

W.G.



WERNER BERG

(1904 - 1981)

16. September bis 29. Oktober 2005 Montag bis Freitag von 10 bis 18 Uhr Samstag 11 bis 14 Uhr oder nach telefonischer Vereinbarung

GALERIE MAGNET

Himmelpfortgasse 12, 1010 Wien
Tel. und Fax +43(0)1/513 10 59, Mobil +43(0)664/100 51 10
wien@galeriemagnet.com, www.galeriemagnet.com
www.berggalerie.at

Heimo Kuchling

WFRNFR BFRG

Diese Arbeit beruht auf Gesprächen, die ich mit Werner Berg führte, auf Aussagen des Malers über seine Auffassung vom Bauerntum, über formale Probleme der Malerei und auf Erkenntnissen, die mir sein Werk einbrachte. Berg war sich seiner Sonderstellung innerhalb der europäischen Bildenden Kunst und insbesondere der Kärntens bewußt. Er war sich jedoch auch darüber im Klaren, daß er auf Grund dieser Sonderstellung eine eigene bildnerische Form entwickeln konnte.

Als ich im Frühjahr 1947, noch nicht dreißigjährig, auf den Rutarhof kam, war ich kein unbeschriebenes Blatt. Ich hatte eine kurze, aber strenge, und, wie mir klar wurde, Wesentliches bietende künstlerische Ausbildung hinter mir, die ich theoretisch auswertete. Ich war danach Redakteur der Zeitschrift >Kunst dem Volk< gewesen, ohne Nationalsozialist zu sein. Die geistigen Grundlagen meiner Ausbildung, die für mich absolut bindend waren, standen der nationalsozialistischen Kunstideologie diametral gegenüber.

Werner Berg lernte ich nach dem Zweiten Weltkrieg in Klagenfurt kennen. Mein Lehrer Robert Obsieger und der Maler Herbert Boeckl waren damals meine Fixsterne am österreichischen Himmel der Kunst. Was sie schufen, schufen sie aus einem Geist, der offensichtlich nicht mit ihrem täglichen Leben zusammenhing. Diese Tatsache war für mich selbstverständlich; sie löste in mir keine Reflexion aus. Von den großen, ob toten oder lebenden französischen und deutschen Künstlern kannte ich zahlreiche Werke - viele nur als Reproduktionen, wenige im Origi-

nal. Im Kärnten der Nachkriegszeit lernte ich Maler und Bildhauer kennen, die das Gesicht der Kärntner Kunst weitgehend bestimmten, jedoch vom >internationalen Kunstleben< keine Ahnung hatten. Ich war gewohnt, daß Künstler hinter ihrem Werk verschwanden oder das Werk hinter ihnen.

In Werner Berg lernte ich einen Maler kennen, der für mich neue Zusammenhänge erschloß. Sein Programm war, aus seinem Leben sein Werk zu destillieren. Sein Leben spielte sich nicht nur in der Familie, im Atelier, auf seinem >Hof< ab. Es war - und zwar grundlegend - von einer Welt bestimmt, in die er nicht hineingeboren war. Er wollte und mußte überwinden, was seiner Herkunft, auch seinem abgeschlossenen staatswissenschaftlichen und akademischen Studium entsprach. Er wollte ja in einer Welt Wurzeln schlagen, die nicht die seine war. Er lebte in einem Spannungsfeld, das mir neu war. Es war eines, das tiefgreifende Entscheidungen forderte

Werner Berg war in seiner Jugend ein guter Bürger. Seine Herkunftsfamilie spannte ihn in ihr gesellschaftliches und kaufmännisches Handeln und Den-

ken ein, und er tat, was von ihm verlangt wurde. Er stellte seine Intelligenz seiner Familie zur Verfügung. Erst nach dem staatswissenschaftlichen Studium, erst, als seine Mutter einen kaufmännischen Erfolg verzeichnen und ihre Familie davon leben konnte, wandte sich Berg der Kunst zu. Als einst angehender Kaufmann und als philosophisch gebildeter Staatswissenschaftler konnte er das gesellschaftlich gebundene Leben und das künstlerische Schaffen



nicht als voneinander unabhängig betrachten. So mußte er als Künstler das Bürgertum in sich überwinden. Ich war gewohnt, daß entweder das Werk das Leben oder das Leben das Werk überschattet. Ich war gewohnt, daß die Welt, in die das Leben des Einzelnen eingebunden ist, von der >Zeit< bestimmt wurde, in der es sich ereignete. Ich war überrascht, daß Berg gerade diese Art des Lebens ablehnte. Das Leben in dieser Welt wies Berg gerade ob seiner Mechanisierung in eine Welt, in die er nicht hineingeboren war. Sein vorakademisches und akademisches Werk ist noch kein direkter Ausdruck dieser Ablehnung: es zeigt bloß eine der kaufmännischen Seite entgegengesetzte Seite. Was die deutschen Expressionisten, die aus dem damaligen akademischen Betrieb völlig ausgeschlossen waren, zu ihrer Aussage zwang, bestimmte Bergs Leben als Bürger nicht. Obwohl die originalen Expressionisten Vorboten einer neuen Welt waren und deshalb die bürgerliche Welt abschminkten, waren sie nicht mehr >am. Zug<. Zur Zeit, da Berg seiner genuinen Neigung nachgehen konnte, war nicht mehr das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft Gegenstand der Kunst, sondern die visuell faßbare Erscheinung der Technik - die >Neue Sachlichkeit<. Ein Überangebot an technischen Dingen zieht Menschen von der Natur - von einem angeblich >einfachen Leben< - ab: von einem Leben, aus dem die Kunst Kräfte ziehen kann. Die Aufgabe der Technik, der Industrie, besteht nicht zuletzt darin, das Leben zu erleichtern. Berg jedoch wollte sein Leben nicht ohne die Widerstände führen, welche die Natur dem Menschen entgegenstellt. Sie forderten seine Kraft heraus. Was er für sich in seiner nachakademischen Zeit als künstlerisch notwendig erachtete, war iedoch für seine Familie eine schwere Last.

Die Verknüpfung von Leben und Kunst, die Werner Berg vorschwebte, ist psychisch bedingt. Somit war für Berg nicht die Tendenz der >Neuen Sachlichkeit< ausschlaggebend, wohl aber die des damals nicht mehr aktuellen, ja geradezu verfemten deutschen Expressionismus: Dieser verbildlichte den schmerzlichen Gegensatz zwischen den psychischen Kräften des Einzelnen und den von der Industrie befriedigten Bedürfnissen der Gesellschaft. Die Entfremdung von der Natur durch die Technik war für die Expressionisten ein heiß umkämpftes, psychisch begründetes künstlerisches Problem. Ihr Paradies fanden sie nicht in einer Fabrik, sondern auf einer Insel im Meer



In den ersten Tagen meines Rutarhof-Aufenthaltes zeigte mir der Maler in einem kurzen Überblick seine Arbeiten. Sie fesselten mein Interesse.

Der junge Werner Berg setzte als Maler so an, wie es damals üblich war: er sah ein Motiv und malte gemäß der bürgerlichen Tradition ab, was seine Augen sahen. Nachzeichnen, nachmalen können war die unbedingte Voraussetzung für die Aufnahme in die Kunstakademie, war sie doch bürgerlich gelenkt. Die bürgerlich gelenkte Akademie kam sei-

ner bürgerlichen Herkunft entgegen. Für die Allgemeinheit war nicht die Tatsache entscheidend, daß viele angehende und >reife< Künstler der Boheme verfielen oder einen >Brotberuf< wählen mußten, wohl aber, daß das Ziel der akademischen Ausbildung einen Titel einbrachte, der im bürgerlichen Leben einen oft zwar zweifelhaften, aber doch hohen Rang hatte.

Der Wiener Akademielehrer Karl Sterrer, der Berg aufnahm, sah den bürgerlichen Menschen entweder in seinem Umkreis oder als Akt und als solchen in >große< historische, psychisch akzentuierte Themen einbezogen. Er kopierte nicht, was er sah. Er begnügte sich jedoch damit. Gesehenes zu >komponieren<, um eine künstlerische Atmosphäre zu schaffen. Sterrer war ein Maler, der, wie alle damaligen Akademiker, einen großen Wert auf ein klares Nachzeichnen der Modelle legte und deshalb streng war. Es war eine Strenge, die sich auf ein imitatives Studium bezog, eine Strenge, die von Berg als Einengung der Person aufgefaßt wurde, und diese lehnte er ab. Der einstige angehende Kaufmann und der Student der Staatswissenschaft sah in der Malerei eine Befreiung von unliebsamen Zwängen.

Werner Berg übersiedelte von Wien in die Hochburg der deutschen Malerei: an die Akademie in München. Dort nahm ihn Karl Caspar auf. Dieser war ein katholisch orientierter Maler, der Kompositionen religiösen Inhalts schuf. Auch seine Modelle kamen aus dem Bürgertum, und in seinen Bildern lebte der unerkannte Widerspruch zwischen religiösen Ideen und einer bürgerlichen Welt. Ein spätimpressionistisches Malen vermittelte die Frau des Lehrers, die

von seinen Schülern überaus geschätzte Malerin Maria Caspar-Filser. Strenges und klares, jedoch imitativ gerichtetes Abzeichnen wurde von einer nicht genügend reflektierten >wilden< Malerei abgelöst. Als junger Deutscher des frühen 20. Jahrhunderts wurde auch Berg von einer Strömung erfaßt, welche die katholisch orientierte Neulandbewegung vertrat: weg vom tradierten und erstarrten Bürgertum, auf in eine neue, anti-bürgerliche Welt. Diese verwies auf die Natur als >unverbrauchte, stets junge Lebensspenderin<. Das Wandern in der Natur war erfrischender und erfreuender als das Sitzen in einem Büro, das Berg, der ins bürgerlich-kaufmännische Leben eingespannt gewesen war, sehr wohl kannte. Einer Enge, die ihn fesselte, war er ausgeliefert gewesen: eine Weite, die Freiheit vortäuschte, tat sich nun auf

Schon während seines Studiums an der Wiener Universität und an der Akademie lernte er Menschen kennen, die aus der Enge eines erstarrten, bloß mehr kaufmännisch denkenden Bürgertums ausgebrochen waren oder ausbrachen. Diese förderten Bergs Ausbruch aus dieser Welt. Sie förderten damit eine Entscheidung, die sein Leben und Schaffen änderte. Kaufmännisches, wissenschaftliches und künstlerisches Handeln und Denken sind harte Gegensätze. Berg wählte somit kein einfaches, sondern ein durch Widersprüche kompliziertes Dasein.

Noch an der Münchener Akademie studierend, bezog er 1931 den Rutarhof. Er war kein Kaufmann, auch kein Staatswissenschaftler mehr, aber auch noch kein Maler, der einen sicheren Boden für seine Kunst hatte. Die Überlegungen, die ihn zu diesem entscheidenden Schritt bewogen, waren noch äußerlicher Art. Er wollte aus den Erträgen der bäuerlichen Arbeit sich selbst und seine Familie ernähren, um seinen künstlerischen Intentionen unabhängig vom Kunstmarkt nachgehen zu können.



Die materiellen Erwartungen erfüllten sich nicht. Befruchtend hingegen war der Anblick der Welt des Bauern. Zunächst sah Berg neue Motive: Wiesen, Äcker, Bauernhäuser, bäuerliche Menschen. Berg sah die bäuerlich gepflegte Landschaft, er sah Äcker, Wiesen, Wälder und Bauernanwesen. Er sah Bauern bei der Arbeit und spielende Bauernkinder, in deren Kreis seine kleine Tochter einbezogen wurde. Die damalige Malweise an der Münchener Akademie kam dem malerischen Vortrag der neuen Motive entgegen: die Erde war schwer, und diese Schwere kam in den großzügigen Pinselstrichen und in den spätimpressionistischen Farben gut zum Ausdruck. Die

>neuen< Motive wurden zunächst mit der in München gelehrten, spätimpressionistischen Malweise dargestellt.

Berg fuhr noch als angehender Bauer an die Akademie nach München. Dort lernte er jedoch nicht nur, was ihm an der Malschule geboten wurde. Er sah,



wie schon in Wien, Jugendstilarbeiten, aber auch Bilder des >Blauen Reiter<, der Expressionisten und Werke der >Neuen Sachlichkeit<. Sein Blick erfaßte eine Bildwelt, die mit der bürgerlichen Welt nichts zu tun hatte. Werner Berg war jedoch noch ein Bürger, der in seiner Anfangs- und in der Folgezeit eine für ihn eigentümliche Kultur pflegte. Die Kapitalisten plünderten sie jedoch aus und die Politik vor dem Ersten Weltkrieg versuchte, sie in Frage zu stellen. Berg war ein Kind, als der Erste Weltkrieg ausbrach.

Zunächst waren es die neuen Motive, die ihn in seinem neuen, noch nicht erprobten Leben festhielten.

Es galt nun, die neuen Eindrücke so darzustellen, daß die Neuheit zum Ausdruck kommt. Das Verhältnis von Figurationen und Farben, das diese Neuheit zum Ausdruck bringen soll, wird jedoch nicht vom Motiv bestimmt, sondern vom jeweiligen Stil. Berg sah sich daher genötigt, einen Stil zu finden, der seinen neuen Lebensverhältnissen gerecht werden konnte. Seine Malerei mußte der Explosion gerecht werden, der seine Sinne ausgesetzt waren.

An erster Stelle stand für Berg Bildhaftigkeit. Sie kann nicht erlernt werden. >Komponieren< kann auf befriedigende Art nur, wer Bildhaftigkeit in sich trägt, wer von Anbeginn an bildhaft sieht. Schon ein >begabtes< Kind setzt alles, was es zeichnet und malt, an den >richtigen< Platz - es sieht bildhaft. Weil es die ihm fremde Welt, in die es ausgesetzt ist. so sieht, zeichnet und malt es mit Begeisterung; es macht sich zeichnend und malend mit ihr bekannt. So waren schon die Skizzen, die mir Berg vorwies, bildhaft: Sie zeigten nicht nur die Gestalt von Dingen und ihr >natürliches< Nebeneinander, sondern schon ein Beieinander, das klar zum Ausdruck kommt. Daß Berg bei Sterrer zeichnen gelernte hatte, erwies sich als Vorteil, und ebenso, daß er an der Münchener Akademie in zügigem Malen geschult wurde.

Schon die frühesten Skizzen, Farbstudien, Bilder und Holzschnitte Bergs verraten Freude und Bildsichtigkeit.

Werner Bergs Wesen wurde vom Übertritt aus einer bürgerlichen Existenz in ein bäuerliches Leben geprägt. Dieser Übertritt konnte nicht nahtlos und vollständig vollzogen werden, und diese Tatsache spiegelt sich in seinem Oeuvre. Es vertritt nicht das bildnerische Schaffen der Bauern, sondern das eines Malers, der sich sowohl seiner Mittel wie auch der Eigenheit verschiedenartiger Stile bewußt ist. Nicht die Malerei selbst, nur die Motive sind aus der bäuerlichen Welt genommen.

So zog die Entscheidung Bergs, Bauer zu werden, eine Entscheidung nach sich, die das Malen betraf. Wer den Pflug führt, sieht die Landschaft anders als einer, der sie wohlgefällig betrachtet. Für den Pflüger ist sie nicht mehr bloß ein >schönes Motiv<. Der Acker ist eine Instanz, die sowohl das physische wie auch - wenn auch unbemerkt - das geistige Leben und somit die Malerei beeinflußt. Waren schon die Farben, deren Auftrag die Münchener Schule lehrte, schwer, ja erdhaft, so tritt nun eine Zeichnung auf, die sie so begrenzt, daß die gemalte Landschaft ein Gewicht erhält, das sie vordem nicht hatte. Sie erhält



eine Bestimmtheit, die nicht motivisch, sondern geistig bedingt ist. Die Linie, die Kontur, die eine Linie schafft, ist nicht mehr Folge eines visuellen Eindrucks, sondern einer geistigen Entscheidung. Was gesehen wird, berührt den Sehenden nicht mehr bloß peripher. Es ist Lebensquell - es ist etwas Unbedingtes, etwas, das lebensbestimmend geworden ist. Was für den Bürger noch unverbindlich ist, ist für den Bauern unbedingt: es ist der Humus seines Lebens. Für Berg handelte es sich nicht mehr darum, bürgerlich-konventionelle Bilder zu malen, sondern darum, aus der neuen Existenz eine bildhafte Form zu reißen.

Bergs erste Bilder, die auf dem Rutarhof, den er bestellte, entstanden, sind auch dann flächig, wenn sie Körper und Raum darstellen. Nicht nur ein >formales< Programm führte ihn zur Fläche, sondern die malerische und somit geistige Umsetzung der Quellen, aus denen sein Leben auf dem Hof gespeist wurde. Diese Art der bildlichen Darstellung ist nicht >primitiv<, sondern von der Zweidimensionalität der Bildfläche bestimmt. Das Bild sollte, wie Strömungen in der Bildenden Kunst des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts erweisen, nicht mehr eine perspektivische - eine bloß visuell wahrgenommene -Dreidimensionalität vortäuschen. Dimensionen zu erkennen und zu beachten ist keineswegs >primitiv<. Es ist für das naturwissenschaftlich-technische Zeitalter charakteristisch, künstlerisch Notwendiges als >primitiv< zu bezeichnen.

Zeichnung, Fläche und Farbe stehen im Frühwerk Bergs noch in weitgehend sinnlich bestimmten Verhältnissen zueinander. Sie kündigen jedoch eine Festigkeit, eine Eigenheit, eine Kraft an, die das späte Werk, ins Geistig-Künstlerische transzendiert, kennzeichnen

Die Malerei des späten 19. und des 20. Jahrhunderts ist ohne Konzentration der Zeichnung und Hervorkehrung der Farbe nicht denkbar. Was Cézanne, van Gogh, Gauguin, die Fauvisten und die frühen deutschen Expressionisten in der Farbe sahen, sah nun Berg - wenn auch anderes - in der bäuerlichen Welt aufleuchten. Die umgeackerte Erde hat unzählige Braun, das aufsprießende Getreide helle Grün, das reife Getreide wirkt wie ein gelbes Meer. Weil jede Jahreszeit eine ihr gemäße Arbeit verlangt, sind diese Farben nicht nur unverbindlich >schön<. Sie sind auch Ausdruck einer Verpflichtung, die das bäuerliche Leben auferlegt, und damit jenseits von l'art pour l'art sinnvoll.

Linien, Flächen und eine malerische Farbigkeit sind nicht Natur, sondern Mittel, mit denen sich der Geist visuell Wahrgenommenes aneignet. Werden die Mittel verabsolutiert, fällt diese Aktion des Geistes, die sich allein auf sinnlich Wahrgenommenes bezieht, aus. Der Bauer setzte nur jenes Sichtbare, das seinem geistigen Leben diente - aber nur das - in ornamental genannte Linien und Flächen um: seine Kunst ist symbolisch und deshalb anaturalistisch. So ist ein Blumenstrauß nicht um seiner selbst willen dargestellt, nicht, weil er >schön< ist, sondern aus völlig anderen, nämlich >rein< geistigen Gründen: er ist Symbol.

Werner Berg war, obwohl er sein bäuerliches Anwesen mit Frau und Freund selbst bestellte, kein Bauer. Für ihn war ein blühender Kirschzweig >schön<, und deshalb brach er ihn vom Baum ab und stellte



ihn in ein Glas mit Wasser aufs Fensterbrett. Er überragt die Landschaft, und die Kinder, die auf der Wiese spielen, sind klein dargestellt, um die Pracht des blühenden Kirschzweigs zu steigern und die Landschaft bedeutsam erscheinen zu lassen.

Hof und bäuerliche Arbeit trübten den Blick auf die Malerei nicht, sondern erhellten ihn.

Berg sah jedoch nichts >an sich<, sondern alles in geschichtlichen - in traditionellen - und menschlichen Zusammenhängen. Sein Geist war so wach, daß er sich nicht auf seine unmittelbare Umwelt beschränkte, sondern in die Weite und Tiefe der Welt vordrang. Er sah, daß er sich auf einen Platz gestellt hatte, der ihn nicht nur festhält, sondern der Punkt ist, von dem aus er die Ferne in hellem Licht sieht.

Nähe und Ferne durchdrangen sich. Die Hand, welche die Sense schwang, die das Gras oder das Getreide mähte, konnte den Pinsel so führen, daß das Ergebnis nicht lokal beschränkt, sondern schlechthin bedeutsam ist. Es kann nicht der >Bauernkunst< zugesprochen werden, wohl aber der abendländischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Die bäuerliche Welt lieferte ihm einen Inhalt, dem er einen Gehalt - eine Form - gab, die nicht unmittelbar von der bäuerlichen Welt, wohl aber von der abendländischen Kunst bestimmt ist. Für Berg war nicht die Motivik als solche ausschlaggebend, sondern der Geist, der sie aus seiner Sicht - aus der Sicht eines >Weltbürgers< - erfüllt. Werner Berg wehrte sich mit Recht dagegen, als >Bauernmaler< verstanden, abgestempelt und damit vom Grunde her mißverstanden zu werden

Werner Berg war ein Elberfelder, der sich an einem Ort in Österreich niedergelassen hatte, der in einer Zone lag, die sowohl deutsch-österreichisch als auch slowenisch-österreichisch strukturiert war. Damals waren die Deutschsprachigen in Unterkärnten städtische Bürger, die Slowenen hingegen Bauern. Gegenwart und Vergangenheit standen in einer Wechselwirkung, und zwei verschiedenartige Nationen lebten nebeneinander; sie waren auf den Abstand angewiesen, der sie trennte. So befand sich Berg an einem Ort, der seinem zwiespältigen Wesen entsprach: er konnte ihn zu seiner >Wahlheimat<erklären.

So war es kein Zufall, daß Berg nicht in seinem Geburtsland die Notwendigkeit erkannte, sich den expressionistischen Stil anzueignen, sondern erst in seiner Wahlheimat. In dieser spürte er Spannungen, die den Spannungen ähnelten, die den Expressionismus hervorriefen

Berg war kein transindividueller Expressionist. Er geriet vielmehr auf Grund seiner Lebens- und Schaffensart in die Nähe des Expressionismus, und seine Neigung zu Emil Nolde gründete in dieser Nähe. Sie endete deshalb in einer Zeit, in der er einer Tiefe existentiell und somit auch künstlerisch verpflichtet war, welcher der expressionistische Stil nicht gerecht werden konnte.

Die originalen deutschen Expressionisten waren eine Zeiterscheinung, Werner Bergs expressionistischer Stil hingegen ist Resultat einer individuellen Übernahme der bildnerischen Mittel, welche die originalen Expressionisten für ihre Zeitaussage, vom Fauvismus ausgehend, entwickelt hatten. Berg war kein Expressionist. Seine Malerei wurde jedoch individuell-expressiv, als sich ihm als bildsichtiger und erlebnisoffener Maler die bäuerliche Welt auftat.

Die Formsprache des Expressionismus lenkte und steigerte die Formsprache, die Berg auf dem Rutarhof entwickelt hatte. War der Widerstand gegen eine impressionistische Formauflösung, wie er sie an der Münchener Akademie erfahren hatte, schon in den ersten am Rutarhof entstandenen Bildern erkenntlich, so führte die expressionistische Phase zum endgültigen Ausschluß einer Malerei, welche Landschaft und Menschen nur von außen erfaßte. Dieser Ausschluß ist ein zeitraubender Prozeß, kein plötzlicher Umschwung. Er weist in eine Tiefe, die nicht ausgelotet wurde. Der Mensch wurde bisher arbeitend

oder sonstwie aktiv dargestellt, die Landschaft erstarrt im Schnee oder blüht in Baumblüten und Blumen auf. Das Äußere weist jedoch auf ein Inneres, und das war entscheidend

Bergs Expressionismus war nur so weit stilbedingt, als es sein Blick für das Bauerntum, über bürgerliche Grenzen hinausreichend, erlaubte. Je lebensund schaffensbestimmender der kleine Ort war der ihn bannte, desto weiter schweifte sein Blick in die für diese Zeit maßgebende Kunst. So erkannte Berg die künstlerische Leistung seines längst verstorbenen Landsmannnes Hans von Marées; George Seurats Werk überzeugte ihn von der Notwendigkeit einer präzisen Formung. Paul Klees genaue Untersuchung der von den Kubisten freigesetzten >bildnerischen Mittel< war für ihn bindend. Werner Bera beschäftigte schon früh die französische Kunst des 20. Jahrhunderts; er respektierte aber dennoch eine nicht zu negierende, genuin bedingte innere Grenze zwischen Franzosen und Deutschen, welche sich in der Sicherheit der Formgebung zeigt. Für ihn war die französische Malerei des 20. Jahrhunderts keine Quelle, wohl aber ein Katalysator. Diese Erkenntnis schied ihn von ienen Malern, die sie nicht hatten und die gerade deshalb - unbedacht - zu öffentlich anerkannten >modernen< Künstlern wurden. Es war ihm gerade angesichts eines Vincent van Gogh, Pablo Picasso oder Wassily Kandinsky klar, daß Kunst nicht >international< ist.

Die Haltung Bergs war Resultat von weit- und tiefgreifenden Reflexionen über Bestehendes und Wachsendes, wie sie seine philosophische Bildung, sein logisch geleitetes Nachdenken und seine Schau über das künstlerische Schaffen seiner Zeit bedingte. Der einstige Staatswissenschaftler war philosophisch orientiert. Die materielle Seite seiner individuellen Wirklichkeit brachte nur eine tiefe Enttäuschung. Diese wurde durch eine Hoffnung wettgemacht, welche auf die Zukunft einer Vergeistigung der Kunst gerichtet war. So stand er dem Expressionismus näher als der >Neuen Sachlichkeit<, die deutsche Version einer damals in Italien und Frankreich akuten Tendenz zum >Gegenstand<.



Das Leben des Städters, der Berg war und innerlich blieb, war auf seinem kleinen bäuerlichen Anwesen, das betreut werden mußte, überaus schwierig. Diese Schwierigkeit und die örtliche - nicht geistige - Abgeschiedenheit von der für die Kunst maßgebenden Welt, beeinflußte sein Malen. Ein erster und noch allgemeiner künstlerischer Wandel vollzog sich erst, als Berg die antiakademische flächige Malerei des Jugendstils, der Fauvisten und der deutschen origi-

nalen Expressionisten auszunützen begann. Den von diesen Richtungen ausgehenden Einflüssen begegnete er schon im Werk seiner Wiener und Münchner Lehrer, aber sie waren noch so verwaschen, daß sie unbeachtet blieben. Ihr künstlerischer Charakter wurde jedoch außerordentlich dominant, als er einer neuen, visuell überwältigenden Welt gegenüberstand. Menschen, Tiere und Landschaft wurden hellfarbig - bildhaft, also anaturalistisch, flächig - dargestellt. Die Ära des >wilden



Jugendstil - seine helle Farbigkeit und seine Flächigkeit, ins bäuerliche Milieu übertragen - wirkte überraschend frisch und damit neu. Was bei Paul Gauguin und seinen Anhängern Ausdruck einer Flucht vor der städtischen, abendländischen Zivilisation war, mutet bei Berg ausgesprochen >natürlich< an: wie die >Bauernmalerei< flächig und ornamental und damit in den Augen des Städters >primitiv< ist, schien es auch seine Malerei zu sein. Bauerntum

und Malstil paßten weitgehend zusammen. Die >Primitivität< bestand allerdings nur darin, daß diese Welt und mit ihr die Malerei weitgehend außerhalb aller technischen Errungenschaften stand. So lehnte Berg es ab, elektrischen Strom auf seinen Hof zu leiten.

Auf der Flucht war auch Berg. Er war es jedoch nicht nur als Künstler, der nach den Quellen der Kunst trachtete, sondern auch als bürgerlicher Mensch, der eine Arbeit suchte, die Brot bringen soll und welche die Kunst befruchtet. Er war nicht im üblichen Sinne ein Romantiker, sondern einer, der nach Tatsachen suchte und sie auch fand. Diese führten jedoch zu einer erschütternden Enttäuschung. Zur wirtschaftlichen Enttäuschung kamen noch menschliche Probleme hinzu. So mußte er sein Interesse an der für ihn neuen Welt nach innen lenken.

Gerade in diesem inneren Wandlungsprozeß erlitt er einen lebensbedrohenden Zusammenbruch: er wurde von den nationalsozialistischen Kunstideologen als >entartet< angeprangert. Der Dürerpreis, den ihm ein einstiger Studienkollege, der ein hoher SS-Offizier geworden war, verschaffte, bewahrte Berg vor den schweren Folgen des Entartetseins. Er durfte auf dem Hof bleiben und malen. Er blieb auch, sich gegen alle militärischen Regeln stemmend, ein einfacher Soldat und als solcher ein fast farbloser >Kriegsmaler<, der nicht den Krieg malte.

Im Nationalsozialismus mußte Berg äußerlich auslöschen, was er innerlich erreicht hatte und eine Malerei pflegen, die keinen Anstoß bei geistig Unbedarf-

ten erregen konnte. Er mußte seine Person, sein künstlerisches Anliegen in den Hintergrund stellen, und er mußte in den Vordergrund rücken, was er bei Sterrer gelernt hatte: Vorhandenes so abzuzeichnen, daß es >naturgetreu< wirkt. Die Farben mußten dieser Art von Zeichnung entsprechen, sie durften sie nur >kolorieren<. Der Bildbau - die >Komposition< durfte das Motiv nicht umbauen, sie durfte es nur so weit klären, als es das ästhetische Empfinden verlangte. Der Maler mußte wiederum, so weit es unbedingt notwendig war, die Zentralperspektive anwenden - das Mittel, das kein >bildnerisches Mittel< ist, sondern eines einer täuschenden Naturnachahmung. Das Licht in den Bildern mußte ein schattenwerfendes Tageslicht sein.

Weil das Sehen kein >objektiver< physiologischer Prozeß ist, sondern ein subjektiv gelenkter, entstand eine Reihe von Landschaftsdarstellungen, in denen Berg seine Psyche nicht gänzlich verleugnen konnte. Ihr Anteil verleiht vielen >Kriegsmalereien< einen Hauch von subjektivem Schöpfertum.

Berg wurde nicht dafür eingestellt, ein Hohes Lied auf den Krieg anzustimmen, sondern lediglich dafür, Landschaften zu malen. Diese - in den Augen der Nationalsozialisten negative Begrenzung - gewährte ihm eine ideologische Neutralität, die er voll ausnützte. Er war für die hohen Nationalsozialisten nichts weiter als ein politisch unbelasteter, ein >konservativer< Landschaftsmaler. Zeichnete er seine Kameraden oder Kriegsgefangene, so waren es einfache Porträts, die von einer leisen oder schweren psychischen Belastung künden.

Im Krieg wurde der Rutarhof von Partisanen heimge-

sucht. Der slowenisch-deutsche Konflikt, den die für Berg ausschlaggebende menschliche, wirtschaftliche und politische Struktur Unterkärntens verschärfte, wurde zu einem Todesurteil für Berg, dem er nur durch Zufall entging. Nach dem Krieg wandte er sich - der >Deutsche< - zwischen politisch gespaltenen >Volksgruppen< stehend, der slowenischen Minderheit zu. Berg war ein Jahrzehnt lang in den Klauen eines Diktators, eines hemmungslosen, überaus gefährlichen Allrounddilettanten gefangen und Opfer eines Krieges, der materielle und geistige Güter vernichtete. Es war das Jahrzehnt, in dem ein durch akademische Lehrer irregeleiteter junger Künstler seine Kräfte für eine >neue< Kunst einsetzen wollte - eine Kunst die auf den Kräften eines Einzelnen hätte aufgebaut werden sollen. Berg mußte sich jedoch der politischen Devise beugen, die da lautete: Der Einzelne ist nichts, das Volk ist alles. Das >Volk< - ein politisch mißbrauchter Begriff - wurde durch den Diktator vertreten, der nur sich selbst gelten ließ. Was den Maler in Unterkärnten ansprach, das >gemischtsprachige Gebiet<, wurde zu einem Unglück, das politische Ursachen hatte. Berg verlor somit von nicht ganz acht Lebensiahrzehnten gerade das wichtigste Jahrzehnt, dasjenige, das für die Malerei als solche ob seiner Kraftfülle besonders fruchtbar gewesen wäre. Das ist eine überaus gewichtige, jedoch zuwenig beachtete Tatsache. Wichtig ist nicht, was in diesem Jahrzehnt gemalt wurde; entscheidend war die erzwungene Abwesenheit vom Rutarhof, die Zwangssituation, Soldat und nicht Bauer sein zu müssen, und die daraus resultierende Frage, >was bin ich<, was muß ich malen?

Nach dem Zweiten Weltkrieg, auf den Hof zurückgekehrt, galt es, sich so weit wie möglich von schweren psychischen Belastungen freizumachen und zugleich als Bauer Felder zu beackern und zu säen. Als Maler mußte er eine Bildsprache entwickeln, die weder bürgerlicher, noch vordergründig expressionistischer Art ist. Für Berg war es ausschlaggebend, daß Edouard Manet nur den Earbhauch einer bürgerlichen Dame gemalt hat. Edgar Degas eine gähnende Büglerin, Ernst Ludwig Kirchner Kokotten. Was Berg vor dem Krieg auf seinem >Hof< - auch während seiner >expressionistischen Phase< - und vor allem als Kriegsmaler gemalt hatte, war vordergründig. Was Berg als subordinierter Soldat, als Kriegsmaler malte, war bloß visuell-ästhetisch befriedigend ausgearbeitet. Weil aber jede Art der künstlerischen Arbeit das Wesen des Menschen beansprucht, hinterläßt jede Spuren, die nicht einfach weggewischt werden können. Berg bezog und bearbeitete ein bäuerliches Anwesen, weil ihm dort Menschen und Dingkomplexe entgegentraten, deren Eigenart erst voll hervortrat, wenn sie nicht einfach abgemalt wurden, sondern Folge oder integrierter Teil der bäuerlichen Arbeit waren und deshalb einen bestimmten, das Malen herausfordernden Sinn hatten. Gestalt und Sinn konnten für ihn als Maler nur Form werden, wenn sie eine Einheit - höchstes geistiges Ziel - bilden. Das ist leicht gesagt, aber schwer zu vollbringen.

Schon vor der nationalsozialistischen Ära, schon vor dem Zweiten Weltkrieg, standen sich für den Erlebenden das Licht des Lebens, das Gewitter einer Katastrophe und das undurchdringliche Geheimnis

des Todes hart gegenüber. Der Zyklus der Jahreszeiten ist in der bäuerlichen Welt zwingend, in der Stadt bloß spür- und wünschbar. Die umgeackerte, aufgerissene Erde wirkt unmittelbarer als das sprießende Getreide oder ein abgeerntetes Feld. Wie die Sonne das Getreide zum Reifen bringt, kann es ein Gewitter vernichten. Ein lebendes, heranwachsendes Kind hat einen völlig anderen Ausdruck als ein totes Kind. Die unmittelbare Gegenwart von Leben und Tod ist



ein Schlag ins Gesicht des gut abgesicherten Bürgers. Was er vermeiden will, was er nicht wahrhaben will, liegt offen da. Die bäuerliche Welt ist, von außen gesehen, verlockend, als Lebensaufgabe zehrt sie jedoch die physischen und psychischen Kräfte des Einzelnen auf. Das Leben blüht, reift, wird verletzt und verfällt dem Tode. Aus diesen Gegebenheiten entspringt die Erkenntnis, das nicht allein die Arbeit den Bauern ausmacht, sondern vor allem die Enden des Bogens, der von der Geburt bis zum Tode

gespannt ist. Der Bauer mußte Widerstände selbst besiegen, die für den Städter die Technik besiegt. Das >primitive Leben< ist direkter und somit härter als das in einer hoch entwickelten Zivilisation

Die erlebnisbedingte Einsicht in die Unerbittlichkeit des bäuerlichen Lebens, die Unmittelbarkeit, des Rades, das sich von der Geburt bis zum Tode dreht und auf das der Mensch gespannt ist, verleiht der bäuerlichen Welt keinen Heiligenschein. Nichts in ihr ist so, wie es der Städter wünscht. Aber gerade das, was der Städter von sich schiebt, soll das innere Thema der Malerei sein, die auf dem Rutarhof entsteht. Werner Berg, der Städter, der ein staatswissenschaftliches Examen mit Vorzug bestand und geistig wach ist, orientierte sich am Beispiel Thoreaus. Der Maler, der das Leben malen wollte, das die bäuerliche Welt prägt, orientierte sich an den Themen der Malerei Marées, die dieser in Italien schuf. Die Form. die für einen Maler des 20. Jahrhunderts verbindlich war, fand er zunächst bei Seurat, bei Otto Meyer-Amden und beim >Bauhausmeister< Oskar Schlemmer vorgebildet. Eine >Form jedoch, die seine Welt brauchte, mußte er erst finden. Schon in seiner >expressionistischen Phase< und in allen weiteren Phasen stand für Berg die Malerei des Zöllners Henri Rousseau auf einer überaus beachtlichen, einsamen Höhe.

Als ich auf den Rutarhof kam, waren seit dem Zweiten Weltkrieg nicht ganz zwei Jahre verflossen. Berg zeigte mir Beispiele des Frühwerks und Werke seiner >expressionistischen Periode<. Was er in der damaligen Zeit schuf, befriedigte ihn jedoch nicht: er war

sowohl von seiner vorkriegszeitlichen Malerei als auch von der während der nationalsozialistischen Zeit entstandenen Malerie noch nicht so frei, wie es ihm notwendig erschien. Was er auf dem Hof und im Lande sah, war nicht mehr brandneu. Was er damals als Finzelner frisch und kraftvoll >erlebt< hatte, trat zurück. Die Kraft war nicht gebrochen; sie zerspellte sich jedoch nicht mehr in expressiv wahrgenommenen Einzelheiten, sie konzentrierte sich vielmehr auf das Wesen, von dem sie ihre Besonderheit empfing. Berg war kein Romantiker im banalen, im oberflächlichen Sinne. Berg war auch nicht >primitiv<, nicht unkritisch, sondern überaus kritisch allem gegenüber, was ihn als Maler nicht fördern konnte. Was er mir zeigte, zeigte er zaghaft, und was er mir sagte, unter dem Vorurteil, daß ich es ohnehin mißverstehe. Positiv schienen ihm meine Kenntnisse der französischen und deutschen Rildenden Kunst der ersten. Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu sein und meine kritische Einstellung zu ihr. Er selbst befand sich ja in einem Stadium, in dem er sich von Eindrücken, die seine Herkunft bedingten, vollends lösen mußte.

Um die Tendenzen seiner Malerei zu verstehen, seine noch nicht gefestigte Stellung zu begreifen, weihte er mich in die Grundlagen einfachster bäuerlicher Arbeit ein, und so wurde ich allmählich ein ländlicher Hilfsarbeiter. Ab und zu nahm er mich auf Kirchtage mit, wo er skizzierte, was ihm malenswert erschien. Er sah nicht einzelne Gestalten, Dinge und Geschehnisse, sondern ihr Zu-, In- und Beieinander als Bild. Ich sah ruhende, feiernde, aus sich herausgehende und in sich gekehrte Bauern und Bäuerin-

nen. Richtiger: ich sah Menschen, die nach schwerer und harter Arbeit zu sich selbst finden.

Den Stall ausmisten. Unkraut auf dem Felde iäten. eine Sense schwingen, ein Pferd, das eine Egge über den frisch gepflügten Acker zieht, am Halfter zu führen, das sich plötzlich, unerwartet, losreißt und trotz der Egge in den Wald galoppiert; Kühe zwischen reifenden Feldfrüchten weiden; Hilfeleistungen bei Tiergeburten und beim Schlachten und, später, bei einer Totenwache und bei einem Begräbnis zu handeln sind durchaus >reale< Erlebnisse, ausgelöst von realen Dingen, Folgen in einer realen Landschaft und Gesellschaft. Sonne, Regen, Gewitter, Jahreszeiten verlieren ihre romantischen Reize, weil von ihnen die ländliche Arbeit abhängt. Jede Jahreszeit fordert eine bestimmte Arbeit: der Mensch muß sie für seine Zwecke nützen, er ist ihr gnadenlos ausgeliefert. Wenn Bäume unter einem schwer lastenden Frühschnee brechen und geschlägert werden müssen. wird der Wald zur Plage. Es greift bei den Eingeweiden an, was angegriffen werden muß. Der Sonn- und Feiertag ist eine Entlastung, eine Befreiung von unerbittlichen Zwängen. Der Mensch wird sich selbst gewahr. Die Kraft, die er für seine Arbeit braucht. kehrt sich ebenfalls nach innen. Der Bauer ist - war - ein Mensch, der vor Freude aufblühte wie ein blumenreicher Bauerngarten, jedoch vor Zorn >schwarz< wurde

So wurde ich mit einem Lebens- und Menschenbild vertraut, das dem nahekam, das Berg zum Malen in sich trug und dessen Echo er in den Bauern Unterkärntens fand.

Im Sommer 1948 nahm mich Werner Berg zur ersten Biennale mit, die nach dem Zweiten Weltkried in Venedia aezeiat wurde. Sie riß das Tor zu einer Welt auf, die für den Westen des Europa des 20. Jahrhunderts charakteristisch war. Da hingen sianifikante Werke von Picasso, Braque, Klee, Chagall. Da war der Krieg ebenso zu spüren wie die Verwundung der Seele. Da waren Chiricos frühe Bilder zu sehen, die historische Bau- und Bildwerke aus der Perspektive des kalt blickenden. Maschinen konstruierenden Menschen zeigen. Neben ästhetisch sorgfältig geordneten Stilleben und Landschaften waren Bilder zu sehen, in denen eine Explosion alles durcheinanderwarf, zerstückelte und zerriß. Dieses furchtbare Geschehen stand im Widerspruch zu einem in sich geordneten, logischen Bildbau. Wohlbestelltes erschien in voller Klarheit: Turbulenzen wurden durch diesen Bildhau bestürzender Ausdruck

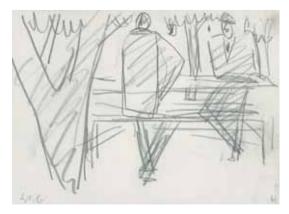
Nicht nur Berg, sondern auch ich stand vor der Frage: Hat angesichts dieser Hochleistungen in der Bildenden Kunst der Gegenwart ein Malen einen Sinn, das jenseits aller Tagesmoden in aller Stille, weitgehend unbeachtet an einem unbedeutenden Ort erfolgt und das zudem kein weithallender Schrei ist? Der originale deutsche Expressionismus war ein Schrei, aber was Berg in den späten Zwanzigerjahren und in der ersten Hälfte der Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts schuf, war zwar auf die Mittel dieses Schreies aufgebaut, war aber dessen Gegenteil. Während des Zweiten Weltkriegs schuf er Werke, die nicht mehr auf diese Mittel aufgebaut waren, sondern subjektive Abbilder von Gesehenem waren: er

schuf in einer Diktatur, die sein Leben bedrohte. Nachher stand er vor der Frage, was tun, nachdem alles Vergangene Vergangenheit ist. Er schoß auf das Vergangene nicht mit einem Maschinengewehr. Er war dem Leben, nicht dem Tod verpflichtet.

Berg blieb auf seinem kleinen Hof. Nach dem allesvernichtenden Sturm von Diktatur und Krieg zog er sich wiederum aufs >Land< zurück, wo säen und ernten eine Selbstverständlichkeit ist. So suchte er als Maler nach einem Saatkorn, das reifen kann.

Ein Saatkorn fällt nicht vom Himmel, es keimt in der Erde. Die Tatsache, daß Berg einen Boden unter den Füßen hatte und sich auf eine bestimmte Aufgabe konzentrieren mußte, daß er den Willen hatte, aus seiner Welt Kräfte zu schöpfen, ohne nach links oder rechts zu blicken, ohne zu fragen, was gerade Mode war - wie es auch die >Großen<, die auf der Biennale präsentiert wurden, getan hatten - gab ihm den Mut. weiterzuarbeiten. Was er sah, vernichtete ihn nicht, sondern führte ihm Kräfte zu, die ihn stärkten. Das Trauma des Krieges zog seinen Blick von der Oberfläche weg und führte ihn in eine Tiefe, die eine Form verlangte, die erst entwickelt werden mußte. Die bedeutsamen Werke, die auf der Biennale zu sehen waren, wiesen Berg einen Weg: sie stellten ihn vor die Notwendigkeit, alles bisher von ihm Geschaffene als eine Stufe zu betrachten, der nun weitere Stufen folgen mußten. Den dazu notwendigen >Kraftzuwachs<, wie sich Berg ausdrückte, konnte er nur aus einem bäuerlich akzentuierten Leben gewinnen.

Formprobleme warf nicht der abstrakte Begriff >Zeit< auf, wohl aber, was die Gegenwart dem Einzelnen auferlegt. Der Begriff ist unanschaulich, das Leben jedoch kann und soll >angeschaut<, über das Leben soll kritisch reflektiert werden. Die Welt der damaligen Gegenwart war zertrümmert, bruchstückhaft, blutig, aber die Zukunft war offen. Die Hochlei-



stungen von Physik und Technik waren >modernste< Waffen. Schon Leonardo da Vinci pries sich nicht als Künstler, sondern als Kriegsingenieur an: er wußte, was gewünscht wird. Geistig bedeutsam war jedoch nur das selten Gewünschte: seine Kunst. Auch Werner Berg malte nicht so, wie es damals >zeitgemäß< war; wohl aber so, daß Thema, Gehalt und Form in seiner Malerei Einheit wurde.

Einheit ist nicht etwas Selbstverständliches. Sie ist vielmehr das ferne Ziel jeder geistigen Tätigkeit, und somit auch der Malerei. Einheit setzt eine hohe geistige Wachsamkeit und Einsichtigkeit in die Ursa-

chen und Wirkungen von Gegensätzen und deren Vermittlung voraus. Sie ist ein Ziel, das am Anfang steht, das Ergebnis jedoch setzt Reife voraus.

Die universitäre Ausbildung förderte Bergs Geist. Sie tötete nicht sein Empfinden, sondern schärfte es. Sie machte ihn auch nicht hochmütig. Sein wissenschaftlich fundiertes Wissen, seine Neigung zur Dichtung, seine Liebe zur Sprache steigerte sein Verantwortungsbewußtsein gegenüber der Kunst und bannte ihn an den Ort, der die Entfaltung seiner Kräfte herausforderte. Dieser Ort war ein Punkt in einer kleinen österreichischen Provinz. Das war dem Maler voll bewußt, und er richtete sich danach. Er war, wie einer seiner Schriftsteller-Freunde, Franz Taucher, sagte, der König in seinem geographisch eng begrenzten Reich, weil sein geistiges Reich unbegrenzt war.

Einheit setzt Klarheit voraus. Die akademische Ausbildung zur Zeit, als er sich ihr auslieferte, stand noch im Spannungsfeld Klassizismus-Naturalismus, wobei der Naturalismus schon ein bedeutendes Übergewicht hatte. Es war jedoch nicht das Spannungsfeld, das dem frühen Kubismus zugrundelag, der die bildnerischen Mittel freilegte und erst in der Folge, von diesen ausgehend, um eine Darstellung des Gegenstandes bemüht war. Die akademische Ausbildung ging nicht von den Auseinandersetzungen mit den bildnerischen Mitteln und deren bildhaftem Einsatz aus. Im akademischen Bereich dienten die Linie, das Helldunkel, die Fläche, die Farbe und der Raum lediglich zur Wiedergabe von Gestal-

ten; sie waren Mittel für einen Zweck, der letzten Endes außerhalb der künstlerischen Formung lag. Erst nach der Akademie lernte Berg das Kraftfeld bildnerische Mittel - bildhafte Darstellung der Realität kennen

Die Loslösung von der akademischen Lehre erfolgte nicht über Nacht, sondern in einem lang dauernden Ringen zwischen Nachahmung und Schöpfung. Dieses Ringen wurde durch die nationalsozialistische Ideologie der Kunst, die Berg fremd war, abrupt unterbrochen. Erst nach dieser Zeit mußte sowohl



die akademische Lehre sowie auch die Tendenz zur Übernahme von schon Vorhandenem, aber auch die Tendenz zum Begrifflich-Abstrakten, überwunden werden. Linie, Helldunkel, Fläche, Farbe und ein von der Raumassoziation abgeleiteter Bildraum mußten eine packende Realität so formen, daß ihre Kraft Zentrum der bildlichen Darstellung wurde.

Bei Karl Sterrer in Wien lernte, wie schon gesagt, Berg zeichnen, ohne zu malen. In München lernte Berg unter Unterschlagung des Zeichnens zügig malen. Daß Zeichnen Figuren umreißt und damit klärt, ist eine postakademische Erkenntnis, eine, die erst das nachimpressionistische und das fauvistische Malen zeitigte. Nur wenn das Auge einen Körper restlos abtastet und der Geist seine Eigenheiten erkennt, führt Zeichnen zur Form. Das Helldunkel und Farben dienen, wie einst an der Akademie, nicht mehr dazu, Licht und Schatten zu illusionieren, sondern dazu, alle im Licht erscheinenden Gestalten durch eine klärende Modellierung körperhaft erscheinen zu lassen.

Den Ansatz zum Zeichnen und zu einem bildhaften Helldunkel lieferte die von ihm ungeliebte Sterrer-Schule. Das Malen führt ja nur dann zu einem ergiebigen Resultat, wenn es von einer klaren Zeichnung gebändigt ist. Der Helldunkelwirkung der Farbe geht die Akzeptanz eines zeichnerischen Helldunkels voraus Klarheit schaffen nicht verwirrende Gestaltdetails; Klarheit schafft nur eindeutig Überschaubares die >große Form<, in welcher die Farbe eingeschlossen ist. Jede Farbe muß für sich studiert werden: wann und wie kann ein Blau, ein Rot, ein Gelb Ausdruck, Aussage werden? Eine >große Form<, Form entsteht nur, wenn im Figurieren und in deren Farbsetzung solche Details einer Gestalt weggelassen werden, die das Interesse des Betrachters ablenken könnten.

Schon als Werner Berg als Bauer am Rutarhof noch die Münchner Akademie besuchte, setzte der Wan-

del vom Akademischen zum Anti-Akademischen ein. Weil die Landschaft in die jahreszeitlich bedingte Arbeit eingeschlossen war, kündigte sich in der Bändigung der Farbe durch die Zeichnung die >große Form< an. Das >großzügige< Malen inthronisierte nicht nur die Farbe, es nötigte auch zu einer Figuration, die arm an Details ist, welche die >große Form< stören könnten. Es kündigt sich eine Malerei an, die von der Akademie weg- und an Emil Nolde heranführte. Die expressionistische Malmanier konnte Berg nur deshalb erfolgreich einsetzen, weil die bäuerliche Welt für den geborenen Bürger eine neue Welt war. Er mußte sie mit Mitteln bildhaft formen. die er an den Akademien erworben hatte, iedoch von der expressionistischen Manier herausgestellt wurden.

Die bäuerliche Realität blendete nicht nur die Augen, sie ergriff auch die Seele. Die Überfallskraft dieser Realität äußerte sich in der Wirkung, die auf einer summarischen Zeichnung und auf der Hervorhebung der Ausdruckskraft der Farben beruht, und so blühten sie im Werk Bergs auf. Erich Heckels Werk vermittelte zwischen der akademischen Lehre und der expressionistischen Manier. Heckels Zeichnung war nicht so eigenwillig wie die Kirchners, sie führte dennoch von Nolde weg und hin zur charaktervollen Zeichnung und Farbigkeit Ernst Ludwig Kirchners. Die expressionistische Bildfarbe wie auch die Zeichnung werden bei Berg den Farben und Figuren der Landschaft, der Bäume und Blumen gerecht: die Farbe ist frühlingshaft hell und freundlich, sommerlich glühend, aber auch herbstlich auffällig und winterlich kalt. Wie er schon akademische Lehren der

bäuerlichen Realität dienstbar machte, tat er es auch mit der expressionistischen Manier - und darin liegt von Beginn an seine Stärke.

Werner Berg sprach von einer >Anverwandlung<. Er sprach aber auch von einer >Erneuerung von Innen her<

Die Flächigkeit der Bildfläche bedingt eine zweidimensionale Figuration, deren positive Gestalt- und negativen Zwischenraumwerte gleichwertig sind. Die Konzentration auf die Fläche zwingt zu deren eindeutiger Begrenzung, die entweder durch einen farbigen Kontur, wobei die Farbe eine Gegensätze vermittelnde Rolle hat, oder zu einer >Farbbegegnung<, wie Cézanne sagte, welche die Farbflächen figuriert. So entsteht zwischen farbiger Fläche und Linie eine Wechselwirkung, welche die akademische Lehre, die Berg absolvierte, nicht kannte.

Was Berg 1948 auf der Biennale sah, fiel auf fruchtbaren Boden. Wie der reife Halm eines Getreides dem Korn nicht gleicht, aus dem er sproß, wiederholen die Berg-Bilder auch nicht die Formsprache jener Bilder, die ihn auf der Biennale besonders ansprachen. Sie waren für ihn Katalysatoren. Der Expressionismus als Stil lag nun hinter ihm, weil ihm kein Stil weiterhelfen konnte. Seine neuen Fixsterne waren Paul Gauguin, Georges Seurat, Edvard Munch und Paula Modersohn-Becker. In Zürich sah Berg 1956 im Werk Max Beckmanns eine Bestätigung des Inhalts seiner Bilder; im Werk von Juan Gris hingegen, von dem er damals eine Kollektion in Bern sah, eine Eindeutigkeit und Klarheit der Figuration, die ihn fesselte.

Berg lebte als Bauer in der Einschicht, als Maler hingegen war er welthungrig und weltoffen.

So war es kein Wunder, daß er verletzt war, wenn er innerhalb des >Kunstbetriebs< als >Bauernmaler< bei Seite geschoben wurde. Wie für den städtischen Maler Stillebenrequisiten, Aktmodelle oder Menschen auf der Straße Material, Rohstoff waren, so waren es für Berg Bauern. Nicht die Realität des bäuerlichen Menschen und Lebens fesselte ihn, sondern deren vitale Kraft und deren Religiosität. Diese wollte er formen.

Alles zum Ausdruck zu bringen, eine Vielheit in eine Finheit zu verwandeln, ist ein künstlerisches Unternehmen, das von den Erscheinungen der Welt zu deren Wesen führt. Dieses liegt nicht >hinter den Dingen<, sondern in ihnen. Wie allen ernst zu nehmenden Malern schwebte deshalb auch Werner Berg als Ziel des Formens die >große Form< vor. Sie wird, wie schon gesagt, nicht durch ein mechanisches >Weglassen von Details< erreicht, wie der Ausspruch Max Liebermanns mißverstanden wurde, sondern durch eine Konzentration auf das Wesen der Modelle, wie es der Maler erkennt. Für den iungen Maler äußerte sich die bäuerliche Welt als höchst überraschende Erscheinung. Dieser liegt jedoch ein Potential zugrunde, das in einer expressionistisch anmutenden Malweise nicht direkt zum Ausdruck kommt. Je mehr sich diese Erkenntnis in Berg festigte, desto wichtiger wurde eine Umwandlung von Erscheinungen in eine Bildform, die aus diesem Potential erwächst, desto intensiver wurde der Wunsch, ja die Notwendigkeit, die >große Form<

- Form überhaupt - zu schaffen. Das Potential soll Inhalt - Gehalt - werden. Erst die Einheit von Inhalt, Ausdruck, Gehalt ist Form, >große Form<.

Die expressionistische Malweise mußte überwunden werden. Sie eignete sich dazu, ein Überraschtsein bildhaft wirksam auszudrücken, ist aber zu schreiend, als daß sie das vom bäuerlichen Potential geprägte Wesen befriedigend verbildlichen könnte. Sie war jedoch eine wichtige Stufe, die zu einer Stufe führt, die damals erst geschaffen werden mußte

Diktatur, Krieg und das Schwanken in der Nachkriegszeit wendeten Werner Bergs Interesse von außen nach innen. Diese Wandlung bewirkte eine grundsätzliche Wandlung seiner Malerei. Im ersten Jahrzehnt auf dem Rutarhof glaubte er das Wesen des bäuerlichen Menschen erfaßt zu haben. Nach dem Zweiten Weltkrieg erkannte er jedoch, daß der bäuerliche Mensch eine von ihm noch nicht ausgelotete Tiefe hat. Es galt daher, sie auszuloten, und das ist ein langwieriger Prozeß. Es ist ein Prozeß, der gleichermaßen den menschlichen wie den künstlerischen Bereich erfaßt. Dieser fordert eine Überwindung iener künstlerischen Praktiken, die tradiert wurden. Sie überwinden zu müssen hieß, den >angestammten< Boden der Kunst zu verlassen und einen neuen zu gründen. Ein Sich-Loslösen von der Tradition fordert ein Sich-Überwinden, und das ist eine überaus schwierige, weil belastende Arbeit, und diese braucht Zeit.

In Bergs Nachkriegsbildern fällt Handlungslosigkeit auf. Sie hat den Sinn, die Vordergründigkeit der

Erscheinungen zu überwinden und einen Inhalt, einen Gehalt - den vom Potential geprägten Gehalt des bäuerlichen Lebens, des bäuerlichen Menschen und der ihm zugehörigen Lebewesen und Dinge - spürbar zu machen.

Berg war ein religiöser - aber keineswegs bigotter - Mensch. Somit war er für eine Grundstimmung empfänglich, die religiöser Art war. Der bäuerliche Mensch war von einer Kraft gezeichnet, die den städtischen Künstler, der sie wahrnahm, überwältigte. Die Kraft selbst äußerte sich sichtbar in der Arbeit, die er zu verrichten hatte, aber sein von dieser Kraft erfülltes Wesen wurde erst jenseits täglicher Arbeit frei, in einer Zeit, in der er nichts anderes als Mensch war. Als Arbeitender war er Knecht, als Feiernder Mensch.



Berg beobachtete und skizzierte deshalb seine Modelle nicht während der täglichen Arbeit, wohl aber im Ruhezustand oder während einer Tätigkeit, die sie als freien Menschen ausweist - etwa beim Eisschießen, beim Gang zur Kirche, beim Gebet. Frei ist die Blume, der Baum, das nicht in einen Arbeitsprozeß eingespannte Tier, die Landschaft, die sich vor den Augen des Malers ausbreitet. Berg selbst konnte die bäuerliche Arbeit nur ertragen, weil er während der Arbeit für Augenblicke frei und hell seine Welt sah. Die Skizzen zu seinen Bildern entstanden im Zustand innerer Freiheit, und seine Bilder im Verantwortungsbewußtsein, daß er als Maler dieser Freiheit Ausdruck geben mußte. Das ist eine tiefgreifende und schwer zu erfüllende Aufgabe.

Diese Aufgabe setzt einen inneren Abstand gegenüber dem Motiv voraus. Berg formte seine Motive so, daß der Bauer psychischer und formaler Mittelpunkt ist

In Bildern, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, kündigt sich eine Wende vom Außen nach Innen, vom Sichtbaren zum Wesen an. Die momentane, fast explosive Gewalt des >neuen Lebens< wurde zu einer steten Gewalt und somit zu einer, die nicht nur äußerlich auf den Menschen einwirkt, die nur seine Sinne beeinflußt, sondern vor allem sein Sein. Wichtig war die Grundstimmung des Malers. Anfängliche Überrumpelung wurde zu Erwartung, und diese zu stetem Gestimmtsein. Der Bauer wurde zum Inbegriff eines Menschseins, das für den Künstler eine grundsätzliche und deshalb eine absolut verpflichtende Gültigkeit hat.

Was Berg vorher an mehr oder weniger authentischer, jedoch bildnerischer Form vorgefunden hatte,

war für ihn nicht mehr gültig, wohl aber verpflichtend. So mußte er sich auf den Weg machen, visuell Faszinierendes in eine Form zu verwandeln, die seine Grundstimmung, aus der die Faszination hervorgeht, ins imaginativ-Bildnerische transferiert. Sie war die eigentliche, jedoch verborgene Ursache der visuellen Faszination, die ein Motiv auslöst und eine expressive Malweise begünstigt.

Der originale Expressionismus ist ein Schrei aus Bedrängnissen, die von außen kommen und die Psyche angreifen. Was Berg bewegte, wurde jedoch von einem individuellen Zustand ausgelöst - und das ist ein gravierender Unterschied.

Werner Berg erkannte, daß die bürgerliche Welt, wie sie in der gähnenden Büglerin Degas' zum Ausdruck kommt, erstarrt war. Nach dem Ersten Weltkrieg schien ihr Geist zwar wieder aufzublühen, verfiel iedoch nach dem Zweiten Weltkrieg einem ungehemmten, tödlichen Pragmatismus. Bergs Frauenbilder sind - im Gegensatz zu denen Kirchners - keine denaturierten Kokotten, die sich am deutlichsten im Spiegel des Schminktisches spiegeln. Seine Kunst ist auch nicht Folge einer internationalen Sprachlosigkeit. In ihr kommt vielmehr ein Mensch zum Ausdruck, dessen Ausstrahlung von einer transindividuellen Religiosität erfüllt ist, aus welcher der Maler seine Formkraft bezieht. Das Individuelle seiner Menschen im Frühwerk tritt zurück, das Typenhafte, das Allgemeingültige tritt immer mehr hervor. Neben Werken, in denen Bergs fundamentales >Anliegen< direkt zum Ausdruck kommt, entstanden Bilder und Holzschnitte, die ein Gewoge von

Realität und realitätsbezogener, jedoch gewollter und daher stilisiert anmutender Form sind. Das Stilisieren entspringt der Diskrepanz zwischen der kurzen Arbeitszeit an einem Bild, wie es der Kreidegrund verlangt, und dem geistigen Reifeprozeß, der einer Form zugrundeliegt. Berg mußte in seinem Spätwerk den Konflikt zwischen einer raschen Arbeitsweise und der langsamen Entwicklung einer geistig bedingten Form austragen. Eine Stilisierung tritt ein, wenn eine geistig und formal nicht ganz bewältigte Bildform zu früh abgeschlossen wird.

Das Besondere: Dem Maler Werner Berg waren Schwächen und Stärken in der Formgebung seines Inbildes durchaus bewußt

Das Gewoge im Spätwerk, bald vom Vorherrschen des Motivs, bald vom Vorherrschen der Imagination hervorgerufen, zeigt an, daß Bergs Werk einerseits von tiefgreifenden Konventionen, andererseits vom Willen und von der Notwendigkeit gezeichnet ist, diese Konventionen zu überwinden, um eine Bildsprache entwickeln zu können, die nicht nur individuellen, sondern allgemein-geistigen Anforderungen an ein Bildwerk gerecht werden kann. Berg orientierte sich an den hervorragenden Malern seiner Zeit: so war er mit Emil Nolde befreundet, besuchte aber auch Otto Dix auf dem Gipfel seiner Schaffenszeit und war wiederholt in Frankreich, Belgien, Holland und in Italien; knapp vor dem Zweiten Weltkrieg war er in Genf, wo Gemälde aus dem Prado zu sehen waren, um die spanische Malerei studieren zu können. Sein Interesse am >Geist der Zeit< führte ihn nicht zu einer unverbindlichen >abstrakten< Malerei, wohl aber zu einer verbindlichen, die Realität aussagenden Malerei. Seine Sprachkenntnisse, sein Interesse für Literatur und seine Bekanntschaften mit lebenden Schriftstellern verband er mit seinem Interesse an der Bildenden Kunst seiner Zeit. Seinen Bildern liegt ein Sehen zugrunde; er beschäftigte sich jedoch mit der Literatur, um auch mit solchen Problemen seiner Gegenwart konfrontiert zu werden, die das Sehen zwar beeinflussen, aber dem Bewußtsein nicht unmittelbar zugänglich sind.

Die Dingwelt zieht den Maler zur Realität, weil sie die Gestalt der Dinge bestimmt. Als Bauer vereint er



jedoch Gestalt mit Geist. Die Folge: Realität und menschliches Gestimmtsein sind in den Bildern und Holzschnitten verschieden akzentuiert. In seinen Motiven erlebt der Maler nicht nur ihren realen Charakter: In ihnen erfährt seine eigene Religiosität einen Widerhall, der die Darstellung dieser Motive vergeistigt. Die Realität löst die geistige Tätigkeit aus

und ist somit etwas für den Künstler Unverzichtbares. Berg verstand die Realität als Humus für den Geist in der Kunst, nicht aber als Gradmesser für die künstlerische Form. Seine Motive leben von der geistigen Aura, in welcher der Künstler schafft. Ihre Formung ist vom >inneren Auge< positiv oder negativ bestimmt.

Realität wird vom Geist durchdrungen und somit transzendiert. Transzendieren ist die Annäherung an die schon von Goethe genannten >schwankenden Gestalten<, um sie, die sich laut Goethe jedem direkten Zugriff entziehen, formen zu können. Nur die Realität macht durchgreifende geistige Aktionen notwendig, und deshalb ist sie außerordentlich gewichtig. Sie kann negiert werden, wie es die Abstrakte Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt: Diese ist jedoch Folge einer Verabsolutierung eines einzigen für die Kunst ausschlaggebenden Faktors - eine Verabsolutierung des Abstrahierens. Wird jedoch Realität als das den Geist bewegende Agens erkannt, kann sie nicht negiert werden. Ihre Existenz ist dann notwendig.

Realität soll in der Kunst überschritten - transzendiert - werden, um dem Geist, den sie aktiviert, volle Durchschlagskraft zu geben. Berg wählte jene jahres- und tageszeitlichen Stimmungen sowie jene Situationen des Menschen aus, in der >Erlebtes< am eindringlichsten zum Ausdruck kommt. Das >Erlebte<, das den ganzen Menschen erfaßt, bestimmt die Figuration und Farbigkeit - die Form - der jeweiligen Aussage. Realität ist zwar eine außerkünstlerische Gegebenheit. Sie übt jedoch auf den Künstler eine

>innere< Macht aus, der er sich nicht entziehen kann und die ihn gerade deshalb zum Schaffen anregt.

Das Verhältnis zwischen Realität und Bildform muß beachtet werden, soll ein Bildwerk bewertet werden, in dem das Resultat der geistigen Aktion Bildinhalt, Bildgehalt, ist. Rilke sagte nach dem Ersten Weltkrieg in einem seiner Gedichte zurecht: >...nicht Geist, nicht Inbrunst wollen wir entbehren<.

Fruchtbar ist der berühmte, aber nicht vorgezeichnete >Mittelweg<. Er ist der schwer begehbare Grat, der auf einen einsamen Gipfel führt.

Werner Berg mußte das Erleben der Realität - ihrer Gestalten, Vorgänge und vor allem ihrer Macht auf den Menschen - sorgfältig pflegen und beachten, um sie formen zu können. Nicht ein Nachbilden, nur ein Formen wird einem genuinen, emotional wirksamen, bildhaften Empfinden gerecht.

Zugleich mit der Intensivierung des Erlebens trat im Werk eine Wandlung in der Auswertung und im Einsatz der bildnerischen Mittel ein. Ihre Eigenarten wurden nicht mehr nur für Effekte ausgewertet. Verpflichtend war ihre Gesetzlichkeit - waren ihre zeitlosen Eigenheiten. Geahnt, erkannt und praktisch angewandt, trugen sie zur Überwindung der Hervorkehrung des Individuellen bei. Linie, Farbe, Figuration und Raum sagten nicht mehr nur momentan Erlebtes aus. Der Überraschungsmoment trat zurück, die Zeitlosigkeit des Urgrundes alles Individuellen wurde immer eindringlicher offenbar. Die Formproblematik - sie beinhaltet das bildhafte Verhältnis von Motiv, Linie, Fläche, Farbe, Figur und

Raum - wurde intensiviert: sie wurde für die Verbildlichung des Urgrundes, wie er im Menschen west, der in einer bäuerlichen Welt lebt, eingesetzt.

In der Gegenwart muß davor gewarnt werden, in Werner Bergs Werk nur eine gekonnte Imitation eines bestimmten Gestaltbereiches - den des Bauern - zu sehen. Ein Bildwerk ist weder Frucht intellektueller Überlegungen noch dessen Gegenteil. Es setzt vielmehr die Gabe voraus, alles Sichtbare, mit den Sinnen Erfahrbare, zusammenzufassen, bildhaft zu erleben, ein Konzentrat zu schaffen. Realität bildhaft formen war ein Grundanliegen Werner Bergs in einer Zeit, in der die Bedeutung des Sichtbaren für ein Bildwerk in Frage gestellt wurde.

Zeichnungen

Bleistift auf Papier, 15 x 20,9 cm

- 6 Hof im Winter, 1978
- 7 Betende Frauen, 1978
- 8 Bauernpaar, 1978
- 9 Landschaft mit Bahnschranken, 1967
- 10 Zwei Frauen, 1977
- 11 Schreitende mit Stock, 1978
- 13 Kegler, 1966
- 14 Mann, 1978
- 16 Dörflerin, 1975
- 19 Gastgarten, 1966
- 20 Kirchtag, 1978
- 23 Kegler, 1969
- 25 Zwei Davonschreitende. 1969

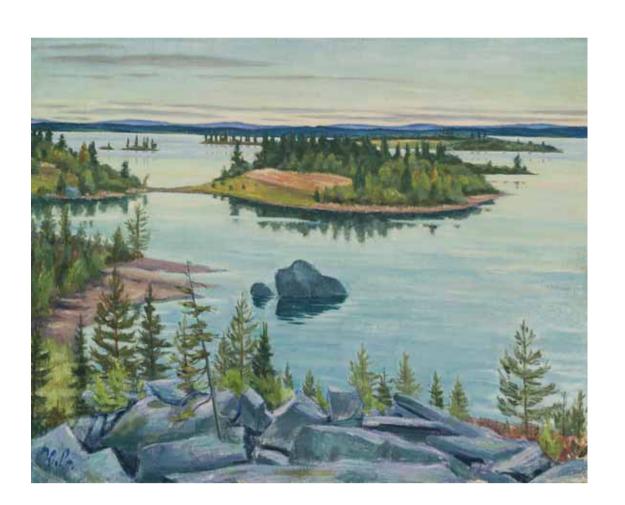
Magd mit Kind 1935, Öl auf Leinwand, 89 x 63 cm, WVZ 138



Die Drau bei der Annabrücke 1938, Öl auf Leinwand, 75 x 95 cm



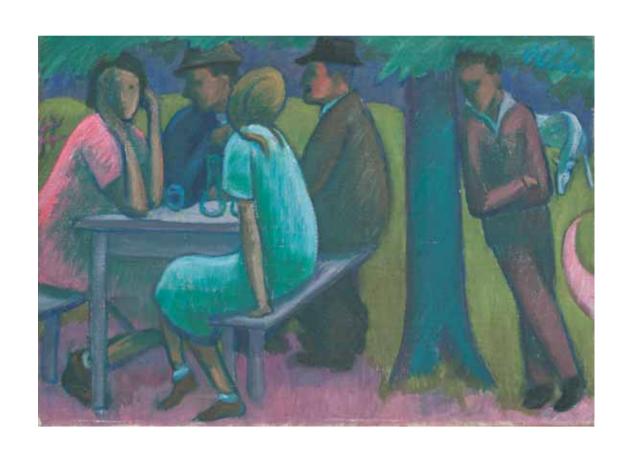
Finnische Seenlandschaft 1942, Öl auf Leinwand, 75 x 95 cm



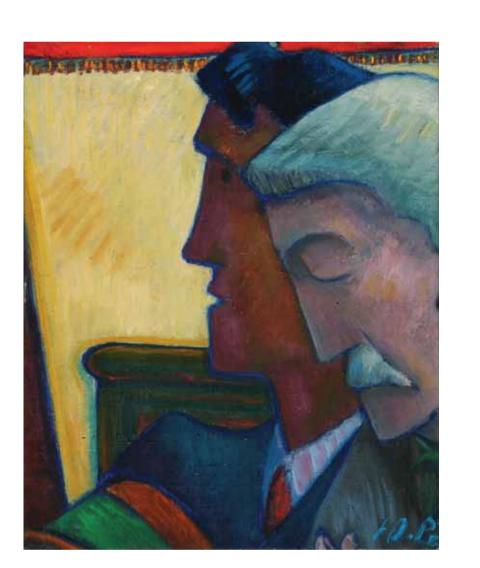
Nächtliches Spiegelbild 1946, Öl auf Leinwand, 63 x 25 cm, WVZ 285



Tischgesellschaft 1951, Öl auf Leinwand, 63 x 89 cm, WVZ 378



Alter und junger Mann (Zwei betende Männer) 1953, Öl auf Leinwand, 55 x 45 cm, WVZ 419

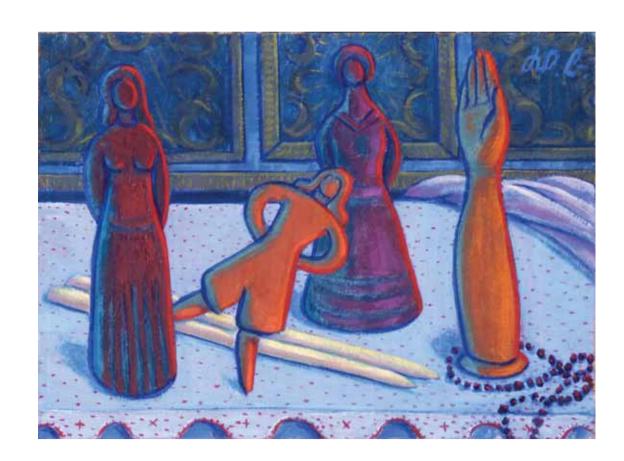


Sonnenblumen

1955, Öl auf Leinwand, 40 x 120 cm, WVZ 445



Wächserne Legende 1957, Öl auf Leinwand, 55 x 75 cm, WVZ 486



Verregnete Glockenweihe 1958, Öl auf Leinwand, 35 x 55 cm, WVZ 508



Bildnis Schüngel 1958, Öl auf Leinwand, 100 x 60 cm, WVZ 516



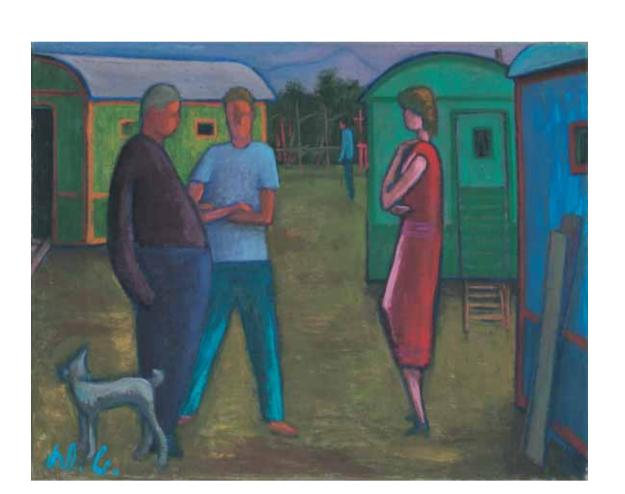
Weißer Hahn und Malve 1960, Öl auf Leinwand, 65 x 75 cm, WVZ 604



Kirchgeher 1962, Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm, WVZ 634



Marktfahrer und Wohnwägen 1964, Öl auf Leinwand, 75 x 95 cm, WVZ 701



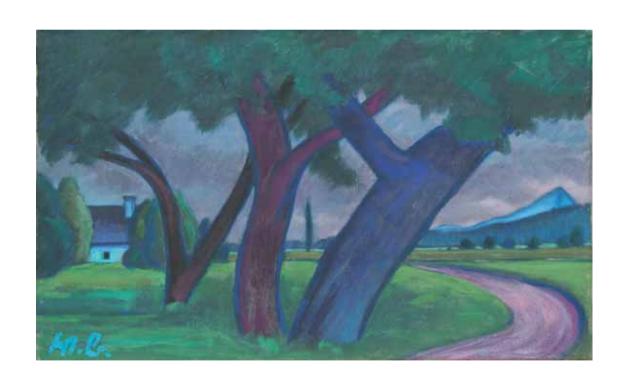
Frau mit Kopftuch 1967, Öl auf Leinwand, 35 x 55 cm, WVZ 794



Fahrgast 1974, Öl auf Leinwand, 55 x 75 cm, WVZ 964



Wegbiegung und Bäume 1975, Öl auf Leinwand, 45 x 75 cm, WVZ 1033



Winterliche Marktbegegnung 1979, Öl auf Leinwand, 75 x 120 cm, WVZ 1213



Bauernpaar im Winter 1979, Öl auf Leinwand, 63 x 89 cm, WVZ 1216



St. Martin 1930, Aquarell auf Papier, 34 x 50 cm



Stein

1930, Aquarell auf Papier, 37,5 x 52 cm





Begegnung 1930, Holzschnitt, koloriert



Winternacht 1934, Holzschnitt



Sitzende Bettlerin 1933, Holzschnitt



Kinder 1933, Holzschnitt



Kommunion 1933, Holzschnitt



Kleine Madonna 1937, Holzschnitt



Herschauende 1956, Holzschnitt



Anja 1956, Holzschnitt



Tischgesellschaft 1956, Holzschnitt



Dorf 1956, Holzschnitt



Blinder Organist 1956, Holzschnitt



November 1959, Holzschnitt



Bauernpaar 1956, Holzschnitt



Hündin 1959, Holzschnitt



Das Haupt des Johannes 1962, Holzschnitt



Lichtmeß
1964, Holzschnitt



Feberlandschaft Horzach 1967, Holzschnitt



Betende Frauen 1964, Holzschnitt



Herblickende 1967, Holzschnitt



Mann mit Pelzkragen 1967, Holzschnitt



Hof im Winter 1967, Holzschnitt



Vier Frauen auf dem Heimweg 1972, Holzschnitt



Fierantin und Pinscher 1967, Holzschnitt



Bäurin mit Schirm 1976, Holzschnitt



Zwei Bäume und früher Mond 1980, Holzschnitt



Alte mit Buben 1981, Holzschnitt



Anweg 1980, Holzschnitt



Klage 1981, Holzschnitt

und verkäuflich (außer Bild auf Seite 47).

Alle Arbeiten sind signiert, zum Teil betitelt, datiert

Impressum

WERNER BERG

© Heimo Kuchling, Text © Nachlaß Werner Berg, Bilder Gesamtherstellung: Galerie Magnet,

Druck: Ploetz GmbH, 9400 Wolfsberg

ISBN 3-901758-16-X