangesetzt ihn zu erfüllen, wie einmal Gauguin alles darangegeben hatte, seinen Lebensplan zu verwirklichen.

Werner Berg musste dabei nicht so weit gehen wie Gauguin – oder wie Nolde oder Pechstein – und in die Südsee reisen. Er fand die Bilder einer unverbrauchten Welt in einem Randbezirk des alten Europa, dem Kärntner Unterland südlich der Drau, in dem er ein Restmodell des untergegangenen Vielvölkerstaates der Habsburger, des einstigen Kakanien, zu erkennen meinte. Er fand sie in diesem Landstrich an der Grenze des deutschen Sprachraums, der ihm zur Heimat wurde, und er fand sie in dem Menschenschlag der so genannten «Windischen». Die bescheidene, in alten Traditionen verlaufende Lebensform der slowenischen Landbevölkerung weckte seine Sympathie und zog ihn magisch an.

Und es wird damals, 1956, nicht nur diese gelebte Entscheidung an sich, sondern im Besonderen die Entscheidung des Malers für einen ganz bestimmten Grenzbezirk unserer Welt gewesen sein, für dieses noch bewusst das Miteinander verschiedener Völker und seine Zweisprachigkeit pflegende Kärntner Unterland in seiner Mischung aus Vertrautem und

Beyond wanting to escape from the narrowness and preprogrammed life of civilization, Werner Berg also sought a world that had not yet been used up, that presented itself in the freshness and naturalness of the first day, a world upon which today's gaze could rest as in earlier times. Although such a wish might seem naive, Werner Berg wagered everything to fulfill it, as Gauguin had once wagered everything to realize his life plan.

Werner Berg did not have to go as far as Gauguin – or Nolde or Pechstein – and journey to the South Seas. He found his images of a pristine world in the hinterlands of Old Europe, in Lower Carinthia south of the Drava River, where he felt he could recognize the surviving remains of the perished multiethnic Hapsburg state, of what had once been Kakanian. He found them on this swathe of land at the edge of the German-speaking world, which became his home. There he also found the Slovene minority, whose humble form of life and ancient traditions awakened his empathy and exerted a magical attraction on him.

At the time, in 1956, it was not only this decision and its realization in life, but most of all the particular border region of our world chosen by the painter that enchanted the young art critic, as it had spellbound the young artist a generation before. Lower Carinthia was a region that still consciously cultivated the coexistence of different peoples and bilingualism, mixing the familiar and the foreign, deep-rootedness in the past and curiosity with regard to the present. It was a swathe of land that could be tied to many hopes due to its position on the margins, and it was predestined to awaken idealized notions. Thus it seemed to come as no surprise that its grandiose nature and the people who inhabited it could challenge an enthusiastic artist to project the most beautiful illusions into it. Looking at the paintings Werner Berg produced in the mid-thirties, we find not only that which Hermann Hesse once referred to as the «magic of the beginning»: through them we are also gazing into a paradisiacal world. It is a land in which spring and its flowers do not want to end, and in which even winter's blanket of snow promises protection and refuge.

In setting out on his artistic path – insight into this fact should precede every critical judgement of his work – Werner Berg withdrew from big-city life in order to found an economi-

Fremdem, Verwurzelung in tiefer Vergangenheit und Neugierde auf die Gegenwart, die den jungen Kunstkritiker betörte, wie es eine Generation zuvor den Maler in seinen Bann geschlagen hatte. Es war ein Landstrich, mit dem sich gerade durch seine Grenzlage viele Hoffnungen verbinden ließen, dazu prädestiniert, ideale Vorstellungen zu wecken. Es schien darum kein Wunder, dass seine grandiose Natur wie der in ihr beheimatete Menschenschlag einmal einen enthusiastisch gestimmten Künstler herausfordern konnten, in sie die schönsten Illusionen zu projizieren. Sehen wir uns die bis etwa Mitte der dreißiger Jahre entstandenen Gemälde Werner Bergs an, so findet sich in ihnen nicht nur, was Hermann Hesse einmal den «Zauber des Anfangs» genannt hat, sondern wir werden in ihnen auch einer paradiesischen Welt ansichtig. Es ist ein Land, in dem der Frühling und seine Blüte nicht enden wollen, und in dem selbst die Schneedecke des Winters vor allem Schutz und Zuflucht verheißt.

Werner Berg hat sich also am Beginn seines künstlerischen Weges – die Einsicht in dieses Faktum sollte jeder kritischen Beurteilung seines Werkes vorausgehen –, aus dem Großstadtleben zurückgezogen, um mit der Führung einer kleinen Bauernwirtschaft eine ökonomisch unabhängige Künstlerexistenz zu begründen. Seiner Zeit ist er dadurch nicht entkommen, weder im Positiven noch im Negativen, wie ihr niemand entkommen kann. Immer wieder suchte er in seiner selbst gewählten Einsamkeit Kontakt zu Menschen und zu Institutionen, von denen er sich etwas erhoffte, führte intensive Briefwechsel, zog sich aber sofort zurück, wenn er sich nicht verstanden glaubte.

Schon früh schickte er seine Bilder auf Ausstellungen und musste 1935 erleben, dass seine Ausstellung im Kölner Kunstverein auf Anordnung der Reichskammer der bildenden Künste vorzeitig geschlossen und bald darauf seine Bilder als «entartet» beschlagnahmt, danach auch in die Ausstellung «entarteter Kunst» eingegliedert wurden. Ihm selbst wurde wenig später Malverbot erteilt. Im Krieg wurde er zum Militärdienst nach Skandinavien an die so genannte Eismeerfront eingezogen. Der Neuanfang auf dem Bauernhof in der Nachkriegszeit, lange ersehnt, sollte sich dann besonders schwierig gestalten.

cally independent artistic existence based upon the operation of a small farm. This move was neither in the positive nor in the negative sense an escape from his time, something from which there is no escape. In his self-imposed loneliness, he repeatedly sought contact to people and institutions that raised his hopes, often maintaining intense correspondence in his letters, but he withdrew immediately when he had the feeling he was not being understood.

Early on he was already sending his work to exhibitions, and in 1935 he watched as his exhibition at the Kölner Kunstverein was closed prematurely at the order of the office installed by the Third Reich to control the arts. Soon thereafter, his pictures were confiscated as «decadent art», and later they were included in the National Socialist's «Decadent Art» exhibition. Subsequently Werner Berg was officially prohibited from painting. During the war he was drafted into the military and deployed in Scandinavia, on the so-called Arctic Ocean Front. The long awaited new beginning on the farm during the postwar era proved to be especially difficult.

This is one side of the story, but of course there are other sides to it. Intellectually, Werner Berg never cut himself off: he followed a great variety of developments with interest, even though his sympathy was reserved for a few. Here he had the good fortune of being able to choose what he spent his time on and what he accepted. He traveled to the Biennial in Venice and to the major Beckman, Picasso and Juan Gris exhibitions in Switzerland and Germany. A bookstore in Klagenfurt supplied him with all of the important new books that appeared in the German language, and he found time to read not only on long winter evenings, but also during many sleepless nights. In his self-imposed distance from the world, Werner Berg nonetheless knew very well what was going on in it.

Berg was highly sensitive to both the sensuous and the intellectual in his reactions, and this bipolarity characterizes his art as well. He was a child of his times and he was driven by a yearning to break out of them. What he most secretly strove for was to enter into myth, into a mythically and archetypically elevated existence. He liked most of all to speak of «great form», which he sought in the appearance of all things. He pursued this form, and he felt that he found it everywhere in the

Dies die eine Seite – es gibt aber auch ein anderes. Im Geistigen hat sich Werner Berg nie abgeschlossen und die unterschiedlichsten Tendenzen mit Interesse, freilich nur wenige mit wirklicher Sympathie verfolgt – hier besaß er das große Glück, wählen zu dürfen, womit er sich beschäftigte und was er akzeptierte. Er fuhr zur Biennale nach Venedig wie zu den großen Beckmann-, Picasso- oder Juan Gris-Ausstellungen in die Schweiz und nach Deutschland, und eine Klagenfurter Buchhandlung versorgte ihn mit allen wichtigen deutschsprachigen Neuerscheinungen. Zeit zum Lesen fand er nicht nur an den langen Winterabenden, sondern auch in so manchen schlaflosen Nächten. Werner Berg wusste gerade in der selbst gewählten Distanz zur Betriebsamkeit der Welt sehr genau Bescheid darüber, was in ihr vorging.

Werner Berg war gleichermaßen ein sinnlich höchst empfindsamer wie intellektuell reagierender Mensch, und diese Bipolarität kennzeichnet nicht zuletzt auch seine Kunst. Er war ein Kind seiner Zeit, und ihn trieb die Sehnsucht, aus ihr auszubrechen. Was er wohl im Geheimsten erstrebte, war der Eintritt in den Mythos, in ein mythisch-archetypisch überhöhtes Dasein. Er selbst sprach am liebsten von der «großen Form», die er in allen Erscheinungen suchte. Ihren Spuren forschte er nach und allerorten meinte er sie in der Gegenwart der bäuerlichen Welt Unterkärntens wieder zu finden, in der Haltung und den Gesten der meist so verschlossenen Menschen, im Schmuck einer Kirche, am Rande eines Jahrmarkts. Da steckten die Keimzellen großer Bilder. Solche Funde versuchte er genau zu dokumentieren, ein getreuer und dabei doch temperamentvoller Chronist, und er dachte gleichzeitig mit seiner Arbeit über das Dokument hinauszugehen und einzutreten in den Bereich der Kunst, der ihn aufnehmen sollte als einen in ihn Berufenen.

Es liegt ein eigenartiges Paradox in diesem Weg Werner Bergs zwischen Gegenwart und Mythos, zwischen Dokumentation und Überhöhung des Daseins. Der radikale Rückzug aus dem zeitgenössischen Ambiente führte ihn zugleich in eine Pioniersituation, gleichzeitig ins Abseits und zu den Ursprüngen der Moderne. Sein Weg «Zurück zum

agrarian world of Lower Carinthia, in the posture and gestures of a people who tended toward staid reserve, in the decoration of a church, at the edge of a fair. There he found the seeds of great images. Attempting to document such finds precisely, he was a truthful and temperamental chronicler. At the same time, he endeavored to go beyond documentation in his work and to enter the realm of art, which would take him up as one having its calling.

There is an unusual paradox in Werner Berg's path between the present and myth, between documentation and the elevation of existence. His radical withdrawal from his contemporary artistic surroundings led him into a pioneer's situation, both away from and back to the origins of modernism. His path «back to the figure» did not lead him back into security. A frequently heard judgement of Werner Berg states: «He clung to the figure.»

But that is not true. No one could do that. The figure – in art – was not there at all anymore. It no longer existed. That was the consequence of abstraction; it was the meaning of Kandinsky as it was of Kupka, Mondrian, Malevich, Lissitzky: they had changed our way of seeing, our ability to perceive, our understanding of the world. They had ended the unlimited and undoubted dominance of the world of visible things. They had created a *tabula rasa*. After them one could not just keep painting as if nothing had happened. After them artists had to make decisions. After Kandinsky one had to make up one's mind: for the great Real or for the great Abstract. Whoever painted figuratively after Kandinsky did so on the basis of a conscious decision, regardless of whether it had been an easy or a hard one.

The authenticity of every realism became questionable. The figure needed a new legitimization. Its foundations had to be laid anew in order for it to attain the level of experience and spirituality it had lost.

Many artist knew this and reacted to the situation in their own ways. Werner Berg knew it too. And he understood: with a simple decision for the figure in painting it had not been done. Special means were needed to create the figure anew. There had to be a legitimate reason for having the figure make a new appearance.

Gegenstand» führte ihn in keine Sicherheit zurück. Ein häufig gehörtes Urteil über Werner Berg besagt: «Er hat am Gegenstand festgehalten.»

Aber das stimmt nicht. Das konnte niemand. Denn der Gegenstand war – in der Kunst – gar nicht mehr da. Er existierte nicht mehr. Das eben war die Konsequenz der Abstraktion, war die Bedeutung Kandinskys wie die eines Kupka, eines Mondrian, eines Malewitsch, eines Lissitzky: sie hatten unsere Sehweise, unser Wahrnehmungsvermögen, unser Weltverständnis verändert. Sie hatten die uneingeschränkte und unbezweifelte Herrschaft der sichtbaren Dingwelt beendet. Sie hatten *tabula rasa* gemacht. Nach ihnen konnte nicht weiter gemalt werden, als wäre nichts geschehen. Nach ihnen hatten die Künstler Entscheidungen zu treffen. Nach Kandinsky galt es sich zu entscheiden: für das große Reale oder für das große Abstrakte. Wer nach Kandinsky gegenständlich malte, tat dies aus bewusster Entscheidung, mochte sie ihm schwer oder leicht gefallen sein.

Die Authentizität jedes Realismus war fragwürdig geworden. Der Gegenstand bedurfte einer neuen Legitimation. Er musste neu begründet werden, um wieder zu erlangen, was ihm an Anschauung und Spiritualität verloren gegangen war.

Viele Künstler wussten das und haben auf je eigene Weise auf diese Situation reagiert. Auch Werner Berg wusste das. Und er begriff: mit der einfachen Entscheidung für den Gegenstand in der Malerei war es nicht getan. Es bedurfte auch der besonderen Mittel, ihn wieder zu erschaffen. Es bedurfte des legitimen Grundes, ihn aufs Neue erscheinen zu lassen.

So suchte Werner Berg einen – seinen unverwechselbar eigenen – Weg, den Gegenstand wieder zu finden. Er wollte, was *in der Kunst* verloren, aufgegeben, verlassen worden war, *im Leben* wieder finden und *aus dem Leben* zurückholen und wieder *in die Kunst* bringen. Hat er da nicht die Ebenen vertauscht, Kunst und Leben, statt sie getrennt zu halten, unbedacht durcheinander gebracht, als ließe sich aus des einen Stoff des anderen Form schneiden?

Aber diese Identität von geistiger Lebensform und künstlerischem Gegenstand war sein Glaubensbekenntnis, die Prämisse seiner Existenz als Künstler. Nur sie bürgte

Thus Werner Berg sought a way – his own unmistakable way – of refinding the figure. He wanted to find again *in life* that which had been lost, given up, abandoned *in art* and to bring it *from life* back *into art*. Did he not mix up the levels, art and life, instead of keeping them separate, confusing them thoughtlessly as if the one's form could be cut out of the other's material?

And yet this identity of a spiritual way of life and the artistic figure was his creed, the premise of his existence as an artist. It was the only thing that vouched for the authenticity of his endeavor and its results. Everything that he did served this one great strategy, his life strategy: the reconquest of reality through experience, through an existence near to things, near to nature. He wanted to find, to refind, not to invent anew. The world of the Slovene minority's isolated mountain communities was to prove to him that the things that had become questionable are undoubtedly *real*. Thus he took the path «through the villages». Thus he went out into the landscape, to the most isolated farms, to the most primitive, primeval and undisguised reality, settling there and attempting to establish his existence there, sharing the life of the farmers who earned their daily bread by the sweat of their brow.

Werner Berg's daily bread was art. Thinking of it nourished him, allowing him to meet challenges and to survive. Werner Berg was involved in the content of his images in a very unusual way; he had no distance from his subjects, identifying with them, penetrating them. His images are like things from his living area, marked and worn by daily use. Everything, including the works that do not succeed, seems authentic. One feels the inner drive that led to the depiction of the subjects and figures.

Without doubt, Werner Berg was searching for form, for «great form» as he said, but it always stood in the service of what he wanted to show. His pictures have no special statement, but they insist in wanting to show us something. They are to be read as clues. They remind us that the artist felt that he was always recognizing more metaphors in nature, in the world around him, the «great form», which is not to be deciphered, but nonetheless to be presented, to be shown emphatically. In his later years another element arose, an awareness

ihm für die Authentizität seines Unternehmens und seiner Resultate. Alles, was er tat, diente dieser einen großen Strategie, seiner Lebensstrategie: der Wiedereroberung der Realität durch Anschauung, durch ein nahe den Dingen, nahe der Natur geführtes Dasein. Er wollte finden, wiederfinden, nicht neu erfinden. Die Welt der «Windischen» sollte ihm beweisen, dass die fragwürdig gewordenen Dinge unzweifelhaft *wirklich* sind. Darum nahm er den Weg «über die Dörfer». Darum ging er hinaus in die Landschaft, in die abgelegensten Gehöfte, in die primitivste, ursprüngliche, unverstellte Realität, ließ sich dort nieder, versuchte dort seine Existenz zu gründen, teilte das Leben der Bauern, die im Schweiß ihres Angesichts sich das tägliche Brot verdienen.

Werner Bergs tägliches Brot war die Kunst. Der Gedanke an sie nährte ihn, ließ ihn Anfechtungen durchstehen und überleben. Werner Berg ist am Inhalt seiner Bilder in ganz ungewöhnlicher Weise beteiligt, er besitzt keine Distanz zu seinen Gegenständen, identifiziert sich mit ihnen, dringt in sie ein. Seine Bilder sind wie Dinge aus seiner Wohnung, geprägt und abgenutzt durch den täglichen Umgang, durch den Gebrauch, der von ihnen gemacht wird. Alles, auch das Misslungene, das es bei ihm sehr wohl gibt, wirkt authentisch, man spürt den inneren Zwang, der zur Darstellung der Gegenstände und der Figuren geführt hat.

Gewiss, Werner Berg suchte die Form, die «große Form», wie er sagte, aber sie steht immer im Dienste dessen, was es zu zeigen gilt. Seine Bilder haben keine spezifische Aussage, aber sie insistieren darauf, uns etwas zeigen zu wollen. Sie sind als Hinweise zu lesen. Sie erinnern daran, dass der Künstler in der Natur, in der Welt um ihn immer wieder Metaphern zu erkennen meinte, eben die «große Form», die es nicht zu entziffern, wohl aber vorzuweisen, nachdrücklich zu zeigen galt. In seinen späten Jahren kam noch etwas anderes hinzu – das Bewusstsein, in einer dahinschwindenden Welt zu leben, in der alles schnell zu unwiederbringlicher Vergangenheit wurde. Werner Berg hat wiederholt vom «Bilderschwund» gesprochen und ihn lebhaft beklagt. Von Paul Cézanne stammt, aus einem Brief, das nachdenkliche Wort «Die Dinge schwinden». Konkret dachte er dabei an die Dinge, die Häuser, die Fassaden in seinem



Werner Berg, Sommer
1934, Öl auf Leinwand, 100 × 90 cm, Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg
Werner Berg, Sommer
1934, oil on canvas, 100 × 90 cm, Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

that he was living in a world that was disappearing, in which everything was quickly becoming the irrecoverable past. Berg spoke repeatedly of the «disappearance of images» and lamented it profusely. The pensive phrase «the things are disappearing» derives from a letter from Paul Cézanne. Concretely he was thinking of the things, the houses, the facades of his beloved Aix-en-Provence. «The things are disappearing» – this experience also marked Werner Berg's later years. Thus the stance of showing, of a person who wanted to show us surprising and unsuspected treasures, was joined by that of preserving, of showing something in order to preserve it at least in an image, to keep it alive.

Werner Berg was rooted in the Expressionism of Munch, of Nolde, of Kirchner, in the spiritual Realism of Beckmann, and in Magic Realism there were at least distantly kindred spirits. In contrast to his models, who had all found their way to painting before the dawn of abstraction, he did not stand in

geliebten Aix-en-Provence. «Die Dinge schwinden» – diese Erfahrung bestimmte auch die späten Jahre Werner Bergs. Darum kam zur Haltung des Zeigens, des Menschen, der uns überraschende, ungeahnte Funde präsentieren will, jetzt noch die Haltung des Bewahrens hinzu: etwas zu zeigen, um es wenigstens im Bild zu bewahren, lebendig zu erhalten.

Werner Berg wurzelte im Expressionismus eines Munch, eines Nolde, eines Kirchner, im spirituellen Realismus eines Beckmann, und im Magischen Realismus gab es zumindest entfernt verwandte Geister. Anders als seine Vorbilder aber, die alle vor der Stunde der Abstraktion zu malen begonnen und ihren Weg gefunden hatten, stand er nicht mehr in der Kontinuität eines solchen Werkes und musste sich den Gegenstand immer neu erringen. Vielleicht gerade deshalb blieb sein Auftauchen für ihn immer voll Geheimnis. Das unvermutete Auftauchen des wilden Kuhkopfes hinter Zaun und Blumen; des nächtlichen Rutarhofes im Mondlicht; des Wegkreuzes in der verschneiten Hochebene; der Strohblumen in einem Bauerngarten; einer Baumgruppe im Scheinwerferlicht, das alles hat etwas von diesem Geheimnis des plötzlich Sichtbar-Werdens, des Sichtbar-Machens des Nie-zuvor-Gesehenen.

All das macht Werner Berg und seine Kunst so «ganz anders», macht seinen Fall unvergleichbar. Heute wie je wecken die von ihm gemalten Landschaften den Wunsch, leibhaftig in sie eintreten zu dürfen – wie in das Leben des Menschen, der sie einmal in sich aufgenommen hatte, denn sie versprechen etwas, wovon der Philosoph Ernst Bloch einmal sagte, dass es uns nur in die Kindheit schein – Heimat.

the continuity of such an endeavor and thus he always had to capture the figure anew. Maybe that was why its appearance remained full of mystery to him. The unexpected appearance of the wild cow's head behind fence and flowers, the nocturnal Rutarhof in the moonlight, the intersection of paths on the snowy plateau, the strawflowers in a farm garden, a group of trees in the headlights: it all has something of the mystery of suddenly becoming visible, of things that have never been seen being made visible.

All of this makes Werner Berg and his art so «completely different», makes him incomparable. Today as much as ever, the landscapes he painted awaken the desire to be able to physically enter into them – as into the life of the person who once took them in. They promise something whereof the philosopher Ernst Bloch once said that it only appears to us in childhood – the homeland.

Zeit der Krise

Werner Bergs Ausstellung im Belvedere im Jahr 1956

Time of Crisis

Werner Berg's Exhibition at the Belvedere in 1956

Von 8. November 1956 bis 3. Februar 1957 fand in der Österreichischen Galerie in Wien die Ausstellung «Werner Berg – Neue Werke» statt. In zwei Sälen des westseitigen Erdgeschosses des Oberen Belvederes wurden 33 Ölbilder und 19 Holzschnitte Bergs vereint, insgesamt 52 Werke. Auch eine Reihe von kleinformatigen Bleistiftskizzen auf Papier begleiteten die Schau. Alle gezeigten Werke waren in den Jahren unmittelbar vor der Ausstellung entstanden, die ältesten Arbeiten datierten von 1950. Den Begleittext im Faltblatt verfasste der Direktor des Museums, Karl Garzarolli-Thurnlackh.¹

Die Reaktionen der Medien auf die Ausstellung waren unterschiedlich. Seinen größten Bewunderer fand Werner Berg in Jörg Lampe von der Tageszeitung Die Presse. Unter dem Titel ««Wirkliche» Wirklichkeit» sah Lampe in Bergs Werk die Wiedergabe der Wirklichkeit in ihrem eigentlichen Sinn. «Denn nicht der äußere Augenschein, nicht die Gegenständlichkeit als solche, sondern was in ihr wirkt, will hier zum Bilde werden». Dem Kritiker fiel in den Ölbildern die Farbigkeit auf, «die meist auf die dämmerige Tonigkeit eines verhaltenen Leuchtens gestimmt ist.» Dem zuweilen auftretenden Vorurteil, Bergs Malerei sei zu karg, trat Lampe entschieden entgegen. «Karg mögen höchstens manche Motive genannt werden.» Berg gehe es vielmehr darum, dass «das Inwendige und Wesentliche in einer großen Stille schweigender Gestalt» bewahrt werde. Diese Stille falle bei Berg mit den Motiven des Nächtlich-Dunklen und dem Schweren und Leidvollen, aber auch mit der «meist unfreiwilligen Komik» in vielen seiner Bilder zusammen.²

From 8 November 1956 through 3 February 1957, the exhibition «Werner Berg – New Work» was presented at the Österreichische Galerie in Vienna. In two galleries on the western ground floor of the Upper Belvedere, thirty-three of Berg's oil paintings and nineteen of his woodcuts were brought together, a total of fifty-two works. Numerous small pencil sketches on paper also accompanied the show. All of the exhibited works had been created in the years immediately preceding the exhibition, with the oldest dating from 1950. The accompanying text in the exhibition folder was written by the museum's director, Karl Garzarolli-Thurnlackh.¹



Ausstellung «Werner Berg – Neue Werke»
Österreichische Galerie in Wien, 1956–57
Exhibition «Werner Berg – New Work»
Österreichische Galerie in Vienna, 1956–57

Eine gehaltvolle Besprechung lieferte auch Karl Maria Grimme in der Neuen Österreichischen Tageszeitung, welche die Ausstellung unter das Motto des Novalis-Zitats «Was uns begeistert, trägt die Farbe der Nacht» stellte. Die dunklen Blau- und Grüntöne der Ölbilder würden fast durchwegs das Erlebnis der Nacht vermitteln, «selbst dann, wenn die Bildtitel dies durchaus nicht festlegen.» Zugleich entdeckte Grimme in Berg auch den «Karikaturisten, der seinen Spott (...) zum Bild geformt beinahe monumentalisiert».³

Den karikaturenhaften Aspekt in vielen Werken Bergs bemerkte auch die Kritikerin Grete Helfgott in der Arbeiter-Zeitung. Für sie waren die Darstellungen «Satiren, die durch ihre Monumentalität eher tragisch als witzig wirken». Helfgott, für welche Berg «wahrscheinlich zu den bedeutendsten österreichischen Malern der Gegenwart» zählte, sah dessen Stärke vor allem in der expressionistischen Darstellung der Menschen. Allerdings sei in dieser Hinsicht leider ein Zuviel festzustellen. «Überhaupt scheint bei Werner Berg die Tendenz der expressionistischen Übertreibung stärker geworden zu sein. (...) Hier kann man nur das alte Wort wiederholen: Weniger wäre mehr.»⁴

Auch Maria Buchsbaum von der Wiener Zeitung bezog einen kritischen Standpunkt hinsichtlich des expressionistischen Stils von Werner Berg. Sie erkannte «eine latente Diskrepanz zwischen den dem deutschen Expressionismus verbundenen stilistischen und farbigen Ausdrucksmitteln und einer skurrilen, bäuerlich-behägigen Thematik». Wenn Berg hingegen tatsächlich expressive Themen wiedergebe, trete «das Erstaunliche eines künstlerischen Leerlaufes» ein. Erst dort, wo «jener spezifische Bergsche Bauernhumor wegfällt und Farbe und Motiv vom permanenten Mondlicht befreit werden», würde sich das «künstlerische Erlebnis» einstellen. Am überzeugendsten sei dies Berg vor allem in seinen Holzschnitten gelungen.⁵

Auch Alfred Schmeller vom Neuen Kurier überzeugten Bergs Holzschnitte mit den Darstellungen der bäuerlichen Umgebung noch am meisten. Allerdings seien seiner Meinung nach für die Ausstellung nicht besonders gute Beispiele ausgewählt worden. Insgesamt habe sich Schmeller vom «Wahl-

The media's reaction to the exhibition was varying. Werner Berg found his greatest admirer in Jörg Lampe of the newspaper «Die Presse». Under the title «Real Reality», Lampe wrote that he saw in Berg's work the reproduction of reality in its true sense. «Not the external appearance, not the figurative as such, but that which works within it wills to become image here.» The critic remarked on the coloration of the oil paintings, which «is mostly dominated by dusky clay tones with a subdued glow.» Lampe decisively refuted occasionally raised objections that Berg's painting was too dreary. «At most one could say that some of his subjects are dreary.» Berg was in fact concerned with preserving «the interior and essence of form resting in great silence.» This silence, stated Lampe, coincided in many of his paintings with the motifs of night and darkness, with the heavy and sorrowful, but also with a «comedy that is for the most part involuntary.»²

Karl Maria Grimme also delivered a cogent discussion of the exhibition in the «Neue Österreichische Tageszeitung», where his review appeared under the headline «That which inspires us wears the color of the night». He wrote that the oil paintings' dark blue and gray tones almost always transmit the experience of night, «even when this is in no way established in their titles.» At the same time, Grimme also discovered in Berg the «caricaturist, who all but monumentalizes his sarcasm in image form.»³

The caricature-like aspect of many of Berg's works was also noted by the critic Grete Helfgott in the «Arbeiter-Zeitung». For her the depictions were «satires, which through their monumentality seem more tragic than witty.» Helfgott, who thought that Berg was «probably among the most significant contemporary Austrian artists,» saw his strengths primarily in the expressionistic depiction of people, which she also felt was overdone much of the time. «With Berg the tendency of Expressionists to exaggerate seems to have become stronger. (...) Here one can only repeat the old adage: less is more.»⁴

Maria Buchsbaum from the Wiener Zeitung took a critical stand with regard to Werner Berg's Expressionist style. She recognized a «latent discrepancy between Berg's means of expression, which were tied to the style and colorism of German Expressionism, and his scurrile, homey agrarian themes.» When Berg was dealing with truly expressive themes, she main-

kärntner» Werner Berg mehr erwartet. In den Ölbildern sei eine zu zaghafte Kontur festzustellen. Schmeller schloss seine knappe, aber insgesamt negative Kritik mit dem beißenden Satz: «Der Maler weicht ins Karikaturenhafte aus, das er stilisiert und dann romantisch färbt.»⁶

Der distanzierte und zuweilen offen negative Ton eines Teils der Kritiken aus der Presse überschattete die Wiener Berg-Ausstellung. Es war geradezu symptomatisch, dass Berg laut Überlieferung der Familie des Künstlers auf die vereinzelt kritischen Bemerkungen übersensibel und gereizt reagierte. Tatsächlich sind die Kritiken zur Ausstellung in der Österreichischen Galerie, so gehaltvoll und differenziert die meisten von ihnen waren, dennoch zwei grundsätzlichen Missverständnissen unterlegen. Diese Missverständnisse beruhten zum einen in den aktuellen, der Öffentlichkeit kaum bekannten Ereignissen im Leben des Künstlers, zum anderen in einer falsch verstandenen Grundeinstellung zur Kunst Werner Bergs.

Den meisten Kritikern waren die dunklen, nächtlichen Farben der Bilder der Wiener Ausstellung aufgefallen. Sie wurden zumeist mit der herben, nächtlichen Poesie des Künstlers in Zusammenhang gebracht. Auch einige Motive überraschten gelegentlich durch besondere Härte und Krassheit, etwa die Bilder «Das Opfer» oder die Serie der «Spi-



Werner Berg, Das Opfer

1955, Öl auf Leinwand, 45 × 75 cm, Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

Werner Berg, The Sacrifice

1955, oil on canvas, 45 × 75 cm, Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

tained, «the astounding aspect of a seemingly idle artistic existence emerges.» It was at the point «where Berg's characteristic farmer's humor ends and color and subject are finally freed from the permanent moonlight» that an «artistic experience» begins. Buchsbaum felt that Berg was most convincing in his woodcuts.⁵

Alfred Schmeller of the «Neue Kurier» was also most convinced by Berg's woodcuts featuring depictions of his agrarian surroundings. However, he felt that the works selected for the exhibition had not been chosen very well. Overall, Schmeller had expected more from the «adopted Carinthian». In the oil paintings he noted that the contours that was too faint-hearted. Schmeller closed his short and generally negative critique with the biting sentence: «The painter diverges into caricature, which he stylizes and then romanticizingly colors.»⁶

The distanced and often openly negative tone of some of the criticism overshadowed the Berg exhibition in Vienna. According to accounts passed down in the artist's family, it was symptomatic that Berg reacted oversensitively and irritably to individual critical comments. Although they were competent and well-considered, most of the critiques of the exhibition at the Österreichische Galerie were based on two fundamental misunderstandings. One of these misunderstandings concerned events in the artist's life that were hardly known to the public, and the other centered on a false understanding of Werner Berg's basic artistic position.

Most of the critics had noted the dark, nocturnal colors of the paintings in the Vienna exhibition, which they generally linked to the artist's austere nocturnal poetry. Additionally, several motifs were surprising on account of their particular hardness and crassness, for example «The Sacrifice» or the «Hospital Neighbors» series. These particularities were explained by references to Berg's expressive exaggeration and his propensity for caricature-like overstatement. Hardly anyone knew that both the artworks' style and their subjects were the direct expression of the deep crisis in which the artist had found himself before the Vienna exhibition. Berg had suffered a mental and physical breakdown. In January 1955 he had attempted to end his life. It was possible to save him, but in the process he contracted pneumonia and shortly thereafter hepatitis. Berg

talsnachbarn». Man erklärte sich diese Besonderheiten mit Bergs Übersteigerung ins Expressive und seinem Hang zu karikaturhafter Übertreibung. Kaum jemandem war jedoch bewusst, dass sowohl Stil als auch Motive unmittelbarer Ausdruck einer tiefen Krise waren, in welcher sich der Künstler vor der Wiener Ausstellung befunden hatte. Berg hatte einen physischen und psychischen Zusammenbruch erlitten. Im Jänner 1955 hatte er versucht, seinem Leben ein Ende zu setzen. Er konnte gerettet werden, zog sich in der Folge jedoch eine Lungenentzündung und kurze Zeit später eine Leberentzündung zu. Im Herbst desselben Jahres musste sich Berg neuerlich einer Spitalsbehandlung unterziehen. Er verbrachte somit insgesamt acht Monate im Krankenhaus.

Über den Grund dieses Zusammenbruchs gibt es keine eindeutige Stellungnahme. Wirtschaftliche Not oder mangelnde künstlerische Anerkennung in seinem unmittelbaren lokalen Umfeld konnte es wohl nicht gewesen sein. Die Jahre nach 1945 waren vielmehr von einem kontinuierlichen wirtschaftlichen und künstlerischen Aufschwung geprägt. Berg kehrte nach Kriegsende von seinem dreijährigen Einsatz als Militärmaler in Skandinavien heil zurück. Er konnte sich wieder uneingeschränkt seiner Familie und seiner Kunst widmen. Die zunehmende Unterstützung seiner heranwachsenden Kinder erleichterte ihm die Arbeit am Rutarhof zusehends, wodurch er mehr Zeit für die Malerei zur Verfügung hatte. Tatsächlich bestritt Berg in den zehn Jahren nach Kriegsende nicht weniger als sieben Einzelausstellungen und beteiligte sich mit einzelnen Werken an vierzehn Ausstellungen. 1950 nahm Berg mit seinen Holzschnitten an der Biennale von Venedig teil, 1953 erhielt Berg für einen Holzschnitt den Preis der Tiroler Industrie.

Für Bergs Ehefrau Mauki war der Zusammenbruch ihres Mannes die Folge einer schweren seelischen Depression. Er habe dem «seelischen Überdruck nicht mehr standhalten können, den unlösbare innere Konflikte und äußere Verfolgung und Anfeindung verursacht hätten».⁷ Für die «inneren Konflikte» gab es möglicherweise eine konkrete Erklärung, die aber verständlicherweise nicht von der eigenen Gattin vorgebracht werden konnte. Es war die Literaturwissenschaftlerin Grete Lübke-Grothues, die sich eingehend

again had to undergo hospitalization in autumn of the same year. Thus he spent a total of eight months in the hospital.

There is no clear-cut account of this breakdown's cause. It could not have been economic adversity or the lack of artistic recognition in Berg's immediate local surroundings. The years following 1945 had been marked by a continual economic and artistic upswing. After the war's end, Berg returned home safe and sound from his three-year deployment as a military painter in Scandinavia. He was again able to devote himself wholly to his family and his art. The increasing support of his maturing children increasingly eased the workload on the Rutarhof, his mountain farm, and thus he had more time for painting. During the ten years following the war, Berg presented seven one-man exhibitions and participated in fourteen group shows. In 1950 Berg showed his woodcuts at the Venice Biennial, and in 1953 he won the Tyrolean Industrial Association Prize.

For Berg's wife Mauki, her husband's breakdown was the result of a serious depression. He «had not been able to hold up to the mental pressure caused by insoluble inner conflicts and external persecution and hostility,» she recounted.⁷ For the «inner conflicts» there may well have been an explanation, which the painter's own wife had understandably not cared to mention. It was Grete Lübke-Grothues, a literary scholar who made extensive studies of Christine Lavant's poetry and had personal contact with both Lavant and Berg, who suggested that Berg's breakdown could have had something to do with his not having gotten over his relationship to Christine Lavant.

A close emotional relationship had in fact developed between Berg and Lavant, who met at a writers' conference in 1950. One year later, Berg created his famous Lavant portraits at the Rutarhof. For Berg, however, this relationship soon became a problem: it was of course a great burden for his wife, to whom he continued to feel a deep bond. «Werner Berg, who had founded the realization of his free artistic existence on the helping hands of his family, endured a tearing inner division for four years.»⁸ At the end of 1954, Berg decided, against great inner resistance, to discontinue his meetings with Christine Lavant. For Lavant, the ups and downs of this relationship had also represented a great burden, but at the same time they had served as an intensive literary inspiration. The relationship's end

mit der Dichtung von Christine Lavant beschäftigt und sowohl mit Lavant als auch mit Berg persönlichen Kontakt hatte, welche Bergs Zusammenbruch mit der möglicherweise nicht verarbeiteten Beziehung Bergs zu Christine Lavant in Verbindung brachte.

Tatsächlich hatte sich zwischen Berg und Lavant, die einander anlässlich einer Autorentagung 1950 kennen gelernt hatten, eine enge emotionelle Beziehung entwickelt. Daraufhin entstanden ein Jahr später Bergs berühmte Lavant-Bildnisse am Rutarhof. Für Berg wurde diese Beziehung jedoch bald zum Problem, stellte sie doch für seine Ehefrau, mit welcher er sich nach wie vor tief verbunden fühlte, eine große Belastung dar. «Werner Berg, der die Verwirklichung seines freien Künstlertums auf den helfenden Dienst seiner Familie gegründet hatte, hat also über vier Jahre hin einen zerreißenen Zwiespalt ausgehalten.»⁸ Ende 1954 entschied Berg, wohl gegen großen inneren Widerstand, Christine Lavant nicht mehr zu treffen. Für Lavant hatte das Auf und Ab dieser Beziehung gleichfalls eine große Belastung bedeutet, zugleich aber auch eine intensive dichterische Inspiration. Das abrupte Ende musste sie erst mühsam verkraften. Ein Weg, über diese Krise hinwegzukommen, war für Lavant schließlich die Veröffentlichung der Gedichte, die sie Berg gewidmet hatte. Dass die Übergabe der Gedichte an den Verlag zeitlich mit dem für sie zunächst nicht bekannten Zusammenbruch Bergs zusammenfiel, rief in Lavant neuerlich Selbstvorwürfe und Schuldgefühle hervor.⁹

Es erscheint nicht als unwahrscheinlich, dass Bergs konfliktreiche Beziehung zu Christine Lavant und die Trennung von ihr die Ursache für den zwei Monate später erfolgten Zusammenbruch bildete. Andererseits wäre zu überlegen, ob die «unlösbaren, inneren Konflikte», von welchen Bergs Ehefrau spricht, ihre Ursache nicht auch im künstlerischen Bereich gehabt haben. Möglicherweise war Berg um die Mitte der 1950er Jahre an eine Grenze seines künstlerischen Prozesses gestoßen – eine Grenze, mit welcher Berg in der überregionalen Kunstwelt konfrontiert wurde und die von Unverständnis und Missverständnissen seiner Kunst gegenüber geprägt war.

also gave her a lot to cope with. Publishing the poems that she had dedicated to Berg was in the end a way of getting over the crisis. That fact that her submission of the poems to her publisher happened to coincide with Berg's breakdown, which she initially was not aware of, awakened renewed self-recriminations and guilt.⁹

It does not seem improbable that Berg's conflict-laden relationship to Christine Lavant and the ensuing separation were the cause of the breakdown that occurred two months later. On the other hand, it is also worth considering whether or not the «insoluble inner conflicts» that Berg's wife spoke of might not have also had artistic roots. It is possible that Werner Berg had come up against a boundary in his artistic development, a boundary with which Berg was confronted in the extraregional art world and that was marked by a lack of understanding for and a misunderstanding of his art.

This problem may have been related to Berg's basic orientation, which was always dominated by pronouncedly moral and ethical assertions. Rarely are an artist's life and work as unified as they were for Berg. Even though he rejected everything bourgeois, he was devoted to a conservative Catholic worldview. At a time when Berg was not even yet an artist, when he had just completed his doctorate in constitutional law at the University of Vienna, he worked as an assistant of Professor Othmar Spann, who would later play a key role in the Austro-fascist Dollfuss regime. Berg's teacher at the Vienna Academy, Karl Sterrer, was among the Academy's artistic traditionalists and represented the artistic center of the so-called Bund Neuland, an idealistic, Catholic-oriented youth movement. Rudolf Szyskowitz and Leopold Birstinger, with whom Berg went out on his famous trek through Austria's alpine landscapes, were also members of this association.

The transfer to Karl Caspar's class at the Munich Academy represented a continuation of Berg's conservative orientation. Caspar had been a professor at the Munich Academy since 1922. Stylistically he cultivated a moderate Expressionism whose accent lay on religious work.¹⁰ It is telling that Caspar's most famous artwork would be the main altarpiece of Munich's Liebfrau Cathedral. Karl Caspar also served as president of the Munich artists' association «Neue Secession» for many years. Thus he was among the most influential people in the Munich

Dies mag mit Bergs grundsätzlicher Orientierung in Verbindung stehen, welche stets von einem ausgeprägten moralisch-ethischen Anspruch bestimmt war. Leben und Werk bildeten bei Berg wie selten bei einem Künstler eine Einheit. Wenngleich er alles Bürgerliche von sich wies, fühlte er sich einem konservativen, katholischen Weltbild verpflichtet. Bereits zu einer Zeit, als Berg noch nicht Künstler war, sondern eben erst promovierter Staatsrechtler der Wiener Universität, arbeitete er als Assistent von Professor Othmar Spann, der im späteren Dollfuß-Regime in Österreich eine maßgebliche Rolle spielen sollte. Bergs Lehrer an der Wiener Akademie, Karl Sterrer, gehörte zu den künstlerisch beherrschenden Kräften an der Akademie und bildete das künstlerische Zentrum des sogenannten Neulandbundes, einer idealistisch gesinnten, katholisch orientierten Jugendbewegung. Ihr gehörten auch die Sterrer-Schüler Rudolf Szyskowitz und Leopold Birstinger an, mit denen Berg im Jahr 1928 seine berühmte Walz-Wanderung durch die alpinen Landschaften Österreichs unternahm.

Der Wechsel zu Karl Caspar an die Münchner Akademie setzte Bergs konservative Orientierung fort. Caspar war seit 1922 Professor an der Akademie in München. Stilistisch pflegte er einen gemäßigten Expressionismus, dessen Akzent auf religiösen Werken lag.¹⁰ Bezeichnenderweise wurde Caspar bekanntestes Werk der Hochaltar im Liebfrauenendom in München. Als langjähriger Präsident der Münchner Künstlervereinigung «Neue Secession» zählte Karl Caspar zu den einflussreichsten Persönlichkeiten in der Münchner Kunstszene und war unter anderem für die konservative Orientierung der «Neuen Secession» verantwortlich. Diese Vereinigung bildete damals die maßgebende Künstlervereinigung Münchens. Viele ihrer Mitglieder waren wie Caspar späte Expressionisten. Doch der Expressionismus erstarrte rasch zur leeren Formel, die sich die Künstler als bloße Attitüde zulegten, um als modernistisch zu gelten.¹¹ Um die Mitte des Jahrzehnts gewann auch die «Neue Sachlichkeit» an Bedeutung, und viele Künstler vermischten beide Stile in eklektizistischer Weise. Die wichtigsten Mitglieder der «Neuen Secession» waren Max Unold, Hugo Troendle, Adolf Schinnerer, Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt und Heinrich Davringhausen.

art scene and was also responsible for the conservative orientation of the «Neue Secession». At the time, this association was Munich's dominant artists' organization. Many of its members were, like Caspar, late Expressionists. And yet Expressionism soon stiffened into an empty formula, which the artists simply maintained as an attitude so as to be considered modern.¹¹ Around the middle of the decade, the importance of «Neue Sachlichkeit» (New Objectivity) was also increasing, and many artists mixed both styles eclectically. The most important members of the «Neue Secession» were Max Unold, Hugo Troendle, Adolf Schinnerer, Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt und Heinrich Davringhausen.

An interesting parallel to the radical simplification and flatness of Werner Berg's early monumentalizing style of painting is to be found in the work of Hugo Troendle. It was Troendle's intention to retreat from Expressionist painting so as to again give primary emphasis to the depiction of nature, the realization of the impressions made by nature. In his writing «Poussin's Legacy», completed in 1929, he referred to the classical tradition in the spirit of Poussin. In the French-Italian master of the seventeenth century, Troendle saw a painter who had found a path «between nature and the image, between the inner face and the solid painterly form.»¹² Solid painterly form and straightforward tectonic composition are also to be seen in Troendle's own work, for example in the painting «Farm Woman Resting in the Grain». It is highly apparent that Berg was also able to muster great enthusiasm for such archaic monumentality, as the 1931 painting «Mauki with Sunflowers» demonstrates. Berg's paintings from this early period also show a restrained, clayey colorism typical of the Munich School in these years.

The painter Max Unold was another member of the «Neue Secession» in Munich, whose stylistic development shows numerous parallels to Werner Berg's work. In his youth Unold painted milieu depictions in a moderately Expressionist style. In 1921/22 Unold turned to the style of Neue Sachlichkeit, eventually finding his preferred subjects in the world of rural labor surrounding his hometown, the Swabian city of Memmingen. Unold's protagonists create an impression of activity loosed from the bonds of time and of a harmonious integration into nature. This existence in nature was embellished



links/left:

Hugo Troendle

Ruhende Bäuerin im Korn

1927, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Farm Woman Resting in the Grain

1927, oil on canvas, private collection

rechts/right:

Werner Berg

Mauki mit Sonnenblumen

1931, Öl auf Leinwand, 65 × 75 cm

Privatbesitz

Mauki with Sunflowers

1931, oil on canvas, 65 × 75 cm

private collection

Eine interessante Parallele des radikal vereinfachenden, flächenhaft monumentalisierenden Malstils Werner Bergs im Frühwerk findet sich im Werk von Hugo Troendle. Troendles Absicht war es, von der Malerei des Expressionismus abzurücken, um wieder stärker die direkte Schilderung der Natur, die Umsetzung von Natureindrücken, in den Mittelpunkt zu rücken. In seiner Schrift «Das Erbe Poussins», die er 1929 verfasste, nahm er auf die klassische Tradition im Sinne von Poussin Bezug. Troendle sah im französisch-italienischen Meister des 17. Jahrhunderts einen Wegbereiter «zwischen der Natur und dem Bilde, zwischen dem inneren Gesicht und der festen malerischen Form.»¹² Eine feste malerische Form, eine schlichte, tektonische Komposition zeigte sich auch in Troendles eigenen Werken, etwa im Bild «Ruhende Bäuerin im Korn» aus dem Jahr 1927. Ganz offensichtlich konnte sich auch der junge Berg für eine solche archaische Monumentalität begeistern, wie etwa das Bild «Mauki mit Sonnenblumen» von 1931 zeigt. Bergs Bilder dieser frühen Zeit weisen zudem die zurückhaltende, tonige Farbgebung auf, welche insgesamt für die Münchner Schule dieser Jahre typisch war.

Ein weiteres Mitglied der «Neuen Secession» in München war der Maler Max Unold. Auch Unolds stilistische Entwicklung weist zahlreiche Parallelen zum Werk von Werner Berg auf. In seiner Jugend malte Unold Milieu-

into a timeless idyll.¹³ Unold's renderings of Swabian agrarian life can in fact be directly compared with Berg's depictions of Carinthian mountain farmers. Unold's painting «Winter (Sleigh)» from 1927 is reminiscent of Werner Berg's «Man with Horse and Sleigh», which was created five years later. Both painters depict the rural motifs in a «naive» mood. Berg is also linked to Unold by his use of powerful colors in which strong accents dominate.

The congruity between Unold and Berg becomes even more apparent at the point where the two painters were caught up in the art politics of the Third Reich. Unold was not a supporter of the National Socialists, but for the most part he aligned himself with their artistic tastes. With his agrarian subjects, Unold had already anticipated this trend in the 1920s.¹⁴ Thus it comes as no surprise that his painting «Women Carrying Hay» shows many similarities with «Rakers/Orchard», which Werner Berg painted in 1938.

In his paintings of the late thirties and early forties, Werner Berg not only conformed for the most part to official artistic dictates; he also came very close to Neue Sachlichkeit. The characteristic traits of this style – a tendency to take a sober view of the subject, solidification of form, static pictorial conception – can also be seen in the work that Berg was creating at the time. The clearest language in this respect is spoken by the landscapes produced in Scandinavia, which Berg painted



Max Unold, Winter (Ziehschlitten)

1927, Öl auf Leinwand, 70 × 90 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Max Unold, Winter (Sleigh)

1927, oil on canvas, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

schilderungen in einem gemäßigt expressionistischen Stil. Um 1921/22 wandte sich Unold dem Stil der Neuen Sachlichkeit zu und fand schließlich in der ländlichen Arbeitswelt rund um seine Heimatstadt, dem schwäbischen Memmingen, seine bevorzugten Motive. Unolds Protagonisten vermitteln den Eindruck einer von der Zeit losgelösten Tätigkeit und einer harmonischen Eingebundenheit in die Natur. Diese naturverbundene Existenz steigert sich in Unolds Bildern zur zeitlosen Idylle.¹³ Tatsächlich lassen sich Unolds Schilderungen des schwäbischen Bauernmilieus mit Bergs Darstellungen von Kärntner Bergbauern unmittelbar vergleichen. Unolds Bild «Winter (Ziehschlitten)» von 1927 erinnert an Werner Bergs fünf Jahre später entstandenes Winterbild «Mann mit Pferd und Schlitten» von 1933 (Abb. S. 53). Beide Maler schildern die ländlichen Motive in einer «naiven» Stimmung. Mit Unold verband Berg auch die kräftige Farbigkeit, in welcher starke Akzente dominieren.

Noch deutlicher werden die Übereinstimmungen zwischen Unold und Berg dort, wo beide Maler von der offiziellen Kunstpolitik des Dritten Reichs eingeholt werden. Unold war zwar kein Anhänger der Nationalsozialisten, passte sich aber dem gewünschten Kunstgeschmack weitgehend an. Mit seinen ländlichen Motiven hatte Unold diesen Trend schon in den späten 1920er Jahren vorweggenommen.¹⁴ So überrascht es nicht, dass etwa sein Gemälde «Heuträgerin-

there as a military painter between 1942 and 1945. The official assignment given to the soldier Berg to create «documentary landscapes»¹⁵ led the artist to use a consciously objective and descriptive style of depiction, as can be seen in the painting «Arctic Ocean Harbor» from 1943.

In the years following his return from Scandinavia, Berg tied in to a certain degree with his style of the prewar era, but now he combined the strong colors, closeup views and surface-oriented approach of the prewar period with the precise objectivity of Neue Sachlichkeit. By combining closeup views and segmentation of the subjects with a pronounced objectivity, Berg conveyed like never before both an impression of monumentality and a heightened expressivity, which can be described using terms like magical and mystic. It was in fact Wieland Schmied, to this day one of the most important Berg scholars, who began using the stylistic label «Magic Realism»¹⁶ to describe Berg's mature work. This led to some confusion, since the label is usually used as a synonym for the style Neue Sachlichkeit.¹⁷

Werner Berg's answer to the return to normalcy after 1945 was thus to emphasize an objective and figural approach to painting. Inevitably, this brought him into conflict with the dominant artistic trend of the era in Austria and Western Europe. Here, after 1945 and most of all starting in the early fifties, abstract art was celebrating its triumph. In Austria, one of the paths upon which abstraction developed was via a gestu-



Max Unold, Heuträgerinnen
 1932, Öl auf Leinwand, 56 × 76,5 cm, Privatbesitz
 Max Unold, Women Carrying Hay
 1932, oil on canvas, 56 × 76.5 cm, private collection



Werner Berg, Rechende/Obstgarten
 1938, Öl auf Leinwand, 63 × 89 cm, Privatbesitz
 Werner Berg, Rakers/Orchard
 1938, oil on canvas, 63 × 89 cm, private collection

nen» von 1932 in vielem dem 1938 von Werner Berg gemalten Bild «Rechende/Obstgarten» gleicht.

Mit den Bildern der späten dreißiger Jahre und frühen vierziger Jahre glich sich Berg nicht nur dem offiziellen Kunstdiktat weitgehend an, sondern kam auch dem Stil der Neuen Sachlichkeit sehr nahe. Tatsächlich trafen die Merkmale der neusachlichen Malerei, etwa die Tendenz zur nüchternen Auffassung der Motive, die Verfestigung der Form, die statische Bildauffassung, auch für die damals entstandenen Bilder von Berg zu. Die klarste Sprache sprechen in dieser Hinsicht die in Skandinavien entstandenen Landschaften, die Berg als Kriegsmaler zwischen 1942 und 1945 malte. Dem offiziellen Auftrag an den Soldaten Berg, «dokumentarische Landschaften» zu schaffen¹⁵, kam der Künstler mittels einer bewusst sachlich-deskriptiven Darstellungsweise entgegen, wie etwa das Bild «Nordmeerhafen» von 1943 zeigt.

In den Jahren unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Skandinavien knüpfte Berg in gewisser Weise wieder an seinen Stil der Vorkriegszeit an. Doch verband er nunmehr die starkfarbige, nahsichtige Flächenmalerei der Vorkriegszeit mit der präzisen Gegenständlichkeit der neusachlichen Malerei. Durch die Nahsichtigkeit und Segmentierung der Mo-

ral, pastose and coloristic late Expressionism. Painters like Herbert Boeckl and Max Weiler passed through a style of painting based on the emphatically gestural use of color flecks on their way into abstraction. In the early 1950s, Abstract Expressionism and Informel reached Austria, whereby the group of artists associated with the Galerie St. Stephan in Vienna reacted most lastingly to this stylistic development.

This general trend stood in complete contradiction to Berg's figurative painting, which was oriented toward flat surfaces and precise contours. Berg was aware of how anachronistic he was and defended his retention of figurative depiction.¹⁸ But he also knew that his woodcuts, with their harmony of autonomous lines and surfaces, often came very close to abstraction. Referring to his 1933 woodcut «Little Garden in the Snow», which was created long before the war, Berg declared: «The «Little Garden in the Snow» was created long ago and is still very important to me. At a time when it was not at all fashionable, the print's graphic formalness went to that boundary of abstraction at which the indispensable experience of nature is still fully retained.»¹⁹ According to his own statements, Berg had no trouble in achieving a state of perception that was more or less detached from figurative depiction. And



Werner Berg, Nordmeerhafen
 1943, Öl auf Leinwand, 75 × 95 cm, Nachlass Werner Berg
 Werner Berg, Arctic Ocean Harbor
 1943, oil on canvas, 75 × 95 cm, Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

tive in Verbindung mit der betonten Gegenständlichkeit vermittelte Berg wie nie zuvor den Eindruck von Monumentalität und einem gesteigerten Ausdruck, der mit magisch und mystisch umschrieben werden kann. Tatsächlich prägte Wieland Schmied, bis heute einer der wichtigsten Berg-Kenner, für Bergs reife Bilder den Ausdruck «Magischer Realismus»¹⁶, was allerdings zu mancher Verwirrung führte, da dieser Ausdruck üblicherweise synonym für den Stil der Neuen Sachlichkeit verwendet wird.¹⁷

Werner Bergs Antwort auf die Rückkehr zur Normalität der Verhältnisse nach 1945 war somit eine Betonung der gegenständlichen Malweise. Damit brachte er sich aber zwangsläufig in Konflikt mit der allgemein herrschenden Kunstausrichtung in Österreich und Westeuropa. Hier hielt nach 1945, massiv vor allem aber ab den frühen 1950er Jahren, die ungegenständliche Kunst ihren Siegeszug. Dabei entwickelte sich in Österreich die Abstrakte unter anderem auch über den Weg des gestisch-pastosen, koloristischen Spätexpressionismus. Maler wie Herbert Boeckl oder Max Weiler gelangten über eine betont gestische Farbfleckenmalerei zur Gegenstandslosigkeit. Ab den frühen 1950er Jahren erreichten schließlich auch Informel

yet he never wanted to press on into abstraction. For him abstraction remained a «fad».

Despite various stylistic trends, the direct experience of nature was «indispensable» to Berg. For him there was no second mental world beyond existence that had to be depicted; the human being is continually surrounded by real things. In the course of preparations for the exhibition at the Belvedere in the autumn of 1956, Berg wrote to the director of the Österreichische Galerie, Karl Garzarolli-Thurnlackh: «there is no art beyond human commitment, and everything that we are subjected to meets us in the reality of time and space, which can never be discussed away despite the most sublime knowledge. Art is the witness thereof: the meeting with reality must admittedly be new, strong and unsullied, and thus we live here and praise the hard toils of the day, also, and precisely, at the times when they often stifle us. (...)»²⁰

It was color in particular that Berg could only win from a direct experience of nature. He had to experience color sensuously. It was primarily still lifes and floral paintings that Berg realized from direct experience, but his portraits were also executed directly before his subject.²¹ In painting his larger landscapes in his studio, he generally relied on pencil sketches that had been created on location, but there were also times when he preferred to paint his landscapes from life. Today Berg's son Veit can still remember vividly waking up in the middle of the night to find his father outside in front of the house, where he would work for several clear nights in a row during a full moon in order to capture the colorism of the moonlight and put it to canvas.²² This is how the 1972 painting «Rutarhof/February Night» was created.

With his unequivocally figurative art, Berg could not avoid getting mixed up in the conflict between the «Abstracts» and the «Realists», which in the early fifties had nearly taken on the dimensions of a cultural war. In Austria, Vienna was the center of modernist developments, and every Austrian artist felt a strong drive to win recognition in Vienna. Immediately after the war, Werner Berg also made an effort to find opportunities to exhibit in Vienna. In 1947 he participated in the first exhibition of the Art Club, of which he became a member, and in an exhibition at the Vienna Künstlerhaus. Berg's first one-man show in Vienna fol-

und Abstrakter Expressionismus Österreich, worauf am nachhaltigsten die Gruppe um die Galerie St. Stephan in Wien reagiert hatte.

Diesem allgemeinen Trend widersprach Bergs flächige, auf präzise Konturen aufgebaute gegenständliche Malerei vollkommen. Berg war sich dieses Anachronismus bewusst und verteidigte sein Beharren auf einer gegenständlichen Darstellungsweise.¹⁸ Er war sich aber im Klaren darüber, dass besonders seine Holzschnitte in ihrer Harmonie von autonomen Linien und Flächen oft sehr nahe an die Abstraktion herankamen. Bezugnehmend auf seinen lang vor dem Krieg entstandenen Holzschnitt «Kleiner Garten im Schnee» von 1933 (Abb. S. 109) stellte Berg fest: «Der «Kl. Garten im Schnee» ist schon vor langem entstanden und mir noch immer nah. Zu einer Zeit, als das bei uns noch keineswegs Mode war, ging da das Grafisch-Gestalthafte bis an jene Grenze von Abstraktion, in der das für mich unabdingbare Naturerlebnis noch voll mitschwingt. (...)»¹⁹ Nach eigener Aussage gelangte Berg im Medium des Holzschneidens mühelos zu einer Empfindung, die von der gegenständlichen Darstellung weitgehend abgelöst war. Dennoch wollte er nie in die Abstraktion vordringen. Für ihn blieb die Abstraktion eine «Modeerscheinung».

Trotz mancher Stilisierungstendenzen war für Berg das unmittelbare Naturerlebnis «unabdingbar». Es gab für ihn keine zweite, geistige Welt jenseits des Daseins, das es darzustellen gelte. Der Mensch sei stets von realen Dingen umgeben. Man könne daher gar nicht anders, als gegenständlich denken und arbeiten. Im Zuge der Vorbereitung der Ausstellung im Oberen Belvedere im Herbst 1956 schrieb Berg an den Direktor der Österreichischen Galerie, Hofrat Karl Garzarolli-Thurnlackh: «Es gibt keine Kunst jenseits menschlicher Verpflichtung, und was uns aufgegeben oder auferlegt ist, begegnet uns in der trotz sublimster Erkenntnis nie wegzudiskutierenden Wirklichkeit von Zeit und Raum. Dafür sei die Kunst Zeugnis, die Begegnung mit der Wirklichkeit muss freilich neu, stark, unabgegriffen sein, und darum leben wir hier und preisen uns die harte Mühe der Tage, auch und gerade, wenn sie oft fast erdrückt. (...)»²⁰

lowed in 1949. This extensive exhibition, including a total of eighty-six oil paintings, watercolors, woodcuts and drawings, was shown at the Galerie Würthle, which at the time was run by Friedrich Welz. The exhibition was opened by Vienna City Mayor Theodor Körner and by Karl Newole, director of the Carinthian Provincial Administration Office. A year later Berg showed thirty-five woodcuts at the Vienna Konzerthaus, and in 1953 he participated in an exhibition at the Vienna Secession.

Still, Berg's contact to the Vienna exhibition scene did not come close to living up to the artist's expectations. From the very beginning he was subjected to limitations that primarily were set by Vienna's two most powerful artists at the time, Herbert Boeckl and Fritz Wotruba. It was especially Berg's relationship to Herbert Boeckl that proved to be extremely difficult. In the mid-thirties Boeckl and Berg had been close friends whose families had visited one another. However, the two painters became fully estranged shortly after the war's end. Heimo Kuchling reported to Werner Berg in 1950: «If you have any real enemy in Austria, it is Boeckl. (...) The net of intrigue extends everywhere and is hardly to be loosened. Wotruba played off against Boeckl in my presence and the other way around it was the same. (...) Dancing on eggshells is easy compared to finding your way in this «spider web».»²³



Werner Berg, Rutarhof/Febernacht
1972, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm, Privatbesitz
Werner Berg, Rutarhof/February Night
1972, oil on canvas, 75 × 120 cm, private collection

Vor allem die Farbigkeit konnte Berg nur aus einem unmittelbaren Erleben des Naturvorbilds gewinnen. Er musste die Farbe gleichsam sinnlich erfahren. Aus einem unmittelbaren Erleben heraus realisierte Berg vor allem Stillleben und Blumenbilder, aber auch Porträtdarstellungen, die er tatsächlich auch unmittelbar vor dem Motiv ausführte.²¹ Bei den Landschaften hingegen stützte er sich zumeist auf vor Ort angefertigte Bleistiftskizzen, die er dann im Atelier ausführte. Doch auch bei den Landschaftsdarstellungen gab es Fälle, wo sich Berg lieber auf die unmittelbare Anschauung stützte. So erinnert sich Bergs Sohn, Veit Berg, heute noch recht lebhaft, wie er oft nächtens aufwachte, wenn sich sein Vater während mehrerer klarer Vollmondnächte hindurch unmittelbar vor dem Haus im Freien aufhielt, um die Farbigkeit der Vollmondnacht einzufangen und auf die Leinwand zu bannen.²² Auf diese Weise entstand das Bild «Rutarhof/Febernacht» von 1972.

Mit dieser betonten Gegenständlichkeit geriet Berg unabweichlich in den Konflikt zwischen den «Abstrakten» und den «Realisten», die in den frühen 1950er Jahren geradezu eine Art Kulturkampf ausfochten. Zentrum der modernen Strömungen war die Bundeshauptstadt Wien, und es war das Bedürfnis jedes Künstlers, sich mit seiner Kunst in Wien behaupten zu können. Auch Berg bemühte sich gleich nach Kriegsende um Ausstellungsmöglichkeiten in dieser Stadt. Er beteiligte sich 1947 an der ersten Ausstellung des Art Club, dessen Mitglied er damals wurde, und an einer Ausstellung im Wiener Künstlerhaus. 1949 folgte die erste Einzelausstellung Bergs in Wien, eine umfangreiche Schau von insgesamt 86 Ölgemälden, Aquarellen, Holzschnitten und Zeichnungen in der Galerie Würthle, die damals von Friedrich Welz geleitet wurde. Die Ausstellung wurde vom Bürgermeister der Stadt Wien, Theodor Körner, und vom Landesamtsdirektor von Kärnten, Karl Newole, eröffnet. Ein Jahr später zeigte Berg 35 Holzschnitte im Wiener Konzerthaus. 1953 beteiligte sich Berg an einer Ausstellung der Wiener Secession.

Doch der Kontakt mit dem Wiener Ausstellungswesen entwickelte sich für Berg bei weitem nicht in dem erhofften Ausmaß. Von Anfang an sah er sich Beschränkungen ausgesetzt, die vor allem von den beiden damals mächtigsten Kunst-

Soon Werner Berg himself became a victim of this «net of intrigue». A new one-man show was planned for 1954 at the Galerie Würthle. The gallery's owner had changed since the first exhibition: beginning in 1953, Fritz Wotruba managed the gallery for its new owner, the Swiss banker Fritz Kamm.²⁴ The show never happened. «Everything seems to indicate that Wotruba is not going to put on your exhibition because of Boeckl's objections, wrote Jörg Lampe in a letter to Werner Berg.²⁵ Herbert Boeckl had apparently been successful in intervening against the planned Berg exhibition.

In a letter that she wrote to Hans Ankwicz-Kleehoven in March of 1955, Maria Kuster, Amalie Berg's sister who lived in Vienna, indicated that this setback and the accompanying humiliation at the hands of the Viennese art scene had not left Berg unmoved and that it had possibly been one of the factors responsible for the artist's breakdown in January 1955. At the time, Ankwicz-Kleehoven was already retired from his position as director of the Academy of Fine Arts' library, but apparently he continued to have excellent connections in the Viennese museum world. Furthermore, he was an expert on and collector of graphic art who admired Werner Berg's woodcuts. It was at his suggestion that Berg's woodcuts were shown at the Venice Biennial.

Maria Kuster inquired with Ankwicz-Kleehoven as to whether the Österreichische Galerie might not present an exhibition of Werner Berg's work, or at least purchase a painting, as a part of its reopening after the remodeling that had just been completed. She explained Berg's precarious situation following his breakdown in January and complained about the humiliating treatment that he had been subjected to by the Viennese art scene: «(...) Unfortunately, Berg lives far away and is not endowed with the elbow technique that some of his colleagues make use of. Thus he especially needs the support of his art's friends. In his exposed position and loneliness he is at the mercy of all good and evil powers. Even though Dr. Benesch has overlooked him three times in a row for the international exhibition in Lugano and has also not included him in the Albertina's current travelling exhibition, this is not the worst injury that he has been subjected to. The interference with a group exhibition at Würthle, the insult to his origins as a «Kraut», the label «Protestant painting», and Böckl and his intrigues have done enough to bring Berg to the edge of his grave.»²⁶

schaffenden, Herbert Boeckl und Fritz Wotruba, ausgingen. Insbesondere Bergs Verhältnis zu Herbert Boeckl gestaltete sich als äußerst schwierig. Noch Mitte der dreißiger Jahre waren Boeckl und Berg eng befreundet, die Familien hatten sich gegenseitig besucht. Doch bald nach Kriegsende kam es zur völligen Entfremdung zwischen den beiden Malern. Heimo Kuchling teilte 1950 Werner Berg mit: «(...) Wenn Sie in Österreich einen wirklichen Feind haben, so ist es Boeckl. (...) Das Geflecht der Intrigen reicht überall hin und ist kaum zu lösen. So spielten sich vor mir Wotruba gegen Boeckl aus und umgekehrt. (...) Ein Eiertanz ist ein Leichtes gegen das Sichzurechtfinden in diesem «Spinnennetz»²³.

Bald wurde Berg selber Opfer dieses «Geflechtes der Intrigen». Für 1954 war zu seinem fünfzigsten Geburtstag eine neuerliche Einzelausstellung in der Galerie Würthle geplant. Die Galerie hatte mittlerweile ihren Besitzer gewechselt, sie wurde seit 1953 von Fritz Wotruba für den neuen Eigentümer, den Schweizer Bankier Fritz Kamm, geleitet.²⁴ Doch es kam anders. «Allen Anschein nach hat es sich jetzt herausgestellt, dass Wotruba wegen Boeckls Widerstand Deine Ausstellung nicht machen wird», schrieb Jörg Lampe an Werner Berg.²⁵ Herbert Boeckl hatte offenbar bei Wotruba erfolgreich gegen die geplante Berg-Ausstellung interveniert.

Dass dieser Rückschlag und die für Berg beschämende Behandlung durch die Wiener Kunstszene an ihm nicht spurlos vorübergegangen ist und möglicherweise am Zusammenbruch Bergs im Jänner 1955 mit schuld waren, deutet Maria Kuster, die in Wien lebende Schwester von Amalie Berg, in einem Brief an, den sie im März 1955 an Hofrat Hans Ankwicz-Kleehoven richtete. Ankwicz-Kleehoven war zu dieser Zeit bereits pensionierter Direktor der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, verfügte aber offenbar weiterhin über beste Kontakte zur Wiener Museumswelt. Überdies war er als Grafik-Kenner und Sammler ein Bewunderer der Holzschnitte Bergs. So hatte er 1950 Bergs Holzschnitte erfolgreich für die Biennale von Venedig vorgeschlagen.

Maria Kuster erkundigte sich bei Ankwicz-Kleehoven, ob nicht die Österreichische Galerie im Zuge eines soeben abgeschlossenen Umbaus eine Ausstellung für Werner Berg

Thus Maria Kuster brought the hostility that Berg had experienced from the Viennese art scene, and namely from Herbert Boeckl, into direct association with his serious breakdown. Her intervention through Ankwicz-Kleehoven was apparently successful. Berg's solo exhibition at the Österreichische Galerie was the artist's first appearance in Vienna after his breakdown, and it was also the most prominent presentation of his work to date in this city. Berg's breakdown surely cast a shadow over the exhibition, which hardly any of the people who saw the show were aware of.

Not knowing about Berg's crisis had caused many observers to misunderstand his art, but there was also a second, much more fundamental misunderstanding that art commentators and Berg critics succumbed to. Berg's adherence to figurative art was generally interpreted as a simple case of an artist's clinging to the tradition of naturalism. His depictions were regularly seen as close-to-life renderings of his agrarian surroundings, of the Carinthian-Slovene population, of the course of his and his neighbors' everyday rural life. Questions were not raised as to whether Berg's images were worthy of more complex consideration.

Berg was not completely uninvolved in this deceptive situation. He greatly enjoyed presenting himself as the painting farmer, who sought his inspiration almost exclusively in his agrarian surroundings. Deep connection to nature was needed to stimulate him to creativity, he claimed. »When I am painting, I must have the atmosphere of the season in my nose,« Berg later said.²⁷ It goes without saying that the life of a mountain farmer determined Berg's artistic themes to a great extent. The rhythm of everyday agrarian life determined not only Berg's subjects, but even their frequency. Thus there is a clear overabundance of winter themes in Berg's oeuvre for the simple reason that there is little farming work to be done during this season, and thus Berg could devote more of his time to art.

Furthermore, Berg had never been interested in dealing with subjects that did not derive from his everyday surroundings. Thus, aside from the landscapes created in Scandinavia between 1942 and 1945, images documenting Berg's travels, e.g. cityscapes or views of foreign landscapes, are not to be found in the artist's oeuvre. The themes that artists otherwise frequently confront themselves with, like themes of an imagi-

veranstalten oder ein Bild ankaufen könne. Sie stellte hierauf die missliche Lage nach dem im Jänner dieses Jahres erfolgten Zusammenbruch von Werner Berg dar und klagte über die herabwürdigende Behandlung, die Berg unmittelbar vorher von Seiten der Wiener Kunstszene erfahren hatte: «(...) Berg ist leider weit vom Schuß und besitzt keine solche Ellbogentaktik wie mancher seiner Kollegen. Er bedarf daher im verstärktem Maße der Förderung durch die Freunde seiner Kunst. Er ist auch in seiner Ausgesetztheit und Einsamkeit allen guten und bösen Mächten weit mehr ausgeliefert. Wenn ihn Dr. Benesch nun schon drei mal bei der Beschickung der Int. Ausstellung in Lugano übergangen hat und ihn bei der jetzigen Int. Wanderausstellung der Albertina nicht in seine Kollektion aufgenommen hat, so ist dies noch immer nicht die größte Wunde, die man ihm schlug. Die Verhinderung einer Kollektivausstellung bei Würthle, die Herabwürdigung seiner Abstammung zum «Pifke», die Bezeichnung «protestantische Malerei» durch Böckl und dessen Intrigen (...), taten das Nötige, um Berg an den Rand des Grabes zu bringen.»²⁶

Maria Kuster brachte somit die Anfeindungen, die Berg von Seiten der Wiener Kunstszene, namentlich von Herbert Boeckl, erfahren hatte, in direkten Zusammenhang mit seinem schweren Zusammenbruch. Ihre Intervention bei Ankwiczy-Kleehoven war offenbar erfolgreich. Die eineinhalb Jahre später stattfindende Berg-Personale in der Österreichischen Galerie war das erste Auftreten Bergs in Wien nach seinem Zusammenbruch und die bis dahin prominenteste Präsentation seiner Werke in dieser Stadt. Bergs Zusammenbruch hatte auf die Ausstellung zweifellos einen Schatten geworfen, dessen Ursache allerdings von den wenigsten Rezipienten der Ausstellung realisiert wurde.

Allerdings gab es abgesehen von der von der Kunstwelt nicht beachteten Krise Bergs noch ein zweites, wesentlich fundamentaleres Missverständnis, dem die Kunstkritiker und Berg-Kritiker erlagen. Bergs Festhalten an der Gegenständlichkeit wurde von den meisten als simples Festhalten an der Tradition des Naturalismus gedeutet. Man sah in Bergs Motiven regelmäßig lebensnahe Schilderungen seines bäuerlichen Umfelds, der Kärntner-slowenischen Bevölke-

nary nature or stylistic experiments, are completely absent. Astonishingly, works that only could have been realized outside of his farm studio are also not to be found in Berg's oeuvre. Despite urgent financial distress, Berg persistently rejected public commissions for large mosaics, murals and frescoes. He also refused to consider other opportunities to create monumental art, including stained glass, for instance, for which his linear, surface-oriented style would have been ideally suited.²⁸

Berg was indivisibly enmeshed in his immediate surroundings, with regard to both the subjects of his pictures and the temporal and spatial possibilities within which they were realized. And yet the manner in which Berg captured his surroundings on the canvas was far from any sort of naturalism. The majority of the artist's paintings were created using an unchanging procedure. Initially Berg recorded his subject on location in a sketch made on a small piece of paper with a pencil. Later he put it to canvas, whereby it is surprising how he followed the sketch down to the smallest detail in the final depiction. In the sketch for the 1952 painting «Sleeping Chickens» (ill. p. 154 and p. 155), for example, the composition is already completely finished. Even in detail, the depiction of the animals in the oil painting is the same as in the sketch.

Werner Berg's conquest of his surroundings was carried out almost exclusively via these little pencil sketches. Armed with his sketchpad, he often literally went out hunting for interesting motifs. He found them in villages, on the streets of small towns, at country fairs, in churches etc. And yet these works are not sketches in the usual sense; they are not studies that draw attention to interesting details. Instead they are finished compositional designs that depict the subject in a very short period of time in a certain view, as a fragment or a closeup detail. In his very first encounter with his subject, Berg forces it into his perspective. In the paper sketch he already has filtered out the forms, details and compositional framework that he will unfold in a larger format. Berg's characteristic simplification of his subject's outlines and fragmentation of it into decorative geometric forms has already been carried out in his first contact with it, whereby the incredibly rapid execution of the drawing exerts an essential influence on the composition. Thus Berg's gaze reveals itself to be a manipulating gaze from the very beginning.

zung, des Ablaufes des ländlichen Alltags des Künstlers und seiner Umgebung, ohne die Frage zu stellen, ob Bergs Bilder nicht komplexere Überlegungen verdienen würden.

Berg war an dieser irreführenden Optik nicht unbeteiligt. Allzu gerne präsentierte er sich als malender Bauer, der die Inspiration für sein Schaffen nahezu ausschließlich aus seiner bäuerlichen Umgebung schöpfe. Er bedürfe der innigen Verbundenheit mit der Natur, um zur Kreativität angeregt zu werden. «Beim Malen muss ich die Atmosphäre der Jahreszeit in der Nase haben (...)», sagte Berg später einmal.²⁷ Zweifellos prägte das Leben als Bergbauer weitgehend Bergs künstlerische Thematik. Das ging so weit, dass der Rhythmus des bäuerlichen Alltags nicht nur die Motive, sondern sogar deren Häufigkeit bestimmte. So gibt es einen eindeutigen Überhang von Wintermotiven in Bergs Œuvre, und zwar aus dem einfachen Grund, weil in dieser Jahreszeit keine Landarbeiten anfallen und sich Berg somit verstärkt der Kunst widmen konnte.

Weiters wollte sich Berg mit Bildmotiven, die sich nicht unmittelbar aus seiner alltäglichen Umgebung erschließen ließen, von vornherein nicht auseinandersetzen. So fehlen im Œuvre Bergs, abgesehen von den zwischen 1942–45 in Skandinavien entstandenen Landschaften, Dokumente seiner Reisetätigkeiten, etwa Stadtveduten oder Ansichten fremder Landschaften. Es fehlen überhaupt die Themen, mit denen sich ansonsten Künstler häufig konfrontieren, etwa Themen imaginativer Natur oder stilistische Experimente. Erstaunlicherweise fehlen aber in Bergs Œuvre auch Werke, die er nur außerhalb seines bäuerlichen Ateliers hätte realisieren können. So hatte Berg trotz dringender Geldnöte Aufträge für Kunstam-Bau, etwa großformatige Mosaikbilder oder Fresken, die ihm verschiedentlich angeboten wurden, beharrlich abgelehnt. Auch andere Gelegenheiten monumentaler Kunst, etwa Glasfenster, wofür sich Bergs linearer Flächenstil übrigens hervorragend geeignet hätte, schlug der Künstler aus.²⁸

Tatsächlich war also Berg mit seiner unmittelbaren Umgebung untrennbar verwoben, sowohl was die Bildmotive als auch die räumlichen und zeitlichen Möglichkeiten ihrer Realisierung betraf. Doch die Art und Weise, wie Berg diese seine Umgebung auf die Bildfläche bannte, war weit entfernt von jeglichem Naturalismus. Die Mehrzahl von

As a result of this process, the step from manipulation to deformation appears to be a small one. Many of Berg's depictions, especially those of people, come close to turning into caricature. His critics often identified a streak of caricature in his work. Caricature represents a radical manipulation of reality. It is unthinkable without reality, and yet it forces reality into a relatively tight corset. In a radically simplifying manner of depiction, the protagonists are either a priori put into constellations opening them to ridicule, or the artist exaggerates their weaknesses and bodily shortcomings, which likewise makes them appear ridiculous.

Surely some of Werner Berg's images were intended to be comic scenes. The painting «Mounting Boar», for example, shows an unusual and delicate scene whose explosiveness is amplified by the figure in the background, who demonstratively turns her back on the scene. In other images, the artist may well not be particularly intending to produce a comic effect, and yet the unprejudiced viewer finds it humorous. In the painting «The Fat Hospital Neighbor», for instance, which was created in the context of Berg's long stay in the hospital in 1955, the physiognomic features of the obese subject are so unfavorably and conspicuously accentuated that his appearance is immediately perceived as being ridiculous. In his physiognomies Berg very often uses points for eyes and short lines for mouths and noses without explicitly intending to create a comic depiction. But in the eye of the beholder, who is all too familiar with such abbreviated depictions from the world of caricature, a comic reaction is produced involuntarily. In the case of many of Werner Berg's images, this inevitably leads to a discrepancy between intention and effect, as the 1954 woodcut «Old Country Priest» clearly illustrates.

In this respect, Alfred Schmeller's statement on the occasion of the Berg exhibition in 1956 that the painter «diverges into caricature» is not unsubstantiated. And yet Berg felt that such statements indicated a complete misunderstanding of his work. It was not his intention to depict his rural surroundings in a predominantly caricaturing manner. The «anecdotes», as Berg liked to refer to his milieu studies and episodes, might well also have comic elements, but humor was not his primary intention. Berg's intention was instead to create a new approach to reality, which went far beyond naturalism in the conventional

Bergs Bildern entstanden auf eine stets gleiche Weise. Berg hielt zunächst das Motiv vor Ort als so genannte Skizze mit Bleistift auf kleinformatigem Papier fest, bevor er es anschließend auf die Leinwand übertrug. Dabei überrascht, wie sehr sich Berg in der endgültigen Darstellung bis ins kleinste Detail an die Skizze hielt. In der Skizze zum Bild «Schlafende Hühner» von 1952 (Abb. S. 154, Abb. S. 155) zum Beispiel, ist die Komposition bereits vollkommen erschlossen. Die Darstellung der Tiere in der Ausführung in Öl gleicht der Skizze bis ins Detail.

Berg eroberte sich seine Umgebung beinahe ausschließlich über den Weg dieser kleinformatigen Bleistiftstudien. Mit dem Zeichenblock bewaffnet machte er sich regelrecht auf Jagd nach interessanten Motiven. Er fand sie im Dorf, in den Straßen der Kleinstädte, auf den diversen Jahrmärkten, in den Kirchen und so weiter. Doch handelt es sich bei diesen Arbeiten nicht um Skizzen im üblichen Sinn, etwa um Studien, die den Blick auf interessante Details lenken möchten. Es sind vielmehr bereits in sich abgeschlossene Kompositionsentwürfe, die das Motiv innerhalb kürzester Zeit aus einem bestimmten Blickwinkel heraus darstellen, etwa als Segment oder nahsichtiges Detail. Bereits im allerersten Kontakt mit dem Motiv zwingt Berg diesem somit seinen Blickwinkel auf. Er filtert bereits in der Papierstudie jene Formen, Details und kompositionellen Schemata heraus, die er dann im Großformat zur Entfaltung bringt. Bergs charakteristische Vereinfachungen der Umrisse und die Zerstückelung der Motive in dekorative, geometrische Großformen werden bereits im ersten Kontakt mit dem Motiv vorgenommen, wobei der unerhört rasche Zeichenvorgang die Komposition nicht unwesentlich beeinflusste. Bergs Blick enthüllt sich somit als ein von Anfang an manipulierender Blick.

Der Schritt von der Manipulation zur Deformation erscheint in der Folge minimal. Tatsächlich bewegen sich viele von Bergs Motiven, insbesondere seine Personendarstellungen, hart an der Grenze zur Karikatur. Immer wieder wurde von Bergs Kritikern ein Zug ins Karikaturenhafte in seinem Werk festgestellt. Die Karikatur stellt eine radikale Manipulation der Realität dar. Sie ist nicht ohne die Realität denkbar, doch sie zwingt diese in ein relativ enges Korsett. In einer

sense. The artist took in the world as he saw it via the path of continual manipulation. In this sense Berg was always moving near the border to schematization and abstraction. Berg's artistic approach was based on achieving an intensification of the object's essential content through a reduction of its figurative properties. The aim was not to dissolve the object, but to radicalize it.

On the basis of his critics' reactions, Werner Berg was repeatedly forced to draw the bitter conclusion that his artistic intentions were not being understood and were not being appreciated. The general trend of art in his time was moving in the opposite direction, away from the figure. His figurative paintings were misunderstood and belittled as being lightweight pleasantries. Berg felt that he was an artist who was not understood. His self-imposed hermit's life on the Rutarhof increasingly became a symbol of his lonely perseverance, of the unheard voice of an advocate of objective realism.



Werner Berg, Ebersprung
1959, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm, Nachlass Werner Berg
Werner Berg, Mounting Boar
1959, oil on canvas, 75 × 120 cm, Werner Berg Estate



Werner Berg, Der dicke Spitalsnachbar
 1955, Öl auf Leinwand, 75 × 95 cm, Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt
 Werner Berg, The Fat Hospital Neighbor
 1955, oil on canvas, 75 × 95 cm, Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

radikal vereinfachenden Darstellungsweise befinden sich die Protagonisten entweder von vornherein in Konstellationen, die sie der Lächerlichkeit preisgeben, oder der Künstler übertreibt die Schwächen und körperlichen Unzulänglichkeiten der Dargestellten, wodurch diese gleichfalls lächerlich wirken können.

Manche Bilder Werner Bergs waren vom Künstler sicherlich bewusst als komische Szenen beabsichtigt. Das Bild «Ebersprung» etwa zeigt von vornherein eine delikate, nicht alltäglich dargestellte Szene, deren Brisanz durch die Hintergrundfigur noch erhöht wird, die der Szene geradezu demonstrativ den Rücken zukehrt. In anderen Darstellungen mag die Absicht des Künstlers hingegen nicht unbedingt auf Komik angelegt worden sein, doch wirkt das Resultat auf den unbefangenen Betrachter komisch. Im Bild «Der dicke Spitalsnachbar» etwa, das im Zusammenhang mit Bergs mehrmonatigem Krankenhausaufenthalt des Jahres 1955 entstand, werden die für den beleibten Dargestellten höchst unvoreilhaftesten physiognomischen Merkmale dermaßen auffällig hervorgehoben, dass die Erscheinung sofort lächerlich wirkt. Gerade in seinen Physiognomien verwen-

dete Berg generell sehr häufig Punktaugen und kurze Striche für Mund und Nase, ohne explizit eine komisch wirkende Darstellung zu beabsichtigen. Dem Betrachter hingegen, dem solche verknäpften Darstellungen aus der Welt der Karikatur bestens vertraut sind, drängt sich das Gefühl einer unfreiwilligen Komik auf. Dies musste bei zahlreichen Darstellungen Werner Bergs zwangsläufig zu einer Diskrepanz zwischen Absicht und Wirkung führen, wie etwa das Beispiel des Holzschnitts «Alter Landpfarrer» (Abb. S. 46) von 1954 deutlich macht.

Insofern war Alfred Schmellers Feststellung anlässlich der Berg-Ausstellung von 1956, der Maler «weicht ins Karikaturenhafte aus», nicht unbegründet.²⁹ Doch fühlte sich Berg durch solche Äußerungen völlig missverstanden. Es war nicht seine Absicht, die ländliche Umgebung in einer überwiegend karikierenden Weise darzustellen. Zwar konnten die «Anekdoten», wie Berg seine Milieustudien und Episoden gerne nannte, auch humorvollen Charakter besitzen, doch war dies nicht ihre primäre Intention. Bergs Absicht war es vielmehr, einen neuen Zugang zur Realität zu schaffen. Dieser ging über einen Naturalismus im herkömmlichen Sinn weit hinaus. Der Künstler vereinnahmte die gesehene Welt über den Weg einer ständigen Manipulation. Insofern bewegte sich Berg stets an der Grenze zur Schematisierung und Abstraktion. Bergs Gestaltungsprinzip lag darin begründet, über die Reduktion der Gegenständlichkeit eine Steigerung des Wesensgehalts des Gegenstands zu erreichen. Ziel war letztlich nicht eine Auflösung, sondern eine Radikalisierung des Gegenstands.

An Hand der Reaktionen seiner Kritiker musste Berg immer wieder aufs Neue die bittere Feststellung machen, dass seine künstlerischen Absichten nicht erkannt und geschätzt wurden. Die allgemeine Tendenz der Kunst seiner Zeit ging den entgegengesetzten Weg, führte weg vom Gegenstand. Seine gegenständlichen Bilder wurden als allzu leichte Kost abgewertet und missverstanden. Berg fühlte sich als unverstandener Künstler. Bergs selbstgewähltes Eremitendasein auf dem Rutarhof wurde immer mehr zum Sinnbild des Einsam-Beharrenden, eines nicht gehörten Anwalts der Gegenständlichkeit.

- 1 Faltblatt zur Ausstellung «Werner Berg – Neue Werke», Österreichische Galerie in Wien, XL. Wechsausstellung im Oberen Belvedere, 8. November 1956 bis 3. Februar 1957. Mit Textbeitrag von Karl Garzarolli-Thurnlackh
- 2 Die Presse vom 10. November 1956, Nr. 2446
- 3 Österreichische Neue Tageszeitung vom 10. November 1956, Nr. 262.
- 4 Arbeiter-Zeitung vom 18. November 1956
- 5 Wiener Zeitung vom 9. November 1956, Nr. 261
- 6 Neuer Kurier vom 20. November 1956
- 7 «Lebensdaten, Selbstzeugnisse, Briefe und Dokumente», in: Katalog der Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg (Redaktion: Harald Scheicher), Bleiburg, Stiftung Werner Berg, 1997, S. 309
- 8 Grete Lübke-Grothues, «Werner Berg und Christine Lavant» in: Werner Berg – Gemälde. Mit Beiträgen von Wieland Schmied, Trude Polley, Grete Lübke-Grothues und Heimo Kuchling, Klagenfurt, Verlag Johannes Heyn, 1994, S. 193
- 9 Siehe Brief Christine Lavant an Dr. Amalie Berg vom 24. März 1955, in: Grete Lübke-Grothues (vorige Fußnote), S. 195
- 10 Felix Billeter, «Gefangen im Glaspalast. Zur Situation der Münchner Maler in Zeiten des Nach-Expressionismus», in: Felix Billeter/Antje Günther/Steffen Krämer (Hg.), Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre, München – Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2002, S. 123
- 11 Germaid Ruck, Max Unold (1885–1964) und die Münchner Malerei. Mit einem Werkkatalog der Ölgemälde, Memmingen, Edition Curt Visel, 1992, S. 97f.
- 12 Hugo Troendle, Das Erbe Poussins (1929), zit. in: Felix Billeter, «Gefangen im Glaspalast. Zur Situation der Münchner Maler in Zeiten des Nach-Expressionismus», in: Felix Billeter/Antje Günther/Steffen Krämer (Hg.), Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre, München – Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2002, S. 129
- 13 Germaid Ruck, «Das Neue an der «neuen Sachlichkeit», die Magie am «magischen Realismus» ist Cezannismus». Stilgenese bei Max Unold», in: Felix Billeter/Antje Günther/Steffen Krämer (Hg.), Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre, München – Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2002, S. 154.
- 14 Germaid Ruck, Max Unold (1885–1964) und die Münchner Malerei. Mit einem Werkkatalog der Ölgemälde, Memmingen, Edition Curt Visel, 1992, S. 132
- 15 Wieland Schmied, Fremde Landschaften. Werner Berg 1942–1945, Völkermarkt, Verlag Galerie Magnet, 1999, S. 30
- 16 So zuletzt: Wieland Schmied, «Die Malerei», in: Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert, München u.a., Prestel 2002, S. 99. Nicht zufällig erachtet Wieland Schmied die Werke, die Berg zwischen 1946 und 1954 schuf, als die besten im gesamten Œuvre des Künstlers. Siehe: Wieland Schmied, «Zwischen Expressionismus und Magischem Realismus. Zur geistigen Position des Malers Werner Berg», in: Werner Berg – Gemälde. Mit Beiträgen von Wieland Schmied, Trude Polley, Grete Lübke-Grothues und Heimo Kuchling, Klagenfurt, Verlag Johannes Heyn, 1994, S. 24
- 17 Der Begriff «Magischer Realismus» wurde erstmals 1925 von Franz Roh eingeführt. Roh sah einen Zusammenhang mit Giorgio de Chiricos «pittura metafisica». In den neusachlichen Bildern würden neben einer präzisen Gegenstandsdarstellung auch die metaphysische Qualität der Dinge, das «Geheimnis [hinter] der dargestellten Welt», somit ihre «magische» Dimension, erkennbar sein. Siehe dazu: Franz Roh, Nachexpressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei, Leipzig 1925, Vorwort, zit. in: Robert Stalla, «Walter Schulz-Matan – ein «verschollener» Maler der «Neuen Sachlichkeit», in: Felix Billeter/Antje Günther/Steffen Krämer (Hg.), Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre, München – Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2002, S. 156
- 18 Werner Berg, Bekenntnis zum Gegenständlichen (1959), in: Harald Scheicher (Hg.), Werner Berg, Seine Kunst, sein Leben, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1984, S. 41–48
- 19 Brief Werner Berg an die Kinder Eversmeyer vom 1. Juli 1959, in: Harald Scheicher (Hg.), Werner Berg, Seine Kunst, sein Leben, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1984, S. 233
- 20 Brief Werner Berg an Karl Garzarolli-Thurnlackh vom 27. Oktober 1956, in: Harald Scheicher (Siehe vorige Fußnote)
- 21 Freundliche Mitteilung Dr. Harald Scheicher, Enkel von Werner Berg
- 22 Der Autor im Gespräch mit Veit Berg im Februar 2004
- 23 Brief Heimo Kuchling an Werner Berg von 1950, in: «Lebensdaten, Selbstzeugnisse, Briefe und Dokumente», in: Katalog der Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg (Redaktion: Harald Scheicher), Bleiburg, Stiftung Werner Berg, 1997, S. 306
- 24 Kristian Sottriffer, «Wien-Zug und zurück. Fritz Wotruba, die Familie Kamm und die Entwicklung einer Sammlung», in: Matthias Haldemann (Hg.), Dialog mit der Moderne. Fritz Wotruba und die Sammlung Kamm, Kunsthaus Zug, Balmer Verlag Zug, 1998, S. 18
- 25 «Lebensdaten, Selbstzeugnisse, Briefe und Dokumente», in: Katalog der Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg (Redaktion: Harald Scheicher), Bleiburg, Stiftung Werner Berg, 1997, S. 308
- 26 Brief Maria Kuster an Hofrat Ankwicz-Kleehoven vom 24. März 1955 (Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Mapped Werner Berg; © Künstlerarchiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien)
- 27 Werner Berg, «Antworten» (1966–79), in: Harald Scheicher (Hg.), Werner Berg, Seine Kunst, sein Leben, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1984, S. 171
- 28 Freundliche Mitteilung von Dr. Harald Scheicher, Enkel von Werner Berg.
- 29 Siehe obige Erläuterung

Schwarz-Weiß als Steigerung der Farbe

Zu den Holzschnitten Werner Bergs

Black and White as an Intensification of Color

Werner Berg's Woodcuts

«Das pure Schwarz-Weiß erscheint mir in der Graphik als die Gegenreaktion des Malers. Nicht nur die Negierung, sondern eine Steigerung der Farbe. (...)

*Auch glaube ich, dass die Möglichkeiten des puren Schwarz-Weiß unerschöpflich sind (...)*¹

«Pure black and white appears to me in graphic work as the reaction of the painter. It is not only the negation, but an intensification of color. (...)

*I also believe that the possibilities offered by pure black and white are inexhaustible (...)*¹

Werner Bergs druckgraphisches Werk umfasst 555 Holzschnitte. Ein Vergleich der Ikonographie mit jener des malarischen Werks zeigt weitreichende Gemeinsamkeiten, die Motive sind grundsätzlich die selben. Auch im Holzschnitt ist das zentrale Thema der Mensch. Als Werner Berg sich 1931 als Bauer auf einem Hof in Unterkärnten ansiedelte, wählte er diese älteste Drucktechnik zu seiner ausschließlichen grafischen Ausdrucksform. Der Holzschnitt schien der selbst gewählten, einfachen und ursprünglichen Lebensform am besten zu entsprechen. Berg sagte selbst über den Holzschnitt: «Ich habe vom wachsenden Baum über das Brett bis zum Drucke alles selbst in der Hand (...)²

Werner Berg benutzte für seine Holzschnitte je nach Aufgabenstellung hauptsächlich Linde, Ahorn oder Fichtenholz. Die Eigenschaften der groben, spröden Fichte kamen dem Künstler besonders bei großformatigen Blättern entgegen. Naturgemäß konnte beim Handdruck – Werner Berg verwendete keine Druckerpresse – auch die Maserung des Brettes gezielt in die Gestaltung einbezogen werden. Das eher gleichmäßige Lindenholz eignete sich hingegen besonders für kleinteilige Formen mit präzisen Umrissen. Werner Berg zeichnete mit Kohle, darüber mit Tusche auf die Holzplatte vor, wobei er in der Regel die Spiegelverkehrung der

Werner Berg's oeuvre of prints contains 555 woodcuts. A comparison of their iconography with that of his paintings shows a good deal of overlap: the motifs are basically the same. In the woodcuts, the human form is also the central theme. When Werner Berg settled as a farmer in Lower Carinthia in 1931, he chose to use the woodcut, the oldest of printing techniques, as his sole graphic vehicle of expression. It seemed to correspond most fittingly with the simple and primeval form of life he chose to live. Regarding the woodcut, Berg stated: «From the growing tree to the board and the actual printing process, I have everything in my hand (...)²

For his woodcuts, Werner Berg primarily selected from among linden, maple and spruce according to the task at hand. The rough texture of spruce wood was particularly suited for the artist's work in larger formats. Since Berg always printed by hand and never used a printing press, the grain of the wood could be purposefully integrated into these prints' design. Linden wood, being smoother and more uniform, was especially suited for more finely carved forms with precise outlines. Werner Berg initially sketched out his designs on the boards using charcoal and then India ink over it, whereby he ignored the principle of mirror imaging inherent in the printing process. After making this preliminary drawing, he painted over the

Seiten durch den Druckvorgang außer Acht ließ. Nach der Vorzeichnung wurde die Platte mit blaugrauer Temperafarbe eingefärbt, um die ausgeschnittenen, im Abzug dann weißen Linien und Flächen von Anfang an vom Dunkel sich abheben zu lassen.

Ein Charakteristikum für Werner Berg waren längere, in sich geschlossene Arbeitsphasen in jeweils einer Technik. Während der Zeiten des Holzschneidens entstanden keine Ölbilder, und umgekehrt entstanden in den Phasen der Malerei keine Holzschnitte. Beim Malen benötigte der Künstler, wie er sagte, «den Geruch der Jahreszeit». Im Holzschnitt hingegen war er bei der Motivwahl von der Jahreszeit unabhängig.

So wie bei den Gemälden waren auch im Holzschnitt Skizzen, die Werner Berg unterwegs auf Märkten, kirchlichen Festen, in den Dörfern und Kleinstädten des Kärntner Unterlandes oder in der unmittelbaren Umgebung seines Hofes oft nur innerhalb von Sekunden notierte, Ausgangspunkt der Darstellung. Mit der Skizze gelang es, das unmittelbare Seherlebnis unbelastet von Fragen der technischen Ausführung wiederzugeben. Viele Skizzen führten unmittelbar und gleich zum Bild, andere wurden erst Jahre oder sogar Jahrzehnte später aufgegriffen. Bei der Umsetzung in den Holzschnitt und in die Malerei wurde bisweilen auch aus mehreren Skizzen kombiniert und variiert.

Bergs Auseinandersetzung mit dem Holzschnitt begann 1929 während seiner Münchner Akademiezeit. Die ersten Holzschnitte der Münchner Zeit zeigen deutliche Einflüsse des Wiener Lehrers Karl Sterrer, vor allem in einer durch Schraffen erzeugten Plastizität der Figuren. Dieser zeichnerische Ansatz wird sehr rasch verworfen. Der Holzschnitt sollte von Berg im Weiteren flächig entwickelt werden. Das dominierende Gestaltungsmittel werden Flächen, die Linie tritt in ihrer Bedeutung zurück. Vorbilder für diesen flächig angelegten Holzschnitt finden sich im Deutschen Expressionismus, bei Emil Nolde und den Vätern der Moderne, Paul Gauguin und Edvard Munch. Über diese grundlegende Verwandtschaft in der formalen Auffassung des Holzschnitts hinaus lassen sich zu einigen dieser Künstler auch stilistische Gemeinsamkeiten im Detail feststellen.

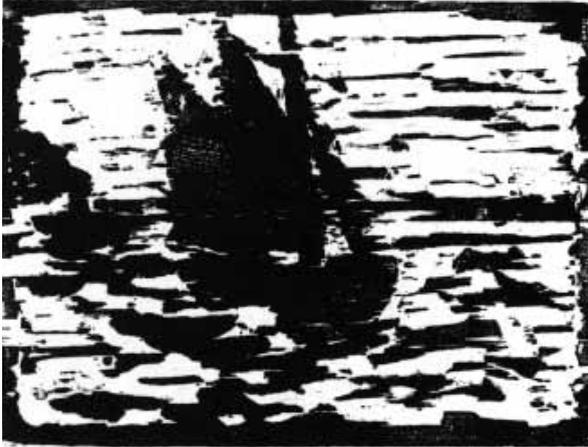
board's entire surface using blue-gray tempera so as to allow the white lines and surfaces to stand out from the dark areas during the carving process as they would in the final print.

Long phases spent working in a single technique were characteristic of Werner Berg's approach. No oil paintings were created during the periods spent making woodcuts, and likewise, no woodcuts were created during the painting phases. To paint, the artist needed, as he said, «the scent of the season.» Contrastingly, his choice of motif for his woodcuts was independent of the season.

The woodcuts' points of departure were the same as those of the paintings: sketches that Werner Berg put to paper in a few seconds at markets and religious festivals, in the villages and small towns of Lower Carinthia or in the immediate vicinity of his farm. Through the sketches he succeeded in reproducing direct visual experience unencumbered by questions of technical execution. Many of the sketches led immediately and directly to a finished artwork; others were not taken up again until years or even decades later. In realizing woodcuts and paintings, the artist at times also combined and varied multiple sketches.

Berg's involvement with the woodcut began in 1929 during his studies at the Munich Academy. The first woodcuts produced in Munich clearly show the influence of his Viennese teacher Karl Sterrer, especially in the plasticity of the figures produced by hatching. Berg soon dispensed with this approach, and having done so he from then on developed the woodcut by emphasizing surfaces. With the dominance of surfaces, the significance of the line decreased. Earlier examples of a surface-oriented approach to making woodcuts can be found in German Expressionism in the work of Emil Nolde, and also in the work of two fathers of modernism, Paul Gauguin and Edvard Munch. Beyond this fundamental relationship in the formal conception of the woodcut, stylistic commonalities can also be noted in detail.

While Werner Berg's admiration of Emil Nolde's art can be seen in all of his paintings, a traceable stylistic influence on his woodcuts is only to be found in a few attempts. Comparing Nolde's «Sailboat» (1910) and Berg's «December Evening» (1931) shows that both works make use of a similar sort of



links/left:
Emil Nolde,
Segelboote
1910, Holzschnitt
Sailboat
1910, woodcut

rechts/right:
Werner Berg,
Dezemberabend
1931, Holzschnitt
December Evening
1931, woodcut

Während Werner Bergs Wertschätzung für die Kunst Emil Noldes im gesamten malerischen Werk ihren Niederschlag findet, beschränkt sich hingegen der stilistisch nachvollziehbare Einfluss im Holzschnitt auf wenige Versuche. Ein Vergleich von Noldes Blatt «Segelboote» (1910) mit Werner Bergs «Dezemberabend» (1931) zeigt bei Berg in ähnlicher Weise eine fetzig-reißende Schnitfführung sowie offene Umrisse und aufgelöste Formgrenzen wie bei Nolde. Dieser Stil ist aber in Bergs weiterem Werk kaum mehr zu finden.

Einen formalen Ausgangspunkt von wesentlich nachhaltigerer Bedeutung für den Holzschnitt Werner Bergs stellt hingegen Edvard Munchs Blatt «Der Kuss» (1897) dar. Charakteristisch für Munch ist die Wiedergabe des Bildgegenstands als flächig gestalteter, einfacher Block. Bergs «Junge Mutter mit Kind» (1932) stellt eine in ähnlicher Art

ragged, tearing carving technique and open outlines with dissolved formal borders. However, this style is hardly to be found in any of Berg's later work.

A formal point of departure of more lasting significance for Berg's woodcuts is to be found in Edvard Munch's print entitled «The Kiss» (1897). The reproduction of the subject as a flatly shaped, simple block is characteristic of Munch. Berg's «Young Mother with Child» (1932) makes similar use of a figuration that is consciously kept simple, a black block before a white surface. Every implication of the surroundings is omitted. The form is delineated by its outline and by fine white interior drawing, very sparse white lines, whereby no attempt is made to use modeling to achieve a plasticity of the formal components. The uniformly black surface extending over all sections of the image becomes the dominant compositional element. Here Berg succeeds in creating a threatening, immediate, signal-like

links/left:
Edvard Munch
Der Kuss
1897, Holzschnitt
The Kiss
1897, woodcut

rechts/righ:
Werner Berg
Junge Mutter mit Kind
1932, Holzschnitt
Young Mother with Child
1932, woodcut



bewusst einfach gestaltete Figuration dar, ein schwarzer Block vor weißem Grund. Auf jede Andeutung einer Umgebung ist verzichtet. Die Gestalt entsteht allein aus ihrem Umriss und einer feinen weißen Binnenzeichnung, knappste weiße Linien, wobei auf jegliche Modellierung mit dem Ziel einer plastischen Wirkung der Teilformen verzichtet wird. Die über alle Bildteile hinweg einheitlich schwarze Fläche wird zum beherrschenden Gestaltungselement. Durch das Fürsichstehen des Blocks ohne jegliches Beiwerk, die unstrukturierte schwarze Fläche, die harte präzise Linienführung gelangt Werner Berg hier zu einer bedrohlich unmittelbaren, signalhaften Wirkung. Während Munch die blockhafte Einheit der Figuration durch die stark sichtbar belassene Struktur der Holzmaserung und durch die farbige Gestaltung des Blattes etwas zurücknimmt, bleibt bei Werner Berg der Schwarz-Weiß-Kontrast ungemindert bestehen. Schwarze und weiße Flächen prallen unvermittelt aneinander. Angeregt durch Munchs Farbholzschnitte experimentiert Werner Berg in einigen weiteren Blättern des Jahres 1930 auch mit Kolorierungen seiner Drucke. Diese Technik verwirft er jedoch sofort wieder. Die Farbe bleibt im weiteren Werk Werner Bergs der Malerei vorbehalten. Dessen ungeachtet bezeichnet Berg jedoch Munch zeitlessly als sein größtes Vorbild.

Weitreichende Gemeinsamkeiten in stilistischer Hinsicht bestehen auch zu einigen Künstlern der Künstlergemeinschaft «Brücke». Auch für die «Brücke» hatte der Holzschnitt neben der Malerei eine überragende Bedeutung. Unter anderem warb die Künstlergemeinschaft um Mitglieder mittels einer jährlich erscheinenden Graphikmappe, welche Originalholzschnitte enthielt. Auch die Ausstellungskataloge waren oft mit Holzschnitten versehen. Das Katalogtitelblatt Erich Heckels «Umschlagseite des Katalogs zur Ausstellung der K.G. Brücke in der Galerie Arnold, Dresden – September 1910» etwa zeigt eine grobe Linienführung. Dicke, schwere Umrisslinien zeugen von einer radikalen Ablehnung einer exakten, disziplinierten Durcharbeitung des Holzschnitts. Die Ungestümheit des Schneidens kommt in der Darstellung eindrucksvoll zur Wirkung. Beispielsweise entsprechen den Fingern jeweils einfache Schnitte im Holz.

effect through the block's isolation, the unstructured black surface and the hard precision with which the lines are drawn. While Munch alleviates the figuration's blocky unity by retaining the highly visible structure of the wood grain and by using color in the print, Werner Berg does not soften the full black-and-white contrast. Black and white collide directly. Stimulated by Munch's color woodcuts, Berg also experimented with the use of coloration in a few prints from the year 1930. He soon rejected the technique. In Werner Berg's further work, color was reserved exclusively for the paintings. Nonetheless, Berg referred to Munch as his greatest model throughout his entire life.

Further stylistic commonalities are to be found among several artists of the «Brücke» artists' association. In addition to painting, the woodcut also had a dominant position for the «Brücke» group. The artists' group used an annually published portfolio of graphic work, which contained original woodcuts, to attract members. Additionally, its exhibition catalogues often contained woodcuts. The catalog title page by Erich Heckel, «Cover Page of the Catalog for the Brücke Artist Group's Exhibition at the Galerie Arnold, Dresden – September 1910» is a good example of these artists' use of the rough line. Thick, heavy outlines testify to a radical rejection of an exact and disciplined realization of the woodcut. The forcefulness of the carving is highly effective in the depiction. The fingers, for example, are expressed using simple cuts into the wood.



Erich Heckel
Umschlagseite des Katalogs
zur Ausstellung der K.G. Brücke
1910, Holzschnitt
Cover Page of the Catalog for the
Brücke Artist Group's Exhibition
at the Galerie Arnold, Dresden
1910, woodcut

Ein Vergleich des Blattes «Köpfe I» (1911) von Karl Schmidt-Rottluff mit Werner Bergs «Singende» (1950) (Abb. S. 127) lässt Gemeinsamkeiten hinsichtlich einer Reihe stilistischer Besonderheiten erkennen, etwa in der konsequenten und kontrastreichen Durchbildung des Schwarz-Weiß, im Verhältnis von Linie und Fläche sowie in der grundsätzlich flächigen Auffassung in Bezug auf den Bildraum. Weitere Ähnlichkeiten liegen in der exakten Umgrenzung der Formen sowie überhaupt in der ruhigen, klaren Schnittführung. Die Übereinstimmungen reichen bis zur Wahl des Sujets und des Bildausschnitts.

Mit Abschluss der hier skizzierten Frühphase Werner Bergs zeichnet sich das Holzschnittwerk des Künstlers hinfort durch relative Geschlossenheit aus. Dies mag überraschen, finden sich doch später Phasen, in denen Berg zuweilen über Jahre hinweg überhaupt keine Holzschnitte angefertigt hat, so zum Beispiel während der kriegsbedingten Unterbrechung von 1938 bis 1946 oder in den Jahren von 1968 bis 1971. Auch in den allerletzten Lebensjahren kommen längere Unterbrechungen im Holzschneiden vor.

Im Holzschnittwerk von Werner Berg lassen sich vorwiegend drei thematische Gruppen feststellen, welche jeweils stilistische Eigenheiten aufweisen, die prägnanter sind als jene, die sich innerhalb dieser Gruppen in der zeitlichen Abfolge feststellen lassen. Die erste und größte Gruppe sind Darstellungen von Köpfen. Die zweite Gruppe sind Halb- und Ganzfiguren in den unterschiedlichsten ikonographischen Zusammenhängen, also Figurendarstellungen und Kleinfigurendarstellungen. Dieser Gruppe gehören stilistisch auch die Tierdarstellungen und die Stilleben an. Die dritte Gruppe sind Landschaften. Die beiden ersten Gruppen umfassen circa vier fünftel des gesamten Holzschnittwerkes, während die Landschaften lediglich ein Fünftel des Werks ausmachen.

Die Ziele, die sich Werner Berg in seinen Holzschnittarbeiten setzte, können wohl folgendermaßen charakterisiert werden. Der Holzschnitt ist im reinen Schwarz-Weiß zu bewältigen. Das Ziel ist eine flächig-malerische Gestaltung, und die Linien und andere zeichnerische Elemente treten zurück. Schwarz-Weiß-Kontraste werden dem Bildinhalt untergeordnet. Sie haben dem Inhalt eher zu dienen als



Karl Schmidt-Rottluff
Köpfe I
1911, Holzschnitt
Heads I
1911, woodcut

A comparison of the print «Heads I» (1911) by Karl Schmidt-Rottluff and Werner Berg's «Singers» (1950) (ill. p. 127) reveals similarities with regard to a number of stylistic features: in the rigid and contrasted implementation of black and white, in the relationship between line and surface, and in the fundamentally flat conception of the picture space. Further similarities are to be found in the exact outlines of the forms and in the calm, clearly carved lines. The correlations even include the selection of subject and the images' framing.

With the conclusion of the early phase of Werner Berg's work sketched here, all of the artist's subsequent work in the woodcut medium remained relatively unified and closed to outside influence. This may come as a surprise when one considers that there were phases in the artist's later life in which he did not produce a single woodcut for years, during the interruption caused by the war years from 1938 to 1946, for example, or in the years from 1968 to 1971. In Berg's very last years there are also long interruptions in the production of woodcuts.

Three primary thematic groups can be identified in Werner Berg's woodcut output, with each of them showing stylistic attributes whose variations are more pronounced than the differences found within each group over time. The first and largest group consists of depictions of heads. The second group is made up of full- and half-figure depictions in a

ihn zu dominieren. Eine exakte Durcharbeitung erscheint dem Künstler gleichfalls wichtig. Er lehnt eine intuitive, unmittelbare Umsetzung, wie sie der Schnittführung der Expressionisten entspricht, ab. Spontaneität findet sich bei Berg ausschließlich in seinen Skizzen.

Gerade die Art, wie Werner Berg seine Skizzen in den Holzschnitt umsetzt, erscheint für die Schwarz-Weiß-Problematik sehr aufschlussreich. Die Mehrzahl von Bergs Skizzen ist linear entwickelt, nur selten werden die Bleistiftstriche so dicht aneinander gesetzt, dass sie flächige Teilbereiche entwickeln würden. Die reinen Umrisszeichnungen der linearen Skizze müssen jedoch in die flächige Gestaltung des Holzschnitts übertragen werden. Hier findet Berg zu unterschiedlichen Lösungen. In manchen Fällen wird die lineare Skizze auch im Holzschnitt weitgehend linear umgesetzt, wie etwa in dem sehr hell angelegten Blatt «Sitzendes Mädchen» (1952). Bisweilen ist die flächige Hell-Dunkel-Gestaltung bereits in der Skizze festgelegt, wie etwa im Blatt «Winterabend» (1933) (Abb. S. 107). In den meisten Fällen wird jedoch die Entscheidung, welche Flächen als hell und welche als dunkel anzulegen sind, erst beim Vorzeichnen des Holzschnitts getroffen, wie etwa im Blatt «Kripperin» (1933). Die in der Skizze mit Linien umrissenen Formen erscheinen im Holzschnitt überwiegend schwarz, lediglich die Gesichter und Hände erscheinen auch weiß. Im reinen

great variety of iconographic contexts. Stylistically, depictions of animals and still lifes can also be assigned to this group. The third group is that of landscapes. The first two groups make up approximately four-fifths of Berg's entire woodcut output, while the landscapes constitute only a fifth.

The goals that Berg set for himself in his woodcuts can be characterized as follows. Woodcuts are to be limited to pure black and white. The aim is a flat, painterly composition in which lines and other graphic elements are accorded less importance. Black-and-white contrasts are subordinate to the image's content; they should serve content rather than dominating it. Precise execution is important, this being a rejection of the intuitive, immediate realization found in the Expressionist approach to carving. In Berg's oeuvre, spontaneity is only to be found in his sketches.

In particular, the way in which Werner Berg realized his sketches as woodcuts seems to be very informative with regard to the issue of black and white. Most of Berg's sketches are developed linearly; rarely are pencil strokes set so close together that flat surfaces arise. However, the pure outline drawing of the linear sketch must be converted into the surface-oriented composition of the woodcut. Here Berg finds a variety of solutions. In some cases, the linear sketch is more or less realized linearly in the woodcut, as in the very light-toned print «Seated Girl» (1952). Occasionally, the surface-oriented composition of



links/left:
Werner Berg, Kripperin, 1933, Holzschnitt
Woman Feeding the Chickens, 1933, woodcut



rechts/right:
Werner Berg, Skizze zu «Kripperin», 1933
Sketch for «Woman Feeding the Chickens», 1933

Flächenholzschnitt gibt es nur zwei Möglichkeiten, nämlich weiß oder schwarz. Bei einer eher zeichnerischen Gestaltung des Holzschnitts hingegen können mit Hilfe der Dichte von weißen und schwarzen Linien zusätzliche Helligkeitsabstufungen erzielt werden.

Die Figurendarstellungen sind die wichtigste Gruppe im Holzschnittwerk Werner Bergs bis 1938. Ähnlich wie bei den kleinfigürlichen Darstellungen Pieter Breughels sind gedrungene, kindhafte Proportionen für den karikaturhaften, bisweilen grotesken Charakter der frühen Holzschnitte Bergs ausschlaggebend. Die Gestalten stehen mit ihren eckigen, skurrilen Bewegungen jedoch in einem Gegensatz zu der dem Holzschnitt immanenten Strenge von Schwarz und Weiß. Erst diese Strenge des Holzschnitts erlaubt es aber, das Skurrile und die anekdotenhafte Begebenheit als Thema zuzulassen, da ein Ausgleich zwischen dem Inhalt der Darstellung und seiner formalen Umsetzung ins strenge Schwarz-Weiß erzielt wird.

Berg erreicht bei den figürlichen Darstellungen eine höchst originelle Lösung der Schwarz-Weiß-Problematik. Im Blatt «Mutter mit Kindern» (1934) (Abb. S. 115) sind die Figuren als ein schwarzer Block im Zentrum des Bildes vor weißem Hintergrund dargestellt. Lediglich die vom Gewand nicht bedeckten Körperteile, wie Gesicht und Hände, sind zeichnerisch mit Umriss- bzw. Binnenzeichnung wiedergegeben. Diese weißen Flächen wirken mildernd zwischen den Kontrasten vom Schwarz der Kleidung und den weißen Flächen des Hintergrundes.

Die menschliche Figur wird bei Berg in höchst reduzierter Weise dargestellt. Details werden zurückgedrängt, nur selten sind die schlichten Gewänder der Figuren durch Muster oder Fransen ergänzt. Der Ausdruck der Gesichter wird mit minimalen Mitteln, mit exakt gesetzten Linien und Flächen erreicht. Die Umrisse sind konsequent geschlossen. Die Teilform wird mit einer feinen, weißen Umriss- bzw. Binnenzeichnung gebildet. Dünne weiße Linienzüge werden ohne Unterbrechungen exakt aus dem Schwarz herausgeschnitten. Da ein glatter Verlauf der Linien aufgrund der Kleinteiligkeit der figürlichen Darstellungen formal unerlässlich ist, verwendet Werner Berg für seine Figurendarstellungen

light and dark is already established in the sketch, as in the print «Winter Evening» (1933) (ill. p. 107). In most cases, the decision regarding which surfaces are to be light and which are to be dark is first made in the preliminary drawing for the woodcut, as in the print «Woman Feeding the Chickens» (1933). The outlined forms of the sketch mostly appear in black in the woodcut; only the face and hands appear in white. In a woodcut limited to surfaces there are only two possibilities: namely black and white. When a woodcut is realized using techniques more akin to those of drawing, additional degrees of light and dark can be created by varying the density of white or black lines.

Figural depictions are the most important group in Werner Berg's woodcut output up to 1938. As in Pieter Breughel's compositions using small figures, crowded, childlike proportions are crucial to the caricature-like, often grotesque character of Berg's early woodcuts. The angular, scurrile movements of the figures contradict the immanent strictness of black and white. It is in fact the strictness of the woodcut that makes it possible for the artist to admit the scurrile and anecdotal incidence as an artistic theme. A balance is achieved between the depiction's content and its formal realization in strict black and white.

In the figural images, Berg achieves a highly original solution to the problems posed by working in black and white. In the print «Mother with Children» (1934) (ill. p. 115), the figures are depicted as a black block at the picture's center before a white background. Only the areas of the body not covered by clothing, like the faces and hands, are reproduced using elements of drawing, with outlines and interior elaborations. These white surfaces soften the contrast between the black of the clothing and the white background.

Berg depicts the human figure in a very reduced manner. Details are put aside, and only seldom are the figure's simple clothes augmented by patterns or fringes. Facial expressions are achieved with minimal means, with precisely positioned lines and surfaces. The outlines are consistently closed. Partial forms are created using finely drawn white lines or interior drawing. Thin white lines are carved precisely out of the black and without interruption. Since the smoothness of the lines is formally indispensable on account of the diminutiveness of the figural depictions, Werner Berg used only finely pored

gen durchwegs das feinporige Lindenholz, da dieses an den Schnitträndern nicht ausreißt.

Mit den Figurendarstellungen in der Technik des Holzschnitts erschließt sich Werner Berg ein ganz eigenes «Genre», dem eine wichtige Aufgabe in seinem Werk zukommt. Begebnisse des täglichen Lebens, die zum Schmunzeln verleiten, macht hier Werner Berg besonders gerne zum Thema seiner Darstellungen. Seien es die beiden in entgegengesetzten Richtungen sitzenden Frauen im Blatt «Auf der Bank» (1949) oder etwa die merkwürdigen Begegnungen in «Hund und Gießkanne» (1959), oder schließlich die «Schwankende Alte» (1959) (Abb. S. 143), deren massive, in eine bedenkliche Schiefelage geratene Gestalt von einem beängstigend fragilen Stock kaum im Gleichgewicht gehalten wird! Das Wesen dieser humorvollen Begebenheiten bringt Werner Berg im knappen Schwarz-Weiß besonders treffend auf den Punkt. Insofern bilden die Figurendarstellungen ein Gegengewicht zu den ernsten Inhalten der Landschaften und Köpfe Werner Bergs, besonders auch zu den oft schwermütigen Stimmungen der Ölbilder. Nicht selten übertönen die Gemälde durch ihre Erhabenheit den anekdotisch-lieblichen Gehalt eines Themas. Wenn Werner Berg Bildinhalte umsetzt, denen er in erster Linie humorvoll begegnet, tut er dies vorzugsweise im Holzschnitt.

Landschaften nehmen, wenn auch zahlenmäßig geringer als die Figurendarstellungen, einen festen Platz im Œuvre Werner Bergs ein. Dies gilt für den Holzschnitt gleichermaßen wie für das malerische Werk. Während in der Malerei jedoch die Sommer- und Winterlandschaften etwa gleich oft vorkommen, sind im Holzschnitt die Winterlandschaften wesentlich häufiger. Die kontrastreicheren Wintermotive kommen der Schwarz-Weiß-Wirkung dieses Mediums besonders entgegen, wie etwa die Blätter «Horzach» (1954) (Abb. S. 133) oder «Thomasnacht II» (1964) (Abb. S. 147) besonders gut zeigen. Signifikanterweise handelt es sich bei den seltenen, in Holzschnitttechnik dargestellten Sommerlandschaften fast durchwegs um Nachtlandschaften.

Bei den Landschaften sind die Effekte in Schwarz und Weiß weitgehend frei komponierbar. Die Umsetzung des

linden wood for his figural work, because this wood does not produce torn edges when carved.

With regard to figural depictions in woodcut technique, Werner Berg found a «genre» that was very much his own, and which played a key role in his work as a whole. Here he especially liked to base woodcuts on happenings of daily life that one cannot help but smile at. One need only think of the women seated in opposing directions in the print «On the Bench» (1949), the peculiar meeting shown in «Dog and Watering Can» (1959), or the «Shaky Old Woman» (1959) (ill. p. 143), whose massive form has lurched into a worrying position that is barely held up by a cane of frighteningly fragile construction. Werner Berg strikingly encapsulates the essence of these humorous incidents in terse black and white. In this respect, the figural depictions counterbalance the earnest content of Berg's landscapes and heads, especially with regard to the often melancholy moods of the oil paintings. In their majestic presence the oils often drown out the anecdotal sweetness of a theme. When Werner Berg is dealing with content that he primarily encounters with humor, he prefers to do so in the woodcut.

Landscapes occupy a key position in Werner Berg's Œuvre, even though they are not as numerous as his figural depictions. This is true in the case of both his woodcuts and his paintings. While summer and winter landscapes are to be found in roughly equal proportions in the paintings, winter landscapes are in the majority among the woodcuts. Winter motifs, rich in contrasts, are especially suited to this medium's black-and-white effects, as can be seen in the prints «Horzach» (1954) (ill. p. 133) and «St. Thomas's Eve» (1964) (ill. p. 147). Significantly, among the rare woodcuts depicting summer landscapes almost all of the prints show night scenes.

In the landscapes, effects using black and white can for the most part be freely composed. The solution to problems of light and dark is given less emphasis. Questions arising from a stylistic standpoint relate more to the picture space and the motifs' relationship to the picture plane.³

Heads represent the largest iconographic group in Werner Berg's Œuvre. While in his oil paintings the artist often set heads in generously composed canvases and depicted them as

Hell-Dunkelproblems steht hier weniger im Vordergrund. Vielmehr betreffen die aus stilistischer Sicht zu stellenden Fragen eher den Bildraum und die Beziehung der Motive zur Bildfläche.³

Köpfe hingegen bilden die größte ikonographische Gruppe im Gesamtwerk Werner Bergs. Während Berg im Ölbild für die Köpfe häufig größere Bildausschnitte wählt und sie als Halbfiguren darstellt, beschränkt er sich im Holzschnitt auf den Ausschnitt des Kopfes beziehungsweise des Gesichtes. Bis zum Ende der fünfziger Jahre überwiegt das Einzelporträt. Ab 1960 verlagert sich das Interesse des Künstlers zunehmend auf Doppelporträts und, vor allem im Spätwerk, auf Mehrfachporträts.

In den Darstellungen von Köpfen lässt sich so etwas wie eine stilistische Entwicklung feststellen, die sich scheinbar über die Jahre hinweg um eine Klärung der Formen bemüht. Besteht doch die zentrale künstlerische Herausforderung der Darstellung des Gesichts im Wesentlichen darin, die helle Fläche des Gesichts in eine spannungsvolle Beziehung zu den umgebenden Flächen zu setzen. Die helle Fläche des Gesichts erfordert notwendigerweise vermittelnde Flächenwerte zum Schwarz der Kleidung und des Hintergrunds. Die Einführung von Schatten innerhalb der hellen Gesichtsfläche erscheint daher nahe liegend. Im Ergebnis können solche Schattenformen jedoch die eigentliche Bildidee oft eher beeinträchtigen als fördern, wie dies im Holzschnitt «Bäurin» (1931) etwa der Fall ist.

Im folgenden Blatt «Frau mit Shawl» (1933) lässt sich die interessante Parallele zu einem fast identen Motiv in Öl aufzeigen. Der Vergleich des Holzschnitts mit dem im selben Jahr, jedoch noch vor dem Holzschnitt entstandenen Ölbild «Wartende mit Hühnerkäfig» (1933) zeigt deutlich, welche Veränderungen der Künstler bei der Umsetzung desselben Motivs vom Öl in den Holzschnitt vornimmt. Im Unterschied zum großteils ganzfigurigen Ölbild ist die Frau im Holzschnitt als Brustbild wiedergegeben. Die erzählerischen Sujets im Ölbild, wie Hühnerkäfig und Milchkanne, wurden bei der graphischen Umsetzung weggelassen. Diese Konzentrierung ist für Werner Berg bezeichnend, da im Schwarz-Weiß des Holzschnitts jegliche Attribute der künstlerischen Absicht



Werner Berg
Bäurin
1931, Holzschnitt
Farm Woman
1931, woodcut

half-figures, he limited the woodcuts to the head or face. Single portraits were in the majority until the late fifties. Starting in 1960, the artist's interest increasingly turned to double portraits and, especially in his late work, to multiple portraits.

In the depictions of heads one can identify a sort of stylistic development, which over the years strove toward a clarification of forms. The central artistic challenge of depicting the face rests in setting the face's light surface in an interesting relationship to the surrounding surfaces. Of necessity, the light surface of the face demands surface values that relate it to the black of the clothing and background. Thus the introduction of shadows within the face's light surface appears to be an obvious strategy. However, in the final result such shadow forms can often detract from the original idea more than they strengthen it, as is the case in the woodcut «Farm Woman» (1931).

An interesting parallel to an almost identical motif in oils can be seen in the print «Woman with Shawl» (1933). A comparison of this woodcut with an oil painting created shortly before it, «Woman Waiting with Chicken Cage» (1933), shows what alterations the artist made in realizing the same motif in oils and as a woodcut. In contrast to the painting, which is more or less full-figure, the woodcut shows its subject as a half-length portrait. The narrative elements of the painting, like the chicken cage and the milk can, are left out in the graphic real-

hinderlich wären. Die Vereinfachung des Motivs mündet in eine zunehmende Reduktion.

Auch bei der «Frau mit Shawl» (1933) wird mittels expressiver Schattenformen das helle Gesicht auf die es umgebenden schwarzen Flächen bezogen. Doch sind die Schatten nicht autark, sondern stehen in Abhängigkeit zu den hellen, raumplastisch dargestellten, schattenwerfenden Formen des Kopftuches, der Augenhöhlen und der Nase. Die erzeugte Hell-Dunkel-Wirkung gibt einen spezifischen Lichteinfall und somit den Bezug zu einer bestimmten räumlichen und zeitlichen Situation wieder. Es wird dadurch ein Zeitmoment eingebracht, welches der fortwährenden Gültigkeit der Bildaussage entgegensteht.

Im Blatt «Der Taubstumme» (1935) (Abb. S. 117) sind neben dem Antlitz des bärtigen Mannes noch zusätzlich dessen Hilfe suchende Hände und das kahle Geäst eines Baumes im Hintergrund dargestellt. Durch die Erweiterung des Kopfes um diese Motive tritt die grafisch-formale Bedeutung von Schatten im Gesicht zurück. Die um zusätzliche Attribute erweiterte Porträtdarstellung ermöglicht den Verzicht auf jenes ausgeprägte Lichtschattenspiel, wie es in den bisherigen Porträts aus formalen Gründen unentbehrlich war. Diese Schattenflächen besitzen zudem eine stark expressive Wirkung, die Werner Berg in den Dreißigerjahren bewusst

ization. This concentration is characteristic of Werner Berg's artistic judgement; in the black and white of a woodcut every attribute of artistic intention would be a hindrance. With time, such simplification increasingly became reduction.

In «Woman with Shawl» (1933) the light face is also related to the surrounding black surfaces using expressive shadow forms. But the shadows are not autarkic, being instead dependent forms of the head scarf, the eye sockets and the nose, which are light, show spatial plasticity and cast shadows. The effect of light and dark reproduces a specific illumination and with it a relationship to a defined spatial and temporal situation. Thus an element of time is introduced that opposes the perpetual validity of the image's statement.

In addition to the bearded man's face, the print «The Deaf-Mute» (1935) (ill. p. 117) also shows his hands imploring for help and the bare branches of a tree in the background. Through the inclusion of these other elements, the graphic-formal significance of shadows in the face decreases. The extension of the portrait using these additional attributes makes it possible for the artist to abandon the pronounced play of light and shadow, which for formal reasons had been indispensable in the portraits up to this point. Additionally, such shadows have a strongly expressive effect, which Berg was consciously striving for in the thirties. In the quieter, less expressive depic-



rechts/right
Werner Berg
Frau mit Shawl
1933, Holzschnitt
Woman with Shawl
1933, woodcut

links/left
Werner Berg
Wartende mit Hühnerkäfig
1933, Öl auf Leinwand, 89 × 63 cm,
Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg
Woman Waiting with Chicken Cage
1933, oil on canvas, 89 × 63 cm,
Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

gesucht hat. Für die ruhigeren, weniger expressiven Darstellungen der darauf folgenden Jahre musste das Problem des Schwarz-Weiß in der Kopfdarstellung jedoch auf andere Weise bewältigt werden.

Im Holzschnitt «Leidtragende» (1935) sind in einem engen Bildausschnitt drei Gesichter nahe an den Betrachter herangeführt. Die frontal gezeigten Gesichter werden aus fast reinweißen Flächen gebildet, in welche mittels schwarzer, gleichmäßig gezogener Linien die Gesichtszüge eingetragen sind. Durch die Verdreifachung werden die gestalterischen Möglichkeiten der wechselseitigen Flächenbezüge so vielfältig, dass hier alle Spuren eines das einfallende Licht nachahmenden Naturalismus verschwunden sind. Mit den «Leidtragenden» gelingt erstmals die Darstellung von menschlichen Köpfen auf einem Stand des Verständnisses vom Schwarz-Weiß, das, wie Werner Berg sich ausdrückt, eine «Steigerung der Farbe» zum Ziel hat.⁴ Werner Berg hat in dieser Darstellung seine expressiven Anfänge nunmehr endgültig hinter sich gelassen. Er hat zu der für sein Werk typischen Einfachheit und Klarheit der Form gefunden. Erstmals liegt im Schwarz-Weiß des Holzschnitts eine Porträtdarstellung vor, die von einer stoischen Ruhe bestimmt ist. Nicht der heftige Schmerz, sondern die gefasste Trauer ist das Thema der Darstellung.

tions of the following years, the problem of depicting heads in black and white had to be solved in another way.

In the woodcut «Mourners» (1935) three faces are seen close-up in a densely composed image. Shown from the front, the three faces are formed by surfaces of almost pure white in which the facial features are delineated using black, evenly drawn lines. The use of three figures makes the compositional possibilities of the interacting surfaces so multifarious that all traces of a naturalism achieved by imitating illumination have disappeared. In «Mourners», Berg succeeded for the first time in depicting human heads in a way that, as he put it, aimed at an understanding of black and white as an «intensification of color.»⁴ In this image Werner Berg has unequivocally moved beyond his Expressionist beginnings. He has found the simplicity and clarity of form that typifies his work. For the first time he has created a portrait in the black and white of the woodcut that is dominated by a stoic tranquility. Not acute pain, but staid mourning is the image's theme.

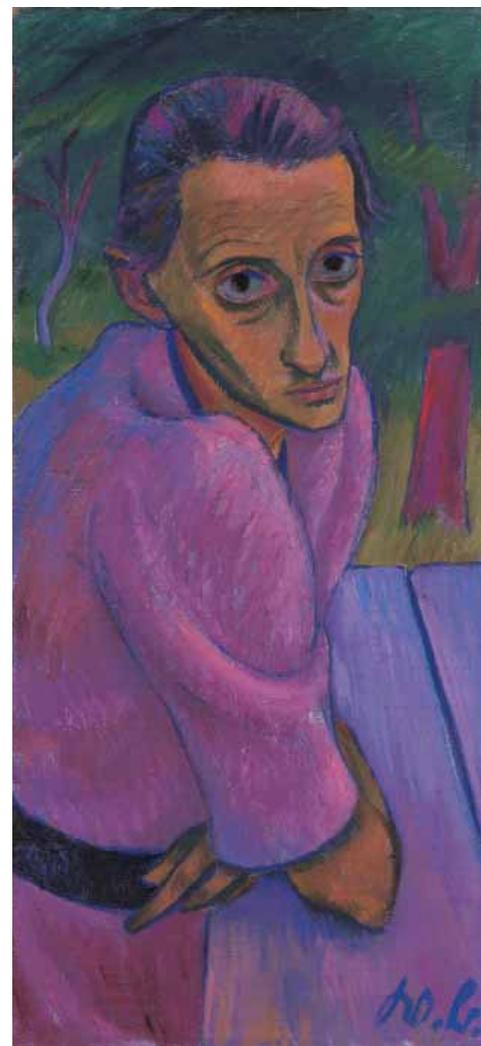
In 1951 Werner Berg's acquaintance with the poet Christine Lavant⁵ led to the creation of a series of portraits painted and carved with deep empathy. In the woodcut «Christine Lavant» (1951) (ill. p. 131) the artist needed hardly any shadow to depict the woman's feelings. The black eyes burn like focal points in the white of the face shaped using



Werner Berg
Leidtragende
1935, Holzschnitt
Mourners
1935, woodcut

Werner Bergs Bekanntschaft mit der Dichterin Christine Lavant⁵ mündet im Jahr 1951 in eine Reihe mit großer Einfühlung gemalter und geschnittener Porträts der Dichterin. Im Holzschnitt «Christine Lavant» (1951) (Abb. S. 131) benötigt der Künstler kaum noch Schatten, um das Gemüt der Frau zu schildern. In der weißen, überwiegend mit Linien gestalteten Fläche des Gesichts, die von dem Schwarz des streng gelegten Haares, dem der Bluse und jenem des Hintergrunds gefasst wird, ist das Schwarz der Augen gleich Brennpunkten eingebettet. In diesem Blick der Lavant ist alles zugegen: die Weltsicht der Dichterin, abgründige Liebe, vorausgeahnter Trennungsschmerz, Trauer und Resignation. Im Vergleich mit dem Ölbild «Christine Lavant» (1951) treten die Charakterzüge der Lavant im Holzschnitt direkter zutage. Das Porträt in Schwarz-Weiß wirkt insgesamt unmittelbarer und offener.

Das reine Porträt bildet im Werk Werner Bergs eher die Ausnahme. Vielmehr versucht Werner Berg bei der Darstellung einzelner Menschen das Allgemein-Typische zu erfassen und darzustellen. Im Blatt «Alter Landpfarrer» (1954) (Abb. S. 46) etwa interessiert den Künstler weniger die Physiognomie des Mannes, sondern die Bedeutung der Person im Zusammenspiel mit dem Bildtitel. In der Darstellung des Gesichts kann Werner Berg auf flächenhafte Schatten gänzlich verzichten, es wird ausschließlich mittels feiner schwarzer Linien gebildet. Berg findet hier zu einem gleichwertigen Verhältnis des Anteils an schwarzen und weißen Flächen, so dass keiner der beiden Helligkeitswerte dominiert. Das Porträt ist nur leicht aus der Bildmitte gerückt. Das Haupt ragt aus einem breiten Schulterbogen heraus. Auch der dreieckige Aufbau des Bildes und das leicht querrrechteckige Bildformat tragen zur Stabilisierung und Beruhigung des Bildes bei. Insgesamt entsteht so in der Darstellung eine ausgewogene Ruhe. Durch eine leichte Überzeichnung der Züge des Pfarrers, durch dessen schmales, fast hageres Gesicht mit der betont geraden, lang gestreckten Nase, vor allem aber durch die gewitzt wirkenden Augen, besitzt die Darstellung etwas Karikaturhaftes. Durch eine im Vergleich zum Porträt der Christine Lavant weitergehende Vereinfachung und durch den völligen Ver-



Werner Berg
Christine Lavant
1951, Öl auf Leinwand, 75 × 35 cm, Privatbesitz
Christine Lavant
1951, oil on canvas, 75 × 35 cm, private collection

lines, which is bordered by the black of the hair strictly tied back, the blouse and the background. Everything is present at once in this glimpse of Lavant: the poet's worldview, unfathomable love, the anticipated pain of separation, sadness and resignation. In comparison with the oil painting «Lavant» (1951), Christine Lavant's character traits are here more directly apparent. All in all, the black-and-white portrait seems more immediate and open.

The pure portrait is more or less of an exception in Werner Berg's oeuvre. His renderings of people endeavor more to

zucht auf Schatten erreicht Werner Berg eine Umsetzung des Bildes in eine allgemein gültige Form. Die Umsetzung des menschlichen Gesichts in dieser Art verlangt dem Künstler ein sicheres Abstraktionsvermögen ab.

Die Darstellung des «Alten Landpfarrers» ist als Beginn einer Reihe typisierender, klassisch gehaltener Porträts anzusehen, in welchen es Werner Berg meisterhaft gelingt, mittels der Technik des Holzschnitts jeweils einem Teilaspekt des menschlichen Wesens Gestalt zu verleihen. Weitere Beispiele sind etwa «Mann mit Pelzkragen» (1967) (Abb. S. 149) oder «Händler» (1976).

Im Holzschnittwerk von Werner Berg gibt es neben den ruhigen, ausgewogenen Porträts aber immer wieder auch Darstellungen, in denen dramatisch-bewegte Themen umgesetzt werden. Die Situation in «Werbung» (1959) (Abb. S. 145) etwa hat etwas Bedrohliches an sich. Es ist, als würde das Dunkel-Mächtige des Baumstammes im Hintergrund den Mann zur Tat und die Frau an den rechten Bildrand drängen. Die Szene findet in der Dunkelheit statt. Das Blatt zeichnet sich durch einen scharfen Gegensatz von Linie und Fläche sowie durch harte Kontraste aus. Die weißen Schlaglichtflächen sind unvermittelt in die schwarzen Gesichter eingesetzt und finden keine Resonanz im Bild. Einzig der durch feine, weiße, lotrechte Schraffen im Hintergrund

capture and depict the archetypal than the individual. In the print «Old Country Priest» (1954), for example, the artist is less interested in the man's physiognomy than in his significance with regard to the image's title. Berg is able to do away with surface shadows entirely in depicting the face, which is formed exclusively of fine black lines. Here the artist achieves a balance in the weighting of black and white surfaces so that neither of the two values dominate. The portrait is only slightly displaced from the page's center, with the head towering over broad shoulders. The image's triangular composition and the slightly rectangular format contribute to the work's stability and calm. Through the mild exaggeration of the priest's features, through the narrow, almost haggard face with an accent on the straight, long nose, and most of all through the merry eyes, the depiction imparts an element of caricature. Comparison to the portrait of Christine Lavant shows that Berg has here realized the image as a universally valid form by simplifying and by fully dispensing with shadow. Realizing the human face in this manner demands that the artist have a reliable ability to abstract.

«Old Country Priest» can be seen as the first of a series of typifying, classicist portraits in which Werner Berg masterfully succeeds in using the woodcut medium to give shape to an individual aspect of human character. Further examples include «Man with Fur Collar» (1967) (ill. p. 149) and «Merchant» (1976).



Werner Berg
Alter Landpfarrer
1954, Holzschnitt
Old Country Priest
1954, woodcut

erzeugte flächige Grauwert vermag etwas vermittelnd zu wirken. Mit dieser Art von «flächigen Grauwerten» bereichert Werner Berg ab den Fünfzigerjahren sehr häufig seine Flächenholzschnitte.

Im späten Blatt «Allerseelen 1980 (Zwei Frauen)» (1980) werden die Gesichter bis zum Äußersten reduziert. Ihr Ausdruck entsteht einzig aus der Profillinie und den aus einem Punkt beziehungsweise einem kurzen Strich gebildeten Augen. Die Formen haben beinahe jede Plastizität verloren, ein Rest von Bildraum besteht noch im Hintereinander der beiden Figuren. Die Köpfe selbst sind weitgehend flache Scheiben. Der Kontrast ist in diesem Blatt abermals ins Extreme gesteigert. Zwischen dem Weiß der Gesichter und dem Schwarz der Kopftücher und des Hintergrundes vermitteln nicht mehr Flächen, sondern nur mehr wenige, weiße und schwarze Linien. «Schwarz und Weiß erzeugen einen reinen und starken Kontrast, so daß die Frauenprofile wie Sichelmonde am nachtschwarzen Himmel leuchten.»⁶

Die Kunst des Werner Berg lässt sich im Allgemeinen dadurch charakterisieren, dass sich seine Bilder aus monochrom «durchgefärbten» Teilflächen zusammensetzen. Diese Flächen neigen zu einfachen, geometrischen Grundformen und werden mit exakten Umrisslinien umgrenzt. Auch die Holzschnitte sind aus solchen «einfärbigen», also rein schwarzen oder weißen Teilflächen komponiert. Die Silhouetten stellen in erster Linie Flächengrenzen zwischen Hell und Dunkel dar und besitzen wesentlich formgebende Bedeutung. Ab den Fünfzigerjahren treten zu diesen Grundelementen noch «Grauwerte» hinzu, welche mittels gleichmäßiger paralleler Schraffen erzeugt werden. Man kann Bergs Holzschnitte somit treffend als Flächenholzschnitte charakterisieren.

Werner Berg versteht das Schwarz und Weiß der Druckgraphik in erster Linie als ein Mittel zur Formklärung. Der für den Künstler wesentliche Vorgang liegt in der Umsetzung der unzähligen, verfügbaren Farben und Hell-Dunkel-Nuancen in der realen Welt in die äußerst beschränkte Anzahl von Helligkeitswerten im Medium des Holzschnitts, bei Werner Berg sehr häufig reduziert auf den Kontrast von Schwarz und Weiß. Einheitlich schwarze Flächen stehen unvermittelt neben Bereichen, welche vollkommen weiß ge-



Werner Berg
Allerseelen (Zwei Frauen)
1980, Holzschnitt
All Souls' Day
(Two Women)
1980, woodcut

In addition to the calm, balanced portraits, Werner Berg's woodcut oeuvre also contains depictions of dramatic themes. The situation in «Wooing» (1959) (ill. p. 145), for instance, carries an element of threat. It is as if the dark power of the tree trunk in the background were thrusting the man into action, while it presses the woman toward the image's right edge. The scene takes place in darkness. The print distinguishes itself through a pronounced opposition between line and surface and through the use of sharp contrasts. The white highlights are unmediated interruptions of the black faces and find no resonance in the rest of the image. Only the fine vertical white hatches in the background are able to soften the image by producing a surface-like gray value. Starting in the fifties, Werner Berg often used such «surface-like gray values» to enrich his woodcuts.

In the late print «All Souls' Day 1980 (Two Women)» (1980) the faces are reduced in the extreme. Their expressivity arises solely through the profile lines and the eyes formed by either a point or a short stroke. The forms have lost almost all their plasticity, with residual picture space only being conveyed by one figure's position in front of the other. The heads themselves are more or less flat discs. The contrast in this image is also taken to an extreme. Surfaces no longer mediate be-

halten sind. Die Flächengrenzen erzeugen harte Kanten zwischen den Gegensätzen. Das Ergebnis ist bei Berg eine radikale flächenhafte Gestaltung und eine extrem gesteigerte Wirkung von Kontrasten.

In dieser flächigen, kontrastreichen Gestaltung liegt der zentrale Punkt von Werner Bergs Holzschnitttätigkeit. Durch seine Motivwahl, mehr noch durch seine Kompositionen schafft Berg eine Abfolge von schwarzen und weißen Flächen, welche er wechselseitig zueinander in Beziehung setzt. Über dunkle Bildbereiche hinweg korrelieren helle Stellen miteinander zu einem zusammenwirkenden Formgebilde und mildern die Härte dieser Kontraste. Mit dieser ausgewogenen Gestaltung im Schwarz-Weiß erzielt Werner Berg jenen ruhevollen Gehalt, den er in seinen Darstellungen stets anstrebt. Das Schwarz-Weiß stellt für Berg somit keine Einschränkung dar, sondern, indem es für ihn einen direkteren Zugang zu Form und Inhalt erschließt, eine Erweiterung derselben. Das Schwarz-Weiß wird für Werner Berg zum bestmöglichen Mittel, die reale Welt zu durchdringen, um den Kern des Seins zu erfassen und so dem Geheimnis des Lebens auf die Spur zu kommen.

1 Werner Berg, «Zu den Holzschnitten» (1966–79), in: Werner Berg, Seine Kunst, sein Leben, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1984, S. 191

2 Vorige Fußnote S. 191

3 Siehe dazu Barbara Biller, Werner Berg – Die Holzschnitte, Bd. 1, Klagenfurt, Verlag Johannes Heyn, 2001, S. 41ff.; Wieland Schmied, «Zwischen Expressionismus und Magischem Realismus. Zur geistigen Position des Malers Werner Berg», in: Werner Berg – Gemälde. Mit Beiträgen von Wieland Schmied, Trude Polley, Grete Lübke-Grothues und Heimo Kuchling, Klagenfurt, Verlag Johannes Heyn, 1994, S. 21ff.

4 Werner Berg, «Zu den Holzschnitten» (1966–79), in: Harald Scheicher (Hg.), Werner Berg – Seine Kunst, sein Leben, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1984, S. 191

5 Zur Beziehung zwischen Werner Berg und Christine Lavant siehe: Grete Lübke-Grothues, «Werner Berg und Christine Lavant» in: Werner Berg – Gemälde. Mit Beiträgen von Wieland Schmied, Trude Polley, Grete Lübke-Grothues und Heimo Kuchling, Klagenfurt, Verlag Johannes Heyn, 1994, S. 188

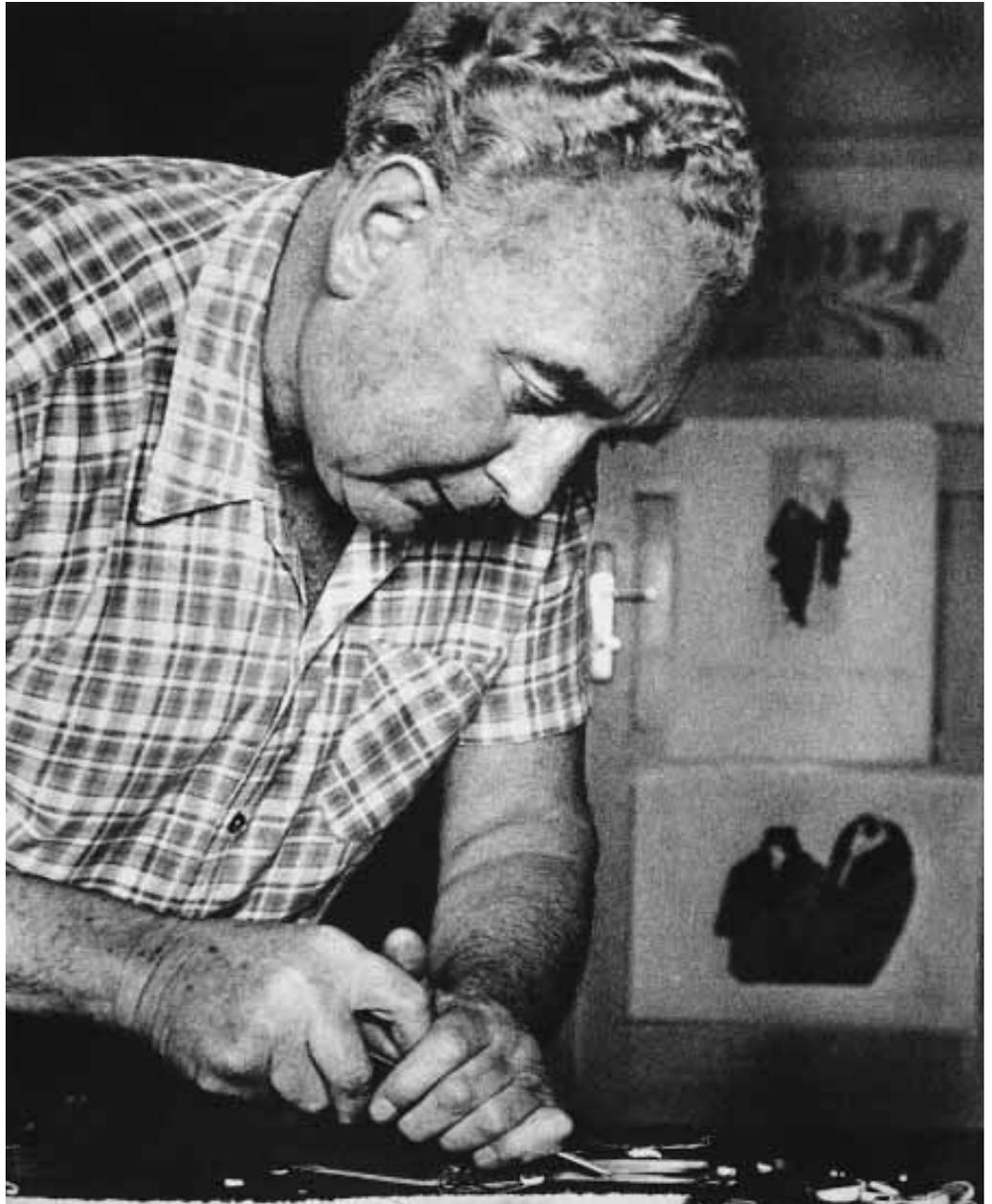
6 Heimo Kuchling, Werner Berg – Späte Holzschnitte, Kirchdorf, Berghaus Verlag, 1982, S. 18

tween the white of the faces and the black of the headscarves and background; all that remains are a few white and black lines. «Black and white produce a pure and intense contrast, so that the female profiles shine like sickle moons in the night-black sky.»⁶

Werner Berg's artworks can be characterized in general as being made up of monochrome «purely colored» surface elements. These surfaces tend toward basic geometric forms and are bordered by precise outlines. The woodcuts are also composed of such «monochrome», i.e. pure white or pure black, surface elements. The silhouettes primarily represent surface borders between light and dark and are of essential form-giving significance. Starting in the fifties, these basic elements were augmented by «gray values» produced using uniform parallel hatches. Berg's woodcuts can thus be characterized as relying on the use of surfaces.

In making prints, Berg primarily understands black and white as a means of clarifying form. For Berg, the essential process lies in translating the countless available colors and light-dark nuances of the real world into the woodcut medium's extremely limited number of light and dark values, which are very often reduced to the contrast between black and white. Uniform black surfaces are positioned directly next to areas that are kept perfectly white. The borders of the surfaces create hard edges between these opposites, with the result being a radically surface-oriented composition and an extremely intensified contrast effect.

This flatness and richness of contrast forms the crux of Werner Berg's woodcut making. Through his choice of subject, and even more through his compositions, Berg creates a series of black and white surfaces, which he alternately brings into relationship with one another. Light areas correlate over dark sections of the image, combining in a unified formal framework and softening the hardness of the contrasts. Using such balanced composition in black and white, Werner Berg achieves the calmness that he is always striving for in his depictions. Thus black and white does not represent a limitation for Berg, but instead, by opening a more direct access to form and content, a widening of the same. Black and white becomes the best possible medium for penetrating the real world in order to capture the core of being and trace the mystery of life.



Werner Berg beim Holzschneiden, 1972

KATALOGTEIL | CATALOGUE



Skizze zu «Mann mit Pferd und Schlitten»
1933, Bleistift auf Papier, 21 × 13 cm
Privatbesitz

Sketch for «Man with Horse and Sleigh»
1933, pencil on paper, 21 × 13 cm
private collection

Mann mit Pferd und Schlitten
1933, Öl auf Leinwand, 95 × 75 cm
Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

Man with Horse and Sleigh
1933, oil on canvas, 95 × 75 cm
Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg



«So sehr es meine Malerei mit dem Land, mit den ländlichen Menschen zu tun hat, sieht sie doch in keinem Augenblick an der Zeit vorbei, und gerade der Bauer unseres slawisch beeinflussten Unterkärntens lebt in so dunklen Spannungen, dass eine Idyllik, eine bukolische Idyllik gar nicht aufkommen kann, so dass es überflüssig ist, von Bauernmalerei zu reden. Ich habe es oft bedauert, dass die ländlichen Urkräfte, die man oft etwas billig und leichthin unter dem Namen Folklore oder zu tiefsinnig unter dem des Chthonischen Urgrundes zusammenfasst, in der Malerei eine so geringe oder überhaupt keine Rolle spielen, während in den sonstigen geistigen Strömungen, der Literatur oder der Musik etwa, das sehr wohl und immer wiederkehrt. (...) Eine Entsprechung dafür fehlt in der Bildenden Kunst, entweder ist man tumb und liebt die Heimat in einem sehr falschen und billigen Sinne, oder man ist ein Snob und schreitet darüber hinweg.» (aus: Werner Berg, «Antworten», 1966–79)

«As much as my painting involves the land, involves country people, it never for an instant glosses over the times. Actually, the farmer of our Slavically influenced Lower Carinthia lives with such dark tensions that an idyll, a bucolic idyll, cannot develop, and thus it is superfluous to speak of rustic painting. I have often regretted that the rural primeval powers, which are often rather cheaply and superficially brought together under the heading of folklore or with excessive profundity under that of the chthonic underworld, play such a little part or no role at all in painting, while in other intellectual endeavors like literature or music they are very present and always reappearing. (...) A counterpart for this is missing in the visual arts: either one is dumb and loves the home and hearth in a very false and cheapened sense, or one is a snob and treads right over it.»
(from: Werner Berg, «Answers», 1966–79)

Holzfuhrer

1934, Öl auf Leinwand, 75 × 95 cm

Privatbesitz

Wood Load

1934, oil on canvas, 75 × 95 cm

private collection





Skizze zu «Kind mit Kaninchen»

1930, Bleistift auf Papier, 13 × 21 cm

Nachlass Werner Berg

Sketch for «Child with Rabbits»

1930, pencil on paper, 13 × 21 cm

Werner Berg Estate

Frierender Bub

1933, Öl auf Leinwand, 75 × 65 cm

Privatbesitz

Freezing Boy

1933, oil on canvas, 75 × 65 cm

private collection



Neben seinen eigenen Kindern stellte Berg gerne auch andere Kinder dar, etwa aus der Nachbarschaft oder aus dem Bekanntenkreis. Das vorliegende Porträt der Kathi Rakonig zeigt das Mädchen in einer für ein Kind untypischen Situation. Wohl auf besonderen Wunsch seiner Eltern posiert das Mädchen für den Maler artig auf dem Sessel. Der große, modische Hut auf dem Kopf des Mädchens wirkt ungewöhnlich, fast wie eine Kostümierung. Berg stellt kein geschöntes Bildnis des Mädchens dar, sondern hebt im Gegenteil die Charakteristika des Gesichts, wie die großen Augen oder die schmalen Lippen, besonders hervor und übersteigert sie. In den frühen Werken Bergs wirken diese Übertreibungen eher naiv, im späteren Werk bewegt sich Berg damit oft bis ins Karikaturenhafte. Immer bleibt Berg aber bei einer eindringlichen Darstellung. Das Kind wendet sich mit seinen großen, ernsten Augen direkt an den Betrachter. Aus ihnen spricht ein eigenständiger, selbstbewusster Mensch, der ernst genommen werden will. (FS)

In addition to his own children, Berg also liked to portray other children from the neighborhood or from his circle of acquaintances. This portrait of Kathi Rakonig shows the girl in an untypical situation for a child. It was likely her parents' special wish that the girl pose primly on a chair. The large, fashionable hat on the girl's head seems unusual, almost like a costume. Berg does not prettify the image of the girl; instead he accents the facial features, like the large eyes or thin lips, and exaggerates them. In Berg's early work these exaggerations tend to have the effect of seeming naive; in his later work Berg often takes them to the point of caricature. And yet Berg's depictions always remain penetrating. The child gazes with her large, earnest eyes directly at the viewer. From them speaks an independent and self-confident person who wants to be taken seriously. (FS)

Rakonig Kathi
1933, Öl auf Leinwand, 75 × 65 cm
Privatbesitz

Rakonig Kathi
1933, oil on canvas, 75 × 65 cm
private collection





Junge Familie

1931, Öl auf Leinwand, 90 × 100 cm

Nachlass Werner Berg

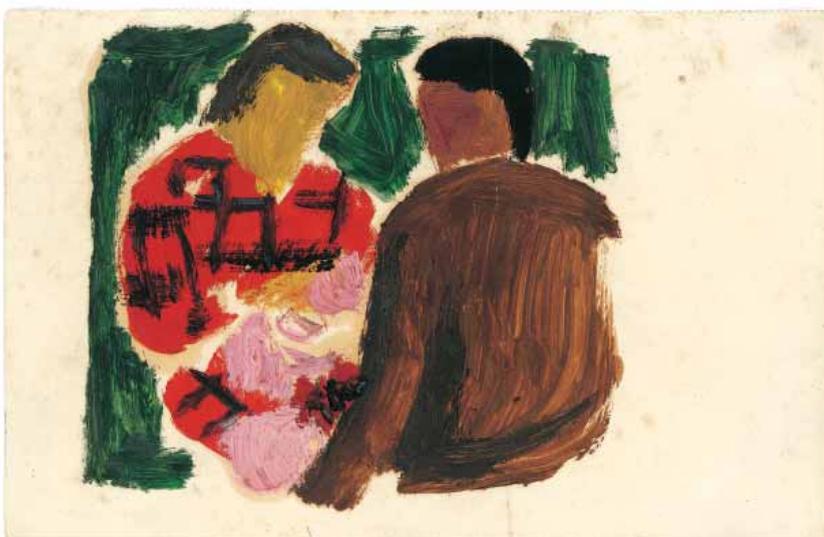
Young Family

1931, oil on canvas, 90 × 100 cm

Werner Berg Estate

Werner Berg malte dieses Bild im selben Jahr, in dem er mit seiner Familie auf den Rutarhof zog. Mit dieser dauerhaften Übersiedlung ins unterkärntner-slowenische Grenzland versuchte Berg, ein Leben außerhalb der bürgerlichen Konventionen zu verwirklichen. Der entlegene Bauernhof schien ihm dafür am besten geeignet. Die Erträge aus der Landwirtschaft sollten der Familie ein, wenngleich bescheidenes, aber doch zufriedenes Leben gewährleisten und den Künstler von den Zwängen des Kunstbetriebs unabhängig machen. Bei der Übersiedlung war das erste Kind von Werner und Amalie Berg, Ursula, bereits drei Jahre alt. Unmittelbar nach der Übersiedlung kam das zweite Kind, Klara, zur Welt. Die vierköpfige Familie hat der Künstler auf dem vorliegenden Bild festgehalten. In den darauf folgenden Jahren kamen noch drei Kinder dazu, nämlich Veit, Hildegard und Annette. (FS)

Werner Berg painted this picture in the same year as he moved to the Rutarhof with his family. With this permanent move to the border region of Carinthia and Slovenia, Berg attempted to realize a life outside of bourgeois conventions. The isolated farm seemed to him to be the most suitable location for this endeavor. It was his plan that the farm's earnings would ensure that the family had a satisfying, if modest, life and that it would free him as an artist from the pressures of the art business. At the time of the move, Werner and Amalie Berg's first child, Ursula, was already three years old. The second child, Klara, was born shortly thereafter. In this painting the artist has depicted the family of four. In the following years, three more children were born: Veit, Hildegard and Annette. (FS)



Skizze zu «Junge Familie»
1931, Öl auf Papier, 13 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Young Family»
1931, oil on paper, 13 × 21 cm
Werner Berg Estate



Skizze zu «Junge Mutter»

1934, Öl auf Papier, 20 × 14 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Young Mother»

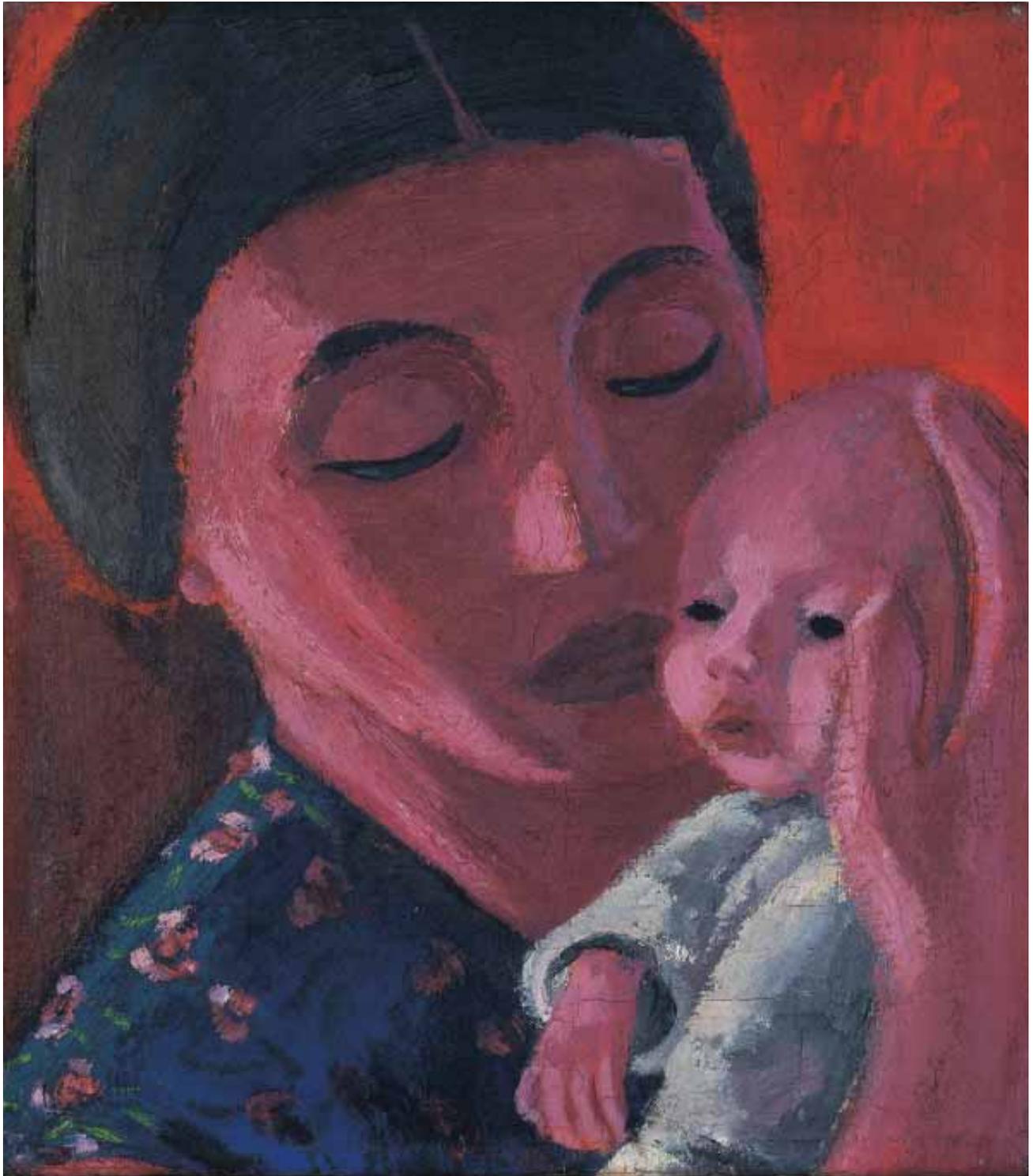
1934, oil on paper, 20 × 14 cm
Werner Berg Estate

Junge Mutter

1934, Öl auf Leinwand, 40 × 35 cm
Privatbesitz

Young Mother

1934, oil on canvas, 40 × 35 cm
private collection



Ursula war das erste Kind von Werner und Amalie Berg. Sie wurde 1928 in Salzburg geboren, noch bevor das Paar nach Kärnten übersiedelte. Gemeinsam mit ihrer Schwester Klara war sie bevorzugtes Modell für die zahlreichen frühen Kinderbilder Werner Bergs. Die vorliegende Darstellung der achtjährigen Tochter entspricht allerdings in keiner Weise dem Klischee lieblicher Kinderbilder. Es zeigt einen Mädchenkopf, auf dem ein tiefer Schatten liegt. Lediglich von der Seite kommen ein paar Sonnenstrahlen. Das Bild trägt noch eine weitere Bezeichnung, «Wald», wodurch diese Beleuchtungssituation verständlich wird. Das Gesicht des Mädchens ist merkwürdig ernst, der Blick verhalten, kaum wahrnehmbar. (FS)

Ursula was Werner and Amalie Berg's first child. She was born in Salzburg in 1928, before the couple moved to Carinthia. Together with her sister Klara, she was a preferred model for Werner Berg's numerous paintings of children. This painting does not conform in any way to the cliches of sweetened depictions of children. It shows a girl's head in deep shadow. It is only from the side that a few rays of sunshine enter the image. The painting carries a further appellation, namely «woods», which makes the illumination more understandable. The girl's face is remarkably earnest, her gaze restrained, barely perceivable. (FS)

Skizze «Klara»
1936, Bleistift auf Papier, 14 × 20 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch «Klara»
1936, pencil on paper, 14 × 20 cm
Werner Berg Estate





Ursi
1936, Öl auf Leinwand, 35 × 40 cm
Privatbesitz

Ursi
1936, oil on canvas, 35 × 40 cm
private collection



Schlafender Landstreicher
1934, Öl auf Leinwand, 75 × 95 cm
Privatbesitz

Sleeping Vagabond
1934, oil on canvas, 75 × 95 cm
private collection

Die nicht gerade alltägliche Szene des schlafenden Landstreichers hat Werner Berg tatsächlich so vorgefunden und in einer Skizze festgehalten. Im Atelier übertrug er die Zeichnung auf die Leinwand, wobei sich die Komposition weitgehend an die Skizze hielt. Lediglich der Hund bemüht sich in der Skizze besorgt um seinen schlafenden Herrn, während er sich im fertigen Ölbild von diesem abwendet und nach Hundesart den nächtlichen Himmel anjault. So wie die Skizze erscheint auch die Ausführung in Öl in einfachen, geradezu naiv wirkenden Formen gearbeitet. Dabei haben der tief schlafende Landstreicher und der neben ihm grimmig heulende Hund ihren individuellen Charakter verloren, sie wirken zeitlos, wie eine Illustration zu einem Märchen. (FS)

Werner Berg actually encountered this not so everyday scene of a vagabond sleeping and recorded it in a sketch. In his studio he put the sketch to canvas, whereby the painting's composition for the most part conforms to the sketch. And yet it is only in the sketch that the dog worriedly turns to his sleeping master. In the finished oil painting he turns away and howls at the night sky as dogs are wont to do. Like the sketch, the rendering in oil is also worked out in forms that seem simple, even naive. Thereby the sleeping vagabond and the dog howling next to him have lost their individual character: they appear timeless, like an illustration for a fairy tale. (FS)



Skizze zu «Schlafender Landstreicher»
1934, Bleistift auf Papier, 14 × 20 cm
Privatbesitz

Sketch for «Sleeping Vagabond»
1934, pencil on paper, 14 × 20 cm
private collection

Skizze zu «Firmwagerl»
1935, Bleistift auf Papier, 14 × 20 cm
Privatbesitz

Sketch for «Confirmation Wagon»
1935, pencil on paper, 14 × 20 cm
private collection





Firmwagerl

1935, Öl auf Leinwand, 65 × 80 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

Confirmation Wagon

1935, oil on canvas, 65 × 80 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg



Skizze zu «Kinder mit Hendln»

1932, Feder auf Papier, 13 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Children with Chicks»

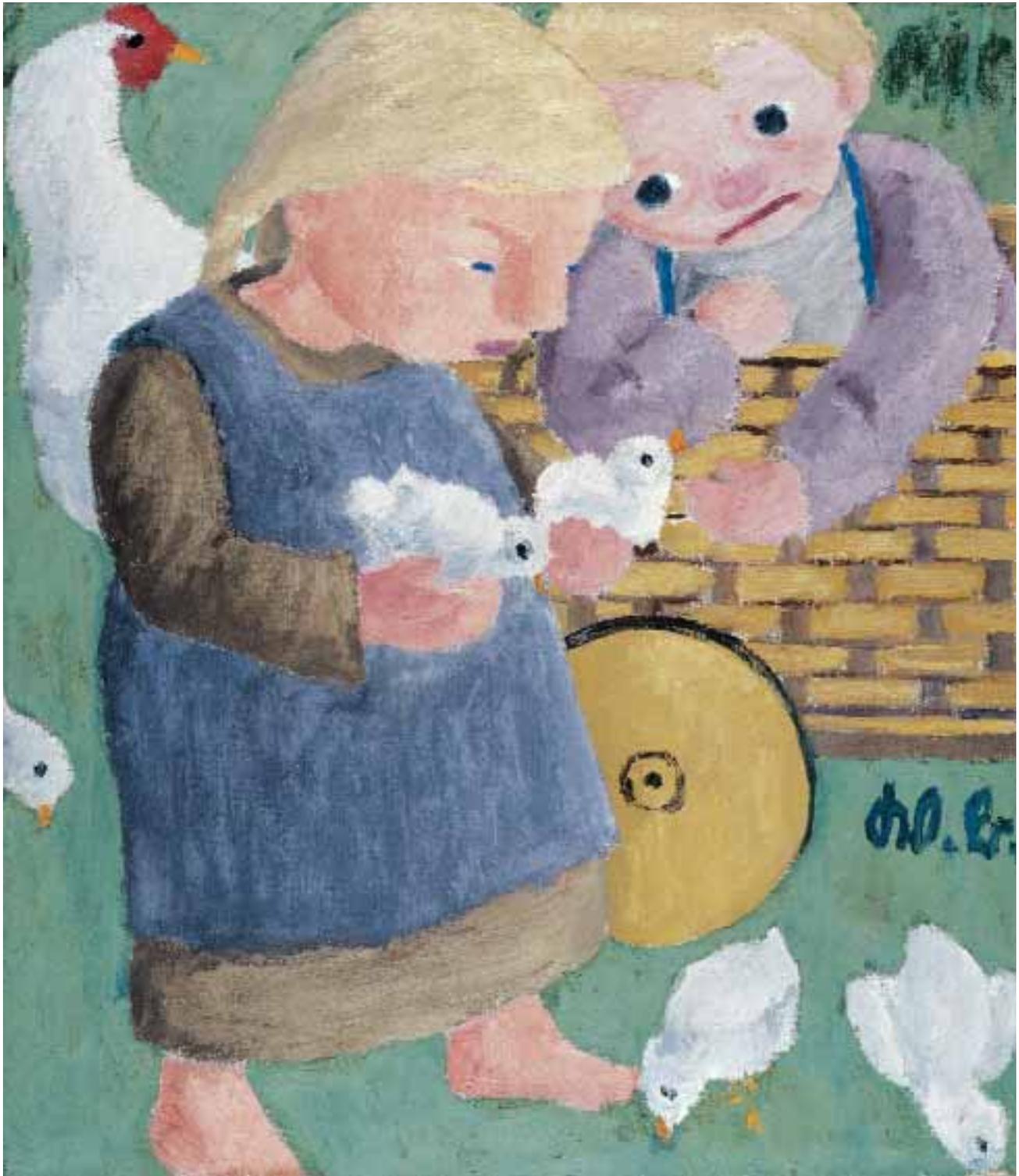
1932, pen and ink on paper, 13 × 21 cm
Werner Berg Estate

Kinder mit Hendln

1933, Öl auf Leinwand, 75 × 65 cm
Privatbesitz

Children with Chicks

1933, oil on canvas, 75 × 65 cm
private collection



Besonders die frühen Arbeiten von Werner Berg kreisen um die Darstellung der fünf heranwachsenden Kinder des Künstlers. Im vorliegenden Bild dürfte wohl die zweijährige Tochter Klara dargestellt sein. Sie steht inmitten von hohen Blumen und ragt aus ihnen kaum heraus. Unberührt vom laut gestikulierenden Kind schleichen zwei hell gefleckte Katzen vor seinen Füßen. Berg bedient sich einer extrem flächigen Malweise und klammert die räumlichen Werte bewusst aus. Dies erschwert nicht selten die Lesbarkeit des Motivs. Diese bewusst vereinfachende Malweise verleiht den Darstellungen häufig einen primitivistischen Charakter. Besonders die Kinderbildnisse tragen naive Züge, die dem Charakter der Darstellung sehr entgegenkommen. Bergs Kinderbilder zählen zweifellos zu den interessantesten und überzeugendsten Kinderdarstellungen, die in dieser Zeit in Österreich entstanden sind. (FS)

Especially in his early work, Werner Berg's attention revolved around his five children. The painting seen here probably depicts his two-year-old daughter Klara. She is standing amidst high flowers and barely sticks out above them. Unworried by the vigorously gesticulating child, two cats slink around before her feet. Berg makes use of an extremely flat style of painting, consciously leaving out indications of space. It is not unusual for this to impede his motifs' readability. This consciously simplifying approach to painting often lends Berg's images a primitivist character. Naive elements are especially to be found in the paintings of children, and they fit in very well with the character of the depictions. Without doubt, Berg's paintings of children are among the most interesting and convincing depictions of children created in Austria during this era. (FS)

Skizze «Klara»
1931, Tusche auf Papier, 13 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

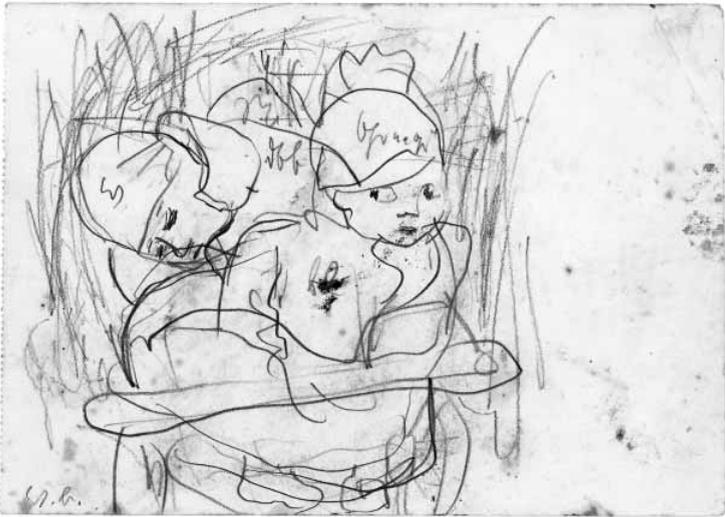
Sketch «Klara»
1931, ink on paper, 13 × 21 cm
Werner Berg Estate





Kind, Katzen, Blumen
1933, Öl auf Leinwand, 75 × 95 cm
Privatbesitz

Child, Cats, Flowers
1933, oil on canvas, 75 × 95 cm
private collection

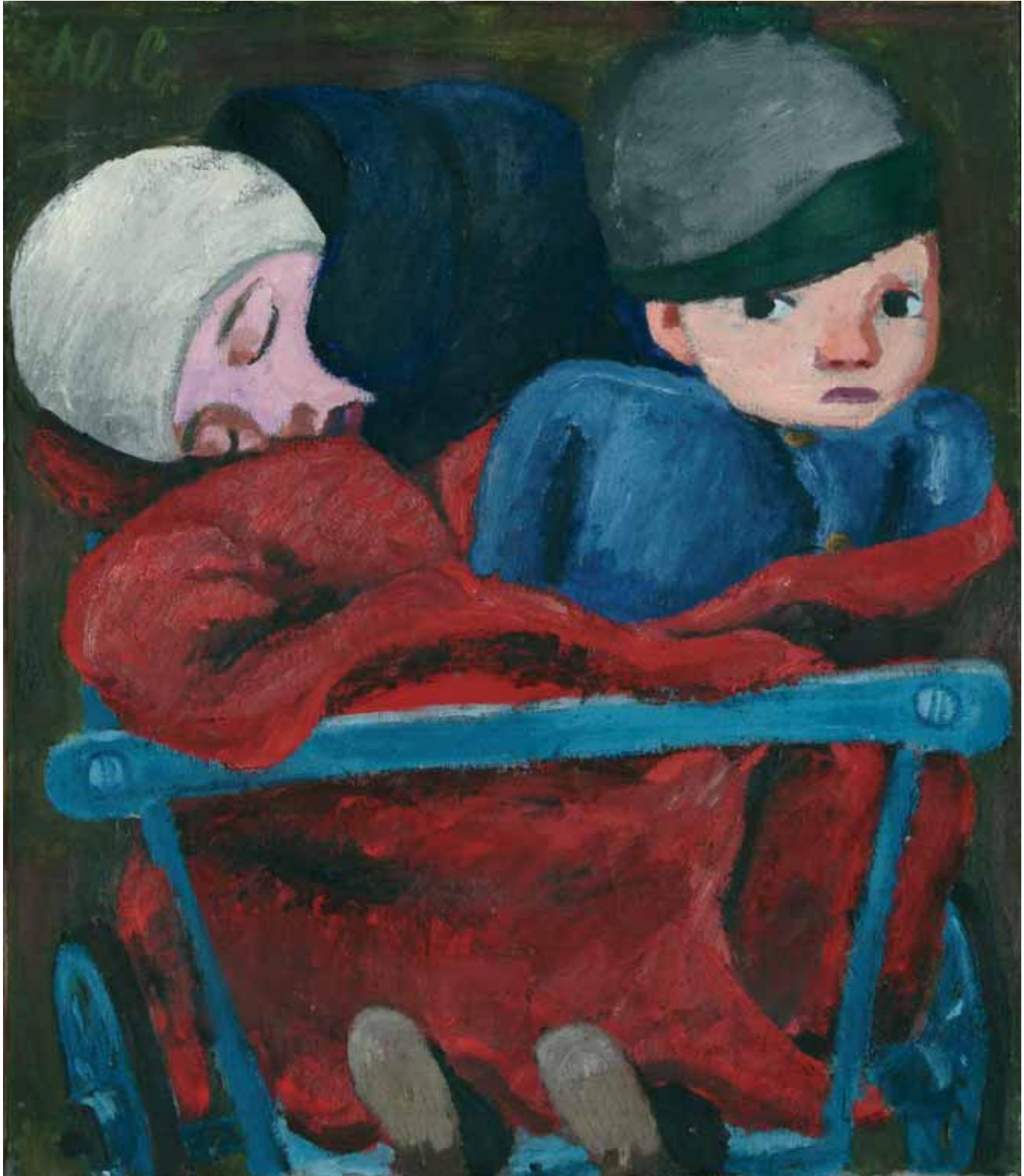


Skizze zu «Bettlerkinder»
1933, Bleistift auf Papier, 14 × 20 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Beggar Children»
1933, pencil on paper, 14 × 20 cm
Werner Berg Estate

Bettlerkinder
1933, Öl auf Leinwand, 75 × 65 cm
Privatbesitz

Beggar Children
1933, oil on canvas, 75 × 65 cm
private collection





Skizze zu «Nährend eingeschlafene Mutter»

1934, Bleistift auf Papier, 14 × 19 cm

Nachlass Werner Berg

Sketch for «Mother Asleep while Nursing»

1934, pencil on paper, 14 × 19 cm

Werner Berg Estate



Skizze «Schlafende Klara»

1932, Bleistift auf Papier, 13 × 21 cm

Nachlass Werner Berg

Sketch «Klara Sleeping»

1932, pencil on paper, 13 × 21 cm

Werner Berg Estate



Skizze «Ursi und Klara»

1935, Bleistift auf Papier, 14 × 20 cm

Nachlass Werner Berg

Sketch «Ursi and Klara»

1935, pencil on paper, 14 × 20 cm

Werner Berg Estate

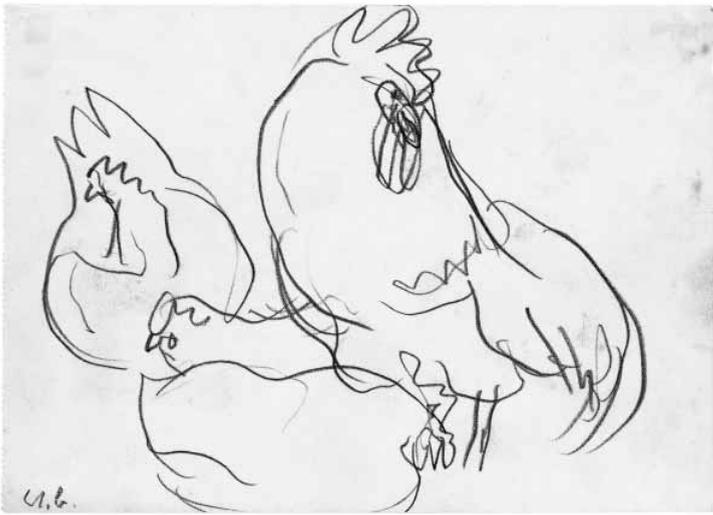
Skizze «Bäurin mit Kind»
1931, Tusche auf Papier, 13 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch «Farm Woman with Child»
1931, pen and ink on paper, 13 × 21 cm
Werner Berg Estate



Skizze zu «Die Großmutter»
1933, Öl auf Papier, 13 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «The Grandmother»
1933, oil on paper, 13 × 21 cm
Werner Berg Estate



Skizze zu «Der weiße Hahn»
1935, Bleistift auf Papier, 14 × 20 cm
Privatbesitz

Sketch for «The White Rooster»
1935, pencil on paper, 14 × 20 cm
private collection

Der weiße Hahn
Öl auf Leinwand, 1935, 70 × 84 cm
Privatbesitz

The White Rooster
1935, oil on canvas, 70 × 84 cm
private collection



Huhn hinter Narzissen
1932, Öl auf Leinwand, 65 × 75 cm
Privatbesitz

Chicken Behind Narcissuses
1932, oil on canvas, 65 × 75 cm
private collection



«(...) Nicht leicht können Sie Herrlicheres sich vorstellen, als in der Früh auf den tauigen Berg-
hängen zu stehen, in die Täler zu sehen oder über den Nebel weg auf die Berge und Felsen,
wenn nach der Dämmerung die Sonne sie aufglühen lässt. Und wenn die Felsen dann später
weiß schimmern, taghell stehen, und die Schwaden liegen schon Reih auf und ab, dann über-
kommt mich ein starkes und stolzes Fühlen in Liebe zu diesem Leben und Unabhängigkeit von
den Menschen, wie ich es zu allen Zeiten leider nicht kenne. (...)»

(Brief Werner Berg an Dr. Heinrich Becker vom 5. Juni 1936)

«It is not easy to imagine anything more magnificent than standing on dewy mountain slopes in the
early morn, looking down into the valleys or over the fog at the mountains and cliffs set aglow by
the rising sun. And when the cliffs shimmer white, standing in the bright day, and the fresh cut hay
lies in rows back and forth, then I am overpowered by a strong and proud love of this life and of an
independence that I am sorry I do not always know. (...)»

(letter from Werner Berg to Dr. Heinrich Becker, 5 June 1936)

Selbstbildnis vor Orange

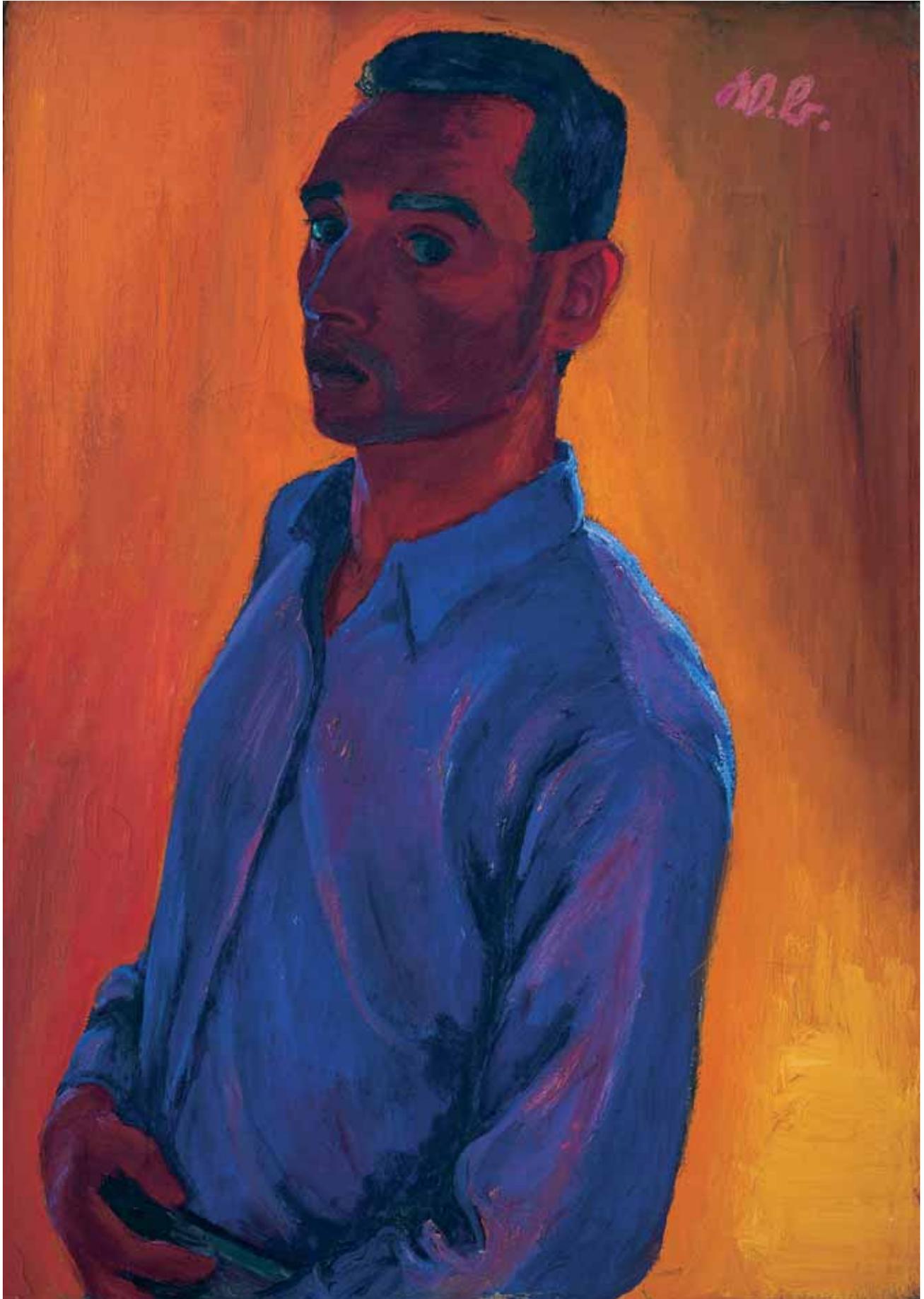
1936, Öl auf Leinwand, 89 × 63 cm

Nachlass Werner Berg

Self-Portrait Before Orange

1936, oil on canvas, 89 × 63 cm

Werner Berg Estate





«(...) Könnte ich Dir nur für soviel Liebe und Güte danken. Unlösbar sind wir miteinander verbunden, zu jeder Stunde rede ich mit Dir und denke an unser schweres, schönes Glück, das ich für keinen anderen Inhalt dieses Lebens hergeben möchte. Nur bin ich oft matt vor Trauer und gepeinigt vor Verzweiflung, dass ich lebend und malend keine Gestalt erringe, als sei ich aus jeder Gnade verstoßen. Du kennst meine wirren und unfruchtbaren Gedanken nur zu gut, ich wollte Dir in diesen Wochen, in denen Du Dich stärken sollst, nicht damit kommen, aber ich kann nur und wieder zu Dir gehen, weil in Deinem großen und warmen Herzen mich allein eine Spur von Gefasstheit überkommt, mit der wir im Leben stehen sollten. (...)»
(Brief Werner Berg an seine in Bad Aibling auf Kur weilende Ehefrau Mauki vom 22. Juli 1936)

«(...) If I could only thank you for so much love and goodness. The link between us is unbreakable; at every hour I talk with you and think of our heavy, lovely happiness, which I would not surrender for anything else this life can offer. And yet I am often flattened by sadness and tormented by doubt that in living and painting I will never achieve any form, as if I had completely fallen from grace. You know my confused and unfruitful thoughts all too well; in these weeks when you should be strengthening yourself I did not want to burden you with them, but I can only return to you, because it is only in your great and warm heart that I feel a trace of the composure with which we should be facing life. (...)» (letter from Werner Berg to his wife Mauki while she was at Bad Aibling for the cure, 22 July 1936)

Bildnis Mauki

1931, Öl auf Leinwand, 95 × 75 cm

Privatbesitz

Portrait of Mauki

1931, oil on canvas, 95 × 75 cm

private collection



Skizze zu «Begegnung»
1938, Bleistift auf Papier, 14 × 20 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Encounter»
1938, pencil on paper, 14 × 20 cm
Werner Berg Estate

Begegnung
1938, Öl auf Leinwand, 63 × 89 cm
Privatbesitz

Encounter
1938, oil on canvas, 63 × 89 cm
private collection



Bergs flächiger Malstil weicht ab der Mitte der dreißiger Jahre einer stärker auf plastische Formenwiedergabe ausgerichteten Malweise. Die Orientierung am allgemeinen Zeitstil ist unverkennbar. Doch trotz seiner Nähe zu Themen aus dem bäuerlich-ländlichen Bereich, die von den Nationalsozialisten regelmäßig für ideologische Zwecke vereinnahmt wurden, ließ sich Berg nie als Propagator einer ideologisch gefärbten Agrarromantik missbrauchen. Seine Schilderungen von Personen und Szenen stellen nie das «Völkische» dar, sondern setzen sich mit dem individuellen Geschick seiner Protagonisten auseinander, mit Kindern und alten Personen genauso wie mit Existenzen am Rande der Gesellschaft. Das vorliegende Bildnis stellt den sechsjährigen Sohn Veit dar. (FS)

Starting in the mid-thirties, Berg's flat style of painting gave way to an approach that was more oriented toward plastically rendering form. His orientation toward the general stylistic developments of the place and time are readily apparent. Despite his work with rural agricultural themes, which were regularly co-opted by the National Socialists for ideological purposes, Berg never allowed himself to be misused as a propagator of ideologically colored agrarian romanticism. His depictions of people and scenes never turn into patriotic generalizations; instead they deal with the individual destinies of his protagonists, with children and elderly people, and also with those who exist on the edges of society. This portrait shows the artist's six-year-old son Veit. (FS)

Veit
1940, Öl auf Leinwand, 120 × 75 cm
Privatbesitz

Veit
1940, oil on canvas, 120 × 75 cm
private collection



Ursi und Klara im Wald

1940, Öl auf Leinwand, 120 × 75 cm

Privatbesitz

Ursi and Klara in the Forest

1940, oil on canvas, 120 × 75 cm

private collection



«(...) Diese Jahreszeit lähmt und drückt mich mehr, als ich wahrhaben möchte, das Wetter tut sein übriges dazu. Wir haben immer noch mehr Arbeit als Hände und hatten mancherlei Pech und Sorgen. Aber froh bin ich doch immer über Hof und Arbeit und Sorge. Ich wollte mich ja nur dem Leben ausliefern, das Malen daraus zu gewinnen. Es ist nicht leicht, aber ohne Gnade zerbricht jeder.» (Brief Werner Berg an Herbert Boeckl, Herbst 1934)

«(...) This season paralyzes and oppresses me more than I would like to admit, and the weather takes care of the rest. We still have more work than hands, and we have also had quite a bit of bad luck and worry. But I am still happy about the farm and work and worry. I just wanted to give myself up to life, to win painting through it. It is not easy; without grace one is bound to crack.» (letter from Werner Berg to Herbert Boeckl, autumn 1934)

Durchblick Hof
1939, Öl auf Leinwand, 100 × 60 cm
Nachlass Werner Berg

Farmyard View
1939, oil on canvas, 100 × 60 cm
Werner Berg Estate





Pferd

1938, Öl auf Leinwand, 95 × 75 cm

Nachlass Werner Berg

Horse

1938, oil on canvas, 95 × 75 cm

Werner Berg Estate



Toter Rabe
1939, Öl auf Leinwand, 63 × 89 cm
Nachlass Werner Berg

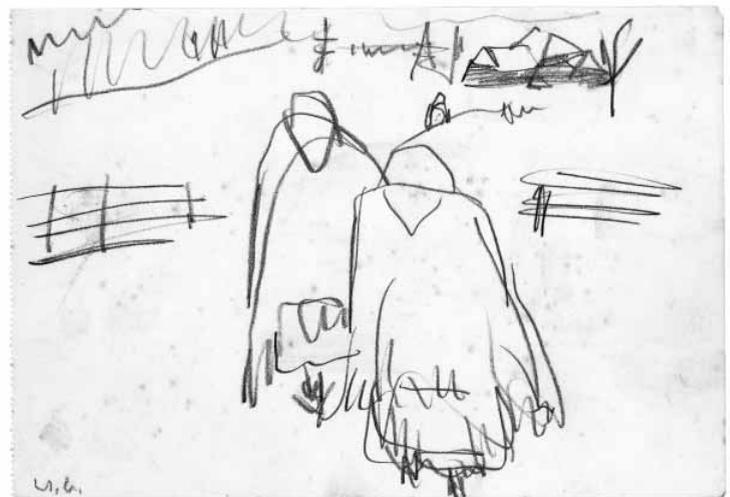
Dead Crow
1939, oil on canvas, 63 × 89 cm
Werner Berg Estate

«(...) Der Wege sind sicher viele, und nicht einen Augenblick bilde ich mir ein, den einzig richtigen zu gehen. Aber ungezählt sind die Irrwege, auf denen die Menschen mit Fertigkeit und Eile Scheinziele erjagen. Besser ist es, wenn es sein muss, zu zerbrechen, und auch dazu bin ich bereit. Sie haben jetzt einige Bilder um sich. Ich wollte, Sie möchten darin einen Hauch nur des Lebens erkennen, eine Schwingung, von der sie selber leben. Einmal muss daraus, wenn das Bilden Sinn haben soll, klare feste Form werden. Dazu brauche ich ein langes Leben und mehr Gunst des Schicksals, dass ich ohne Druck und Enge einmal arbeiten, nur arbeiten könnte. (...)» (Brief Werner Berg an Dr. Heinrich Becker vom 5. Juni 1936)

«(...) There are many paths, and I don't deceive myself for a minute into thinking that I am on the only one that is right. But there are countless errant paths on which people chase after mirages with dexterity and haste. It is better to collapse trying if that is the way it has to be, and I accept that. Now you have a number of pictures around you. I would like that you recognize merely a breath of life in them, a resonance from which they live. At some point, if making images is to have a meaning, a clear and solid form must arise. For that I need a long life and more of destiny's favor, so that I can work and only work without pressure or confinement. (...)»
(letter from Werner Berg to Dr. Heinrich Becker, 5 June 1936)

Zwei davonschreitende Frauen, Skizze zu «Diex»
1937, Bleistift auf Papier, 14 × 20 cm
Privatbesitz

Two Women Walking Away, sketch for «Diex»
1937, pencil on paper, 14 × 20 cm
private collection





Diex
1937, Öl auf Leinwand, 60 × 100 cm
Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

Diex
1937, oil on canvas, 60 × 100 cm
Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

Eine Serie von Landschaftsbildern zeigt Motive aus Finnland und Norwegen. Dorthin wurde Werner Berg von 1942 bis 1945 als Kriegsmaler an die Front stationiert. Zunächst hielt er sich in Karelien, im damaligen finnisch-russischen Grenzgebiet auf, später in der nordnorwegischen Hafenstadt Kirkenes. Der deskriptive Stil der Arbeiten aus dieser Zeit steht in deutlichem Gegensatz zur flächig-malerischen Darstellung der früheren Werke Bergs. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass Berg mit einer dokumentarischen Bestandsaufnahme der Kriegsfront beauftragt wurde. Zum anderen hatte Berg bereits ab der Mitte der dreißiger Jahre seinen extrem flächigen Malstil zugunsten einer stärker auf plastische Formenwiedergabe ausgerichteten Malweise abgeschwächt und sich dem allgemeinen Zeitstil angeglichen. (FS)

A series of landscapes shows motifs from Finland and Norway. From 1942 to 1945, Werner Berg was stationed there as a battlefield painter on the war front. Initially he was in Karelia, which at the time was the Finnish-Russian border region, and later he was in the port city of Kirkenes in the north of Norway. The descriptive style of this period clearly contrasts with the flat, painterly approach of the earlier works. This is due to the fact that Berg was assigned to documentarily record the war front. Additionally, Berg had retreated in the mid-thirties from his extremely surface-oriented style in favor of an approach that aimed more to reproduce the plasticity of form, whereby he was aligning himself with the general stylistic developments of the era. (FS)

Am alten Fjord

1944, Öl auf Papier, 49 × 62 cm

Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

On the Old Fjord

1944, oil on paper, 49 × 62 cm

Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt



«(...) Falls ich noch Jahre vor mir habe und nach diesen auf den heurigen Sommer zurückschaue, so werden mir nicht zuerst die Schrecken des Krieges vor Augen stehen, nicht einmal das gewaltigste Bild des Todes und erst recht nicht die Erinnerung an viel Menschenunwürdiges – ich werde wieder wie in vielen Stunden auf den Felsblöcken und -platten stehen, mit denen die Inseln in die karelischen Seen gleiten, Weite, Licht und Einsamkeit atmen.»
(Brief Werner Berg an Nina Semmelrock vom 7. September 1942)

«(...) If I still have years to come and look back on this summer, then it will not be the horrors of war that first come before my eyes, not even the powerful image of death and not at all the memories of so much human degradation – I will stand again many hours on the blocks and plates of stone with which the islands glide into the Karelian Sea, breathing in the distance, the light, the loneliness.»
(letter from Werner Berg to Nina Semmelrock, 7 September 1942)

Auf Kvaloy

1944, Öl auf Papier, 49 × 62 cm

Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

On Kvaloy

1944, oil on paper, 49 × 62 cm

Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt





Hammerfest
1944, Öl auf Papier, 49 × 62 cm
Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

Hammerfest
1944, oil on paper, 49 × 62 cm
Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt



Svolvaer (Erster Schnee)
1944, Öl auf Papier, 49 × 62 cm
Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

Svolvaer (First Snow)
1944, oil on paper, 49 × 62 cm
Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

«(...) Ich stand auf den vereisten Fjellen inmitten riesiger Schneefelder und kühn sich empor-schwingender Granitriesen, tief unten in blanker Ruhe oder vom Wind sich rieselnd oder sturmgepeitscht die Fläche des Fjords, ich ahnte das Steigen des Lichts im Glanz des Him-mels, bis mich – Wunder und Staunen – die ersten Strahlen der Sonne dort oben wieder tra-fen, unmerklich glitt der verdämmernde Purpur ins Abendblau, aus dem die Sterne tiefer immer aufleuchten, und keines Dichters Wort vermöchte an den Zauber der Winternacht des Nordens zu rühren. (...)» (Brief Werner Berg an Nina Semmelrock vom 11. Februar 1945)

«(...) I stood on the icy cliffs amid huge snowfields and granite giants daringly jaunting toward the sky. Far below, still or ruffled by the wind or whipped by the storm, lay the surface of the fjord, and I sensed the rising of the light in the glow of the heavens until – wonder and marvel – the first rays of the sun again touched me there above the water. Imperceptibly, the dusky purple glided into the blue of evening, from which the stars blinked ever more deeply, and no poet's word could touch the magic of the northern winter night. (...)»
(letter from Werner Berg to Nina Semmelrock, 11 February 1945)

Eidertind bei Nacht

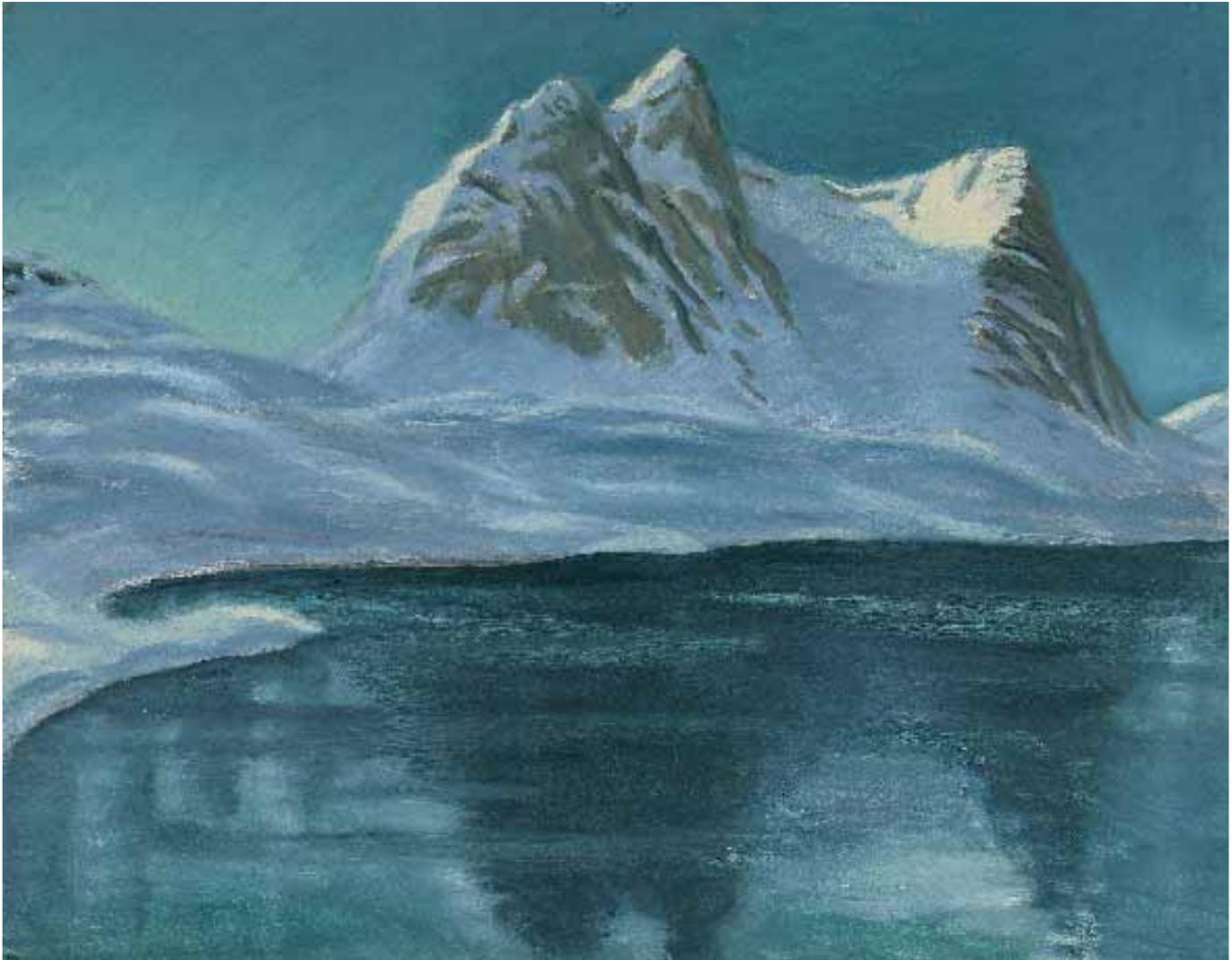
1945, Öl auf Papier, 49 × 62 cm

Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

Eidertind at Night

1945, oil on paper, 49 × 62 cm,

Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt



«Die Holzschnittzeiten durchbrechen bei mir die Malerei alle paar Jahre. Es ist nicht so, dass ich heute male und morgen einen Holzschnitt mache. Sondern das sind völlig geschlossene Zeiten, in denen ich völlig umdenke, nur schwarz-weiß, Brett, schneiden, drucken. Und im reinen Schwarz-Weiß ergeben sich so viele Möglichkeiten, dass ich nie daran denke, andere Techniken oder Farbholzschnitte zu machen. Die kleinen Figuren, die großen Figuren, die schweren schwarzen Flächen, die durchschnittenen Flächen, die verschiedenen Hölzer.»
(aus: Werner Berg, «Antworten», 1966–79)

«The woodcut periods interrupt painting every couple of years. It is not as if I were to paint today and make a woodcut tomorrow. Instead these are enclosed periods in which I fully rethink everything: only black and white, board, carving, printing. And in pure black and white so many possibilities arise that I never think of using other techniques or doing woodcuts in color: the little figures, the large figures, the heavy black surfaces, the intersecting surfaces, the various woods.»
(from: Werner Berg, «Answers», 1966–79)

Skizze zu «Winterabend»
1933, Bleistift auf Papier, 14 × 20 cm
Privatbesitz

Sketch for «Winter Evening»
1933, pencil on paper, 14 × 20 cm
private collection





Werner Berg

Winterabend
1933, Holzschnitt, 48 × 62 cm
Nachlass Werner Berg

Winter Evening
1933, woodcut, 48 × 62 cm
Werner Berg Estate

«(...) Der «Kleine Garten im Schnee» ist schon vor langem entstanden und mir noch immer nah. Zu einer Zeit, als das bei uns noch keineswegs Mode war, ging da das Grafisch-Gestalt-hafte bis an jene Grenze von Abstraktion, in der das für mich unabdingbare Naturerlebnis noch voll mitschwingt. (...)» (Brief Werner Berg an die Kinder Eversmeyer vom 1. Juli 1959)

«(...) The «Little Garden in the Snow» was created long ago and is still very important to me. At a time when it was not at all fashionable, the print's graphic formalness went to that boundary of abstraction at which the indispensable experience of nature is still fully retained. (...)»
(letter from Werner Berg to the Eversmeyer children, 1 July 1959)

Kleiner Garten im Schnee
1933, Holzschnitt, 48 × 62 cm
Nachlass Werner Berg

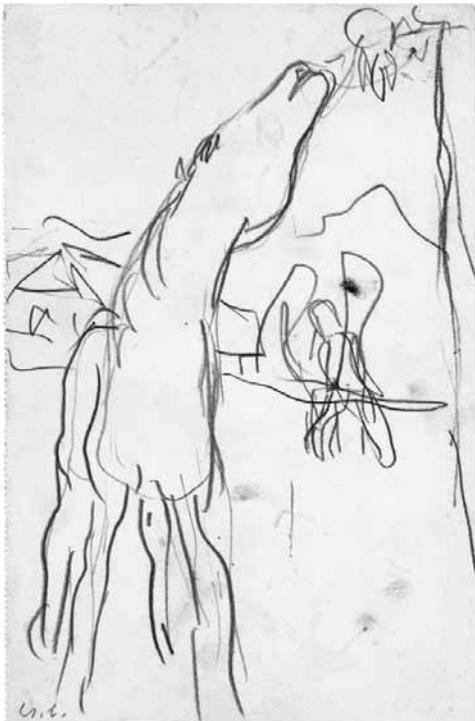
Little Garden in the Snow
1933, woodcut, 48 × 62 cm
Werner Berg Estate



Whitman Long

Das Blatt ist ein Beispiel für das Bildraumverständnis des Künstlers. Die Spannung entsteht aus komplexen räumlichen Zusammenhängen. Der Raum wird aus einzelnen parallel hintereinander entwickelten Raumschichten entwickelt. Pferd und Baum, der Bauer und schließlich die Hügelkette im Hintergrund definieren jeweils eigene, voneinander unabhängige Raumschichten. In den einzelnen Schichten sind Rudimente von zentralperspektivisch entwickelten Räumen erkennbar. In der Gestaltung als schwarze Flächen erscheinen Baum, Pferd, Berg und Mensch aber als völlig gleichwertig und drängen in eine einzige Ebene. (BB)

This woodcut provides a good example of the artist's conception of pictorial space. Its tension arises from complex spatial interrelationships. The space is built up using layers of space developed in parallel one in front of the other. The horse and tree, the farmer, and finally the hills in the background each define independent spatial layers. Rudiments of spaces developed using centralized perspective can be recognized in the individual layers. Because they are rendered as black surfaces, the tree, horse, mountain and human are accorded equal importance and compressed into one level. (BB)



Skizze zu «Vom Baum fressendes Pferd»
1933, Bleistift auf Papier, 21 × 13,5 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Horse Feeding from a Tree»
1933, pencil on paper, 21 × 13.5 cm
Werner Berg Estate

Vom Baum fressendes Pferd
1933, Holzschnitt, 62 × 48 cm
Nachlass Werner Berg

Horse Feeding from a Tree
1933, woodcut, 62 × 48 cm
Werner Berg Estate



Thomas Henry

Werner Berg überlagert hier die durch die Umrisslinien plastisch erscheinenden Teilformen des Oberkörpers und des Kopftuches der Bettlerin mit Stoffmusterungen. Diese Muster, sowohl die sehr groben Streifen wie auch die Tupfen im Kopftuch, sind flächig-orthogonal über die Form gelegt, so dass eine schier unauflösbare Spannung zwischen Körperform und Oberflächenstruktur entsteht. Mittels der Muster wird die Form in einen Bezug zur Bildfläche gebracht, in diese verspannt. (BB)

Here Werner Berg overlays the forms of the beggar's upper body and headscarf – whose plasticity derives from their outlines – with fabric patterns. These patterns, both the very crude stripes and the dots of the headscarf, are laid over the form flatly and orthogonally, so that an irresolvable tension arises between the body's form and the surface structure. By means of the patterns, the form is brought into a relationship with the picture plane. (BB)

Skizze zu «Sitzende Bettlerin»
1933, Bleistift auf Papier, 13 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Seated Beggar Woman»
1933, pencil on paper, 13 × 21 cm
Werner Berg Estate





Sitzende Bettlerin I
1933, Holzschnitt, 48 × 62 cm
Nachlass Werner Berg

Seated Beggar Woman I
1933, woodcut, 48 × 62 cm
Werner Berg Estate

Die Mutter bildet mit ihren beiden Kindern eine Einheit. Das in der Rückenansicht gänzlich dunkel dargestellte Kleine ist noch völlig Teil seiner Mutter. Das größere Kind möchte zaghaft mit ersten Schritten beginnen, Selbständigkeit zu probieren. Der Blick des Betrachters aber ruft in ihm Verlegenheit hervor und lässt es flugs zurück «an den Rockzipfel» huschen. (BB)

With her children, the mother forms a unity. The smaller child, shown in a completely darkened rear view, is still fully a part of the mother. The older child hesitantly wants to take his first steps, to have a try at independence. And yet the viewer's gaze awakens a bashful reaction, quickly sending the child back to mother's «apron strings». (BB)



Skizze zu «Mutter mit Kindern»

1933, Bleistift auf Papier, 13 × 21 cm

Nachlass Werner Berg

Sketch for «Mother with Children»

1933, pencil on paper, 13 × 21 cm

Werner Berg Estate

Mutter mit Kindern

1934, Holzschnitt, 62 × 48 cm

Nachlass Werner Berg

Mother with Children

1934, woodcut, 62 × 48 cm

Werner Berg Estate



Thomas Gage

Das kahle Geäst eines Baumes im Hintergrund weist die Szene in die kalte Jahreszeit und steht bildhaft für die Bedürftigkeit und resignierende Einsamkeit des Mannes. Dass der Mann keines verständlichen Lautes fähig ist, wird an dem in das Schwarz des Bartes eingebetteten, zu einem schmalen stummen Strich zusammengepressten Mund spürbar. (BB)

The bare branches of a tree in the background indicate that the scene is set in the cold season and visually convey the man's need and resigned loneliness. His inability to produce any intelligible sound becomes tangible in his mouth, which is pressed together into a narrow line bedded into the blackness of his beard. (BB)

Der Taubstumme

1935, Holzschnitt, 48 × 62 cm

Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

The Deaf-Mute

1935, woodcut, 48 × 62 cm

Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt



Thomas Ross

«Das Unterland, das so abseitig und unbeschrien ist, da sich der Fremdenstrom stets westlich von Klagenfurt ergießt, hatte es mir bald angetan. Ungewöhnlich und von keinem Klischee erfassbar erschienen mir auch von Anfang an die Menschen, die Kärntner Slowenen, deren Wesen ich noch nirgends echt geschildert sah. Es wäre töricht wie falsch, sie herabzusetzen, noch auch sie billig zu idealisieren. Katholische Religiosität im Verein mit aus dem Schoß der Urzeit Überkommenem, ein unentwegter Fleiß und Misstrauen gegenüber großen Tönen, aber auch gegen alles zu Klare kennzeichnen die Bevölkerung. Nach einem Jahre Hiersein hätte ich leichter und mehr aussagen können als jetzt nach über zwanzig Jahren, denn alles, was sich hier vollzieht, ist nicht leicht benennbar oder durchsichtig.»

(aus: Werner Berg, «Wahlheimat Unterkärnten», 1947)

«Lower Carinthia – which is so far off the beaten track and remains unvaunted because the stream of tourists always spews out to the west of Klagenfurt – quickly appealed to me. The people, the Carinthian Slovenes, whose essence I have never seen truly depicted anywhere, also struck me from the very beginning as being unusual and not to be captured with any cliché. It would be foolish and wrong to look down on them or cheaply idealize them. The population is marked by a Catholic religiosity combined with the handed down legacy of primeval times, by an unbending industriousness and mistrust of big words, but also of everything that is made too clear. After a year of being here I could easily have said more than I can now after more than twenty years: everything that happens here is not easy to name, nor is it transparent.»

(from: Werner Berg, «Lower Carinthia, My Adopted Homeland», 1947)

Der Nachbar

1954, Öl auf Leinwand, 89 × 63 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

The Neighbor

1954, oil on canvas, 89 × 63 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg



Werner Berg hatte zu Literatur und Dichtkunst seit jeher ein besonders enges Verhältnis. Es ist bezeichnend, dass er wesentlich mehr Dichter zu seinen Freunden zählte als Maler. Von 1950 bis 1954 unterhielt Werner Berg eine enge Beziehung zur Kärntner Lyrikerin Christine Lavant. Lavant wurde als Christine Thonhauser 1915 im Lavanttal geboren. Als Folge einer Lungentuberkulose litt sie Zeit ihres Lebens an einer äußerst schwachen Gesundheit. Nach anfänglichen Versuchen in Erzählungen begann sie ab 1938 sehr erfolgreich Gedichte zu schreiben. Besonders während ihrer Beziehung mit Werner Berg verfasste Christine Lavant oft bis zu dreißig Gedichte am Tag. Auch Werner Berg wurde von Lavant künstlerisch inspiriert. Im Jahr 1951 malte Berg eine für sein Werk völlig ungewöhnliche Serie von Porträts der Dichterin, insgesamt sieben Ölbilder, fünf Holzschnitte und drei Zeichnungen. (FS)

Literature and poetry were of great importance to Werner Berg. It is telling that he numbered significantly more writers among his friends than painters. From 1950 to 1954, Berg maintained a close relationship to the Carinthian poet Christine Lavant, who was born in 1915 as Christine Thonhauser in the Lavant Valley. Owing to a case of tuberculosis, her health was extremely fragile for her whole life. After initial attempts to write narrative prose, she began writing poetry in 1938, with great success. Especially during her relationship with Werner Berg, she often wrote up to thirty poems a day. Berg was also artistically inspired by Lavant. In 1951 he produced a series of portraits – something very unusual in the artist's oeuvre – of the poet. It includes seven oil paintings, five woodcuts and three drawings. (FS)

Christine Lavant
1951, Öl auf Leinwand, 60 × 100 cm
Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

Christine Lavant
1951, oil on canvas, 60 × 100 cm
Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg



«(...) Mit Dreikönig geht es recht eigentlich erst ins neue Jahr hinein, wir lieben den Feiertag vor allen anderen. Am Abend wird über die Türen + C + M + B + gemalt mit der neuen Jahreszahl, die Frau trägt das Licht, der Pacher das Feuer, Veit das Räucherzeug, und eine Stimme sagt mild und mahnend: «Der Hausvater». Dann ist alles zugleich da: Verfehlung und Vergeblichkeit, Hoffnung und Aufschwung das tiefe Wissen, das die *insecuritas humana* der einzige sichere Tragfeiler der Existenz, der des Künstlers zumal, ist, und doch und immer wieder das Gefühl, ganz neu vor einem Anfang zu stehen. Heute ganz besonders (...)» (Brief Werner Berg an Maria Schuler vom 7. Jänner 1958)

«(...) Epiphany is really when the new year begins; we love this holiday more than any other. In the evening + C + M + B + [for the Three Kings, Caspar, Melchior and Balthasar] is painted over the doors with the digits of the new year. My wife carries the light, Pacher the fire, Veit the incense, and a voice says gently and warningly: «the father of the house.» Then everything is there: transgression and futility, hope and the welling up of deep knowledge that human insecurity is the only sure pillar of existence, of the artist's at least, and still repeatedly the feeling that one is standing at a completely new beginning. Today especially (...)» (letter from Werner Berg to Maria Schuler, 7 January 1958)

Skizze zu «Im Fenster»
1948, Bleistift auf Papier, 20 × 15 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «In the Window»
1948, pencil on paper, 20 × 15 cm
Werner Berg Estate





Selbst zu Hl. Dreikönig
1954, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm
Privatbesitz

Self at Epiphany
1954, oil on canvas, 75 × 120 cm
private collection

Drei im Regen davoneilende Frauen sind mit ihren Regenschirmen so hintereinander gestaffelt, dass eine insgesamt recht komplexe und spannungsgeladene Umrissfigur entsteht. Der harte Kontrast von schwarzer Figurenfläche und hellem Hintergrund wird durch das in das Zentrum der schwarzen Fläche platzierte weiße Kopftuch bewältigt. Durch diese einzelne helle Fläche wird eine Verbindung zum hellen Hintergrund hergestellt. Alle weißen Flächen sind mit Schnittstegen strukturiert. Kreuzweise gesetzte Schnitte bilden etwa ein Muster im Kopftuch, schräg geführte Schnitte im oberen Bereich deuten den Regen an. (BB)

Three women hurrying away in the rain are so crowded together with their umbrellas that a single complex and tension-filled outline figure emerges. The hard contrast between the black figure surface and the light background is counterbalanced by the white headscarf placed in the black surface's center. Through this single light surface, a connection is made to the light background. All white surfaces are structured with textural carvings. Crosshatched lines form a pattern in the headscarf, while diagonally carved lines in the woodcut's upper area indicate the rain. (BB)

Regenschirme II

1950, Holzschnitt, 62 × 48 cm

Nachlass Werner Berg

Umbrellas II

1950, woodcut, 62 × 48 cm

Werner Berg Estate



Whom boy

«(...) In den slawisch geprägten Köpfen ist jenes Sichhineinlegen in den Gesang, das die Gesichter gleichsam zu tönenden Masken verwandelt.» (Brief Werner Berg an die Kinder Eversmeyer vom 1. Juli 1959)

«(...) In the heads' rather Slavic character there is a surrender to the song that transforms the faces into sounding masks.» (letter from Werner Berg to the Eversmeyer children, 1 July 1959)



Skizze zu «Singende»

1951, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm

Nachlass Werner Berg

Sketch for «Singers»

1951, pencil on paper, 15 × 21 cm

Werner Berg Estate

Singende

1951, Holzschnitt, 62 × 48 cm

Nachlass Werner Berg

Singers

1951, woodcut, 62 × 48 cm

Werner Berg Estate



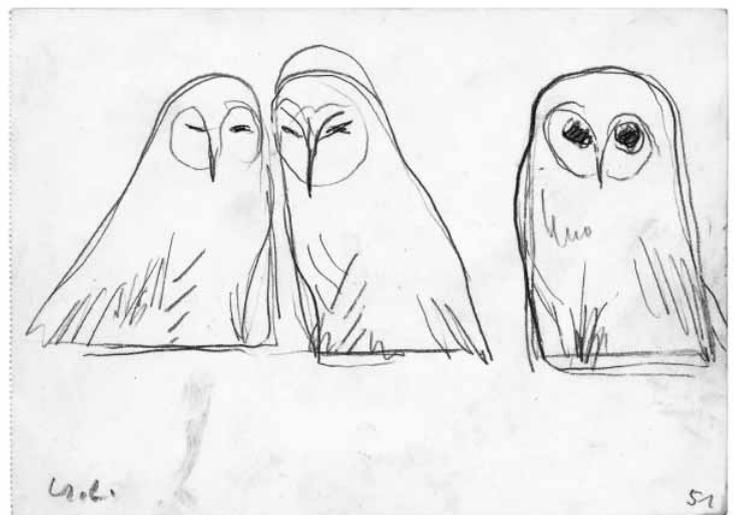
Whorlberg

Der Witz des Blattes entsteht aus dem Zueinander der «Dreierbeziehung» der Eulen. Die beiden Eulen rechts mit blinzeln den, fast geschlossenen Augen sind einander leicht zugewandt. Die linke Eule sitzt mit Abstand zum Paar und blickt mit großen Kugelaugen frontal aus dem Bild. Mittels denkbar knappsten Mitteln wird hier der Bildraum in drei Schichten entwickelt. Aus der bloßen Änderung der Schnittrichtung und den damit im Vordergrund horizontal und im Hintergrund lotrecht verlaufenden Schnittstegen entstehen insgesamt drei Raumschichten: jene einer Art Brüstung im Vordergrund, die der Eulen, schließlich der nicht näher bezeichnete, aber spürbar vorhandene Hintergrund. (BB)

This print's wit arises from the interaction of the trio of owls. The two owls at the right, with their blinking eyes almost closed, turn subtly toward one another. The left owl sits at a distance from the pair and gazes frontally out of the image with large round eyes. Using remarkably minimal means, the picture space is divided into three layers. By merely altering the direction of the carved texture lines, which are horizontal in the foreground and vertical in the background, the artist creates three spatial levels: a sort of parapet in the foreground, the owls themselves, and a background that is not specified but nonetheless tangible. (BB)

Skizze zu «Eulen»
1951, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Owls»
1951, pencil on paper, 15 × 21 cm
Werner Berg Estate





Eulen
1951, Holzschnitt, 48 × 62 cm
Nachlass Werner Berg

Owls
1951, woodcut, 48 × 62 cm
Werner Berg Estate

Im Jahr 1950 lernte Werner Berg bei einer Autorentagung die Dichterin Christine Lavant kennen. Die Bekanntschaft führte für die Dauer einiger Jahre zu einer innigen Beziehung und fand über diese Zeit hinaus einen prägenden Niederschlag in Lavants Lyrik. (BB)

In 1950 Werner Berg met the poet Christine Lavant at a writers' conference. The acquaintance turned into a close relationship that lasted several years and continued to mark Lavant's poetry well beyond its end. (BB)

Christine Lavant
1951, Holzschnitt, 48 × 62 cm
Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt

Christine Lavant
1951, woodcut, 48 × 62 cm
Dr. Harald Scheicher, Völkermarkt



Maxwell Gandy

Bei der über das gesamte Blatt hinweg realisierten völligen Ausgewogenheit im Schwarz-Weiß ist das Blatt zudem durch das weite Schneefeld im Vordergrund von einer aufgehellten Grundstimmung geprägt. Auf diese Helligkeit sowie auf das wechselvolle Spiel der geometrischen Formen der Gebäude mit den organisch runden Formen des Heuschobers und der Hiefler ist die friedvoll winterliche Stimmung dieses Bildes zurückzuführen. (BB)

Within the complete balance of black and white realized in the entire print, the work's basic mood is brightened by the snowfield in the foreground. The image's peaceful winter mood derives from this brightness and from the shifting play of the buildings' geometric forms with the organically rounded forms of the haystacks. (BB)

Skizze zu «Horzach»
1933, Bleistift auf Papier, 13 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Horzach»
1933, pencil on paper, 13 × 21 cm
Werner Berg Estate





Horzach
1954, Holzschnitt, 48 × 62 cm
Nachlass Werner Berg

Horzach
1954, woodcut, 48 × 62 cm
Werner Berg Estate

Werner Berg beschäftigte sich in den Fünfzigerjahren mit japanischen Farbholzschnitten, was in einigen seiner Holzschnitte zu interessanten Lösungen führte. Vor dem vom Mond erhellten Nachthimmel gibt das Zusammenspiel der dunklen Hühner mit dem weißen Hahn, der noch im Schlaf im Mittelpunkt ruht, ein stimmungsvolles Bild. Berg erreicht in der Darstellung eine Kombination von hellen, plastisch wirkenden Formen des Hahnes mit den völlig in die Fläche drängenden, schwarzen Formen der Hühner. (BB)

In the fifties Werner Berg devoted his attention to Japanese colored woodcuts, which led to interesting solutions in several of his own woodcuts. Before the moonlit night sky, the interplay of the dark hens with the white rooster, which sleeps in a central position, creates an expressive image. In the depiction Berg successfully combines the formal plasticity of the rooster with the hens' black forms, which are fully pressed into a flat surface. (BB)

Schlafende Hühner

1954, Holzschnitt, 48 × 62 cm

Nachlass Werner Berg

Sleeping Chickens

1954, woodcut, 48 × 62 cm

Werner Berg Estate



Thomas Gray

Werner Berg hat nach einem längeren Krankenhausaufenthalt hier ein Motiv expressiv umgesetzt. Der Mann ist in jeder Hinsicht desperat, seine Lage ist aussichtslos. Gleich Gitterstäben fesseln ihn die Streifen seines Nachtgewandes in die Enge des Krankenzimmers. (BB)

After an extended stay in the hospital, Werner Berg produced this expressive image of ailing man, who is completely desperate and whose situation is hopeless. Like prison bars, the stripes of his pajamas bind him to his sickbed. (BB)

Skizze zu «Kranker»
1955, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Privatbesitz

Sketch for «Sick Man»
1955, pencil on paper, 15 × 21 cm
private collection





Kranker
1956, Holzschnitt, 48 × 62 cm
Nachlass Werner Berg

Sick Man
1956, woodcut, 48 × 62 cm
Werner Berg Estate

Der Kopf des betrunkenen Mannes ist so zwischen seine Hände gelagert, dass das weinschwere Kreisen der Gedanken, das bis in den Schlaf hinüberreicht, für den Betrachter geradezu fühlbar und nachvollziehbar wird. (BB)

The drunk man's head is held between his hands so that the heavy, wine-laden circling of his thoughts, which crosses over into sleep, becomes unmistakably palpable. (BB)

Schlafender Trinker
1959, Holzschnitt, 62 × 48 cm
Nachlass Werner Berg

Sleeping Drinker
1959, woodcut, 62 × 48 cm
Werner Berg Estate



Thomas Gray

«(...) Zu seinem 82. Geburtstag vor zwei Monaten habe ich den alten verdämmernden Kubin besucht, der seit Monaten mit einem weißen Vollbart zu Bett liegt, selbst nun wie verzaubert, der alte Zauberer. (...)» (Brief Werner Berg an Wieland Schmied vom 10. Juni 1959)

«(...) On his eighty-second birthday two months ago I visited that drowsing old Kubin, who for months has been lying in bed with a white beard, as if he were enchanted, the old enchanter. (...)» (letter from Werner Berg to Wieland Schmied, 10 June 1959)

Dem Gedächtnis Alfred Kubins
1959, Holzschnitt, 48 × 62 cm
Nachlass Werner Berg

In Memory of Alfred Kubin
1959, woodcut, 48 × 62 cm
Werner Berg Estate



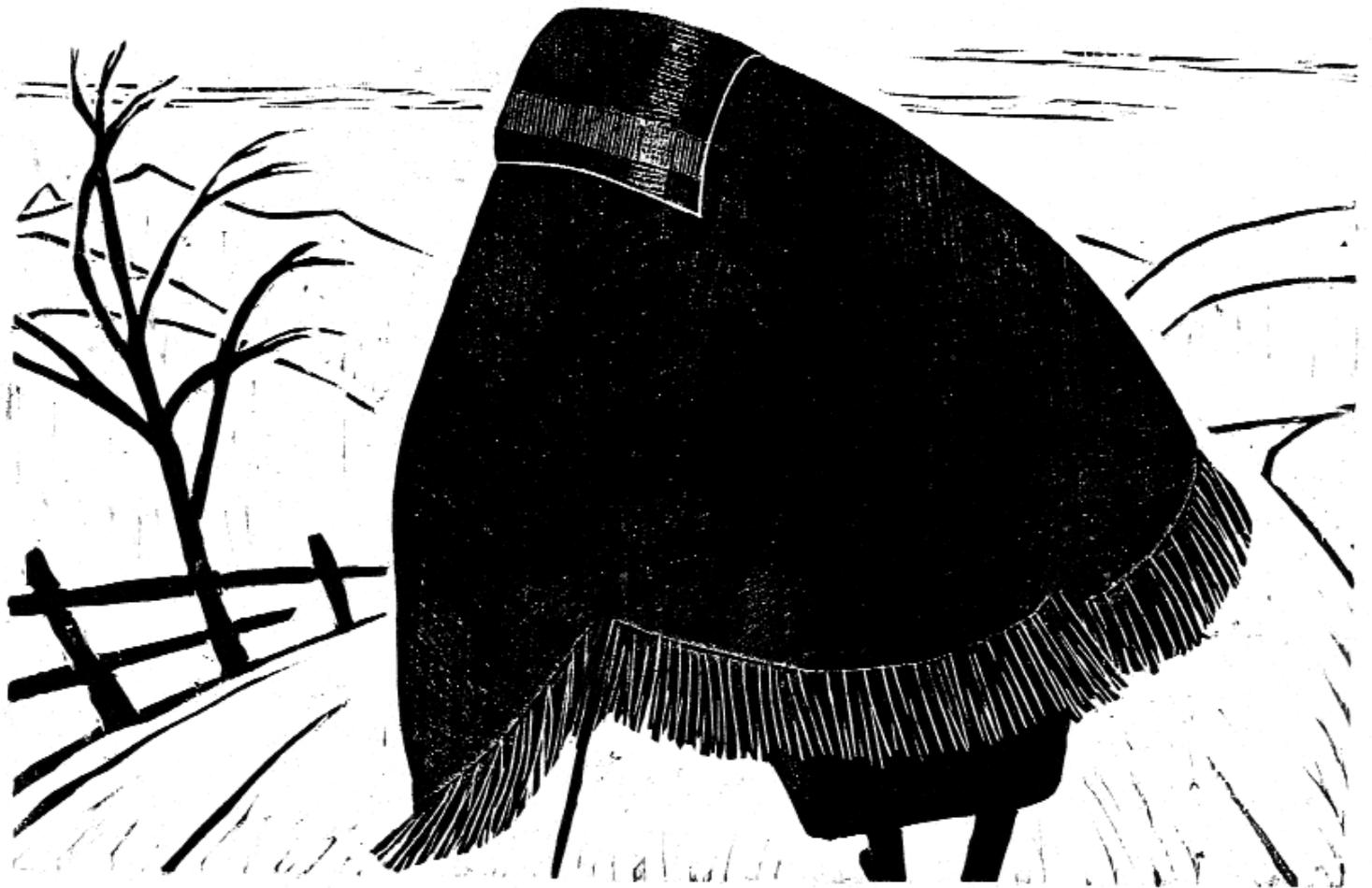
Das durch den wehenden Umhang regelrecht zu einem Gebirge angewachsene Volumen der Alten überragt den gesamten Horizont. Vor ihrem Schwanken weicht sogar der Baum zu ihrer Linken zurück. Dennoch vermag der zarte Stock, auf den die Frau gestützt ist, das Schlimmste zu verhindern. (BB)

The old woman's volume, which has grown to rather mountainous proportions on account of her billowing cloak, dominates the entire horizon. Even the tree on the left retreats from her unsteady gait. Nonetheless, the delicate cane on which the woman supports herself prevents the worst from happening. (BB)

Skizze zu «Schwankende Alte»
1957, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Shaky Old Woman»
1957, pencil on paper, 15 × 21 cm
Werner Berg Estate





Schwankende Alte

1959, Holzschnitt, 48 × 62 cm

Nachlass Werner Berg

Shaky Old Woman

1959, woodcut, 48 × 62 cm

Werner Berg Estate

Das begehrlche Ansinnen des Mannes drängt die Frau an den rechten Bildrand. Durch das Dunkel-Mächtige des Baumstammes im Hintergrund wird das beinahe bedrohliche Moment der Situation vermittelt. Die Frau ist in ihrer «Tugend» verunsichert. Ihr Blick sucht nach Bestärkung in ihrer Anständigkeit, nach befreiender Entschuldigung oder vielleicht auch nach ermunterndem Zuspruch. (BB)

The man's desirous approach thrusts the woman into the image's right edge. The almost threatening nature of the situation is communicated by the dark power of the tree trunk in the background. In her «virtue» the woman is thrown into uncertainty. Her gaze searches for liberating exculpation or maybe even for encouragement. (BB)

Werbung

1959, Holzschnitt, 48 × 62 cm

Nachlass Werner Berg

Wooing

1959, woodcut, 48 × 62 cm

Werner Berg Estate



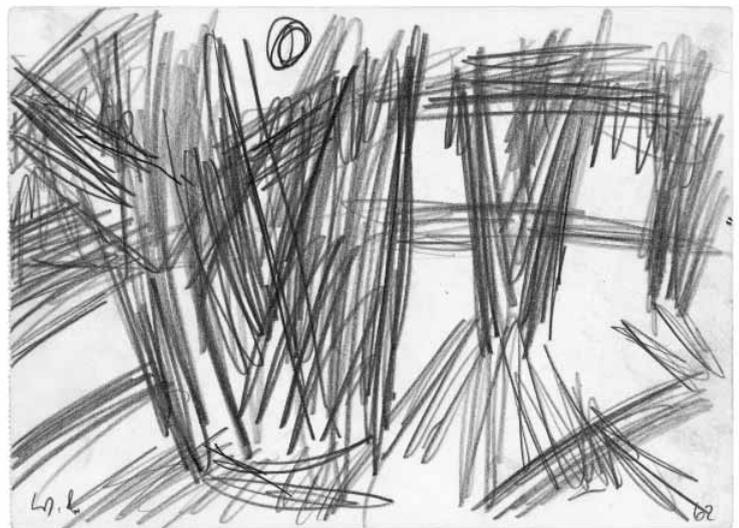
Edvard Munch

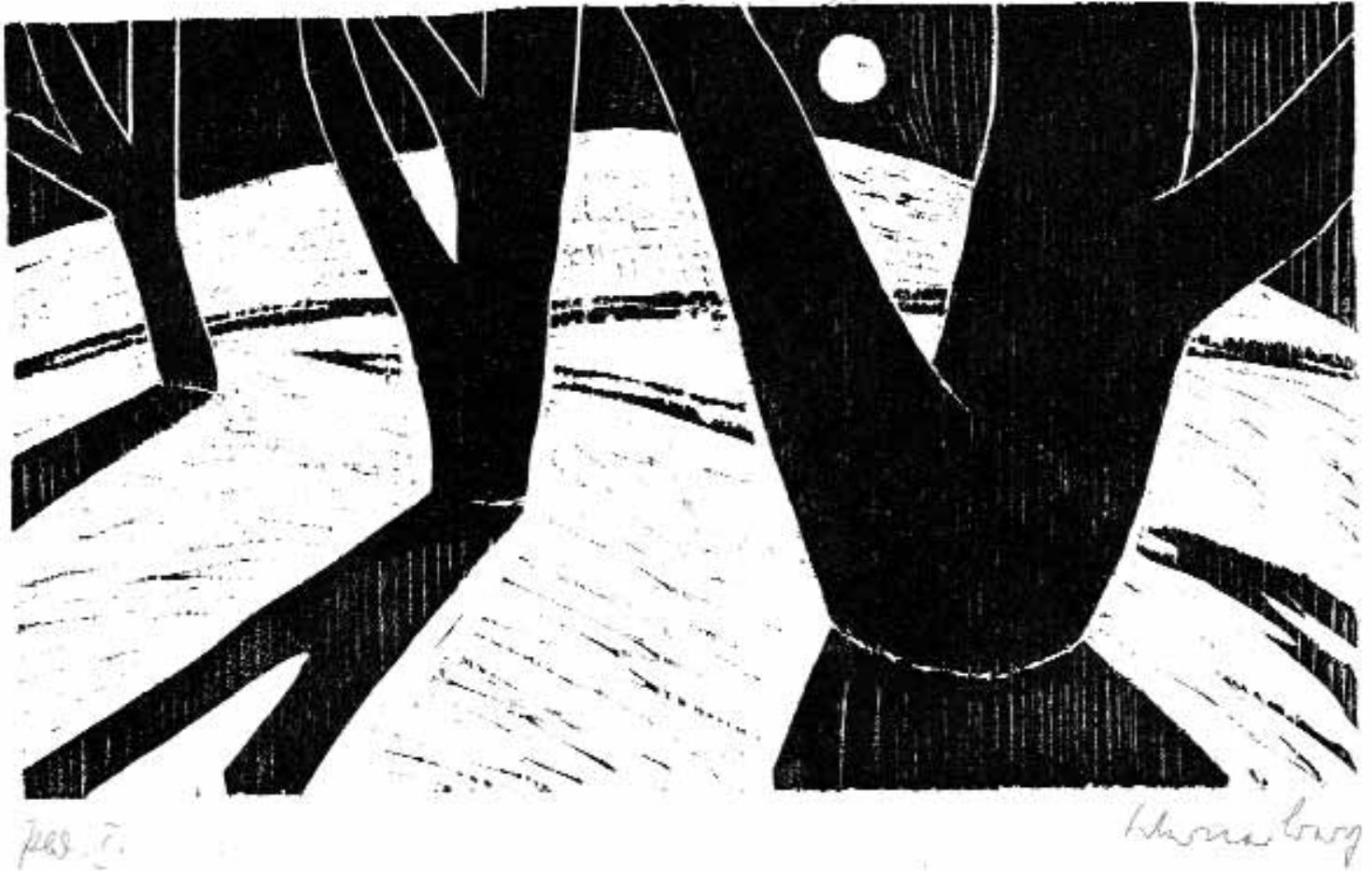
Die drei Bäume sind in fast mathematisch gleichen Abständen angeordnet. Der vorderste Baum ist derart nah an den Betrachter herangeführt, dass er fast bedrohlich wirkt. Die harten Schlagschatten weisen den soeben über dem Horizont aufgestiegenen Vollmond als Quelle jenes nahezu gleißenden, nächtlichen Gegenlichts aus, das die Bäume zu schwarzen Schemen erstarren lässt. (BB)

Three trees are aligned in almost mathematically equal intervals. The first tree is brought so close to the viewer that it almost seems threatening. Sharply cast shadows identify the moon rising on the horizon as the source of the glistening nocturnal illumination that freezes the trees into black forms. (BB)

Skizze zu «Thomasnacht II»
1962, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «St. Thomas's Eve II»
1962, pencil on paper, 15 × 21 cm
Werner Berg Estate





Thomasnacht II
1964, Holzschnitt, 48 × 62 cm
Nachlass Werner Berg

St. Thomas's Eve II
1964, woodcut, 48 × 62 cm
Werner Berg Estate

Gegen Ende der Sechzigerjahre erfolgt bei Berg häufig eine Betonung haptischer Oberflächenwerte, was sich in diesem Blatt sogar im Bildtitel manifestiert. Stilistisch bedeutet dies im vorliegenden Fall, dass der Umriss nicht geradlinig, sondern aufgelöst erscheint. Die dünnen, in das Schwarz eingezeichneten Umrisslinien des Pelzkragens werden unterbrochen beziehungsweise durch Zackenlinien ersetzt. Dennoch erscheint der Mantelkragen als kompaktes, abgeschlossenes Volumen. (BB)

Toward the end of the sixties, one often finds an accentuation of haptic surface values in Berg's work, which in this case is even manifested in the print's title. Stylistically, this means that the outline is dissolved instead of consisting of clear lines. The thin fur collar's outline against the black coat is not only interrupted by but also replaced with hatches. Nevertheless, the collar appears as a compact, well-defined volume. (BB)

Mann mit Pelzkragen
1967, Holzschnitt, 48 × 62 cm
Nachlass Werner Berg

Man with Fur Collar
1967, woodcut, 48 × 62 cm
Werner Berg Estate



Fig. II

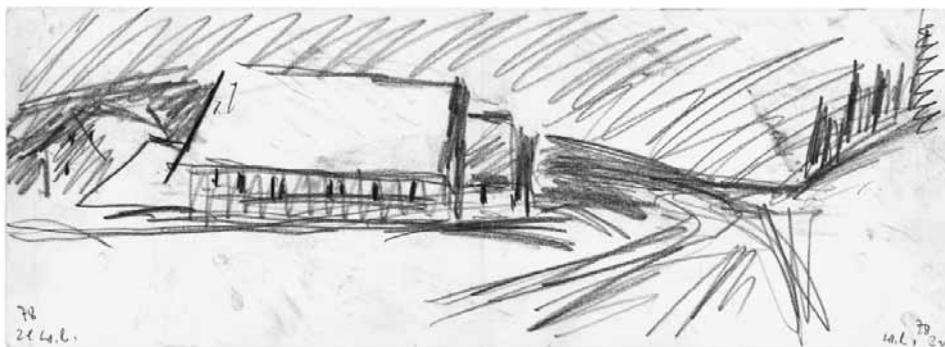
Wm. G. G. G.

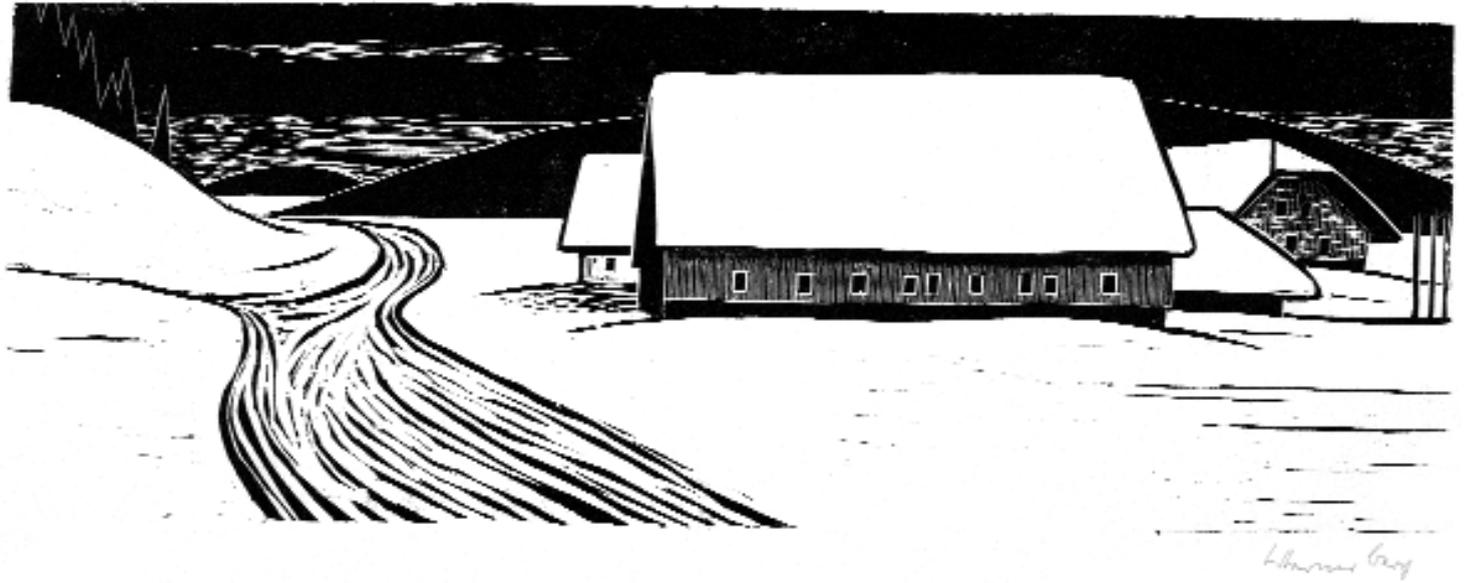
Werner Berg greift in seinem letzten Lebensjahr dieses Motiv noch einmal auf, das er schon Jahre zuvor in Öl und auch im Holzschnitt realisiert hat. Die in den früheren Werken dem Gehöft noch Halt gebenden Bäume sind in der vorliegenden Winterlandschaft jedoch verschwunden. Im Vergleich zu früher scheint alle Hoffnung geschwunden zu sein. Kein Mond erhellt die Trostlosigkeit der Nacht. (BB)

In his last years, Berg again took up this motif, which he had realized years before in oil paintings and also in woodcuts. The trees that formerly enclosed and protected the farm have disappeared in this winter landscape. In comparison to the earlier version, all hope seems to have vanished. No moon lightens the desolate night. (BB)

Skizze zu «Hof im Winter»
1978, Bleistift auf Papier, 15 × 42 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Farm in Winter»
1978, pencil on paper, 15 × 42 cm
Werner Berg Estate





Hof im Winter II
1981, Holzschnitt, 62 × 96 cm
Nachlass Werner Berg

Farm in Winter II
1981, woodcut, 62 × 96 cm
Werner Berg Estate

«(...) Dieses Unterkärnten, in dem wir hausen, ist ein Kleinbauernland, nicht sonderlich fruchtbar, aber emsig bearbeitet, sehr schön und, anders als etwa Tirol, von vielfältig reizvoller Gliederung. Es ist auch ganz anders, eigenartiger als die propagierte Vorstellung von Belle Autriche. Unser alter Hof, der auf der Südwestecke eines abgeschliffenen Bergplateaus mit herrlichem Fernblick liegt, ist keineswegs ein Gut und erlaubt uns keine großen Sprünge. Die Wirtschaft ist vielseitig mit Pferd, Rindvieh, Schweinen und jeglicher Art Ackerbau, Obst und Gemüse fehlen nicht.» (Brief Werner Berg an Georges Glaser vom 18. Jänner 1954)

«(...) This Lower Carinthia where we live is a region of small farmers; it is not especially fertile, but it is tilled with diligence, very beautiful, and in contrast to the Tyrol, for instance, it has a charmingly diverse landscape. It is also very different from and more unique than the stereotype images associated with Belle Autriche. Our old farm, which rests on the southwestern corner of an eroded mountain plateau and has a magnificent view, is not a high-profit operation and allows us no great leaps. The agricultural work is diverse, with horses, cattle, pigs, various sorts of grain, fruit and vegetables.» (letter from Werner Berg to George Glaser, 18 January 1954)

Rhythmus der Bäume

1954, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

Rhythm of the Trees

1954, oil on canvas, 75 × 120 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg



«(...) Sein Schicksal kann man weder suchen noch finden, man kann es nur annehmen – erfüllen oder vertun. Ein unaufhörliches Bemühen ist das höchste erreichbare «Glück», mancher ist ob seiner heiteren Gelassenheit zu beneiden, aber ohne die Unruhe läuft kein Werkl. Selbstzufriedenheit ist tödlich.» (Brief Werner Berg an Maria Schuler vom 29. Juni 1955)

«(...) One can neither seek nor find one's destiny: one can only accept it and fulfill it or squander it. A never-ending exertion of effort is the highest possible «happiness». Many are to be envied for their cheerful equanimity, but without disquiet the wheels stop turning. Being self-satisfied is deadly.» (letter from Werner Berg to Maria Schuler, 29 June 1955)

Skizze zu «Schlafende Hühner»
1952, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Privatbesitz

Sketch for «Sleeping Chickens»
1952, pencil on paper, 15 × 21 cm
private collection





Schlafende Hühner

1952, Öl auf Leinwand, 76 × 96 cm

Kunstsammlung des Landes Kärnten

Sleeping Chickens

1952, oil on canvas, 76 × 96 cm

Kunstsammlung des Landes Kärnten

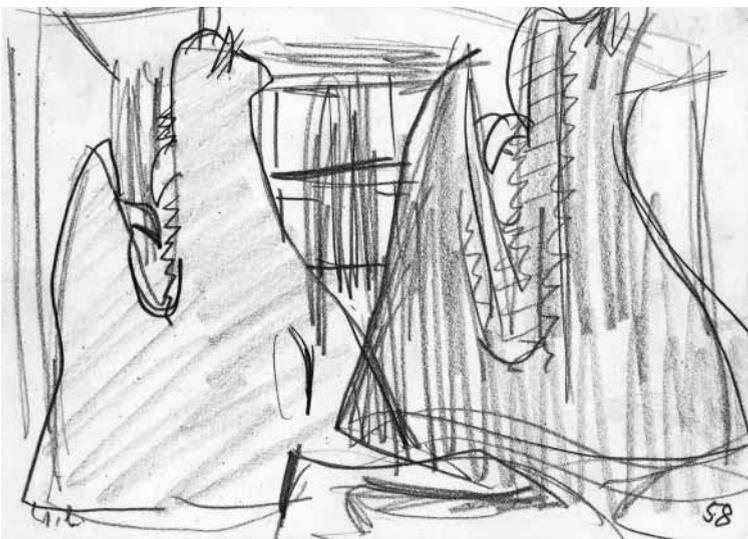


Gespalteener Eberschädel
Öl auf Leinwand, 1958, 55 x 75 cm,
Privatbesitz

Cloven Boar's Head
oil on canvas, 1958, 55 x 75 cm
private collection

Viele von Bergs Motiven stammen aus seiner unmittelbaren Arbeitswelt. Sie zeigen die Phasen des bäuerlichen Arbeitsjahres, von der Ernte im Sommer bis zur Waldarbeit im Winter. Zu den Arbeiten, die hauptsächlich im Winter erfolgen, gehört auch das Schlachten der Schweine. Dabei stellt Berg das bereits geschlachtete Tier gerne wie ein Stilleben dar. Im vorliegenden Bild hängen die Hälften des gespaltenen Schädels bereits an den Fleischerhaken. Werner Berg ringt selbst diesem makabren Motiv eine ästhetische Facette ab. Die Kopfhälften bilden eine monumentale Komposition, sie hängen vor dem gelb erleuchteten Fenster, die umrahmenden Fensterlaibungen schimmern dagegen in hellem Blau. Es ist wohl dieser extreme Gegensatz zwischen erschreckendem Motiv und dessen ästhetisierender Umsetzung, der dieses Werk zu einer der einprägsamsten Darstellungen aus dem Œuvre des Künstlers macht. (FS)

Many of Berg's motifs derive from his immediate surroundings and his work. They show the phases of the agrarian work year, from the harvest in summer through work in the woods in winter. The slaughtering of pigs is among the tasks that are primarily carried out in winter. Berg has chosen to depict the slaughtered animal in a kind of still life. In this painting, the two halves of the cloven head are already hanging on the butcher's hook. Berg is even able to find an aesthetic facet in this macabre subject. The halves of the head form a monumental composition, hanging before the yellow illumination of a window whose frame shimmers in light blue. It is the extreme contrast between the horrifying subject and the aesthetic execution that makes this work one of the artist's most striking depictions. (FS)



Skizze zu «Gespaltenen Eberschädel»
1958, Bleistift auf Papier, 15 × 20,5 cm
Privatbesitz

Sketch for «Cloven Boar's Head»
1958, pencil on paper, 15 × 20.5 cm
private collection

«(...) In der Unruhe vor dem Bevorstehenden habe ich mir diese Nacht aus Kierkegaard heraus- und inwendig hineingeschrieben: nil ad ostentationem, omnia ad conscientiam: Es gibt keine Kunst jenseits menschlicher Verpflichtung, und alles, was uns aufgegeben oder auferlegt ist, begegnet uns in der trotz sublimster Erkenntnis nie wegzudiskutierenden Wirklichkeit von Zeit und Raum. Dafür sei die Kunst Zeugnis, die Begegnung mit der Wirklichkeit muss freilich neu, stark unabgegriffen sein, und darum leben wir hier und preisen uns die harte Mühe der Tage, auch und gerade, wenn sie oft fast erdrückt.» (Brief Werner Berg an Hofrat Karl Garzarolli-Thurnlackh vom 27. Oktober 1956)

«(...) In my disquiet regarding what is approaching, I have copied out of and inwardly read from Kierkegaard tonight: nil ad ostentationem, omnia ad conscientiam: there is no art beyond human commitment, and everything that we are subjected to meets us in the reality of time and space, which can never be discussed away despite the most sublime knowledge. Art is the witness thereof: the meeting with reality must admittedly be new, strong and unsullied. Thus we live here and praise the hard toils of the day, also, and precisely, at the times when they often stifle us.»
(letter from Werner Berg to Privy Councilor Karl Garzarolli-Thurnlackh, 27 October 1956)

Der Rutarhof im Februar
1956, Öl auf Leinwand, 120 × 40 cm
Privatbesitz

Rutarhof in February
1956, oil on canvas, 120 × 40 cm
private collection

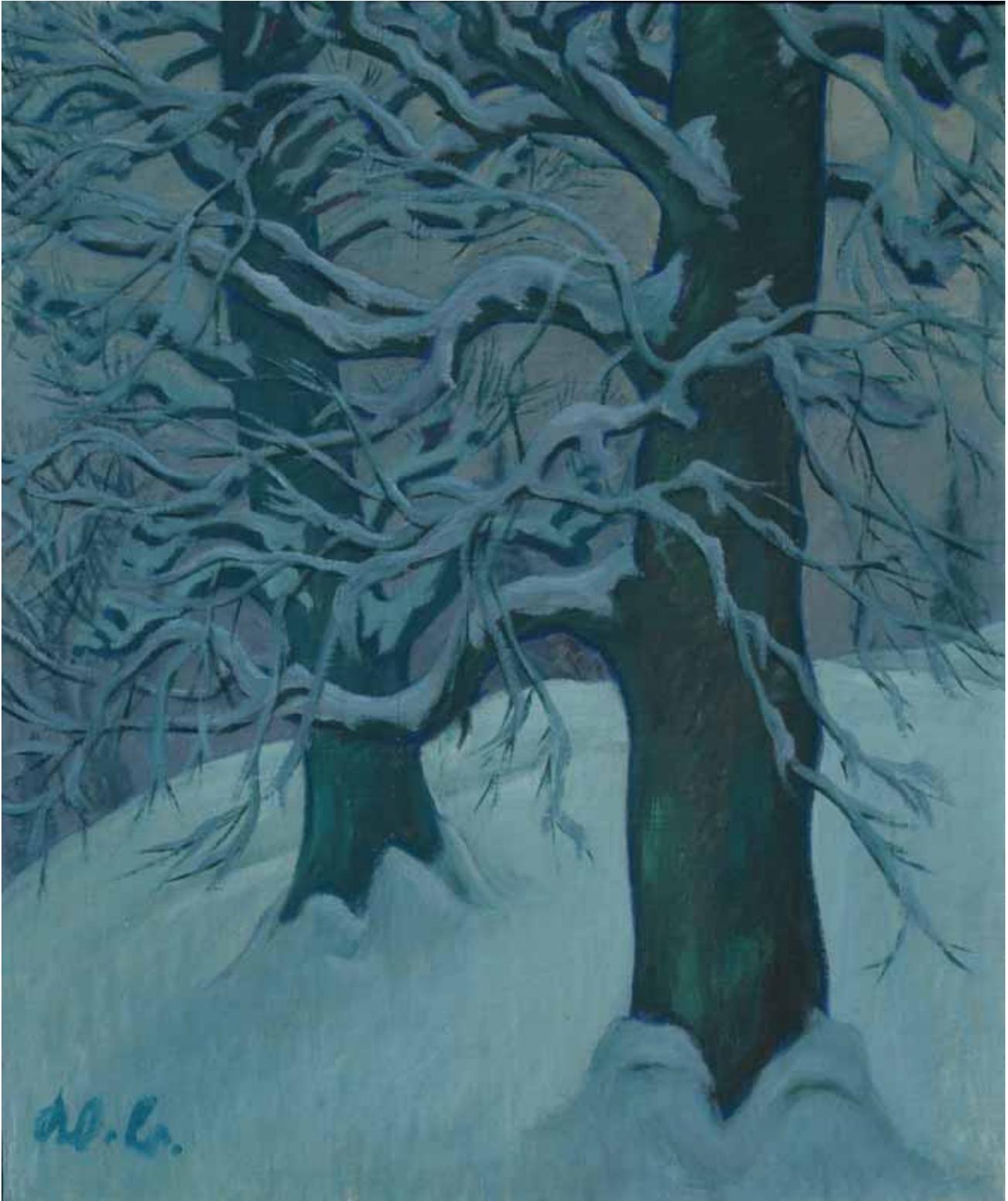


«(...) Der Schnee geht nieder, dass man nicht durchschauen kann. Frischer Schnee ist so schön. «Meine Produktion sei wie frischgefallener Schnee», sagte Kierkegaard. (...)»
(Brief Werner Berg an Maria Schuler vom 21. Februar 1957)

«(...) The snow falls so densely that you can't see through it. New snow is so beautiful. «My production should be like new fallen snow,» says Kierkegaard. (...)»
(letter from Werner Berg to Maria Schuler, 21 February 1957)

Linden im Schnee
1956, Öl auf Leinwand, 84 × 70 cm
Privatbesitz

Lindens in the Snow
1956, oil on canvas, 84 × 70 cm
private collection





Rittersporn und Malven
1954, Öl auf Leinwand, 120 × 40 cm
Privatbesitz

Larkspur and Mallow
1954, oil on canvas, 120 × 40 cm
private collection



Begonien

1950, Öl auf Leinwand, 63 × 89 cm

Privatbesitz

Begonias

1950, oil on canvas, 63 × 89 cm

private collection

Frauen in Blumen

1952, Öl auf Leinwand, 95 × 115 cm

Österreichische Galerie Belvedere, Wien

Women in Flowers

1952, oil on canvas, 95 × 115 cm

Österreichische Galerie Belvedere, Vienna



«Der Rutarhof, wie sich unsere Hube etwas großspurig nennt, liegt auf der Südwestecke des dem Hochobir vorgelagerten Bergriegels, unter dem die Vellach in die Drau einmündet. Wer einmal dort war und Augen hatte, empfand noch stets die Besonderheit der Situation: Jenseits der Drau, die vor der Annabrücke einen Knick beschreibt, steht über Waldstürzen die Felsstirne des Skarbin. (...) Über allem aber ragt südlich der Obir, dessen Silhouette sich hier wahrhaft klassisch-edel in den Himmel schwingt und der für alles, was sich unter ihm ereignet, so etwas wie ein Signum und ein Zeuge ist. Dieser Hof und dieser Himmelsstrich wurden mir, wenn das Wort nur irgend angeht, zur Wahlheimat. Ich sage Wahlheimat und empfinde sogleich die Bedenklichkeit des Wortes: Wer kann denn seine Heimat wählen?» (aus: Werner Berg, «Wahlheimat Unterkärnten», 1947)

«The Rutarhof, as our hide of land is called a little presumptuously, lies on the southwestern corner of the ridge before Obir Mountain, below which the Vellach River flows into the Drava. Whoever has been there and has an eye has always felt the special nature of the situation: on the other side of the Drava, which bends before the Anna Bridge, the rock face of the Skarbin stands over steep forests. (...) To the south and above it all towers Obir Mountain, whose silhouette floats in the sky. The peak is something like a signum or a witness for everything that happens below it. This farm and this stretch of sky have become my adopted homeland, if the word is anybody else's business at all. I say adopted homeland and at the same time feel the dubiousness of the word: who can choose his homeland?» (from: Werner Berg, «Lower Carinthia, My Adopted Homeland», 1947)

Rutarhof – Märznacht

1950, Öl auf Leinwand, 63 × 89 cm

Artothek des Bundes, Wien

Rutarhof – March Night

1950, oil on canvas, 63 × 89 cm

Artothek des Bundes, Vienna





Skizze zu «Kegelbursche in der Nacht»

1961, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm

Privatbesitz

Sketch for «Pinboy at Night»

1961, pencil on paper, 15 × 21 cm

private collection

Kegelbursch in der Nacht

1967, Öl auf Leinwand, 60 × 100 cm

Privatbesitz

Pinboy at Night

1967, oil on canvas, 60 × 100 cm

private collection



«Jeder hat eine Klangfarbe in sich, und das Nächtliche bewegt mich ganz besonders. Es ist das Merkwürdige, dass ich, der ein westlicher und im Grunde auch ein urbaner Mensch bin, das Anklingende eines fremden Volkes besonders stark fühle. Und irgendwer hat einmal gefragt: Ja Ihre Bilder sind aber alle ein bisschen schwermütig. Da erzähl' ich immer die Geschichte vom Schubert, wo er das Forellenquintett komponiert hat, und der Vogl sagt zu ihm: Du Franzi, das ist eine lustige Musik. Und der Schubert schaut ihn über die Brille an und sagt: Glaubst du, dass es eine lustige Musik gibt?» (aus: Werner Berg, «Antworten», 1966–79)

«Each of us has an inner tone color, and it is the nocturnal that particularly moves me. It is curious that I, who am a Western and basically an urbane person, feel the undertones of a foreign people especially strongly. Someone once asked me: Your images are all a little melancholy, aren't they? Then I always tell the story about Schubert, when he was composing the Trout Quintet and Vogl said to him: You, Franzi, that is a merry music. And Schubert looked at him over his glasses and replied: Do you think that there is such a thing as a merry music?» (from: Werner Berg, «Answers», 1966–79)

Skizze zu «Nach dem Wiesenmarkt»
1961, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Privatbesitz

Sketch for «After the Fair»
1961, pencil on paper, 15 × 21 cm
private collection





Nach dem Wiesenmarkt
1961, Öl auf Leinwand, 60 × 100 cm
Privatbesitz

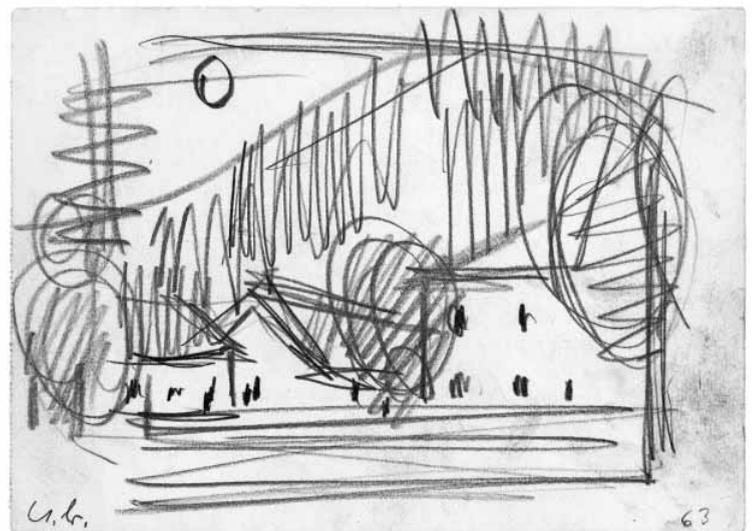
After the Fair
1961, oil on canvas, 60 × 100 cm
private collection

«Beim Malen muss ich die Atmosphäre der Jahreszeit in der Nase haben – beim Holzschneiden ist das ganz gleich. Ich könnte im Juli leicht eine Winternacht in Holz schneiden. Malen kann ich nur, auch wenn es auf einem ganz genau anderen Ende herauskommt, genau nach dem Geruch der Jahreszeit. So dieses Sommernachtbild – das ist übrigens nicht der Mond, sondern das ist ein Scheinwerferlicht mit dem beleuchteten Fenster. In einem sehr strengen Aufbau, wie denn überhaupt immer dort, wo das Lyrische, das Romantische besonders betont erscheint, der strenge Aufbau das Gegengewicht, den Halt bietet.» (aus: Werner Berg, «Antworten», 1966–79)

«When I am painting, I must have the atmosphere of the season in my nose – with woodcuts it is the same. Of course I could carve a winter night in wood in the middle of July, but still I can only work, even if it comes out to a very different end, precisely according to the scent of the season. That is the way it is in this painting of a summer night – by the way, that is not the moon, but the light of a headlight with the illuminated window. In a very strict composition, as is always the case when the lyrical, the romantic seems to be especially emphasized, the strict composition forms a counterbalance that offers grounding.» (from: Werner Berg, «Answers», 1966–79)

Skizze zu «Häuser unterm Berg»
1963, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Privatbesitz

Sketch for «Houses Below the Mountain»
1963, pencil on paper, 15 × 21 cm
private collection





Häuser unterm Berg

1963, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm

Privatbesitz

Houses Below the Mountain

1963, oil on canvas, 75 × 120 cm

private collection

Die Blumenbilder Bergs zählen zu denjenigen Motiven Bergs, für die der Maler keine Skizzen oder Vorzeichnungen anfertigte. Denn Berg malte seine Blumenbilder unmittelbar vor dem Motiv auf die Leinwand. Diesem Umstand mag es zuzuschreiben sein, dass etwa im vorliegenden Bild der «Malven» jegliche scharfen Konturen, die sonst geradezu typisch für Bergs Gemälde sind, fehlen. Die Farbe ist vielmehr pastos und fleckig aufgetragen. Typisch für Bergs Malweise ist auch die Wahl des ungewöhnlichen Bildausschnitts. Berg weist der hochgewachsenen, langstieligen Blumenstaude ein ebenso hohes und schmales Bildformat zu. Dadurch gewinnt die unscheinbare Pflanze, die Berg am Zaunrand vorgefunden hat, an Selbständigkeit, um nicht zu sagen, an Individualität. (FS)

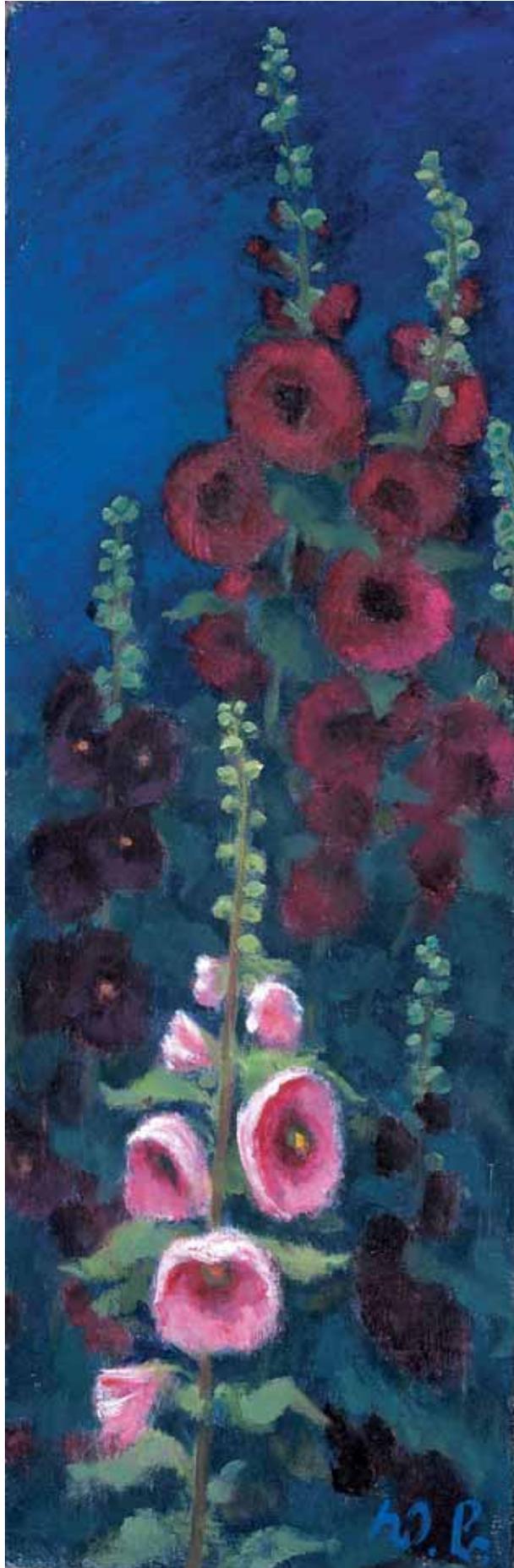
Flowers are among the motifs that Berg painted without making any sketches or preparatory drawings. He created his floral paintings directly on the canvas with his subject before him, which may explain why this painting of mallow flowers lacks any sharp contours, something otherwise very typical of the artist's work. Instead, the paint is applied pastosely and in blotches. The unusual framing of the image is also typical of Berg's approach to painting. The artist sets the tall, longstemmed bunch of flowers in a format that is just as high and narrow. Thus the unassuming plant, which Berg found on the edge of the fence, attains a certain independence, not to say individuality. (FS)

Malven

1964, Öl auf Leinwand, 120 × 40 cm
Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

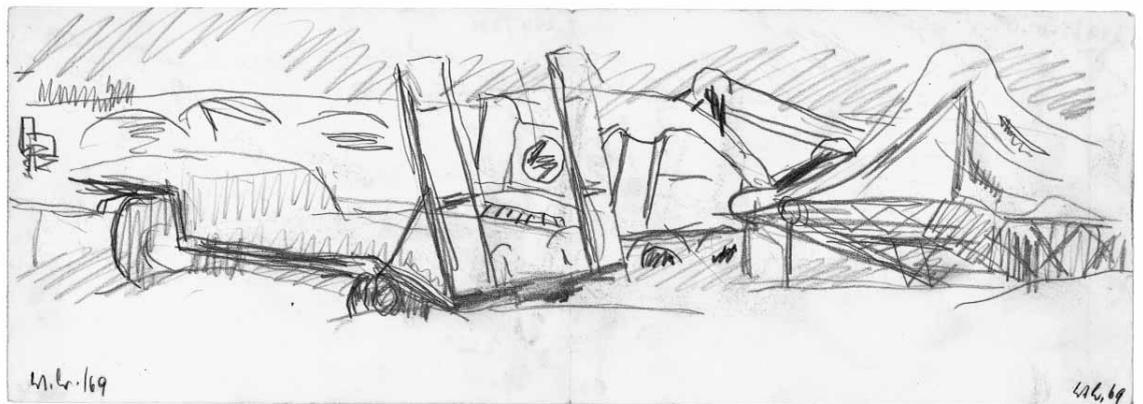
Mallow

1964, oil on canvas, 120 × 40 cm
Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg



Skizze zu «Baumaschinen im Schnee»
1969, Bleistift auf Papier, 15 × 42 cm
Privatbesitz

Sketch for «Construction Machinery in the Snow»
1969, pencil on paper, 15 × 42 cm
private collection





Baumaschinen im Schnee

1969, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm

Privatbesitz

Construction Machinery in the Snow

1969, oil on canvas, 75 × 120 cm

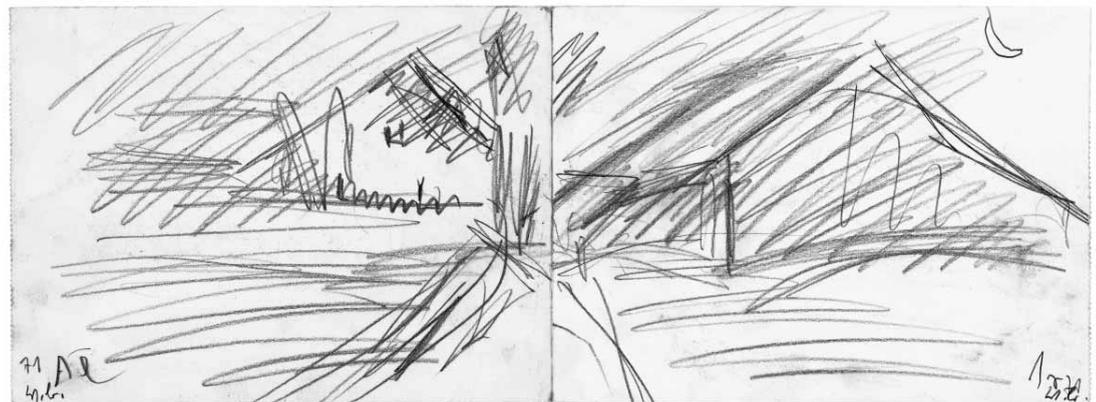
private collection

Das Werk von Werner Berg lässt sich relativ überschaubar in immer wiederkehrende Themen gliedern. Manche von diesen Motiven treten nur in bestimmten Perioden auf, andere begleiten den Künstler ein ganzes Leben lang. Eines der immer wiederkehrenden Motive in Bergs Œuvre ist das Thema der winterlichen Landschaft. Die Schilderungen der tief verschneiten Landschaften rund um den Rutarhof zählen heute zweifellos zu Werner Bergs berühmtesten Darstellungen. Berg liebt den starken Kontrast zwischen hellen Schneeflächen und den sich dazwischen dunkel abzeichnenden Motiven. Dieser farbliche Gegensatz kommt Bergs Vorliebe für flächige Darstellungen besonders entgegen und bringt die Winterbilder unverkennbar in die Nähe seiner Holzschnitte. (FS)

Werner Berg's oeuvre can be categorized quite straightforwardly into a number of themes that appear repeatedly. Many of these are only to be found in certain periods; others accompanied the artist throughout his whole life. One of the reappearing themes in Berg's work is that of the winter landscape. Today the renderings of the deeply snowed-in landscapes around the Rutarhof are doubtlessly among the artist's most famous images. Berg loved the strong contrast of light snow surfaces and the darkness of the objects interspersed between them. This chromatic contrast was especially suited to Berg's predilection for flat depictions, and the link to his woodcuts is unmistakable. (FS)

Skizze «Dorf (Aich)»
1971, Bleistift auf Papier, 15 × 42 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch «Village (Aich)»
1971, pencil on paper, 15 × 42 cm
Werner Berg Estate





Dorfrand im Winter

1968, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

The Village Edge in Winter

1968, oil on canvas, 75 × 120 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

«Und dann die ewiggroßen Augenblicke des Jahres: das durchscheinende erste Grün vor dem Blau und Grau des Maigewitters – der Himmel mittagheiß zitternd über dem eben geschnittenen Getreidefeld – die auffliegenden Morgennebel des Oktobers voll Glanz und Wehmut – und feierlichster Augenblick vielleicht: Klarheit, Weiße und Stille von Winternacht. Im Tale unten rauscht die Vellach, und in den Himmel zeichnet bis in die Träume der Obir Aufschwung, Gipfel und Verweilen. Vor den Sternen bebt im Nachthauch ein Ast, und seine Sprache überhörte ich noch zu keiner Stunde: «Das Ungeheure begreift nie der Sichre.»
 (aus: Werner Berg, «Wahlheimat Unterkärnten», 1947)

«And then the eternally great moments of the year: the first green cutting through before the blue and gray of the May thunderstorm – the sky noonday hot trembling over a cornfield that has just been harvested – the swiftly rising morning fog of October bright and yet wistful – and what is maybe the most stately moment: the winter night, clear, white and still. In the valley below rushes the Vellach River, and in the sky is Obir Mountain, a symbol of upswing, peak and permanence that goes as deep as dreams. A branch sways in the night breeze before the stars, and I have yet to overhear its speech at any hour: «A life in security never grasps the mystery.» (from: Werner Berg, «Lower Carinthia, My Adopted Homeland», 1947)

Skizze zu «Thomasnacht»
 1962, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
 Privatbesitz

Sketch for «St. Thomas's Eve»
 1962, pencil on paper, 15 × 21 cm
 private collection





Thomasnacht

1964, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

St. Thomas's Eve

1964, oil on canvas, 75 × 120 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

Eisiger März
1976, Öl auf Leinwand, 95 × 75 cm
Privatbesitz

Icy March
1976, oil on canvas, 95 × 75 cm
private collection



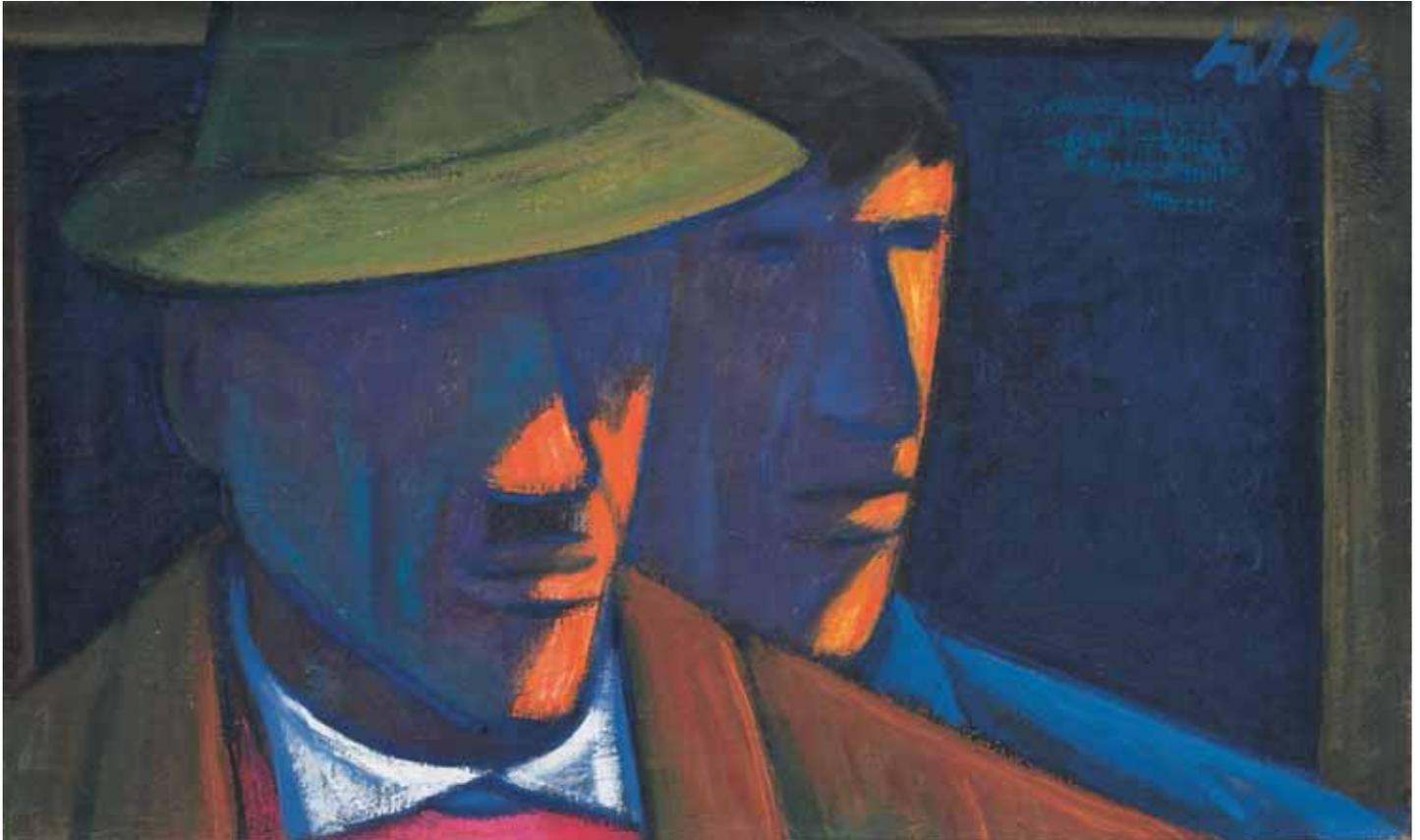
Bergs «Markenzeichen» sind vor allem Charakterköpfe. Das individuelle Gesicht wird dabei auf wenige, markante Züge reduziert. Es verwandelt sich gleichsam zur Maske, nicht selten zur Grimasse. Oft stößt Berg mit seinen Personendarstellungen an die Grenze der Komik und Karikatur. Die ernst blickenden slowenischen Bauern mit Hut und Schnauzbart, die Landfrauen in ihrem scharfen Profil und den ortsüblichen Kopftüchern schmeicheln den Dargestellten keineswegs. Die durch einen engen Bildausschnitt oft extrem nahsichtig wirkenden Darstellungen lassen auch Rückschlüsse auf die Befindlichkeit dieser Personen zu. Vor allem fällt ihre Kommunikationslosigkeit und Sprachlosigkeit auf. Durch seine Art der Darstellung weist Berg indirekt auch auf die Verhaftung der Landbevölkerung in Konventionen und Rituale hin. (FS)

Werner Berg's most prominent «trademark» is the character head, whereby the individual head is reduced to a few striking features. It is transformed into a mask, and rather often into a grimace. Often the artist's depictions of people wander close to comedy and caricature. No flattery is exhibited in the earnest gaze of the Slovenian farmers with hats and moustaches or in the sharp profiles of the country women with their headscarves. The depictions, which often appear as extreme close-ups through their tight framing, also allow one to draw conclusions about these people's feelings. Most apparent is their lack of communication and speechlessness. In his mode of depiction, Berg also draws attention to the rural population's bonds to convention and ritual. (FS)

Skizze zu «Spieler»
1962, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Gambler»
1962, pencil on paper, 15 × 21 cm
Werner Berg Estate





Spieler

1962, Öl auf Leinwand, 45 × 75 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

Gambler

1962, oil on canvas, 45 × 75 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

Mann beim Ringenspiel

1962, Öl auf Leinwand, 120 × 95 cm

Gottfried Stöckl, Bleiburg

Man at a Fair Booth

1962, oil on canvas, 120 × 95 cm

Gottfried Stöckl, Bleiburg



Berg lenkt gerne den Blick auf markante Ausschnitte der Alltagswelt. Es gelingt ihm, aus der Momentaufnahme eines Augenblicks eine zeitlos wirkende Darstellung zu erzielen. Damit erreicht er die Konzentration auf das Wesentliche. Berg vermittelt eine neue Qualität der Realität, die umfassender ist als die rein dinglich-optische. Als Beispiel dafür mag das Bild «Vor der Auferstehung» dienen. Das Paar nimmt an der nächtlichen Osternachtsfeier teil. Die Mimik der Frau, mit großen runden Augen und offenem Mund, ist ganz dem regungslosen Staunen hingegeben. Ihr Gesicht wird vom Licht des im Bild nicht sichtbaren Osterfeuers erleuchtet. Der Schein des Feuers verklärt und verunklärt gleichermaßen. Das mystische Licht und die erwartungsvolle Ruhe verleihen der Szene einen Hauch von Transzendenz. (FS)

Berg enjoys attracting attention to strikingly framed images of everyday life, and he often succeeds in turning a snapshot capturing an instant into a timeless depiction. Thus he achieves a concentration on the essence. Berg communicates a new quality of reality, which is more all-encompassing than pure objectivity and optics. The painting «Before the Resurrection» serves as a good example of this aspect of the artist's work. The pair is participating in the nocturnal celebration of Easter. The woman's facial expression, with great round eyes and open mouth, shows complete abandon to motionless wonder. Her face is lit by the Easter fire, which remains unseen in the painting. The fire's light gives rise to both clarity and unclarity in equal degrees. The mystic light and the expectation-filled silence give the scene a wisp of transcendence. (FS)

Vor der Auferstehung
1965, Öl auf Leinwand, 55 × 75 cm
Privatbesitz

Before the Resurrection
1965, oil on canvas, 55 × 75 cm
private collection



«Man gehe in eine der unberührteren Dorfkirchen, zu Allerheiligen auf den Friedhof von Eberndorf oder an einem der bestimmten Feiertage zum Hemma- oder Liesnaberg, wo das Volk zusammenströmt und eine Fülle von Anblicken bietet, in denen man mühelos hinter Anekdoten und Folklore große Form, zeitlose Begebenheit und bildträchtiges Geheimnis entdecken kann. Immer wieder fesselt mich, Sinnbild der menschlichen Urangst überhaupt, das Bild der betenden Bäurin: steil, ernst und voll Hingegebenheit. Nicht selten reiße ich die Augen auf vor Staunen, dass diese archaisch große Form und mythenhafte Versunkenheit wirklich sind.» (aus: Werner Berg, «Wahlheimat Unterkärnten», 1947)

«One need only go into an untouched village church, to the cemetery in Eberndorf on All Saints' Day or up Hemma Mountain or Liesna Mountain on certain holidays: the people come together and offer a host of scenes where one can effortlessly discover the great form, timeless occurrence and image-filled mystery that are behind anecdotes and folklore. I am again and again fascinated by that which I see as the symbol of human primal fear, the image of the praying farm woman: erect, serious and full of surrender. It is not unusual for me to tear open my eyes in amazement that this archaically great form and mythical rapture are real.» (from: Werner Berg, «Lower Carinthia, My Adopted Homeland», 1947)

Sursum Corda
1976, Öl auf Leinwand, 63 × 89 cm
Privatbesitz

Sursum Corda
1976, oil on canvas, 63 × 89 cm
private collection



Ein umfangreicher Themenbereich der späten Bilder von Werner Berg ist dem Thema Menschen in der Bahn oder im Autobus gewidmet. Öffentliche Verkehrsmittel waren für Berg, der selber kein Auto lenkte, eine Selbstverständlichkeit. Hier hatte der Künstler Gelegenheit, unterschiedlichsten Menschen zu begegnen und sie in Ruhe studieren und skizzieren zu können. Berg blickt durch die Fenster der Busse und Züge und stellt die Bahn- und Busreisenden im Fensterausschnitt dar. Die Form der Fenster deckt sich dabei weitgehend mit der Rahmung des gemalten Bildes. Die Köpfe reduzieren sich gleichfalls auf geometrische Formen, die Physiognomien beschränken sich auf wenige markante Linien. Zuweilen kommunizieren die Blicke der Reisenden mit dem Betrachter, doch beschränken sie sich auf stumme Teilnahmslosigkeit oder Distanziertheit. (FS)

An extensive thematic area of Werner Berg's later work is formed by the theme of people on trains and buses. Public transportation was an everyday reality for Berg, who did not drive a car. Here he had the opportunity to meet a great diversity of people and to take his time in studying and sketching them. Berg gazed into the windows of buses and trains and depicted the travelers framed by their windows. Usually the window's form defines that of the painting. Heads are reduced to geometric forms; physiognomy is limited to a few pronounced lines. At times the travelers' gazes communicate with the viewer, but they are limited to expressions of mute unresponsiveness or reserve. (FS)

Autobus

1965, Öl auf Leinwand, 60 × 100 cm
Privatbesitz

Bus

1965, oil on canvas, 60 × 100 cm
private collection



Schießbude mit Plüschtieren

1977, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm

Nachlass Werner Berg

Shooting Gallery with Stuffed Animals

1977, oil on canvas, 75 × 120 cm

Werner Berg Estate

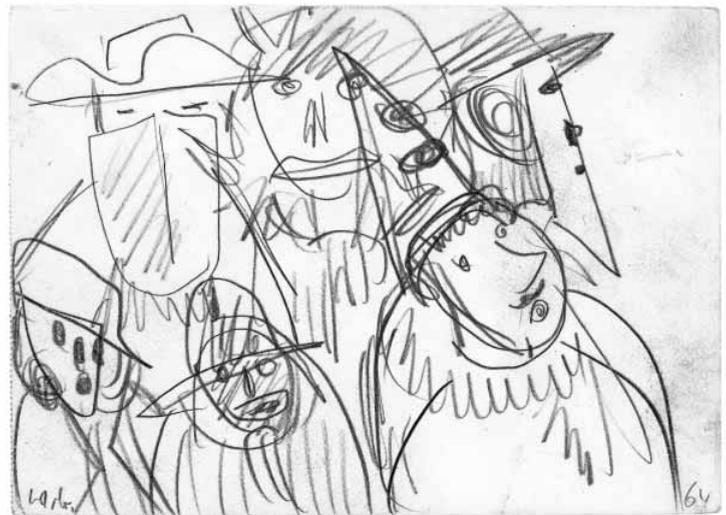


Es überrascht, wie sich Werner Berg auch in seinen letzten Schaffensphasen immer wieder neuen Themenbereichen zuwendet. Hier begegnen wir dem für Berg neuartigen Motiv der Maske. Wir sehen eine Gruppe maskierter Personen, wie sie wohl anlässlich eines Faschingsumzugs auftreten mochten. Die starren Grimassen wirken bei Berg weniger belustigend als vielmehr bizarr. Bei einigen der dargestellten Köpfe lässt sich gar nicht feststellen, ob die Person eine künstliche Maske trägt oder ob nicht das eigene Gesicht gleichsam zur Maske erstarrt ist. Im Grunde besitzen die meisten der für Berg so typischen Gesichter den Charakter einer Maske. Doch dienen Bergs Masken nicht dazu, sich dahinter zu verstecken. Sie wollen im Gegenteil die menschliche Gemütsverfassung in reinster Form zur Darstellung bringen. (FS)

It is surprising how much Werner Berg continued to turn his attention to new themes in his last years of work. Here we encounter the motif of the mask, which was something new for Berg. We see a group of masked people who are quite certainly participating in a Mardi Gras parade. The frozen grimaces appear much more bizarre than humorous in the painter's rendering. In the case of several of the heads, it is impossible to say whether they are wearing artificial masks or whether the faces themselves might not have frozen into masks. Basically, the faces so typical of Berg's art possess the character of masks, but Berg's masks do not serve to hide what is behind them. To the contrary, they seek to depict human states of mind in their purest forms. (FS)

Skizze zu «Masken»
1964, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Privatbesitz

Sketch for «Masks»
1964, pencil on paper, 15 × 21 cm
private collection





Masken

1980, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm
Nachlass Werner Berg

Masks

1980, oil on canvas, 75 × 120 cm
Werner Berg Estate

Sonnenblume im Scheinwerferlicht
1971, Öl auf Leinwand, 60 × 100 cm
Privatbesitz

Sunflowers Lit by Headlights
1971, oil on canvas, 60 × 100 cm
private collection



Blumendarstellungen malte Berg immer unmittelbar vor dem Motiv. Blumen fand der Maler im Sommer in Hülle und Fülle vor seinem Atelier. Die jedes Jahr aufs Neue hervorsprossenden Sommerblumen im Hausgarten, die Malven und der Fingerhut am Zaun, oder, wie im vorliegenden Bild, die zahlreichen Blumen und Gräser am Wiesenrand lieferten reiches Material für prächtige, farbensatte Blumenbilder. Die unspektakulären Staudengewächse überwältigen weniger durch ihre Detailformen als vielmehr durch ihre überbordende Fülle und Vitalität. Der Naturbewunderer Berg tauchte gleichsam in diese verschwenderische Fülle der Natur ein und füllte die Bildfläche von oben bis unten mit dem frischen, regennassen Pflanzengrün. (FS)

Berg always painted depictions of flowers from life. In summer the painter found flowers in abundance before his studio. Rich material for magnificent floral depictions resplendent in color was provided by the summer flowers that sprung up every year anew in the garden, by the mallow and foxglove along the fence, or by the numerous flowers and grasses at the meadow's edge, which are seen here. The unspectacular variety of plants is less overpowering in its details than in its overwhelming lushness and vitality. The nature-admiring artist dives into this extravagant luxuriance of nature and fills the painting from top to bottom with fresh greenery still wet from the rain. (FS)

Nach Regenschauern

1978, Öl auf Leinwand, 95 × 75 cm

Nachlass Werner Berg

After Rain Showers

1978, oil on canvas, 95 × 75 cm

Werner Berg Estate



Werner Berg hat immer zwischen Ölbildern und Holzschnitten getrennt. In bestimmten Zeiten malte er nur Ölbilder und anderen Phasen beschäftigte er sich ausschließlich mit Holzschnitten. Im vorliegenden Bild, das drei Jahre vor dem Tod des Künstlers entstand, scheinen jedoch die Elemente des Holzschnitts und des Ölbildes zu einer eindrucksvollen Synthese verbunden zu sein. Die beiden im Gegenlicht der Morgensonne davoneilenden Figuren heben sich vor der weiß verschneiten Ebene kontrastvoll ab. Sie gleichen schwarzen, unheimlich wirkenden Inseln inmitten einer im Morgenrot verzauberten Schneelandschaft. Das Gemälde zählt sicherlich zu den ausdrucksstärksten Bildern, die Werner Berg in seinen letzten Lebensjahren gemalt hat. (FS)

Werner Berg always maintained a separation between oil paintings and woodcuts. In certain periods he only painted in oils, and in other phases he devoted his attention exclusively to woodcuts. In this painting, which was created three years before the artist's death, the elements of painting and woodcut seem to have entered in to an impressive synthesis. The two figures rushing away into the light of the morning sun contrast strongly with the snowy fields. They are like black, uncanny islands in the middle of a winter landscape enchanted by the red light of morning. This painting is certainly among the most impressive canvases painted by Werner Berg in the last years of his life. (FS)

Davoneilende im Frost
1978, Öl auf Leinwand, 35 × 55 cm
Privatbesitz

Two Figures Rushing away in the Frost
1978, oil on canvas, 35 × 55 cm
private collection

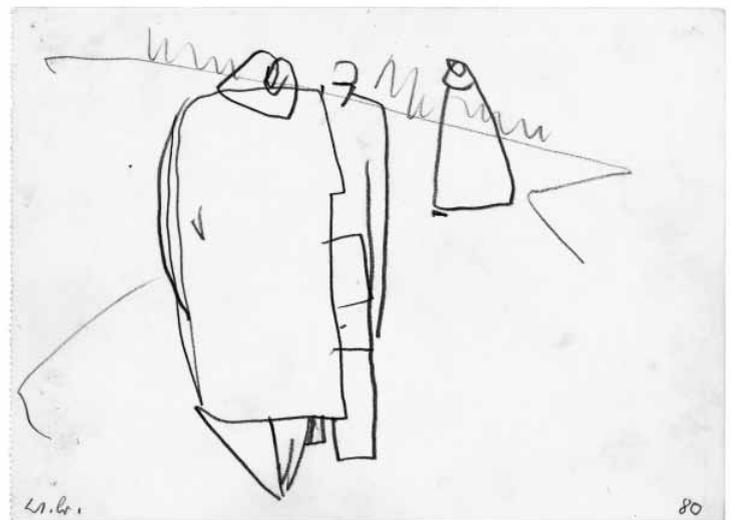


«Das kleine Format eignet sich nun ganz besonders dazu, figürliche Dinge abzuwandeln, wie etwa die Schreitenden, die Menschen auf dem Wege. Themen, die durch die ganze Arbeit hindurchgehen, eben wie die Kinder, wie die Eisschützen, wie die Regenschirme, oder auch in letzter Zeit wie die Wartenden bei der Bahn oder beim Autobus. Auf dem Grund dieser Bilder ist oft die kleine Begebenheit, das, was man nicht immer ganz richtig Anekdote nennt, die Legende. Aber diese Anekdote wird durch und durch Form, ist zur großen Form verarbeitet. Auf der anderen Seite ist es wieder gar nicht gleichgültig für mich, wie diese Form durchblutet ist, eben von der lebendigen Begebenheit her ihr Leben bekommt.» (aus: Werner Berg, «Antworten», 1966–79)

«The small format is especially suitable for transforming figural things, something like the walkers, the people on the path. Themes that run through all of my work, like the children, like the curlers, like the umbrellas, or recently also people waiting for the train or the bus. At the basis of such images is frequently the little occurrence, something that is often not quite rightly referred to as the anecdote, the legend. But this anecdote becomes form through and through; it is worked into great form. On the other hand, I am not at all indifferent to the way in which this form is animated, how it is enlivened by living occurrence.» (from: Werner Berg, «Answers», 1966–79)

Skizze zu «Drei Schreitende im Winter»
1980, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Privatbesitz

Sketch for «Three Figures Walking in Winter»
1980, pencil on paper, 15 × 21 cm
private collection





Drei Schreitende im Winter
1980, Öl auf Leinwand, 35 × 55 cm
Nachlass Werner Berg

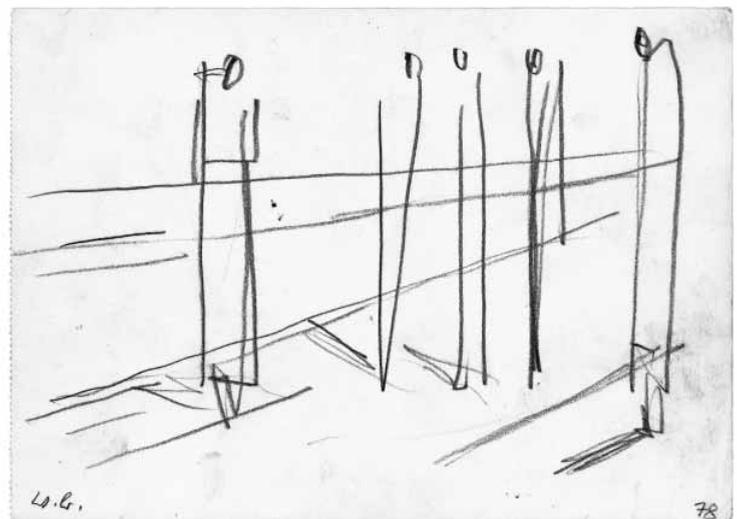
Three Figures Walking in Winter
1980, oil on canvas, 35 × 55 cm
Werner Berg Estate

«(...) Nie bin ich mit Angst in einen Winter gegangen wie diesmal, vielleicht reißt mich die Arbeit dennoch wieder heraus und über den Gram empor. Bevor es soweit ist, stehe ich im Grunde immer in dunkler Bangnis. Jedes Hervorbringen bleibt rätselhaften Ursprungs, und rückwärtsblickend staune ich dankbar, was entstehen durfte. (...)»
(Brief Werner Berg an Dr. Pettauer vom 2. Dezember 1979)

«(...) Never have I gone into a winter with this kind of fear; maybe my work will pull me out of it and get me out of my funk. Before I get going, I always find myself up against a dark dread. The origin of every production remains a mystery, and looking back I am always thankfully astounded by what I was able to create. (...)» (letter from Werner Berg to Dr. Pettauer, 2 December 1979)

Skizze zu «Wartende»
1978, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Privatbesitz

Sketch for «People Waiting»
1978, pencil on paper, 15 × 21 cm
private collection





Wartende

1978, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm

Privatbesitz

People Waiting

1978, oil on canvas, 75 × 120 cm

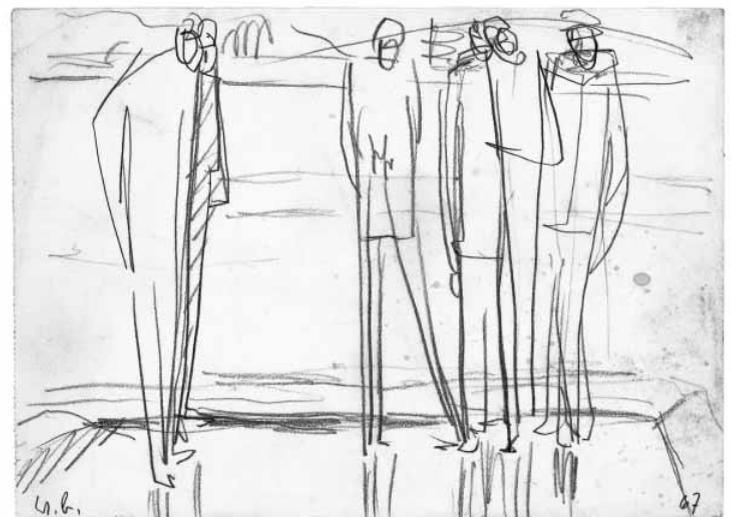
private collection

«(...) Etliche Male war ich auch zum Skizzieren fort, wie mir scheinen will mit besonderem Erfolg. In der letzten Zeit haben es mir die Eisschützen angetan. Jenseits des Themas, der Anekdote, ergibt sich daraus eine beispielhafte Möglichkeit, Figuren und Figurenreihen auf der planen Fläche zu entwickeln, bei großen farbigen Spannungen vom trüben bis zum klaren Wintertag. Also wieder zur Staffelei! (...)» (Brief Werner Berg an Maria Schuler vom 20. Februar 1967)

«(...) I was out sketching numerous times, and it seems to me that I was especially successful. Recently I have been taken with the curlers. Beyond the theme and the anecdote, the sport provides an exemplary opportunity for developing figures and rows of figures on a flat surface, with great coloristic tensions ranging from overcast to clear winter days. Back to the easel! (...)» (letter from Werner Berg to Maria Schuler, 20 February 1967)

Skizze zu «Eisschießen Kleinsee»
1967, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm
Nachlass Werner Berg

Sketch for «Curling at Kleinsee»
1967, pencil on paper, 15 × 21 cm
Werner Berg Estate





Eisschießen Kleinsee

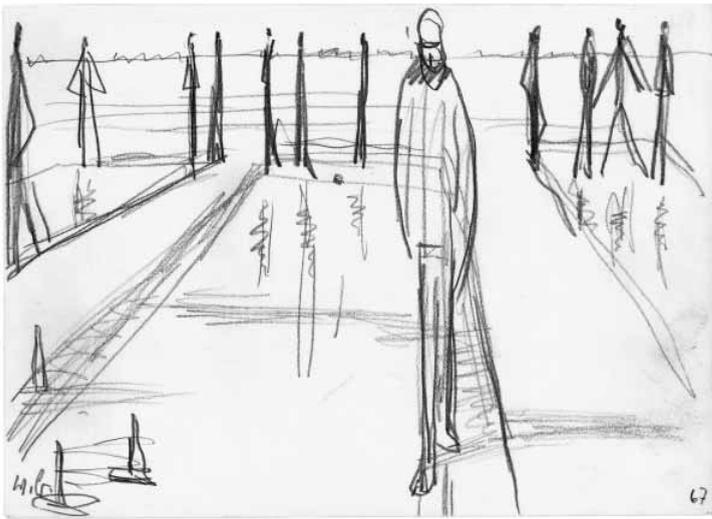
1967, Öl auf Leinwand, 35 × 55 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

Curling at Kleinsee

1967, oil on canvas, 35 × 55 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg



Skizze zu «Eisschießen Kleinsee»

1967, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm

Privatbesitz

Sketch for «Curling at Kleinsee»

1967, pencil on paper, 15 × 21 cm

private collection

Eisschießen Kleinsee

1967, Öl auf Leinwand, 35 × 75 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg

Curling at Kleinsee

1967, oil on canvas, 35 × 75 cm

Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg





Skizze zu «Schlafende in der Bahn»

1974, Bleistift auf Papier, 15 × 21 cm

Nachlass Werner Berg

Sketch for «Sleeper on the Train»

1974, pencil on paper, 15 × 21 cm

Werner Berg Estate

Schlafende in der Bahn

1974, Öl auf Leinwand, 75 × 95 cm

Privatbesitz

Woman Sleeping on the Train

1974, oil on canvas, 75 × 95 cm

private collection



Werner Berg – Chronologie eines Künstlerlebens

Werner Berg – Chronology of an Artist's Life

Werner Berg wurde am 11. April 1904 in Elberfeld, einem Teil des heutigen Wuppertal, geboren. Er war das jüngste von vier Kindern.

Der Großvater Theodor Berg, Kaufmann und Klempnermeister, hatte im Zentrum der Stadt einen Installationsbetrieb gegründet. Sein zweiter Sohn Josef, Werner Bergs Vater, wäre gerne Gymnasiallehrer geworden, um seinen vielfältigen humanistischen Neigungen nachgehen zu können, musste aber nach dem Selbstmord seines älteren Bruders das Gymnasium abbrechen und im elterlichen Betrieb, den er nun übernehmen sollte, widerstrebend eine Handwerkslehre beginnen.

Das Schicksal des Onkels, welcher Maler werden wollte, diesen Berufswunsch in der Enge bürgerlicher Verhältnisse nicht verwirklichen konnte und in den Freitod getrieben wurde, machte großen Eindruck auf den heranwachsenden Werner Berg. Die Ablehnung des «Bürgers», der «Konvention, dieser fressendsten menschlichen Seuche» und aller kapitalistischen Wertvorstellungen, die das spätere Leben Werner Bergs bestimmten, mögen durch diese prägenden frühen Eindrücke mitbegründet sein.

Die Mutter Clara, geborene an der Heiden, war die Tochter eines Gerbereibesitzers. Ihr Großvater Moritz war 1808 als Findelkind, «an der Heiden – a la Bruyere» von flüchtenden, französischen Adelligen zurückgelassen worden.

Werner Berg was born on 11 April 1904 in Elberfeld, which today is part of the German city of Wuppertal. He was the youngest of four children.

Werner Berg's grandfather Theodor Berg was a merchant and plumber who had founded a business in the city's center. His second son Josef, Werner Berg's father, would have liked to become a secondary school teacher in order to pursue his humanistic interests, but after his older brother's suicide, he was forced to break off his schooling at the Gymnasium and reluctantly begin a practical apprenticeship in the family business he would inherit.

The destiny of his uncle, who had wanted to become a painter but had not been able to realize this aspiration within his restrictive bourgeois surroundings and had been driven to suicide, made a strong impression on the young Werner Berg. The rejection of the «bourgeoisie», of the «conventions, this ravenous human epidemic» and of all capitalist values, which steered Werner Berg's later life, may well have originated in these formative early impressions.

His mother Clara, née an der Heiden, was the daughter of a tannery owner. Her grandfather Moritz had been left behind as a foundling «an der Heiden» (literally «on the heath») by fleeing French aristocrats in 1808.

Courageously, the mother had at the age of twenty-one already journeyed to the Leipzig trade fair in order to establish contacts to toy manufacturers. Thus in the 1890s she was suc-



Werner Berg in seinem Atelier, 1951

Couragiert war die Mutter bereits mit 21 Jahren ohne ihren Mann zur Leipziger Messe gefahren, um Verbindungen mit Spielwarenfabrikanten anzubahnen. Dadurch gelang ihr in den 1890er Jahren die Umwandlung des Handwerksbetriebes in ein bald florierendes Spielwarengeschäft. Noch vor dem Ersten Weltkrieg ermöglichten dessen Einkünfte den Neubau eines komfortablen, vierstöckigen Hauses mit großzügigen Geschäftsräumen. Der musisch veranlagte Vater konnte sich mit seinen vielfältigen Liebhabereien und Ehrenämtern ins Privatleben zurückziehen. In seinem aufgeschlossenen jüngsten Sohn weckte er die Liebe zur Kunst. Lebenslang begleiteten Werner Berg Verse von Claudius, Brentano, Mörike, C. F. Meyer, J. P. Hebel und vielen anderen, die er später selbst gern im Kreise seiner Familie vorlas und beim Malen zitierte.

Die Mutter wurde vom heranwachsenden Sohn als die bestimmende Kraft des elterlichen Hauses empfunden. Der Erste Weltkrieg erschütterte dieses in seinen Grundfesten. Der jüngere von Werner Bergs Brüdern, Alfred, fiel in einer der Marne-Schlachten, ebenso der Verlobte seiner Schwester und der wie ein Sohn in die Familie aufgenommene Vorgeselle. Der ältere Bruder Walter geriet in französische Kriegsgefangenschaft und galt Jahre als vermisst. Getroffen von den schweren Schicksalsschlägen starb 1917 der Vater.

Die Familie stand sprichwörtlich vor dem Nichts. Werner Berg musste sich unter dem Druck der Verhältnisse seinen Wunsch, Maler zu werden, versagen und begann nach dem Abitur 1922 auf Wunsch der Mutter eine Handelslehre in einem Industriebetrieb. Er wurde vom Dienstgeber geschätzt, wegen seiner Fremdsprachenkenntnisse bald mit Geschäftskontakten betraut und sollte sogar die Leitung einer Auslandsfiliale in Südamerika übernehmen.

Dank Clara Bergs Geschäftstüchtigkeit hatte die Familie die schwere Zeit nach dem Krieg überstanden. Werner Berg konnte 1923 ein Studium der Handelswissenschaften in Köln beginnen. Angelockt durch Werbeplakate «Deutsche Studenten kommt in die bedrohte Ostmark» ging er ein Jahr darauf nach Wien. Er inskribierte Staatswissenschaften bei Othmar Spann, dessen Thesen später sowohl vom österreichischen Ständestaat wie auch den Nationalsozialisten für deren

successful in transforming the family plumbing business into what soon became a flourishing toy store. Before the first World War, the store's profits enabled the family to build a comfortable four-story house with spacious facilities for the business. Thus Berg's artistically inclined father was able to retire into a secure private existence that was devoted to his many interests and honorary offices. In his open-minded youngest son he awakened a love of the arts. Throughout his entire life Werner Berg was accompanied by the verse of Claudius, Brentano, Mörike, C. F. Meyer, J. P. Hebel and many others, who he later enjoyed reciting aloud to his family and quoted as he painted.

As he was growing up, the young Berg perceived his mother as the guiding force of his parental household. The stability of this existence was profoundly shaken by the first World War. The younger of his two brothers, Alfred, fell in one of the Battles of the Marne. Among the war's casualties were also his sister's fiancé and the family shop's first journeyman, who had been taken in by the family as one of its own. Berg's older brother Walter was taken prisoner in France and listed as missing in action for years. Deeply afflicted by these hard blows of destiny, Berg's father died in 1917.

The family was literally faced with ruin. Under these circumstances Werner Berg was forced to give up his desire to become a painter, instead obeying his mother's wish that he begin a merchant's apprenticeship in an industrial company after his secondary school graduation. His new employer valued Berg's competence and soon entrusted him with maintaining business contacts on account of his skills in foreign languages. It was even planned that he would take over the management of the company's branch offices in South America.

Thanks to Clara Berg's business acumen, the family survived the difficult period following the war. In 1923 Werner Berg was able to begin his business studies in Cologne. Attracted by advertising posters luring «German students to the threatened Ostmark», he went to Vienna one year later. He registered for the political science program directed by Othmar Spann, whose theories later were co-opted by both the Austrian fascist state and by the National Socialists for their ideologies. Werner Berg was impressed by his teacher – «he had the effect of the Pied Piper's Flute» – and was soon able to win his special trust.

Ideologie vereinnahmt wurden. Werner Berg war beeindruckt von seinem Lehrer, «er wirkte wie die Flöte von Hameln», und konnte bald dessen besonderes Vertrauen gewinnen.

Im Dezember 1924 lernte Werner Berg auf der Universität seine Studienkollegin und spätere Frau Amalie «Mauki» Kuster kennen. Sie stammte aus einer Wiener «Milchmeier»-Familie in Hütteldorf. In seiner Freizeit half Werner Berg bald gerne im landwirtschaftlichen Betrieb seiner zukünftigen Schwiegereltern. Zusammen mit Mauki und deren resoluter Schwester Maria «Mirl» unternahm er Reisen und Wanderungen.

Nachdem er 1927 mit Auszeichnung promoviert hatte – das Thema seiner Dissertation war «Das kinetische Problem in Gesellschaft, Staat und Wirtschaft» – sollte er eine Assistentenstelle an der Universität übernehmen. Inzwischen ging das Spielwarengeschäft der Mutter jedoch wieder sehr gut und sicherte die Existenz der Familie. Dies erlaubte Werner Berg die bevorstehende Universitätslaufbahn auszuschlagen und seinen seit der Kindheit gehegten Wunsch, Maler zu werden, nun zu verwirklichen.

Mauki, die im selben Jahr wie ihr Gefährte promovierte, unterstützte seine Ideen rückhaltlos. Gemeinsam beschloss das junge Paar auch, sich später als Bauern auf dem Land anzusiedeln.

Im Herbst 1927 wurde Werner Berg an der Wiener Akademie Schüler von Karl Sterrer. Dort fand er die Freunde Rudolf Szyszkowitz, Leopold Birstinger und Ferdinand Stransky, die alle dem Bund Neuland nahe standen. Werner Berg, der ein freies Künstlerdasein ersehnte, litt unter der strengen Strenge des Lehrers und wechselte Ende 1928 als Meisterschüler zu Karl Caspar an die Münchner Akademie.

Viele Reisen prägten Werner Bergs Studienzeit. 1925 und 1926 war er, auch um geschäftliche Interessen von Elberfelder Firmen wahrzunehmen, für längere Zeit in Kleinasien. Im Sommer 1927 fuhr er mit Mauki an die Nordsee und nach Norwegen, wo er Edvard Munch traf. Im darauf folgenden Winter absolvierte er einen Schikurs in St. Christoph am Arlberg. Vom Sommer bis in den Herbst 1928 war Werner Berg mit seinen Gefährten Leopold Birstinger und Rudolf

In December 1924, Berg met a fellow university student named Amalie «Mauki» Kuster, who would later become his wife. She came from a Viennese «dairy farmer» family that lived in Hütteldorf on the city's west edge. Soon Berg was happy to help out at his future in-laws' farm. Together with Mauki and her sister Maria «Mirl», he traveled and went on long hikes.

After having received his doctorate cum laude in 1927 – the theme of his dissertation was «The Kinetic Problem in Society, State and Economy» – he was set to begin his university career as an assistant in Vienna. In the meantime, however, his mother's toy store was again flourishing and secured the family's material existence. This allowed Werner Berg to abandon his university career and realize the yearning to become a painter that he had carried since childhood.

Mauki, who received her doctorate in the same year as her partner, supported his ideas without reservation. Together, the young couple decided that they would later settle in the country as farmers.

In the autumn of 1927, Werner Berg entered the Vienna Academy as a pupil of Karl Sterrer. There he befriended Rudolf Szyszkowitz, Leopold Birstinger und Ferdinand Stransky, who all were close to the Bund Neuland (New Land Alliance – a Catholic renewal movement). Berg, who yearned for a free artistic existence, suffered under his teacher's stubborn strictness and thus transferred to the Munich Academy in 1928, where he became a pupil of Karl Caspar.

Werner Berg's years as an art student were marked by many journeys abroad. In 1925 and 1926 he was in Asia Minor for an extended period of time, where he also pursued the business interests of several companies from his hometown of Elberfeld. In the summer of 1927 he traveled to the North Sea with Mauki and to Norway, where he met Edvard Munch. During the following winter he completed a skiing course in St. Christoph am Arlberg. Throughout the summer and into the autumn of 1928, Berg was out wandering through the mountainous Lungau and Tauern regions with his companions Leopold Birstinger and Rudolf Szyszkowitz – «on the tramp» as they half jokingly referred to their emulation of the vagabonds of bygone days.

Szyszkowitz im Lungau und den Tauern auf Wanderschaft – der «Walz», wie sie diese Zeit nach dem Vorbild alter Wandergesellen halb scherzhaft bezeichneten.

Im Oktober 1928 wurde in Salzburg die erste Tochter Ursula geboren. Das junge Paar war ganz auf sich alleine gestellt. Zahlreiche Arbeiten aus dieser Zeit und den folgenden beiden Jahren behandelten Flucht, Unterwegssein und Herbergssuche. Werner Berg plante, sich auf einem Bauernhof im Lungau anzusiedeln

An der Akademie in München entstanden vorwiegend Kompositionsstudien. Die bei Karl Caspar bevorzugte Malweise betonte einen heftigen, gestischen Pinselstrich, wie er im Spätwerk Lovis Corinths anzutreffen ist, der von den jungen Künstlern bewundernd verehrt wurde.

In den Sommermonaten 1929 fuhr Werner Berg erstmals nach Kärnten, um einen Schulfreund, den Dichter Curt Sachsse, zu besuchen. Dieser, ein gebildeter, belesener, musischer Mensch war ein früher «Aussteiger», strebte selbst ein Leben auf dem Lande an und absolvierte zu diesem Zweck ein landwirtschaftliches Praktikum in Köcking bei Eberndorf. Werner Berg wohnte mit Gefährtin und Tochter in Steinerberg nahe dem Klopeinersee. Landschaft und Menschen Südkärntens faszinierten ihn.

Im April 1930 heirateten in München Werner und Mauki Berg. Die junge Familie hielt sich den Sommer und Herbst über in Kärnten auf. Ein Bauernhof wurde zum Kauf gesucht und auch erworben. Da erst erfuhr Werner Berg, dass der am südwestlichen Eck eines Hochplateaus über dem Drauknick bei der Annabrücke herrlich gelegene Rutarhof zu kaufen sei. Der Hof wurde besichtigt und Werner Berg war überwältigt von der Schönheit und Abgeschlossenheit seiner Lage. Er konnte aufgrund von Unkorrektheiten des ersten Verkäufers vom Kauf des Hofes im Tal zurücktreten und den Rutarhof erwerben.

Der Rutarhof war mit 22 Hektar eine kleine Landwirtschaft, auf vom Gletscher der Eiszeit geschliffenen kargen Konglomerat- und Schotterterrassen hoch über dem Tal gelegen. Das mit Holzschindeln gedeckte Haus war damals und bis in die 1960er Jahre ohne elektrischen Strom und Fließwasser, die landwirtschaftlichen Produktionsbedingun-



Werner Berg, 1934

In October 1928, the artist's first daughter, Ursula, was born in Salzburg. The young couple was completely left to its own resources, and numerous works from this period and the two following years deal with themes of taking flight, being on the road and searching for quarter. Berg planned to settle on a farm in the Lungau.

At the Academy in Munich Berg primarily created compositional studies. Karl Caspar's preferred method of painting stressed a heavy, gestural brushstroke like that found in the late work of Lovis Corinth, who was admired and revered by the young artists.

In the summer months of 1929, Werner Berg traveled to Carinthia for the first time in order to visit a school friend, the poet Curt Sachsse. Educated, well-read and artistically inclined, Sachsse was an early «dropout» who sought to live a life in the country, for which purpose he had completed an agricultural training program in Köcking near Eberndorf. Berg stayed with his partner and daughter in Steinerberg near Lake Klopeiner. The landscape and people of Southern Carinthia fascinated him.

In April 1930, Werner and Mauki Berg were married. The young family stayed in Carinthia through the summer and into autumn. Berg was looking to buy a farm and did so. Soon thereafter he heard that the Rutarhof, a farm on the southwestern corner of a plateau above the Drava River Bends near

gen unterschieden sich kaum von denen der zurückliegenden Jahrhunderte. Doch Werner Berg suchte gemeinsam mit seiner Frau und dem Dichterfreund Curt Sachsse ein Leben voll unmittelbarer Anschauung, das in sich Sinn haben sollte. Diese Sinnsuche und -findung auf dem Rutarhof ließ ihn und seine Familie viele Entbehrenungen und Strapazen auf sich nehmen. Er wollte das Leben eines Bauern leben, trotz all der damit verbundenen zeitlichen Beschränkungen für seine Malerei. Er hatte in seinen Studienjahren und während der Monate auf der Walz gelernt, sich zu bescheiden, mit einfachen Mitteln auszukommen und war nun glücklich, ein Leben außerhalb der bürgerlichen Konventionen leben zu können. Die Erträge der Landwirtschaft sollten ihn auch unabhängig von den Zwängen des Kunstbetriebes machen.

Mutter und Schwiegermutter, die anfangs wohl mit Verzweiflung und Unverständnis die Entscheidungen des jungen Paares beobachtet hatten, unterstützten das Projekt nun tatkräftig.

Im März 1931 zog Werner Berg mit seiner Familie und seinem Freund Curt Sachsse auf den Rutarhof. Über einem alten Schafstall baute er sich ein Atelier mit großem nordseitigen Fenster. Die zweite Tochter Klara wurde geboren.

Mit seiner Ansiedlung auf dem Rutarhof brach Werner Berg radikal mit allem an den Akademien bisher Erlernen. Unter dem Einfluss Emil Noldes, mit dem er in Briefkontakt trat, suchte er eine flächige, intensiv farbige, bewusst primitive Malweise. Ausgangspunkt seiner Bilder waren nun kleinformatige Skizzen, in denen bereits die wesentliche Bildidee formuliert war. Voll Staunen über die Ursprünglichkeit des Lebens in seiner slowenischsprachigen Umgebung hielt er dieses in seinen Skizzen und den daraus folgenden Ölbildern, Aquarellen und Holzschnitten fest. Aus programmatischen Überlegungen wurde der Holzschnitt zu seiner ausschließlichen druckgraphischen Technik. Er wollte von der Auswahl des wachsenden, dann geschnittenen Holzes bis zum Handabzug mit dem Falzbein alles selbst bestimmen. Eine Darstellung des Hofes war für ihn sein erster gültiger Holzschnitt. Mit einem ebenfalls den Hof zeigenden Ölbild nahm er an der Ausstellung im Münch-

the Anna Bridge, was for sale. Berg visited the farm and was overpowered by the beauty and isolation of its location. Due to irregularities on the part of the seller of the farm in the valley, Berg was able to back out of the contract and buy the Rutarhof instead.

With twenty-two hectares of land, the Rutarhof was a small farm on barren conglomerate and gravel terraces high above the valley that had been smoothed by Ice Age glaciers. The wood shingled house had no electricity or running water at the time, and it remained so into the 1960s. Its conditions of agricultural production hardly differed from those of past centuries, and yet Werner Berg, his wife and his poet friend Curt Sachsse were together looking for a life of immediate experience with a meaning in and of itself. This search for and encounter with meaning on the Rutarhof enabled him and his family to endure the many deprivations and exertions that such a life entailed. He wanted to live the life of a farmer despite all of the limitations it put on his painting. Having learned during his university years and during the months spent out on the tramp to be satisfied with modest resources, he was happy to be able to live a life outside of bourgeois conventions. The farm's production also enabled him to remain unconstrained by the demands of the art business.

His mother and mother-in-law, who had initially reacted to the young couple's decision with despair and shown little understanding, were soon active in supporting the project.

In March 1931, Werner Berg moved to the Rutarhof with his family and his friend Curt Sachsse. Above an old sheep stable he built a studio with large windows facing north. His second daughter Klara was born.

In settling on the Rutarhof, Werner Berg broke radically with everything that he had learned at the academy. Under the influence of Emil Nolde, with whom he began a correspondence, he pursued a style of painting that emphasized flatness, intense colors and a consciously primitive approach. The points of departure for his paintings were small sketches in which the essential ideas of the image had already been formulated. Filled with wonder at the primal nature of life in his Slovene-speaking surroundings, he recorded it in his sketches and in the oil paintings, watercolors and woodcuts that follo-

ner Glaspalast teil. Bei dessen Brand, der viele Meisterwerke vernichtete, wurde auch dieses Bild zerstört.

Das Städtische Museum Elberfeld und das Folkwang Museum in Essen zeigten erste Einzelausstellungen Werner Bergs.

Im Jänner 1932 fuhr Werner Berg auf Einladung Emil Noldes nach Berlin. Begeistert berichtete er von seinem Besuch nach Hause. Emil und Ada Nolde nahmen ihn gastlich auf und machten ihn auch mit dem Maler Werner Scholz bekannt. Durch Nolde lernte Werner Berg den Leiter der Kunsthalle Bielefeld, Heinrich Becker, kennen, der sein frühester Förderer wurde und ihn bald darauf zusammen mit Werner Scholz und anderen jungen Künstlern in einer vielbeachteten Ausstellung zeigte.

Zu Pfingsten 1933 besuchten Ursel und Werner Scholz den Rutarhof. Solche Besuche waren für Werner Berg nicht zufälliges Ereignis, vielmehr sollte das Gesamtbild des Lebens auf dem nur mühsam mit dem Pferdewagen zu erreichenden Hof zusammen mit den dort entstandenen Werken die ganze Tragweite seiner Entscheidung vermitteln.

Auch 1933 suchte Werner Berg Emil Nolde in Berlin auf. Dieser begegnete Werner Berg mit Wertschätzung und war gleichzeitig bedacht, den jungen Künstler nicht zu sehr zu beeinflussen.

Für eine Ausstellung religiöser Kunst anlässlich des in Wien stattfindenden Katholikentages reichte Werner Berg sein soeben entstandenes fünfteiliges Altarbild ein. Es war ursprünglich für ein Kloster in Bayern bestimmt gewesen, von den Nonnen aber als zu modern zurückgewiesen worden. Auch die Jury in Wien lehnte die Annahme des starkfarbig flächigen Werkes ab. Obwohl das Katholische, der betende Mensch in der Kirche, Kircheninterieurs und Priester eine bestimmende Rolle im weiteren Werk Werner Bergs behielten, behandelte er fortan kein biblisches Thema mehr und nahm – mit Ausnahme seiner Arbeiten als Kriegsmaler in Skandinavien – auch keine anderen Auftragsarbeiten mehr an.

Im Jänner 1934 zeigte die renommierte Galerie Von der Heyde, vormals Hartmann – der jüdische Besitzer hatte

wed them. Programmatic considerations led him to make the woodcut his sole technique for creating prints. From the selection of the wood, first growing and then cut, up to the actual hand manipulation of the press, he wanted to control every aspect of the work. A depiction of the farm was the first woodcut he considered a valid work of art. With an oil painting, which also showed a view of the farm, he participated in the exhibition at the Munich Glass Palace. This painting perished in a fire that destroyed the structure and many artistic masterworks.

The City Museum in Elberfeld and the Folkwang Museum in Essen presented Werner Berg's first solo exhibitions.

In January 1932, Werner Berg traveled to Berlin at Emil Nolde's invitation. His reports home were enthusiastic: Emil and Ada Nolde were very hospitable and also introduced him to the painter Werner Scholz. Through Nolde, Berg also met the director of the Kunsthalle Bielefeld, Heinrich Becker, who became one of his first supporters and soon showed him together with Werner Scholz and other young artists in a well-received exhibition.

Ursel and Werner Scholz visited the Rutarhof in June of 1933. For Werner Berg such visits were not random happenings: they were intended to impart a complete concept of life on a farm that could only be reached by a toilsome trip on a horse-drawn wagon, and in combination with the artworks he produced there, they were intended to communicate all of his decision's implications.

In 1933 Berg again traveled to Berlin to visit Emil Nolde, who valued the young artist and at the same time took care not to influence him too much.

For an exhibition of religious art on the occasion of the Catholic Congress in Vienna, Werner Berg submitted a five-piece altar painting. It had originally been intended for a nunnery in Bavaria, but the nuns had rejected it as being too modern. The jury in Vienna also rejected the work with its strong colors and heavy flatness. Although Catholicism, figures praying in the church, church interiors and priests retained a key role in Berg's further work, he never again dealt with a biblical theme and also stopped accepting commissions – with the exception of his work as a war painter in Scandinavia.

sie nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 seinem Nachfolger übergeben müssen – am Schöneburger Ufer in Berlin eine Einzelausstellung Werner Bergs, die von mehreren deutschen Kunsthäusern übernommen wurde. Die Ausstellung wurde von der Presse teils sehr zustimmend aufgenommen, fand aber auch wegen der «mit brutaler Eindeutigkeit hingestrichenen starken Farben» heftige Ablehnung.

In einem Zustand starker Nervenanspannung brach Werner Berg die Beziehung zu seinem «väterlichen Freund» Emil Nolde ab. Was ihn dazu veranlasst hatte, ist bis heute unklar, seine späteren Hinweise auf eine damals allzu große Nähe Emil und vor allem Ada Noldes zur NSDAP sind nicht schlüssig. Auch Werner Berg hatte in Wilhelm Rüdiger, dem Leiter der Kunsthalle Chemnitz und dem für den «Völkischen Beobachter» schreibenden Journalisten Erwin Bauer nationalsozialistische Befürworter. Seine Rezeption 1934 reichte vom ganzseitigen, lobenden Artikel Erwin Bauers im «Völkischen Beobachter» bis zur vollkommen ablehnenden Haltung anderer nationalsozialistischer Blätter. Werner Berg äußerte sich in Briefen dieser Zeit weder zustimmend noch ablehnend zum Nationalsozialismus, sondern war eher grundsätzlich befremdet von den Gepflogenheiten großstädtischen Gesellschaftslebens. Emil Nolde war von einer lebensbedrohlichen Krankheit gezeichnet und musste sich wenig später einer schweren Magenoperation unterziehen. Werner Berg vermisste wohl eine eingehendere Auseinandersetzung Emil Noldes mit seinen ausgestellten Bildern. Stets unsicher und dennoch innerlich überzeugt von der Richtung des eigenen Weges erwartete er, wie auch später bei allen Auseinandersetzungen und Kontakten mit seinem Werk, eine nahezu bedingungslose Befürwortung. «Trotzig und kompromisslos» hatte ihn schon Curt Sachsse im Katalogblatt zur Ausstellung charakterisiert. Auch die Freundschaft zu Ursel und Werner Scholz zerbrach.

Auf dem Rutarhof wurde im Juni der Sohn Veit geboren. Anna Kuster, die «Oma Wien», mit ihrer schweren, behäbigen Erscheinung bevorzugtes Modell der frühen Jahre erlitt auf dem Hof einen Schlaganfall und starb kurz darauf in Wien.

In January 1934, the renowned Berlin gallery Von der Heyde – formerly Hartmann: its Jewish owner had been forced to give it up in 1933 after the National Socialist takeover – presented a solo exhibition of Werner Berg's work that went on to be shown at a number of German venues. The exhibition enjoyed considerable acceptance in the press, but also met with hearty rejection on account of its «colors slapped on with a most brutal and unambiguous stroke.»

In a state of extreme nervous tension, Werner Berg broke off the contact to his «fatherly friend» Emil Nolde. What exactly caused him to do this remains unclear to this day; his later reference to Emil and particularly Ada Nolde's nearness to the National Socialists is not conclusive. Berg, in fact, also had National Socialists supporters: Wilhelm Rüdiger, director of the Kunsthalle Chemnitz, and the journalist Erwin Bauer, who wrote for the Nazi controlled «Völkischer Beobachter». The artist's reception in 1934 ranged from a full-page article by Erwin Bauer in the «Völkische Beobachter» praising his work to statements of total rejection in other National Socialist periodicals. In his letters from this period, Berg expressed neither approval or rejection of National Socialism, instead being fundamentally alienated by the vicissitudes of urban social life. Emil Nolde faced a life-threatening illness and a short time later was forced to undergo a major stomach operation. Werner Berg missed the deeper critical discussion of his work that Emil Nolde had offered. Always insecure and yet inwardly convinced of the path he was pursuing, Berg expected nearly unconditional approval and later continued to have such expectations of contacts relating to his work. «Defiant and uncompromising,» was how Curt Sachsse characterized him in an exhibition catalog. His friendship with Ursel and Werner Scholz also broke up.

In June, Berg's son Veit was born at the Rutarhof. Ann Kuster, the «Vienna grandma», with her heavy, staid appearance a favored model of the early years, suffered a stroke at the farm and died shortly thereafter in Vienna.

In autumn of 1934, Werner Berg began a correspondence with Herbert Boeckl, an artist ten years his senior who valued the younger artist's work and immediately wanted it to be shown at the exhibition for the Austrian State Prize. From the very beginning, Berg saw the difficulties that his work

Im Herbst 1934 trat Werner Berg in Briefkontakt mit Herbert Boeckl. Dieser schätzte die Arbeiten des um zehn Jahre Jüngeren und wollte dessen Bilder gleich in der Ausstellung zum österreichischen Staatspreis vertreten wissen. Werner Berg sah von Anfang an Schwierigkeiten für ein Verständnis seines Weges innerhalb der Wiener Szene. Sein eingesandtes fast monochrom blaues Bild «Das tote Kind» wurde zwar in tschechischen Zeitungen als das modernste der Staatspreisausstellung gewürdigt, fand jedoch in der Wiener Presse keine Beachtung.

Im Zuge der Repressalien der Nationalsozialisten gegen den österreichischen Ständestaat wurden Werner Berg die Transferierungen von Geldern aus einem Sparguthaben in Elberfeld verweigert. Die kargen Erträge des Hofes und die allgemeinen Schwierigkeiten beim Absatz landwirtschaftlicher Produkte sowie notwendige Erneuerungen an Haus und Gerätschaften hatten die nun schon fünfköpfige Familie in arge wirtschaftliche Bedrängnis gebracht. Die ursprüngliche Idee, das Projekt Rutarhof auch durch Bildverkäufe zu finanzieren, wurde aufgrund der immer stärker eingeschränkten Verkaufsmöglichkeiten für expressionistische Kunst in Deutschland unmöglich. Eine polizeiliche Sperre der Einzelausstellung Werner Bergs im Kölner Kunstverein als «nicht dem gesunden Volksempfinden entsprechend» sollte erster Hinweis auf die spätere Beurteilung als entarteter Künstler sein. Im selben Jahr 1935 erhielt Werner Berg jedoch noch den begehrten Nürnberger Albrecht Dürer Preis. Herbert Boeckl gratulierte ihm dazu und versuchte eine Beteiligung Werner Bergs auf der Brüsseler Weltausstellung durchzusetzen.

Den Sommer 1935 verbrachte Herbert Boeckl in unmittelbarer Nachbarschaft zum Rutarhof im Dorf Unterkrain. Dort wurde Boeckls Tochter Eleonore geboren, auch Werner Bergs Tochter Hildegard kam auf dem Rutarhof zur Welt, während die beiden Maler sich gerade auf einem gemeinsamen Ausflug nach Oberkärnten befanden. Anfang Herbst, bevor Boeckl als Akademieprofessor nach Wien ging, entzweiten sich jedoch die beiden Künstler. Wiederum bleibt unklar, was zum Bruch der zuvor emphatisch von beiden bekräftigten Freundschaft geführt hatte.

would face in finding understanding in the Viennese art scene. His almost monochromatic painting «The Dead Child» was praised as being the most modern work of the entire State Prize Exhibition, but went unmentioned in the Viennese press.

In the course of National Socialist reprisals against the Austrian state, which was under the rule of a fascist government but had remained independent of the Third Reich, Werner Berg was denied any possibility of transferring money from his savings in Elberfeld. The farm's meager production, the difficult situation for marketing agricultural products, and urgently needed repairs to the house and farming equipment combined to put the family under severe economic strain. The original idea of financing the Rutarhof project by selling paintings became unworkable due to the increasingly limited possibility of selling Expressionist art in Germany. The closure of a solo exhibition of Berg's work at the Kölner Kunstverein as «unbefitting of the people's well-being» was the first sign of the artist's later condemnation as a «degenerate artist». Nevertheless, Werner Berg received the sought-after Nuremberg Albrecht Dürer Prize the same year, in 1935. Herbert Boeckl congratulated him and attempted to facilitate Berg's participation in the Brussels World Expo.

Herbert Boeckl spent the summer of 1935 in the immediate vicinity of the Rutarhof in the village Unterkrain. There Boeckl's daughter Eleonore was born. Berg's daughter Hildegard was born at the Rutarhof while the two painters were on an outing in Upper Carinthia. At the beginning of autumn, before Boeckl went to Vienna to become a professor at the Academy, the two artists parted ways. Again it remains unclear what led to the breakup of the friendship that both had intensely nurtured.

Soon Werner Berg found himself fully isolated: the remaining possibilities for showing his art at major venues were decimated in 1936. In 1935, Otto Benesch had bought several woodcuts for the Albertina in Vienna. When Director Buchner of the Munich Neue Staatsgalerie viewed a large selection of Berg's work for purchase in 1936, a stormy scene was initiated in which Hoffmann, an officer of the propaganda ministry who was known as Hitler's notorious «painting storm trooper», declared with outrage that Werner Berg's paintings must be «expunged» from German art. Berg was immediately shut

Werner Berg sah sich bald völlig isoliert, die letzten Möglichkeiten, in größerem Rahmen mit seiner Kunst aufzutreten, wurden 1936 zunichte. 1935 noch hatte Otto Benesch einige Holzschnitte für die Albertina in Wien angekauft. Als 1936 in der Münchner Neuen Staatsgalerie Direktor Buchner eine größere Auswahl von Werken Werner Bergs zum Ankauf besichtigte, kam es zum heftigen Auftritt des berüchtigten «Bilderstürmers» Hitlers und Referenten im Propagandaministerium Hoffmann, welcher erbost erklärte, Bilder Werner Bergs gehörten aus der deutschen Kunst «ausgemerzt». Werner Berg wurde darauf aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen, was die Untersagung der Berufsausübung mit Mal- und Ausstellungsverbot in Deutschland bedeutete. Auch die anhaltende Verweigerung von Devisenzuweisungen aus Elberfeld wurde für Werner Berg und seine Familie immer mehr zur existenziellen Bedrohung. Auf wiederholtes Anraten trat er der Auslandsorganisation der NSDAP bei. Dies ermöglichte die Wiederaufnahme in die Reichskunstkammer und schützte ihn gegen fortgesetzte Anfeindungen.

Anfang 1936 hatte Curt Sachsse den Rutarhof verlassen. Er, der Werner Berg abgöttisch verehrte, hatte sich unglücklich in Mauki verliebt und so blieb ihm nichts übrig als zu gehen. Haltlos verbrachte er mehrere Monate in Deutschland, bevor er sich in Freiburg im Breisgau am Todestag Heinrich von Kleists erschoss.

Schwere Schatten hatten sich auf das so enthusiastisch begonnene Projekt auf dem Rutarhof gelegt. Mauki sah sich zeitweise außerstande, mit all den Beschwerden des Wirtschaftens und der Aufziehung von vier Kindern zurechtzukommen. Sie, die auch ein Studium abgeschlossen hatte, war eingespannt wie eine Magd in die Fährnisse des bäuerlichen Alltags. Sie war erschöpft und entkräftet und konnte sich aufgrund starker Ischialgien kaum mehr schmerzfrei bewegen. Für längere Zeit verließ sie den Rutarhof, um in Wien ihre Vermögensangelegenheiten zu regeln und bei einer Kur in Bad Aibling zu genesen.

Auch künstlerisch war Werner Berg verunsichert. Das Fehlen fruchtbarer geistiger Aussprache setzte ihm zu. Das Programm eines betonten Primitivismus hatte er schon

out of the Reich Art Council, which in effect was a ban from the profession and a prohibition to paint or exhibit in Germany. The continuing refusal of bank transfers from Elberfeld was increasingly becoming an existential threat for Berg and his family. Eventually, after being advised to do so on numerous occasions, he joined the National Socialist Party's organization for foreigners. This enabled him to rejoin the Reich Art Council and protected him from continued hostility.

Curt Sachsse left the Rutarhof in 1936. The poet, who Werner Berg idolized, had fallen hopelessly in love with Mauki, and thus the only thing he could do was go away. Cast adrift, he spent several months in Germany before shooting himself on the death day of Heinrich von Kleist.

Dark shadows had crept over the Rutarhof project, which initially had begun with so much enthusiasm. Mauki was at times unable to hold up under the burdens of farm life and raising four children. She, who had also completed a university degree, was yoked like a maidservant to the hardships of the farmer's existence. Beyond being fully exhausted, she was in almost constant pain due to bad case of sciatica. Thus she left the Rutarhof for a longer period of time in order to manage estate affairs in Vienna and recover her strength on the cure at Bad Aibling.

Artistically, Werner Berg was also feeling unsettled. The lack of fruitful intellectual exchange was weighing down on him. He had already abandoned his programmatic emphasis on primitivism in 1935 at the time of Herbert Boeckl's visit, and starting in 1936 he was searching for a means of depiction that was closer to nature. The themes of his canvases, which now were less often composed in sketches and were mostly painted directly from nature, generally revolved around his family, the farm and the immediate surroundings. A soberly objective representation of rural life took the place of the artist's original fascination with an almost exotic archaism.

In 1937 Berg traveled to Paris for the World Expo, where he was disgusted by the German pavilion and the paintings of the Nazi painter Ziegler that were shown there.

In 1939 the travelling exhibition «Degenerate Art» was shown in Vienna, which like the rest of Austria had been annexed by the Third Reich in 1938. Werner Berg was represented by the painting «Barn at Night».

1935 zur Zeit des Aufenthaltes Herbert Boeckls verlassen, ab 1936 suchte er eine naturnähere Darstellungsweise. Der Themenkreis seiner Bilder, die nun seltener nach Skizzen und meist vor dem Naturvorbild entstanden, war nun die Familie, der Hof und dessen unmittelbare Umgebung. Anstelle der ursprünglichen Faszination über eine fast exotische Archaik trat eine nüchterne, sachliche Darstellung des Landlebens.

1937 reiste Werner Berg zur Weltausstellung nach Paris und war angewidert vom deutschen Pavillon und den dort gezeigten Werken des Nazimalers Ziegler.

1939 wurde die Wanderausstellung «Entartete Kunst» auch im vom Deutschen Reich annektierten Wien gezeigt. Werner Berg war mit dem Bild «Nächtliche Scheune» vertreten.

Der deutsche Dichter Walter Bauer, den Werner Berg 1937 kennen gelernt hatte und mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte, besuchte 1939 den Rutarhof.

Im September 1939 fuhr Werner Berg mit seiner Frau nach Genf, um die Ausstellung von Meisterwerken aus dem Prado zu sehen, die wegen der Gefahren des spanischen Bürgerkrieges aus Madrid ausgelagert waren. Der Freund Leopold Birstinger hatte ihm ein kostengünstiges Quartier verschaffen können, ein verschwägerter hochrangiger Nationalsozialist die Ausreise knapp vor Kriegsbeginn ermöglicht.

Nach Ausbruch des Krieges absolvierte Werner Berg freiwillig eine Ausbildung zum Rot-Kreuz-Sanitäter in Klagenfurt, um den Waffendienst im Falle einer möglichen Einberufung vermeiden zu können.

Im März 1940 wurde er zur Heeressanitätsausbildung nach St. Johann in Tirol einberufen, kehrte danach aber wieder auf den Rutarhof zurück. Dort wurde am 3. Mai 1940 Tochter Annette geboren. Walter Bauer übernahm ihre Patenschaft.

Im November 1940 beteiligte sich Werner Berg an der Ausstellung des Klagenfurter Kunstvereins. Vor allem seine sachlich präzise Darstellung der Kärntner Landschaft fand in Klagenfurt, wo die «Entartete» Ausstellung in Wien



Werner Berg, Nächtliche Scheune, 1933, Öl auf Leinwand, 75 × 95 cm, zerstört
Werner Berg, Barn at Night, 1933, oil on canvas, 75 × 95 cm, destroyed

The German author Walter Bauer, who had met Werner Berg in 1937 and who would remain the artist's lifelong friend, visited the Rutarhof in 1939.

In September 1939, Werner Berg visited Geneva with his wife to see an exhibition of masterworks from the Prado, which had been taken out of Madrid due to the dangers of the Spanish Civil War. His friend Leopold Birstinger had been able to obtain reasonably priced lodgings for the couple, and a high-ranking National Socialist in-law had enabled them to undertake a journey abroad immediately before the start of the war.

After the war's start, Berg voluntarily completed training in Klagenfurt to become a Red Cross medic so as to avoid placement in the armed forces if he were drafted.

In March 1940 Berg was called up for an army medical corps training program in St. Johann in Tyrol, but after its completion he returned to the Rutarhof. There his daughter Annette was born on 3 May 1940. Walter Bauer became her godfather.

In November 1940 Werner Berg participated in an exhibition at the Klagenfurter Kunstverein. His objective and precise depictions of the Carinthian landscape were received with particularly positive recognition in press accounts from Klagenfurt, where the «Degenerate» exhibition in Vienna was either unknown or unheeded. After so many years he finally was even able to sell a painting again.

nicht weiter bekannt war oder beachtet wurde, anerkennende Beurteilung in den Pressebesprechungen. Er verkaufte sogar nach langen Jahren wieder ein Bild.

Im März 1941 wurde Werner Berg als Sanitäter zur Wehrmacht einberufen, Ende April jedoch, nach Einflussnahme von General Dietl, als Kriegsmaler nach Norwegen abkommandiert. Diesem waren in der Kunstvereinsausstellung in Klagenfurt Werner Bergs Landschaften aufgefallen. Nun sollte er die Landschaft des «Hohen Nordens» in seinen Bildern festhalten.

«Da Ihnen die Chance gegeben worden ist – ergreifen Sie sie unbedenklich. Kriegsmaler ist kein schöner Begriff – aber es liegt an Ihnen allein, etwas daraus zu machen» schrieb der den Nationalsozialismus und den Krieg ablehnende Dichterfreund Walter Bauer.

Die Einberufung wurde jedoch kurz darauf rückgängig gemacht und Werner Berg wiederum zur Arbeit auf dem Hof freigestellt. Erst im Juni 1942 kam er als Sanitätssoldat und Kriegsmaler an die Front im finnischen Urwald.

«Vorgänge freilich beobachtet man, die sich einfach nicht übersehen lassen, die einem den Magen umdrehen und ein böses Schicksal wider unser Volk herausfordern», schrieb er wenige Tage nach seiner Ankunft in Kiestinki am Top-See an Nina Semmelrock, eine mit der Familie vertraute und befreundete Fachlehrerin in Klagenfurt.

Die junge Kunstjournalistin Trude Polley setzte sich seit 1941 für Werner Berg bei einflussreichen nationalsozialistischen Kulturpolitikern in Kärnten ein. Auch eine Teilnahme an der großen Präsentation der Kärntner Künstler in Salzburg war vorgesehen, letztlich fand Werner Bergs darstellerische Konzentration auf die slowenischsprachigen «Windischen» das Missfallen von Helmut Bradazcek, dem für die Ausstellungskonzeption verantwortlichen Leiter der Kärntner Landesgalerie. Werner Berg war wiederum zu keinen Konzessionen in der Motivwahl bereit. «Man sagte mir Du seiest zu revolutionär. Du kannst Dich also freuen. Denn eine Künstlerbemühung, die nicht dauernd experimentiert, muss schließlich im Gewöhnlichen, um nicht zu sagen im Ordinären stecken bleiben», schrieb der mit Werner Berg seit 1936 befreundete Dichter Josef Weinheber.



Werner Berg als Kriegsmaler in Skandinavien, 1943

In March 1941 Berg was drafted into the Wehrmacht as a medic, but after General Dietl had intervened he was dispatched to Norway as a battlefield painter at the end of April. The artist's landscapes had attracted the general's attention at the Kunstverein exhibition in Klagenfurt. Now he would also be depicting the landscape of the «far north» in his paintings.

«Since you have been given the chance, take it without worrying. Being a battlefield painter is not a nice idea, but it is up to you alone to make something out of it,» wrote his author friend Walter Bauer, who rejected both National Socialism and the war.

A short time later the order to appear for duty was retracted, with Berg being freed from service so that he could keep up the farm. It was not until June 1942 that he was stationed as a medic and battlefield painter on the front in the Finnish primeval forest.

«One witnesses events that are simply not to be overseen and that turn one's stomach and will conjure up an evil destiny for our people,» he wrote a few days after his arrival in Kiestinki on Top Lake to Nina Semmelrock, a teacher from Klagenfurt who was a trusted friend of the family.

In 1941 the young art journalist Trude Polley pleaded Werner Berg's case to influential National Socialist culture politicians in Carinthia. His participation in a large presentation of

Auch 1943, als Erwin Bauer und Wilhelm Rüdiger Werner Bergs Bilder in einer Ausstellung junger deutscher Kunst im Goethe Museum in Weimar zeigen wollten, verhinderte dies der Einspruch einer aus Berlin eigens angeforderten Sittenkommission. «Man sagte, dass diese Art von Malerei nicht nur die Ausstellung sprengen würde, sondern auch einen heftigen Protest hervorrufen würde», schrieb Erwin Bauer. Im Februar 1943 eröffnete Werner Berg jedoch unter Anwesenheit von Größen aus Partei und Gesellschaft eine Ausstellung seiner «Bilder von der Eismeerfront und aus Nordkarrelien» im Klagenfurter Kunstverein. Die Albertina kaufte eine Zeichnung und ein Aquarell, die Klagenfurter Landesgalerie ein Ölbild.

Während eines Heimaturlaubs Werner Bergs besuchte Josef Weinheber den Rutarhof und porträtierte den Freund in einer berauschten Stunde. Weinheber schätzte Werner Berg vor allem aufgrund seiner präzisen Bemerkungen zu seiner Dichtkunst und widmete ihm sein letztes Werk «Hier ist das Wort».

Ein Bombenangriff auf Elberfeld zerstörte Werner Bergs Elternhaus. Seine Schwester Clara starb dabei, seine Mutter war zufällig auf dem Rutarhof und verblieb fortan in Kärnten. Mauki musste zu dieser Zeit allein den Hof erhalten, der wiederholt zum Ziel von Partisanenüberfällen wurde. Wie durch ein Wunder blieb das Atelier mit den Bildern dabei unzerstört, hatten doch die Partisanen zusammengerolltes Papier und Leinwände als Leuchtfackeln benutzt.

Anfang 1944 zeigte die Galerie Welz in Wien Werner Bergs Landschaften aus Norwegen und Finnland. Die Pressebesprechungen hoben das Fehlen militärischer Motive und die sachlich ernste Konzentration auf eine kalte, weite, unberührte Landschaft hervor, deren tiefer Frieden im Gegensatz zu den längst auch Wien erreichenden Kriegsgräueln gesehen wurde.

Im April 1945 besuchte Werner Berg, noch betroffen vom Tod Edvard Munchs, dessen Schwester Inger in Ekely.

Den Krieg beendete Werner Berg als Obergefreiter. Er kam in ein Internierungslager nach Hamar und konnte erst im Spätherbst 1945 auf den Rutarhof zurückkehren. Die im Krieg entstandenen Arbeiten musste er bei Iver Woundal,

Carinthian artists in Salzburg was also planned, but in the end Berg's concentration on depictions of Carinthia's Slovene-speaking minority elicited the disapproval of Helmut Bradazcek, director of the Kärntner Landesgalerie, who was responsible for the exhibition's conception. Again, Werner Berg was not ready to make any concessions regarding his choice of subject. «They tell me that you are too revolutionary. You can be pleased: artistic effort that is not constantly experimenting must sooner or later get stuck in the habitual, not to say the ordinary,» wrote the author Josef Weinheber, who had been a friend of Berg's since 1936.

In 1943 as well, when Erwin Bauer and Wilhelm Rüdiger wanted to show Werner Berg's paintings in an exhibition of young German artists in Weimar's Goethe Museum, his participation was prevented by the objections of a «morality» commission that had been especially consulted in Berlin. «They say that this sort of painting would not only disrupt the exhibition, but that it would also give rise to major protests,» wrote Erwin Bauer. In February 1943, Werner Berg nonetheless opened an exhibition of his «Paintings from the Arctic Ocean Front and North Carrelia» at the Klagenfurter Kunstverein. The Albertina bought a drawing and a watercolor, and the Klagenfurter Landesgalerie bought an oil painting.

While Berg was home on leave, Josef Weinheber visited the Rutarhof and portrayed his friend in an intoxicated hour. Weinheber especially valued Werner Berg for the precise remarks he made about his poetry and dedicated his last work, «Here is the Word», to the artist.

A bombardment of Elberfeld destroyed Werner Berg's parents' house. His sister Clara died in the attack. By coincidence his mother was at the Rutarhof, and from this time on she remained in Carinthia. Through this period Mauki was left alone to manage the farm, which repeatedly was the target of partisan raids. Miraculously, the studio with the artworks remained intact; the partisans would likely have used rolled up paper or canvas for torches.

At the beginning of 1944 the Galerie Welz in Vienna showed Werner Berg's landscapes from Norway and Finland. Commentaries in the press stressed the absence of military subjects and the artist's objective concentration on a cold,

einem befreundeten norwegischen Offizier zurücklassen, der sie ihm später zurücksandte und ihn auch in den entbehrungsreichen Jahren nach dem Krieg, als Malmaterial in Österreich kaum erhältlich war, mit Farbenlieferungen unterstützte.

Der Bruder Walter Berg wurde bei einem Lageraufstand in einem französischen Kriegsgefangenenlager in Andernach erschossen.

Im November 1945 schrieb Werner Berg ein Einbürgerungsansuchen und bekam vorerst das Heimatrecht in der Gemeinde Gallizien. Bei seinen Bemühungen um die österreichische Staatsbürgerschaft unterstützten ihn der damalige Kulturreferent, der Dichter Johannes Lindner, und dessen junger Mitarbeiter, der Dichter Michael Guttenbrunner. Michael Guttenbrunner wurde zum begeisterten Bewunderer der Kunst Werner Bergs und suchte diesen – oft gemeinsam mit dem befreundeten Kunstschriftsteller Heimo Kuchling – wiederholt auf dem Rutarhof auf, wo beide auch bei der landwirtschaftlichen Arbeit mithalfen.

1946 trat Werner Berg dem Kärntner Kunstverein bei. Briefe verbanden ihn mit Anton Kolig, den er 1947 in Nötsch aufsuchte. Heimo Kuchling blieb, bevor er seine Lehrtätigkeit an der Akademie in Wien aufnahm, für zwei Jahre auf dem Rutarhof. Der Landesamtsdirektor Karl Newole wurde Freund und Förderer Werner Bergs.

Im Jänner 1947 erhielt Werner Berg mit seiner Familie die österreichische Staatsbürgerschaft. Durch seine frühere Mitgliedschaft bei der NS-Partei musste er sich einer Entregistrierung nach dem Verbotsgesetz unterziehen, welche ihm jedoch eine «einwandfreie und ausgesprochen antifaschistische politische Einstellung» bescheinigte. Die Tatsache, als einziger der Kärntner Maler in der Ausstellung «Entartete Kunst» vertreten gewesen zu sein sowie seine auch zu Zeiten des NS-Regimes nicht geänderte künstlerische Zuwendung zur slowenischen Volksgruppe, wurden dabei besonders hervorgehoben.

Die Landesregierung beauftragte Werner Berg am Entwurf zu einem Kulturgesetz mitzuarbeiten.

Werner Berg trat dem Art Club bei und war mit Holzschnitten bei dessen erster Ausstellung in der Neuen Galerie in Wien vertreten.



Werner Berg bei der Feldarbeit, 1948

wide and untouched landscape, whose profound peace was seen in contrast to the cruelties of war, which had already long been readily apparent in Vienna.

In April 1945, Berg, who was still deeply affected by Edvard Munch's death, visited his sister Inger in Ekely.

At the war's end Werner Berg was a lance corporal. He was sent to an internment camp in Hamar and was not able to return to the Rutarhof until the late autumn of 1945. He was forced to leave the work that had been produced during the war with a Norwegian officer Iver Wormdal he had befriended. Later this friend sent the works back to him and also supported Berg with shipments of paint during the postwar years in which painting materials were practically unobtainable in Austria.

The artist's brother Walter Berg was shot during a prisoner revolt in a French internment camp in Andernach.

In November 1945, Werner Berg wrote an application for Austrian citizenship and initially received a residency permit for the community of Gallizien. In his efforts to obtain citizenship he was supported by the author Johannes Lindner,



Werner und Mauki Berg, Rutarhof 1950

Im November 1947 zeigte die Galerie Kleinmayr eine sehr beachtete und gut besuchte Ausstellung Werner Bergs in Klagenfurt. Im selben Monat hielt Werner Berg einen Radiovortrag «Wahlheimat Unterkärnten» – ein Bekenntnis zu seiner Situation auf dem Rutarhof.

Gemeinsam mit Heimo Kuchling besuchte Werner Berg 1948 die Biennale in Venedig, die ihm nach langen Jahren unfreiwilliger Abgeschiedenheit eine eindrucksvolle Wiederbegegnung mit den Werken der großen Maler der Moderne ermöglichte.

Werner Bergs Mutter starb 1949 auf dem Rutarhof.

Im Jänner 1949 stellte Werner Berg in der Galerie Welz (Würthle) in Wien aus. Der Maler Kurt Moldovan äußerte sich enthusiastisch zur Ausstellung: «Da dem Publikum kein formalistisches oder inhaltliches Weiterspielen offen blieb, mit der es dieser Bilderatmosphäre von Einfach

who held the office of cultural advisor at the time, and by his young assistant, the author Michael Guttenbrunner. Michael Guttenbrunner became an enthusiastic admirer of Berg's art and on numerous occasions visited him – often with his friend the art writer Heimo Kuchling – at the Rutarhof, where both of them also helped out with the farming work.

In 1946 Berg joined the Kärntner Kunstverein. He exchanged letters with Anton Kolig, who he visited in Nötsch in 1947. Heimo Kuchling stayed at the Rutarhof for two years before starting a teaching job at the Vienna Academy. Karl Newole, director of the provincial administrative office, became Berg's friend and supporter.

In January 1947, Werner Berg and his family were granted Austrian citizenship. On account of his earlier membership in the National Socialist Party, he was required to undergo denazification, whereby he was certified as having an «irreproachable and pronouncedly antifascist political disposition.» The fact that he was the only Carinthian painter represented in the «Degenerate Art» exhibition as well as his unflagging artistic preoccupation with the Slovene minority during the Nazi era received special mention.

The provincial government invited Werner Berg to participate in the drafting of a new cultural policy program.

Werner Berg joined the Art Club and was represented by woodcuts in the group's first exhibition at Vienna's Neue Galerie.

In November 1947 the Galerie Kleinmayr in Klagenfurt presented an exhibition of Werner Berg's work that was highly acclaimed and attracted many visitors. During the same month, Berg made a radio address entitled «Lower Carinthia, My Adopted Homeland» – a pledge of satisfaction with his situation on the Rutarhof.

Together with Heimo Kuchling, Werner Berg visited the 1948 Biennial in Venice. After long years of involuntary isolation this was an impressive renewed encounter with the works of the great modern painters.

Werner Berg's mother died at the Rutarhof in 1949.

In January 1949, Werner Berg exhibited at the Galerie Welz (Würthle) in Vienna. The painter Kurt Moldovan expressed his enthusiasm about the exhibition: «Since the public

und zugleich Bedrohung entgehen konnte, blieb für es nur die existentialistische bäuerliche Welt übrig, gegen die es sich wehrte; – gerade aber das beeindruckte mich am Tiefsten.» Viktor Matejka, Kulturstadtrat von Wien, unterstützte Werner Berg durch Bildankäufe und zeigte diese auch Oskar Kokoschka, welcher sich sehr zustimmend zu den Bildern äußerte. Junge Maler, wie Maria Lassnig, Arnulf Rainer, Herbert Breiter und der Grafiker Paul Flora, suchten den Rutarhof auf. Sie sahen in Werner Berg ein «Vorbild, bei dem Leben, Werk und Persönlichkeit ein Einziges darstellen», wie Arnulf Rainer voll Bewunderung schrieb.

1950 war Werner Berg auf der Biennale in Venedig vertreten.

Bei einer Tagung zeitgenössischer Autoren und Komponisten in St. Veit traf Werner Berg die Dichterin Christine Lavant und war von ihren Gedichten und ihrer zarten, ausdrucksvollen Erscheinung, die mit Kopf- oder Umhängtuch den betenden slowenischen Frauen seiner Bilder glich, beeindruckt. Damit begann eine beidseitige Liebe. Werner Berg lud Christine Lavant auf den Rutarhof ein, wo 1951 die Bildnisse Christine Lavants entstanden – sieben Ölbilder, fünf Holzschnitte und drei großformatige Zeichnungen. Seiner Frau Mauki gestand er offen die künstlerisch geistige Notwendigkeit seiner Hinwendung zur Dichterin.

Werner Berg lernte Adele Kaindl, Ministerialrätin im Unterrichtsministerium, kennen, die großes Verständnis für seine Arbeit hatte und ihn in den folgenden Jahren durch Ankäufe für das Ministerium unterstützte.

Im Mai 1951 heiratete Tochter Ursula Heimo Kuchling. Wie bei allen späteren Heiraten der Kinder war die Loslösung vom Vater nicht leicht.

1953 beteiligte sich Werner Berg an einer Ausstellung Kärntner Künstler in der Secession in Wien. Die Bitte, in Köln ein Wandbild zu gestalten, lehnte er, wie alle derartigen späteren Anfragen, ab; er sei «ausschließlich daran gewöhnt, aus den Gegebenheiten seines Lebens, aus innerer Bindung und einem seelisch stark auslösenden Moment die Form zu erarbeiten».

Zu Werner Bergs fünfzigstem Geburtstag war eine Ausstellung in Wien geplant, welche durch offene Einwände



Werner Berg im Atelier, 1955

is left with no opportunity for continuing the artworks' form or content, with which it could escape from this innocent and at the same time ominous pictorial atmosphere, it is left with only the existential world of the farmer, against which it rebels – this is precisely what impresses me the most.» Viktor Matejka, the Viennese city councilor in charge of culture, supported Berg by purchasing paintings, which he also showed to Oskar Kokoschka, who expressed his approval of the canvases. Young painters like Maria Lassnig, Arnulf Rainer, Herbert Breiter and the graphic artist Paul Flora visited the Rutarhof. They saw in Werner Berg a «model in which life, work and persona form a unity,» as Arnulf Rainer admiringly wrote.

In 1950 Werner Berg was included in the Venice Biennial.

At a conference of contemporary authors and composers in St. Veit, Berg met the poet Christine Lavant and was impressed by her poems and her delicate, expressive appearance, which due to the headscarves and shawls she favored resembled the praying Slovene women of his paintings. This was the beginning of a mutual love. Berg invited Christine Lavant to the Rutarhof, where his portraits of her were created in 1951 – seven oil paintings, five woodcuts and three large drawings. He openly confessed to his wife Mauki the artistic and intellectual necessity of his attachment to the poet.



Werner Berg vor dem Rutarhof, 1964

Herbert Boeckls, der in Kunstkreisen großen Einfluss besaß und Werner Berg ablehnend gegenüberstand, nicht zustande kam. Das Klagenfurter Künstlerhaus zeigte jedoch eine große Ausstellung. Viele Kärntner wurden bei dieser Gelegenheit auf Werner Berg aufmerksam, darunter künftige Sammler, die ihn später durch ihre Ankäufe unabhängig machen sollten.

Die Beziehung Werner Bergs zu Christine Lavant erlebte zu dieser Zeit ihren letzten Höhepunkt und ihr Scheitern.

Im Jänner 1955 versuchte Werner Berg, seinem Leben durch Einnahme einer Überdosis starker Schlafmittel ein Ende zu setzen. Er konnte unter dramatischen Umständen gerettet werden, blieb jedoch fünf Tage bewusstlos, erlitt auf der Intensivstation eine Lungenentzündung und bekam aufgrund der damaligen Mehrfachverwendung von Injektionsnadeln eine Hepatitis, die ihn für Monate ans Spital fesselte. Im Herbst musste er neuerlich aufgrund von Spätfolgen seiner Hepatitis in stationäre Behandlung und verbrachte so insgesamt acht Monate im Klagenfurter Landeskrankenhaus. Er konnte diese Krise überstehen und verarbeitete sie

Werner Berg met Adele Kaindl, a division head at the Ministry of Education. She showed great interest in his work and supported him with purchases for the ministry in following years.

In May 1951 Berg's daughter Ursula married Heimo Kuchling. As was the case in all of the children's marriages, separation from the father was not easy.

In 1953 Werner Berg participated in an exhibition of Carinthian artists at the Secession in Vienna. He refused a commission to create a mural in Cologne, and he reacted to all further requests similarly, stating that «he was only accustomed to creating form from the circumstances of his life, from inner connection and a powerful spiritual moment.»

An exhibition in Vienna was planned for Werner Berg's fiftieth birthday, but due to objections raised by Herbert Boeckl, who had great influence in artistic circles and displayed a dismissive attitude toward Berg, it did not take place. Nevertheless, the Klagenfurter Künstlerhaus presented a major exhibition. Many Carinthians first took notice of the artist's work on this occasion, among them future collectors, who would later ensure Berg's independence through their purchases.

During this period Werner Berg's relationship with Christine Lavant reached its last highpoint and also its conclusion.

In January 1955, Werner Berg attempted to end his life by taking an overdose of strong sleeping pills. It was possible to save him in a dramatic rescue operation, but he remained unconscious for five days, contracted pneumonia on the intensive care station and also was infected with hepatitis due to the reuse of hypodermic needles, which was a common practice at the time. The latter illness confined him to a hospital bed for several months. In autumn he was again hospitalized due to complications arising from the hepatitis, and thus he spent a total of eight months in the Klagenfurt Hospital. In the end he succeeded in getting through this crisis and dealt with it in a series of hospital images. The writings of the philosopher and mystic Simone Weill became a revelation to him during his recovery; he referred to her as his «saint». Berg's friends and supporters gave him new courage and also were active in giving him assistance. Public and private purchases mitigated the major economic difficulties faced by the farm.



Werner Berg beim Skizzieren, 1964

in der Serie der Krankenhausbilder. Das Werk der Philosophin und Mystikerin Simone Weill wurde ihm während seiner Genesung zur Offenbarung; er nannte sie seine «Heilige». Freunde und Förderer gaben ihm neuen Mut und unterstützten ihn tatkräftig. Offizielle und private Ankäufe erleichterten auch die großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten auf dem Hof. Die Sammler seiner Bilder, die zu seinen treuesten Freunden zählten, gaben ihm in den folgenden Jahren die Gewissheit, dass die Wahlheimat ihn und seine Kunst aufgenommen hatte.

1956 entstand eine Fülle von bedeutenden Holzschnitten. Im Sommer 1956 besuchte Alfred Kubin den

The collectors of his paintings, who were among his truest friends, gave him the certainty that the people of the place where he had chosen to live accepted him and his art.

1956 was a year in which numerous important woodcuts were created. During the summer Alfred Kubin visited the Rutarhof, commenting that this visit made the strongest artistic impression on him of any postwar experience. In November the Österreichische Galerie Belvedere presented Werner Berg in a solo exhibition. Here the art critic Wieland Schmied took notice of Berg, and during the following winter he visited the Rutarhof.

In 1957 exhibitions of Werner Berg's work were held at the Austrian Culture Institute in Paris and at the Modern Gallery in Ljubljana. Berg visited Gabriele Münter in Murnau.

1958 was Werner Berg's most intensive year of production to date. While in earlier years he had often not had time to paint for weeks on end due to his self-imposed farmer's life, he was now freed from agricultural work by his son Veit and his youngest daughter Annette, both of whose desires to obtain an education were thwarted in the process.

Preparations for an exhibition shown at the Städtische Galerie im Lenbachhaus in Munich were an interruption in what became for the most part a period of unencumbered artistic creation. Thereafter Werner Berg withdrew from the exhibition world, which was also not exactly well disposed to his art. He was consistent in his rejection of all potential commissions.

Since 1957 Berg had been making yearly visits to Überlingen on Lake Constance for the cure. In 1961 he and his son visited Max Frisch and Ingeborg Bachmann in Zurich, where together they saw a performance of Frisch's play «Andorra».

In 1964 Heimo Kuchling published a book on Berg's woodcuts, which was honored as the year's most beautiful book at the Austrian Book Exhibition. Austrian National Television produced the film «Visiting Werner Berg».

Mauki's health was declining, and in November 1964 she suffered a heart attack. The Rutarhof, whose official owner was Dr. Amalie Berg, was inherited by her son Veit.

At the end of 1965 Werner Berg embarked on an artistically oriented journey to Holland and London.

Rutarhof und bezeichnete diesen Besuch als seinen stärksten künstlerischen Eindruck der Nachkriegszeit. Im November zeigte die Österreichische Galerie im Belvedere Werner Berg in einer Einzelausstellung. Dabei wurde der Kunstschriftsteller Wieland Schmied auf ihn aufmerksam und suchte im folgenden Winter den Rutarhof auf.

1957 folgten Ausstellungen Werner Bergs im Österreichische Kulturinstitut in Paris und der Modernen Galerie in Laibach. Er besuchte Gabriele Münter in Murnau.

1958 wurde Werner Bergs bisher intensivstes Schaffensjahr, es entstanden über sechzig Ölbilder. War er in früheren Jahren durch die selbst gewählte Arbeit als Bauer oft wochenlang nicht zum Malen gekommen, so wurde er nun in der Landwirtschaft weitgehend von seinem Sohn Veit und der jüngsten Tochter Annette entlastet, die Ausbildungswünsche der Kinder blieben dabei jedoch auf der Strecke.

Die Vorbereitung einer in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München 1961 gezeigten Ausstellung unterbrach noch einmal eine weitgehend unbehinderte Periode stetigen Schaffens. Danach entsagte Werner Berg für Jahre

Due to the marriages of his son Veit and his daughter Annette in 1966, Werner Berg faced radical changes in his life at the Rutarhof.

Werner Berg's work formed an important part of the UNESCO exhibition «Peace, Humanity and Friendship Among the Nations» in Slovenj Gradec. Together with Henry Moore and Ossip Zadkine he received honorary citizenship.

Due to the efforts of the Bleiburg baker Gottfried Stöckl, the City of Bleiburg, with the financial support of the Province of Carinthia, adapted a vacant house on the central square for a permanent Werner Berg exhibition in 1968. In rejection of everything having a smack of the museum world, the artist selected the name Werner Berg Galerie for this institution and put together a representative selection of his life's work. Initially, a two-year trial period of operation was agreed upon.

In 1969 the City of Bleiburg named Werner Berg an honorary citizen. However, due to the great demands it made on his time and his creativity, Berg wanted to give up the Bleiburg project, and thus the gallery remained closed for the following two years.



Werner Berg mit dem Schriftsteller Erich Kuby im Atelier, 1976

dem Ausstellungsbetrieb, der seiner Kunst auch nicht gerade wohlgesinnt war. Sämtliche an ihn herangetragenen Projekte lehnte er konsequent ab.

Seit 1957 war Werner Berg jährlich zur Kur nach Überlingen am Bodensee gefahren, von wo aus er ausgedehnte Kunstreisen unternahm. 1961 besuchte er gemeinsam mit Sohn Veit Max Frisch und Ingeborg Bachmann in Zürich, wo sie zusammen eine Aufführung von Frischs Schauspiel «Andorra» sahen.

1964 veröffentlichte Heimo Kuchling ein Buch über die Holzschnitte, das als schönstes Buch des Jahres in der österreichischen Buchausstellung ausgezeichnet wurde. Im ORF entstand der Film «Zu Gast bei Werner Berg».

Der Gesundheitszustand von Mauki verschlechterte sich und im November 1964 erlitt sie einen Herzinfarkt. Der Rutarhof, dessen offizieller Besitzer Dr. Amalie Berg war, wurde an Sohn Veit übergeben.

Ende 1965 unternahm Werner Berg eine Kunstreise nach Holland und London.

Auf dem Rutarhof ergaben sich 1966 durch die Heirat von Sohn Veit und Tochter Annette für Werner Berg einschneidende Veränderungen.

In der Unesco-Ausstellung «Friede, Humanität und Freundschaft unter den Nationen» in Slovenj Gradec war Werner Berg prominent vertreten und wurde zusammen mit Henry Moore und Ossip Zadkine zum Ehrenbürger ernannt.

Auf Anregung des Bleiburger Lebzelters Gottfried Stöckl adaptierte die Stadtgemeinde Bleiburg 1968 mit Fördermitteln des Landes Kärnten ein freistehendes Haus am Hauptplatz für eine ständige Werner Berg Präsentation. Aus Ablehnung aller Musealen wählte der Künstler den Namen Werner-Berg-Galerie für diese Einrichtung und stellte dafür eine repräsentative Auswahl aus seinem Lebenswerk zusammen. Vorerst wurde ein zweijähriger Probetrieb vereinbart.

1969 ernannte die Stadt Bleiburg Werner Berg zum Ehrenbürger. Er wollte jedoch aufgrund zu großer Beeinträchtigung seiner Zeit- und Schaffensreserven das Bleiburger Projekt wieder aufgeben, und die Galerie blieb in den folgenden beiden Jahren geschlossen.

The serious illness of Berg's wife lay like a shadow across his artistic production during the late sixties. The strong colors gave way to a subdued, broken coloration. «Over everything, over all motifs deriving from the one theme of the fundamental area of existence lays the shadow of transience, of hopelessness, maybe also of the insufficiency of all created being, but with dignity and the posture of that which one can refer to as unquestioning readiness to meet destiny, endowed with and ripened into form,» wrote the art critic Jörg Lampe, a friend of Berg's.

The original multiplicity and pictorial power of pre-industrial agrarian life was to be encountered less and less; the technologization and industrialization of agriculture also transformed Werner Berg's immediate surroundings. At times tensions and conflicts arose on the farm between the artist and his son's young family. When Mauki Berg died on 9 April 1970, that which «had once been our Rutarhof life» had been forever altered for Werner Berg. Often he expressed doubt to his friends as to whether he could continue his work at the Rutarhof at all. For a year he felt incapable of doing artistic work.

In 1971 the Modern Gallery of Slovenj Gradec presented the most extensive retrospective of Werner Berg's work to date. He was named an honorary citizen of Gallizien, his community of residence. Motivated by his daughter Ursula, he resumed painting during the summer.

Following an extensive remodeling of the facility, the Werner Berg Galerie in Bleiburg was reopened in 1972 with a new hanging as a permanent institution.

In 1973 Werner Berg received the Culture Prize of the Province of Carinthia. Kristian Sotriffer published a work register of the woodcuts. An extensive catalog of the Bleiburg gallery with an introduction by Trude Polley appeared. These were the last books whose production Werner Berg agreed to. He refused all of the requests for publications or exhibitions made of him in the following years so as to be able to concentrate wholly on his work.

The placement of bilingual signs marking the communities in Carinthia's mixed language regions elicited a storm of nationalist outrage, in the wake of which Provincial Governor Hans Sima was removed from office. Werner Berg took a stand for the rights of the Slovene minority and participated in

Die schwere Krankheit seiner Frau lag wie ein Schatten auf der künstlerischen Produktion der späten sechziger Jahre. Die starken Farben wichen einer gedämpften, gebrochenen Farbigkeit. «Über allem, über allen Motiven aus dem einen Thema des zugrundeliegenden Existenzbereiches liegt der Schatten der Vergänglichkeit, der Vergeblichkeit, vielleicht auch der Unzulänglichkeit alles Kreatur-seins, aber mit der Würde und der Haltung dessen, was man als fraglose Schicksalsbereitschaft bezeichnen kann, ausgestattet und zur Gestalt gereift», schrieb zu diesen Bildern der mit Werner Berg befreundete Kunstschriftsteller Jörg Lampe.

Die ursprüngliche Vielfalt und Bildkraft des vorindustriellen bäuerlichen Lebens war immer seltener vorzufinden, die Technisierung und Industrialisierung der Landwirtschaft veränderte auch Werner Bergs unmittelbares Umfeld. Mit der jungen Familie des Sohnes auf dem Hof ergaben sich zeitweise Konflikte und Spannungen. Als Mauki Berg am 9. April 1970 starb, hatte sich für Werner Berg «das, was einst unser Rutarhof Leben war» endgültig verändert. Immer wieder äußerte er Freunden gegenüber Zweifel, ob er überhaupt auf dem Rutarhof weiterarbeiten könne. Für ein Jahr fühlte er sich unfähig zur künstlerischen Arbeit.

1971 zeigte die Moderne Galerie der Stadt Slovenj Gradec die bisher umfangreichste Retrospektive Werner Bergs. Er wurde zum Ehrenbürger seiner Heimatgemeinde Gallizien ernannt. Angeregt durch Tochter Ursula begann er im Sommer wieder zu malen.

Die Werner-Berg-Galerie der Stadt Bleiburg wurde 1972 nach großzügiger Umgestaltung des Hauses mit einer neuen Hängung als bleibende Einrichtung wieder eröffnet.

1973 erhielt Werner Berg den Kulturpreis des Landes Kärnten. Kristian Sottriffer veröffentlichte ein Werkverzeichnis der Holzschnitte. Es erschien ein umfassender Katalog zur Bleiburger Galerie, eingeleitet von Trude Polley. Dies waren die letzten Bücher, deren Produktion Werner Berg zustimmte. Allen in den folgenden Jahren an ihn herangetragenen Wünschen um Publikationen oder Ausstellungen erteilte er Absagen, um sich ganz auf sein Werk konzentrieren zu können.

a demonstration for the Carinthian Slovenes in Klagenfurt. The Slovene writer Janko Messner compared Werner Berg's stance to that of Mahatma Gandhi and Martin Luther King. Berg received insulting and threatening letters from the German nationalist quarter.

Austrian National Television produced the film «The Painter Werner Berg» in 1974.

In 1974 and 1979 Werner Berg put together major exhibitions of his late work in Bleiburg. Starting in 1975 he made an annual presentation of his newest works in two rooms that had been built as an addition to the gallery.

In 1979 the filmmaker Wolfgang Lessowsky produced an extensive documentary film on Werner Berg entitled «A Life in Security Never Grasps the Mystery».

Berg's living situation darkened. «La morte si sconta vivendo,» was the dictum by Giuseppe Ungaretti that he posted over the entry to his studio. Still, his artistic productivity remained unbroken and his painterly work experienced a final climax. In 1980 and 1981 he created more than one hundred new woodcuts under enormous exertion.

In May 1981 Werner Berg was awarded the Austrian Cross of Honor for Science and Art. After a cure in Überlingen he hoped to be able to paint again during the summer – this never happened. He sent his closest friends a last greeting. On 7 September, Werner Berg was found dead in his studio. According to his wishes he was buried anonymously in the Cemetery of the Nameless in Salzburg. In his testament he made the collection housed in the gallery in Bleiburg permanently available to the public in the form of an endowment.

Die Aufstellung zweisprachiger Ortstafeln im gemischtsprachigen Teil Kärntens löste einen Sturm nationaler Empörung aus, in dessen Folge auch Landeshauptmann Hans Sima abgelöst wurde. Werner Berg appellierte, die Rechte der slowenischen Minderheit zu sichern und nahm an einem Demonstrationszug für die Kärntner Slowenen in Klagenfurt teil. Der slowenische Dichter Janko Messner verglich in einem offenen Brief Werner Bergs Haltung mit Mahatma Gandhi und Martin Luther King. Aus deutschnationalen Kreisen erhielt Berg Droh- und Schmähbriefe.

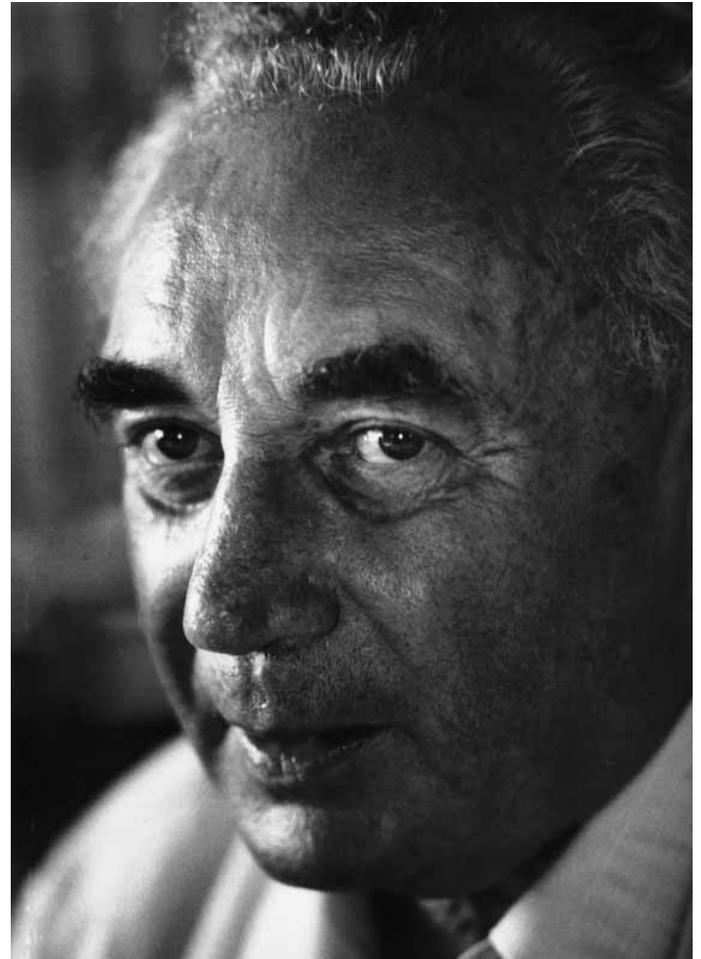
Der Österreichische Rundfunk produzierte 1974 den Film «Der Maler Werner Berg».

1974 und 1979 stellte Werner Berg in Bleiburg größere Sonderausstellungen seiner letzten Arbeiten zusammen. Seit 1975 zeigte er jährlich in zwei, als Erweiterung der Galerie hinzugekommenen Räumen seine neuesten Bilder.

1979 drehte der Regisseur Wolfgang Lessowsky unter dem Titel «Das Ungeheure begreift nie der Sichre» einen umfassenden Dokumentarfilm über Werner Berg.

Bergs Lebenssituation verdüsterte sich. «La morte si sconta vivendo», diesen Spruch Giuseppe Ungarettis, befestigte er über der Eingangstür seines Ateliers. Dennoch war seine künstlerische Produktivität ungebrochen, und das malerische Werk erfuhr eine letzte Steigerung. 1980 und 1981 entstanden in einer nochmaligen, enormen Schaffensanstrengung über hundert neue Holzschnitte.

Im Mai 1981 wurde Werner Berg das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst verliehen. Nach einem anschließenden Kuraufenthalt in Überlingen hoffte er im Sommer wieder malen zu können – es kam nicht mehr dazu. Seinen engsten Freunden sandte er «Letzte Grüße». Am 7. September wurde Werner Berg tot in seinem Atelier aufgefunden. Er wurde seinem Wunsch gemäß anonym auf dem Friedhof der Namenlosen in Salzburg bestattet. In seinem Testament hatte er den reichen Bilderbestand der Galerie in Bleiburg als Stiftung der Öffentlichkeit vermacht.



Werner Berg, 1976

AUSSTELLUNGEN/EXHIBITIONS

Einzelausstellungen/Solo Exhibitions

- 1931 Elberfeld, Städtisches Museum
- 1934 Berlin, Galerie von der Heyde (mit Katalog)
- 1935 Hamburg, Kunstverein
Bochum, Städtisches Museum
Köln, Kunstverein
- 1943 Klagenfurt, Kunstverein, «Bilder von der Eismeerfront und aus Nordkarrelien»
- 1944 Wien, Galerie Würthle (Welz), «Werner Berg malt Nordeuropa»
- 1947 Klagenfurt, Galerie Kleinmayr (mit Katalog)
- 1949 Wien, Galerie Würthle (Welz)
- 1950 Wien, Konzerthaus
- 1951 Klagenfurt, Künstlerhaus (gemeinsam mit Alfred Kubin)
- 1953 Kapfenberg, Renner-Schule
- 1954 Innsbruck, Tiroler Kunstpavillon
Klagenfurt, Künstlerhaus
- 1956 Graz, Werkbund (Sonderschau)
- 1956/57 Wien, Österreichische Galerie, Oberes Belvedere (mit Katalog)
- 1957 Frankfurt am Main, Galerie Dr. Hoheisel
Paris, Centre Culturel Autrichien (mit Katalog)
Ljubljana, Moderna Galerija (mit Katalog)
- 1961 München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (mit Katalog)
Klagenfurt, Galerie 61 (mit Katalog)
Istanbul, Akademie der bildenden Künste (mit Katalog)
Ankara, Neues Konzerthaus (mit Katalog)
- 1962 Teheran, Salle Farhangue (mit Katalog)
Kairo, Galerie Maspero (mit Katalog)
- 1963 Alexandrien, Salle St. François Xavier (mit Katalog)
Linz, Galerie Kontakt (mit Katalog)
- 1964 Götzis/Vorarlberg, Galerie Haemmerle (mit Katalog)
New York, Galerie St. Etienne (mit Katalog)
Rom, Istituto austriaco di cultura (anschließend Pisa, Florenz und Triest) (mit Katalog)
- 1965 Bielefeld, «Brücke»
Klagenfurt, Handelskammer
- 1967 Kostanjevica na Krki/Slowenien, Gorjupova Galerija (mit Katalog)
- 1968/69 Werner-Berg-Galerie der Stadt Bleiburg
- 1971 Slovenj Gradec (mit Katalog)
- 1972 Werner-Berg-Galerie der Stadt Bleiburg (mit Katalog)
- 1974 Werner-Berg-Galerie der Stadt Bleiburg, Sonderausstellung
- 1979 Werner-Berg-Galerie der Stadt Bleiburg, Sonderausstellung
- 1982 Klagenfurt, Galerie Carinthia (Katalog)
- 1984 Klagenfurt, Künstlerhaus und Stadthaus (Katalog)
Innsbruck, Galerie im Taxispalais
Ljubljana, Moderna Galerija
Wien, Künstlerhaus
- 1985 Wuppertal, Von der Heydt Museum
Wiesbaden, Brunnenkollonade
Graz, Neue Galerie
- 1986 Wien, Galerie Würthle
- 1987 Salzburg, Rupertinum
- 1990 Linz, Neue Galerie (Katalog)
Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie
Wien, BAWAG Foundation
- 1994 Völkermarkt, Galerie Magnet (Katalog)
- 1995 Slovenj Gradec/Slowenien, Galerija Likovnih Umetnosti (Katalog)
- 1997 Schwaz/Tirol, Rabalderhaus (Katalog)
Kapfenberg/Steiermark, Kulturhaus
- 1998 Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie, «Werner Berg – Ein Beginn» (Katalog)
Lienz/Osttirol, Städtische Galerie
Wolfsberg/Kärnten, Stadtgalerie «Werner Berg – Christine Lavant»
- 1999 Werner-Berg-Galerie der Stadt Bleiburg, «Werner Berg – Fremde Landschaft» (Katalog)
- 2001 Werner-Berg-Galerie der Stadt Bleiburg, «Kinder» (Katalog)
Wien, Hofburg
Gmünd/Kärnten, Stadtturm
- 2003 Villach, Städtische Galerie, «Starke Farben» (Katalog)
Werner-Berg-Galerie der Stadt Bleiburg, «Starke Farben»
Graz, Lorli Ritschl Foundation
- 2004 Bad Kleinkirchheim/Kärnten, Seilbahngalerie
Nassereith/Tirol, Kunsthalle Hosp

Ausstellungsbeteiligungen/ Participation in Exhibitions

- 1931 Essen, Deutscher Künstlerbund
1932 Bielefeld, Städtisches Kunsthaus
München, Neue Sezession
1934 Wien, Künstlerhaus, Staatspreisausstellung
1935 Graz, Landesmuseum Joanneum
1936 Hamburg, Kunstverein
1939 Wien, Ausstellung «Entartete Kunst», in der Folge auch in anderen Städten,
1946 Klagenfurt, Landhaus
1947 Wien, Art Club
1950 Wien, Akademie
Venedig, Biennale
London, St. Georg's Gallery
1951 Udine
1953 Innsbruck, 2. Österreichischer Graphikwettbewerb
Wien, Secession
1954 Linz, Neue Galerie
USA, Wanderausstellung Internationale Graphik durch vierzehn Städte
Bielefeld, Kunsthaus
Ljubljana, 1. Internationale Graphik-Biennale (Teilnahme ebenso in den Jahren
1957, 1961 und 1963)
1956 Zürich, Helmhaus
Wien, Secession
Innsbruck, 5. Österreichischer Graphikwettbewerb
Ljubljana, Moderna Galerija
1957 Ljubljana, Moderna Galerija
1959 Tokio, 5. Internationale Biennale
Baden-Baden, Kunsthalle
Schaffhausen/Schweiz, Museum Allerheiligen
1960 London, Art Council Gallery
Klagenfurt, Künstlerhaus
Innsbruck
Tokio, Mitsukoshi Gallery und andere Städte
1961 Brüssel, Palais des Beaux Arts
1962 Ljubljana, Moderna Galerija
1963 Florenz, Museo Nazionale
Graz, Künstlerhaus
Wien, Albertina
1964 Spittal an der Drau/Kärnten, Schloss Porcia
Ljubljana, Mestna Galerija
1965 Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie
1966 Salzburg, Künstlerhaus
Baden-Baden, Kunsthalle
1966/67 Slovenj Gradec/Slowenien, UNESCO-Jubiläums-Ausstellung
1967 Bologna, Galleria Comunale
1968 Wien, Galerie Würthle
1969 Capri/Italien, Museo Castello
1970 Klagenfurt, Künstlerhaus und Landesgalerie
1971 Klagenfurt, Landesgalerie
1987 Wien, Kunstforum Länderbank
1996 Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland
2004 Klagenfurt, Museum moderner Kunst, Stadtgalerie Klagenfurt, Museum des
Nötscher Kreises, Werner-Berg-Galerie der Stadt Bleiburg

LITERATUR (AUSWAHL)/BIBLIOGRAPHY (SELECTION)

Kristian Sotriffer, Werner Berg.

Die Holzschnitte. Mit einem vollständigen Werkkatalog 1929–1972

(Reihe: Österreichische Graphiker der Gegenwart. Bd. X), Wien, Edition Tusch, 1973

Heimo Kuchling,

Werner Berg – Späte Holzschnitte, Kirchdorf, Berghaus Verlag, 1982

Harald Scheicher (Hg.),

Werner Berg, Seine Kunst, sein Leben, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1984, 3. Aufl. 1988 (mit weiterführender Literatur)

Werner Berg – Die Skizzen

Mit einleitenden Text von peter Baum, Ritter Verlag, 1991

Werner Berg – Gemälde.

Mit Beiträgen von Wieland Schmied, Trude Polley, Grete Lübke-Grothues und Heimo Kuchling, Klagenfurt, Verlag Johannes Heyn, 1994

Werner Berg,

Slovenj Gradec, Galerija likovnih umetnosti, 1995

(mit Beiträgen von Milena Zlatar und Špelca Čopič) (in slowenischer und deutscher Sprache)

Werner Berg.

Mit einer Einführung von Wieland Schmied, Salzburg,

Verlag Galerie Welz in Zusammenarbeit mit der Galerie Magnet, Völkermarkt und dem Werner-Berg-Nachlass, Völkermarkt, 1996

Katalog der Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg (Redaktion: Harald Scheicher),

Bleiburg, Stiftung Werner Berg, 1997

Werner Berg. Ein Beginn 1927–1935.

Mit einleitendem Text von Arnulf Rohsmann, Völkermarkt, Verlag Galerie Magnet, 1998

Wieland Schmied, Fremde Landschaften.

Werner Berg 1942–1945, Völkermarkt, Verlag Galerie Magnet, 1999

Barbara Biller, Werner Berg – Die Holzschnitte,

Bd. 1 und 2, Klagenfurt, Verlag Johannes Heyn, 2001

