

## Wanderer zwischen Welten und Kulturen: Erwin Bechtold

Prof. Dr. Christoph Zuschlag

1964 geboren / born 1964 in Hannover  
Studium der / studied Kunstgeschichte,  
Geschichte und Archäologie / Art History,  
History and Archaeology in Heidelberg  
und / and Wien / Vienna. Museums-  
praktika / Museum internships in Berlin,  
Wien / Vienna, San Francisco und / and  
Los Angeles

1991 Promotion / PhD mit einer Arbeit  
über / on the subject „Entartete Kunst –  
Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutsch-  
land“

1991–1998 wissenschaftliche Assistenz /  
assistant professor am / at the *Kunsthisto-  
rischen Institut* der / of the *Universität Hei-  
delberg*

1998–2001 Habilitationsstipendium /  
Scholar der / of the *Deutschen For-  
schungsgemeinschaft*

2000–2006 stellvertretender Vorsitzender /  
Vice President des / of the *Heidelberger  
Kunstverein*

2002 Habilitation mit einer Arbeit über / on  
the subject „Metakunst – Kunst über Kunst  
seit 1960“

2003–2006 Projektarbeit und Lehrauftrag /  
research project and teaching position  
am / at the *Kunsthistorischen Institut der  
Freien Universität Berlin*

Seit / Since 2007 Professor für Kunstge-  
schichte und Kunstvermittlung / professor  
for art history and art education an der / at  
the *Universität Koblenz-Landau, Campus  
Landau*. Wissenschaftlicher Schwerpunkt /  
Main interests include: Kunstpolitik im Na-  
tionalsozialismus / art policy in the Third  
Reich, Kunst der Moderne und der Gegen-  
wart / modern and contemporary art

I. Es hat in der Kunstgeschichte immer wieder Künstlerinnen und Künstler gegeben, die ihre Heimat verlassen haben, um sich in einem anderen Land niederzulassen. So übersiedelte der Flame Jean de Boulogne nach Studienjahren in Rom 1553 nach Florenz, wo er als Giambologna im Dienst der Medici zum bedeutendsten Bildhauer des Manierismus aufstieg. Der kretische Maler Dominikos Theotokopoulos brach um das Jahr 1568 nach Italien auf, arbeitete zunächst in Venedig, dann in Rom und ließ sich 1577 in Spanien nieder, wo er „El Greco“ (Der Grieche) genannt wurde. Die französischen Barockmaler Nicolas Poussin und Claude Lorrain wirkten hauptsächlich in Rom, die 1741 im schweizerischen Chur geborene Angelika Kauffmann ebenfalls in Italien sowie in London, wo sie als einzige Frau in die Royal Academy aufgenommen wurde. Im selben Jahr wie Kauffmann erblickte Johann Heinrich Füssli in Zürich das Licht der Welt. Auch er verbrachte den Großteil seines Künstlerlebens in London, ebenso wie der US-amerikanische Maler James Abbott McNeill Whistler (1834–1903). Und Picasso? Der Spanier lebte und arbeitete ab 1904 in seiner Wahlheimat Frankreich. Im Juli 2011 verstarb Cy Twombly, 1928 im US-Bundesstaat Virginia geboren, in Rom, wohin er 1957 seinen Wohnsitz verlagert hatte. Die Motive dieser und vieler anderer Künstlerinnen und Künstler sind vielfältig. Aber gleich, ob sie aus politischen, religiösen, weltanschaulichen, wirtschaftlichen, persönlichen oder rein künstlerischen Gründen emigrierten, eines steht fest: Sie alle trugen zu einem internationalen Austausch bei, ihre Kunst wurde vom jeweiligen Land, in welchem sie wirkten, geprägt, wie umgekehrt auch sie Spuren in ihrer neuen Heimat hinterließen.

II. Ein solcher Wanderer zwischen Welten und Kulturen ist Erwin Bechtold. Als 26jähriger geht er 1951 nach Paris, dem kulturellen Zentrum im Nachkriegseuropa. Hier wird er Schüler von Fernand Léger. Bald darauf übersiedelt Bechtold nach Barcelona, wo er 1956 seine erste Einzelausstellung in Spanien hat und Kontakte zu Verlagen aufbaut, für die er Buchumschläge und Plakate entwirft. 1954 besuchte er erstmals die Insel Ibiza, auf der er sich dann 1958, nach zeitweiligem Aufenthalt in Berlin, dauerhaft niederläßt. Zeitlebens unterhält der Künstler Kontakte zu verschiedenen Avantgardegruppen in Europa. So etwa zur katalanischen Gruppe „Dau al Set“, gegründet 1948 in Barcelona unter anderem von Antoni Tàpies, mit dem Bechtold bis heute gut bekannt ist. Auch mit der 1957 in Madrid gegründeten Gruppe „El Paso“, deren führende Köpfe Manolo Millares und Antonio Saura sind, steht Bechtold in Verbindung. Zwei Jahre später ist er selbst Mitbegründer der „Grupo Ibiza 59“. Diese und eine ganze Reihe weiterer Gruppen haben eine große Bedeutung für die Entwicklung der modernen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg in Spanien, wo zu dieser Zeit noch Franco herrscht und ungegenständliche Kunst als subversiv gilt. Bechtold wird einer der Pioniere des Informel nicht nur in Katalonien, sondern in ganz Spanien. Gemeinsam mit spanischen informellen Künstlern stellt er 1955/56 auf der „III Bial Hispanoamericana de Arte“ in Barcelona aus. Auch in Deutschland wird der originäre Beitrag Bechtolds zur internationalen Strömung des Informel früh erkannt und gewürdigt, und auch hier ist der Künstler ein aktiver „Netzwerker“. So stößt er 1966, nach einem Aufenthalt in England, zur Künstlergruppe „SYN“, die sich als „offene Gruppe und Teil einer internationalen Bemühung“<sup>1</sup> versteht und in den fünf Jahren ihres Bestehens (1965–1970) über 20 Ausstellungen im In- und Ausland veranstaltet. Zu dieser Gruppe gehören außerdem Bernd Berner,

1 Bechtold, Berner, R. G. Dienst, Jürgen-Fischer, Micus: „12 Punkte SYN“. In: SYN, Ausstellungskatalog Wiesbaden 1967, ohne Paginierung.

1 Bechtold, Berner, R. G. Dienst, Jürgen-Fischer, Micus: '12 Punkte SYN', in: SYN, exhibition catalog, Wiesbaden 1967, n.p.

## Wanderer between Worlds and Cultures: Erwin Bechtold

I. In art history, there have always been artists who have left their native lands to settle in another country. After studying in Rome, for example, Flemish-born Jean de Boulogne left for Florence in 1553, where, by the name of Giambologna and in the service of the Medici, he rose to fame as Mannerism's most important sculptor. Cretan painter Dominikos Theotokopoulos departed for Italy around 1568, first working in Venice, then in Rome before ultimately settling in Spain in 1577, where he became known as "El Greco" (The Greek). French Baroque painters Nicolas Poussin and Claude Lorrain worked mainly in Rome, and Angelika Kauffmann, who was born in 1741 in the Swiss city of Chur, also went to Italy and London, where she became the only woman to be accepted into the Royal Academy. The same year as Kauffmann, Johann Heinrich Füssli was born in Zurich. He, too, spent most of his life as an artist in London, as did the American painter James Abbott McNeill Whistler (1834–1903). And Picasso? This Spaniard lived and worked from 1904 in his adopted country of France. In July 2011, Cy Twombly, who had been born in the state of Virginia, USA, in 1928, died in Rome, which he had called home since 1957. The motives of these and many more artists are manifold. But regardless of whether they emigrated for political, religious, ideological, economical, personal, or purely artistic reasons, one thing stands clear: All of them contributed to an international exchange, their art having been influenced by the respective country they worked in, and vice versa, leaving their marks in their new homelands.

II. Erwin Bechtold is also such a wanderer between worlds and cultures. As a 26-year-old, he went to Paris in 1951, *the* cultural center of post-war Europe. Here he became a student of Fernand Léger. Soon thereafter, Bechtold moved to Barcelona, where he had his first solo exhibition in Spain, and established contacts to publishers, for whom he designed book jackets and posters. He visited the island of Ibiza for the first time in 1954, where he then came to permanently reside in 1958, following a temporary stay in Berlin. Throughout his life, the artist has maintained contacts to various vanguard groups in Europe. For example, there is the Catalan group "Dau als Set", founded in Barcelona in 1948 by, among others, Antoni Tàpies, with whom Bechtold is well acquainted even today. Bechtold also remains in contact with Manolo Millares and Antonio Saura, the leading figures of the group "El Paso", founded in Madrid in 1957. Two years later, he himself became the co-founder of the "Grupo Ibiza 59". This (and a whole series of further) groups have been of great importance for the development of modern art in Spain after World War II where, during the time Franco was still in power, non-objective art was regarded as subversive. Bechtold was to become a pioneer of Informel Art, not only in Catalonia, but in all of Spain. Together with Spanish Informel artists, he showed works at the "III Bienal Hispanoamericana de Arte" in Barcelona in 1955/56. In Germany as well, Bechtold's original contribution to the international trend of Informel Art was recognized and acknowledged early on, and here too, the artist became known as an active "networker". Thus, in 1966, after a stay in England, he joined the "SYN" group of artists, who understood themselves as an "open group and part of an international endeavor"<sup>1</sup> and who, in the five years they exhibited (1965–1970), organized more than 20 exhibitions domestically and abroad. Other members of this group also included Bernd Berner, Rolf-Gunter Dienst, Klaus Jürgen-

Rolf-Gunter Dienst, Klaus Jürgen-Fischer und Eduard Micus. Erwin Bechtold ist also vielmehr ein europäischer als ein deutscher Künstler, und sein Werk muß vor allem auch vor diesem Hintergrund gesehen werden.

III. Das bildnerische Œuvre Erwin Bechtolds, dessen Entstehungszeit sich mittlerweile über mehr als sechs Jahrzehnte erstreckt, umfaßt neben Bildern auf Leinwand, Gouachen, Zeichnungen und Druckgraphiken auch Angewandte Graphik, Installationen und sogenannte „Integrationsarbeiten“, also architekturbezogene Werke wie etwa die Gestaltung der vier Fassaden des *Reiss-Museums* in Mannheim (1980–1988). Es zeichnet sich durch eine bemerkenswerte innere Stringenz aus. Bechtold hat nämlich früh *die* bildnerischen Fragestellungen und Probleme entdeckt, die zum Inhalt seiner Kunst werden sollten, und er hat diese Themen seither konsequent verfolgt und weiterentwickelt. Deswegen stellt sich Bechtolds Œuvre formal-ästhetisch wie inhaltlich als Einheit dar, vielseitig und vielfältig in seinen Haupt- und Nebenwegen, aber immer getragen von einer souveränen Künstlerpersönlichkeit, die das Chaos der Welt nicht ordnen, sondern Gegensätze, Kontraste und Spannungen zur Anschauung bringen will.

Von Anfang an hat Bechtold, der Sohn eines Druckers, eine starke Affinität sowohl zur Typographie – 1950 erhält er sein Meisterdiplom als Setzer und Buchdrucker – als auch zur Architektur und Innenarchitektur, wengleich er ohne Zweifel von ganzem Herzen und zuallererst Maler ist. Im folgenden sei der künstlerische Weg Bechtolds von den Anfängen bis zu den jüngsten Werken, die in dieser Ausstellung präsentiert werden, skizziert.<sup>2</sup> Ab Mitte der 1950er Jahre entwickelt Bechtold eine eigenständige Variante informeller Malerei. Informel bedeutet wörtlich formlos. Die Bezeichnung geht auf den französischen Kunstkritiker Michel Tapié zurück, der im November 1951 in Paris die Ausstellung „Signifiants de l'Informel“ (Bedeutungen des Formlosen) mit Werken von Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Henri Michaux, Jean-Paul Riopelle und Jaroslav Serpan organisierte. Die informelle Kunst entstand bald nach Ende des Zweiten Weltkriegs parallel in den USA und in Europa. Sie umfaßt unterschiedlichste Ausprägungen, Handschriften und künstlerische Konzeptionen. Das Informel ist eine besondere Spielart der Abstraktion, aber es ist kein Stil wie etwa der Impressionismus oder der Expressionismus. Vielmehr charakterisiert der Begriff eine künstlerische Haltung, welche die geometrische Abstraktion ebenso wie das klassische Form- und Kompositionsprinzip ablehnt und statt dessen eine weitgehend gegenstandsfreie, offene und prozessuale Bildform anstrebt. Das informelle Bild ist, im Gegensatz zur klassischen Malerei, idealiter nicht die Realisierung eines zuvor gefaßten Planes, sondern es bleibt im Hinblick auf das bildnerische Endresultat offen: Das Werk entsteht spontan im Dialog des Künstlers mit seinen Gestaltungsmitteln durch einen Prozeß von Agieren und Reagieren. Der Eigenwertigkeit von Malakt und Gestaltungsmitteln entspricht das Bestreben, Malweise und Maltechniken experimentell zu erweitern. Zu den neuen Verfahren gehört die sogenannte Flachmalerei, bei der der Bildträger nicht auf einer Staffelei steht, sondern flach auf dem Boden oder auf dem Tisch liegt. Zum informellen Schaffensprozeß gehören ganz wesentlich auch Momente der Zerstörung und die Einbeziehung des Zufalls. Der Malakt bzw. die Eigenwertigkeit der gestalterischen Mittel tritt an die Stelle des traditionellen Bildthemas. Damit wird ein in der Kunst-

2 Vgl. hierzu die umfangreiche Publikation von Heiner Stachelhaus und Daniel Giralt-Miracle: „Bechtold. Bild – Grafik – Integration“, Köln 1993. Voraussichtlich 2012 wird die Dissertation von Kirsten Maria Limberg im Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, erscheinen, die eine Monographie mit Werkverzeichnis der Leinwandbilder Bechtolds enthält. Ich danke Kirsten Maria Limberg für wertvolle Hinweise zum Manuskript.

2 See the extensive publication by Heiner Stachelhaus and Daniel Giralt-Miracle: 'Bechtold. Bild – Grafik – Integration', Köln 1993. Presumably in 2012, a dissertation written by Kirsten Maria Limberg will be published with the Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, and will contain a monograph with a list of the artist's painted canvases. I thank Kirsten Maria Limberg for valuable information used in this manuscript.

Fischer and Eduard Micus. Erwin Bechtold is more a European than a German artist, and it is above all before this background that his work must be examined.

III. Besides paintings on canvas, gouaches, drawings, and prints, Erwin Bechtold's pictorial oeuvre, whose origins meanwhile date back more than six decades, also consists of applied graphics, installations, and so-called "Integration Works", i.e., works bearing reference to architecture, such as the design of the four facades for the *Reiss-Museum* in Mannheim (1980–1988). It is distinguished by a remarkable inner stringency. Early on, Bechtold discovered *the core* pictorial issues and problems that would become the subjects of his work, and he has strictly adhered to and further developed these themes since then. As a result, Bechtold's oeuvre presents itself as a unit in terms of formal aesthetics and content. It is versatile and diverse in its main paths and tangents, but it is always borne by a masterful artist personality, which does not seek to order the chaos of this world, but rather to make visible its oppositions, contrasts, and tensions.

From the start, Bechtold, the son of a printer, displayed a strong affinity for typography – in 1950 he received his master diploma as a typesetter and book printer – as well as architecture and interior design, although he is without a doubt, first and foremost and to the bottom of his heart, a painter. In what follows here we will trace the path Bechtold has taken as an artist, from the very beginnings to the most recent works, which are shown here in this exhibition.<sup>2</sup> From the mid-1950s, Bechtold developed an individual variation of Informel painting. Informel literally means without form. This designation dates back to the French art critic Michel Tapié, who organized the exhibition "Signifiants de l'Informel" (Meanings of the Formless) that included works by Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Henri Michaux, Jean-Paul Riopelle and Jaroslav Serpan in Paris in November 1951. Informel Art came about soon after World War II in parallel strains in the USA and in Europe. It comprises extremely varying forms, signatures, and artistic concepts. Informel is a particular variety of abstraction, but it is not a style in the sense of Impressionism or Expressionism, for example. Rather it characterizes the concept of an artistic attitude that rejects geometric abstraction as much as it does the principles of classical forms and composition. Instead, it largely aims for a painting form that is non-objective, open, and processual in character. Informel painting, unlike classical painting, is ideally not the realization of a preconceived plan, but remains open with respect to the ultimate painterly result: The work comes about spontaneously during the artist's dialogue with his creative means through a process of acting and reacting. The intrinsic qualities of the painting act and the creative means correspond to the endeavor of experimentally expanding the manner of painting and the painting techniques. One of the new methods is the so-called flat painting, where the painting's carrier does not stand on an easel, but rests flat on the floor or table. Moments of destruction and the inclusion of chance are an integral part of the Informel creative process. The painting act, or respectively, the intrinsic value, of the creative means replaces the traditional theme of the painting. Thus, a new painting concept has been constituted in art history. Not lastly for this reason, Informel is the central innovation of art in the 1950s both as far as its art historical significance and its effective influence on subsequent developments are concerned.<sup>3</sup>



Abb. / fig. 1: *Montage auf Draht* 60-40, 1960, Acryl und Draht auf Leinwand / acrylic and wire on canvas, 73 x 60 cm, Sammlung Friedrichs, Bonn (S. / p. 4)

geschichte neuartiger Bildbegriff konstituiert. Nicht zuletzt deshalb ist das Informel die kunsthistorisch und wirkungsgeschichtlich zentrale Innovation der Kunst der 1950er Jahre.<sup>3</sup>

Exemplarisch sei auf zwei Werke des Jahres 1960 eingegangen. „Montage auf Draht 60-40“ (Abb. 1) ist ein Bild mittlerer Größe, mit Acryl und Draht auf Leinwand gearbeitet. Das dunkeltonige Kolorit wird von Braun- und Grautönen bestimmt. Die Grautöne reichen dabei von weißlich bis fast schwarz. Bechtold hat die Acrylfarbe in mehreren Schichten aufgetragen und in die Oberfläche hineingeritzt und -gekratzt. Außerdem hat er Collageelemente eingefügt, was den plastisch-reliefartigen Charakter der Oberfläche verstärkt. Etwa im Zentrum der Komposition findet sich das beherrschende Bildmotiv, eine große, annähernd runde Form, die aus den Materialschichten ausgespart ist und den Blick auf den darunterliegenden Draht freigibt. Der mehrschichtige, die Materialität der Farbe betonende Farbauftrag sowie der experimentelle Umgang mit Materialien, darunter auch „kunstfremden“ wie Draht, Sand und Steinen, sind typisch für Bechtolds informelle Werkphase. Beides findet sich auch im Bild „White Poster 60-39“ (Abb. 2), einem großformatigen, helltonigen Bild. „Die verschiedenen Materialschichten des Bildes sind nicht leicht voneinander zu unterscheiden: Über den eigentlichen Bildhintergrund in hellen Pastell- und Brauntönen wurden Zeitungsausschnitte gekleistert, die unterschiedlich stark übermalt sind, so daß die Schrift mehr oder weniger deutlich hervortritt. Dominierendes Element des Bildes ist eine große kalkig-weiße Form in der Bildmitte, eine weitere Überklebung. Doch auch diese monochrome, ruhende Fläche bleibt nicht ungestört: Sand und kleine Steine sind auf den Bildgrund aufgetragen und bilden Erhebungen, welche die weiße Form überlagern und umrahmen, dem Bild haptische Materialität geben und seine eigentliche Struktur und Dynamik ausmachen.“<sup>4</sup>

Mit seinen informellen Bildern findet Erwin Bechtold sogleich Anerkennung. So ist er 1957/58 an der mittlerweile legendären Ausstellung „Eine neue Richtung in der Malerei“ in der Kunsthalle Mannheim beteiligt, einer der ersten Übersichtsschauen des Informel in Deutschland.<sup>5</sup> Dadurch ergeben sich Kontakte zu den deutschen Malerkollegen seiner Generation. 1961 wird er zur Teilnahme an der Ausstellung „Internationale Malerei 1960–61“ eingeladen, die vom 15. Juli bis 24. September im *Deutschordensschloß* in Wolframs-Eschenbach stattfindet. Anlaß dieses hochambitionierten Unternehmens – der Katalog listet 543 Bilder von 192 Malern aus 26 Ländern auf, das Vorwort verfaßte der Doyen der deutschen Kunstkritik, Will Grohmann, der auch die Eröffnungsrede hielt – war die 900-Jahrfeier des mittelfränkischen Städtchens Wolframs-Eschenbach, dessen Name durch den mittelalterlichen Parzival-Dichter und Minnesänger Wolfram von Eschenbach weltberühmt ist. Veranstalter der Schau, in der das Informel dominierte und die von der Informel-Forschung dennoch bislang nicht zur Kenntnis genommen wurde, waren die Stadt Wolframs-Eschenbach und die Aschaffener *galerie 59*. Bechtold war mit drei Bildern vertreten, darunter „White Poster 60-39“.<sup>6</sup>

Auch wenn das Informel für Erwin Bechtold nur eine „Durchgangsstation“ war und er sich bereits 1963 von der informellen Kunst abwandte, ist die Bedeutung dieser Werkphase für das Gesamtwerk nicht zu unterschätzen. Die malerische Freiheit, die er sich in jenen Jahren erarbeitet hat, sowie die Einsicht in die Bedeutung der Störung, ja sogar der Zerstörung und des Zufalls im Schaffensprozeß bleiben für Bechtolds Werk

3 Vgl. zum Informel zuletzt Christoph Zuschlag, „Zur Kunst des Informel“, in: Hans-Jürgen Schwalm / Ellen Schwinzer / Dirk Steimann (Hgg.), *Informel. Zeichnung – Plastik – Malerei*, Ausstellungskatalog Recklinghausen / Witten / Hamm, Bönen 2010, S. 9–17, S. 161–165.

3 Concerning Informel Art, see Christoph Zuschlag, 'Zur Kunst des Informel', in: Hans-Jürgen Schwalm / Ellen Schwinzer / Dirk Steimann (eds.), *Informel. Zeichnung – Plastik – Malerei*, exhibition catalog Recklinghausen / Witten / Hamm, Bönen 2010, pp. 9–17, and pp. 161–165.

4 E. Edtmaier, in: Christoph Zuschlag / Hans Gercke / Annette Frese (Hgg.), *Brennpunkt Informel. Quellen – Strömungen – Reaktionen*, Ausstellungskatalog Heidelberg 1998/99, Köln 1998, S. 50.

4 E. Edtmaier, in: Christoph Zuschlag / Hans Gercke / Annette Frese (eds.), *Brennpunkt Informel. Quellen – Strömungen – Reaktionen*, exhibition catalog Heidelberg 1998/99, Köln 1998, p. 50.

5 Vgl. *Eine neue Richtung in der Malerei*, Ausstellungskatalog Mannheim 1957/58. Der Katalog verzeichnet fünf Bilder Bechtolds (Kat.-Nr. 7-11), tatsächlich wurden aber nach Aussage des Künstlers nur zwei Bilder („Hohe Mauer“, „Die farbige Insel“) gezeigt, weil die übrigen drei Bilder auf dem Transport verloren gingen (freundliche Mitteilung von Kirsten Maria Limberg vom 7. Oktober 2011).

5 See: *Eine neue Richtung in der Malerei*, exhibition catalog Mannheim 1957/58. The catalog lists five of Bechtold's paintings (Cat. Nos. 7 -11), but as a matter of fact, according to the artist, only two paintings were shown ("Hohe Mauer" / High Wall und / and "Die farbige Insel" / Island of Color), because the remaining three paintings were lost in transport (this information courtesy of Kirsten Maria Limberg on October 7<sup>th</sup> 2011).

Two works by Bechtold dating from 1960 may serve as examples here. "Montage auf Draht 60-40" (Mounting on Wire, Fig. 1) is a medium-sized painting, done with acrylic and wire on canvas. Shades of brown and gray are the prevailing dark toned coloration, with the grays extending from whitish to nearly black. Bechtold applied the acrylic paint in several layers, cutting and scratching into the surface. In addition, he has added collage elements, which heighten the sculptural-relief-like character of the surface. Near the center of the composition we find the prevailing painting motif, a large nearly round form, which has been left free from the various layers of materials, opening our view to the wire located underneath. The multi-layered application of paint, which enhances its materiality, as well as the experimental treatment of the materials, including those elements "foreign" to art such as wire, sand, and stones, are typical for Bechtold's Informel phase of work. Both of these features may be found again in the painting "White Poster 60-39" (Fig. 2), a large-format painting in light color hues. "The various layers of material in the painting are not easy to distinguish from one another: Newspaper clippings have been pasted on the actual painting background rendered in light pastel and brown shades, and then overpainted in various thicknesses, causing the lettering to show through more or less clearly. The predominant element of the work is a large chalky-white form in the center of the painting, which is also something pasted on top. But even this monochrome, static surface does not remain undisturbed: Sand and small stones have been applied to the painting's ground, forming raised surfaces, which overlay the white form and frame it, infusing the painting with haptic materiality, and ultimately constituting its actual structure and dynamics."<sup>4</sup>

Bechtold's Informel paintings were to meet with immediate approval. For example, in 1957/58, he took part in the, meanwhile legendary, exhibition "Eine neue Richtung in der Malerei" (A New Direction in Painting) at the *Kunsthalle Mannheim*, one of the first survey shows of Informel Art in Germany.<sup>5</sup> This resulted in contacts being established to the German painter colleagues of his generation. In 1961 he was invited to participate in the exhibition "Internationale Malerei 1960-61" (International Painting 1960-61), which took place from July 15<sup>th</sup> to September 24<sup>th</sup> at the *Deutschordensschloss* in Wolframs-Eschenbach. The occasion for this highly ambitious undertaking – the catalog listing 543 paintings by 192 painters from 26 countries, the foreword being written by the doyenne of German art criticism, Will Grohmann, who also held the opening speech – was the 900<sup>th</sup> anniversary of the Central-Franconian town of Wolframs-Eschenbach, whose name had been put on the map by the world famous medieval Perceval poet and minnesinger Wolfram von Eschenbach. The show, dominated by Informel Art, a fact that has to date gone unacknowledged by researchers on Informel Art, was organized by the town of Wolframs-Eschenbach and the Aschaffenburg *galerie 59*. Bechtold showed three paintings here, among them the "White Poster 60-39".<sup>6</sup>

Although Informel Art was only a "way station" for Bechtold, and he turned away Informel Art again in 1963, the importance of this phase for his work in general may not be underestimated. The painterly freedom he had achieved in those years, as well as the insight into the importance of disturbance, and even destruction and chance in the creative process, remain constitutive elements for Bechtold's work. This is reflected in the artist's aphorism: "art is creation and destruction", "art is



Abb. / fig. 2: *White Poster 60-39*, 1960, Mischtechnik auf Leinwand / mixed media on canvas, 162 x 30 cm, *Sammlung Friedrichs*, Bonn

6 Vgl. „Internationale Malerei 1960-61“, Ausstellungskatalog Wolframs-Eschenbach, Aschaffenburg [1961], Nr. 30-32. Zur *galerie 59* und zur Ausstellung in Wolframs-Eschenbach vgl. ferner Elisabeth Claus/Helmut Teufel (Red.): „Avantgarde in Aschaffenburg. Die ‚galerie 59‘. Rückblick“, Ausstellungskatalog Aschaffenburg, Neustadt an der Aisch 1993 (Forum Aschaffenburg, Bd. 5); hier insbesondere den Text von Thomas Röske, S. 9-51.

6 See 'Internationale Malerei 1960-61', exhibition catalog Wolframs-Eschenbach, Aschaffenburg (1961), Nos. 30-32. Concerning *galerie 59* and the exhibition in Wolframs-Eschenbach, see in addition: Elisabeth Claus / Helmut Teufel (eds.), 'Avantgarde in Aschaffenburg. Die ‚Galerie 59‘. Rückblick', exhibition catalog Aschaffenburg, Neustadt an der Aisch 1993 (Forum Aschaffenburg, vol. 5): here in particular the text by Thomas Röske, pp. 9-51.

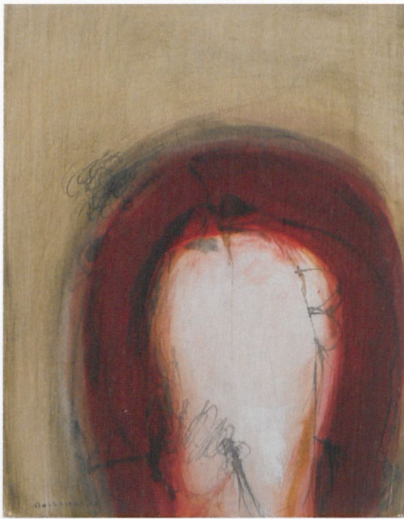


Abb. / fig. 3: *Non-Vestito 64-8*, 1964, Mischtechnik auf Papier / mixed media on paper, 61 x 47 cm, *Sammlung Friedrichs*, Bonn (S. / p. 8)

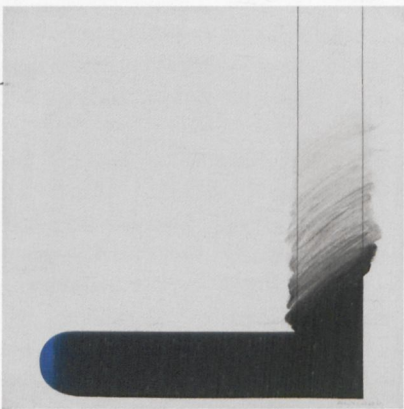


Abb. / fig. 4: *Ohne Titel 69-5*, 1969, Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, 46 x 46 cm, *Sammlung Friedrichs*, Bonn (S. / p. 26)

7 Karin von Welck (Hg.): „Erwin Bechtold. Lob der Scherbe“, Ausstellungskatalog Mannheim 1996, o. S.

7 Karin von Welck (ed.), 'Erwin Bechtold. Lob der Scherbe', exhibition catalog Mannheim 1996, n.p.

8 Rolf-Gunter Dienst 1967, zitiert nach dem Wiederabdruck in Stachelhaus/Giralt-Miracle 1993 (wie Anm. 2), S. 107.

8 Rolf-Gunter Dienst 1967, quoted in the reprint of Stachelhaus/Giralt-Miracle 1993 (see footnote 2), p. 107.

konstitutiv. Das spiegelt sich auch in den Aphorismen des Künstlers: „kunst ist gestaltung und zerstörung“; „kunst ist gestaltung und zufall“; „kunst bietet keine definitiven lösungen“; „kunst ist neu beginnen“.<sup>7</sup>

Ein Neubeginn der Malerei Bechtolds, der sich gleichwohl organisch aus der informellen Phase entwickelt, zeichnet sich bereits 1963 ab. Die mittelformatige Papierarbeit „Non vestito 64-8“ (Abb. 3) ist für die nun folgende Periode, in der organisch-weiche Formen, teilweise eingebaut in ein Rastersystem, und Bänder die Bildwelten beherrschen und die bis 1971 andauert, charakteristisch: Vor hellbraunem, zart moduliertem Fond wölbt sich, vom unteren Blattrand ausgehend, eine leuchtend rote, hufeisenförmige Form, die unten und vom rechten Rand angeschnitten wird, nach oben. Im Unterschied zu den informellen Bildern Bechtolds ist die Oberfläche nicht reliefhaft-plastisch, sondern plan. Die dunkelrote Form umschließt ein helles Binnenfeld. Sie wird von feinen, bewegten, gräulichen Lineaturen umspielt, welche zusammen mit der äußeren dunkleren „Schattenzone“ den Eindruck erwecken, die Form vibriere, bewege sich. Reine, klare Farben in Verbindung mit dem Bildelement der Linie zeichnen die ebenfalls kleinformatige Leinwandarbeit „Ohne Titel 69-5“ (Abb. 4) aus. Hier ist der Hintergrund komplett weiß gehalten. Am rechten Bildrand führen im Abstand von ca. acht Zentimetern zwei Linien senkrecht von oben nach unten, wobei sich im Zwischenraum und leicht darüber hinausgehend graue Schraffuren zunehmend zu einem schwarzen, präzise konturierten Balken verdichten. Am unteren Bildrand knickt der Vertikalbalken im 90-Grad-Winkel nach links ab und läuft vor dem linken Rand halbrund und leuchtend blau aus. Die Winkelform wird im späteren Werk Bechtolds eine zentrale Rolle spielen, wie überhaupt geometrische Elemente das Werk bis heute prägen. Die zeitgenössische Kunstkritik verwies auf die damals aktuelle Hard-Edge-Malerei in den USA – und arbeitete zugleich die Unterschiede heraus. So schreibt Rolf-Gunter Dienst 1967 treffend: „Bechtold arbeitet zwar mit Mitteln einer bewußten den Geometrikern des Hard-edge verwandten Planung, doch unterscheidet sich sein Werk prinzipiell von der ‚kalten Abstraktion‘ durch die organische Formenwelt, die Bewegungsintensität, die Verve und Plastizität der Farbe, die Betonung handschriftlicher Elemente und modulierte Flächenteile.“<sup>8</sup>

Die Werke der Jahre 1971 bis 1978 lassen sich mit den Worten „Schwarz-Weiß-Bilder“ und „Rand und Mitte“ umschreiben. In äußerster Reduktion der Farbpalette konzentriert sich Bechtold auf die beiden „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß. „Rand und Mitte“ werden die bildnerischen Hauptthemen, wie das großformatige, in Acryl und Bleistift auf Leinwand ausgeführte „Bild zum Thema Mitte 78-8“ (Abb. 5) exemplarisch vor Augen führt: Auf der weißen Leinwand grenzen parallel zu den Rändern geführte graue Linien ein inneres Bildfeld ab, das nur wenig kleiner ist als die Leinwand. Es wird in der Mittelachse durch zwei schwarze unregelmäßige Vertikalbahnen, die mit gestischen Graphitspuren überzeichnet sind, in zwei Hälften geteilt. Die strenge Geometrie der Komposition kontrastiert ästhetisch reizvoll mit den bewegten, freien und spontanen Linien in der Bildmitte. In der Zeit von 1979 bis 1985 verlagert sich Bechtolds Interesse auf die Themen „Fläche und Rand“ sowie „Winklerund“. Das mittelformatige Bild „Thema Fläche und Rand 82-2“ (Abb. 6), ebenfalls in Acryl und Bleistift auf Leinwand ausgeführt, zeigt auf makellos weißem Hintergrund ein mittig angeordnetes beigefarbenes Rechteck, dessen präzise Geometrie an drei Seiten von grauen Graphitspuren „gestört“ wird. Das Moment der innerbildlichen Störung des Gleichge-

creation and chance", "art offers no definitive solutions", and "art is beginning anew".<sup>7</sup>

A new beginning in Bechtold's painting, which nevertheless developed naturally from the phase of Informel Art, emerged as early as 1963. The medium-format work on paper "Non vestito 64-8" (Fig. 3) is characteristic for the ensuing period that lasted until 1971, in which picture worlds of organic forms, partially embedded in a grid system, and bands, prevail: Before a light brown, delicately modulated background, a bright red, horseshoe-shaped form extends from the lower edge of the page to the top, cut off at the bottom and by the right edge. Unlike Bechtold's Informel paintings, the surface is not relief-like and sculptural, but flat. The dark red form encloses a bright inner area. It is surrounded by fine, lively, gray lines, which, together with the exterior, darker "shadowy zone", create the impression that the form vibrates, that it moves. Pure, clear colors, combined with the painting element of the line, characterize the canvas work, "Ohne Titel 69-5" (Untitled, Fig. 4), which is also small in format. Here the background has been kept completely in white. At the right edge of the painting, two lines, ca. eight centimeters apart, extend vertically from top to bottom, whereby in the interim space and going slightly beyond this, gray hatchings increasingly condense to a black, precisely outlined bar. At the lower edge of the painting, the vertical bar bends to the left at a 90° angle and tapers off at the left edge into a semi-circle in brilliant blue. The angle form will assume an essential role in Bechtold's later work, and in general, geometrical elements continue to characterize his work even today. The art criticism of the time pointed to Hard-Edge Painting in the USA, which was the current trend – even as it singled out the differences to it at the same time. In 1967, Rolf-Gunter Dienst aptly remarked: "Granted, Bechtold works with the means of a conscious planning kindred to the geometric calculations of the Hard-Edge followers, yet his work is principally different from 'cold abstraction' because of the world of organic forms, intensity of movement, the verve and plasticity of the color, the emphasis on signature elements and modulated surface areas."<sup>8</sup>

The works painted between 1971 and 1978 may be described in terms of "black and white paintings" and "edge and center". Extremely reducing the range of colors, Bechtold now concentrated on the two "non-colors" of black and white. The "edge and center" become the main pictorial themes, such as demonstrated in exemplary fashion by the large-format "Bild zum Thema Mitte 78-8" (Painting on the Theme of the Center, Fig. 5): On the white canvas gray lines extending parallel to the edges delineate an inner pictorial area, which is only a little smaller than the canvas. Along its middle axis, it is divided into two halves by two irregular, black vertical strips, which have been drawn over with gestural traces of graphite. The stringent geometry of the composition contrasts in an aesthetically fascinating manner with the lively, free, and spontaneous lines in the center of the painting. In the period from 1979 to 1985, Bechtold's interest shifted to the themes of "surface and edge" as well as "angulation of the circle". The medium-format painting "Thema Fläche und Rand 82-2" (Theme of Surface and Edge, Fig. 6), likewise carried out in acrylic and pencil on canvas, shows upon a flawlessly white background a centrally placed, beige-colored rectangle, whose precise geometry has been "disturbed" on three sides by gray traces of graphite. The moment when the inner-pictorial balance has been disturbed is important to Bechtold in general because he desires to avoid

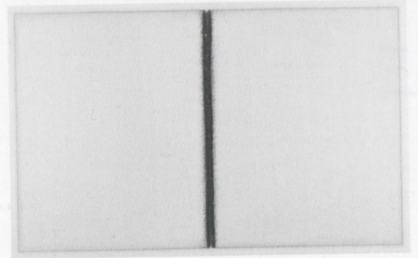


Abb. / fig. 5: *Bild zum Thema Mitte 78-8*, 1978, Bleistift und Acryl auf Leinwand / pencil, acrylic on canvas, 120 x 190 cm, Sammlung Friedrichs, Bonn

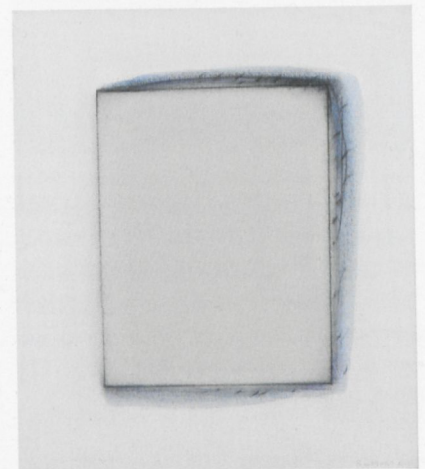


Abb. / fig. 6: *Thema Fläche und Rand 82-2*, 1982, Bleistift und Acryl auf Leinwand / pencil, acrylic on canvas, 64 x 56 cm, Sammlung Friedrichs, Bonn





Abb. / fig. 7: Bild 93-79 zum Thema Winkelkonzentration, 1993, Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, 192 x 168 cm, Sammlung Friedrichs, Bonn

9 Erwin Bechtold, zitiert nach Rolf Wedewer, „Erwin Bechtold“. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 41, Heft 2, München 1998, S. 14.

9 Erwin Bechtold, quoted by Rolf Wedewer, 'Erwin Bechtold', in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Edition 41, Issue 2, München 1998, p. 14.

10 Erwin Bechtold, zitiert in: Heiner Stachelhaus, *Bechtold*, Stuttgart 1981 (Kunst heute, Bd. 28), S. 5.

10 Erwin Bechtold, quoted in: Heiner Stachelhaus, *Bechtold*, Stuttgart 1981 (Kunst heute, vol. 28), p. 5.

11 Wörtliche Zitate Erwin Bechtolds, die nicht anderweitig nachgewiesen sind, entstammen einem am 17. September 2011 in Köln geführten Gespräch mit dem Verfasser.

11 These verbatim quotes by Erwin Bechtold, which may not be verified elsewhere, stem from a conversation with the author in Cologne on September 17<sup>th</sup> 2011.

12 Juan Perucho 1965, zitiert nach dem Wiederabdruck in Stachelhaus/Giralt-Miracle 1993 (wie Anm. 2), S. 103.

12 Juan Perucho 1965, quoted in the reprint in Stachelhaus / Giralt-Miracle 1993 (see footnote 2), p. 103.

wichts ist Bechtold generell wichtig, weil er die perfekte Harmonie vermeiden möchte: „An der Verschmelzung von Gegensätzen bin ich nicht interessiert. Mir geht es um die Gegensätze und den Störfaktor, der das Gleichgewicht ins Wanken bringt.“<sup>9</sup>

Von 1986 bis in die 1990er Jahre ist das Ausloten der vielfältigen Beziehung von „Winkel, Fläche und Raum“ das Hauptthema in Bechtolds Malerei. Winkelformen, geradlinig oder gekrümmt, erstrecken sich über monochrome bzw. farblich stark reduzierte Bildhintergründe oder konzentrieren sich in einem Bildbereich („Bild 93-79 zum Thema Winkelkonzentration“, Abb. 7). Die geometrische Form des Winkels wird in immer neue Bezüge zu Fläche und Raum gesetzt, wobei der Künstler großen Wert auf eine kontrastreiche Oberflächengestaltung legt: Glatte Partien kontrastieren mit pastosen, glänzende mit stumpfen. Das verleiht den Werken eine enorme Tiefe. Bechtold erkundet das Thema „Winkel, Fläche und Raum“ in zahlreichen Variationen, wie überhaupt das Arbeiten in Serien typisch für seine Arbeitsweise ist. Dabei folgt Bechtold seiner Maxime: „Das Gleiche ist nicht das Gleiche“.<sup>10</sup> Ausgangspunkt seiner Bilderserien sind häufig ganz einfache Vorstellungen: „Das reizt mich: aus einfachen Vorstellungen ein Bild entwickeln. Im Grunde genommen kann ein Konzept gar nicht einfach genug sein.“<sup>11</sup> Wobei diese Einfachheit Ausdruck höchster Komplexität ist: „Bechtolds Kunst ist von komplexer Einfachheit, sie entsteht durch Eliminierung und Entsagung, sie ist nachdenklich und behutsam.“<sup>12</sup>

Seit den 1990er Jahren variiert Bechtold auf vielfältige Weise die genannten Themen, stellt sich aber auch immer wieder neuen Herausforderungen. Denn der heute 86jährige ist energiegeladener und vital wie eh und je. Seit 1996 spielt das Thema „Incisión“ eine bedeutende Rolle, das der Künstler bereits 1978 in einer Bildserie behandelt hatte. Incisión bedeutet Schnitt, Einschnitt, Eindringung. Das großformatige vierteilige „Bild 96-43 zum Thema Incisión“ (Abb. 8) aus dem Jahr 1996, das älteste Werk in dieser Ausstellung, ist hierfür ein markantes Beispiel. Eine große, fast die gesamte Bildfläche einnehmende, annähernd runde Form in Schwarz liegt über einem braun-monochromen Hintergrund. Leicht aus der Mittelachse nach rechts versetzt, dringt von unten ein schwarzer schmaler Balken in die runde Form ein. Er endet in der Bildmitte. Es sind die Gegensätze, welche die ästhetische Erscheinung des Bildes bestimmen und ihm eine innere Spannung verleihen: Gegensätze zwischen runder und eckiger Form, glatten und rauen, glänzenden und matten Oberflächen, zwischen Form und Materie, Ruhe und Bewegung, Harmonie und Störung, Ganzheit und Teilheit.

Mehrteilig, genauer gesagt zweiteilig, sind auch die übrigen Großformate in der Ausstellung: „Geteiltes Winkelbild XXIII-23, 2003“ (Abb. 9), ein ebenfalls in Braun-Schwarz gehaltenes Hochformat, in dem sich eine langgestreckte Winkelform diagonal von links unten nach rechts oben über die gesamte Bildfläche spannt; „oben XXV-6, 2005“ (Abb. 10), in dem eine auf der Unterkante der oberen Leinwand aufsitzende leuchtend blaue Fläche sich vom in Grautönen gemalten Fond abhebt; und schließlich „Grosser Kontrast 2 XXIX-1, 2009“ (Abb. 11), ein Querformat ganz in Grau-Schwarz, in welchem am oberen Bildrand ein kurzer schwarzer Balken, dessen strenge geometrische Form von einem in die Acrylfarbe geritzten gestisch-dynamischen Lineament umspielt und „gestört“ wird, beide Tafeln verbindet.

Das Motiv der „Störung“ kennzeichnet auch die drei ausgestellten Bilder aus der im Jahr 2010 entstandenen „Movimiento“-Serie (Abb. 12–14):

perfect harmony: "I am not interested in reconciling opposites. I am concerned with the opposites and the disturbance factor that destabilizes the balance."<sup>9</sup>

From 1986 up to the 1990s, it is the fathoming of the diverse relationships between "angle, surface, and space", which constitutes the main theme of Bechtold's painting. Angle forms, straight or crooked, extend across brown monochrome, or respectively, strongly reduced, colors of the painting background, or else they are concentrated in one area of the painting ("Bild 93-79 zum Thema Winkelkonzentration", Painting on the Theme of the Concentration of Angles, Fig. 7). The geometric form of the angle is placed in ever new relationships between surface and space, whereby the artist puts great emphasis on the surface structure being full of contrasts: Smooth areas contrast with the pastiche, shiny is pitted against matte. This imbues the works with enormous depth. Bechtold explores the theme of "angle, surface, and space" in numerous variations while adhering in general to his habit of working in series. In doing this, Bechtold follows the maxim: "The same is not the same".<sup>10</sup> The departure point for his painting series are frequently very simple notions: "This attracts me: Developing a painting from simple ideas. Basically, a concept can not be simple enough."<sup>11</sup> Whereby this simplicity is fundamentally an expression of utmost complexity: "Bechtold's art is of complex simplicity. It comes about by elimination and renunciation. It is reflective and cautious."<sup>12</sup>

Since the 1990s, Bechtold has been varying the aforementioned themes in many different ways; however, he has also been repeatedly facing up to ever new challenges. The artist, 86 years old these days, is full of energy and as lively as ever. Since 1996 the theme of "Incisión" has played a persistently important role; it constitutes a subject the artist had already dealt with in a series of paintings as early as 1978. Incisión means incision, cut, or penetration. The large-format, four-part "Bild 96-43 zum Thema Incisión 1996" (Painting on the Theme of Incisión, Fig. 8) of 1996, the oldest work in this exhibition, is a prominent example of this. A large, nearly round black form, which takes up nearly the entire painting surface, is layered over a brown, monochrome background. Slightly tipped to the right of the central axis, the round form is penetrated from below by a narrow, black beam. It ends in the middle of the picture. It is the oppositions that determine the aesthetic appearance of the painting and infuse it with an inner tension: Opposites between round and angular forms, between smooth and rough, shiny and matte surfaces, between form and material, rest and movement, harmony and disturbance, the whole and the part.

The other large-format works in the exhibition are also multi-part, which is to say they have two-parts: "Geteiltes Winkelbild XXIII-23 2003" (Divided Angle Painting, Fig. 9), is likewise an upright format rendered in brown-black, in which an elongated angle form extends across the entire painting surface from the lower left to the upper right; "oben XXV-6 2005" (Above, Fig. 10), in which a glowing blue surface perched on the lower edge of the upper canvas stands out from a background painted in gray tones; and finally comes "Grosser Kontrast 2 XXIX-1, 2009" (Large Contrast, Fig. 11), an oblong format entirely in gray-black, in which at the painting's upper edge, there is a short black beam, whose strict geometric form is played upon and "disturbed" by a line incised gesturally and dynamically into the acrylic paint, and which serves to connect both panels.

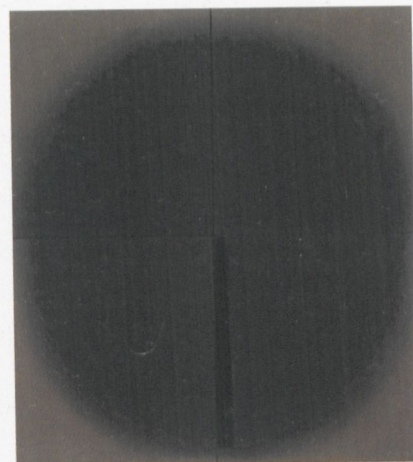


Abb. / fig. 8: *Bild 96-43 zum Thema Incisión*, 1996, Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, vierteilig / four parts, 212 × 188 cm (S. / p. 88)



Abb. / fig. 9: *Geteiltes Winkelbild XXIII-23*, 2003, Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, zweiteilig / two parts, 336 × 192 cm (S. / p. 86)

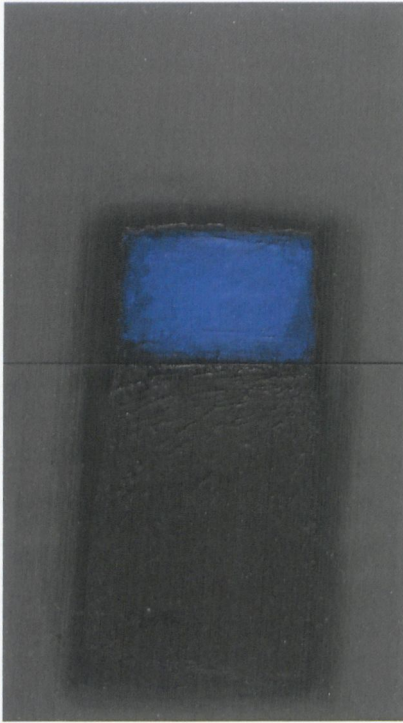


Abb. / fig. 10: oben XXV-6, 2005, Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, zweiteilig / two parts, 188 x 106 cm (S. / p. 84)



Abb. / fig. 11: Grosser Kontrast 2 XXIX-1, 2009, Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, zweiteilig / two parts, 192 x 336 cm (S. / p. 82)

„Movimiento 1 XXX-2, 2010“, „Movimiento 6 XXX-7, 2010“ und „Movimiento 7 XXX-8, 2010“. „Movimiento“ bedeutet Bewegung und bezieht sich auf die in freier gestischer Bewegung in die Materie geritzten und gezeichneten Spuren, in die jeweils eine strenge geometrische Form gesetzt ist – sei es ein roter Balken, eine blaue Hufeisenform oder auch ein schwarzer Balken.

An die „Movimiento“-Serie knüpft die „Ventana“-Serie aus dem Jahr 2011 zeitlich, thematisch und stilistisch ganz unmittelbar an. Bei diesen Bildern handelt es sich um mittlere Formate mit dem einheitlichen Maß von 62 x 54 cm und einem auf Ocker-, Braun- und Schwarztöne reduzierten Kolorit. Bechtolds Ausgangspunkt war die Form des Fensters („Ventana“ heißt auf spanisch Fenster) bzw. der Fensteröffnung. Mit der Vorstellung eines Fensters verbindet man offen und geschlossen, hell und dunkel, Licht und Schatten, innen und außen – und solche Assoziationen können sich auch beim Betrachten der Serie einstellen. Aus größerer Entfernung nimmt man vielleicht lediglich dunkle Akzente im hellen Fond wahr, aber die Oberflächen sind in Wahrheit hochdifferenziert und nuancenreich moduliert. Als durchgängiges Motiv findet sich jeweils eine rechteckige Form, die entweder durch Linien (oder Linienfragmente) markiert oder mittels dunkler Flächen gestaltet ist. Diese Form wird von anderen, aus Linien und Flächen bestehenden Bildelementen umspielt, bedrängt, ergänzt, „gestört“. Vergleicht man diese Serie zum Beispiel mit dem 15 Jahre früher geschaffenen „Bild 96-43 zum Thema Incisión“ (Abb. 8), so fällt auf, daß sie freier, lockerer und spontaner wirkt. Die strenge Geometrie und Statik ist aufgebrochen. In der Tat betont Bechtold im Gespräch, daß ihm das schnelle, direkte und spontane Arbeiten wichtig gewesen sei: „Mir kam es darauf an, die Spontaneität der Zeichnung zu erhalten.“ Eine technische Besonderheit dieser Serie sei erwähnt: Bereits seit einigen Jahren mischt Bechtold Sand in seine Grundierungen. In der „Ventana“-Serie ist es eine regelrechte weiche Sandpaste, in die der Künstler mit der Acrylfarbe gearbeitet, geritzt und gezeichnet hat, wodurch sich eine pastose Oberfläche ergibt. Wegen des relativ hohen Gewichts der Substanzen auf der Oberfläche sind die Leinwände rückwärtig mit einer Grundierung verstärkt. Außerdem hat Bechtold die Leinwände nicht auf einen Keilrahmen, sondern auf Holzkästen aufgezogen, was ihnen einen objekthaften Charakter verleiht.

Die zweite in der *kunstgaleriebonn* ausgestellte Serie ist „Lob der Scherbe“ betitelt und 1996 datiert. Es handelt sich um kleinformatige Collagen, die auf Papiere mit dem einheitlichen Maß von 44 x 43 cm aufgelegt sind und ohne Passepartouts im Rahmen präsentiert werden. Die Collagen, die wie kleine malerische Studien wirken, entstanden durch Ausrisse und Ausschnitte aus vorhandenen, im Atelier gesammelten Arbeiten – deswegen müßte man sie eigentlich als „Decollagen“ bezeichnen, womit man im weiteren Sinne das Prinzip der destruktiven Veränderung von Materialien meint, etwa das Zerreißen, Zerschneiden, Verbrennen und Zusammenpressen von Papier. Die so gewonnenen Papierfragmente wurden teilweise nachträglich über- und bearbeitet. Der Zufall spielte im Schaffensprozeß also eine wichtige Rolle. Das Zufällige, Fragmentarische zeichnet auch Scherben aus, wie sie in archäologischen Museen ausgestellt sind. Dies verweist auf den Entstehungszusammenhang der Serie: Wie bereits erwähnt, entwarf Bechtold in den Jahren 1980 bis 1988 die vier Fassaden des Neubaus des *Reiss-Museums* in Mannheim (heute *Museum Weltkulturen der Reiss-Engelhorn-Museen*) – ein von den Architekten Carlfried Mutschler und Partner

The motif of “disturbance” also distinguishes the three paintings on display from the “Movimiento” series of the year 2010 (Fig. 12–14): “Movimiento 1 XXX-2 2010”, “Movimiento 6 XXX-7 2010” and “Movimiento 7 XXX-8 2010”. “Movimiento” means movement and refers to the free gestural movement used by the artist to incise and draw traces, into which a respective stringent geometric form is placed – be it a red beam, a blue horseshoe shape, or a black beam.

The “Ventana” series of 2011 immediately follows the “Movimiento” series and is closely linked to it in terms of theme and style. These paintings all have medium-sized formats with uniform dimensions of 62 x 54 cm, and colors that have been reduced to shades of ochre, brown, and black. Bechtold’s departure point was the form of a window (“Ventana” means window in Spanish), or respectively, the window opening. We connect open and closed, bright and dark, light and shade, inside and outside with the notion of a window – and such associations may occur as well when looking at the series. From a greater distance, we perhaps only perceive the dark accents in the light color, but the surfaces are actually highly differentiated and modulated with a wealth of nuances. As a motif throughout, there is a rectangular form that is either marked by lines (or fragments of lines) or by means of darker surfaces. This form is played upon, crowded, supplemented, and “disturbed” by other pictorial elements consisting of lines and surfaces. If we were to compare this series with a painting executed 15 years earlier, the “Bild 96-43 zum Thema Incisión” (Picture on the Theme of Incisión, Fig. 8), for example, it strikes us that the series now seems freer, looser, and more spontaneous. The stringent geometry and statics have been broken up. As a matter of fact, Bechtold emphatically stated in a conversation that working quickly, directly, and spontaneously was important to him: “It was essential for me to preserve the spontaneity of the drawing.” A technical idiosyncrasy of this series deserves mention here: For several years, Bechtold has been mixing sand into his priming. In the “Ventana” series, this is actually a soft sand paste, in which the artist has worked, incised, and drawn with the acrylic paint, resulting in a pastiche surface. Due to the relatively heavy weight of the substances on the surface, the canvases have been strengthened with priming on the reverse sides. In addition, Bechtold did not stretch the canvases on wedged stretchers but on wooden boxes, which lends them an object-like character.

The second series on display at the *kunstgaleriebonn* is called “Lob der Scherbe” (In Praise of the Shard), and dates from 1996. These are small-format collages, which have been affixed to papers uniformly measuring 44 x 43 cm and may be presented in a frame without matting. The collages, which seem like small, painterly studies, resulted from tearing out and cutting out excerpt details of existing works that had been collecting in the studio – for this reason, we might actually refer to them as “decollages”. What is meant here in an expanded sense is the principle of the destructive change of materials, for example, tearing, cutting, burning and the pressing together of paper. The paper fragments gained from these techniques have sometimes been subsequently treated and reworked. Thus, chance plays a significant role in the creative process. The random, the fragmentary, also characterizes the shards, such as the ones we find in archaeological museums. This points to the relationship of how the series came about: As mentioned before, from 1980–1988 Bechtold designed the four facades of the new *Reiss-*



Abb. / fig. 12: *Movimiento 1 XXX-2*, 2010, Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, 106 x 94 cm (S. / p. 76)

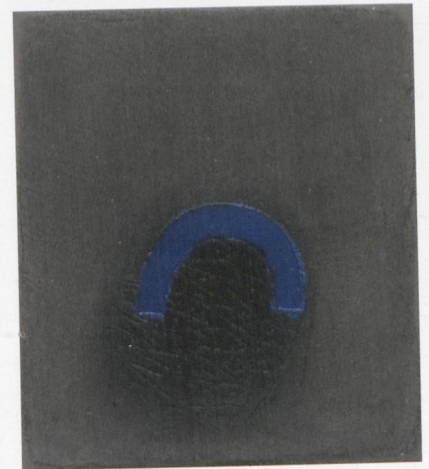
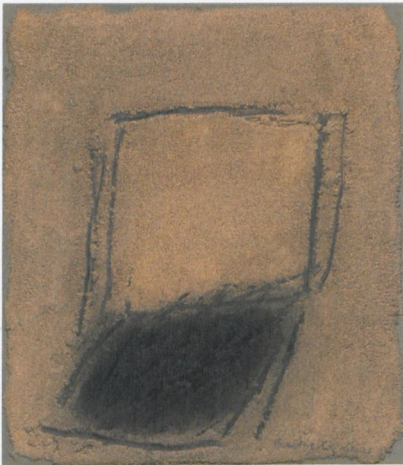


Abb. / fig. 13: *Movimiento 6 XXX-7*, 2010, Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, 106 x 94 cm (S. / p. 78)



Abb. / fig. 14: *Movimiento 7 XXX-8*, 2010, Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, 106 x 94 cm (S. / p. 80)



Joachim Langner gebauter flacher Kubus mit vier gleichen Seiten. Bechtolds Fassaden aus Beton und Glas werden von gewaltigen Rissen durchzogen, sie erscheinen wie aufgerissen, bruchstückhaft. Die Idee leitete der Künstler aus den Exponaten ab, da das Museum archäologische Fundstücke wie eben zum Beispiel Scherben beherbergt, die häufig nur als Bruchstücke, als Fragmente auf uns gekommen sind. 1996 wurde Bechtold zur Ausstellung „Lob der Scherbe“ im Neubau des *Reiss-Museums* eingeladen. Für diese Ausstellung schuf er die Collagen, die im Museum Exponaten aus den archäologischen Sammlungen gegenübergestellt wurden.<sup>13</sup>

IV. Wenn man die Titel der Werke und Serien Erwin Bechtolds liest, ohne die Bilder dazu zu sehen, dann klingen sie reichlich nüchtern, ja trocken: „Winkel/Fläche/Raum“, „Winkelbogen zentral“, „Fläche in der Fläche“, „Zeichnungen zentral“ etc. Doch zeigt sich, daß Bechtold hier explizit benennt und zum Thema erhebt, was implizit seit jeher Thema der Malerei ist. Denn Raum und Fläche, Figur und Grund, Licht und Schatten, Zentrum und Peripherie (Mitte und Rand) sind elementare formale Probleme der Malerei, mit denen sich auch ein Raffael, ein Rembrandt, ein Delacroix, ein Manet, ein van Gogh und ein Picasso auseinandergesetzt haben, ganz unabhängig davon, was sie in ihren Bildern darstellten und wie sie es taten. Indem die Künstler der Moderne den Gegenstand aus ihren Bildern verabschiedeten und zur Abstraktion vordrangen, legten sie den Blick auf diese grundlegenden bildnerischen Probleme frei. In der Tradition dieser Künstler der klassischen Moderne – also der Generation von Kandinsky, Klee, Baumeister, Mondrian, Malewitsch, Delaunay, Léger und Miró – steht Erwin Bechtold. Als Vorbilder für seinen Weg der Vereinfachung der Abstraktion benennt er die amerikanischen Maler Mark Rothko, Barnett Newman und Robert Motherwell, außerdem beeindruckten ihn die frühen Lithographien von Hans Arp. Auch wenn in seinen abstrakten, autonomen Bildwelten jedweder unmittelbare Reflex auf die außerkünstlerische Wirklichkeit fehlt, sieht sie Bechtold keinesfalls losgelöst vom Menschen und dessen Lebenswirklichkeit sowie von seiner eigenen Existenz. Im Gegenteil: „Ich schreibe nicht über mich – ich male über mich. (...) Der Mensch steht im Mittelpunkt meiner Arbeit – und er lebt, wie die Natur, in Kontrasten, Spannungen, Störungen. Wir sind in das Spiel der geordneten Unordnung, der ungeordneten Ordnung existentiell eingebunden. Meine Bilder sind der Versuch, diese komplexe Unergründlichkeit in die künstlerische Wirklichkeit umzusetzen.“<sup>14</sup>

Wie das menschliche Leben vom permanenten Wechselspiel der Kräfte geprägt ist, von Intuition und Ratio, von Emotion und Vernunftkontrolle, so vereinigt Bechtold in seiner Kunst rationale und intuitive Momente, konstruktives und spontanes Gestalten, Ordnung und Zufall – Gegensätze, die er nicht in Harmonie auflösen will, sondern als Gegensätze und Kontraste im Bild wirksam werden läßt. Diese Pole finden sich auch im Menschen Erwin Bechtold, der von seiner deutschen Herkunft und dem rheinischen Humor ebenso geprägt ist wie von der mediterranen Lebensart in seiner spanischen Wahlheimat, der zweifellos ein großer Systematiker ist (wie auch seine Karteikarten, Ausstellungspläne und Werktitel zeigen), zugleich aber auch von einer bewundernswerten Gelassenheit und Leichtigkeit. Erwin Bechtold ist ein europäischer Künstler im besten Sinne des Wortes – ein Wanderer zwischen Welten und Kulturen.

13 Zur Ausstellung erschien ein bibliophiler Band mit Collagen und Aphorismen des Künstlers (vgl. Anm. 7).

13 For the exhibition, a bibliophile edition was published, which contained collages and aphorisms by the artist (see footnote 7).

14 Wie Anm. 10.

14 See footnote 10.

*Museum* building in Mannheim (today the *Museum Weltkulturen der Reiss-Engelhorn-Museen*) – a flat cube with four equal sides built by architects Carlfried Mutschler and partner Joachim Langner. Bechtold's facades of concrete and glass are traversed by mighty fissures so that they appear torn open and fragmentary. The artist derived the idea from the works on display in the museum, i.e., archeological finds such as shards, which are frequently only broken pieces, fragments that have come down to us. In 1996 Bechtold was invited to the exhibition "Lob der Scherbe" (In Praise of the Shard) in the new *Reiss-Museum* building. For this exhibition, he created the collages in the museum that were placed opposite the displays from the archaeological collections.<sup>13</sup>

IV. If we read the titles of Erwin Bechtold's works and series without seeing the paintings that fit them, then they sound rather austere, even dry: "Angle/Surface/Space", "Angle in the Center", "Surface in the Surface", "Drawings in the Center", etc. But it turns out that here Bechtold explicitly states and makes a theme of what implicitly has always been a theme of painting. Namely, space and surface, figure and ground, light and shadow, center and periphery (middle and edge) are elementary formal problems of painting, with which artists such as Raphael, Rembrandt, Delacroix, Manet, van Gogh, and Picasso also grappled, independent of what they portrayed in their works and how they accomplished this. Since the artists of the Modern Movement dispensed with the object in their works, and pushed forward to abstraction, they opened the view to these fundamental pictorial problems. Erwin Bechtold stands in the tradition of these artists of the Classical Modern – specifically, the generation of Kandinsky, Klee, Baumeister, Mondrian, Malevich, Delaunay, Léger, and Miró. As models for his path to the reduction of abstraction, he cites the American painters Mark Rothko, Barnett Newman, and Robert Motherwell, in addition to being impressed by early lithographs done by Hans Arp. Even if any kind of immediate reflex to the reality external to art is missing in his abstract, autonomous pictorial worlds, Bechtold in no way views them as detached from man and his reality of life or from his own existence. On the contrary: "I do not write about myself – I paint about myself. (...) Man stands at the center of my work – and he lives, like nature, in contrasts, tensions, and disturbances. We are existentially involved in the interplay of ordered chaos and chaotic order. My paintings are an attempt to translate this complex infathomability into artistic reality."<sup>14</sup>

Just as human life is influenced by the permanent interplay of forces, by intuition and ratio, by emotion and the control of reason, in his art, Bechtold unites rational and intuitive moments, constructive and spontaneous creation, order and chance – opposites, which he has no desire to reconcile to harmony, but allows to remain effective as opposites and contrasts in the painting. These poles may also be found in Erwin Bechtold as a person, who is as much influenced by his German origins and Rhenish humor as he is by the Mediterranean lifestyle of his adopted Spanish homeland, a man who is beyond a doubt a great systematist (as proven by his index cards, exhibition plans, and the titles of his works), even as he exudes an easygoing attitude and lightness of being. Erwin Bechtold is a European artist in the best sense of the word – a wanderer between worlds and cultures.

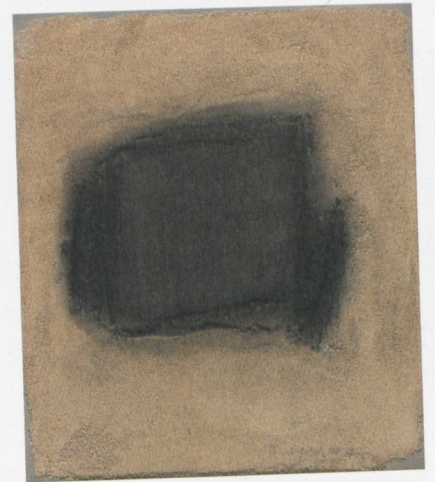
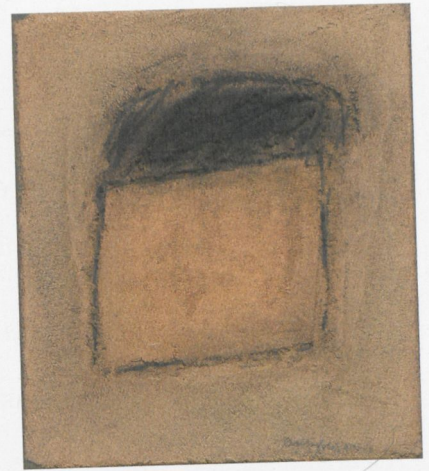


Abb. / fig. 15–20: *Ventana 1 XXXI-25A*, *Ventana 2 XXXI-26*, *Ventana 3 XXXI-27*, *Ventana 4 XXXI-28*, *Ventana 5 XXXI-29*, *Ventana 6 XXXI-30*, jedes / each: 2011, Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, 62 x 54 cm, gerahmt / framed 67 x 59 cm (S. / pp. 44–55)