

K Ö P F E      &      M A S K E N  
W e r n e r B e r g   &   S t a m m e s k u n s t



K Ö P F E      &      M A S K E N  
W e r n e r B e r g   &   S t a m m e s k u n s t

mit einer Einleitung von Magdalena Scheicher

GALERIE MAGNET







Magdalena Scheicher

**Strategien der Zuspitzung und Vereindeutigung  
im Schwarz-Weiß bei Werner Berg**

Menschenbildnisse zwischen Portrait,  
Typologie und Maske

## Einleitung und Fragestellung

Das im Sommersemester 2016 an der Kunstuniversität Linz bei Karin Harrasser und Helmut Lethen besuchte Seminar "Schwarz-Weiß. Strategien der Vereindeutigung" hat mich dazu bewegt, mich im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit intensiver mit dem künstlerischen Werk meines Urgroßvaters Werner Berg zu befassen und dessen Lebensprogramm sowohl hinsichtlich kunsthistorischer als auch kulturwissenschaftlicher Aspekte zu beleuchten. Als gebürtiger Deutscher ließ sich Werner Berg im Jahre 1931, im Alter von 26 Jahren, im slowenisch besiedelten Kärntner Grenzgebiet nieder um sich eine neue Existenz als Bauer und Maler zu formen. Das damit begonnene – ganz besondere und zum Teil paradoxe – Lebensprogramm sollte das bestimmende Fundament für eine lebenslange künstlerische Auseinandersetzung bilden. Werner Berg hatte sich seine neue Heimat nicht nur gewählt, sondern auch das von ihr übermittelte Bild in einer intellektuellen Konstruktion selbst geschaffen. Als promovierter Akademiker und Städter fühlte er sich gerade von den bescheidenen Verhältnissen und alten Traditionen des Landlebens im damals noch großteils slowenischsprachigen Unterkärnten angezogen. Die neue, selbst gewählte Lebensform auf einem entlegenen Bergbauernhof, dem Rutarhof, stand in drastischem Gegensatz zu Bergs moderner, bürgerlicher Herkunft. Zivilisationskritische Motive waren Antrieb für ein solches selbstbestimmtes Aussteigerdasein in einer als ursprünglich und unkorrupt empfundenen Lebenswelt. Dabei kann die empfundene Ursprünglichkeit als Projektionsleistung der



Werner Berg beim Mähen, 1948



Werner Berg im Atelier, 1954

## Einleitung und Fragestellung

Moderne verstanden werden, die in abgeschiedenen ländlichen und vorindustriellen Gebieten ein Authentizitätserlebnis ausmachte. Bergs Vorstellung entsprach einer in den klassischen modernen Kunstströmungen verbreiteten ethischen Verklärung der Lebensbedingungen auf dem Lande, wonach die als "archaisch" gesehene bäuerliche Existenz der schmerzhaft empfundenen Entfremdung des Großstadtlebens gegenübergestellt wurde.<sup>1</sup> Das Bauersein bildete für Werner Berg die Konsequenz des starken Bedürfnisses, fern von allen gesellschaftlichen Bedingungen, bürgerlichen Konventionen und ökonomischen Zwängen "autark" zu leben und in Unabhängigkeit von den Vorgaben des Kunstbetriebes die als notwendig erachteten Voraussetzungen zur Produktion seiner Kunst zu schaffen.

Die Entscheidung, die Lebenswelt der Bauern zum Gegenstand einer "lebensbestimmenden, künstlerischen Entdeckungsreise" zu machen, ist in der bildenden Kunst kein unbekanntes Projekt. Die Reihe jener Künstler, denen eine bestimmte entlegene Region nicht nur Aufenthaltsort, sondern fortwährende Inspirationsquelle für ihr Kunstschaffen war, lässt sich weit zurückverfolgen. Wie zuvor der französische Maler Paul Gauguin Polynesien oder der Niederländer Vincent van Gogh den Süden Frankreichs, wählte auch der gebürtig deutsche Werner Berg eine fremde Gegend mit ihm sonderbaren, oft – rein sprachlich schon – unverständlichen Menschen als umfassend bestimmend für seine künstlerischen Hervorbringungen. Dem in einer Region entstandenen Werk ist es möglich, deren Wahrnehmung zu prägen und ein Bild von ihr hervorzurufen, sowie posthum zur soziokulturellen Dokumentation zu werden.<sup>2</sup>

Mit der Absage an sein bisheriges Leben und dem vollständigen Einstieg in eine neue kleinbäuerliche Identität "nahe den Ursprüngen, fern aller Annehmlichkeiten, voll wirklicher Mühen des Bauernalltags",<sup>3</sup> war Werner Berg in seinen Schlussfolgerungen ungleich radikaler als so manche andere Vertreter der Moderne. Die kleinbäuerliche Landwirtschaft forderte tagtägliche Anstrengung und den äußersten Einsatz der Familie Berg. In der inhaltlichen Beschränkung seines Werkes auf ein begrenztes Milieu ging Werner Berg einen sehr eigensinnigen künstlerischen Weg. Bis zu seinem Tode 1981 verharrte er konsequent in der selbstgewählten Isolation seines Rutarhofes. Werner Berg änderte sein Leben von Grund auf, sodass er letztlich die Volksgruppe der Kärntner Slowenen nicht touristisch-voyeuristisch wahrnahm, sondern sie als unter ihnen, den gleichen Existenzbedingungen ausgesetzter Nachbar kennen lernen konnte. Das slawisch beeinflusste Südostkärnten wurde zu Werner Bergs Wahlheimat, in welcher er sich mit der Zeit mehr und mehr verwurzelt fühlen sollte.

*"In der Beschränkung auf diesen Lebensbereich glaube ich erst ganz das Unausschöpfliche und Unermessliche zu spüren, dass das Leben bietet. So dass man im Kleinsten, im Bleiben gerade das Abenteuer des Vielgestaltigen erfährt."<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> Vgl. Scheicher 2016, S. 16 – 18.

<sup>2</sup> Scheicher 2016, S. 11 – 12.

<sup>3</sup> Scheicher 2016, S. 16 – 18.

<sup>4</sup> Scheicher 2016, S. 16 – 18.

<sup>5</sup> Werner Berg im Interview mit dem ORF, 1965.

## Werner Berg und der Holzschnitt

Neben den Farben der Ölmalerei hat sich Werner Berg immer auch intensiv dem Schwarz-Weiß gewidmet. Als er sich als Bauer auf dem Rutarhof ansiedelte, wählte er mit dem Holzschnitt die älteste Drucktechnik zu seiner ausschließlichen graphischen Ausdrucksform. Der Holzschnitt schien dem Konzept einer ursprünglichen Lebensführung am besten zu entsprechen. Werner Berg begann indem er ein Brett mit knapper Vorzeichnung versah, dunkel einfärbte und dann die schwarz-weißen Massen mit einem Hohleisen herausarbeitete. Nach dem Schneiden wurde auf die Holzplatte mit einer kleinen Handwalze die Druckerfarbe aufgebracht. Ein Blatt Japanpapier wurde auf den so eingefärbten Druckstock gelegt und mit dem Falzbein reibend bearbeitet, bis das Schwarz gleichmäßig durchschien. Da die oft weichen Holzplatten schnell unter dem "Abreiben" mit dem Falzbein litten, oder die Druckerfarbe mit wiederholtem Auftragen die Maserung verklebte, war die Anzahl der möglichen Abzüge auf ca. 6 bis 12 Stück limitiert. Diese älteste und primitivste Form des Druckes ist eine mühsame und umständliche Handarbeit.<sup>6</sup>

Der ursprüngliche Charakter von Linden- oder Fichtenhölzern, die Maserung des Holzes, wurden in die Gestaltung einbezogen. Das gering gemaserte Lindenholz diente einer sehr präzisen Linienführung und einheitlich schwarzen Flächen; das weichere und sprödere Fichtenholz hingegen riss entlang der Schnittlinie fein aus. Im Gegensatz zum Druck mit einer Presse ermöglichte der Handdruck eine gezielte Modulation und vielfältige feine Abstufungen der monochromen schwarzen Flächen (- in den Reproduktionen der Abbildungen leider schwer zu erkennen). Bei den einzelnen Abzügen konnten dunklere, geschlossene und hellere schwarze Flächen variiert werden. Hinzu kam, dass der Künstler die Platten zwischen den einzelnen Drucken ständig nachschnitt und mitunter stark abgewandelte Variationen der ursprünglichen Fassungen entwarf. Der einzelne Abzug ist insofern weniger als Reproduktion zu erachten, als dass er den Reiz und Charakter eines Originals behält und es lässt sich von verschiedenen "Zustandsdrucken" sprechen.<sup>7</sup>

Werner Berg war in seinem Schaffen um eine größtmögliche flächige Wirkung bemüht; - ein Programm, dem die Technik des Holzschnittes wie keine andere entgegenkam. Um Flächigkeit zu erreichen entwickelte der Künstler wichtige kompositorische Maßnahmen. Stilistisch wurzelt Werner Bergs Kunst in der Begegnung mit dem Expressionismus, jedoch unternahm der Künstler schon früh eine wesentliche Weiterentwicklung und Loslösung um zu neuen Lösungen der formalen Reduktion und Abstraktion zu gelangen. So lehnte er etwa die für die Expressionisten typische spontane, intuitive, unmittelbare Schnittführung im Holzschnitt ab. Stattdessen wird im druckgraphischen sowie im malerischen Werk eine exakte Durcharbeitung angestrebt. Mit Bezug auf den Lyriker Gottfried Benn merkte der Künstler im Hinblick auf den Expressionismus an, dass letztlich "[...] aus dem Gefühl, dem Aufschrei, sich die Form zu lösen habe; dass eigentlich erst die Gewinnung der Form die Bekundung des Gefühls ist."<sup>8</sup> Bergs Kunst zeichnete sich bereits früh durch eine starke Tendenz zu formaler Ordnung und Klarheit aus. Er entwickelte einen radikalen, flächigen Primitivismus - die "völlige Umwandlung der Malerei in die bildhafte Bedeutung" wie der Künstler sein Vorgehen begrifflich fasste.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Ausst. Kat., Schütz 2014, S. 6 – 7 & 26. | Zur Holzschnitttechnik siehe auch: Biller 2001, Teil I, S. 11 – 18.

<sup>7</sup> Ausst. Kat., Schütz 2014, S. 6 – 7 & 26. | Zur Holzschnitttechnik siehe auch: Biller 2001, Teil I, S. 11 – 18.

<sup>8</sup> Werner Berg im Interview mit dem ORF 1965.

<sup>9</sup> Biller 2004, S. 38 – 39. | Scheicher 2016, S. 52.

## Werner Berg und der Holzschnitt



Werner und Mauki Berg, 1954



Frau auf dem Markt, 1933



Werner Berg und Nachbarin, um 1974

Auch im Holzschnitt zeugen bereits Anfang der 1930er Jahre erste stilistisch eigenständige Versuche von dem fortan angestrebten Programm einer zunehmenden Verknappung und Verdichtung. Es ging ihm darum, den Holzschnitt formal "straffer zusammenzufassen, in einem Schwarz-Weiß, in dem man die Schwingung trotzdem spüren konnte".<sup>10</sup>

Von besonderem Interesse ist die thematisch-formale Gruppe der Kopf-Darstellungen, – die typisierenden Portraitdarstellungen, in welchen der Künstler unverwechselbar die Charaktere seines neu gewählten Erfahrungsumfeldes in Holz geschnitten festhält. Dabei möchte der vorliegende Text untersuchen, inwiefern Bergs motivische Welt – die an sich schon als eine Art der Zuspitzung gelesen werden kann – im Schwarz-Weiß eine gesteigerte Vereindeutigung erfährt. Dem selbst formulierten Postulat des Künstlers einer "Steigerung der Farbe im Schwarz-Weiß" möchte ich nicht nur anhand vorliegender formaler Analysen und Vergleiche – insbesondere von Barbara Biller – nachgehen, sondern auch meine Fragestellung darüber hinaus in Relation zu verschiedenen theoretischen Diskursen der Kultur- und Kunstgeschichte setzen.

<sup>10</sup> Werner Berg im Film, 1964.

## Werner Berg und der Holzschnitt

Ein ikonographischer Vergleich im malerischen und im druckgraphischen Werk Werner Bergs zeigt weitreichende Gemeinsamkeiten, – die für die vorliegende Auseinandersetzung relevanten Kopf-Motive sind grundsätzlich dieselben. Beständiges künstlerisches Anliegen in beiden Techniken wurde es, die unmittelbare Wirklichkeit vereinfacht, reduziert und komprimiert wiederzugeben und dabei ihrem Wesen nahezu kommen. Das Wesen zeigte sich dem Künstler in der Klarheit und Eindeutigkeit der "verborgen allen Erscheinungen zugrundeliegenden, großen Form", welche es im Falle der Druckgraphik im reinen Schwarz-Weiß aufzuspüren galt.<sup>11</sup> Wenn auch bei distanzierterer Betrachtung dieses Konzept zum Teil unklar bleibt, so bezeugen zahlreiche Beispiele abgewandelter oder in späteren Zustandsdrucken nachgeschnittener Bildmotive die Entwicklung und den bewussten Einsatz der formalen Strategien des Künstlers. Vor allem sollte das Hell-Dunkel nicht mehr der Imitation natürlichen Lichteinfalls und plastischer Wirkung dienen. In vielen Werken lässt sich eine Verselbstständigung der Schatten feststellen. Der Lichteinfall ist für den Schattenwurf in der zweiten Fassung der **Baba II**, 1949 nicht maßgeblich, die Bedeutung naturalistischer Schatten tritt hinter der formalen Gestaltung zurück. Wie in diesen, so dienen in zahlreichen anderen Kopfdarstellungen Schatten nicht mehr der Wiedergabe einer speziellen Licht- und Raumillusion, sondern sie werden als eigenständige kompositorische Elemente zugunsten des Flächenrhythmus und einer Ausgewogenheit von Schwarz und Weiß eingeführt. Die Umgehung von räumlicher Tiefe bedingt eine flächige Geschlossenheit und einen innigen Bezug der Darstellung zur Bildfläche.



Baba II, 1949



Frauenkopf schmal II, 1967



Ländliches Paar, 1959

<sup>11</sup> Dazu Wieland Schmied in: Scheicher 1988, S. 7.

## Werner Berg und der Holzschnitt

Der Künstler sucht das Stilmittel der Schatten weiterzuentwickeln. Die Schatten im Druck **Ländliches Paar**, 1959 [S.12] sind stark geometrisiert und zeigen eine überzogene Selbstständigkeit der Teilformen, die generell für Werner Bergs Holzschnitte bezeichnend ist. In manchen Holzschnitten wiederum wird das Auskommen ohne flächenhafte schwarze Binnenformen angestrebt: In **Alter Landpfarrer**, 1954 [S.41] oder **Kopf Luzia**, 1972 [S.57] wird das Gesicht jeweils ausschließlich mit feinen schwarzen Linien gebildet.<sup>12</sup> Primäres Ziel hinsichtlich der Komposition von Schwarz und Weiß und dem Verhältnis von Linie und Fläche sind Einheit und Ausgewogenheit. In **Frau mit Schawl**, 1933 und dem späteren **Blatt Klage**, 1981 [S.100] sind die hellen Gesichter der Frauen mit expressiven schwarzen Schattenformen auf die schwarzen Flächen der Oberkörper und des Hintergrundes abgestimmt. Die dunklen Elemente im Hellen und die hellen Elemente im Dunkeln beziehen die Bereiche aufeinander und schaffen einen ausgeglichenen Kontrast von Schwarz und Weiß. Ebenso ist in der Darstellung des Ländlichen Paares der Bildraum (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) durch einen ausgewogenen Wechsel von Schwarz und Weiß verspannt. Werner Bergs Ringen um eine größtmögliche Reduktion der Form geht häufig mit einer Geometrisierung derselben in extremer Weise einher. Im Blatt **Ländliches Paar** ist die ganze Eigenart der Dargestellten und einer Situation – des nächtlichen Helldunkels – mit einfachsten, klaren geometrischen Formen wiedergegeben. Eine vergleichbar starke Verflächigung und Reduktion haben die Kopfdarstellungen in den Medaillons bei **Requiescant**, 1959 [S.6] erfahren.



Frau mit Schawl, 1933



Wartende mit Hühnerkäfig, 1933

<sup>12</sup> Biller 2001, Teil I, S. 47 – 49.

## Werner Berg und der Holzschnitt

Schwarz und Weiß sind in ihrem Wechsel zueinander abgestimmt. Im Spätwerk wird zudem das reine Schwarz-Weiß oft um einen Grauwert erweitert, wie dies in *Una Villana Vindisch*, 1972 [S.63] und *Zwei Frauen (von vorne)*, 1981 [S.103] der Fall ist, wo das fein strukturierte Karo die Stofflichkeit des Gewebes suggeriert.<sup>13</sup> Die Gesichter werden oft von Kopfbedeckung und Kleidung eingerahmt, wie etwa beim Portrait eines *Mannes im Pelzkragen* von 1967. In diesem wird durch den engen Bildausschnitt und das Beschneiden an den Seiten das frontale Brustbild des Mannes nahe an den Betrachter herangerückt, – ein weiteres wichtiges Stilmittel um plastische Formen in die Bildfläche zu verspannen, hin zu einer unverrückbaren Ausgewogenheit zwischen perspektivischem Bildraum und Bildfläche.

Malerei und Holzschnitt waren für Werner Berg gleichermaßen bedeutsam. Der Künstler war nach eigener Aussage durchaus darauf angelegt, die Welt farbig zu sehen. Er sah in der malerischen Gestaltung, in der farbigen Organisation das Ursprüngliche, – aus dem heraus sich dann erst das Schwarz-Weiß in einer reinsten und letzten Form ablöst. "Ich male niemals Bilder als Vorbild zu Holzschnitten oder benutze Holzschnitte als Vorbild zu Bildern und mir kommt immer der französische Ausdruck des *peintre-graveur*, den es im Deutschen nicht gibt, dafür als vorbildlich vor – ein Maler, der Graphik macht. Und vielleicht ist die Graphik darum reiner, weil man die Malerei dem Malerischen überlässt, statt sie mit der Graphik zu vermengen."<sup>14</sup> Tatsächlich sind bei genauerer Betrachtung gleicher Themen in beiden Techniken Unterschiede im motivischen Detail sowie in Komposition und Form festzustellen. Der Künstler entspricht den spezifischen Gesetzmäßigkeiten der jeweiligen Technik. Zwei der Ausnahmefälle motivischer Beispielpaare sollen die formale Abwandlung in Richtung einer Konzentrierung und Zuspitzung im Schwarz-Weiß veranschaulichen: Im Gegensatz zu dem Ölbild *Wartende mit Hühnerkäfig*, 1933 [S.13] ist die Protagonistin im stilistisch verwandten, zeitnah entstandenen Druck *Frau mit Schawl*, 1933 [S.13] als Brustbild in einem verkleinerten Bildausschnitt wiedergegeben. Auf die gemalten Details wie Hühnerkäfig und Milchkanne wurde bei der graphischen Umsetzung verzichtet, da im Schwarz-Weiß jegliches Beiwerk der künstlerischen Absicht hinderlich wäre.<sup>15</sup>



Mann mit Pelzkragen, 1967

<sup>13</sup> Biller 2001, Teil I, S. 50 – 51.

<sup>14</sup> Werner Berg im Interview mit dem ORF, 1965.

<sup>15</sup> Biller 2001, Teil I, S. 46.

## Werner Berg und der Holzschnitt

### Werner Berg im Interview mit Lee Springschitz, 1967:

LS | Was bedeutet Ihnen die Farbe? Ist sie ein gesteigertes Signal für den angesprochenen Gegenstand? Ist sie ein reines Stimmungselement? Ist sie ein primäres Kompositionselement? Können Sie das sagen?

WB | Ich müsste alle drei Elemente gleichzeitig bejahen und betonen, wobei zuweilen das eine oder das andere vorherrscht. Jedenfalls ist die Farbe für mich etwas Primäres, etwas Tonangebendes, so sehr, dass auch die Holzschnitte, dass das reine, das pure Schwarz-Weiß nur aus der Farbe heraus entstanden ist, sogar recht eigentlich eine Steigerung der Farbigkeit in ihrer scheinbaren Negation bedeutet. Von [...] den Begriffen, könnte ich kaum um das Wort Stimmung herum, wenn es nicht so sentimental abgegriffen, so gefühlig wäre. Aber wenn ich dann an die Klangfarbe denke, die jeder Mensch in sich trägt, an das Gestimmtsein, so könnte ich dann doch auf dieses Wort nicht verzichten [...].<sup>16</sup>

Ein weiteres bekanntes Beispielpaar bilden der Holzschnitt **Trauernde**, 1947 und das motivisch ähnliche Ölbild **Betende**, 1947.<sup>17</sup> Der Wegfall von Farbe sowie sämtlicher Schattierungen in der Druckgraphik resultiert in einer weiteren motivischen Vereinfachung und formalen Reduktion. Das Motiv erfährt im Schwarz-Weiß eine gesteigerte Verflächigung und Ästhetisierung. Das Thema des Bildes, die Trauer, wird durch die das gesamte Bild bestimmenden schwarzen Flächen von Kopftuch und Kleidung unterstützt. Im Holzschnitt arbeitet der Künstler mit dem äußersten Kontrast von Schwarz und Weiß und fokussiert auf die Ausdrucksintensität der Konturen und Linien.



Trauernde, 1947



Firmlinge, 1956

<sup>16</sup> Werner Berg im Interview mit Lee Springschitz, 1967.

<sup>17</sup> Vgl. Biller 2001, Teil I, S. 47.

## Werner Berg und der Holzschnitt

In Folge einer immer weitergehenden inhaltlichen Reduktion im Schwarz-Weiß kommen der Form und besonders der Silhouettenform zunehmende Bedeutung für die Bildaussage zu. Handlung, Gemütszustand oder Charakterzüge manifestieren sich in graphischen Elementen, in Linie und Fläche, in Form und Komposition. In der Portraitdarstellung **Firmlinge**, 1956 [S.15] wird die Zartheit und Zerbrechlichkeit der jungen Mädchen durch extrem feine Linien geschildert. Die im Bild verbliebenen Teile sind auf Fragmente reduziert. "Entmaterialisierte graphische Elemente gleich östlichen Schriftzeichen", schreibt Barbara Biller über eine motivisch verwandte figürliche Darstellung.<sup>18</sup> Es gibt im Feld der Kunstgeschichte diverse Ansätze wonach die Linie und das Schwarz-Weiß dem Intellekt zugeschrieben werden, der Idee des "eigentlichen" Gehalts des Kunstwerks. Die Nachbarschaft der Linie zur Schrift erleichtere die Entzifferung ihres Sinns.<sup>19</sup> Werner Busch erkennt den hohen Stellenwert einer "linienbasierten Reflexion" in der schwarz-weißen Druckgraphik, wenn er beschreibt wie sich diese früh zum künstlerischen Reflexionsmedium entwickelte. Beim Druck als Reproduktionsmittel "hielt das Schwarz-Weiß-Medium der Druckgraphik in der primär auf den Umriss reduzierten Form ein Abstrakt der Bilderfindung fest, legte quasi die Idee frei." In den unterschiedlichen druckgraphischen Medien konnten die Künstler verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten ein- und derselben Bilderfindung testen. Die Reproduktion konnte das Dargestellte abändern, ihm etwas hinzufügen oder "in ihm nur Angelegtes ans Licht heben".<sup>20</sup> Tatsächlich kam Werner Berg der Bildidee durch ständiges Nachschneiden des Druckstockes näher.

Dass die Reproduktionsgraphik und ebenso die schwarz-weiß-Fotographie "von Farb- und Materialwerten zugunsten der Form abstrahiert" konstatiert auch Monika Wagner.<sup>21</sup> Mit Bezug auf Erwin Panofsky's Idee geht sie sogar so weit zu untersuchen, inwieweit die Ikonologie als Methode aus der Schwarz-Weiß-Reproduktion entwickelt wurde. 1924 untersuchte Panofsky die Kunstgeschichte auf die Entwicklung unterschiedlicher Paradigmata und immer neuer Konzeptionalisierungen der Idee als Zentrum des Kunstwerks hin. Diese finde im inneren Bild, dem *disegno interno*, ihren idealen Ausdruck. Eine Vorstellung des Kunstwerks, in welcher die Linie das adäquate Realisationsmittel der Idee darstellt. Dieser Tradition der Ikonologie entsprechend ist also die Form das Medium der Idee, während künstlerische Realisationsmittel wie die Farbe als unwesentlich – wenn nicht sogar als verunreinigendes Beiwerk – als "verunreinigende Materialisation" – verstanden werden können.<sup>22</sup> Die Ikonologie, wie Panofsky sie entwickelte, prägte eine Tradition des "idea"-Denkens", welche (noch) bis in die 1930er Jahre schwarz-weiße Reproduktionen als adäquatere Darstellungsformen verteidigen sollte. Und es ist mitunter einem solchen Konzept geschuldet, dass bis weit ins 20. Jahrhundert in Werken der Kunstgeschichte die Abwesenheit der Farbe nie als Mangel beklagt wird. Im Gegenteil: Die Beliebtheit der Ästhetik des Schwarz-Weißen im 20. Jahrhundert kann nicht zuletzt darauf zurückgeführt werden, dass "sein Format einer Ökonomie der Wahrnehmung und Orientierung entgegenkommt" und "der notwendigen Reduktion von Komplexität einer farbigen Welt" entspricht.<sup>23</sup> Und wie verschiedene Beiträge des Sammelbandes "Schwarz-Weiß als Evidenz" demonstrieren, hat jener Diskurs im Feld der europäischen Kunstgeschichte Kontinuität, wonach

---

<sup>18</sup> Biller 2001, Teil I, S. 33.

<sup>19</sup> Wagner und Lethen 2015, S. 12 & S. 126 ff.

<sup>20</sup> Wagner und Lethen 2015, S. 12 & S. 80.

<sup>21</sup> Wagner und Lethen 2015, S. 142.

<sup>22</sup> Dazu Monika Wagner in: Wagner und Lethen 2015, S. 126 ff.

<sup>23</sup> Dazu Helmut Lethen in: Wagner und Lethen 2015, S. 149.

## Werner Berg und der Holzschnitt

Farbigkeit als erkenntnisverhindernde Kosmetik abgewehrt wird. Ein Topos, der in seiner Tradition bis in die Antike zurückreicht: Bereits bei Lukrez, im ersten Jahrhundert vor Christus in "De rerum naturae" sei die Erkenntnis an die zu ertastenden Umrissformen – an das Ertasten der Konturen der Dinge - und nicht an die Farben ihrer Oberflächen gebunden.<sup>24</sup>

Kristian Sotriffer versteht die schwarz-weißen Darstellungen Werner Bergs als "synthetische Formanalysen", die "weit mehr als die leuchtenden Farben der Palette und des Prismas eine geistige Kraft vermitteln". Er bezieht sich dabei auf Odilon Redon, der in einem seiner Selbstgespräche das Schwarz als "die unbedingteste Farbe" beschreibt, die sich im Unterschied zur Farbe "nicht prostituieren ließe". "Es erfreut das Auge nicht und erweckt keinerlei sinnlichen Reiz." Es erfordere hingegen Achtung.<sup>25</sup> Weniger skeptisch der Farbe gegenüber aber doch in die beschriebene Kerbe schlagend schreibt Wieland Schmied über Bergs Kunst: "Was immer die Farben leisteten, die Grundstruktur der [Ölbilder] folgte der Kompositionsweise des Holzschnitts: Verknappung der Formen, Kontrastierung der Flächen, Steigerung von Hell und Dunkel."<sup>26</sup>

Werner Berg erachtete die Möglichkeiten des reinen Schwarz-Weiß als unerschöpflich. Dabei erschien ihm das pure Schwarz-Weiß in der Graphik zwar als die Gegenreaktion des Malers, allerdings nicht als eine Negierung, sondern als eine Steigerung der Farbe.<sup>27</sup> "Die Holzschnitte in ihrem reinen, starken Schwarz-Weiß könnten den Eindruck vermitteln, als hätten sie nichts mit der Malerei zu tun. In Wirklichkeit aber ist deren Schwarz-Weiß eine Steigerung, eine Konzentrierung, eine Zusammenfassung der gesamten Malerei. Es gibt wenige Holzschnitte, die für mich nicht aus einem ursprünglichen Farbsehen und -empfinden entstanden wären."<sup>28</sup> Mit Blick auf das Holzschnittwerk Werner Bergs



Schlafender Fahrgast, 1976

<sup>24</sup> Vgl. Wagner und Lethen 2015, S. 10.

<sup>25</sup> Sotriffer 1973, S. 16.

<sup>26</sup> Sotriffer 1973, S. 16.

<sup>27</sup> Werner Berg, "Zu den Holzschnitten", 1966 – 79.

<sup>28</sup> Werner Berg im Film, 1964.

## Werner Berg und der Holzschnitt

kann also weniger Farbe als etwas Hinzugefügtes im Sinne einer täuschenden Schminke verstanden werden, sondern vielmehr das Schwarz-Weiß als das aus der farbigen Empfindung heraus extrahierte - der "Idea" des Kunstwerks entsprechende – Wesentliche. "So ging es ihm von vornherein nicht mehr um die Exklamation, das pathetische Zurschaustellen eines Gefühls, sondern um ein eher sprödes, zurückhaltendes Erfassen des Einfachen, wie es auch aus dem Mehrschichtigen als pars pro toto für den herauszulösen ist, der seinen Blick dafür zu schärfen gelernt hat."<sup>29</sup> Das Schwarz-Weiß der Druckgraphik stellt für den Künstler Werner Berg keine Einschränkung dar, sondern im Gegenteil ein Mittel zur Formklärung, welches einen direkteren Zugang zum Inhalt erschließt.<sup>30</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist – um es nur kurz anzusprechen – jene verhaltene, äußerst reduzierte Farbigkeit (und die aufs Äußerste verknappte Bildform) zu der Werner Berg im Spätwerk ab Ende der 1960er Jahre fand. Vgl. **Im Grenzzug** 1978. Insbesondere die Winterbilder aus dieser Zeit mögen Anlass geben – wie Wieland Schmied schreibt, von "gemalten Holzschnitten" zu sprechen. Im Allgemeinen lässt sich die Malerei Bergs dadurch charakterisieren, dass sich seine Bilder aus monochrom "durchgefärbten" Teilflächen zusammensetzen. Wenn auch Bild und Druck sich in der Gestaltung unterscheiden und die erzielte Wirkung in den Ölgemälden eine durchaus malerische ist, so sei dennoch kurz auf die Verwandtschaft der von Berg im Spätwerk eingesetzten monochromen Farbigkeit mit dem Schwarz-Weiß und dessen Abstufungen in Grauwerten verwiesen.<sup>31</sup>



Im Grenzzug, 1978

<sup>29</sup> Sotriffer 1973, S. 16.

<sup>30</sup> Biller 2004, S. 47 – 48.

<sup>31</sup> Scheicher 2016, S. 234. | Ausst. Kat., Smola 2004, S. 47 und S. 202.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

*"Es ist etwas, was keinem Klischee entspricht und weit ab ist von dem Trachtenmäßigen, von der vermeintlichen Folklore, vom Dulje und allem Schönen, Behäbigen äplerischen Lebens [...]"*.<sup>32</sup>

Hauptthema bei Werner Berg ist der Mensch. In anhaltender Begeisterung äußerte sich der Künstler über den wahrgenommenen besonderen Charakter der Bevölkerung des Kärntner Unterlandes. Die Kärntner Slowenen mit ihrem einfachen Leben waren für den Künstler "noch von gar keinem Klischee erfassbar, von vieldeutiger, hintergründiger Ursprünglichkeit". "Das Slowenische, das Windische", beschrieb der Künstler als ganz besondere – manchmal etwas verschlossene oder in sich gekehrte – Eigenart, die sich die Menschen Unterkärntens aufgrund ihrer besonderen Lebenssituation im Grenzgebiet bewahrt haben.<sup>33</sup> Das bildhafte Erforschen seiner Wahlheimat begann mit der unmittelbaren Umgebung des Hofes, – die Familie, das Wirtschaftsleben. Zur Themen und Bildfindung dienten Werner Berg Skizzen, die oft im selben Jahr wie der Holzschnitt, mitunter bereits Jahre davor geschaffen und erst im Nachhinein im Atelier als Vorlage für den Druck verwendet wurden. Skizziermöglichkeiten boten sich etwa auf Märkten, kirchlichen Festen, Friedhöfen, in den Dörfern und Kleinstädten des Kärntner Unterlandes. Besonders fühlte er sich von den mythischen Dimensionen des Kirchenjahres angezogen, von jenen Gelegenheiten "die die Landbevölkerung in ihrer Frömmigkeit, Insichgekehrtheit und archaischen Figur zeigen". "Man gehe in eine der unberührten Dorfkirchen, zu Allerheiligen auf den Friedhof von Eberndorf oder an einem der bestimmten Feiertage zum Hemma- oder Lisnaberg, wo das Volk zusammenströmt und eine Fülle von Anblicken bietet, in denen man mühelos hinter Anekdote 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, Wirklichkeit unserer Tage und nichts fern Beschworenes oder museal Konserviertes."<sup>34</sup> Werner Berg suchte und fand Archaisches in Religiosität und Alltagsleben seiner gewählten Umgebung. Dem Menschenbild des Künstlers entsprachen Bilder, "in denen das alltägliche Leben für einen Augenblick innehielt, die Hast abstreifte [...]. In denen der Alltag festlichen Charakter annahm. Das Gewöhnliche als das Besondere erschien und das Kleinste feierliche Würde gewann. [...] In denen die einfachsten Handlungen und Bewegungen der Menschen, ihr Gehen, Stehen und Sitzen als ein Teil eines rituellen Lebensvollzuges erschienen. In denen ihre Gesten und ihre Blicke, ihr Sprechen und ihr Schweigen, ihr Wachsein und ihre Versunkenheit von eigenartiger Bedeutung erfüllt waren."<sup>35</sup> Dabei interessieren in der vorliegenden Arbeit vor allem jene Werke, in denen das Gesicht der Menschen – um Hans Belting nachzureden – "Brennpunkt mythischer und religiöser, offizieller und intimer Imagination" ist.<sup>36</sup>

Als Hinzugezogener, als ursprünglich westlicher, urbaner Mensch vermeinte Werner Berg das merkwürdig Anklingende des fremden Volkes besonders stark zu fühlen und er suchte das Spezifische dieser Menschen, die verschiedenen Typen des Kärntner Unterlandes zu schildern. Besonders widmete sich der Künstler dem menschlichen Gesicht und er pflegte

<sup>32</sup> Zit. n. Scheicher 2016, S. 116.

<sup>33</sup> Werner Berg im Interview mit dem ORF, 1965. | Zit. n. Scheicher 2016, S. 116. | Vgl. Scheicher 2016, S. 50.

<sup>34</sup> Werner Berg, "Wahlheimat Unterkärnten", 1949.

<sup>35</sup> Dazu Wieland Schmied in: Scheicher 2016, S. 140.

<sup>36</sup> Belting 2013, S. 44.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

seinen geschätzten Freund Kassner zu zitieren, dass "die Physiognomie, der Ausdruck unseres menschlichen Gesichtes, der Ausdruck unseres Erdenschicksals ist."<sup>37</sup> Heute gilt Werner Berg als ein Meister des Menschenbildnis. Archetypen der menschlichen Gesellschaft, – der Alte, die Junge, der Mächtige, der Hintersinnige, die Weise, die Klagende, der Arme und der Reiche, – dem Künstler gelingt es in Holz geschnitten, jeweils einen Aspekt des menschlichen Wesens bildhaft einzufangen.<sup>38</sup> Im Holzschnitt **Klage**, 1981 [S.100] gibt der Künstler die markanten Züge der Sloweninnen in starker Reduktion und dichter Steigerung wieder. Gezielt eingesetzte expressive Stilmittel steigern den schmerzhaften mimischen Ausdruck der Gesichter. Im Kontrast zum Weiß der hellen Gesichter unterstreichen dem Lauf der Tränen nachempfundene Schatten den Schmerz der beiden Frauen. Hintergrund, Kopftücher und Kleidung umrahmen die Gesichter. Das Thema des erlebten Leidens wird durch das dominierende Dunkel zusätzlich intensiviert. Grundlegend für die Bildaussage sind nicht nur Erscheinungsbild und Haltung der Dargestellten, sondern auch das Kompositionsprinzip: Durch die extreme Nahsicht und das starke Beschneiden der Bildränder erfolgt eine Verdichtung der Bildgestalt und -aussage.<sup>39</sup>

Treffend hält Werner Berg die charakteristischen Typen seiner bäuerlichen Wahlheimat fest, – die Betenden, die ernst blickenden slowenischen Bauern, den Landpfarrer, die Kegler, die Marktfahrerin, den Bettler, die Reisenden und den schlafenden Trinker. Der Künstler schafft überzeichnete Typus-Portraits, die stilistisch je nach Schaffensphase und Thema variieren. Zum Teil bekommen die Charaktere geradezu etwas Karikaturhaftes. Der humorvoll wiedergegebenen Eigenart einiger Typen sind wir u.a. bei der **Villana Vindisch**, 1972 [S.63] oder den **Zwei Frauen (von vorne)**, 1981 [S.103] begegnet. Ein schönes Beispiel bildet das Blatt des **Einäugigen Bettlers II** von 1976 [S.67]. Werner Bergs Dargestellte sprechen selten, sie teilen sich primär über die Mimik mit. Detaillierte Attribute werden meist nicht benötigt. Solcherart Menschendarstellung ist einerseits Portrait einer individuellen Persönlichkeit, und andererseits ist in einem solchen Bild jedoch der Typus eines Menschen festgelegt. Im Holzschnitt des **Alten Landpfarrers**, 1954 [S.41] etwa interessiert den Künstler weniger die Physiognomie des Mannes. Vielmehr geht es ihm darum, etwas Allgemeintypisches zu erfassen und darzustellen.<sup>40</sup> Werner Bergs Bestrebung war es, über das Individuelle und Zufällige hinaus etwas Fundamentales zu ergründen und das Typische einer Person und Situation zu allgemeingültigen Menschenbildnissen zu verdichten. In diesem Sinne entwickelte der Künstler seine formalen Strategien. Nach eigener Aussage ging es ihm vor allem darum "die menschliche Figur [...] in der künstlerischen Verwandlung als Form und Sinnbild" zu erfassen.<sup>41</sup> Es wurde weiter oben im Text bereits ein Bild jener gestalterischer (kompositorischer und formaler) Abstraktionsmaßnahmen abgezeichnet, mit welchen der Künstler die Wirklichkeit ins Bildhafte übersetzt und den bäuerlichen Menschen in einer zugespitzten Gestalt auftreten lässt. Werner Berg erfasst in seinen Holzschnitten das menschliche Gesicht in schematischen Typen. Hinzu kommen kompositorische Maßnahmen durch die – wenngleich zunächst eine reale Begebenheit zur Bildidee anregt – im Zuge der künstlerischen Umsetzung eine Gültigkeit der Aussage jenseits des Zeitmoments möglich wird: Die Figuren werden meist in eine seichte Raumbühne gesetzt. Ein knapper Bildschnitt minimiert ihren potentiellen Bewegungsspielraum und fixiert das Verhalten oder Handeln der abgebildeten Figuren als geradezu unausweichlich und alternativlos.

<sup>37</sup> Werner Berg im Interview mit dem ORF, 1965.

<sup>38</sup> Vgl. Moldovan // In: Scheicher, Werner Berg Seine Kunst Sein Leben, S.159.

<sup>39</sup> Biller 2001, Teil I, S. 53.

<sup>40</sup> Vgl. Biller 2001, Teil I S. 49. | Biller 2004, S. 45.

<sup>41</sup> Werner Berg im Film, 1964.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

Jenseits eines illusionistisch perspektivischen Bildraumes entsteht durch die ausgewogene Verteilung von Schwarz und Weiß, Linie und Fläche eine flächige Geschlossenheit der Darstellung. Das Auskommen ohne die Darstellung naturalistischer Schatten kommt dem Ausklammern eines Zeitmoments gleich.<sup>42</sup> Inhalt und Formfindung sind im Werk Werner Bergs dicht verschränkt. Die Überzeugungskraft seiner Typologien ergibt sich nicht zuletzt aus den formalen Strategien der Zuspitzung und Vereindeutigung. Die „große Form“, nach der Werner Berg trachtet – das wurde versucht zu demonstrieren – ist das Zusammenwirken der Bildteile hin zum Wesentlichen, zur Bildaussage; wobei durch die Reduktion auf Schwarz und Weiß, Hell und Dunkel noch gesteigerter als in der Malerei – "Grundformen" als "Ausdrucksträger", die "menschlichen Grunderfahrungen" entsprechen, freigelegt werden.<sup>43</sup>

Ausschlaggebende Grundlage für die formale Umsetzung sind die spontanen, der unmittelbaren Bildfindung dienenden Skizzen als ursprünglich auslösende Grundlage für die Bildidee [S.93]. Berg skizzierte unterwegs am Land ständig. Mittels des Skizzierens auf kleinformatigen Blättern – oft nur innerhalb von Sekunden – gelang es den unmittelbaren Eindruck, das unmittelbare Seherlebnis möglichst direkt wiederzugeben. Dabei entstanden Skizzen nicht unbedingt im Vorhinein für ein bestimmtes Gemälde oder einen Holzschnitt. Die Skizze war für Werner Berg mehr als ein bloßes Notieren: "Es ist so, dass ich nie Einzelheiten skizziere, nie einen Typus, eine Szene, sondern immer in der Impression zugleich das Bild finde. Sodass jede Skizze ein Bildgedanke ist."<sup>44</sup> "In der Skizze schießt das Bild zusammen."<sup>45</sup> Der Skizze kommt im Gesamtwerk Werner Bergs eine Schlüsselstellung zu. In ihr fixiert der Künstler nicht nur die für ihn relevanten, immer wiederkehrenden Themen und Menschentypen, – die Haltung und Typisierung der Dargestellten, sondern darüber hinaus ist in der Skizze bereits die wesentliche formale Ordnung seiner einem langen Entstehungsprozess unterworfenen Bilder festgelegt. Die Art, wie Werner Berg die raschen Zeichnungen entwickelt, ist für die Gestaltung im Schwarz-Weiß sehr aufschlussreich und von besonderem Interesse für die vorliegende Arbeit: Bereits in den knappen, von unnötigem Beiwerk befreiten Formen der Zeichnungen zeigt sich die für Berg typische graphische Klarheit. In vielen Fällen ist die flächige Hell-Dunkel Gestaltung bereits in der Skizze festgelegt. Dabei werden die Bleistiftstriche nur selten so dicht aneinander gesetzt, dass sie flächige Teilbereiche entwickeln würden, sondern die Mehrzahl von Bergs Skizzen ist linear entwickelt.<sup>46</sup> In der Skizze passiert bereits eine Fixierung auf die Umrisslinie. "Logifizierungen folgen der Linie" postuliert Helmut Lethen und versucht am Beispiel des Reduktionsverfahrens der Physiognomik nachzuzeichnen, was für weite Teile der Kunstgeschichte zutrifft: Typologien orientieren sich meist an Linien und die Linie wird in Schwarz-Weiß gedacht. In der Geschichte der Physiognomik – etwa bei den Graphiken des Schweizer Theologen Johann Caspar Lavaters – genügen die scharfen Konturen des Profils. Bei manchen Zeichnungen sind die Binnenzeichnungen der Silhouetten zusätzlich geschwärzt. Eine eingehende, kritische Auseinandersetzung mit dem Feld der Physiognomik, welche von vermeintlich universal gültigen Gesichtstypen auf bestimmte menschliche Charaktereigenschaften schließen und derartige Studien als wissenschaftlich propagieren wollte, würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

<sup>42</sup> Vgl. Arnulf Rohsmann sowie Spelca Copic in Scheicher 2016, S. 64 und 246. | Biller 2001, Teil I, S. 34 & S. 47.

<sup>43</sup> Wagner und Lethen 2015, S. 12.

<sup>44</sup> Werner Berg im Interview mit Lee Springschitz, 1967. | Scheicher 2016, S. 222.

<sup>45</sup> Werner Berg, "Zu den Skizzen", in: Scheicher 1988, S. 180 ff.

<sup>46</sup> Ausst. Kat., Baum 1991, S. 12 & S. 26. | Biller 2004, S. 39.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

Wesentlich sei für unsere Fragestellungen der Ansatz, dass ein Konstrukt aus Linien, das die Typologien umreißt, "zur Erkenntnis des Kerns des Lebewesens führt".<sup>47</sup> Die Wahrnehmungspsychologie belegt, dass Farbe einer Darstellung zwar einen Emotionswert, "eine spürbare Oberflächenstruktur" hinzufügt, jedoch dass sie als subjektive, veränderliche und daher wissenschaftlich instabile Größe gilt und nur zweitrangig in Betracht gezogen wird.<sup>48</sup>

Der Künstler Werner Berg hat sich eingehend mit den Menschen seiner Wahlheimat auseinandergesetzt und deren Wesenszüge einem Gerüst klarer Linien und Flächen eingefügt.<sup>49</sup> Werner Bergs typologischer Suche kam seine Ausbildung bei Karl Sterrer in seiner ersten Akademiezeit nachhaltig zugute, in welcher er das genaue zeichnerische Festhalten erlernte. Davon zeugen die großen, streng linear gehaltenen Zeichnungen der 2. Hälfte der 1930er Jahre, vgl. **Alte Keuschlerin**, 1936. In diesen gelingen ihm eingehende Psychogramme der Menschen seiner Umgebung.<sup>50</sup> Im Holzschnittœuvre treten vor allem die einfühlsamen Portraits der ihm nahestehenden Schriftstellerin und Lyrikerin Christine Lavant hervor, in welchen es dem Künstler gelingt, die Individualität der Dargestellten einprägsam festzuhalten. Nicht unbescheiden formuliert der Künstler selbst über das Gemälde der **Christine Lavant**: "Von den vielen Bildern, die ich im Jahre 1951 von der Christine Lavant gemalt habe, sehen Sie in der Galerie das vielleicht schärfste und umfassendste, in dem ihre ganzen Erscheinungsformen vom Tragischen bis zum Sibyllenhaften, von der Schauspielerin bis zur Irren möchte ich fast sagen, zusammengefasst sind. In einer ganz besonderen Schärfe [...]"<sup>51</sup>



Alte Keuschlerin, 1963



Christine Lavant, 1951

<sup>47</sup> Dazu Helmut Lethen in: Wagner und Lethen 2015, S. 11 – 12. | Vgl. Johann Caspar Lavater, Physiognomische Fragmente, 1775 – 1778. Vgl. Belting 2013, S. 83 ff. | Lavater benutzte als Grundlage für seine physiognomischen Charakteranalysen Druckgraphiken, Schattenrisse und Portraits. Was als Übereinstimmung von Gesicht und Charakter ausgegeben wird, kann in der Tat als willkürliche Zuschreibungen zu einem Bild verstanden werden. Die Unhaltbarkeit solcher Thesen hatten schon Zeitgenossen von Lavater erkannt und diese als "Imaginierte Wissenschaft" bezeichnet. Vgl. Weihe 2004, S. 292 und S. 300.

<sup>48</sup> Vgl. Wagner und Lethen 2015, S. 11. | Dazu Monika Wagner in: Wagner und Lethen 2015, S. 133.

<sup>49</sup> Sottriffer 1973, S. 12.

<sup>50</sup> Scheicher 2016, S. 74.

<sup>51</sup> Zit. n. Scheicher 2016, S. 106.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

Und es kann mit Recht behauptet werden, dass die Steigerung im Schwarz-Weiß die Charakterzüge der Christine Lavant sogar noch direkter zu Tage bringt. Das hagere Gesicht, die faltengezeichnete Stirn, der Blick der müden Augen mit den schweren Lidern, – in den Druckgraphiken erfahren die markanten Züge der Portraitierten eine Vereindeutigung. Der österreichische Kunsthistoriker Wieland Schmied sieht in ihnen, – insbesondere der eingefangene Ausdruck ihrer Augen gibt ihm Grund zum Staunen – , den seltenen Fall des kongenialen Portraits erreicht, welches "mit der Leiblichkeit auch die Geistigkeit des Dargestellten für immer bewahrt."<sup>52</sup>

Wenn auch der Typus bei Werner Berg durch ein Zusammenspiel von Psychischem und Physischen bestimmt wird, so hoffe ich in der Frage der Typologien bei Werner Berg ein Bild abgezeichnet zu haben, dass sein Erforschen menschlicher Wesenszüge von willkürlichen Stereotypisierungen oder gar rassistisch geprägten Ansätzen abgrenzt. Sicherlich sollte es dem Künstler nicht darum gehen, im Sinne einer physiognomischen Gesichtskunde Gesichter auf ihre vermeintlichen charakterlichen Eigenschaften und gesellschaftliche Sozialisierung hin zu studieren. Unbestreitbar bleibt dennoch, dass mit der Unternehmung, das "Typische eines fremden Volkes" erfassen zu wollen, ein gewisses Maß an Exotisierung der Anderen einhergeht.



Christine Lavant, 1951

<sup>52</sup> Biller 2004, S. 45. | Wieland Schmied in: Scheicher 2016, S. 104.



Maske Christine Lavant, 1951

## Werner Berg - Masken(haftes)

*Herr, lass uns um Masken beten,  
dass die andern uns ertragen,  
dass die unentwegten Klagen  
nicht aus unsren Augen treten.  
Masken, Masken gib uns viele,  
jede kühner als die letzte,  
dass wir durch dies ausgesetzte  
Leben gehen wie durchs Spiele,  
selbst ein Spieler bis zum Letzten!*  
Christine Lavant

Werner Bergs Typologien in Schwarz-Weiß sollen abschließend in formaler wie auch inhaltlicher Hinsicht in Bezug zum Begriff der "Maske" und dessen Stellenwert in der bildenden Kunst gestellt werden. Ein kleiner Exkurs soll den Maskenbegriff unter verschiedenen Gesichtspunkten beleuchten. Relevant können in diesem Zusammenhang etwa formale Verwandtschaften des Holzschnitt-Œuvres Werner Bergs zu Werken der Pioniere der klassischen Moderne, sowie zu kultischen Artefakten aus fremden Kulturen oder vergangenen Epochen sein. Ebenso Bergs thematische Faszination für die seiner Auffassung nach "einfachen" Dinge des Unterkärntner Landlebens, in dessen "mythische Dimensionen er vorzudringen trachtete".<sup>53</sup> Referenzpunkte für ein derartiges Gedankenspiel bieten unter anderem Hans Beltings Genealogie des Gesichts, "Faces", die auf unkonventionelle Weise den Wechselbezug von Gesicht und Maske erkundet, sowie die Analysen Ernst H. Gombrichs, die "Maske und Gesicht" mit der Frage des Typus in Beziehung setzen. Angesichts des immensen Spektrums der Maskenformen und -anwendungen und des Ausmaßes der Forschungsliteratur werde ich von ausführlichen Detailuntersuchungen absehen und versuchen mir im Hinblick auf das Menschenbildnis bei Werner Berg einen eigenen Weg durch die Fülle von Begrifflichkeiten und Interpretationsansätzen zu bahnen.

Ein interessantes Blatt mit einer Darstellung der Christine Lavant gab den Anstoß, die Holzschnitt-Portraits des Werner Berg auf das (moderne) Spannungsfeld von Gesicht und Maske hin zu untersuchen: Das Blatt **Maske Christine Lavant**, 1951 zeigt – auf den ersten Blick – ein weiteres Portrait der Schriftstellerin, doch wirft der Titel Verständnisschwierigkeiten auf. Was deutet der Künstler hier mit dem Maskenbegriff an? Eine Analogie oder eine Dichotomie von Gesicht und Maske? Das Blatt evoziert genau solche Fragestellungen, die mitten in jenes Themengebiet treffen, welches Hans Belting in seiner Genealogie des Gesichts, Faces, aufmacht. Belting untersucht das menschliche Gesicht in seiner sozialen und kulturellen Praxis, ohne es in eine lineare Erzählform oder zwingend auf Allgemeinbegriffe bringen zu wollen. Mit Blick auf den europäischen Raum wird der Versuch unternommen, das Gesicht in verschiedensten kulturellen und historischen Kontexten aufzusuchen um schließlich zu unterschiedlichen Erzählformen und "Geschichten" des Gesichts zu gelangen. Dabei eröffnet Belting bald das diskursive Spannungsfeld wechselnder Ansichten von Gesicht und Maske: Zur Kulturgeschichte des Gesichts gehöre nämlich die Geschichte der Maske.

---

<sup>53</sup> Vgl. Werner Berg Museum Bleiburg/Pliberk 2012, Einleitung.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

Die Maske sei seit ihrer Entstehung im Kult immer als Medium des Gesichts in Gebrauch gewesen und habe so "die wechselnden Deutungen des Gesichts begleitet und mitunter überhaupt erst hervorgebracht".<sup>54</sup> Schon im Totenkult prähistorischer Zeit wurde die Maske erfunden, um das Gesicht eines Menschen nach dem Tod darzustellen oder wiederherzustellen. Auch über spätere Hochkulturen hinweg tritt die Maske an die Stelle des Gesichts; – die Maske als Bild, als das neue Gesicht. Die Vielfalt der Formen und Deutungen ist nahezu unerschöpflich; Etwa steinerne Kunstmasken symbolischer Natur, die Gesichter abbilden und keine praktische Funktion hatten, – oder kultische Zeremonialmasken, die den Gesichtern aufgesetzt wurden und der Verkörperung von Geistern oder Ahnen dienten.<sup>55</sup> Masken konnten Bemalungen sein, die das Gesicht verwandelten und den Sinn hatten, dieses auf einen Ausdruck festzulegen. Ebenso wird im säkularisierten Maskenkult des antiken Theaters die Gesichtsmaske auf der Bühne als Rollenmaske eingesetzt um den bewegten, veränderlichen Gesichtsausdruck zu verwandeln.<sup>56</sup>

Das Gesicht konnte innerhalb einer Gesellschaft immer auch als Träger sozialer Zeichen begriffen werden, weswegen zeremonielle Masken belegen, welche Bedeutungen frühe Kulturen für das Gesicht ausverhandelt hatten.<sup>57</sup> Die Maske ist immer auf das Gesicht ausgerichtet gewesen, ob als Gegenpart oder Modell. Erst in der europäischen Kultur- und Sozialgeschichte der Neuzeit setzte eine Entwicklung an, die in ein Verständnis der Maske münden sollte, welches diese statt als Repräsentantin, eher als Lüge und Versteck des Gesichts begreift. Dies habe in der Ausdifferenzierung in zwei nun scheinbar völlig gegensätzliche Themengebiete resultiert, sodass heute in manchen Untersuchungen zur Maske das Gesicht überhaupt nicht mehr von Relevanz ist und die Maske nach dem Übergang zur Moderne plötzlich als etwas Fremdes und Unverständliches erlebt wird (und heute oft nur mehr im Karneval und in der Folklore fortlebt).<sup>58</sup>

In der Kolonialzeit kam es zur Wiederbegegnung mit der Maske als exotisches Studienobjekt ethnologischen Interesses. Die moderne Rezeptionsgeschichte eignete sich die Masken der kolonialisierten Völker als Exponate im Museum an. Die Maske war das schlechthin Andere im westlichen Gesichtsverständnis, das ansonsten Masken nur als Lug und Trug betrachtete. Das Verständnis der afrikanischen oder ozeanischen Maske durchlief im Westen verschiedene Stadien, in denen nicht nur Sammler und Ethnologen eine wechselnde Rolle spielten, sondern - wie wir wissen – auch die modernen Kunstströmungen im frühen 20. Jahrhundert: Die Fremdheit der Maske, die europäische Kunstschaffende als Exotikum faszinierte, hatte einen richtungsweisenden Einfluss auf die Entwicklung neuer künstlerischer Ausdrucksformen. Vor allem jener – aus postkolonialer Perspektive zu hinterfragende – verfremdende, „primitivistische“ Blick der Avantgarde auf künstlerische Erzeugnisse aus Afrika und Ozeanien – unternahm eine Umwidmung der Maske zum Werk der "Negerkunst" und reduzierte die Maske – geleitet von der Kenntnis des Kubismus

---

<sup>54</sup> Belting 2013, S. 13.

<sup>55</sup> Belting 2013, S. 44 ff.

<sup>56</sup> Vgl. Belting 2013, S. 63 ff.

<sup>57</sup> Belting 2013, S. 44 ff.

<sup>58</sup> Belting 2013, S. 45 & S. 55 ff.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

– auf eine ästhetische Erfahrung. Die Andersartigkeit der "Ethno-Maske" und ihre Distanz zu jeder Art von Portrait wurde fokussiert und als Quelle der abstrakten Kunst, die zur "Geburt" der Moderne führte, gefeiert.<sup>59</sup> Auf den Spuren der Formensuche der klassischen Moderne als europäisches, exotistisches Kunstabenteuer ließe sich Werner Bergs Holzschnittwerk scheinbar mühelos in eine Rezeptionsgeschichte einfügen, wie sie etwa in der Herbstausstellung 2016 des Leopold Museums Wien "Fremde Götter – Faszination Afrika und Ozeanien"<sup>60</sup> aufgerollt wurde, welche die museumseigenen Sammlungsbestände afrikanischer und ozeanischer Masken und Figuren in einen Dialog mit ausgewählten Werken von Protagonisten der Klassischen Moderne treten ließ. Die Begeisterung der Künstler der Moderne für die Kunst „fremder“ Kulturen spiegelt sich in zahlreichen Werken von Amadeo Modigliani, Pablo Picasso, Max Ernst, Emil Nolde oder Karl Schmidt-Rottluff wider. Bereits im Jahr 1998 wirft eine kleine Sonderausstellung unter dem Titel "Köpfe – Masken – Profile. Holzschnitte von Werner Berg und Stammesplastik aus Afrika und Ozeanien" in der Galerie Magnet einen Blick auf die formale Verwandtschaft von Bergs typisierten Portraitdarstellungen zu ethnographischen Masken kultischer Zwecke. Im Werk Werner Bergs vollzog sich zum Teil auf ähnliche Weise wie bei den genannten Modernisten ein "radikaler Wandel vom Gesicht zur Maske". Es wurde weiter oben schon auf die diversen formalen Abstraktionsverfahren des Künstlers eingegangen. Von den auf das wesentlichste reduzierten Zügen der Christine Lavant bis hin zur Überführung eines individuell-typischen Ausdrucks in einfachste geometrisierte, stilisierte Formen (und dem häufig eingesetzten zusätzlichen formalen Spiel mit Hüten, Kopftüchern und Mützen) wie Oval, Bögen, Gerade oder Dreiecke. Werner Bergs reduktionistische Formensprache erinnert an Werke des Expressionismus sowie an das geometrisierte Bildinventar des Kubismus und Konstruktivismus. Und sie weist erstaunliche Parallelen zu ethnographischen Artefakten auf. Jedoch sei betont: Die erwähnte Ausstellung intendierte lediglich eine Begegnung zweier ganz verschiedener künstlerischer Welten, die sich formal an einem bestimmten Punkt überschneiden. Die Schau spiegelte kein bestimmtes Konzept wider, denn obgleich Werner Berg sich sehr früh mit Stammeskunst außereuropäischer Völker beschäftigt hatte, so hat er sich bei seiner Formfindung doch nicht so direkt – wie einige der Avantgardenkünstler – an afrikanischen und ozeanischen Artefakten orientiert.<sup>61</sup>

*"In einem Augenblick, da die Entfernungen im Grunde gleichgültig geworden sind und die Reise auf den Mond bald ein Sonntagnachmittagsspaziergang sein wird, erscheint mir das Bleiben, das Beharren, das Durchdringen einer Lebenssituation als das Abenteuerlichste überhaupt."<sup>62</sup>*

<sup>59</sup> Ausst. Kat., Wipplinger 2016, S. 22. | Belting 2013, S. 55 ff. Im November 1914 eröffnete der Fotograf Alfred Stieglitz in seiner New Yorker Galerie eine Ausstellung mit "Holzskulptur der afrikanischen Wilden" unter dem Titel: "The Root of Modern Art".

<sup>60</sup> Vgl. Ausst. Kat., Wipplinger 2016.

<sup>61</sup> Vgl. Ausst. Kat. Magnet 1998, S. 4 – 5 & ff.

<sup>62</sup> Werner Berg im Film, 1964.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

Für Werner Berg, der noch radikaler als etwa die deutschen Expressionisten der Künstlergemeinschaft Brücke über das Bildnerische hinaus eine neue Lebensform wagte, war es die gedeutete Ursprünglichkeit seiner Wahlheimat, die ihm als Quelle archaischer Formfindung diente. Bergs exotische Faszination galt der Volkskunst und dem gelebten Brauchtum des Kärntner Unterlandes. "Wie ein ethnographischer Feldforscher war Werner Berg jahrzehntelang unermüdlich im Land unterwegs und hielt in seinen Skizzen fest, was die Menschen seiner Umgebung an gelebtem Brauchtum und Kultur geschaffen hatten. Dabei unterschied er nicht zwischen 'Hoch- und Volkskultur'. Alles was lebendiger und authentischer Bestandteil des Jahreslaufes der Menschen war, zog sein Interesse an und fand Eingang in seine Bildwelt."<sup>63</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist eine kleine Anzahl von Stillleben, die – zum Teil schwer datierbare – steinerne Köpfe und Figuren von Statuen aus sakralen Themenbereichen zeigen. Etwa die von Berg oft gezeichneten archaischen Kopfdarstellungen beim Taufbecken am Hemmaberg – Vgl. Skizze **Steinerne Köpfe**, 1972 [Vorsatz] oder ein Zeugnis, welches Werner Berg 1962 unter dem Titel "**Keltisch-Römisches**" in einem Druck festhält [S.44]. Oder die eingemauerten Grabsteine aus der Römerzeit in den Außenwänden von Kirchen in der Umgebung der untergegangenen Stadt Virunum am Zollfeld und an alten Wallfahrts- und Kultstätten, wie jenem der Anregung für den Holzschnitt **Römerstein**, 1959 [S.45] bot. Auf die umfassende Auseinandersetzung mit Kopfdarstellungen vergangener Kultur-epochen geht auch der Holzschnitt **Belehrende Demonstration**, 1956 [S.42-43] zurück. Das Blatt kann zugleich gedeutet werden als eine Demonstration der formalen Möglichkeiten der plastischen Gestaltung und des Schraffierens



Maske für ein Volksschauspiel, um 1850, Landesmuseum für Kärnten



Bartlmaske, um 1850, Landesmuseum für Kärnten

<sup>63</sup> Ausst. Kat., Werner Berg Museum Bleiburg/Pliberk 2015, S.39.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

im Holzschnitt. Drei in ihrer graphischen Gestaltung unterschiedliche Kopfdarstellungen werden hier plakativ aneinander gereiht und miteinander verglichen, wobei man als Betrachter besonders bei der rechten – mit ihrem "leeren" Blick, ihren symmetrischen, geometrisierten plastischen Formen und ornamenthaften Gestaltung – nicht umhinkommt, die Maskenhaftigkeit festzustellen.<sup>64</sup>

Besondere Faszination übten außerdem die gelebten Kulte Kärntens auf den Künstler aus, wovon zahlreiche Skizzen und einige Holzschnitte zeugen. Von den vielfach erhaltenen lokalen, volkstümlichen Masken studierte Werner Berg die Krampus- oder sogenannten Saubartmasken, die in den Ostalpen verbreiteten Perchtenmasken sowie erhaltene geschnitzte Gesichtsmasken eines früher ausgeübten Dreikönigsbrauchtums. Ein beliebtes Motiv bildeten insbesondere die getragenen Masken und Kostüme der traditionellen Faschingsumzüge. Berg wandelte das Thema der Masken in zahlreichen Ölgemälden und Holzschnitten ab. In den 1930er Jahren sowie insbesondere in seinen letzten Lebensjahren, vgl. Beispiele **Masken Skizzen** und die Holzschnitte **Masken 81: Trio**, 1981, **Masken 81: Duo**, 1981 und **Masken 81: Solo**, 1981 [S.35, 109 und 106]. In seiner späten Schaffensphase befasste sich Werner Berg intensiv mit den Maskenbildern James Ensors, wovon der hintergründige beißende Spott mancher Darstellungen Rechnung trägt. In den Kompositionen Ensors taucht die Maske oft begleitet vom Thema des Todes (etwa in Form eines Totenschädels) auf. Die Todesthematik und das Unheimliche finden ebenfalls in Werner Bergs späte Maskenbilder Eingang.<sup>65</sup> Die starren Grimassen wirken zum Teil weniger belustigend als vielmehr bizarr. Die Variation von Bildnissen legt die Annahme nahe, dass Werner Berg das Merkwürdige und die Suggestivkraft der Masken reizte; – dass auch er die "beunruhigende Fremdartigkeit" der Maske als außergewöhnliche Bereicherung und ästhetische Erneuerung erfahren hat.<sup>66</sup>



Drei Masken, 1980



Tod und Perchte, 1980



Fasching, 1964

<sup>64</sup> Ausst. Kat., Werner Berg Museum Bleiburg/Pliberk 2015, S. 30 ff. | Biller 2001, Teil I, S. 56.

<sup>65</sup> Ausst. Kat., Werner Berg Museum Bleiburg/Pliberk 2015, S. 187. | Biller 2001, Teil I, S. 57. | Ausst. Kat., Beil 2009, S. 162 – 167. | Ausst. Kat., Smola 2004, S. 196.

<sup>66</sup> Ausst. Kat., Beil 2009, S. 9.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

Man könnte nun an dieser Stelle wiederum einen fließenden Übergang in das von Berg dokumentierte Alltagsleben der ländlichen Unterkärntner Bevölkerung ziehen. War es doch neben den bislang genannten Themengebieten immer genauso das Komische und Bizarre, das Groteske ganz generell, das Anlass zu künstlerischer Auseinandersetzung bot. Bergs "Masken und Visagen des Alltags" sprechen gegen eine Ambivalenz von Gesicht und Maske. Nicht nur in den Maskenbildern "gruppieren sich die Darsteller des ganzen kleinen Welttheaters".<sup>67</sup> Der verschmitzte Bauer, der kühle Bösewicht, oder die verwirrte Alte finden sich genauso in Alltagsszenen etwa im Gasthaus oder am Jahrmarkt: Der Holzschnitt des **Einäugigen Bettlers II** [S.67] hat weiter oben bereits Erwähnung gefunden. Die leichte Überzeichnung der Züge des **Alten Landpfarrers**, – die gewitzt wirkenden Augen – geben der Darstellung etwas Karikaturhaftes [S.41]. Eine besonders markante Zuspitzung erfahren die drei aneinander gereihten Typen in **Ihrer Dreie**, 1972 [S.33], deren Fratzenhaftigkeit durch die Anlage der getrennten Bildausschnitte ohne räumlich-inhaltlichen Zusammenhang eine zusätzliche Betonung erfährt. Ebenso machen die überzogene Selbstständigkeit der Teilformen in der (von Grabmedaillons inspirierten) Darstellung **Requiescant** von 1959 [S.6] oder die expressive Visage einer **Villana Vindisch**, 1972 [S.63] eine Grenzziehung zu den Maskendarstellungen des Künstlers schwierig. Die Liste solcher Beispiele, in denen Berg Personendarstellungen an die Grenze der Komik und Karikatur treibt und menschliche Gesichter als maskenhafte Grimassen einfängt, ließe sich endlos fortsetzen.

Um wieder zu Hans Belting zurückzukommen, so wagt dieser gerade die operativ verwendeten Begriffe von "Gesicht" und "Maske" thematisch einander anzunähern. Anstatt sie also scharf voneinander abzugrenzen, sollen sie als ein einziges gemeinsames Thema bzw. die Maske als Teil des Entwurfes einer Genealogie des Gesichts betrachtet werden. Wenn man die Maske nicht allein als ethnologisches Thema untersucht, könne diese zum Verständnis der Rolle des Gesichts in unterschiedlichen gesellschaftlich-kulturellen Kontexten beitragen. Mit Belting kann einer hartnäckigen Tendenz in der modernen Denktradition widersprochen werden, die das echte, "wahre" Gesicht von der Maske als falsche Täuschung unterscheiden will. Verschiedene Argumentationslinien schießen hier ineinander. Zuallererst bestehe die mimische Leistung des menschlichen Gesichts ebenso im Zeigen und Offenbaren wie im Verbergen und Täuschen. In seinen Überlegungen zu den natürlichen Fähigkeiten der menschlichen Mimik spricht Belting auch von "Masken des Selbst" und "Rollen des Gesichts", welche er zunächst auf gemeinsame Ansichten bringt. Denn der Gegenbegriff zur "Rolle", das "Selbst", unterliege seinerseits letztendlich nicht weniger einem gesellschaftlichen Rollenzwang.<sup>68</sup> Das Gesicht sei an sich zugleich von Hause aus "ein Medium von Ausdruck, Selbstdarstellung und Kommunikation".<sup>69</sup> Es ist damit mehr als ein individuelles, per se "authentisches" Merkmal oder ein bloßes Körperteil. Es agiert vielmehr "als Stellvertreter oder pars pro toto des ganzen Körpers". Das Gesicht ist der gesellschaftliche, der kulturelle Teil von uns. Wie eine Maske oder auch ein Portrait, so produziert das Gesicht, eine "ikonische Qualität", ein Bild der Repräsentation am Körper.<sup>70</sup> Und durch die menschliche Mimik kann das Gesicht eine Art "Maske" erzeugen, um

---

<sup>67</sup> Scheicher 2016, S. 266.

<sup>68</sup> Belting 2013, S. 25 ff. | Es war zuvor Richard Weihe, der sich intensiv mit der Ambivalenz von Gesicht und Maske beschäftigt und diese als "Paradox" beschrieben hat. Dazu ausführlich: Weihe 2004.

<sup>69</sup> Belting 2013, S. 10.

<sup>70</sup> Belting 2013, S. 25 ff.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

ein Selbst zu zeigen, vorzuspielen oder zu verbergen. Édouard Papet wirft folgerichtig die Frage auf, ob es denn überhaupt ein "natürliches" Aussehen oder eine verborgene "Wahrheit" geben kann, die sich uns offenbaren könnte, wenn die Maske abgenommen wird. "Zutreffend ist, dass es diese Maske gibt und dass auf ihrer Kehrseite bzw. unter ihr nichts anderes geschieht, als dass eine Maske erzeugt, geformt wird."<sup>71</sup> Nach Belting sei die Unterscheidung zwischen "Gesicht als Bild des Ich" und "Maske als Fälschung des Ich" bloß eine Option, die wir kulturell eingeübt haben,<sup>72</sup> die aber tatsächlich keiner Erfahrung standhalten würde. Er schreibt dabei in vielen Punkten Richard Weihe's Überlegungen zu einer "Paradoxie der Maske" fort, die sich durch die für die Maske charakteristische Dialektik des Zeigens und Verhüllens (im Doppelspiel der Gleichschaltung von Gesicht und Maske einerseits und der Kontrastierung von Gesicht und Maske andererseits) ergibt. Weihe, der in seinem Maskenbuch parallel die Kulturgeschichte und die Begriffsgeschichte der Maske untersucht, beschreibt die Ambivalenz von Gesicht und Maske, die sich auf die negativen metaphorischen Verwendungen des Begriffs der Maske überträgt, als "Paradox". Dem allgemeinen Modell einer Grundunterscheidung zwischen Maske und Gesicht wird eine (paradoxe) Einheit des Unterschiedenen gegenübergestellt. Das Sowohl-als-auch von Maske und Gesicht zwingt uns, Natürliches und Künstliches zusammen zu denken. Die Maske kann als Teil der menschlichen Identität verstanden werden. "Die Person ist ein Maskenwesen. Sie verwendet Masken, um die eigene Identität zu inszenieren."<sup>73</sup>

Allein wenn wir also davon ausgehen, dass sich ein Gesicht jederzeit in Masken verwandeln kann, verliert die Frage eines eventuell "unechten Ausdrucks", bzw. ob ein Gesicht Wahres oder Falsches ausdrückt, für die Holzschnittportraits Werner Bergs letztlich an Relevanz. Auf Abwegen der umrissenen, dominierenden Diskurse von Exotismus und Moral ist nun der Blick für eine Fülle von wegweisenderen Themenbereichen freigestellt und ich möchte eine letzte Argumentationslinie versuchen, um den Maskenbegriff im Hinblick auf das Œuvre Werner Bergs zu erweitern: Jenen der "Maske als Typus".

Wie Édouard Papet schreibt, gehe es bei jeder Maske immer darum, "einen Typus, eine Idee darzustellen." Papet nennt es ein "Prinzip". Jede Maske verkörpert und zeigt uns "den Anschein dessen, dessen Prinzip sie trägt: Den Helden oder die Bestie, den Liebling oder den Dummkopf."<sup>74</sup> Belting spricht davon, dass – wenn eine Maske an die Stelle des echten Gesichts tritt – sie den bewegten, veränderlichen Gesichtsausdruck stilllegt und ihn verwandelt in "einen absoluten Ausdruck", in ein "symbolisches Gesicht". Und wiederum erstarre "das lebende Gesicht, wenn es abgebildet wird, in der Reproduktion sofort zu einer Maske, deren Ausdruck sich nicht mehr ändern kann." Hier markiert auch Belting diesen für die vorliegende Auseinandersetzung wichtigen Punkt indem er sagt, dass es in beiden Fällen zu einer Typenbildung kommt.<sup>75</sup> Wenn Richard Weihe die häufig als Gegenbegriff zum Gesicht verwendete "Maske" untersucht, schreibt er an einer Stelle, dass wir "das Gesicht mit dem Individuum, die Maske vor allem mit dem Typus [verbinden]."<sup>76</sup>

<sup>71</sup> Der (visuellen) Ambivalenz zwischen Maske und Gesicht/Kopf ging auch die Ausstellung "Masken. Metamorphosen des Gesichts von Rodin bis Picasso", u.a. am Institut Mathildenhöhe, Darmstadt nach. Vgl. Ausst. Kat., Beil 2009, S. 14.

<sup>72</sup> Vgl. Weihe 2004, S. 52 ff. & 179 ff.

<sup>73</sup> Dazu ausführlich: Weihe 2004. | Weihe 2009, S. 66.

<sup>74</sup> Ungeachtet dessen, dass Papet hier die Vorstellungen einer Täuschung mit ins Spiel bringt. Vgl. Ausst. Kat., Beil 2009, S. 14 – 15.

<sup>75</sup> Belting 2013, S. 14 – 15 & S. 47- 48.

<sup>76</sup> Weihe 2004, S. 52 ff., u.a. Kapitel 2 zur Ambivalenz von Gesicht und Maske.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

Grundlegend bringt Ernst H. Gombrich in einer Studie zur physiognomischen Wahrnehmung Gesicht, Maske und Typus miteinander in Beziehung und die jeweiligen Begrifflichkeiten damit zugleich in neue Bedeutungszusammenhänge. Gombrich schreibt, dass wir "zuerst eine Maske [sehen], bevor wir das Gesicht erkennen". Das was er als "die Maske" beschreibt, meint in physiognomischem Sinne so etwas wie einen ersten Gesamteindruck eines individuellen Gesichts. Es handelt sich hier um eine Form des Erkennens, die teilweise in einem Widerspruch zu den Mechanismen der physiognomischen Wahrnehmung stehen kann: Die Maske steht stellvertretend für die groben Unterscheidungen, die Abweichungen von der Norm, die eine Person von anderen abheben; – ein gröberer Typus, der wie eine Maske das Gesicht besetzt. In der Kunstgeschichte wird tatsächlich oft gesagt, dass die Portraits bestimmter Perioden und Stile eher auf Typen beschränkt waren als auf das individuelle Bildnis.<sup>77</sup>

Die Frage inwieweit Portraits Typen (oder eben Masken) darstellen und in wie weit es sich um individuelle Bildnisse handelt, bringt uns im Kern direkt zurück zu den Menschenbildnissen Werner Bergs. Das reine Portrait bildet im Werk des Künstlers eher die Ausnahme. Wie wir am Beispiel des **Alten Landpfarrers** [S.41] gesehen haben, geht es dem Künstler nicht so sehr um das Erlebnis des physiognomischen Wiedererkennens. Es ist aber auch nicht so, dass "die Reduktion auf das Topographische eines Gesichtes alle Individualität löscht und den Ausdruck von Besonderheit tilgt". Werner Berg geht über das Kategoriale, das Schema der Erkennbarkeit dahingehend hinaus, dass er ein Gesicht auf das Typische einer Person, Gemütsstimmung, Handlung oder einer individuellen Gruppe konfiguriert. Sodass es ihm gelingt, die Darstellung einzelner Menschen zu allgemeingültigeren Typologien zu verdichten.<sup>78</sup> "Berg's „Markenzeichen“ sind vor allem Charakterköpfe. Das individuelle Gesicht wird dabei auf wenige, markante Züge reduziert. Es verwandelt sich gleichsam zur Maske. [...]".<sup>79</sup> Die Maske verhüllt nicht die Identität des Trägers, sie spitzt diese in einer vereindeutigten Form zu.

Ich möchte aus den angestellten Überlegungen schlussfolgern, dass – sollte eine stringente Unterscheidung zwischen Darstellungen des natürlichen Gesichts von jenen einer künstlichen Maske bei Werner Berg überhaupt Sinn machen – diese zumindest nicht die moralischen Prinzipien von Wahrheit und Täuschung aufruft. Werner Berg – das wurde, hoffe ich, gezeigt – suchte und fand in seiner gewählten Umgebung das für ihn Ursprüngliche, Unverfälschte, Authentische. Und dieses scheint sich interessanterweise für den Künstler immer zugleich durch eine tiefer zugrunde liegende, verborgene Dimension ausgezeichnet zu haben. So wie seine Wahlheimat für den Künstler stets etwas fremdartig Mythisches barg, so sollte seine formale Bildwelt "das bildträchtige Geheimnis einbeziehen, aber nicht preisgeben", sodass seine Bilder trotz der geradezu plakativen Eindeutigkeit immer unergründlich geheimnisvoll bleiben.<sup>80</sup> Diese Auffassung betrifft die künstlerische Auseinandersetzung mit Artefakten aus dem lokalen Brauchtum nicht weniger oder mehr als die Portraits seiner Mitmenschen. Und es lassen sich Gesicht bzw. Portrait und Maske bei Werner Berg ja schon allein aufgrund der zeichenhaft vereinfachenden, maskenhaft anmutenden Formensprache nicht auf einen Gegensatz reduzieren. Bei einigen der dargestellten Köpfe lässt sich nicht einmal genau feststellen, ob die Person eine

<sup>77</sup> Gombrich 1977, S. 20 – 24 & S. 43. | Vgl. Belting 2013, S. 28 – 29.

<sup>78</sup> Dazu Grete Lübke in: Scheicher 2016, S. 152. | Biller 2004, S. 45.

<sup>79</sup> Ausst. Kat., Smola 2004, S. 184.

<sup>80</sup> Vgl. Sotriffer 1973, S. 12. | Vgl. Werner Berg Museum Bleiburg/Pliberk 2012.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

künstliche Maske trägt oder ob nicht "das eigene Gesicht gleichsam zur Maske erstarrt ist", wie dies besonders eklatant im Holzschnitt **Masken 81: Trio**, 1981 [S.35] bei der Figur im Vordergrund zu beobachten 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."<sup>81</sup> Nicht zuletzt deswegen lässt er seine Figuren "in all ihrer Strenge lebendig und als Typen begreifbar werden: Lachende Narren, Invalide, den Fremden und den Bauernfänger." Die Grenze zur Grimasse oder Karikatur scheint häufig provoziert. Es sind gerade die skurrilen Seiten, von denen Menschen bestimmt werden, "die noch den Normen nicht entsprechender Gesichter zeigen können", die der Künstler exemplarisch hervorzuheben versteht.<sup>82</sup>

*„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.“*<sup>83</sup>



Ihrer Dreie, 1976

<sup>81</sup> Ausst. Kat., Smola 2004, S. 196.

<sup>82</sup> Sotriffer 1973, S. 19.

<sup>83</sup> Ausst. Kat., Smola 2004, S. 188.

## Zuspitzung und Typologisierung im Schwarz-Weiß

Die Kunst Werner Bergs kann nur in Abhängigkeit von der radikalen Gestaltung seines Lebensprogrammes, seiner selbstgewählten Existenz als Maler und Landwirt in einer neuen Heimat verstanden werden. Wie für die Expressionisten ist sie für ihn ein Mittel, um aus der Anschauung der realen Welt angeregte seelische Erlebnisse auszudrücken. Wenn der Künstler die Menschen seiner bäuerlichen Welt in Holz schneidet, so ist dies die Wiedergabe einer gedeuteten Wirklichkeit und eine Überzeichnung derselben. Immer überträgt sich sein eigenes Bild von dem Erlebten, eine Vorstellung, die er in sich trägt, auf das künstlerische Medium.<sup>84</sup> "In allen diesen Begegnungen, in diesen Abenteuern des Zeichnens, des sich Aussetzens der Natur, den Begebenheiten gegenüber sucht man aber doch letzten Endes nur die Entsprechung für sich selbst, für sein eigenes Inneres. Und so sind dann zuletzt die Skizzen bildträchtig, in denen man sich selbst im Leben der Anderen wiederfindet."<sup>85</sup> Bergs Personendarstellungen zeichnen sich letztlich durch die Suche nach dem Allgemeinen im Besonderen und dem Besonderen im Allgemeinen<sup>86</sup> aus und es gelingt ihm bei der Darstellung einzelner Menschen etwas Allgemein-Typisches zu erfassen.

Ein umrissener Vergleich der farbigen Bildwelt Werner Bergs zu jener in Schwarz-Weiß hat gezeigt, dass letztere von erzählerischem Moment und atmosphärischem Stimmungsgehalt auf eine formale Klärung und konzentrierte Zuspitzung der Bildaussage abstrahiert. Werner Berg hat das Schwarz und Weiß der Druckgraphik als Erweiterung der Möglichkeiten der Farbe verstanden. "Das Schwarz-Weiß wird für Werner Berg zum bestmöglichen Mittel, die reale Welt zu durchdringen, um den Kern des Seins zu erfassen und so seinem Geheimnis auf die Spur zu kommen".<sup>87</sup> Extrakt der gesehenen und gedeuteten Wirklichkeit sind ausdrucksstarke, unmittelbare und vereindeutigte Typologien in Schwarz-Weiß, in Linie und Fläche.

Nicht zuletzt wenn der Künstler selbst von der "menschlichen Figur in ihrer künstlerischen Verwandlung als Form und Sinnbild" spricht, drängt sich der Begriff der Maske auf, welcher als das Objekt der Verwandlung, der Metamorphose schlechthin gelesen werden kann.<sup>88</sup> Wie sich gezeigt hat, kann aus unterschiedlichen Blickwinkeln ein Diskurs über Strategien der Zuspitzung und Vereindeutigung bei Werner Berg um Begriffsdeutungen und Konzepte der "Maske" erweitert werden. Auf der einen Seite lässt eine Formanalyse Rückschlüsse auf die visuelle Grammatik moderner Kunstströmungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu, die sich in vergleichbar illusionistischer Obsession an kultischen Artefakten und Masken ferner Länder inspirierten, wie Werner Berg dies an der wahrgenommenen Bildtracht seines begrenzten Lebensraumes tat. Auf der anderen Seite konnte die Frage der Typisierung bei Werner Berg mit einer gedeuteten Form einer Maskierung beantwortet werden; – ein Ansatz, wonach sich die Verbindung der Maske zu Maskerade und Rollenspiel, zu Schein und Täuschung löst und stattdessen eine Annäherung von Maske und Typologie versucht wird. Ähnlich wie bei Richard Weihe (oder in vergleichbarer Weise bei Hans Belting) die anfängliche Paradoxie einer Einheit des Verschiedenen zunehmend an Paradoxität zu verlieren scheint, kann dann schließlich die Maske im Hinblick auf die Personendarstellung bei Werner Berg nicht mehr als Differenz operieren, sondern sie fungiert als eine von vielen Strategien der Vereindeutigung und Zuspitzung im Schaffen des Künstlers.

---

<sup>84</sup> Biller 2001, Teil I, S. 59 – 60.

<sup>85</sup> Werner Berg im Interview mit Lee Springschitz, 1967.

<sup>86</sup> Sotriffer 1973, S. 6.

<sup>87</sup> Biller 2004, S. 48.

<sup>88</sup> Werner Berg im Film 1964 | Vgl. u.a. Ausst. Kat., Beil 2009, S. 10.



Masken 81: Trio, 1981