

Manfred Mohr

NEW YORK CITY, USA

Bitforms Gallery



Manfred Mohr, *P-159-A*, 1974

Deutschland spielte eine Schlüsselrolle in der frühen Geschichte der Computerkunst. 1969 startete Manfred Mohr seine ersten Vorstöße in das Feld und etablierte sich schnell als eine seiner zentralen Figuren an der Seite früherer Pioniere wie Frieder Nake und Georg Nees. Eine der ersten dokumentierten Computerkunst-Ausstellungen, „Generative Computergrafik“, fand 1965 an der Technischen Hochschule in Stuttgart statt. Mohrs erste museale Einzelausstellung im Jahr 1971 wiederum – „Computer Graphics. Une esthétique programmée“ (Eine programmierte Ästhetik) im Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris – gilt als eine der weltweit frühesten großen Ausstellungen von Computerkunst.

Der französische Titel von Mohrs Retrospektive bei Bitforms – „Manfred Mohr: 1964–2011, Réflexions sur une esthétique programmée“ (Reflektionen auf eine programmierte Ästhetik) – huldigte eben dieser Geschichte. Die Ausstellung, organisiert von Laura Blereau, umfasste 38 Werke aus Mohrs Karriere, zusammen mit einer Dokumentation der Ausstellung von 1971, darunter eine Wandtafel mit Zuschauerreaktionen auf die Frage „Was denken Sie über computergestützte kreative Forschung?“ (die Antworten, meist negativ, reichten von „Der Computer wird nicht der Malerpinsel des 20. Jahrhunderts sein“ bis zu „Grässlich, es verletzt meine Augen“).

Computerkunst hatte in den 1960er und frühen 70er Jahren, vor dem Aufkommen von Privatcomputern, eine andere Bedeutung; die Spannweite des Ausdrucks zu sehen, die Mohr aus den beschränkten Mitteln der Zeit herausholte, ist beeindruckend. Damals musste man den Code auf Lochkarten übertragen, diese Karten in einen Computer einspeisen, das Programm laufen lassen, die Daten auf ein Magnetband übertragen und schließlich dieses Band auf ein Zeichengerät transferieren – eine gewaltige und penible Maschine, die die Zeichnung langsam mit einem einzigen Stift ausführte.

In *P-021* (1970–83) werden dünne, gezackte Linien – gezeichnet von einem Plotter – immer dicker, verwickeln sich miteinander und entwirren sich, nur um sich anschließend erneut zu verbinden. Arbeiten wie *P-190a* (1976) – eine Serie bestehend aus Linienzeichnungen von Würfeln in unterschiedlichen Stadien des Entwirrens – muten wie Studien für eine eigentümliche visuelle Sprache an. In einigen Momenten ähneln diese Linien der DNA-Struktur oder auch einer Partitur – was kaum verwundern sollte. Bevor Mohr sich nämlich in die Computerkunst versenkte, war er als „Action Painter“ und Jazzmusiker tätig. Die wilden Kritzeleien, Schmutzflecken und Windungen seiner frühen Malereien, wie zum Beispiel auf *Schrift-Bild* (1964), stehen im Kontrast zu den sauberen, starken Linien seiner computerbasierten Arbeiten von den 1970er Jahren bis heute. Aber es wäre zu einfach, seine frühe Computerkunst als streng zu klassifizieren. Bei *P-159-A* und *P-159-B* (beide 1974), erweiterte Mohr seine Maschinenzzeichnungen mit Zotteln aus schwarzem Faden und nähte stechende und kurvige Linien in die geometrischen Muster ein.

Inspiration fand Mohr sowohl in den Schriften des deutschen Philosophen Max Bense zur Informationsästhetik als auch in der Computermusik des französischen Komponisten Pierre Barbaud. Diese Paarung war kein Zufall, vielmehr verdankt die Computerkunst der Computermusik viel. Wegweisende Forschungen in der Computermusik der 1950er Jahren demonstrierten das Potential des Computers als kreatives Werkzeug und ermöglichten den ersten Künstlern auf dem Feld der Computerkunst konkrete technische Schritte. In den Vereinigten Staaten bahnte die innovative Forschung von Max Mathews und anderen in den Bell Labs ab 1957 den

Weg für die Experimente, die in der Computerkunst von Ken Knowlton, A. Michael Noll und anderen in den frühen 1960er Jahren unternommen wurden. Bense stellte für Mohr das konzeptuelle Bezugssystem bereit, Barbaud das technische. Und auch wenn in der Ausstellung selbst keine Musik zu hören war, so wurde die Verbindung zwischen Computermusik und Mohrs Kunst doch spürbar – nicht nur in ihrer technischen Umsetzung, sondern auch in der einmaligen „programmierten Ästhetik“ der Arbeiten selbst.

Übersetzt von Kerstin Stakemeier

—von *Geeta Dayal*

Über diese kritik



Zuerst veröffentlicht in Ausgabe 3, Winter 2011–12

von Geeta Dayal

Frieze d/e, Zehdenickerstr. 28, 10119 Berlin, Deutschland, +49 (0) 30 23626506

Site by Erskine Design