



**manfred mahr**

**werkübersicht von 1965–1980**

**1. märz bis 20. april 1980**

**gt**

**galerie teufel, wallrafplatz 3, d-5000 köln 1  
tel.: 0221/23 00 57, di–fr. 14–18, sa. 10–14**

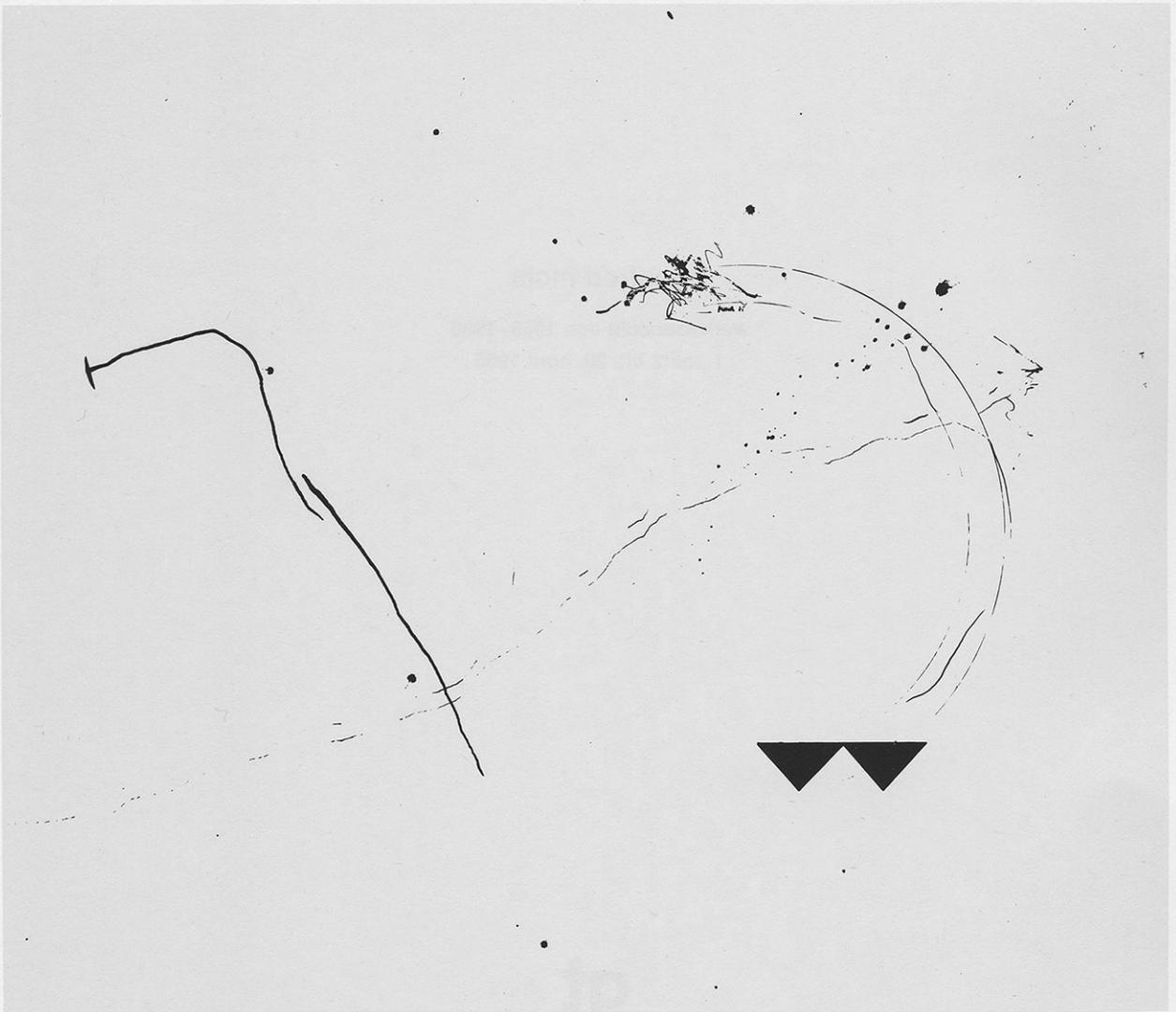


bild 144/65, 1965  
46×54 cm, tempera/leinwand

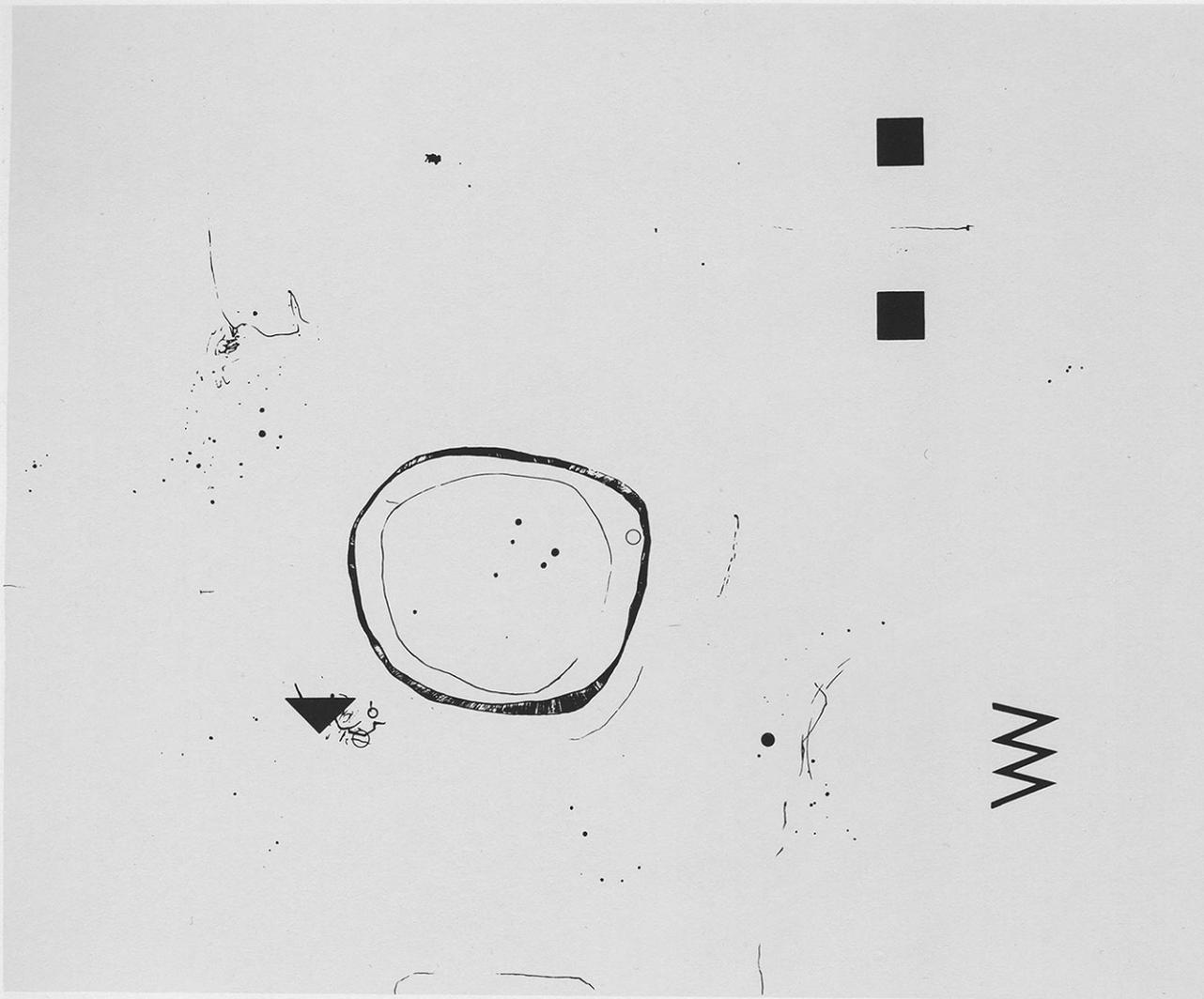


bild 1712/65, 1965  
102×125 cm, tempera/leinwand  
ausgest.: 1965 galerie p. facchetti, paris „blanc et noir“  
1966 galerie m. lauter, mannheim „divergenzen 66“

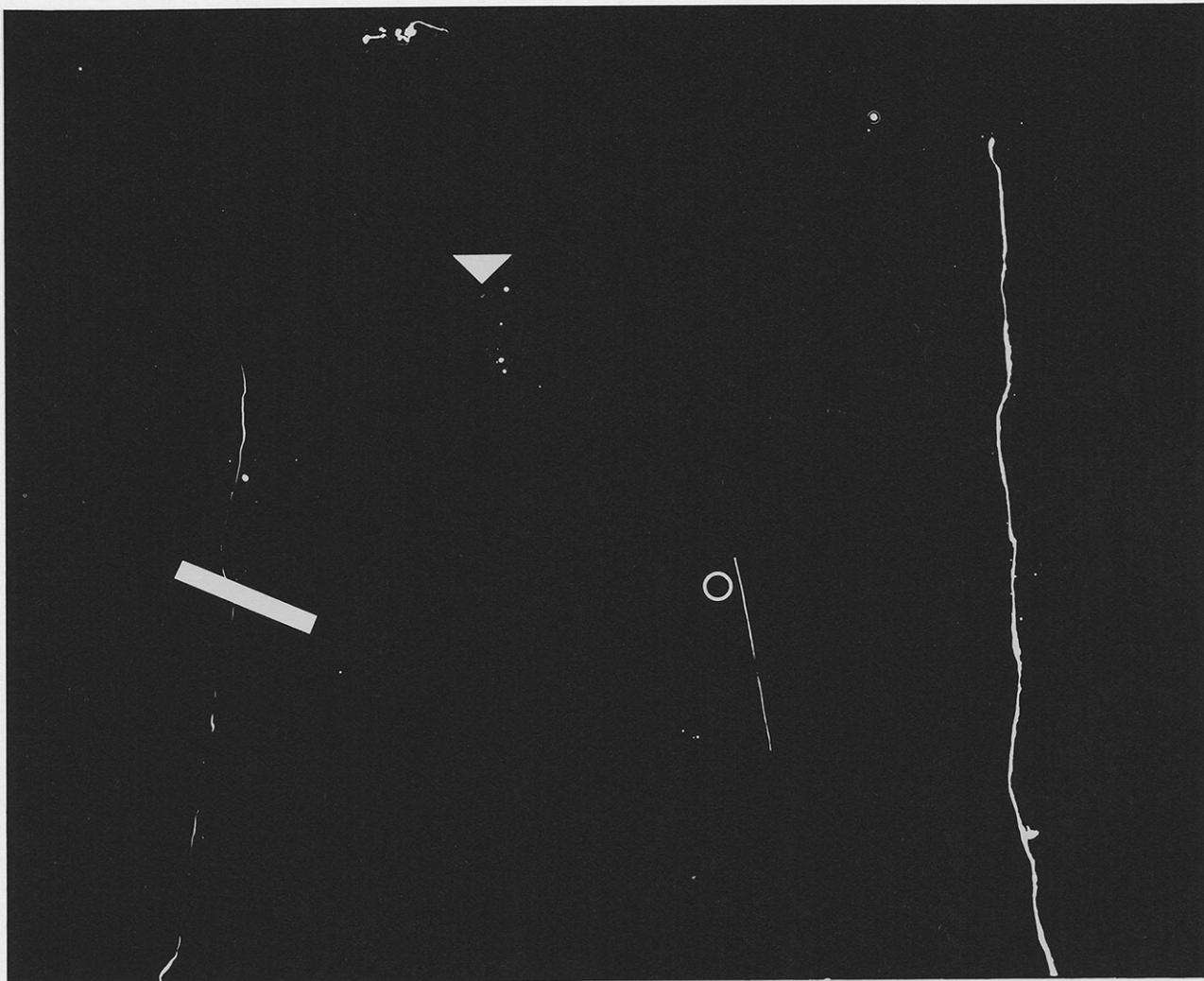


bild 183/66, 1966  
102×125 cm, tempera/leinwand  
ausgest.: 1966 galerie m. lauter, mannheim „divergenzen 66“

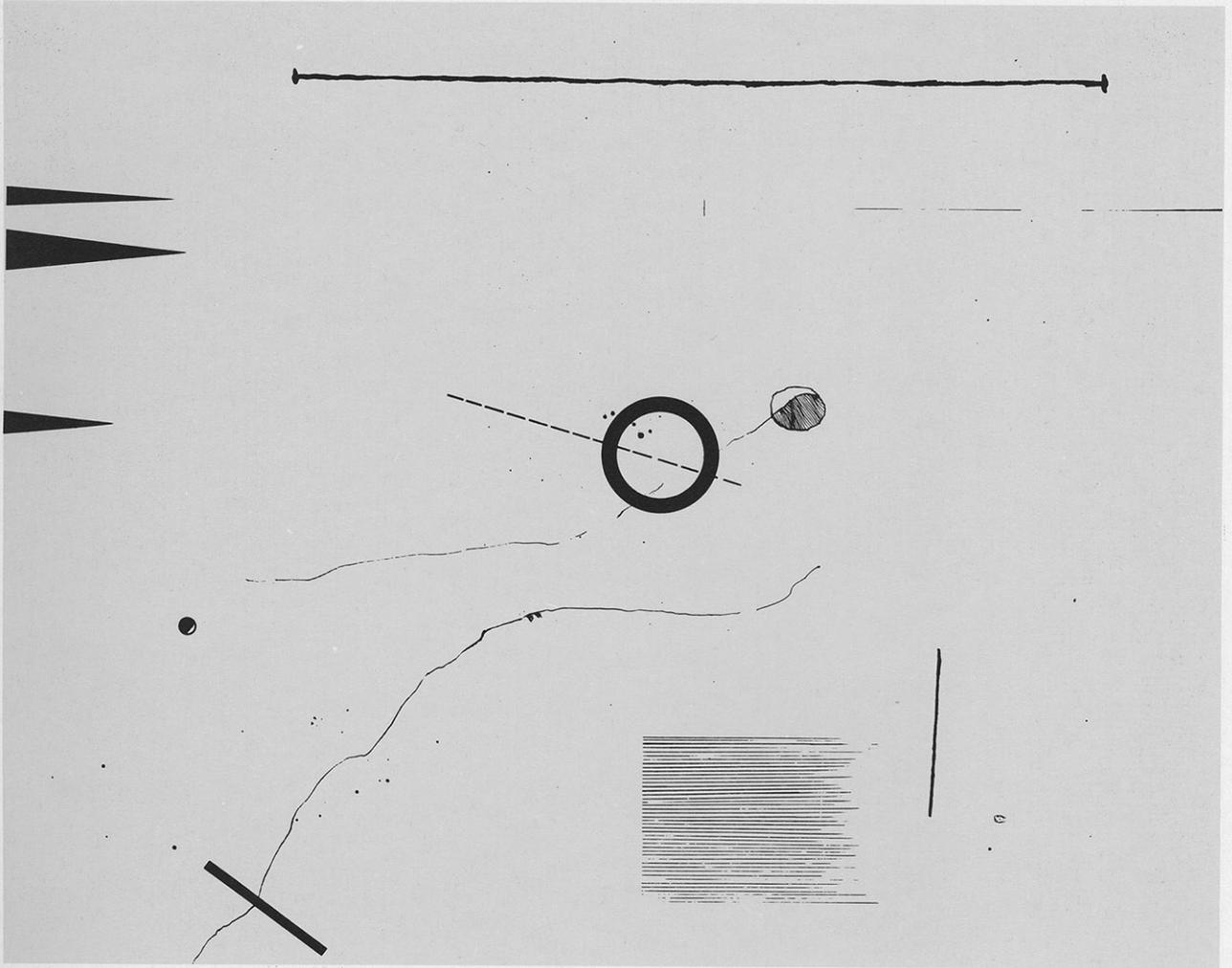


bild 12/366, 1966  
73×92 cm, tempera/leinwand

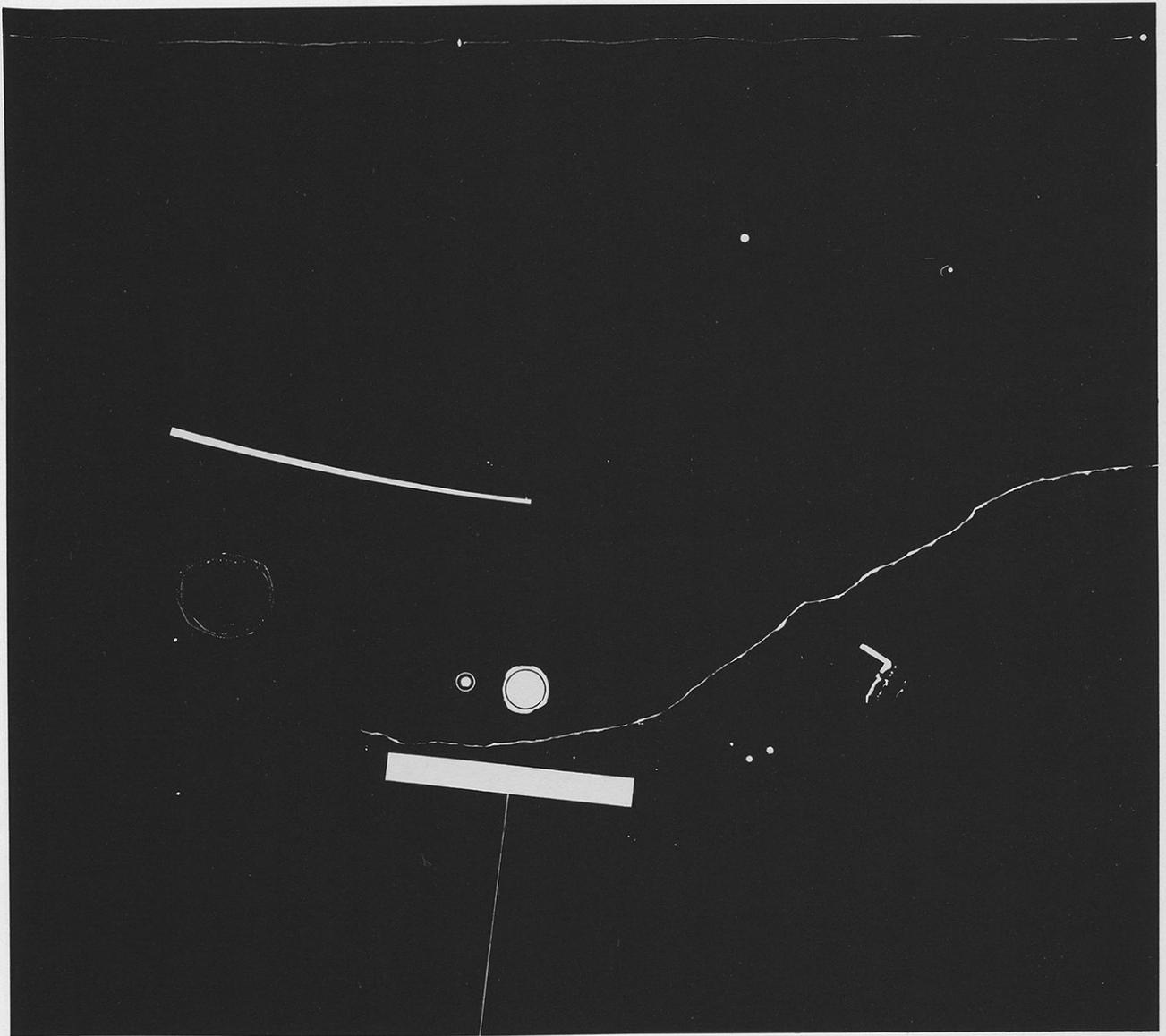


bild A-66, 1966  
80×88 cm, tempera/leinwand

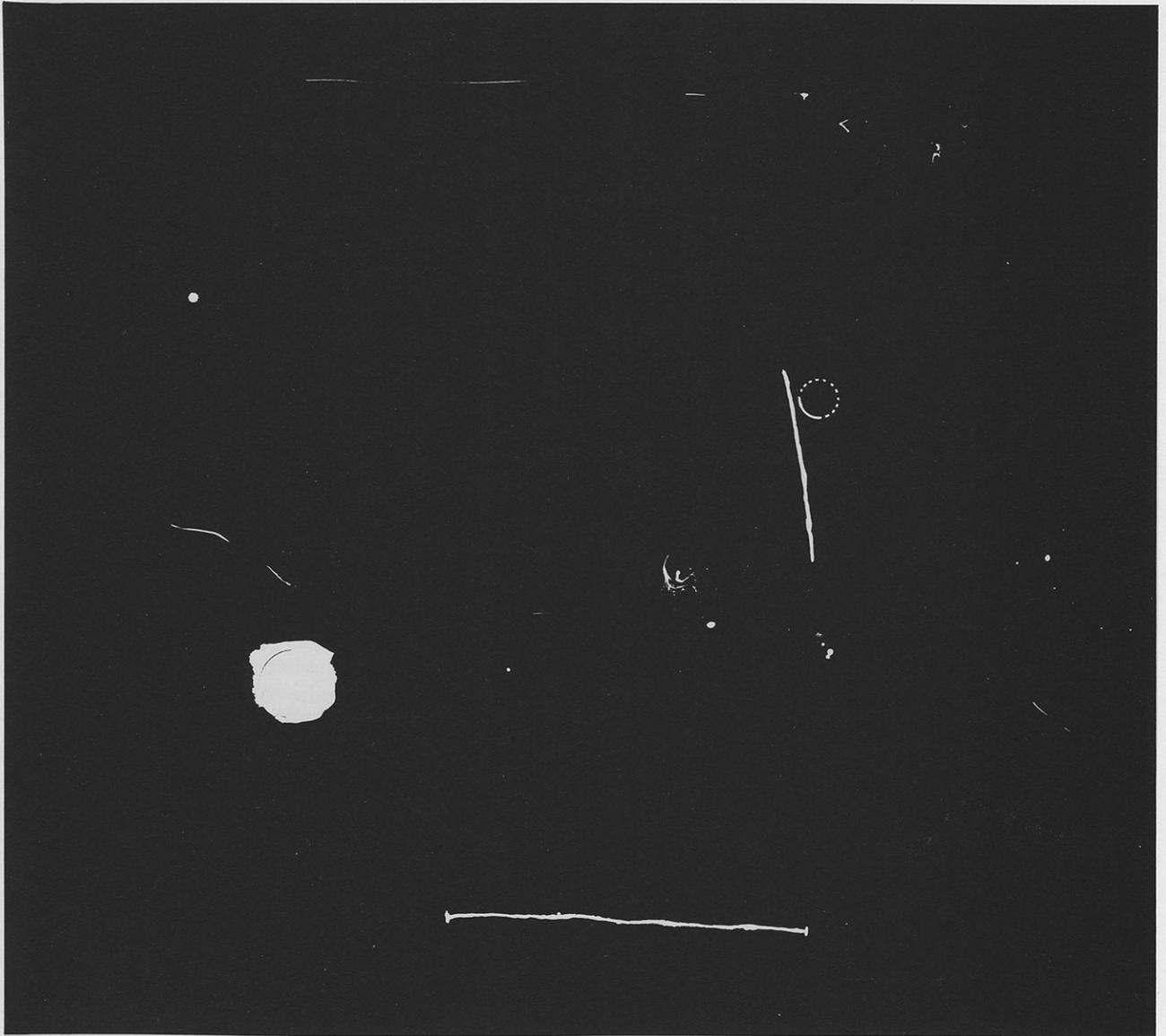


bild B-66, 1966  
80×88 cm, tempera/leinwand

## spuren

die bilder der jahre 1965/1966 erinnern daran, daß manfred mohr von der informellen malerei, mit ihrer vom unbewußten strukturierten formensprache beeinflusst war. feine lineare spuren durchziehen wie zufällig eine weiße oder schwarze fläche und schaffen mehr lyrische als epische klang-bilder, deren benennung als „divergenzen“ oder auch „aufgegebene frequenzen“ schon auf einen engen bezug zur musik hinweist, offensichtlich einer musik, die sich in aufgelösten klangkonstellationen bewegt, sich aus einer folge von kurzen, transparenten motiven zusammensetzt und den klang-prinzipien der werke von anton webern ähnlich sind. eine komposition möglichst ungefestigter, sich frei über die große fläche bewegender linien, die wie töne einsetzen, sich auflösen, sich umkreisen, umspielen, kreuzen und wieder verklingen und auf der leinwand den eindruck eines divertimento, eines flüchtigen musikalischen augenblicks hinterlassen, ein raum, in dem unsere aufmerksamkeit für zarte nuancen, geringfügige veränderungen und abweichungen, zu quasi mikroereignissen herausgefordert wird.

allerdings stehen schon in diesen frühen bildern geometrisch unbestimmbares und bestimmbares nebeneinander, denn in dem ursprünglich assoziativen, nichtrationalen bereich tauchen hier und da dreiecke, quadrate oder kreisformen auf, was darauf schließen läßt, daß das bedürfnis nach einer konkretisation der figuren bestand, nach einer ordnung vielleicht und mehr sicherheit, die sich hier, wiederum spurenhaf, andeutet.

## signale

durch die lektüre der ästhetischen schriften von max bense war bei manfred mohr das interesse für die bestimmung von zeichensystemen wach geworden und für das problem der meßbarkeit visueller informationen.

diese fragen schienen insofern dringlich, als er glaubte, daß eine ausschließlich vom subjektivem empfinden dirigierte malerei dem betrachter die eigenen intentionen nicht so vermitteln konnte, wie er es wünschte. leicht erstarb sie in einem beliebigen, willkürlichen formalismus, in dem die eigentliche botschaft nicht mehr deutlich wurde. so entstand in den folgenden jahren, zwischen 1967 und 1969 eine ganze serie von arbeiten, die mit ihren scharf begrenzten schwarz/weiß kontrasten den charakter einer individuellen geometrie annahmen. das zeichen in ihnen war topologisch definierbar und meßbar geworden, ohne mehr sein zu wollen, als ein signal, ein hinweis, ein wegweiser für das auge des betrachters, das wohl kalkuliert um die einzelnen, sich nie berührenden elemente herumgeleitet wird. dabei scheint die bildfläche wie abgezirkelt, vorsichtig abgetastet wie ein territorium, das es noch zu erforschen gilt und in dem das subjekt sich dem objektiv-rationellen, in dem sinne als geometrie einer objektiven ordnung zugerechnet wird, zuerst einmal stellt und sich sozusagen mit ihm zu messen bereit ist.

manfred mohr bevorzugte schräg in die fläche laufende figuren, die unbestimmbar bleiben, da sie über das sichtbare feld, über den bildrand hinausgehen und vor allem eine geometrie darstellen, die nicht funktioniert, weshalb er sie auch eine „surreale geometrie“ nennt. selbst die werke, die unweigerlich an elektronische schalttafeln erinnern und in denen verbindungen hergestellt, stromkreise geschlossen, rückkoppelungen eingebaut scheinen, sind eigentlich trugbilder einer ordnung, die noch nicht realisiert ist und mehr aus der gleichzeitigkeit und regelmäßigkeit der kompositorischen teile heraus entsteht, denn eine innere logik zur basis hätte.

mohr geht hier mit zeichen um, die ikonisch<sup>1</sup> sind, also allein für sich selbst sprechen. wenn sie auch immer in einem bezug stehen zu einer „philosophie“ der technischen formen, so bleiben sie doch mehr oder weniger zufallsbedingt und, was ihre bedeutung betrifft, offen. nur einer disziplinierung hatte er sich von anfang an in seinen werken unterworfen, nämlich der idee eines binären, das heißt streng dualistischen systems; daher die abwesenheit von farben und die durchgehende beschränkung auf schwarz/weiß malerei seit 1962. so sind dies bilder, in denen jedes motiv einfach „ist“ oder „nicht ist“, erscheint oder verschwindet, womit mohr eine kategorie der notwendigkeit einbrachte, die er der des zufalls entgegengesetzte. es gab demnach immer schon so etwas wie eine regel in seinen arbeiten und eine art rationalen fundamentes, auf dem die emotionale ebene lagerte.

#### werkzeuge

der rationalität sollte bald allein der vorzug gegeben werden, denn schon 1969 tastete sich manfred mohr schrittweise in ein ganz neues arbeitsgebiet vor, zu anfang gemeinsam mit einer forschungsgruppe an der universität von paris. er lernte programmieren und benützte von da an ausschließlich den computer und das dazugehörige zeichengerät, den plotter, um zunächst durch die analyse der ihm schon geläufigen und bekannten formen zu einer serie von konstanten zu gelangen, die programmierbar waren. von da an schrieb er alle seine programme selbst, was allein ihm einen gesamtüberblick in das eigene arbeitsgebiet erlaubte. mit diesem neuen arbeitsmittel entschied er sich für eine kunst, in welcher

nicht mehr nur das ästhetische ergebnis, das zeichen abmeßbar blieb, sondern der schöpferische prozeß selbst zum logischen prozeß wurde. wissenschaftliche erkenntnisse im bereich der kommunikation sollten die grundlage einer neuen ästhetik bilden, und sowohl dem spekulativ-metaphysischen charakter der malerei, als auch ihren narrativen<sup>2</sup>, historischen und repräsentativen tendenzen wurde die intellektuelle erarbeitung von wahrnehmungsabläufen und von formaler informationsübertragung entgegengesetzt.

„die technische und soziale entwicklung“, betont mohr, „verlangt von uns mehr und mehr ein logisches und abstraktes denken. es ist daher durchaus verständlich, daß auch im bereich der ästhetik nach logischen zusammenhängen und gesetzmäßigkeiten geforscht wird. computer-grafiken sind ergebnisse eindeutig definierter problemstellungen, wobei die detaillierten analysen der programmierung logische und abstrakte modelle visuell faßbar machen und einblick in bisher tabuartig verdeckt gebliebene kreative prozesse liefert.“

das werkzeug der malerei funktionierte bisher als fetisch; teil eines rituals war die vorbereitung der leinwand, der farben und anderen nötigen materialien, das half, unbewußte hindernisse zu überwinden oder konzepte reifen zu lassen. ein initiationsweg also, der in gewisser hinsicht die geste des malers schließlich mitbestimmte, je nach der beschaffenheit und wahl seines werkzeugs, das die seinem wesen gemäße spur hinterläßt. dieser vorgang wird nun entmystifiziert. die initiationszeit wird, wo man der maschine die ausführung des werkes überläßt und jede psychische, nicht bewußte regung des autors ausgeschaltet ist, durch die programmierung des konzeptes ersetzt.

1 ikonische zeichen sind dem, was sie bedeuten, ähnlich; haben eigenschaften mit ihm gemein. nichtikonisch sind unsere wortzeichen für sachen oder arabische ziffern für zahlen, bzw. für mengen

(max bense, nach charles w. morris: „signes language and behavior“, 1946 und „theorie der zeichen“, 1931.)

2 narrativ = erzählen, berichten

der praktische, handwerkliche teil des schöpferischen aktes wird von einer apparatur der modernen technologie übernommen, während mohr seine aufgabe darin sieht, zu planen, zu kontrollieren und die entscheidungen zu treffen, die notwendig sind, um seinen strukturen und serien die gewünschte transparenz und einsehbarkeit in ästhetische zusammenhänge zu verschaffen.

einige arbeiten beinhalten paradoxerweise trotzdem die möglichkeit, vergrößert konzipiert und auf die leinwand übertragen zu werden, wobei beim betrachter gewöhnlich der eindruck entsteht, mit einem gänzlich neuen „objekt“ konfrontiert zu sein, denn hier wird die ästhetische aussage durch den traditionsgehalt der malerei und des tafelbildes verstärkt.

#### zeichen

so entstanden seit 1969 „generative arbeiten“ aus einfachen linearen komponenten, die im rahmen festgelegter statistischer kompositionsregeln zustande kamen, wobei unter anderem ein zufallsgenerator über die gegebenen möglichkeiten entscheiden konnte, bis schließlich eine gewisse anzahl von kombinationen wie in einem schriftsatz zeilenweise ablesbar wurde.

seit 1973 richtet mohr seine aufmerksamkeit auf die figur des würfels (cubic limit I), weil ihm damit a priori eine festgefügte struktur zugrunde lag, in der sämtliche elemente in ihren relationen von vornherein fixiert sind; die einzelnen zeichen, die kanten des würfels sind das zeichenrepertoire, mit denen er verschiedene operationsmodelle aufbaute, wie zum beispiel das kombinatorische, das statistische, das symbolisch-logische u.a.. wichtig war ihm bei jedem dieser modelle, daß es keineswegs perspektivisch, sondern immer zweidimensional erscheint und den charakter eines zeichens erhält.

bei den arbeiten „cubic limit II“ 1975, kam mit dem schnitt durch die würfelmitte hinzu, daß die symmetrie der grundstruktur gestört wobei die komplexität der zeichen um ein vielfaches gesteigert wurde. mit den arbeiten des zerteilten würfels, dessen beide hälften eine voneinander unabhängige, autonome drehbewegung durchführte, legt mohr wert darauf, immer sequenzen zu zeigen.

die generative ästhetik nämlich ist eine erzeugungsästhetik (max bense), deren besonderheit es ist, die methodische erarbeitung unbekannter formen zu erlauben, deren methodik aber nur sinnvoll wird, wenn sie sich in einer bildfolge aus den veränderungen auch erkennen läßt.

die systematische erforschung verschiedener operationsmethoden an der immer gleichen geometrischen struktur bringt schließlich immer neue zeichen hervor, die ohne den computer niemals hätten konzipiert werden können. und um die innovation, die entdeckung einer neuen ästhetischen zeichensprache geht es manfred mohr, nicht etwa um den abstrahierten arbeitsgang, der letztlich nichts anderes ist als eine andere art von maltechnik.

#### systeme

systeme können als ordnungsprinzipien definiert werden, die uns helfen, wirklichkeit durchschaubar zu machen. die naturwissenschaft zum beispiel arbeitet mit der hypothese von systemen, da sie anders das funktionieren natürlicher mechanismen nicht erfassen könnte. das von werner heisenberg entdeckte gesetz der unsicherheitsrelation im atomaren bereich z. b. zeigt die grenzen der überprüfbarkeit und anwendung unseres kausalsystems an. dennoch brauchen wir dieses weiterhin sozu-

sagen als grundraster, über dem die wissenschaftliche forschung sich errichten kann.

systeme stellen zugleich die stützen als auch die wichtigsten umfassungskonstruktionen theoretischer gebäude dar. sie sind vereinfachend aber tragend, „zusammenschluß eines mannigfaltigen zu einem einheitlichen und wohlgegliederten ganzen, in dem das einzelne im verhältnis zum ganzen und zu den übrigen teilen die ihm angemessene stellung einnimmt.“ sie bilden, wenn man so sagen kann, den „straßenplan“ aller kommunikation als grundvoraussetzung für zu vermittelnde inhalte in der sprache der mathematik oder der kybernetik und werden auch nicht in frage gestellt.

anders sieht es aus, wo systeme nicht im theoretisch-wissenschaftlichen bereich bleiben, sondern in den politisch-gesellschaftlichen übergreifen. da werden sie als macht begriffen. sie tauchen als hochkomplizierte, undurchsichtige strukturen auf, die sich nicht personifizieren lassen und daher furchtverbreitend wirken. gesellschaftliche prozesse werden durch die vielzahl der möglichen beziehungen, verkettungen und verflechtungen, durch die zahlreichen rückkoppelungen so dicht und unerkennlich, daß ihre systematisierung nicht mehr als ordnende und planende praxis erfahren wird, sondern als kontroll- und überwachungsmaßnahme eines anonymen ganzen gegen den einzelnen. systematische räumliche und zeitliche programmierung wird zur fessel, entfremdet den menschen von seinen bedürfnissen, ordnung wird bevormundung und dressur, disziplin zu blindem gehorsam. systeme, deren strukturen nicht einseitig sind, erscheinen als unterdrückungsinstrument.

in den zwängen, die uns die trennung zwischen arbeits- und freizeit auferlegt, bekommt jeder von uns das gewicht der strategien unseres wirtschaftssystems zu spüren. das macht uns systemfeindlich. jeden tag stellen wir

fest, wie schwierig die rationale aufarbeitung hochperfektionierter technologien ist, was zur folge hat, daß jene ins mystische transportiert wurden und daß man sie mit vorliebe mit eschatologischen<sup>3</sup> zukunftsvisionen verknüpft, die angst auslösen.

solcher angst entgegenzuwirken und eventuell die haltung gegenüber dem system wieder auf eine rationale und neutrale ebene zu verlagern, ist eines der motive, aus dem heraus manfred mohr die maschine zu seinem werkzeug machte.

„das ästhetische ergebnis unterscheidet sich letztlich nicht unbedingt von einer handzeichnung, was mich jedoch im umgang mit einer maschine fasziniert, ist die tatsache einer physischen und intellektuellen ausdehnung meiner selbst. der logische inhalt meiner arbeit ist durch ein programm vorbestimmt, es gibt nichts unkontrollierbares, nichts unentschiedenes, jede linie, von der ich erwarte, daß sie sich verändert, wird ohne irrtum im gewünschten rahmen modifiziert. es ist die absolute sicherheit, die mich dabei reizt. zwischen der konzeption (programm) und der ausführung besteht eine zeitliche unabhängigkeit, der semantische aspekt meiner arbeit verändert sich nicht wann und wo auch eine zeichnung ausgeführt wird.“

mohrs bisher letzte große arbeit, 1977 begonnen (dimensions), fußt auf dem vierdimensionalen hyperwürfel, einer aus acht ineinandergeschachtelten würfeln bestehenden struktur. er klappt sie zurück in die fläche in der darstellung eines graphen, der eine zweidimensionale struktur ist, welche die verhältnisse zwischen linien und punkten aufrecht erhält, wobei es wiederum darum geht, daß der betrachter sie nicht räumlich sondern als zweidimensionales zeichen sieht. damit hatte er eine noch

<sup>3</sup> eschatologie/eschatologisch = lehre von den letzten dingen, d. h. endschicksal des einzelnen menschen und der welt.

komplexere grundstruktur gefunden, die ungezählte möglichkeiten der formfindung beinhaltete, wenn er aus dieser extrem reichen organisation von kanten verschiedene zeichenregister herausarbeitete, die sich zu einem überraschend offenen und ausdrucksstarken „alphabet“ zusammenschließen. mit dem profil, der eigenart, der entschlossenheit einer zwar undeutbaren, aber ausgeglichenen und polyvalenten<sup>4</sup> schrift.

es geht um die lesbarkeit logischer abläufe und die entschlüsselung von scheinbar undurchschaubarem, die didaktische intention wird abgelöst von der fast kristallinen schönheit seiner strukturen. von jeher war ihm der semiotische<sup>5</sup> aspekt in seiner arbeit der wesentlichste, wenn er das zeichen mit immer neu entdeckten, neu erdachten methoden definiert.

ich möchte daran erinnern, daß es jetzt am übergang zu den 80iger jahren in der kunst die gleiche konfrontation subjektivistischer und objektivierender tendenzen gibt, die fast die ganze kunstgeschichte dieses jahrhunderts begleitet hat. gerade in den letzten zehn jahren fand sich der ansatz zu neuen bewegungen analytischer, sich möglichst von jeglichem repräsentativen kode befreiender malerei. das subjekt versuchte sich gegen logozentrische<sup>6</sup> systeme zu behaupten; neue theorien des subjekts in der psychoanalyse halten die faszination für diesen problemkreis wach.

die andere, komplementäre tendenz ist dagegen ausdrücklicher auf die äußere wirklichkeit und die auseinandersetzung mit ihr bezogen, denn diese muß, wenn sie bewältigt werden soll, auch einen niederschlag in den kommunikationsformen finden, die die kunst ausmachen.

4 polyvalent = vieldeutig

5 semiotisch = zeichen setzend/erfindend

6 logozentrisch = die logik steht im mittelpunkt

sollten informationsstrom und rückkoppelung in unserer gesellschaft nicht allein von den medien, der massenkultur, der unterhaltungsindustrie total besetzt werden, dann muß es eine kunst geben, die uns stärker herausfordert und unsere intellektuellen wie emotionellen bedürfnisse besser befriedigt.

wichtig ist, daß eine rationale kunst durch die ästhetik ihrer ergebnisse der gesellschaft gegenüber subversiv bleibt. subversiv in dem sinne, als die geometrische malerei, die man wegen ihrer strengen logik, oder wegen ihrer sparsamkeit an emotionellen investitionen gelegentlich „kalte kunst“ genannt hat, durchaus zu neuen expressiven sprachformen finden kann und darin zu einer intensität gelangt die anderes ausdrückt als gesetzmäßigkeit und unterordnung. in ihrer ästhetischen vollendung stellt sie der politischen wirklichkeit ein modell von freiheit gegenüber.

marie-luise syring

marie-luise syring

kunstkritikerin

geb. 1944, literatur- und kunststudium

in köln und perugia (italien)

seit 1976 paris-korrespondentin der schweizer

kunstzeitschrift „du“

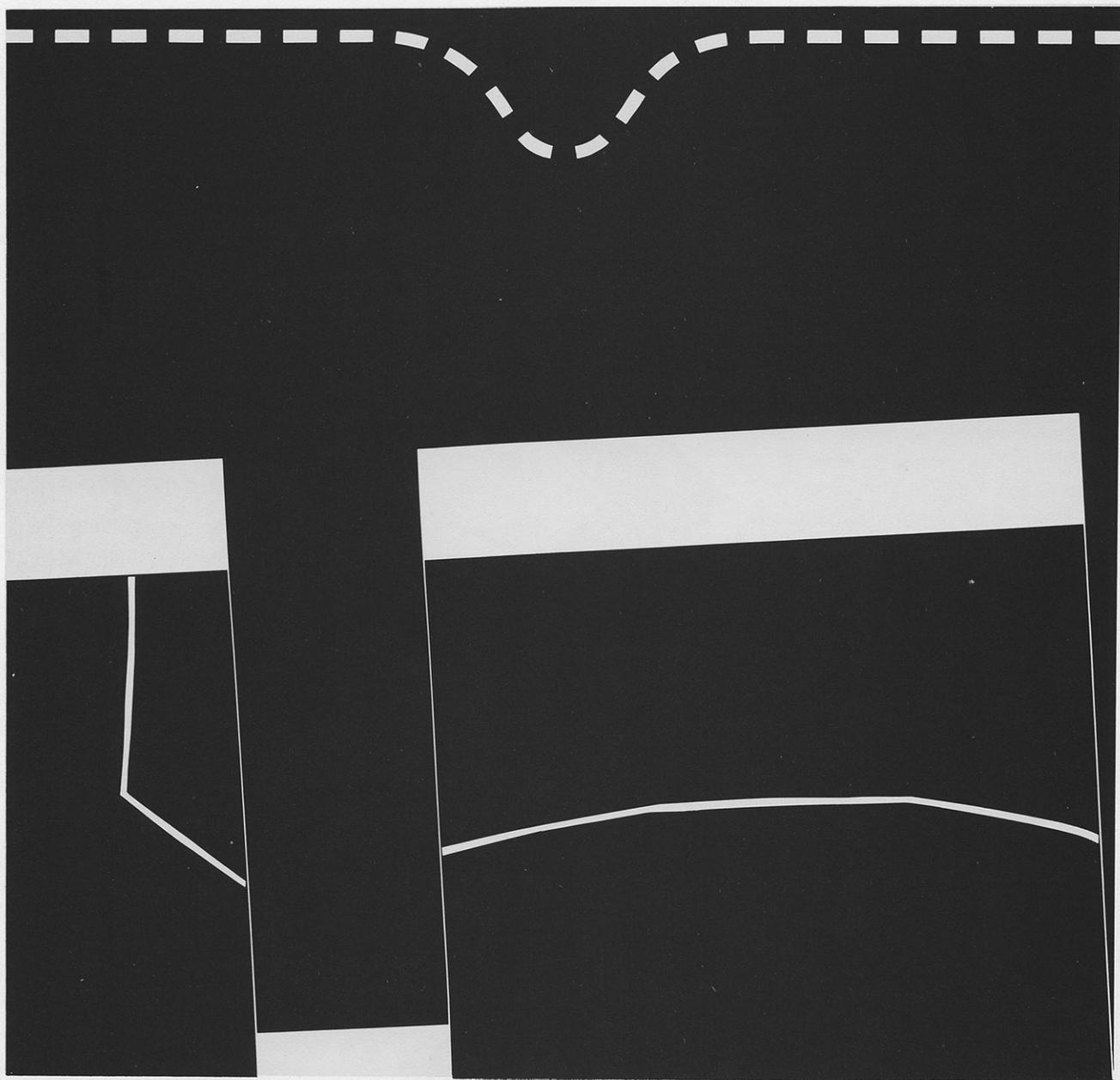
freie mitarbeiterin beim rundfunk und verschiedenen deutschen und französischen kunstjournalen.

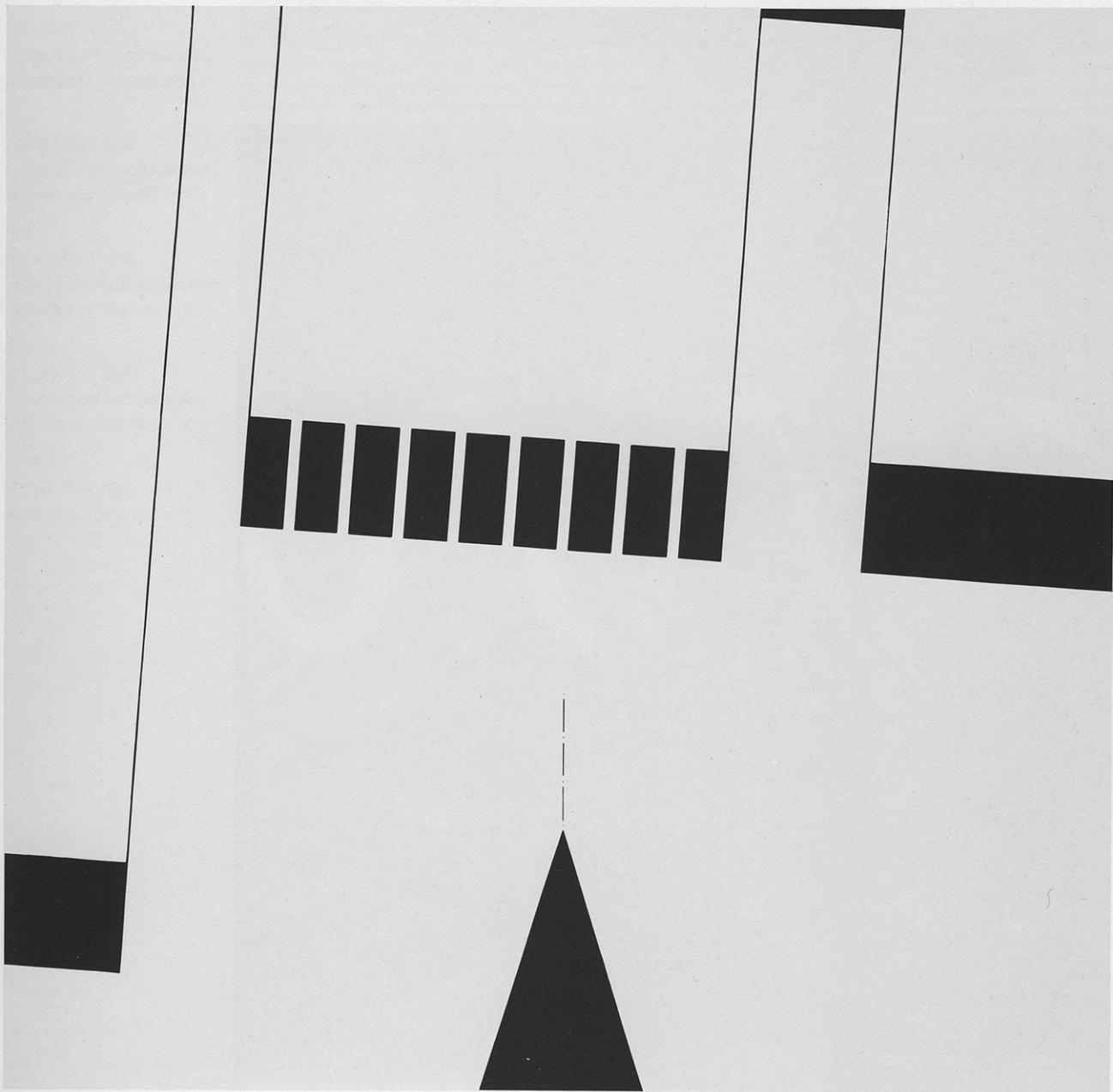
bild 12/567, 1967

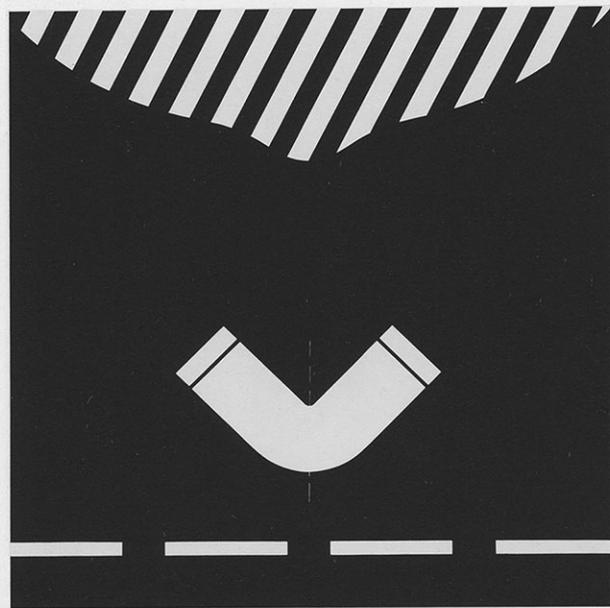
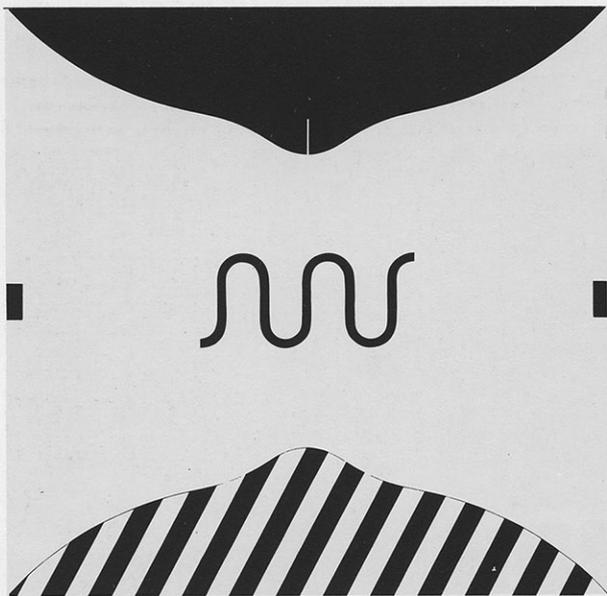
„reception des gammes go“

130×130 cm, tempera/leinwand









s. 14

bild 10/267, 1967

„wednesday code supply I“

130×130 cm, tempera/lwd.

s. 15

bild 11/567, 1967

„wednesday code supply II“

130×130 cm, tempera/lwd.

oben

bild 30/168, 1968

„aufgegebene frequenzen II“

100×100 cm, tempera/lwd.

unten

bild 27/168, 1968

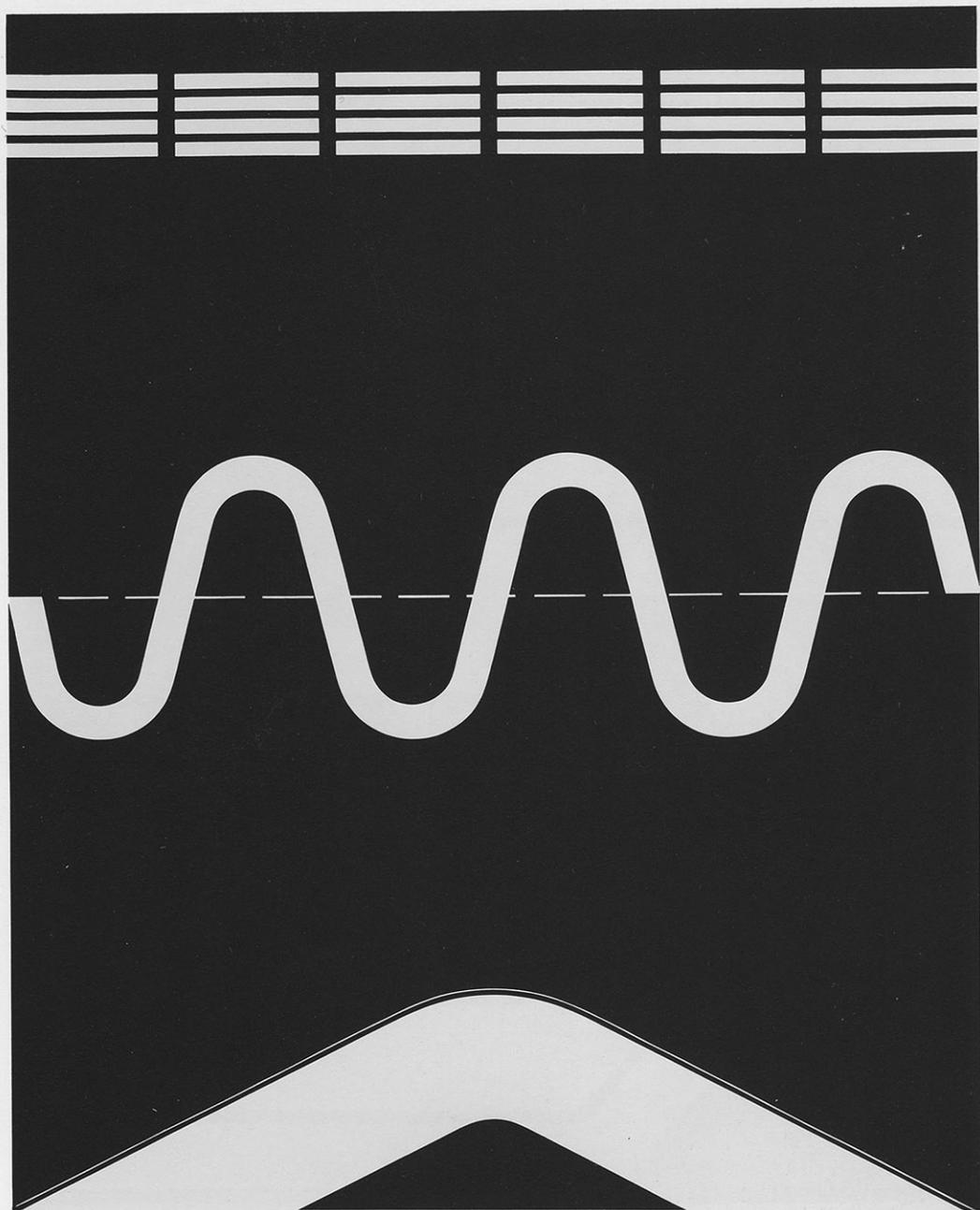
„aufgegebene frequenzen I“

100×100 cm, tempera/lwd.

rechts

bild 26/768, 1968

146×114 cm, tempera/lwd.



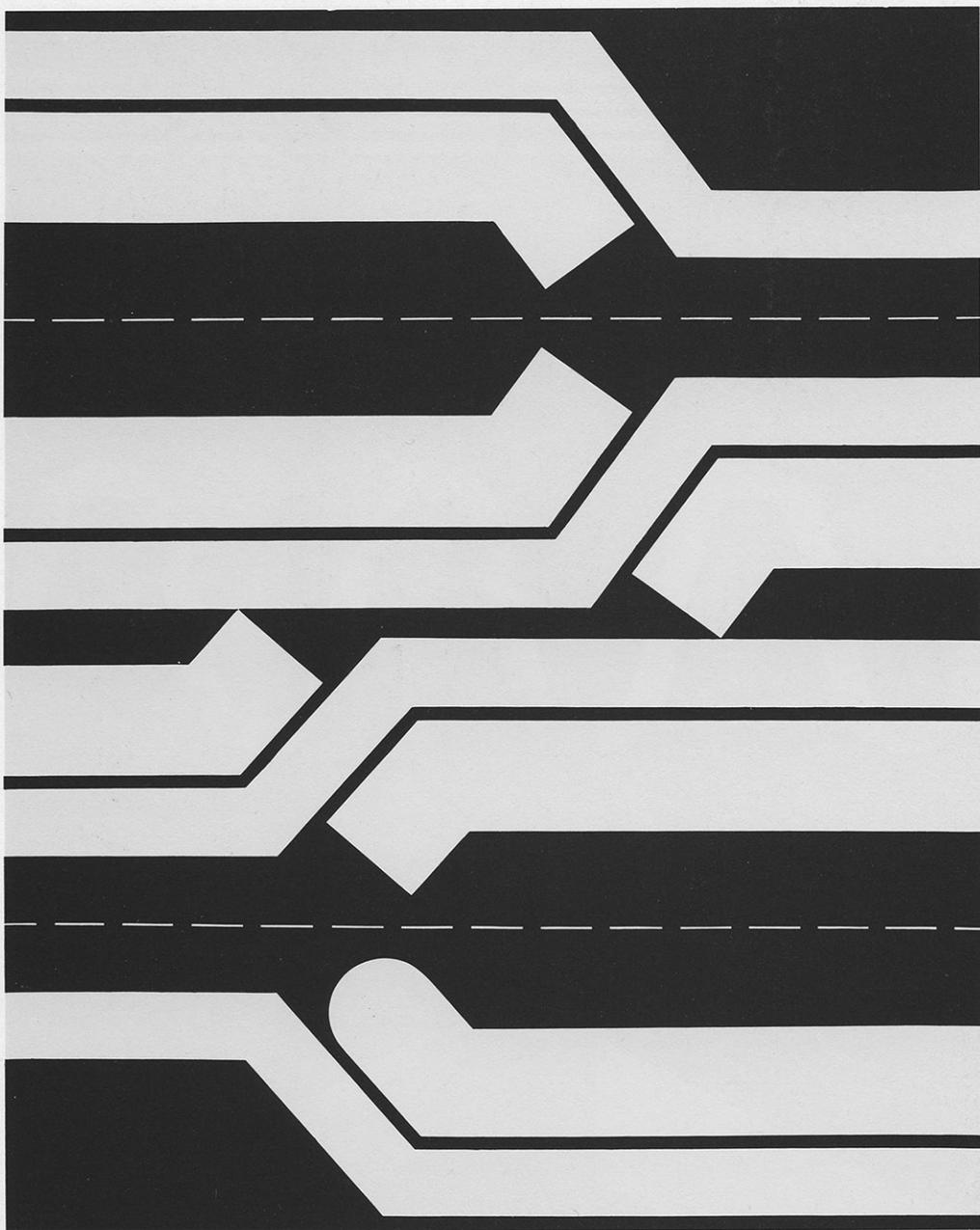


bild 24/768, 1968  
146x114 cm, tempera/lwd.

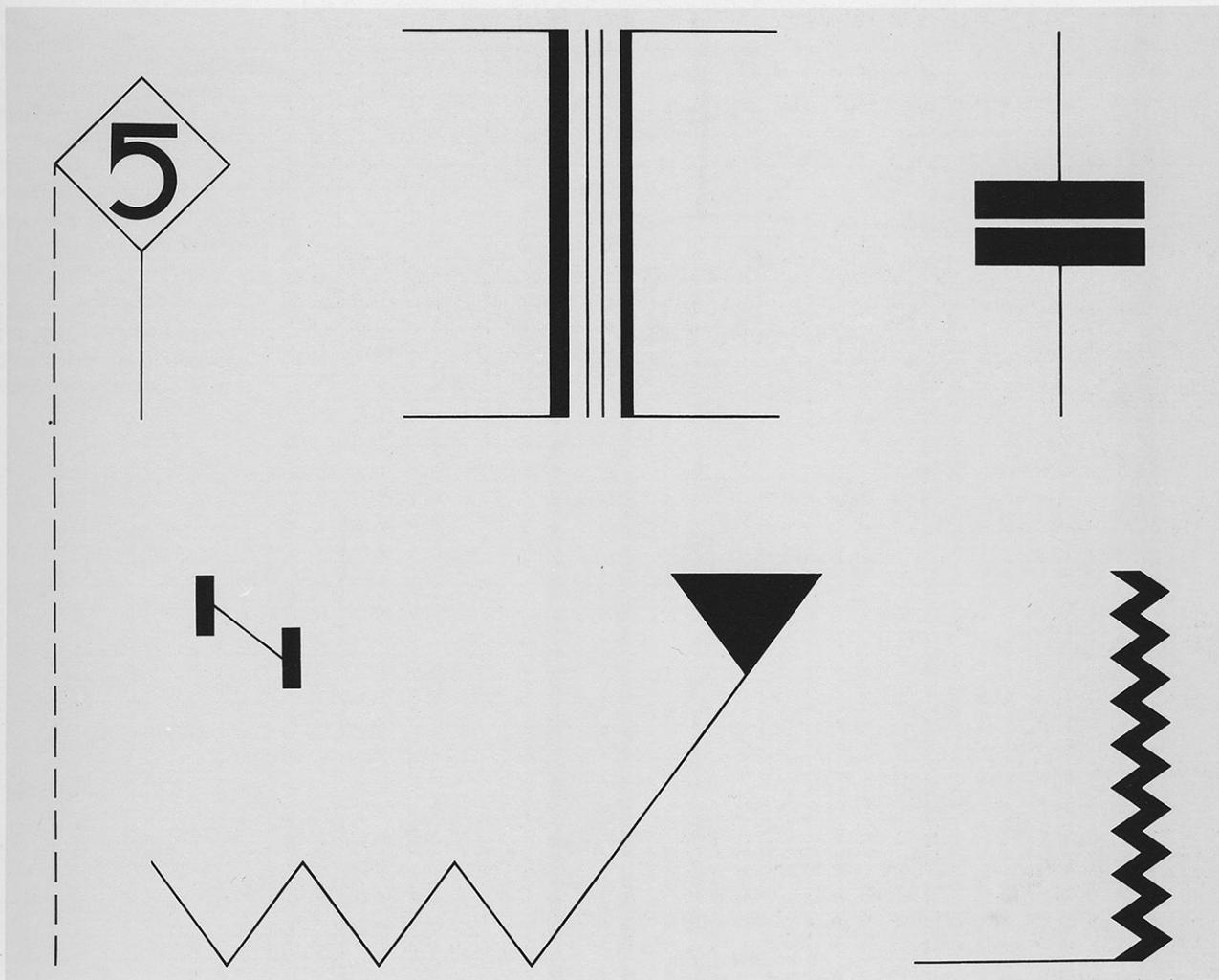
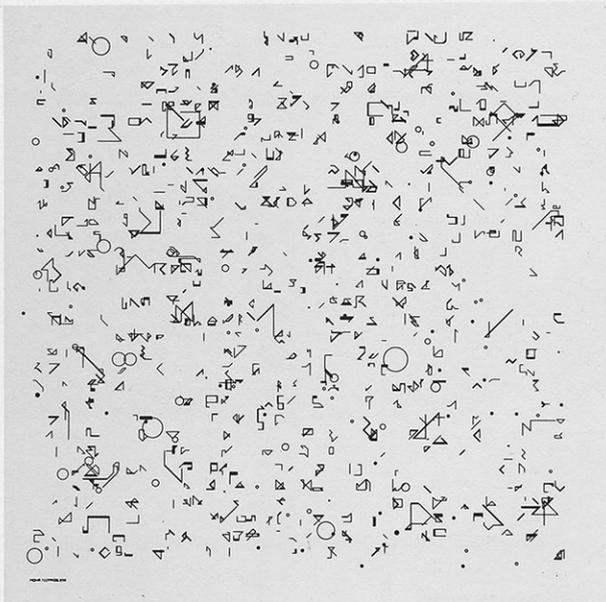
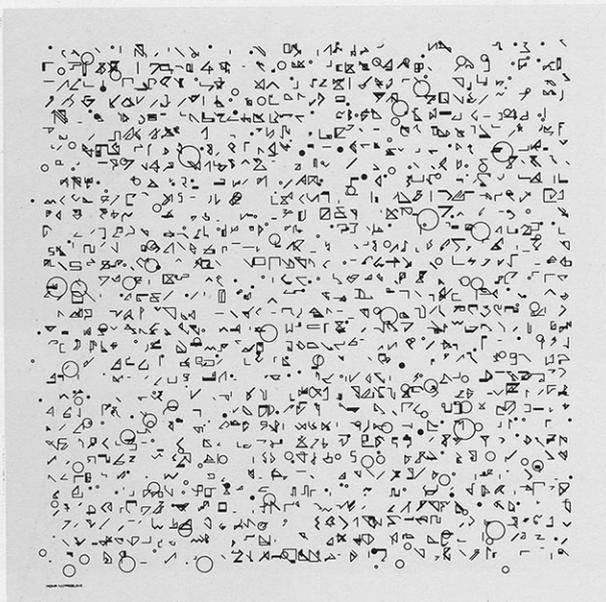


bild 16/469, 1969  
130×162 cm, tempera/leinwand

ausgestellt: 1969 salon de mai, paris  
1970 galerie p. facchetti, zürich

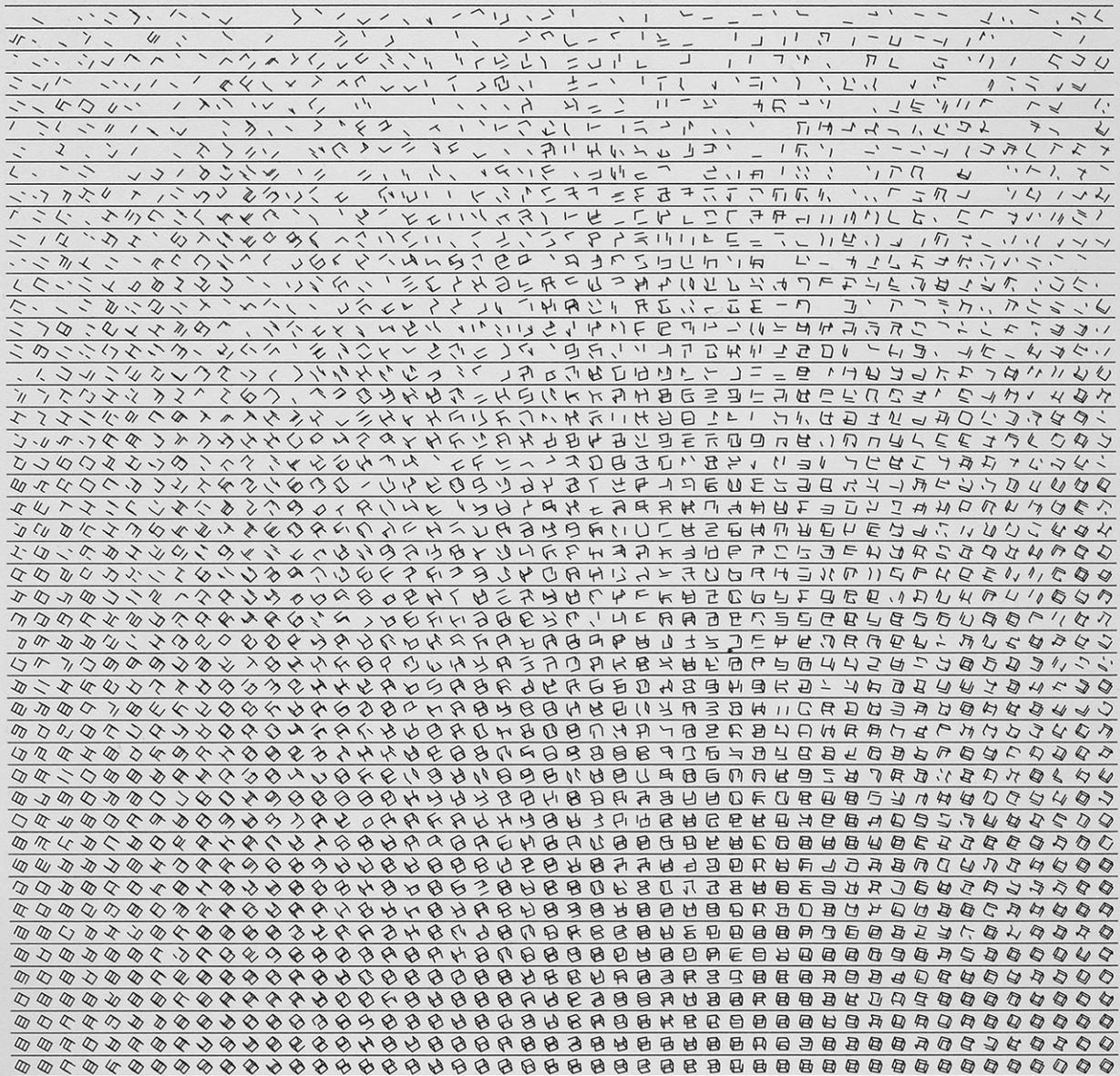


oben  
„formal language“  
zeichnung P-50, 1970 (programm)  
execution 1972, 92×92 cm  
tusche/papier/hartfaser



unten  
„formal language“  
zeichnung P-49, 1970 (programm)  
execution 1972, 92×92 cm  
tusche/papier/hartfaser

rechts  
zeichnung P-155-B, 1974  
„statistische würfelauflösung“  
60×60 cm, tusche/papier





oben

werkphase: cubic limit

bild P-200/201, Ø 1977–79

60×60 cm, acryl/leinwand

unten

werkphase: cubic limit

bild P-198-B, 1977–79

60×60 cm, acryl/leinwand

links

zeichnung P-186-B, 1975

„aditif geordnete würfelemente“

60×60 cm, tusche/papier

seite 24

werkphase: cubic limit

bild P-200/201, CII, 1978

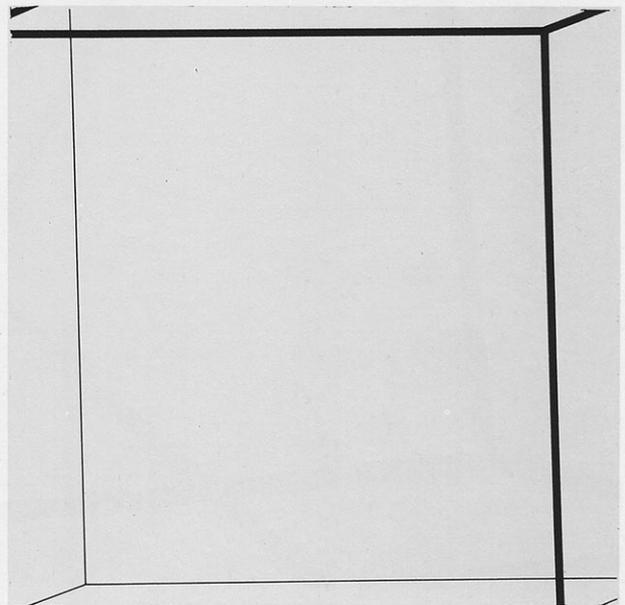
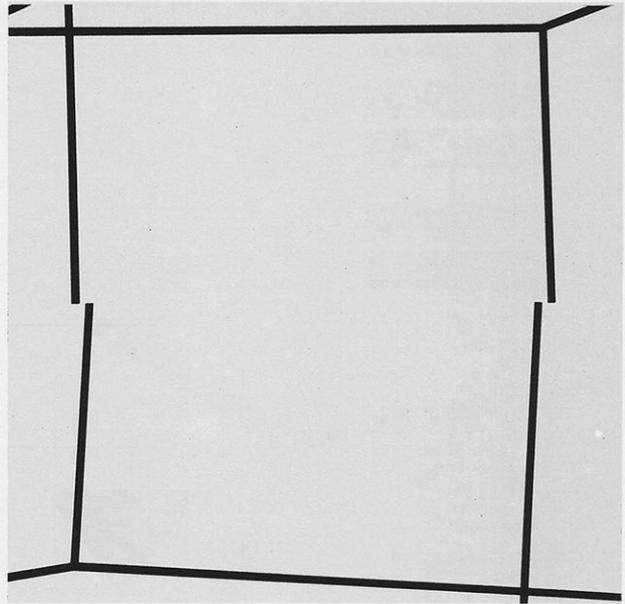
110×110 cm, acryl/leinwand

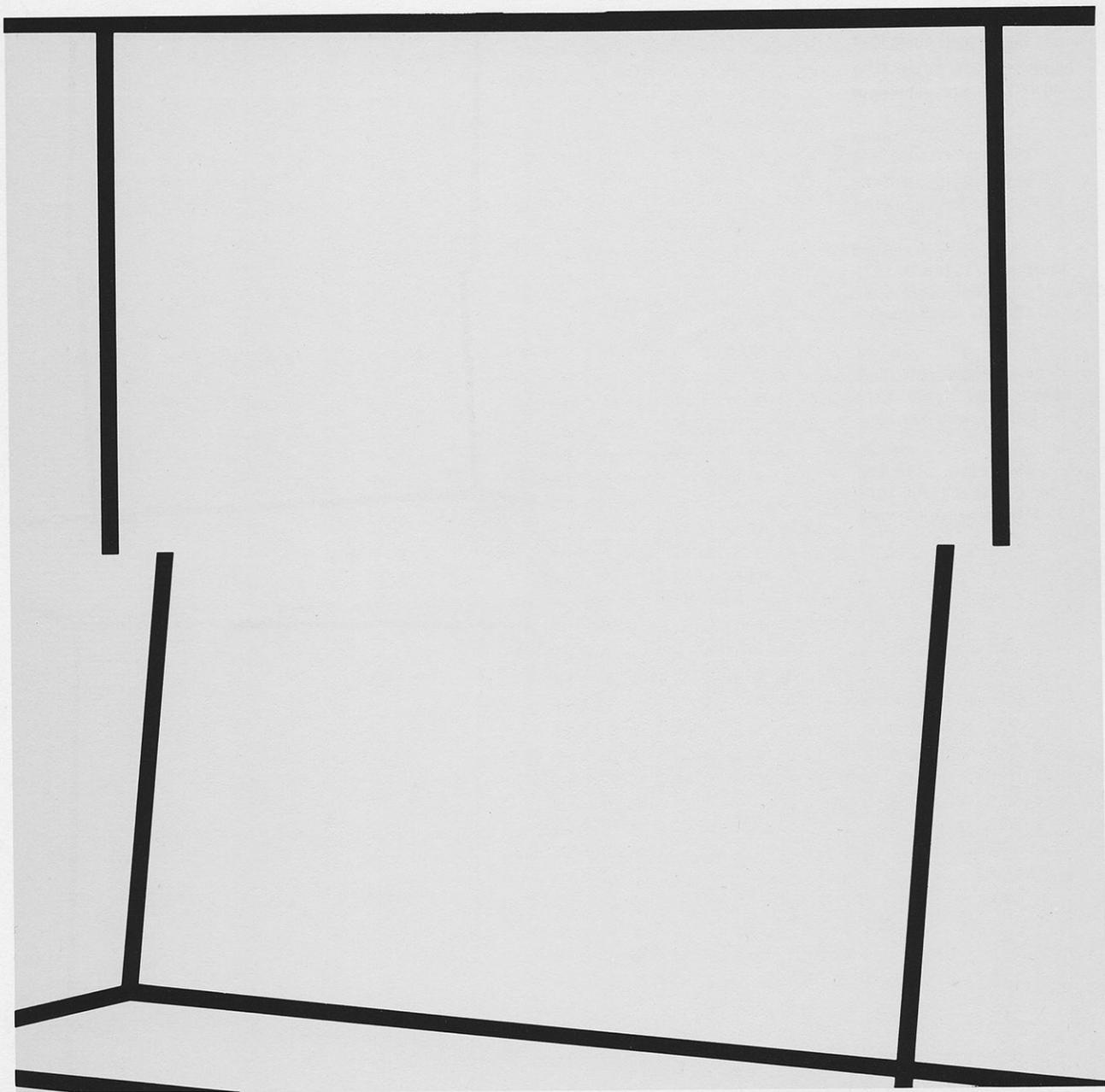
seite 25

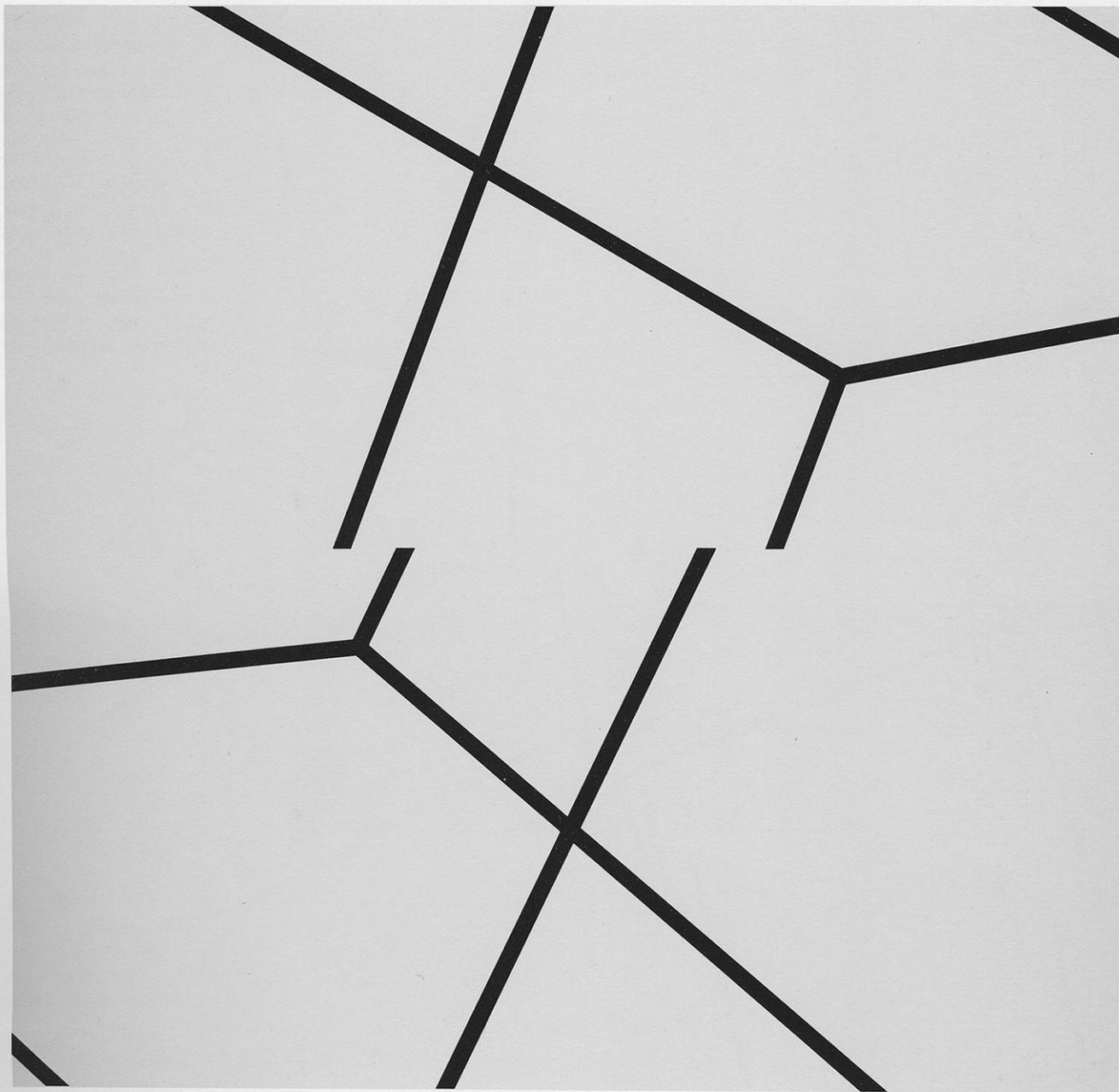
werkphase: cubic limit

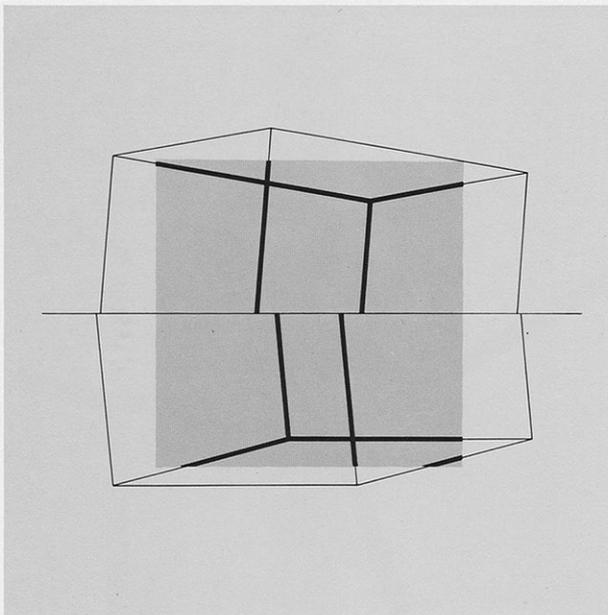
bild P-200/201, All, 1978

110×110 cm, acryl/leinwand









oben

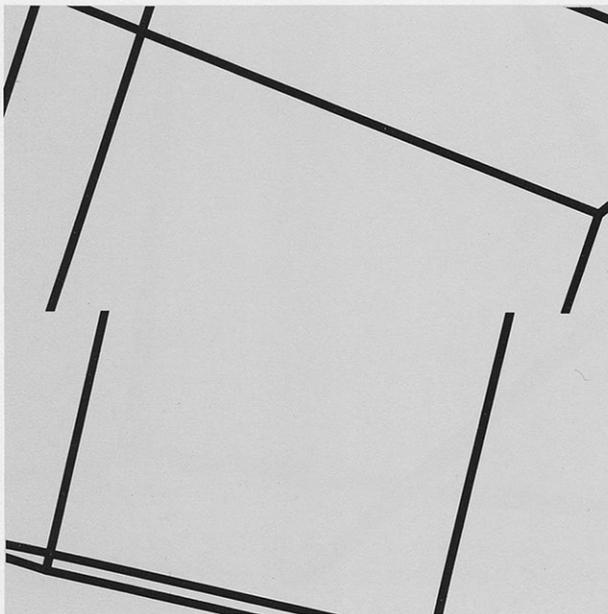
werkphase: cubic limit  
bild P-196/E, 1977–79  
60×60 cm, acryl/leinwand  
privatsammlung

unten

werkphase: cubic limit  
bild P-200/201, GA 6, 1979  
60×60 cm, acryl/leinwand

rechts

werkphase: cubic limit  
bild P-196/EE, 1977–79  
136×136 cm, acryl/leinwand

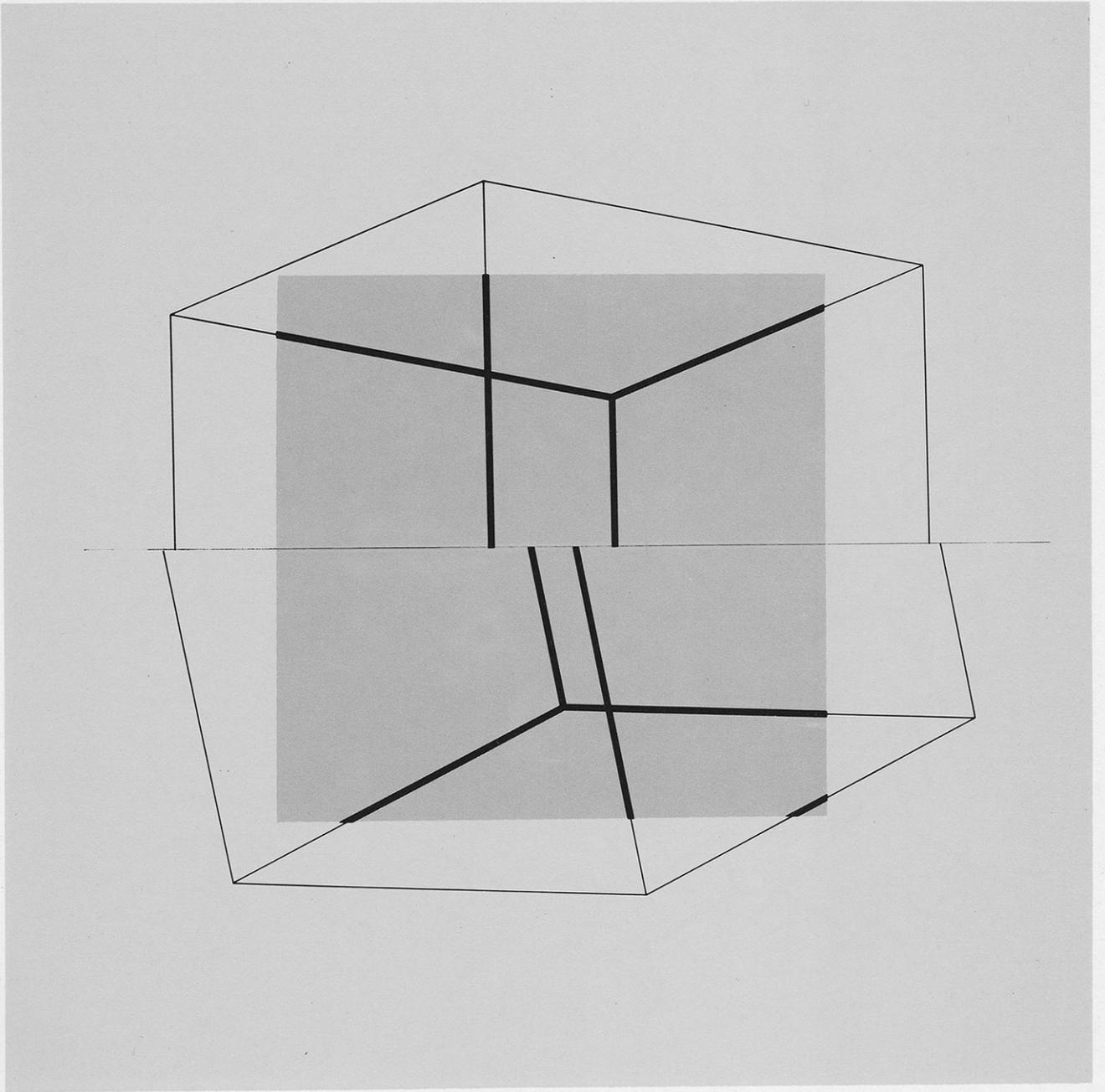


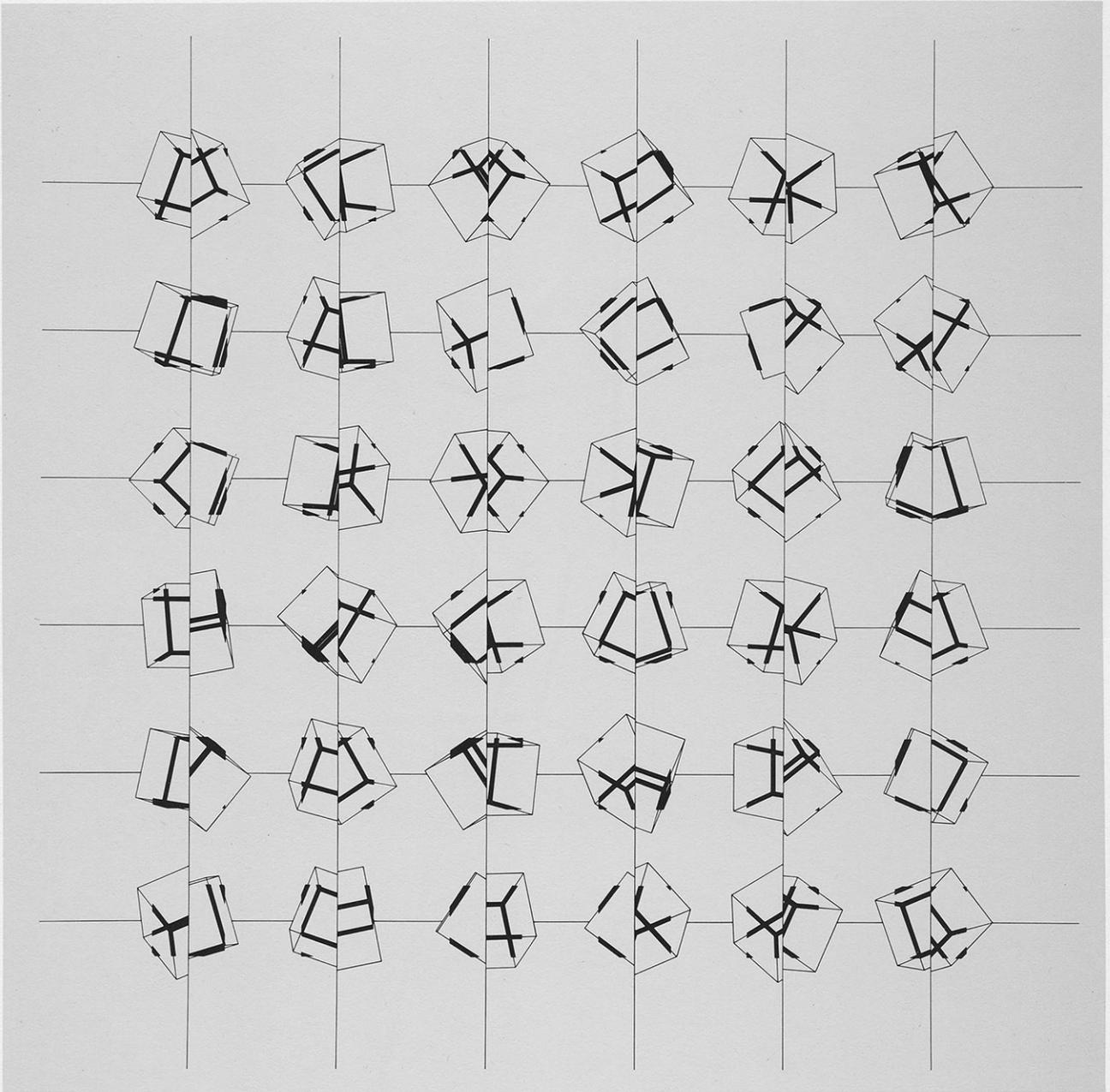
seite 28

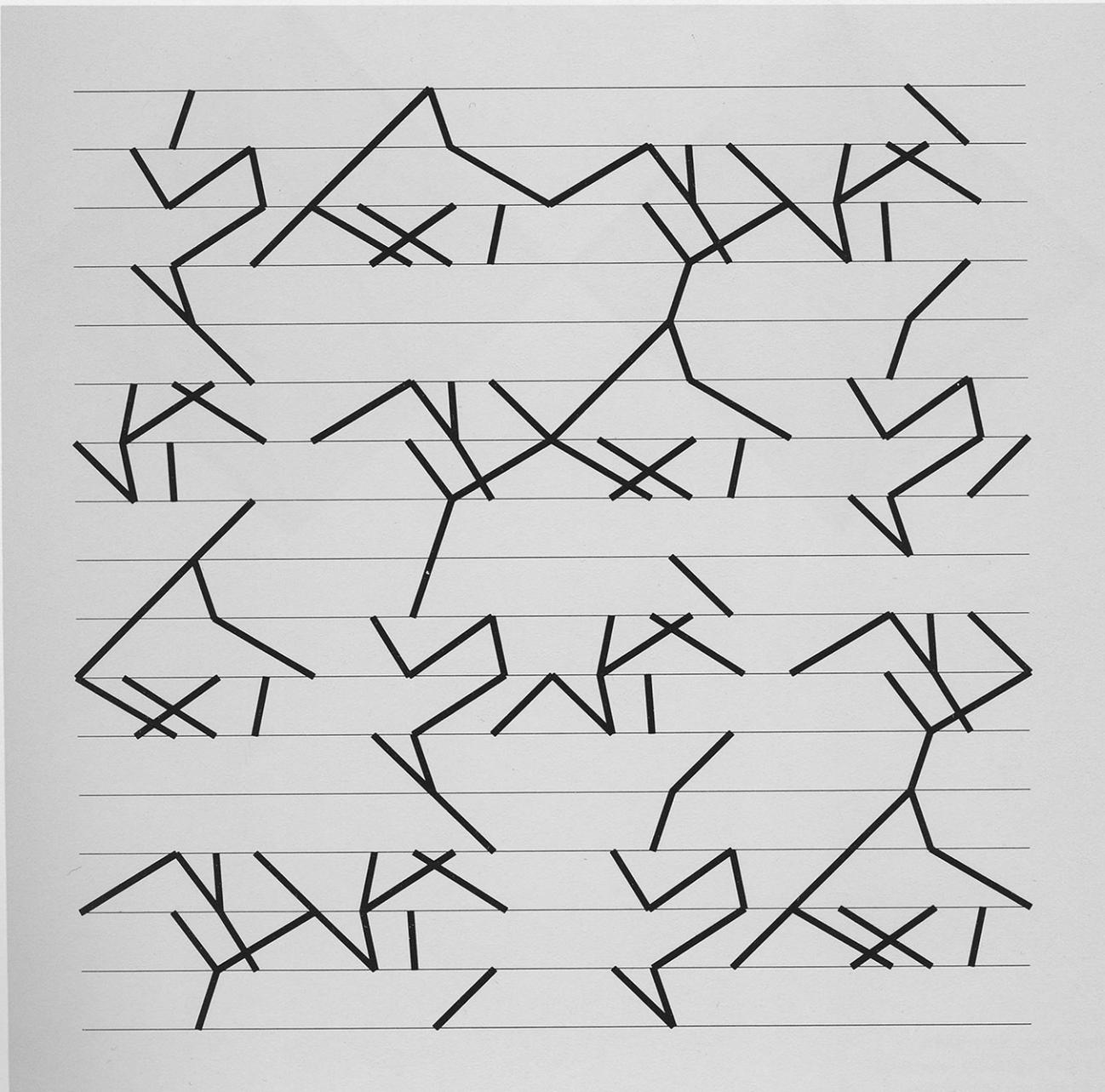
werkphase: cubic limit  
bild P-197 J, 1979  
135×135 cm, acryl/leinwand  
privatsammlung (umschlag)

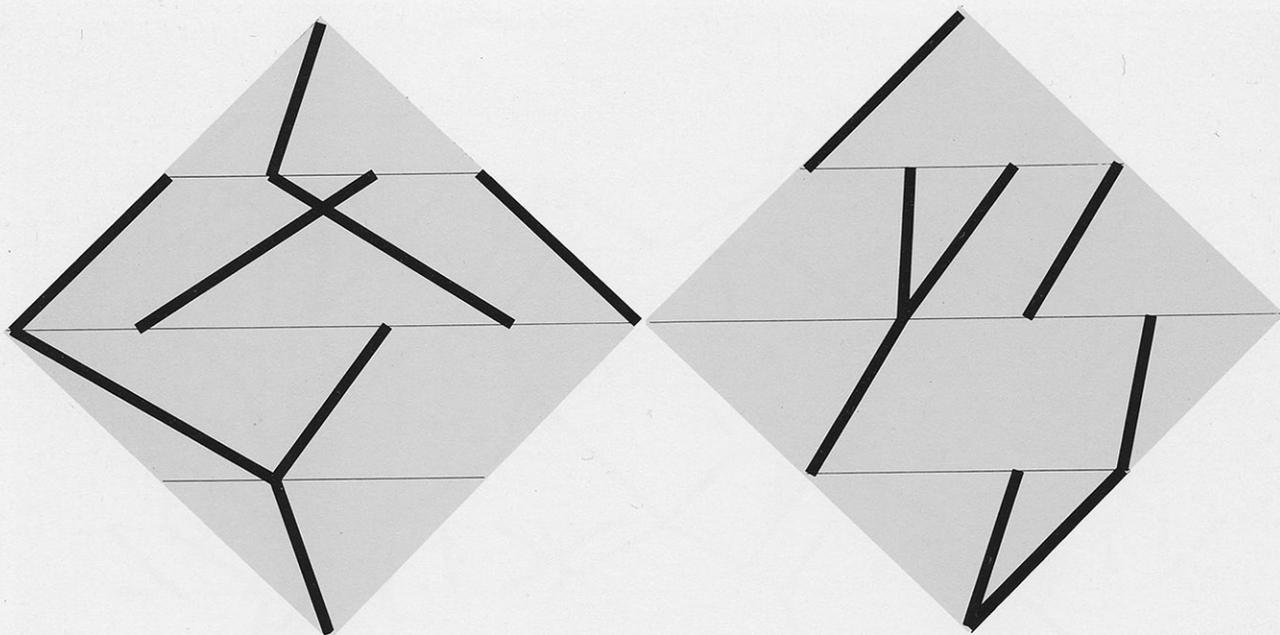
seite 29

werkphase: dimensions  
bild P-226-A, 1978–80  
136×136 cm, acryl/leinwand

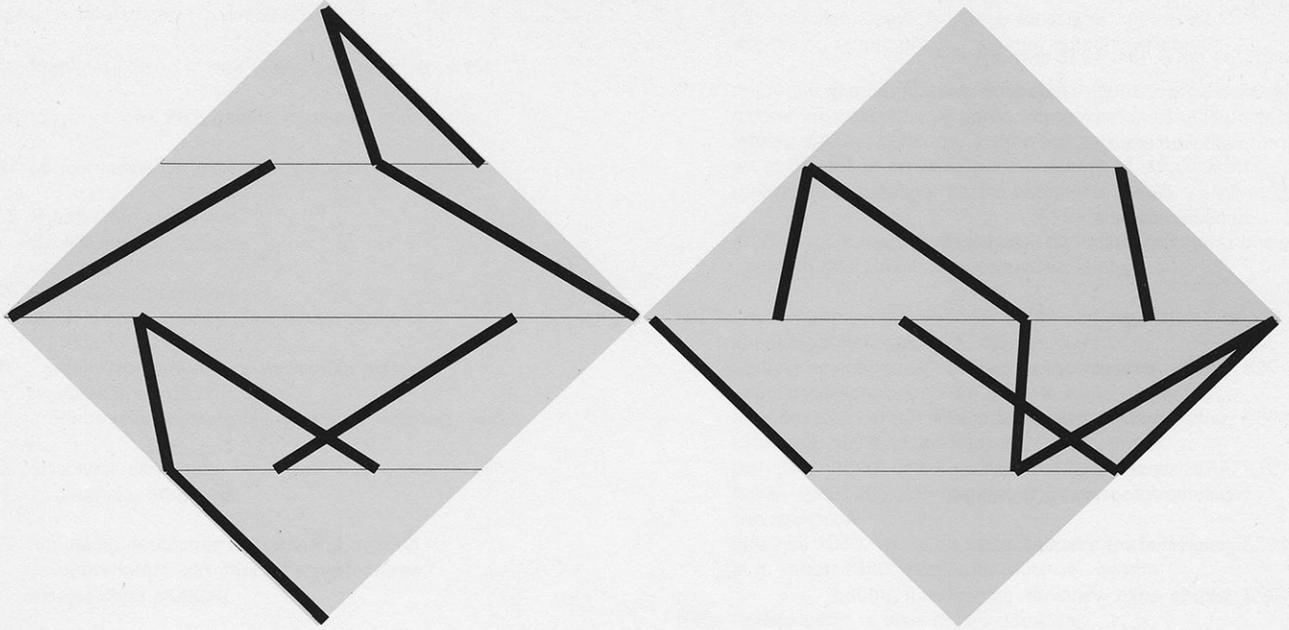








werkphase: dimensions  
P-224-F, 1978–79 (vierteilig)  
je 60×60 cm seitenlänge  
acryl/leinwand



manfred mohr

geboren am 8. juni 1938 in pforzheim

studium an der kunst- und werkschule pforzheim

jazzmusiker (tenorsaxophon, oboe)

informatikstudium

*auszeichnungen*

10. biennale ljubljana 1973

world print competition 73, san francisco

*einzelausstellungen*

1968 galerie daniel templon, paris

1969 galerie anne-marie verna, zürich

1971 ARC, musée d'art moderne, paris  
galerie mangelgang, groningen

1972 galerie swart, amsterdam

1973 galerie edith wahlandt, schwäbisch gmünd

1974 galerie weiller, paris  
galerie gilles gheerbrant, montréal

1975 galerie weiller, paris  
galerie swart, amsterdam

1976 galerie d+c mueller- roth, stuttgart  
galerie média, neuchâtel  
galerie disque rouge, bruxelles  
galerie gilles gheerbrant, montréal  
galerie situation 2, hamburg

1977 galerie edith wahlandt, schwäbisch gmünd  
galerie weiller, paris

1978 galerie teufel, köln  
galerie s : t petri, lund/schweden

1979 galerie d+c mueller- roth, stuttgart  
galerie gilles gheerbrant, montréal  
galerie weiller, paris

1980 galerie teufel, köln

- gruppenausstellungen (auswahl)
- 1965 manifest „blanc et noir“ galerie p. facchetti, paris
- 1966 „divergenzen 66“, galerie m. lauter, mannheim
- 1967 concordancia de arte, galerie j. mordo, madrid
- 1968 kunstverein pforzheim  
galerie sincron, brescia
- 1969 intermedia, heidelberg  
salon de mai, musée d'art moderne, paris
- 1970 „generacion automatica de formas plasticas“  
universität, madrid  
eröffnungsausstellung der galerie p. facchetti, zürich
- 1971 arteonica, sao paulo  
2. biennale, nürnberg
- 1972 impulsos, deutsches kulturinstitut, madrid  
computerkunst und musikalische texturen  
staatsgalerie stuttgart
- 1973 programm-zufall-system, städt. museum mönchengladbach  
10. biennale, ljubljana  
world print competition 73, museum of modern art,  
san francisco  
sigma, musée des beaux-arts, bordeaux
- 1974 cybertnetic artrip, tokyo  
young german artists, new school art gallery, new york  
le musée cybernetique, musée d'art contemporain, montréal
- 1975 ICCH/2 museum of modern art, los angeles  
11. biennale, ljubljana  
graphikbiennale, wien
- 1976 anamorphoses, musée d'art décoratifs, paris  
systèmes et séries, musée des beaux-art, besançon
- 1977 art génératif, galerie gilles gheerbrant, montréal  
world print competition 77, museum of modern art,  
san francisco  
década 70, sao paulo  
graphikbiennale, wien  
12. biennale, ljubljana  
serielle konzepte, galerie mueller-roth, stuttgart  
02 23 02 montréal und ottawa
- rationale konzepte 77, galerie pa szepan, gelsenkirchen  
sammlung etzold, städt. museum mönchengladbach
- 1978 numerals, mathematische konzepte in der modernen kunst  
galerie leo castelli, new york  
lettres, signes, ecritures, malmö konsthall  
art of the space era, huntsville museum of art, alabama  
recherche et création, centre pompidou, paris
- druckgraphik heute, bibliothèque nationale, paris  
„system und zufall“, landespavillon stuttgart
- 1979 „cybernetic symbiosis“ universität berkeley/USA  
künstlerbücher, galerie 1. megert, bern  
„artiste et ordinateur“ schwed. kulturzentrum, paris  
„konstruktivismus und die geometrische tradition“,  
eine ausstellung der mc. crory collection/new york  
okt.—nov. 1979, albert knox art gallery, buffalo  
jan.—febr. 1980, dallas-museum of fine arts, dallas  
märz—april 1980, san francisco museum of modern art,  
san francisco  
juni—juli 1980, lajolla museum of cont. art, la jolla  
aug.—sept. 1980, seattle art museum, seattle
- 1980 “printed art”, a view of two decades;  
museum of modern art, new york
- kataloge
- 1968 katalog galerie daniel templon, paris  
1971 katalog ARC musée d'art moderne, paris  
1974 katalog galerie gilles gheerbrant, montreal  
1975 katalog galerie weiller, paris  
1977 katalog galerie weiller, paris  
1978 katalog galerie teufel, köln  
1979 katalog galerie d+c mueller-roth, stuttgart  
1980 katalog galerie teufel, köln (werksübersicht 1965–1980)
- bücher
- 1969 artificciata I, edition agentzia, paris

copyright  
layout  
fotos  
Herstellung

galerie teufel, köln  
h. teufel  
k. arendt, köln  
druck- + verlagshaus  
wienand, köln

**gt**

**manfred mahr, werkübersicht von 1965–1980**

**1. märz – 20. april 1980**

**galerie teufel, wallrafplatz 3, d-5000 köln 1**