

Tomma Abts

21. April - 24. Juni 2023

Juliane Rebentisch

"Konkretion, Ornament und Singularität: Tomma Abts' nachmoderne Moderne"

Das Anfangen ist kein Problem. Es gibt hier nicht das Drama der weißen Leinwand, kein Zaudern, eine erste Markierung zu setzen. Im Gegenteil, der Anfang erfolgt spontan, entspannt - Tomma Abts beschreibt ihn als einen Moment der Freiheit.¹ Zwar findet auch dieser Moment im Rahmen selbstauferlegter Beschränkungen statt. Abts arbeitet seit Jahren im immer gleichen Bildformat (48 x 38 cm) und bleibt hartnäckig abstinert gegenüber den Versuchungen der Figuration. Das Gefühl der Freiheit, das das Anfangen begleitet, ist dennoch durchdrungen von einer Art euphorischem Möglichkeitssinn. Innerhalb der Form, die das Bildformat vorgibt, gibt es für die Malerin schier unendliche Möglichkeiten der Formbildung. Ebendeshalb aber erscheint auch jede erste Setzung, jede erste Markierung gerade in ihrer Souveränität zugleich als willkürlich, arbiträr. Weshalb Abts, so sehr sie sie genießen mag, nicht eigentlich interessiert ist an den Momenten individueller Spontaneität. Was ihr Projekt motiviert, ist nicht schon deren Ausdruck, sondern die Frage, unter welchen Bedingungen der Ausdruck individueller Spontaneität objektive Gültigkeit beanspruchen kann. Es geht darum, dem Raum der Möglichkeiten eine Notwendigkeit abzurufen, etwas zu schaffen, das am Ende der Kontingenz der ersten Setzung Evidenz verliehen und die Spur des bloß Subjektiven in die Objektivität einer stimmigen Konstruktion überführt haben wird.

Abts eigentliche Arbeit beginnt daher erst, nachdem der Anfang gemacht ist. Was spontan gesetzt ist, muss sich beweisen in einem Prozess, in dem sich die Form nach und nach, so formuliert es die Künstlerin selbst, *konkretisiert*.² Während der Anfang leicht, mit wässrigen Acrylfarben gemacht wird, erfolgt alles Weitere in Öl. Mit dem Wechsel des Materials ist ein Einstellungswechsel verbunden. Jetzt geht es nicht mehr um die Freiheit der spielerisch-spontanen Setzung, sondern um die Arbeit mit dem durch sie Vorgegebenen. Dem spontanen Machen folgt ein Beurteilen, dem Beurteilen ein Überarbeiten. Gelungene Stellen werden identifiziert, die im Prozess der Nachbearbeitung genauer herausgearbeitet werden. Der malerische Prozess folgt nun also dem subtilen Sog der ersten Festlegungen, und das Tempo wird, nicht nur aufgrund der zäheren Qualität der Ölfarbe, ein anderes, langsames. Freilich geht es auch hier weiterhin um Formentscheidung. Denn obwohl nun nicht mehr Beliebiges möglich ist, gilt doch, dass jede Festlegung einer Form, wie Niklas Luhmann sagt, "eine Irritation mit noch offenen Anschlußentscheidungen"³ ist, die deshalb auf weitere - passende - Formentscheidungen drängt. Und so fort, bis sich die Formen so untereinander koppeln, dass "alle Unbestimmtheiten getilgt sind".⁴ Diese Entwicklung von Form aus Formen kann an jedem Punkt scheitern. Im gelungenen Fall aber, so Luhmann weiter, wird sie "zu einer eigentümlichen, oft auf den ersten Blick nicht fassbaren (oder nur 'intuitiv' fassbaren) zirkulären Sinnanreicherung dessen [führen], was schon festliegt. [...] So entsteht dann der Gesamteindruck, dass das Kunstwerk, obwohl hergestellt, obwohl individuell, obwohl nicht seinsnotwendig, sondern kontingent, notwendig so ist, wie es ist. Es kann sich, könnte man sagen, gegen die eigene Kontingenz durchsetzen."⁵

Bis aber dieser Zustand erreicht ist, kann es seine Zeit dauern. Dies gilt generell, in besonderer Weise aber gilt es für die Produktionsweise von Tomma Abts. Denn sie entwickelt ihre Formen nicht so, dass sich die leere Leinwand nach und nach, Markierung nach Markierung, füllt, sondern so, dass ein erster, bereits leinwandfüllender spontaner Wurf bearbeitet wird. Der Prozess der Formentwicklung vollzieht sich deshalb bei ihr nicht zuletzt im Modus der Übermalung: Bestehende Formen werden konturiert, es werden andere Formen

beigefügt, Schatten gesetzt, Flächenverhältnisse neu definiert, Farbkonstellationen verändert. Dieses Vorgehen impliziert, dass jede neue Formentscheidung die ganze Fläche betrifft. Bereits frühe Entwicklungsstufen im Prozess der Formfindung sind daher bei Abts nicht unbedingt als ein im traditionellen Sinne unfertiges Bild zu identifizieren, vielmehr handelt es sich hier um noch unbefriedigende Versionen des späteren Bildes. So drastisch zum Teil die Änderungen sein mögen, die sich von Version zu Version vollziehen, so radikal die künstlerischen Verwerfungsprozeduren, nie wird ganz neu angesetzt, nie ist die Übermalung total, immer geht es um eine Fortsetzung, eine Umakzentuierung, eine Ergänzung dessen, was bereits auf die Leinwand aufgebracht wurde. Nicht Markierung nach Markierung, sondern Schicht um Schicht bildet sich die Form auf diese Weise heraus. Das heißt auch, dass vorherige Schichten partiell sichtbar bleiben und in die jeweils neue Entwicklungsstufe eingehen - sei es dadurch, dass sich unter einer monochromen Farbschicht noch die Umrisse einer Form abzeichnen, die die darunterliegende Version des Bildes bestimmt haben muss; sei es, dass die erste Acryl-Farbschicht noch zwischen den sie begrenzenden späteren Farbschichten sichtbar bleibt. Zwar zeugen solche Spuren vorangegangener Bildversionen vom Prozess der Formsuche - entscheidend aber ist, dass auch sie in der endgültigen Version in die Formkonstruktion eingehen. Jede durch die subtile Erhebung früherer Farbsäume noch erahnbare Form, jede im Negativraum zwischen den Übermalungen sichtbare frühe Schicht - all dies geht ein in den Eindruck einer in sich stimmigen Einheit. Jede Narbe eine Notwendigkeit.

Sofern sie sich über die Prozesse ihrer künstlerischen Produktion geäußert hat, hat Tomma Abts immer wieder zu Protokoll gegeben, dass sie ein Bild dann für fertig hält, wenn es etwas für sie intuitiv "Zwingendes"⁶ bekommen hat, das heißt: wenn alle Elemente sich so miteinander verbinden, dass sich das Bild schließt und jede weitere künstlerische Intervention abwehrt. Das Werk nimmt dann eine von der Subjektivität der Künstlerin unabhängige, eine in diesem Sinne autonome Qualität an.⁷ Diese Schließung ist nicht als Stasis misszuverstehen; vielmehr geht es um den Moment, in dem die einzelnen Elemente so miteinander in Austausch treten, dass das Bild in Bewegung zu geraten scheint. Dabei ist die Bewegungsanmutung ein optischer Effekt der gesamten Oberfläche. Das heißt auch, dass es sich hier nicht um eine Dynamik zwischen Teil und Ganzem handelt. Weder verselbstständigen sich die einzelnen Elemente gegen die Einheit, in die sie eingelassen sind,⁸ noch wird hier der traditionelle Vorrang der Einheit vor den Elementen restauriert. Vielmehr hat man es hier mit einem malerischen Projekt zu tun, das sich dem Schema von Ganzem und Teilen überhaupt verweigert, weil jedes Element nur in den Vor- und Rückgriffen auf die anderen besteht, jede Form sich nur aus ihrer Mitwirkung an anderen Formen bestimmen lässt. Die Grundform eines solchen, aus Form-Rekursionen sich generierenden Zusammenhangs ist, so Luhmann, das Ornament.⁹

Im Blick auf die Bilder von Abts lässt sich aber nicht nur von einer gewissermaßen ornamentalen Infrastruktur sprechen; vielmehr drängt sich der Gedanke ans Ornament auch hinsichtlich der im weitesten Sinne geometrischen Formensprache auf. Tatsächlich wird das Ornament bei Abts - sowohl in struktureller als auch in formaler Hinsicht - zum Entscheidenden. Es tritt damit aus seiner dienenden Funktion heraus und verweist als reine Form nur noch auf sich selbst. Dadurch kommt auch die Kritik am Ornament als einem bloß Überflüssigen an eine gewisse Grenze: Absolute Dekoration ist keine mehr. Ihre Dignität erhalten Abts' Bilder aber nicht schon dadurch, dass sie das Ornament vom Zweck emanzipieren und in seinem eigenen Formgesetz freistellen. Ihre Dignität erhalten Abts' Bilder vielmehr durch eine Besonderheit, die sie mit Motiven zweier konträrer Ästhetiken sowohl verbindet als auch trennt. Denn Abts' künstlerisches Projekt verschneidet miteinander, was sich in der ästhetischen Theorie lange programmatisch bestritten hat: Gemeint ist einerseits die modernistische, sich von Hegel¹⁰ herschreibende Idee, dass das Kunstwerk in dem Maße Züge von Subjektivität annimmt, nämlich autonom wird, wie die individuelle Zufälligkeit des (Künstlerinnen-)Subjekts in der Evidenz seiner Konstruktion verschwindet; gemeint ist andererseits die minimalistische Sensibilität für die Objekthaftigkeit der Kunst, in deren Wirkungskreis auch die Leinwand der Malerei ausdrücklich in ihrer Dinghaftigkeit bemerkt wird.

Tatsächlich ist es im Blick auf Arbeiten von Tomma Abts so, dass sich der Eindruck der quasi-subjektiven Autonomie des einzelnen Werks im selben Moment herstellt, indem es seine Objekthaftigkeit hervorkehrt. Dies liegt daran, dass sich die Oberfläche auf ornamentale Weise schließt, also kein Element aus dem Gesamtgefüge heraustritt, um einen potenziellen Vorrang vor den anderen zu behaupten. Dadurch nämlich wird die Oberfläche des Bildes nahezu deckungsgleich mit der Oberfläche der Leinwand-als-Objekt.¹¹ Das auf den Bildraum gerichtete *seeing-in* wird zu einem auf das Bildobjekt gerichteten *seeing face-to-face*.¹² Richard Wollheims Formulierung *face-to-face* gibt bereits einen ersten Hinweis darauf, dass auch ein dingliches Objekt als Gegenüber auftreten kann, so dass die Begegnung mit ihm Züge einer intersubjektiven Szene tragen kann.¹³ Dazu kommt, dass Abts' Werke durch ebenjene Eigenart, die ihre Objekthaftigkeit betont - dass sich ihre Flächen ornamental schließen -, auch ihre Unabhängigkeit von der Künstlerinnensubjektivität behaupten und in

diesem Sinne die Qualität einer quasi-subjektiven Autonomie annehmen. Die modernistische Idee des Werks als Subjekt ist hier mit anderen Worten nicht das Gegenteil der minimalistischen Sensibilität für seine Objektivität, sondern eine ihrer Implikationen. Jedes Bild erhält als Titel einen friesisch fremd klingenden Eigennamen. Trotz der offensichtlichen Resonanzen mit dem der Künstlerin lassen diese Namen für die nicht norddeutsch eingehörten Ohren nur von Ferne an Personen denken. Vielmehr passen diese Namen auf geradezu bizarr genaue Weise als Titel - oder passen diese Titel auf bizarr genaue Weise als Namen - für Objekte, die ihren Objektstatus in dem Maße transzendieren, wie sie zugleich auf ihm beharren. Die Eigentümlichkeit dieses paradoxalen Doppelcharakters zwischen Subjekt und Objekt setzt sich auch in der Festlegung des kleinen Formats fort: Es erinnert an das von Porträts, zugleich betont seine hartnäckige Wiederholung den Objektcharakter der Bilder.

Wie beide Seiten ihres Doppelcharakters fortwährend ineinander umschlagen können, zeigt sich tatsächlich besonders, wenn man den Blick nicht nur auf die einzelnen Bilder, sondern auf deren Konstellation richtet. Sofern sie in Gruppen auftreten, also gemeinsam gezeigt werden, wächst ihr identisches Format nämlich durchaus auch wieder dem Ausdruck der Singularität der einzelnen Werke zu. Es ist dann ein bisschen wie in politischen Zusammenhängen - erst unter den Bedingungen realisierter Gleichheit vermag die Besonderheit des Einzelnen zur Erscheinung zu kommen. Jedes Mitglied der Abtschen Werk-Familie zeigt sein sehr einzigartiges Gesicht besonders eindrücklich im Verbund mit den anderen. Diesen Effekt - dass die herausgestellte Gleichheit der Arbeiten auf der Ebene des Formats, also der Leinwände-als-Objekt, dem Ausdruck der Singularität ihrer bemalten Oberflächen, also der Leinwände-als-Bild, zugutekommt - hat sich Abts auch immer wieder bei der Installation ihrer Arbeiten zunutze gemacht. Keines der Bildobjekte wird vor den anderen privilegiert, die nahezu gleichmäßigen, faktisch aber variierenden Abstände zwischen den Bildobjekten sind so gewählt, dass sie einander nicht stören können. Jedes Bild erfährt eine individuelle Behandlung, aber jedes Bild muss sich in die Konstellation mit gleichwertig behandelten anderen einfügen. Bei der Betrachtung der je einzelnen Arbeiten, vor denen aufgrund ihres Formats eigentlich nur ein Betrachter oder eine Betrachterin vorgesehen ist, gibt es keine Konkurrenz, keine weitere Arbeit drängt sich in den Gesichtskreis, jede hat den Raum, den sie braucht. Jede Begegnung ist, zumindest ihrer Anlage nach, konzentriert und exklusiv. So intim jedoch die Situation der Betrachtung der Leinwände-als-Bilder, so auf den Ausstellungsraum entgrenzt hingegen die Betrachtung der Leinwände-als-Objekte. Will man die Hängung einer Abts-Ausstellung erfassen, ihre Installation, so lässt sich das nur in einem Abstand tun, durch den der singuläre Charakter der je einzelnen Oberflächen notwendig an Bedeutung verliert. Was stattdessen auffällig wird, ist die vielleicht eher gleichberechtigt denn regelmäßig zu nennende Anordnung gleichförmiger Objekte im Raum.¹⁴

Die Spannung zwischen Bild und Objekt, in der Abts ihre Arbeiten hält, ist auch eine zwischen Zwei- und Dreidimensionalität. Dass es von ihr Arbeiten gibt, die den skulpturalen Charakter der Leinwand eigens betonen, indem sie sie in zwei Teile zerlegen (*Hepe*, 2011; *Heit* 2011) von ihr eine obere Ecke wegnehmen (*Lüko*, 2015) oder eine untere abrunden (*Oeje*, 2016), macht nur explizit, was auch für die anderen Arbeiten gilt. Denn der ornamentale Charakter des malerischen Vokabulars betont die gesamte Oberfläche nicht nur so, dass der Objektcharakter der Leinwand in den Blick kommt. Vielmehr tritt damit zugleich auch der latent skulpturale Charakter der aufgespannten Leinwand hervor. Betont wird dieser jedoch auf eine Weise, die den Blick zugleich - und dies ist eine weitere von Abts' Operationen der Paradoxierung - zurück auf die Flächigkeit der Bildoberfläche lenkt. Denn die Seiten der Leinwände sind in neutralem Weiß gehalten; nichts deutet auf den malerischen Prozess hin, keine Spuren der ursprünglichen Spontaneität, verlaufende Acrylfarbe etwa, aber auch keine Seitenansicht der Schichten an Ölfarbe, die im Prozess der Formkonkretion auf die vordere Fläche des Bildes aufgebracht wurden. Sofern es derlei gegeben haben mag, wird es von Abts getilgt. Das Weiß ist nicht das Weiß der grundierten Leinwand, sondern ein Weiß, das die Arbeit abschließt, das den Prozess seiner Entstehung auslöscht und damit alles, was auf der Fläche noch von früheren Versionen zeugen mag, als gesetzten Teil der endgültigen Fassung behauptet.

Auch dadurch rückt das Projekt noch einmal denkbar weit weg von einem Verständnis, das die Bedeutung der Malerei aus der fetischisierten Spur der Künstlerinnensubjektivität erklärt.¹⁵ Nicht nur gehen die Spuren des künstlerischen Prozesses so in die endgültige Konstruktion der Form ein, dass sie sich in ihr aufheben; auch nähern sie die bildnerische Oberfläche selbst noch einmal der Skulptur an. Denn durch die Schichtungen, die zu der endgültigen Version führen und die in sie eingearbeitet sind, verfängt das Bild nicht mehr allein hinsichtlich der in der Fläche sich erstreckenden Formkonstruktion, sondern auch hinsichtlich seiner haptischen Textur. In einigen wenigen Arbeiten hat Abts diese Qualität eigens hervorgetrieben. Dafür hat sie Abgüsse von zuvor in Schichten bemalten Leinwänden gemacht, einige in Aluminium (*Aeid*, 2006; *Dako*, 2016), andere in Bronze

(Jesz und Folt, beide 2013, sowie Swidde, 2016). Die bemalten Leinwände wurden durch diesen Vorgang zerstört; die monochromen Güsse sind die eigentlichen Arbeiten. Dabei ergibt sich zunächst erneut der paradoxe Effekt, dass die Betonung des Raums auf die Fläche zurückverweist. Denn durch die relativ geringe Tiefe der Reliefs nehmen auch die Güsse etwas Malerisches an. So subtil jedoch die - gegenüber den gemalten Vorlagen in Höhen- und Tiefenverhältnissen invertierten - Basreliefs sein mögen, sie insistieren dennoch auf einem skulpturalen Moment der malerischen Praxis selbst. Statt die Form aus einer Fläche herauszuholen, wie der Bildhauer bei der Herstellung eines Reliefs, entsteht sie bei Abts umgekehrt durch Hinzufügungen, die um gewisse erste Setzungen herum erfolgen, die als Löcher oder Spalten in den geschichteten Oberflächen erhalten bleiben. Dieses Vorgehen fühle sich an, wie "in umgekehrter Reihenfolge etwas aus nichts herauszuholen", sagt sie einmal.¹⁶

Der Raum kommt bei Abts aber nicht nur durch die Schichtungen in die Fläche, er wird darüber hinaus auch malerisch fingiert. Die ornamentalen Formen sind häufig mit Schatten ausgestattet, durch die sich die einzelnen Formelemente plastisch zu überlagern scheinen. Die Malerei drängt mit virtuosen *trompe-l'oeil*-Effekten in den Raum, den sie zugleich dementiert. So sehr Schatten- und Lichtsetzungen Raum suggerieren, so sehr nehmen sie sich doch auch immer wieder in die Fläche zurück. Denn durch sie konstituiert sich kein homogener Raum, der im Bild zur Darstellung käme, vielmehr geht es hier erneut darum, der gesamten Oberfläche eine optisch vermittelte Taktilität zu geben, die sie in ihrer eigenen Physis betont und den Bildraum auf nichts anderes verweisen lässt denn auf sich selbst. In der Linie dieser Sensibilität nimmt Abts teil an der modernen Aneignung des Barock, als dessen Charakteristikum Gilles Deleuze die "ins Unendliche gehende Falte" bestimmt hat.¹⁷ Diese Formel hat eine gewisse Suggestivkraft für eine ganze Reihe von Arbeiten, bei denen Abts die Formen so trickreich ineinander zu falten scheint, dass sich der Eindruck einer transparenten Struktur schnell als trügerisch herausstellt und einer Lust an der Unauflösbarkeit der opulenten Textur weicht.¹⁸

Auch als Kunst der Faltungen erweist sich Abts' Malerei freilich erneut an einer Freisetzung des Ornamentalen interessiert. Bereits von der barocken Malerei sagt Deleuze, sie sei "derart voller Falten, dass sich eine Art schizophrener 'Überfütterung' einstellt und man sie nicht verfolgen kann, ohne ins Unendliche zu gelangen [...]." Und er fährt fort: "Es hat sich uns der Eindruck aufgedrängt, als ob dieser Ehrgeiz, die Leinwand mit Falten zu bedecken, sich in der modernen Kunst wiederfände: die Falte *all-over*."¹⁹ *All-over* aber hat das Ornament - egal, ob seine Logik nun die Oberfläche als Falte, als Band, als Streifen, als Schwung oder Kreis durchdringt - die Tendenz, den Bildraum zu sprengen. Was im Barock seinen Anfang nimmt, die Tendenz jeder einzelnen Kunst, sich zu entgrenzen und zunächst in andere Künste, dann aber auch in die sozialen Räume hinein zu verlängern²⁰, ist heute an einem Punkt der Entwicklung angelangt, an dem gerade auch die Malerei nicht mehr anders denn in Relationen gedacht werden kann, die den Bildraum mit seinem architektonischen, diskursiven, sozialen Außen vermitteln.²¹ Nichts könnte daher heute weiter weg vom Stand der Auseinandersetzung sein als die modernistische Idee des selbstgenügsam in sich stehenden Werks; denn gerade diese Idee hat der Verdinglichung des Werks zur Ware nicht entgegengestanden, sondern sie im Gegenteil unterstützt. Zu Recht und zu Unrecht hat man Tomma Abts' Projekt mit dieser Idee assoziiert. Zu Recht, weil sie wie der in der Linie Hegels argumentierende Modernismus auf der Idee des autonom in sich stehenden Werkes insistiert. Zu Unrecht, weil sie dieser Idee zwar in ihrer Arbeit gegen die Zufälligkeit des bloß subjektiven Ausdrucks folgt, ihr ansonsten aber eine ganz andere, entschieden nach-modernistische Interpretation gibt.

Denn die Autonomie des Werks wird hier weder gegen die Öffnung auf andere Künste noch gegen die auf die architektonischen Kontexte durchgesetzt. Vielmehr wird die Autonomie des Werks im Gegenteil dialektisch mit diesen Öffnungen vermittelt: Da ist erstens eine gewisse Annäherung der Malerei an den strukturalistischen Film durch die optischen Bewegungseffekte, die Abts' ornamentale Verführungen häufig erzeugen²²; da ist zweitens die Annäherung der Malerei an die Skulptur (und der optischen Erfahrung an eine taktile) durch die reliefartigen Texturen der malerischen Oberflächen, und da ist drittens die Betonung der dreidimensionalen Objekthaftigkeit der Leinwand. Letztere öffnet die Wahrnehmung der nun minimalistisch anmutenden Leinwände auch auf den sie umgebenden Raum. Während der Modernismus Greenbergscher Prägung die Reflexion auf die Medienspezifität der Malerei allein an der Flächigkeit der bemalten Leinwand und der ihr korrespondierenden optischen Erfahrung ausrichten wollte²³, wird die Idee der Medienspezifität bei Abts aus dieser Verengung befreit und auf die Untersuchung der Beziehungen ausgeweitet, die die Malerei mit anderen Künsten unterhält. Im Blick auf ihr malerisches Oeuvre erweist sich überdies die Idee eines sich aus der zufälligen Individualität der Künstlerin oder des Künstlers herauslösenden und darin autonom werdenden Werks als durchaus kompatibel mit einer für den umgebenden Raum sensiblen Reflexion auf dessen Objekthaftigkeit. Geschlossenheit und

Offenheit des Werks schließen einander nicht aus, sondern verweisen wechselseitig aufeinander. Die intime Begegnung mit der Leinwand-als-Bild und die konstellative Aufmerksamkeit für die Leinwand-als-Objekt sind zwar nicht zeitgleich möglich, werden aber gleichwohl beide von einem Projekt eingefordert, das sich auf äußerst produktive und verführerische Weise einem Entweder/Oder entzieht.

Es geht also offenbar nicht um eine Rückkehr zum Modernismus; weder zum Diktum der Flächigkeit der malerischen Leinwand noch zu dem ihrer rein optischen Erfahrung noch zu dem des Werks als einer in sich geschlossenen Monade. Worum es vielmehr geht, ist eine Rückkehr zur Zukunft der Moderne, dorthin, wo sich der Modernismus mit dem Minimalismus so berührt, dass beide ineinander umschlagen können, ohne sich dabei um ihre jeweils überzeugendsten Programmpunkte zu betrügen.

Dies ist die bisher unveröffentlichte deutsche Version des Katalogtextes:

Juliane Rebentisch: "Concretion, Ornament, and Singularity: Tomma Abts's Postmodern Modernity"
in: *Tomma Abts*, Art Institute of Chicago/Serpentine Galleries, London, 2018, S. 29-35

¹ "Laura Owens im Gespräch mit Tomma Abts/Laura Owens in conversation with Tomma Abts", in: *Laura Owens*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2006, S. 190-197, hier S. 190.

² Vgl. etwa Tomma Abts/Vincent Fecteau, "Ähnliche Prozesse", in: *Parkett* Nr. 84 (2008), S. 36-41, hier S. 41.

³ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1995, S. 190.

⁴ Ebd., S. 192.

⁵ Ebd., S. 193.

⁶ Tomma Abts/Vincent Fecteau, "Ähnliche Prozesse", a.a.O., S. 41.

⁷ Vgl. Abts' Beschreibungen in: Louisa Buck, "Champion of Abstraction: Artist interview with Tomma Abts", *The Art Newspaper* 165 (2006), S. 31.

⁸ So das Ideal bei Adorno zum Beispiel: Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 91 f.

⁹ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a.a.O., S. 193.

¹⁰ Vgl. etwa den Abschnitt über die lyrische Poesie in G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 15, Frankfurt/M. 1970, S. 415-417.

¹¹ Vgl. Suzanne Hudson, "Bestens durchdachte Ansätze: Wie sich das Werk von Tomma Abts der Interpretation entzieht", in: *Parkett* Nr. 84 (2008), S. 24-29, hier S. 29.

¹² Vgl. Richard Wollheim, *Painting as an Art*, London 1987, S. 46.

¹³ Zum latenten Anthropomorphismus minimalistischer Objekte und ihrer strukturellen Theatralität vgl. genauer Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2003, S. 51-78.

¹⁴ Vgl. hierzu die Installation Shots in *Tomma Abts*, Ausst.kat., Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2012.

¹⁵ Vgl. zu diesem auf dem indexikalen Verhältnis von malerischer Markierung und künstlerischer Hand basierendem Verständnis Isabelle Graw, "The Value of Liveliness: Painting as an Index of Agency in the New Economy", in: Isabelle Graw, Ewa Lajer-Burchardt, Institut für Kunstkritik, *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*, Berlin 2016, S. 79-101 hier bes. S. 90-93.

¹⁶ "Tomma Abts in Conversation with Simon Grant", in: *Painting Now. Five Contemporary Artists*, Aust.kat, Tate Britain, London 2013, S. 24-25, hier S. 25.

¹⁷ Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/M. 2000, S. 11.

¹⁸ Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: *Fale*, 2003; *Finne*, 2013; *Ihne*, 2012; *Inte*, 2013; *Sierk*, 2012; *Taade*, 2003.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Die Falte*, a.a.O., S. 199.

²⁰ Vgl. ebd., S. 201; für den Ursprung des offenen Kunstwerks im Barock vgl. auch Umberto Eco, "Die Poetik des offenen Kunstwerks", in: ders., *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1973, S. 27-59, hier bes. S. 35.

²¹ Vgl. hierzu paradigmatisch David Joselit, "Painting Beside Itself", in: *October* 130 (2009), S. 125-134.

²² Tatsächlich kommt Abts vom Film; sie hat bei Heinz Emigholz studiert, und in dieser Zeit strukturalistische 16 mm-Filme gemacht. Sie selbst bringt die Simulation von Bewegungseffekten in ihren Bildern mit dieser Prägung in Verbindung. Vgl. "Tomma Abts in Conversation with Simon Grant", a.a.O., S. 24.

²³ Vgl. Clement Greenberg, "Modernistische Malerei", in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karl-Heinz Lüdeking. Amsterdam/Dresden 1997, S. 265-278 hier S. 271.