

Die Malerei von Tomma Abts wirkt modern. Dennoch wäre die Aussage, ihre Bilder *zitierten* die klassisch modernistische Tradition der geometrischen Abstraktion, ebenso unzutreffend wie die, ihre Formensprache *verweise zurück* auf die organzistischen Ornamente der fünfziger Jahre. Es mag sein, dass ihre Bilder zunächst solche kunst- und designgeschichtlichen Assoziationen wachrufen. Bei einer eingehenderen Betrachtung wird jedoch klar, dass es in diesen Bildern nicht um benennbare Themen oder Referenzen geht, sondern um malerische Qualitäten. Wollte man die Malerei von Tomma Abts in Bezug auf die historische Moderne situieren, wäre es wohl angemessener, davon zu sprechen, dass sie das unvollendete historische Projekt der analytischen Abstraktion wieder aufnimmt, die Möglichkeiten der Malerei durch die Auseinandersetzung mit ihren Bedingungen neu zu bestimmen. Sie vermeidet dabei jedoch die Formulierung von malerischen Programmatiken im Stil der Avantgarden. Ohne die vorausseilende Legitimation der Malerei durch ein Programm muss jedes einzelne Bild für sich genommen die Beweislast des malerischen Experiments tragen.

Die Malereien von Tomma Abts vermitteln auf den ersten Blick einen Eindruck von Notwendigkeit. Die Klarheit und Bestimmtheit der Komposition lässt kaum Zweifel daran: Diese Bilder müssen so aussehen wie sie aussehen. Aufgrund ihrer einprägsamen Struktur ähneln ihre Kompositionen im Ansatz Ornamenten. Der Unterschied zwischen Ornamenten und den Bildformen von Tomma Abts liegt nun zunächst offensichtlich darin, dass Ornamente dazu entworfen sind, um in Serie wiederholt zu werden, die Formen in ihren Bildern aber sind singulär. Entscheidender ist jedoch, dass ihre Arbeiten im Gegensatz zu der Gestaltung von Ornamenten nicht auf definierten Grundformen *aufbauen*, sondern diese Formen überhaupt erst *hervorbringen*. Bei näherer Betrachtung wird klar, dass die geometrischen Bildmotive nicht als Vorlage am Anfang des malerischen Prozesses stehen, sondern dessen Ergebnis sind. Bei der Bildgestaltung handelt es sich um einen Arbeitsprozess der Bildfindung und nicht wie bei der Produktion des Ornaments um die serielle Umsetzung einer vorgefertigten Form. Die unebene, beinahe reliefartige Textur der Bildoberflächen macht dies deutlich: Bestimmte Farbflächen sind so oft übermalt, dass sie gegenüber anderen Feldern, auf die weniger Farbe aufgetragen wurde, leicht erhaben sind. Die Säume dieser Felder sind besonders deutlich dort sichtbar, wo die Formverläufe ihrer Grenzen während des Malprozesses widerrufen wurden. Die Konturen dieser revidierten Feldgrenzen sind unter den übermalten Schichten als Farbsäume sichtbar.

Diese Einsicht in den prozesshaften Charakter der Bildgestaltung verändert das gesamte Verständnis des Bildes: Obwohl die Komposition im Endergebnis so wirkt, als ob sie absolut definitiv ist und notwendig so sein muss wie sie ist, ist sie doch ganz offenbar das Resultat eines langwierigen Arbeits- und vor allem Entscheidungsprozesses. Am Anfang des malerischen Prozesses ist nichts entschieden. Das kann es auch nicht; denn die Notwendigkeit, Entscheidungen zu treffen, entsteht erst mit dem ersten Schritt, dem ersten Strich auf der Leinwand. Erst wenn er gemacht ist, kann und muss folgen, wie der nächste Schritt, der nächste Strich und der nächste Formverlauf aussehen, welche Farbe als nächstes ausgesucht und welche der vorherigen Entscheidungen unter Umständen widerrufen werden muss. Von einem Entscheidungsprozess zu sprechen, heißt dabei, zugleich

**There is a modern air about Tomma Abts' painting. Yet it would be a just as misleading to say her paintings *cite* the classical modernist tradition of geometrical abstraction as it would to claim her formal language *refers back* to the organicist ornaments of the 1950s. It may be that her paintings initially evoke such art and design historical associations, but a closer examination reveals that these paintings are not about specific topics or references but rather about painterly qualities. If we wanted to position Tomma Abts' work in relation to the historical modern age, it would be more fitting to argue she resumes analytical abstraction's unfinished project of redefining the scope of painting by exploring its requirements. What she does not do, however, is to formulate artistic programs in the manner of the avant-gardists. And as her work is not legitimized by a specific program, each individual painting must carry the burden of proof for this artistic experiment.**

**At first sight, Tomma Abts' work conveys an impression of inevitability. The resoluteness and lucidity of the composition leave little room for doubt: These paintings must look the way they do. The impression is very similar to that ornaments make by virtue of their striking structure. Obviously, the difference between ornaments and the formal arrangement of Tomma Abts' paintings derives from the fact that ornaments are created for the purpose of being repeated as a series, while this is not intended for the forms in her paintings. This aside, there is a more crucial difference: unlike ornaments her paintings are not *based on* definite basic forms, but on the contrary *produce* them. After closer inspection, it becomes evident that the geometrical elements do not act as a model at the outset of the painting process, but are actually its outcome. In other words, the painting is the result of a compositional work process and does not entail the serial realization of a predefined form that occurs in ornament production. This is further underlined by the uneven, almost relief-like texture of the paintings' surfaces: certain sections of colour have been painted over so often that in comparison with other fields, where less paint was applied, they appear to be slightly raised. The outlines of these fields are particularly conspicuous in those instances when the course their borders took was revoked during the painting process. Indeed, the contours of these revised borders are visible through the overlying layers as coloured edges.**

**Our appreciation of how the composition gradually evolves alters our entire understanding of the painting: Even though the final composition appears as if it were absolutely definitive, and must be precisely as it is, it is evidently the result of a protracted process in which decisions feature prominently. At the start of the painting process nothing has been decided. Nor can it be, since the need to make decisions only arises once the first step is taken, namely the first brushstroke is made. Once this has been done, a decision can and must be made on what the next step should be and how**