

Antipooden?

Neueste
Leipziger
Schule



7–9

11–20

21–29

30–33 Benedikt Leonhardt

34–37 Maria Schumacher

38–41 Claus Georg Stabe

42–45 Henriette Grahnert

46–49 Sebastian Burger

50–53 Johannes Daniel

54–57 Robert Seidel

58–61 Malte Masemann

62–67 Sebastian Nebe

68–71 Markus Matthias Krüger

72–79 Titus Schade

80–83 Kristina Schuldt

84–87

Vorwort

Antipoden?

Vom Tod der Malerei
ins Zeitalter der Malerei

[Text] Frank Zöllner

Neueste Leipziger Schule[Text] Defne Kızılöz,
Aslı Özdemir

[Text] Marie Wohlfarth

[Text] Katrin Kaiser

[Text] Alfa Richter

[Text] Friederike Klose

[Text] Mareike Susanne
Weishaar

[Text] Robert Isensee

[Text] Erik Kirkamm,
Sander Taureck

[Text] Shalyn

Hempowicz,

Mia Alina Kutzner

[Text] Luisa Mraz

[Text] Julia Reddig

[Text] Annalena Metz

[Text] Mathilde Blum

CVs

Die jüngste Leipziger Malerei blickt nicht gerade auf eine lange Tradition zurück. Tatsächlich fällt der Beginn der *Leipziger Schule* erst in die frühen Jahre der DDR und der deutschen Teilung. Hintergrund dieses Beginns war die Absicht, eine sozialistische Kunst unabhängig von bürgerlichen Traditionen zu begründen. Herausgekommen ist dabei im Laufe der Jahre eine merkwürdige Mischung aus Anpassung und verhaltener Verweigerung, die international Beachtung gefunden hat und immer noch reichlich Gesprächsstoff bietet. Dieser *Leipziger Schule* folgte mit der Wiedervereinigung Deutschlands eine *Neue Leipziger Schule* und auf sie mindestens eine weitere, die wir der Einfachheit halber *Neueste Leipziger Schule* nennen – wohl wissend, dass der Schulbegriff oft mehr Widerspruch als Zustimmung erntet.

Die in dieser Ausstellung vereinten Maler*innen sind fast alle im Jahrzehnt vor der Wiedervereinigung geboren und haben einen wesentlichen Teil ihrer Ausbildung an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig absolviert. Dabei wurden sie noch mit sehr unterschiedlichen Kunstsystemen konfrontiert, beispielsweise mit dem vermeintlichen Gegensatz von Figuration und Abstraktion. Traditionell scheinen ja figürliche und abstrakte Positionen in der Malerei einander unversöhnlich gegenüber zu stehen. Die meisten Künstler*innen dieser Ausstellung bewegen sich jedoch zwanglos zwischen den vermeintlichen Antipoden. Der gelegentlich mit der politischen Teilung von Ost und West assoziierte Gegensatz

zwischen Figuration und Abstraktion erweist sich also als eine Fiktion, die in der gegenwärtigen künstlerischen Praxis keine Rolle mehr spielt. Dasselbe gilt im Übrigen auch für den oft wiederholten Gemeinplatz vom *Tod der Malerei*, der im einleitenden Katalogessay hinterfragt wird.

Ausstellung und Publikation *Antipoden* konnten nur durch das Zusammenwirken etlicher Akteure gelingen. Unser Dank gilt den Künstler*innen und ihren Galerien, ohne deren Kooperationsbereitschaft wir nichts hätten ausrichten können. Besonderer Dank gebührt auch Carolin Niederalte und dem MÄDLER ART FORUM, das uns nicht nur einen organisatorischen Rahmen gegeben hat, sondern auch einen schönen Ausstellungsraum an einem ganz besonderen Ort in der Mädler-Passage. Dieser Ort besitzt als Teil der prächtigsten Passage Leipzigs eine interessante kulturhistorische Dimension, denn seit Walter Benjamins unvollendetem *Passagenwerk* gilt die Bauform der Passage als Metapher europäischer Kultur.

Danken möchten wir zudem Anne Fellner für die Übersetzung der Texte sowie Daniel und Martin Weicker für das maßstäbliche Modell des Ausstellungsraums. Dank gebührt schließlich Nicole Lingott für die finale Hilfe, der Galerie Naehring für geistige und logistische Unterstützung sowie dem durch Annika Bach und Caroline Keller vorzüglich vertretenen Verlag E.A. Seemann Henschel und Anne Dietzsch für das ebenso vorzügliche Layout.

Die Welt der Kunst basiert auf Gegensätzen. So stehen beispielsweise gegenständliche und ungegenständliche Malerei einander gegenüber oder traditionelle Bildmedien den Ausdrucksformen der Konzeptkunst. Ein weiterer Antagonismus ist der zwischen Tradition und Avantgarde. In diesem Zusammenhang wurde sogar behauptet, dass die Moderne in der Kunst mit dem Ende der Malerei ihren eigentlichen Anfang genommen habe und dass ihr eine Daseinsberechtigung nur dann zustehe, wenn sie über sich selbst reflektiere.^[1] Zudem bringt man die Rede vom Tod der Malerei gern mit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert in Verbindung. So soll im August 1839 der französische Historienmaler Paul Delaroche angesichts einer Daguerreotypie ausgerufen haben: „Von heute an ist die Malerei tot“. Das jedenfalls berichtet Gaston Tissandier einige Jahre später.^[2] Tatsächlich hätte der Logik des technischen Fortschritts folgend die Malerei mit der Erfindung der Fotografie tot sein können, denn ihre Abbild- und Repräsentationsfunktionen schienen sich erledigt zu haben. Eingetreten aber ist genau das Gegenteil. Mit Realismus, Impressionismus und Symbolismus erlebte die Malerei allein im 19. Jahrhundert eine Reihe großer, weitreichender Erfolge.

Im 20. Jahrhundert wurde der Tod der Malerei erneut und oft mit einer gehörigen Portion Pathos

[1] Johannes Meinhardt, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997, S.7; ders., Die Moderne und das Ende der Malerei, in: *Kunstforum international* 2005, S. 203–246, bes. S. 206.

[2] "La peinture est morte à dater de ce jour!". Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie*, Paris 1874, S. 64.

behauptet. So besuchte Marcel Duchamp im Herbst 1912 zusammen mit Constantin Brâncuși und Fernand Léger die Luftfahrtschau im Grand Palais in Paris, wo auch die fortschrittlichsten Flugzeugmodelle ausgestellt waren. Wie fast die gesamte Pariser Avantgarde war auch Duchamp begeistert von der Luftfahrttechnologie. Dabei soll er gegenüber Brâncuși bemerkt haben: „Das ist das Ende der Malerei. Wer kann etwas Besseres machen als diesen Propeller? Sag mir, kannst Du das?“. So kolportiert es jedenfalls später Léger.^[3] Auch diese Überlieferung ist also nur aus zweiter Hand.

In der Zwischenkriegszeit erklärten Alexander Rodtschenko und die russischen Konstruktivisten erneut den Tod der Malerei.^[4] Nach dem Zweiten Weltkrieg schienen *die letzten Bilder* von Ad Reinhardt das Schicksal der einstigen Königsdisziplin der Kunstgeschichte zu besiegeln.^[5] Weitere Todesanzeigen der Malerei folgten wenig später. Inzwischen hatte sich New York als Hauptstadt der Kunst etabliert, der Abstrakte Expressionismus war das Gebot der Stunde und die Malerei wieder obenauf. Doch ausgerechnet angesichts ihrer Erfolge wurde sie erneut infrage gestellt. Auslöser war die 1974 vom Chef des Museum of Modern Art in New York, William Rubin, vertretene These, dass die Malerei in einer Epoche der Konzeptkunst

[3] "C'est fini la peinture. Qui fera mieux que cette hélice? Dis, tu peux faire ça?". Dora Vallier, La vie fait l'œuvre de Fernand Léger, in: *Cahiers d'art* 29, 1954, S.133–172, bes. S.140.

[4] Alfred H. Barr, Russian Diary 1927–28, in: *October* 7, 1978, S.10–51, bes. S.36; Meinhardt, Ende der Malerei, S.102–106.

[5] Susan Howe, The End of Art, in: *Archives of American Art Journal* 14 (4), 1974, S.2–7; Meinhardt, Ende der Malerei, S.143–148.

84

geboren in Leipzig ^[DE]
lebt und arbeitet in Leipzig ^[DE]

Untitled (WF-RB-BO-I/PG-2) 2020



Acrylfarbe, Vinylfarbe,

Klebeband und

Spachtelmasse auf Leinwand

200 × 165 cm

14–16

Meisterschüler-
studium
an der Hochschule
für Grafik
und Buchkunst
Leipzig ^[DE] bei Prof.
Astrid Klein

12

Auslandsstudium
an der Kunst- und
Designhochschule Bergen ^[NO]

07–14

Studium der Malerei
an der Hochschule für Grafik
und Buchkunst Leipzig ^[DE]

seit 09

bei Prof. Astrid Klein

Farbmomente pulsieren auf der Leinwand. Deren Weite und Tiefe geben ein Gefühl von Räumlichkeit und ziehen das Gegenüber in ihren Bann. Erst bei näherer Betrachtung werden Bildstrukturen, die Handschrift Benedikt Leonhardts und der Dialog deutlich, den der Künstler ständig mit seiner Kunst führt. Am Anfang seines zeitintensiven und komplexen Malprozesses steht ein Impuls aus der Welt des Digitalen. Von dorthin kommen Licht, Helligkeit, Transparenz und auch Rückkopplungsmomente, die während des Arbeitens zu nächsten Schritten führen. Ausgehend von einem flimmernden Bildschirm bringt der Künstler das Gesehene zum Stillstand. Er entschleunigt es und holt damit die digitale Inspirationsquelle zurück in die analoge Gegenwart. Strahlkraft und Farbllichkeit gehen dabei jedoch keineswegs verloren, sondern gewinnen an Ausdruckskraft. Darauf folgen weitere Prozesse, in denen Benedikt Leonhardt Farbe und malerische Texturen, aber auch Einschlüsse in den Farbschichten und Arbeitsspuren zu einem stimmigen Ganzen vereint. Dabei spielt die Intuition eine bedeutende Rolle, aber auch das Eigenleben des Materials, dem der Künstler einen gewissen Entfaltungsspielraum lässt, auf den er wiederum reagieren kann. Durch etliche Schichtungen entsteht Transparenz, die sowohl die Materialität sichtbar macht, als auch zum Bildaufbau beiträgt.

Das von Benedikt Leonhardt oft gewählte Hochformat entpuppt sich als direktes physisches Gegenüber des Malers und wird somit zum aktiven Mitspieler im Schaffensprozess. Zudem ist jeder Punkt des Werkes für den Künstler von seiner Position vor dem Bild aus bequem erreichbar, sodass die Leinwand die Körperproportionen des Malers spiegelt. In der Bewegung des Malakts entwickelt sich dabei ein sowohl körperlicher als auch geistiger Dialog zwischen Künstler und Werk. Dabei ereilen ihn auch Ideen für kommende Werke, sodass es über den individuellen Schaffensakt hinaus zur Kommunikation unter den Werken kommt.

Seine Arbeiten sieht Benedikt Leonhardt nicht als gegenstandslos an. Gegenstand seiner Kunst ist für ihn letztendlich das Medium der Malerei, das sich mit der Eigensprache des Materials verbindet. Am Ende entsteht ein geschlossenes Ganzes, das keinerlei Erklärung oder Referenzen braucht, um seine Wirkung zu offenbaren. Die Konversation zwischen Künstler und Leinwand kommt zur Ruhe. Was wir sehen, denken zu sehen, fühlen zu sehen, ist nun vollkommen uns überlassen.

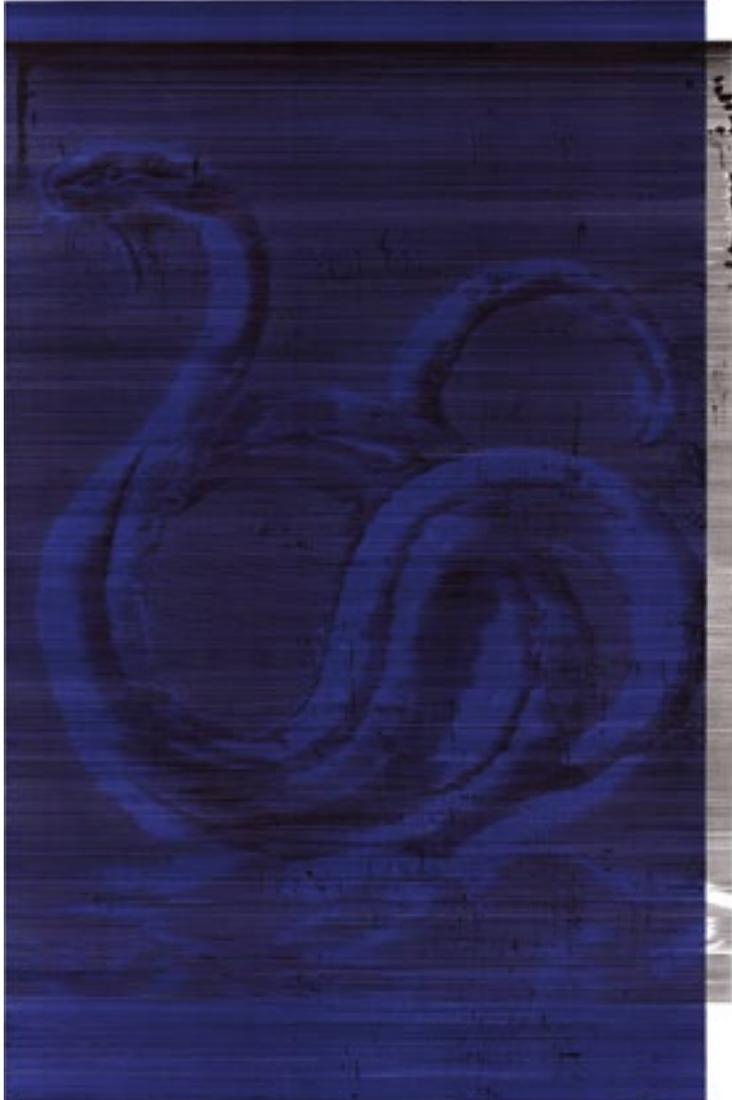
Color pulsates on the canvas. Its vastness and depth create a sense of space, captivating the observer. Only upon closer inspection does the painting's structure—Benedikt Leonhardt's characteristic signature and his ongoing dialog with his work—become apparent. The first step of his time-consuming and complex painting process begins with an impulse from the digital realm. From here he obtains light, brightness, transparency as well as instances of feedback, which lead to the next stages of his work process. Starting with a flickering screen, the artist brings what he sees to a standstill. With this deceleration, the artist brings the digital source of inspiration into the analog present. Neither the radiance nor color intensity is lost in the process, in fact both are amplified. Further procedures follow as Benedikt Leonhardt merges color and texture, with inclusions of layered paint and traces of work, into a harmonious overall whole. Intuition plays an essential role in the painting process, as does the nature of the material itself, which the artist grants a certain scope for development that he may in turn react to. Transparency is created by countless layers, making the materiality of the painting visible, while at the same time building it up.

Benedikt Leonhardt's preferred portrait formats serve the painter as direct physical counterparts, making them active participants in the creative process. Moreover, from his position in front of the painting, the artist can easily access every point of the work as the canvas mirrors the painter's physical proportions. During the act of painting, a physical as well as mental dialog develops between the artist and his work. Ideas for future works also come to him while painting, resulting in a communication between the works that reaches beyond the individual creative act.

Benedikt Leonhardt does not consider his work to be non-representational. The object of his art is ultimately the medium of painting itself, which interacts with the material's inherent language. The result is a self-contained entity that needs neither explanation nor reference to reveal its impact. The conversation between artist and canvas is brought to rest. What we see, believe we see, feel we see is thus completely up to us.

84

geboren in Lauchhammer ^[DE]
lebt und arbeitet in Leipzig ^[DE]



Day of the Icon II

2019

Kugelschreiber auf Papier

143 × 103 cm

12–14

Meisterschülerstudium
an der Hochschule
für Grafik und Buchkunst
Leipzig ^[DE]

bei
Prof. Neo Rauch

09–10

Auslandsstudium
an der Akademie Sztuk Pięknych
und an der Akademie der
Bildenden Künste ^[Krakau, PL]

04–11

Studium der Malerei
an der Hochschule für Grafik
und Buchkunst Leipzig ^[DE]

seit 10

bei Prof. Heribert
C. Ottersbach

Claus Georg Stabe hat in den vergangenen Jahren ein breites künstlerisches Œuvre geschaffen, darunter nicht nur seine klassischen *Drone-Drawing* Bilder, sondern auch in Öl auf Leinwand gemalte, paradieshaft anmutende Ausblicke. In seinen Werken verleiht Claus Georg Stabe der Linie und dem Kugelschreiber, auf den ersten Blick zwei simple Medien, große Ausdruckskraft. Während der Kugelschreiber sich Linie für Linie über das Papier arbeitet, findet eine radikale Verlangsamung der Linie statt, wobei die Erzeugung des Widerstands durch das grafische Medium eine wichtige Rolle spielt. Mit der zeitlichen Ausdehnung des Arbeitsprozesses steht von Beginn an die atmosphärische Verdichtung im Vordergrund, bis im Laufe der Zeit das Hauptmotiv des Bildes erscheint. Dabei existiert innerhalb des Gezeichneten durch die bewusste Modulation der Strichstärken eine Vibration, die in ihrer Gesamtheit wie ein Summen des Bildes ertönt. Das Überführen von musikalischen Verfremdungen wie Echo und Hall in bildnerische Formen bilden einen weiteren zentralen Aspekt für den Arbeitsprozess. Der Künstler selbst nennt dieses Vorgehen *Drone-Drawing*, ausgehend von der Drone Musik der 1960er-Jahre.

Durch den Versuch, komplexe Empfindungen und intensive Eindrücke zu veräußerlichen, verweilen die Bilder weniger an einem fixen Punkt, als dass sie einen Verlauf der Zeit darstellen. In angedeuteter und nicht ausformulierter Form erlaubt dies ein Oszillieren zwischen gegenständlich-mimetischer und ungegenständlicher Darstellung. Dadurch herrscht trotz der motivischen Bezüge eine gewisse Momentlosigkeit. Die Arbeitsweise der linearen Aufreihung und Schichtung einzelner Bildbestandteile bedingt die Entstehungsgeschwindigkeit, die einen schnellen gestischen Ausdruck verhindert. Lediglich abgelegte Farbschlieren, die seiner entschleunigten Technik auf natürliche Weise innewohnen, geben Auskunft über eine Unmittelbarkeit des Farbauftrags.

Claus Georg Stabes Bilder bezirzen durch tiefe Schichten atmosphärisch aufgeladener Stimmungen. Sie sind Fenster, die in andere Welten blicken lassen, wo irdische Regeln wie Zeit, Perspektive und Schwerkraft wie eine fremde Banalität erscheinen. Ihre Formen verlocken mit Farblichkeiten, die den Wunsch erwecken, tief unter die Oberfläche zu tauchen, um noch mehr von ihnen zu entdecken. So webt der Künstler Teppiche aus von Tau benetzten Spinnenweben, die zart und fragil, wie eingefangene Töne oder Klänge, zwischen Zweigen und Blättern erklingen.

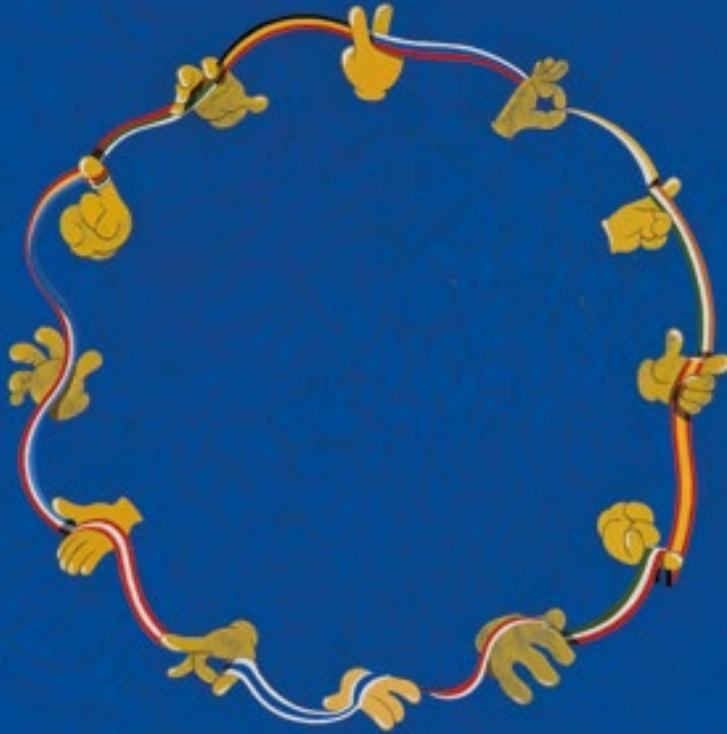
Over the past few years, Claus Georg Stabe has produced a broad artistic oeuvre, which not only includes his classic *drone-drawings*, but also paradise-like vistas painted in oil on canvas. The line and the ballpoint pen—at first glance, two simple means of expression—carry great expressive potential in Stabe's work. The ballpoint pen works its way across the paper, line by line, resulting in a radical deceleration of the line. In this manner, the graphic medium's generation of resistance plays an important role. From the beginning of the working process, the focus lies on atmospheric intensification until the artwork's main motif gradually appears. An inherent vibration exists in the drawing owing to the deliberate modulation of the lines' widths. In their entirety, they virtually cause the image to hum. A further central aspect of the artist's process is the translation of musical distortions such as echoes and reverberations into visual forms. Stabe calls this procedure *drone-drawing*, based on the drone music of the 1960s.

In their attempt to express complex sensations and intense impressions, the works appear to represent a passage of time, rather than lingering at a fixed point. This indicated yet unexpressed form allows for an oscillation between representational/mimetic and non-representational depictions. Despite the motifs' references, the result is a certain absence of time. His technique of linear sequences and layering of individual visual elements determines the speed of production, preventing rapid gestures. Only smeared ink deposits, naturally inherent in his decelerated technique, testify to the immediacy of the ink's application.

Claus Georg Stabe's work captivates with its deep layers of atmospherically charged moods. They are windows that provide a glimpse into other worlds, where earthly constraints such as time, perspective and gravity appear strange and banal. Their forms entice us with colors, arousing the desire to dive deep below their surface in order to discover more of them. The artist weaves carpets from cobwebs wet with dew. They sound out tender and fragile like notes or tones captured between the twigs and leaves.

83

geboren in Grimma ^[DE]
lebt und arbeitet in Leipzig ^[DE]



Ziemlich gute politische Malerei

2017

Eitempera auf Leinwand

40 × 60 cm

09–11

Meisterschülerstudium
an der Hochschule für Grafik
und Buchkunst Leipzig ^[DE]
bei Prof. Neo Rauch

03–08

Studium der Malerei
an der Hochschule für Grafik
und Buchkunst Leipzig ^[DE]

seit 05

bei Prof. Neo Rauch

„Letzten Endes kannst du ja alles runterbrechen auf ganz einfache Formen: Dreiecke, Vierecke, Kreise.“ Betrachtet man Robert Seidels Werke, sticht die klare, flächige Struktur der Formen sofort ins Auge, die sich auch aus der Ei-Tempera-Technik seiner Leinwandgemälde ergibt. Dabei schlüsselt er Sujets, die ihn emotional ansprechen und daher sein Interesse wecken, in geometrische Formen auf. Somit gelangt Robert Seidel zu einem gründlicheren Verständnis der dargestellten Objekte oder Formen. Landschaften und Architektur konstruiert er entsprechend seinem Verständnis von Fläche und Raum. Daraus entsteht eine relativ abstrakte und nicht gestische Malerei. Diese Herangehensweise resultiert u. a. daraus, dass sich Robert Seidel sowohl während seines Studiums an der Hochschule für Grafik und Buchkunst als auch in den folgenden Jahren vornehmlich mit der Wiedergabe von Architektur befasste. Seit einigen Jahren überträgt er dieses Vorgehen auf andere Sujets und sucht neue Herausforderungen, wobei zunehmend das Portrait in den Fokus rückt. Kreise, Ovale und Ellipsen ergänzen seitdem seine Formensprache. Mit ihnen bricht Seidel in seinen Portraits die Gesichter und Körper seiner Modelle auf deren Grundformen herunter. Außerdem reizt ihn, dass zusätzlich zur malerischen Umsetzung auch Empathie zu einer wichtigen Komponente seiner Malerei wird. Laut Seidel ist es bedeutsam, dass das Gegenüber „sich dir [...] auch ein bisschen öffnen muss.“

Während er sich noch zu Beginn seines Schaffens thematisch mit der näheren Umgebung seiner Geburtsstadt Grimma auseinandergesetzt hat, sammelt er in letzter Zeit häufig Inspirationen auf seinen Reisen. „Ganz am Anfang war eher das Hierbleiben und das Erstmal-Schauen, wo man wie herkommt. Und wenn man sich dessen bewusst ist, kann man mit seinem Rüstzeug losziehen.“ Aber ob Portrait, Landschaft oder Architektur, Robert Seidels Kunst hat eine klare Formensprache und ist geprägt von dem Drang, sich Dinge begreiflich zu machen und sie auf einer tieferen Ebene zu hinterfragen und zu verstehen.

“Ultimately everything can be broken down into very simple forms: triangles, squares, circles.” When viewing Robert Seidel’s works, the clear, planar form structure immediately catches the eye. This also results from the egg tempera technique of his paintings on canvas. He takes subjects that appeal to him emotionally and arouse his interest and breaks them down into geometric forms. This allows Seidel to gain a more thorough understanding of the depicted objects or forms. He constructs landscapes and architectures according to his understanding of surface and space. This results in relatively abstract, non-gestural paintings. His approach is partly owed to the fact that, during his studies at the Hochschule für Grafik und Buchkunst and in the following years, Seidel was primarily concerned with the depiction of architecture. In recent years he has been translating this approach to other subjects and been looking for new challenges, while focusing increasingly on the portrait. He has since added circles, ovals and ellipses to his formal language. In his portraits, Seidel uses them to break down the faces and bodies of his models into their basic forms. Moreover, he is interested in the idea that, in addition to the painterly execution, empathy is an important component of his painting practice. Seidel considers it essential that the person opposite “must also open up to you [...] a little bit.”

While he was still primarily focused on the immediate surroundings of his birthplace, Grimma, at the beginning of his career, he has lately begun to gather inspiration on his travels. “Initially, it was more a matter of staying here and for the first time really seeing where one comes from and how. And once you gain awareness of these things, you can set off with your equipment.” Regardless of whether he is painting portraits, landscapes or architecture, Robert Seidel’s work is characterized by a clear formal language and the urge to make things comprehensible and question and understand them on a deeper level.



The Ugly One (B,B)

2019
Eitempera auf Leinwand
30 × 20 cm

Sebastian Burger
Johannes Daniel
Henriette Grahnert
Markus Matthias Krüger
Benedikt Leonhardt
Malte Masemann
Sebastian Nebe
Titus Schade
Kristina Schuldt
Maria Schumacher
Robert Seidel
Claus Georg Stabe
Mathilde Blum
Shalyn Hempowicz
Robert Isensee
Katrin Kaiser
Erik Kirkamm
Defne Kızılöz
Friederike Klose
Mia Alina Kutzner
Annalena Metz
Luisa Mraz
Aslı Özdemir
Julia Reddig
Alfa Richter
Sander Taureck
Mareike Susanne Weishaar
Marie Wohlfarth
Frank Zöllner

Die Welt ist von Gegensätzen geprägt, die nicht unbedingt welche sind. Das zeigt auch die Ausstellung *Antipoden? Neueste Leipziger Schule*. Traditionell scheinen ja abstrakte und figürliche Positionen in der Malerei einander unversöhnlich gegenüber zu stehen. Die meisten Künstler*innen dieser Ausstellung jedoch bewegen sich zwanglos zwischen den vermeintlichen Antipoden. Daher sind wir in der Ausstellung auch der traditionellen Reihenfolge – zuerst figürlich, dann abstrakt – nicht mehr gefolgt. Ebenso zeigen die in dieser Ausstellung versammelten Künstler und der einleitende Katalogessay, dass der oft wiederholte Topos vom *Tod der Malerei* bereits im 19. Jahrhundert und damit also von Beginn an eine Fiktion war.

The world is characterized by contrasts that are not necessarily relevant. This is also shown by the exhibition *Antipodes? Newest Leipzig School*. Traditionally, abstract and figurative positions in painting seem irreconcilably opposed to each other. Most of the artists in this exhibition, however, move freely between the supposed antipodes. Therefore, we did not follow the traditional order—first figurative, then abstract—in the exhibition. Likewise, the artists gathered in this exhibition and the introductory catalog essay show that the often repeated topos of the *death of painting* was already a fiction in the 19th century and thus from the very beginning.

