

EDVARD
MUNCH
IM DIALOG

Ausstellungsdaten

Dauer	18. Februar – 19. Juni 2022
Virtuelle Eröffnung	17. Februar 18.30 Uhr via Facebook-Live & YouTube
Ausstellungsort	Kahn Galerie, Tietze Galerie / ALBERTINA
KuratorInnen	Dieter Buchhart (Kurator der Ausstellung) Antonia Hoerschelmann (Kuratorin ALBERTINA)
Werke	128
Katalog	Erhältlich auf Deutsch (EUR 32,90) und Englisch (EUR 34,90) im Shop der ALBERTINA sowie unter www.albertina.at
Kontakt	Albertinaplatz 1 1010 Wien T +43 (01) 534 83 0 presse@albertina.at www.albertina.at
Presse	Daniel Benyes T +43 (01) 534 83 511 M +43 (0)699 12178720 d.benyes@albertina.at Sarah Wulbrandt T +43 (01) 534 83 512 M +43 (0)699 10981743 s.wulbrandt@albertina.at

Edvard Munch

Im Dialog

18. 2. – 19. 6. 2022

Die ALBERTINA widmet Edvard Munch (1863–1944) ihre große Frühjahrsausstellung 2022. Die umfassende Schau ist in mehrerer Hinsicht einzigartig: Über 60 Werke des norwegischen Künstlers zeigen das beeindruckende Œuvre, als eines, das für die moderne und zeitgenössische Kunst wegweisend ist. *Edvard Munch. Im Dialog* konzentriert sich in erster Linie auf Munchs spätere Werke und deren Relevanz für die Kunst der Gegenwart. Neben ikonischen Fassungen der *Madonna*, des *Kranken Kindes* oder der *Pubertät*, ist es nicht zuletzt das von Unheimlichkeit, Bedrohung und Entfremdung zeugende Naturbild Edvard Munchs, das durch eine Reihe an Landschaftsgemälden dieses Hauptthemas des Symbolismus und Expressionismus in einen Dialog mit Werkgruppen bedeutender KünstlerInnen unserer Zeit tritt. Zu den gezeigten, direkten Variationen von Munchs ikonischen Bildern werden Werke von KünstlerInnen in den Fokus der Ausstellung gerückt, die an Munchs experimentelle und modernistische Erweiterung des Malereibegriffs anknüpfen.

Munch bricht dabei radikal mit der sichtbaren Wirklichkeit und wendet sich den verborgenen, unsichtbaren Verletzungen und Erschütterungen der Seele zu. Krankheit, Eifersucht und Angst bleiben zeitlebens wiederkehrende Themen. Ihn interessieren die Narben der psychischen Verarbeitung von Erlittenem.

Auch technisch ist er revolutionär: eine koloristische Übersteigerung seiner Gemälde, die Vereinfachung der Motive, die ikonenhafte Frontalität seiner Figuren bis hin zur scheinbaren Verflüssigung der Landschaft bilden eine unberechenbare, bedrohliche Welt ab. Der Mensch wird zur Symbolfigur für das Sich-Verlieren des Einzelnen im Ganzen: die Urangest der Gesellschaft am Beginn der Moderne.

Die weitreichende Rezeption Munchs in der zeitgenössischen Kunst beweisen sieben bedeutende KünstlerInnen der Gegenwart – allesamt Größen des 20. Jahrhunderts – die mit Munch in Dialog treten: Andy Warhol, Jasper Johns, Georg Baselitz, Miriam Cahn, Peter Doig, Marlene Dumas und Tracey Emin. Die ausgewählten Werkgruppen illustrieren eindrucksvoll den Einfluss, den Edvard Munchs Kunst bis heute auf nachfolgende Generationen ausübt.

Andy Warhol

Der Amerikaner Andy Warhol arbeitet sich an den berühmtesten druckgrafischen Werken Munchs ab: *Der Schrei*, *Madonna* sowie Munchs *Selbstbildnis mit Knochenarm*. Warhol adaptiert diese Motive, und es entstehen Variationen im Stil der Pop Art. Während er an der ursprünglichen Komposition und den Sujets der Darstellung kaum Veränderungen vornimmt, setzt Warhol vor allem auf den Einsatz verschiedener greller Farbkombinationen, um unterschiedliche Abwandlungen zu kreieren. Auf diese Weise gelingt es ihm, Munchs Grafiken immer wieder neu zu entdecken, sie zu modifizieren und letztendlich zu eigenen Werken von differenzierter Ausdruckskraft umzuformen.

Jasper Johns

Umgekehrt entdeckt Jasper Johns in einem Spätwerk Munchs – *Selbstporträt. Zwischen Uhr und Bett* – ein abstraktes Muster, das der Amerikaner isoliert und als All-over Struktur über das ganze Bild legt. Das abstrakt-ornamentale Bildelement einer Bettdecke in einem späten, pessimistisch-mitternächtlichen Selbstbildnis Munchs wird Johns zur geradezu obsessiv verfolgten Inspirationsquelle.

Georg Baselitz

Zur Rezeption Munchs bei Baselitz gehören die Waldlandschaften und seine zum Teil auch indirekten Porträts des norwegischen Malers. Der deutsche Künstler sieht in dem Norweger den an sich zweifelnden Maler und erkennt in dessen nächtlicher Einsamkeit das künstlerische Schicksal. Ihn fasziniert die Alltäglichkeit der Darstellungen Munchs, ihre Tristesse, aber auch die innere Spannung und Unruhe, die seine Werke auslösen, ebenso wie die Flüchtigkeit und das Fragmentarische.

Miriam Cahn

Auch bei Miriam Cahn steht menschliche Emotion von ohnmächtiger Verzweiflung und Angst bis hin zu zügelloser Aggression im Mittelpunkt. Was bei Edvard Munch Ausdruck des epochentypischen Geschlechterkampfes ist, wird bei Miriam Cahn zum Ausweis der Unterdrückung der Frau, wobei die unheimliche Stimmung ihrer Werke von Munchs unheimlicher Naturerfahrung abgeleitet erscheint. Die Künstlerin übersetzt Munchs misogynen Thema des von der Frau bedrohten und betrogenen Mannes in eine feministische Bildwelt und bewahrt zugleich Munchs düster-unheimlichen Farbkosmos. Dabei beschäftigt sie sich intensiv mit grundlegenden Fragen menschlicher Erfahrungen, rückt Themen wie Liebe, Identität, Tod oder Trauer ins Zentrum ihrer Arbeit und schließt so unmittelbar an die inhaltlichen Schwerpunkte Munchs an.

Peter Doig

Für den schottischen Maler Peter Doig ist die Materialität in Munchs Gemälden wie auch die Ikonologie der Entfremdung des Menschen von sich selbst ein wesentlicher Bezugspunkt in den Werken des Norwegers. In Anlehnung an Munchs epochale Bilderwelten geht er der Frage nach der Verortung des Individuums in der modernen Welt nach. Neben Pessimismus und dem wachsenden Thema des Allein-seins in der Welt, ist es die Experimentierfreudigkeit Munchs, die Maler wie Peter Doig an dem Werk des Norwegers interessiert.

Marlene Dumas

Für die südafrikanische Künstlerin Marlene Dumas ist das pessimistische Weltbild Munchs nicht nur die Grundlage für das Einzelschicksal, sondern ein Symbol für die Unterdrückung des Menschen an sich, für den Konflikt zwischen Mann und Frau, zwischen Schwarzen und Weißen. Mit ihren existenziellen Themen schließt Dumas in ihren Inhalten ganz unmittelbar an die emotional aufgeladenen Darstellungen Munchs an.

Hat Edvard Munch die Bedrohung des Mannes durch die Frau, der *femme fatale*, zu einem Hauptthema seines Zyklus „Der Lebensfries“ gemacht, so deutet Marlene Dumas diese Ikonografie in Bildern kolonial-rassistischer Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung Afrikas um. Zugleich fasziniert sie so sehr wie Peter Doig die koloristische Experimentierfreudigkeit des Norwegers.

Tracey Emin

Tracey Emins Gemälde und multimediale Arbeiten sind von traumatischen persönlichen Erfahrungen geprägt und knüpfen an den autobiographischen Charakter in Munchs Schaffen an. Die Engländerin bringt in ihrem Kunstschaffen, genauso wie Munch, eine starke persönliche Komponente zum Ausdruck. Für sie ist Edvard Munch der vorbildhafte Künstler schlechthin, der dem psychischen Zerfall des modernen Menschen Ausdruck verliehen hat.

Am Beispiel dieser bedeutenden Gegenwartskünstlerinnen und -künstler zeigt die Ausstellung *Edvard Munch. Im Dialog* die mannigfaltige Munch-Rezeption, von der Auseinandersetzung mit Munchs Motiven und Themen über das Aufgreifen stilistischer Merkmale bis hin zu einer intensiven Beschäftigung mit den tiefenpsychologischen Inhalten des großen norwegischen Symbolisten und Expressionisten.

Die Schau schließt an die Rekordausstellungen der ALBERTINA zu Munch 2003 und 2015 an und wird vom Munchmuseet in Oslo sowie zahlreichen weiteren internationalen Institutionen und Privatsammlungen unterstützt.

Wandtexte

Edvard Munch

Frühe Jahre

Anfang der 1880er-Jahre studiert Munch Malerei an der Königlichen Zeichenschule in Kristiania, dem heutigen Oslo. Zu Beginn orientieren sich seine Werke noch am Naturalismus seiner um einige Jahre älteren norwegischen Malerkollegen und Förderer Frits Thaulow und Christian Krohg, von deren Stil er sich jedoch bald abwendet. Während dieser Zeit ist Munch auch Teil der sogenannten Kristiania-Bohème, eines Künstler- und Literatenkreises um den Schriftsteller und Anarchisten Hans Jæger, der das bürgerliche Leben ebenso ablehnt wie jegliche Form des Nationalismus und in einer verbotenen Programmschrift eine Utopie des freien gesellschaftlichen Zusammenlebens entwirft. Jægers Theorien beeinflussen Munch nicht nur in seiner Kunst, sondern auch in seinen eigenen Texten, die der Künstler neben seiner Tätigkeit als Maler verfasst.

1884 ruft eine erste öffentliche Präsentation von Munchs Bildern im Herbstsalon in Kristiania Kritik hervor. Nur zwei Jahre später nimmt er mit vier Arbeiten, darunter die erste Fassung des unter dem Titel Studie ausgestellten Werks *Das kranke Kind*, in dem der Maler den Tod seiner früh an Tuberkulose verstorbenen Schwester Sophie verarbeitet, erneut an der Herbstausstellung teil und löst damit endgültig einen Skandal aus. Die Kritiker bezeichnen die Darstellung als unfertige „Schmiererei“.

Um 1890 schafft Munch erste symbolistische Arbeiten. In seinen eindrucksvollen Landschaftsbildern wird die Natur zu einem Projektionsraum der menschlichen Emotion, zum Spiegel der Seele. Vor allem Åsgårdstrand am Oslofjord, wo Munch sich über die Sommermonate ein Haus mietet, wird für ihn zu einem besonderen Ort der Inspiration. Mit dem Symbolismus kommt Munch vorrangig während seiner Aufenthalte in Paris in Berührung. Dort lernt er unter anderem im Salon des Artistes Indépendants auch die Kunst der zeitgenössischen Avantgarde kennen. Die Malerei von Vincent van Gogh, Georges Seurat, Paul Signac und Henri de Toulouse-Lautrec beeinflusst ihn schließlich in seinem eigenen Schaffen.

Erste Erfolge

1892 werden Bilder Munchs bei einer Ausstellung im Verein Berliner Künstler präsentiert, was zu einem Skandal führt. Sein Stil wird erneut harsch kritisiert. Ein gemeinsamer Beschluss der übrigen teilnehmenden Künstler führt letztlich zu einer vorzeitigen Schließung der Schau, was jedoch auch die Steigerung der Bekanntheit Munchs zur Folge hat. Der Norweger übersiedelt nach Berlin und verkehrt dort in dem intellektuellen Literatenkreis der Weinstube *Zum Schwarzen Ferkel*, zu dem neben August Strindberg unter anderem auch die Schriftsteller und Kritiker Stanisław Przybyszewski und Julius Meier-Graefe sowie Przybyszewskis spätere Frau Dagny Juel zählen.

Vermutlich zu dieser Zeit beginnt Munch auch mit der sogenannten „Rosskur“, indem er seine Bilder der Witterung aussetzt. Munchs individueller künstlerischer Weg verbindet ihn international mit verschiedenen avantgardistischen Künstlergruppen. So werden seine Werke 1906 in der bahnbrechenden Ausstellung der Fauves im Salon des Indépendants in Paris gezeigt; 1908 nimmt der Norweger an einer Ausstellung der Künstlergruppe Brücke in Dresden teil und wird zu einem künstlerischen Vorbild für die expressionistische Malerei in Deutschland.

Seit der Jahrhundertwende kämpft Munch jedoch immer wieder mit psychischen Problemen und Alkoholismus und hält sich deshalb wiederholt in diversen Kliniken auf. Für die Verschlechterung von Munchs Seelenzustand ist unter anderem seine gescheiterte Beziehung zu Tulla Larsen verantwortlich. Von zahlreichen Zerwürfnissen geprägt, endet sie in einem dramatischen wie folgenreichen Streit. In einem Handgemenge löst sich aus einer Waffe ein Schuss, der Munch an der linken Hand verletzt, sodass er das oberste Glied seines Mittelfingers verliert. Ein gespaltenes Verhältnis zum weiblichen Geschlecht wird Munch zeitlebens begleiten. Es spiegelt sich auch in zahlreichen seiner Werke wider, in denen er die Komplexität der Paarbeziehung zwischen Mann und Frau thematisiert, die für ihn unweigerlich mit Verletzung und seelischem Schmerz einhergeht.

Ekely

Im Januar 1916 erwirbt Munch westlich von Kristiania den Besitz Ekely, wo er bis zu seinem Tod die meiste Zeit verbringt. Seine Ausstellungstätigkeit konzentriert sich kriegsbedingt auf die nordischen Länder; er präsentiert seine Kunst in Stockholm, Göteborg und Kopenhagen. Aus seinen großen Themenschwerpunkten Angst, Tod und Liebe hat sich bereits ab den 1890er-Jahren nach und nach der „Lebensfries“, eine von Munch variabel zusammengefasste Bildfolge zu Stationen des Lebens, entwickelt. In Ekely beginnt Munch nun erneut an diesen Themen zu arbeiten und setzt sie als

monumentale Fassungen um. 1918/19 erkrankt der Künstler an der Spanischen Grippe und hält dies in mehreren Gemälden fest, auf denen er sich alt, müde und kraftlos darstellt. Trotz seiner stets labilen Gesundheit wieder genesen, konzentriert er sich in den nächsten Jahren vermehrt auf das Thema Künstler und Modell und die Aktmalerei. Er widmet sich verstärkt der Aquarellmalerei, was sich auch in der Farbgestaltung der Gemälde niederschlägt. Das Weiß der Leinwand bietet sich für eine offene, sehr freie Bearbeitung mit Farbe an.

Dieser unkonventionelle Umgang mit dem Malmaterial wie auch die kühne Farbwahl seiner an sich gegenständlichen Sujets sind zwei der zahlreichen Aspekte, die Munch auf formaler Ebene für zeitgenössische Kunstschaaffende interessant machen. Koloristisch und atmosphärisch sind seine melancholischen Landschaften – intensive Farb- und gleichzeitig Seelenräume – nachfolgenden Generationen Inspiration.

Das Leben auf dem Land, das Meeresufer und die bäuerliche Umgebung von Ekely bieten Munch die Kulisse für zahlreiche seiner Bildmotive. Vermehrt schafft die winterliche Schneelandschaft mit ihren kontrastreichen dunklen Schatten malerische Anreize.

Späte Jahre

Edvard Munch wird immer erfolgreicher. Einzelausstellungen 1922 in Zürich, Bern und Basel, Einladungen zu Ausstellungsbeteiligungen und als Ehrengast nach Göteborg sowie die Ernennung zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste 1923 und zum Ehrenmitglied der Bayerischen Akademie der Künste 1925 zeugen von wachsender Anerkennung. Er reist viel durch Europa. Großaufträge zu Wandmalereien und zahlreiche internationale Retrospektiven demonstrieren seine Position als wichtiger Vertreter der modernen Kunst.

1926 stirbt seine Schwester Laura, die jahrelang an Depressionen gelitten hat. 1930 führt das Platzen eines Blutgefäßes an Munchs rechtem Auge beinahe zur temporären Erblindung. Mit geradewegiger wissenschaftlicher Präzision protokolliert, zeichnet und aquarelliert Munch den Verlauf seiner Krankheit. Zu dieser Zeit entstehen fotografische Selbstbildnisse – stets Nahaufnahmen; gleichzeitig malt er wieder zahlreiche Selbstporträts. Der Tod seiner Tante Karen Bjørstad im darauffolgenden Jahr führt zu einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Thema Alter und Tod.

Ab Mitte der 1930er-Jahre entstehen Bilder von intensiver Leuchtkraft. Die Sehnsucht des Mannes nach der Frau bleibt bei Munch auch im Spätwerk eine unerfüllte Utopie. Der freie, offene und lockere Pinselstrich lässt die ursprünglich quälenden Themen leichter erscheinen, als wäre Munch aus der Teilnehmerrolle in die des Beobachters übergewechselt.

Munch lebt sehr zurückgezogen, nach eigener Aussage „gänzlich wie ein Eremit“; sein Augenleiden schränkt ihn in seiner Arbeit ein. 1937 nimmt er an zahlreichen Ausstellungen, darunter an der Pariser Weltausstellung, teil; im selben Jahr werden seine Werke als „entartet“ aus deutschen Museen und Privatsammlungen beschlagnahmt. 1939 lehnt er das Angebot zu einer großen Ausstellung in Paris ab.

Ab 1940 arbeitet Munch an seinen letzten Selbstporträts, die von seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Tod geprägt sind. Er sagt: „Ich will nicht plötzlich sterben. Ich will auch dieses letzte Erlebnis haben.“ Munch lebt isoliert in Ekely, baut selbst sein Obst und Gemüse an und verweigert den Kontakt zu den Deutschen, die das Land besetzt halten. Bald nach den Feiern zu seinem 80. Geburtstag zieht sich Munch eine Lungenentzündung zu und stirbt kurz darauf friedlich in Ekely.

Miriam Cahn

Geboren 1949 in Basel

Eine kritische Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftspolitischen Themen, allen voran dem feministischen Hinterfragen von festgefahrenen Geschlechterrollen, steht im Zentrum des Schaffens der Schweizer Künstlerin Miriam Cahn. Mit ihren Werken möchte sie schockieren und auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam machen. Krieg, Vertreibung und Flucht, die Verteidigung der Menschenrechte, die Befreiung von Unterdrückung und die Ablehnung von männlichen Machtgedanken rückt sie in den Mittelpunkt ihres Werkes. Ihre weiblichen Figuren setzen sich immer wieder kraftvoll gegen Verfolgung, männliche Aggression und Machtausübung zur Wehr.

Mit dem Œuvre Edvard Munchs verbindet Miriam Cahn vor allem die Darstellung extremer Emotionen. Gefühlsausbrüche wie Angst, Wut und Zorn sind wesentliche Katalysatoren ihrer Bilder. Wie Munch versucht auch Cahn in ihrem Werk die existenzielle Not des Menschen zum Ausdruck zu bringen. Die Ursache dieser Not sieht sie wie Munch im Kampf der Geschlechter: Doch während Munch epochaltypisch für seine Zeit in der Frau und ihren Trieben und Leidenschaften den Grund für das Unglück sieht, erkennt Miriam Cahn in der Vorherrschaft des Mannes das Unheil der Menschheit.

Von Edvard Munch adaptiert Miriam Cahn die koloristisch unheilschwangere Stimmung mit giftigen, irisierenden Farben inmitten eines düsteren, fahlen Grundtons. Cahns Menschen bewegen sich in einem leeren, undefinierten Raum, der das Gefühl des Verlorenenseins, der Isolation und Einsamkeit vermittelt. Die Künstlerin zeigt ihre anonymen Figuren zumeist nackt und ohne Kopfhair. Sie kommunizieren stark über Mimik und Gestik wie das geschlechtsneutrale Wesen, das in Munchs

Schrei mit erschrockenem Gesichtsausdruck und weit aufgerissenem Mund sein Entsetzen über seine existenzielle Einsamkeit zu erkennen gibt.

Peter Doig

Geboren 1959 in Edinburgh

Ein wesentliches Anliegen der Malerei Peter Doigs liegt darin, die Empfindung des Menschen im Angesicht der überwältigenden Natur zum Ausdruck zu bringen: ein Thema, das auch Edvard Munch bewegt hat. Die Natur wird zum Ausdrucksträger des Gefühls von Einsamkeit und der Verlorenheit des Menschen. Diese Weltsicht gipfelt bei Munch in dessen ikonischem Werk *Der Schrei*. Bei Doig findet diese erschreckende Erkenntnis in zentralen Arbeiten wie *Echo Lake* ihre gültige Ausformung, die zu Fragen der menschlichen Existenz anregt. Mit den meditativen Landschaften gelingt es dem Künstler, den Klang von Stille malerisch zu erfassen. Zugleich wird der Eindruck tiefer Melancholie vermittelt, ein Gefühl der Leere und Isolation, in dem emotionale Taubheit und Entfremdung mitklingen. Den Menschen zeigt Doig zumeist als verlorenes Individuum, die Natur wird zur Metapher seiner Verlassenheit. Doigs weiten, kaum bevölkerten Landschaftsstrichen, seinen geheimnisvollen Wäldern oder unendlichen Wasseroberflächen wohnt etwas Unheimliches inne, das sie mit der Auffassung von Natur in Munchs Darstellungen verbindet.

Tracey Emin

Geboren 1963 in London

Eine schonungslose Auseinandersetzung mit der eigenen Gefühlswelt und deren ungeschöntes Nach-außen-Kehren kennzeichnen das Schaffen von Tracey Emin. In dieser Hinsicht stellt ihr stark autobiografisch geprägtes Werk eine unmittelbare Parallele zu Edvard Munch dar, der in seinen Bildern seine schmerzvollen persönlichen Erfahrungen – Melancholie, Angst, Krankheit, Tod und Verlust – verarbeitet. Mit dieser kompromisslosen Selbstbefragung ist der Norweger ein großes künstlerisches Vorbild für Tracey Emin.

Auch Emins Werke schöpfen ihre Kraft aus dem Umgang mit der eigenen Verletzlichkeit, mit der Zerbrechlichkeit des menschlichen Daseins. Die erbarmungslose Wiedergabe einer harschen Realität zieht sich wie ein roter Faden durch Emins Werk. Mit der Behandlung von Themen wie Abtreibung und Fehlgeburt, Alkoholismus und Gewalt sowohl physischer wie psychischer Natur verhandelt die

Künstlerin Erlebnisse aus ihrem eigenen Leben. Mit dieser ungefärbten Offenlegung emotionaler Verwundbarkeit erreicht sie in ihrer Arbeit eine außergewöhnliche Sensibilität, die den Betrachtenden ganz unmittelbar und zutiefst berührt und jene Selbstanalyse widerspiegelt, die bereits dem Werk Munchs innewohnt.

Was die beiden Künstler miteinander verbindet, sind die psychologische Tiefe ihrer Werke, die Erkundung des eigenen Seelenlebens und das Exponieren ihres Innersten. Jedes einzelne der ausgestellten Gemälde Tracey Emims repräsentiert nach ihren eigenen Worten die Kunst und das Weltbild des vorbildhaften Norwegers.

Georg Baselitz

Geboren 1938 in Deutschbaselitz

Fasziniert von der Tristesse in den Werken Munchs, von der inneren Anspannung und Unruhe, die diese auslösen, und von dem Flüchtigen und Fragmentarischen, ist Georg Baselitz in seiner eigenen künstlerischen Entwicklung ab den 1980er-Jahren stark von dem Schaffen des norwegischen Malervorbilds geprägt. Nicht das Harmonische interessiert ihn, vielmehr ist Baselitz auf der Suche nach Dissonanz, die er in der Arbeit Munchs findet. Wie dieser, der mit seinen innovativen künstlerischen Ansätzen seinerzeit großes Aufsehen erregt, geht es auch Baselitz darum, die Malerei von Konventionen zu befreien. Das auf den Kopf Stellen der Motive, das eine Zerstörung der herkömmlichen Bildkonzeption bedeutet, wird zu seinem Markenzeichen.

Ein expressiver Pinselstrich verbindet Baselitz' Arbeiten auf formaler Ebene genauso mit Munch wie die Wahl radikaler Bildausschnitte. Baselitz greift nicht nur die Figurendarstellungen Munchs auf, sondern auch Landschaftselemente aus dessen Œuvre, und rückt das auch bei dem Norweger zentrale Motiv der Waldeinsamkeit in den Fokus. So ist es neben dem Aspekt des Malerischen auch die inhaltliche Themensetzung im Schaffen Munchs, die für Baselitz von Bedeutung ist. Wesentlich ist dabei die psychologische Tiefe in Munchs Bildern, allen voran der Fokus auf dem Einzelnen und dessen Verortung in der Welt.

Baselitz beschäftigt sich vorrangig in den 1980er-Jahren mit den Selbstbildnissen Munchs, in denen sich der Maler einsam und ausgesetzt präsentiert. Baselitz' Munch-Porträts, in denen der Künstler als „Edvard“ auftritt, zeichnen sich weniger durch eine Wiedergabe physiognomischer Ähnlichkeit als durch ihre formale wie inhaltliche Referenz auf die diversen Selbstbildnisse Munchs aus. Auch in seiner Serie der abgeschnittenen Füße bezieht sich Baselitz ganz unmittelbar auf eine Porträtfotografie des alternden Munch in Ekely und wählt dabei eine unkonventionelle

Herangehensweise an das Thema Porträt, indem er die auf der Fotografie fehlenden Füße zum Stellvertreter des Künstlers macht. Die ersten „Munch-Bildnisse“ von Georg Baselitz sind die erschütterndsten Dokumente von Selbstzweifel und tiefer Einsamkeit, die der in den 1980er-Jahren bereits erfolgreiche deutsche Maler geschaffen hat. Sie revidieren das Baselitz auferlegte Fremdbild des Malerfürsten. Nur von Edvard Munch, in dem er sich selbst sieht, fühlt er sich verstanden.

Marlene Dumas

Geboren 1953 in Kapstadt

Marlene Dumas' Œuvre befasst sich mit zutiefst existenziellen Fragen von ethnischer Zugehörigkeit, Apartheid, Geschlecht und Schicksal des Menschen. Darin korrespondiert Dumas' Werk mit den emotional aufgeladenen Darstellungen Edvard Munchs: Grundlegende Themen unseres Daseins wie Liebe und Sinnlichkeit, Angst und Tod, die Frage nach Identität sowie die Komplexität zwischenmenschlicher Beziehung sind Säulen der künstlerischen Tätigkeit Dumas' und ebenso signifikante Elemente im Werk Edvard Munchs. In ihren Bildern zieht Dumas viele Parallelen zu Munch, den sie durch einen Besuch im Munchmuseet in Oslo in den 1980er-Jahren für sich entdeckt. Auch Munchs malerische Experimentierfreude – ein Merkmal, das seine Modernität begründet – zieht Dumas in ihren Bann.

Das kontinuierliche Wegnehmen von Farbe, das Unvollendet-Lassen von Kompositionen, das Spielen mit dem Gegensatz von Farbformen auf der Leinwand und leer belassenen Flächen sowie ein lasierender Pinselstrich verbinden das Schaffen von Künstler und Künstlerin. Auch Munchs Erweiterung des Bildinhalts um den Bildtitel reflektiert Dumas in ihrem künstlerischen Wirken immer wieder. Damit geben sowohl Munch als auch Dumas in ihren Bildern nicht einfach Gesehenes wieder, sondern schaffen eine tiefere, symbolistische Ebene.

Edvard Munch

Druckgrafik

Neben seinem malerischen Werk hat Edvard Munch ein ebenso umfangreiches wie bedeutsames druckgrafisches Œuvre hinterlassen, in dem Serie und Variation eine zentrale Rolle spielen. Dabei erweist sich das Zusammenspiel zwischen Gemälde und Grafik, deren wechselseitige Befruchtung, als essentiell für Munchs künstlerischen Arbeitsprozess. Motivisch verhandelt der Norweger in seiner Druckgrafik immer wieder Themen, die er auch in seiner Malerei verarbeitet. Dabei bildet nicht immer die Gemäldefassung den Ausgangspunkt, bisweilen steht auch die druckgrafische Version am Anfang. Der Künstler beschäftigt sich zum Teil über Jahrzehnte mit denselben Bildthemen, denen er immer wieder mit neuen Ideen und kreativer Schöpfungskraft begegnet.

Während anfangs noch kommerzielle Gedanken Munchs Auseinandersetzung mit der Druckgrafik bestimmen – es geht um eine zugleich schnelle wie unkomplizierte und kostengünstige Verbreitung seiner Arbeiten –, entdeckt Munch spätestens 1896 während seines Aufenthalts in Paris, dem damaligen Zentrum der Druckgrafik der Avantgarde, das Medium auch als künstlerische Herausforderung. Er experimentiert mit den verschiedensten Techniken, vom Holzschnitt und der Lithografie bis hin zur Radierung, wobei er sich sowohl der Kaltnadelradierung als auch des Ätzverfahrens bedient. In seinen Holzschnitten bezieht Munch die sichtbare senkrechte Maserung des Druckstocks bewusst in die Bildkomposition mit ein und spielt mit Form und Materialität. Oftmals zersägt der Künstler Holzplatten, um neue Möglichkeiten der Farbgestaltung zu erzielen. Durch nachträgliche Bearbeitung oder die Verwendung spezieller Papiersorten entstehen zahlreiche Unikate. In Papier und Druckstock findet Munch neue Mittel künstlerischen Ausdrucks, vergleichbar der Einbeziehung der unbearbeiteten Leinwand in seinen Gemälden. Des Weiteren experimentiert Munch mit formatfüllenden Drucken, die den Blattrand des Bildträgers ignorieren.

Mit diesen innovativen Ansätzen zählt Munch neben Albrecht Dürer, Rembrandt oder Francisco de Goya zweifelsohne zu jenen großen Namen der Kunstgeschichte, deren druckgrafisches Werk dem malerischen Schaffen in seiner Bedeutung als ebenbürtig einzuordnen ist. Eine Hierarchie der Medien wird damit aufgehoben.

Andy Warhol

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

Andy Warhol, der wohl bekannteste Vertreter der US-amerikanischen Pop Art, beginnt sich Anfang der 1980er-Jahre intensiv mit dem Schaffen Edvard Munchs auseinanderzusetzen. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang der Besuch einer Munch-Ausstellung in der New Yorker Galerie Bellman. Dort erstet Warhol vier druckgrafische Originale des Norwegers, die besonders herausragenden Arbeiten *Der Schrei*, *Madonna*, *Selbstporträt mit Knochenarm* und *Die Brosche. Eva Mudocci*.

Warhol adaptiert diese Motive, und es entstehen Variationen im Stil der Pop Art. Während er an der ursprünglichen Komposition und den Sujets der Darstellung kaum Veränderungen vornimmt, setzt Warhol vor allem auf den Einsatz verschiedener greller Farbkombinationen, um unterschiedliche Abwandlungen zu kreieren. Auf diese Weise gelingt es ihm, Munchs Grafiken immer wieder neu zu entdecken, sie zu modifizieren und letztendlich zu eigenen Werken von differenzierter Ausdruckskraft umzuformen. Auch Munch selbst greift mehrmals auf gewisse Bildthemen zurück, um sie sowohl in seiner Malerei als auch in seiner Druckgrafik zu variieren und ihnen mit innovativen Ideen ein weiteres Mal begegnen zu können.

Vor allem ist es aber die Funktion der universell wiedererkennbaren Ikone, die für Warhols Munch-Rezeption von Bedeutung ist. In seinen Porträts bekannter Hollywoodstars wie Marilyn Monroe oder Liz Taylor widmet sich Warhol der Idolisierung herausragender Persönlichkeiten, die zu Sinnbildern ganzer Generationen werden – etwas, das der Künstler durchaus kritisch hinterfragt, auch, was die Ikonen der Kunstgeschichte betrifft. Berühmte Werke der bildenden Kunst von der Renaissance bis zur Moderne, darunter Beispiele von Leonardo da Vinci, Raffael oder Pablo Picasso, werden von Warhol in seriellen Bearbeitungsprozessen zu eigenen Variationen. Auch die *After-Munch*-Serie zählt zu diesem Werkkorpus, haben sich doch Munchs Bilder, allen voran *Der Schrei*, zu Ikonen der Kunstgeschichte entwickelt. Warhols Beschäftigung mit gerade diesem Motiv, der Verkörperung des auf sich selbst zurückgeworfenen Individuums, lässt sich auf seine eigene Auseinandersetzung mit zentralen Fragen des Menschseins, Fragen nach Angst, Tod und Vergänglichkeit, zurückführen.

Der Schrei

In keinem anderen Kunstwerk wird die existenzielle Angst, die Urangst des Menschen so eindrucksvoll festgehalten wie in *Der Schrei*, der berühmtesten Arbeit Edvard Munchs. Ein geschlechtsloses Wesen wankt, die Hände an den totenkopffähnlichen Kopf gepresst, mit angsterfülltem Gesichtsausdruck eine in einen Tiefensog stürzende Brücke entlang. Nicht das Interesse, das Gesehene naturgetreu wiederzugeben, leitet Munch; vielmehr will der Künstler seiner psychischen Empfindung Ausdruck verleihen und stellt sich damit gegen Strömungen wie Naturalismus und Impressionismus sowie die traditionelle Definition von Kunst als Nachahmung der Natur. Radikal sind Munchs Vereinfachung der Motive, die ikonenhafte Frontalität der Figur, die extreme Perspektive und die ungewöhnliche Wiedergabe der Landschaft, die sich in einem Wirbel aus Linien zu verflüssigen scheint. Eine Erfahrung, die Munch während eines Spaziergangs am Oslofjord 1892 widerfährt, wird zum Ausgangspunkt dieses Bestrebens, die Erschütterung der Seele bildlich einzufangen. Der Künstler vermerkt dazu in einem Tagebucheintrag: „Ich ging mit zwei Freunden die Straße entlang – die Sonne ging unter – etwas wie leise Schwermut rührte mich an. Plötzlich färbte sich der Himmel blutig rot – Ich blieb stehen – lehnte mich todmüde gegen einen Zaun – über dem blauschwarzen Fjord unter der Stadt lagen Blut und Feuerzungen – meine Freunde gingen weiter, und ich stand immer noch zitternd vor Angst – und ich fühlte, dass ein großer, nie enden wollender Schrei durch die Natur ging.“ Die Figur in *Der Schrei* wird zu einem Symbolbild für den Einzelnen, der sich im großen Ganzen verliert, Munchs Darstellung zu einem Ausdruck der Angst der Gesellschaft am Beginn der Moderne.

Diese Ästhetik der Angst findet in dem Werk zahlreicher Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart ihre Nachfolge. Zu den wichtigsten zählt Andy Warhol, der mit seiner Adaption von Munchs *Schrei* an eine ganze Reihe an Schreckensbildern in seinem Œuvre anschließt, von seiner *Car Crash*-Serie über die elektrischen Stühle hin zu den Selbstmordbildern. Seine Versionen des Schreis in schrillen Neonfarben wirken, als wären sie einem psychedelischen Alptraum entsprungen. Im Zuge des Abarbeitens an Munchs ikonischem Werk stellt Warhol fest: „Ich staunte, dass alles, was ich tue, mit dem Tod zusammenhängt.“

Jasper Johns

Geboren 1930 in Augusta, Georgia

Jasper Johns, dessen Werk der Pop Art ebenso nahesteht wie dem Abstrakten Expressionismus und dem Neo-Dada, befasst sich wie Andy Warhol wiederholt mit Edvard Munch. Dessen Bilder beeindruckten Johns bereits 1950 beim Besuch einer Retrospektive des Künstlers im Museum of Modern Art in New York. In den folgenden Jahrzehnten beschäftigen sie ihn immer wieder aufs Neue. Dabei wählt Johns seine ganz eigene Herangehensweise an die Rezeption des Schaffens Munchs, die sich vor allem auf der Ebene der motivischen Angleichung in Verbindung mit Tendenzen der Abstraktion vollzieht. Mit nichtfigurativen Variationen von Munchs Bildern schafft Johns charakteristische Neuinterpretationen, in denen er auch versucht, an für den Norweger zentrale Inhalte anzuknüpfen. Dabei widmet er sich Themen wie Liebe und Sexualität, Tod und Verlust. Einen wichtigen Ausgangspunkt bildet dabei vor allem Munchs letztes Selbstporträt *Zwischen Uhr und Bett*, das die Vergänglichkeit des menschlichen Seins, den Gegensatz zwischen Leben und Tod, den Faktor Zeit sowie den natürlichen Kreislauf eines Menschenlebens von der Geburt bis hin zum Sterbebett referiert. Zentral ist das Kreuzschraffur-Muster von Munchs Bettdecke, das Johns heranzieht, um seine eigenen abstrahierten Versionen des Bildthemas zu schaffen, dieses in der Art einer abstrakt-geometrischen Komposition neu zu kontextualisieren.

Mit dieser Reduktion auf das gegenstandslose Geometrische, mit der Übersetzung Munchs figürlicher Bildsujets in die Abstraktion ist Johns ein ganz eigener, innovativer Ansatz der Munch-Rezeption gelungen.

Bildtexte

Edvard Munch, *Madonna*, 1895/96

In nur drei Jahren – ab 1893 – schafft Munch neben zahlreichen Farblithografien fünf gemalte Fassungen des Bildthemas der Madonna, auch betitelt mit Liegendes Weib oder Empfängnis. Die dritte Fassung der inhaltlich widersprüchlichen, ekstatisch nach hinten gebeugten Femme fragile oder Femme fatale als Dreiviertelakt zeichnet sich durch ihre spezielle Malweise aus. Dicht ist die Ölfarbe nur partiell eingesetzt, etwa für das schwarze Haar, die rote Aureole hinter dem Kopf, Mund und Augen; der experimentelle dünne Farbauftrag des Inkarnats und der blaugrün und rötlich gefärbten Aura um die Figur in Sprühtechnik dominiert. Munch löst dafür wenig Pigment in Terpentin mit etwas glänzendem Firnis auf. Der skizzenhafte Akzent ergibt sich aus der sichtbar bleibenden Vorzeichnung mit Farbkreiden, die nur teilweise mit Pinselstrichen verstärkt ist. Ölbilder wie dieses werden damals als grob und unvollendet kritisiert.

Edvard Munch, *Pubertät*, 1914-1916

Neben *Das kranke Kind* und *Der Tag danach* gilt die *Pubertät* als Aufbruch Munchs in die Moderne. Die erste Fassung von 1886 ist verbrannt, nach der Fassung der Osloer Nationalgalerie von 1894 zeigt sich das Einkreisen wichtiger Motive in Serie als zukunftsweisender Aspekt. Die psychisch aufgeladene Situation erster weiblicher Selbsterfahrung einer Jugendlichen wird vom Künstler in der Version von 1914–1916 durch Haltung, Geste, Draufsicht und den großen Schatten an der Wand akzentuiert, was zudem durch Farb- und Helldunkelkontraste sowie fleckenhafte Pinselschläge und heftige, offene Strichlagen verstärkt wird. Durch die malerische Heftigkeit zeigt uns der Künstler bis heute seine nervöse Grundstimmung; seine inhaltliche Direktheit gleicht um 1900 einer Aufdeckung verkrampfter Sexualmoral, was zunächst aus Sittengründen zu Schließungen seiner Ausstellungen in Norwegen und Deutschland führt.

Edvard Munch, *Das kranke Kind*, 1907

Es handelt sich um die 4. Fassung des erstmals 1885/86 behandelten Themas – eine malerische, von Grün-Rot-Kontrasten bestimmte Paraphrase. Bis 1926 sollten noch zwei weitere Ölbilder und grafische Versionen entstehen. 1928 von Hans Posse für die Gemäldegalerie in Dresden angekauft, wird das Bild 1937 als „entartet“ beschlagnahmt und über Kunsthändler nach Norwegen und später an die Tate Gallery verkauft. Munch hat das an die tote Schwester Sophie erinnernde Gemälde schon in der Erstfassung mit zahlreichen Ritzungen akzentuiert und es als „vielleicht mein bedeutendstes Bild“

bezeichnet. An dem beliebten Motiv hat sich in dieser Fassung der Ausdruck der Kranken geändert. In vibrierender Unruhe richtet sie ihren hoffnungsvolleren Blick zum Fenster. Die linke Hand der Mutter, deren Trauer Munch in dieser Fassung besonders stark zum Ausdruck bringt, scheint sich der rechten Hand des Mädchens zu nähern. Der unruhigen Pinselführung links, am Kissen und in den Haaren stehen die vertikale Streifung und das Schwarz rechts gegenüber, was – wie vom Künstler beabsichtigt – die Gesten und Haltungen stark mit Stimmung auflädt.

Edvard Munch, *Frauen im Bad*, 1917

Immer wieder setzt sich Munch mit Fotografie auseinander, 1902 kauft er seine erste Kamera und experimentiert damit, wohl auch angeregt durch August Strindberg, den er seit 1892 kennt. Dabei interessiert ihn vor allem das Geisterhafte von Doppelbelichtungen, Bewegungsunschärfe und Entwicklungsfehlern. In seinen Gemälden und Grafiken möchte er den „unsicheren“ Ausgang des Arbeitsprozesses sichtbar machen. Solche fotografischen Vorbilder führen noch viel später dazu, dass er bei den Frauen im Bad das Übereinanderlegen von zwei Kompositionen in linearer wie malerischer Form versucht. Die Gruppe von Badenden im Hintergrund mutet wie ein abgemaltes Gemälde an. Davor platziert er auf Decken sitzend einen Frauenakt oder als Variante eine unbekleidete Frauenfigur mit Kind. Über diese beiden Realitäten legte er dann wie in einer Doppelbelichtung eine dritte mit Skizzen von Porträts und weiteren Aktfiguren. Das Ergebnis sind eine rätselhaft-visionäre Transparenz und der Bruch mit der Zeitlichkeit.

Edvard Munch, *Selbstporträt mit Spanischer Grippe*, 1919

Im Jahr 1918/19 erkrankt Munch an der weltweiten Pandemie der Spanischen Grippe. Doch trotz der vererbten labilen Konstitution seiner Lunge übersteht er die Krise. Der erst Sechsfünfzigjährige wirkt jedoch in beiden Versionen des Selbstbildnisses – dem der Nationalgalerie in Oslo und der aus Lübecks Museum Behnhaus Drägerhaus – bereits wie ein Greis. Nichtsdestotrotz vermittelt das nach rechts gerichtete ganzfigurige Profilbildnis des Rekonvaleszenten im Korbessel seines Hauses in Ekely aus Lübeck eine positivere Stimmung. Statt eines totenkopfähnlichen Gesichts bremsen lediglich müde Augen und die etwas eingesunkene, aber schon wieder lauernde Haltung den hier expressiveren Ausdruck, erzielt durch dynamische Pinselzüge und bunte Farbkontraste – eine Malweise, wie sie in den Jahren nach seiner Heimkehr für die Spätphase typisch ist.

Edvard Munch, *Der Kuss*, 1921

Schon im Fries für den Lübecker Augenarzt Max Linde hat Munch das Motiv des Kusses um 1914 vor eine Küstenlandschaft versetzt. 1921 wiederholt er das mit dem Astwerk eines Baumes verschmelzende Paar mit ineinanderfließenden Gesichtern. Diese Fassung ist durch den Einsatz von mit Terpentin verdünntem Rotbraun und Grün für den horizontalen Küstenstreifen und starke Umrisslinien, aber auch die phallische gelbe Mondsäule im Blau kontrastreicher. Die hellblaue Kleidung der Frau distanziert sie vom dunklen Anzug des Mannes, die Nacht hat an Bedrohlichkeit gegenüber frühen Werken verloren, die harmonische Verbindung des Menschen mit der Natur zugenommen.

Edvard Munch, *Der Nachtwandler*, 1923/24

In Munchs Alterswerk häufen sich wie bei Rembrandt das Selbst hinterfragende Porträts. Deutlich schildert er als oft Schlafloser seine nervöse Konstitution in seiner labilen Haltung neben einem Klavier und vor Fenstern, die das nächtliche Blau verdüsternd einbringen. Nacht und Todesahnung gehören für den Künstler von Anfang an zusammen, und das Musikinstrument bedient die in der Kunstgeschichte klassische Vanitas-Stimmung. Ungeachtet der Beschattung des Gesichts, vor allem der Augen, haben Schlafrock sowie der auf Mondlicht hindeutende Lichteinfall und Farbkontrast etwas tröstlich Ironisches, das Munchs konsequenter Bearbeitung seiner traumatischen Empfindungen in der Malerei entspricht.

Georg Baselitz, *Maler mit Fäustling*, 1982

Mit dem Werk *Maler mit Fäustling* bezieht sich Georg Baselitz ganz unmittelbar auf Munchs Selbstporträt *Der Nachtwandler*. In diesem wird mittels der Überschneidung der Figur mit dem linken Bildrand Spannung erzeugt, während der Maler in Baselitz' Darstellung nicht zuletzt durch die Motivumkehr von der rechten Bildkante begrenzt wird, sodass die Leinwand selbst zum Bildraum wird. Nicht nur die nach vorne gebeugte Körperhaltung verbindet Baselitz' Maler mit Munchs Nachtwandler, auch die nach unten – bei Baselitz in der Umkehrung nach oben – weisenden Mundwinkel und die dunklen Augenhöhlen finden sich in beiden Werken wieder. Neben dem *Nachtwandler* dürften hier auch andere der zahlreichen Selbstporträts von Munch miteingeflossen sein.

Miriam Cahn, *madonna (bl.arb.)*, 1997, 1997

Miriam Cahns *madonna*, eine Scham und Brüste bedeckende Frau, erinnert in ihrer Körperhaltung weniger an die gleichnamige erotisch aufgeladene Darstellung Munchs, sondern vielmehr an dessen *Pubertät*. Sie wirkt dem Betrachter ausgeliefert und verkörpert wie die Figuren in vielen weiteren Werken Cahns eine Grundstimmung existenzieller Angst, die sie mit dem Schaffen Edvard Munchs verbindet.

Peter Doig, *Echo Lake*, 1998

In seinem Hauptwerk *Echo Lake* bezieht sich Doig unmittelbar auf Munch und dessen Arbeit *Asche* aus dem Jahr 1895. Die Darstellung der Landschaft und die Verbindung von Mensch und Natur stellen einen direkten Konnex zwischen den beiden Gemälden her. Munchs Komposition wird von einer weiß gekleideten Frau bestimmt, die ihre Hände verzweifelt über dem Kopf zusammenschlägt. In *Echo Lake* greift Doig diese Körperhaltung mit der Figur des Polizisten auf; sie ist Ausdruck der Verzweiflung und vermittelt Gefühle von Angst und Ohnmacht. Erneut steht das Thema der Entfremdung im Mittelpunkt. In beiden Werken findet sich zudem das Motiv der Spiegelung, das für Munch wie für Doig als Reflexion des eigenen Seelenlebens von großer Bedeutung ist.

Marlene Dumas, *Evil is Banal*, 1984

Mit Munch verbindet Dumas der Einsatz der Farbe als expliziter Träger der Emotionen, die ihre Bilder erfüllen. Dumas' Gesichter der 1980er-Jahre stechen durch ihre schrille und beängstigende Farbigkeit hervor. Das Böse, Hässliche, Bedrohliche oder Verletzte in ihnen verfolgt den Betrachter, lassen ihn weg- und wieder hinsehen, wie Grauensvolles ja gerne auch Voyeurismus und Faszination auslöst. Dargestellt sind Menschen von der Straße, denen Dumas zufällig begegnet ist und denen sie hier ihre Aufmerksamkeit widmet. Munchs Kranke und Eifersüchtige, Angsterfüllte und Trauernde haben hier Verwandte gefunden.

Tracey Emin, *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children*, 1998

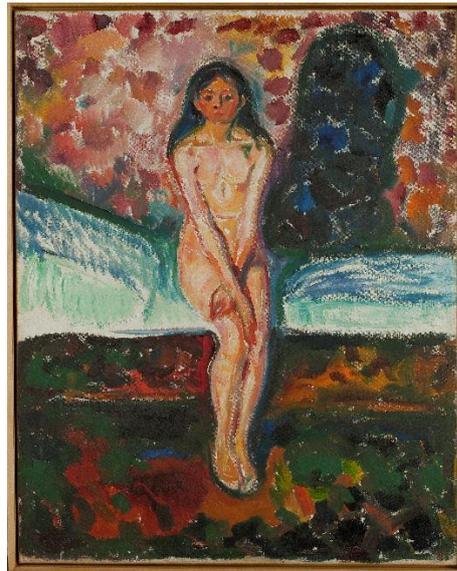
Tracey Emin's Film *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* stellt eine ganz unmittelbare Referenz an Edvard Munchs ikonisches Werk *Der Schrei* dar. Gedreht an jenem Ufer in Åsgårdstrand, das nicht nur in Munchs Schlüsselwerk die Szenerie bildet, sondern auch in anderen zentralen Darstellungen wie *Angst* oder *Die Mädchen auf der Brücke*, rückt er Themen wie Entfremdung, emotionale Verwundbarkeit und die Auseinandersetzung mit den innersten Gefühlszuständen in den Fokus. Die Künstlerin zeigt sich selbst nackt in embryonaler Körperhaltung auf einem Steg kauend. Dabei stößt sie einen kräftigen Schrei aus, der eindrucksvoll Leid und Schmerz vermittelt. Die Künstlerin verarbeitet darin eigene traumatische Erfahrungen, allen voran eine Abtreibung und Fehlgeburt. Diese Offenlegung des zutiefst Persönlichen verbindet Emin mit Munch, dessen gemalte Vorlage des *Schreis* sie in ihre eigene, wirklichkeitsnahe Interpretation des Themas verwandelt.

Pressebilder

Sie haben die Möglichkeit, folgende Bilder auf www.albertina.at im Bereich *Presse* abzurufen. Rechtlicher Hinweis: Die Bilder dürfen nur im Zusammenhang mit der Berichterstattung über die Ausstellung abgebildet werden.



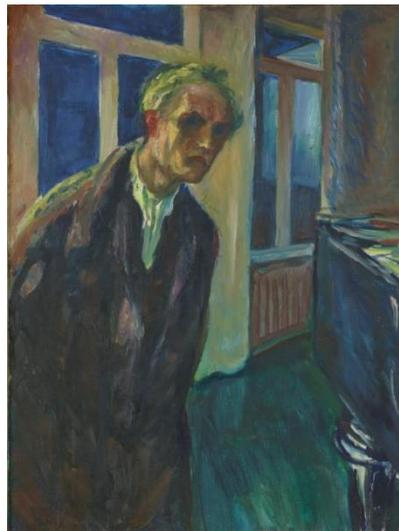
Edvard Munch
Madonna, 1895-96
Öl auf Leinwand
101 × 70,5 cm
Collection of Catherine Woodard and Nelson Blitz, Jr.
Foto: Bonnie H. Morrison



Edvard Munch
Pubertät, 1914-1916
Öl auf Leinwand
97 × 77 cm
Munchmuseet, Foto: Munchmuseet/Halvor Bjørngård



Edvard Munch
Frauen im Bad, 1917
Öl auf Leinwand
72 × 100,5 cm
Munchmuseet
Foto: Munchmuseet/Ove Kvavik



Edvard Munch
Der Nachtwandler, 1923-1924
Öl auf Leinwand
90 × 68 cm
Munchmuseet
Foto: Munchmuseet/Ove Kvavik



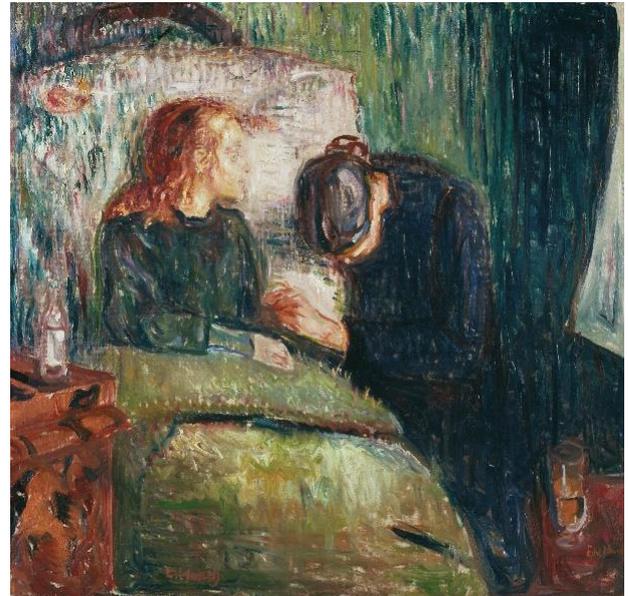
Edvard Munch
Winterlandschaft, 1915
Öl auf Leinwand
100 x 150 cm
ALBERTINA, Wien – Sammlung Batliner
© ALBERTINA, Wien



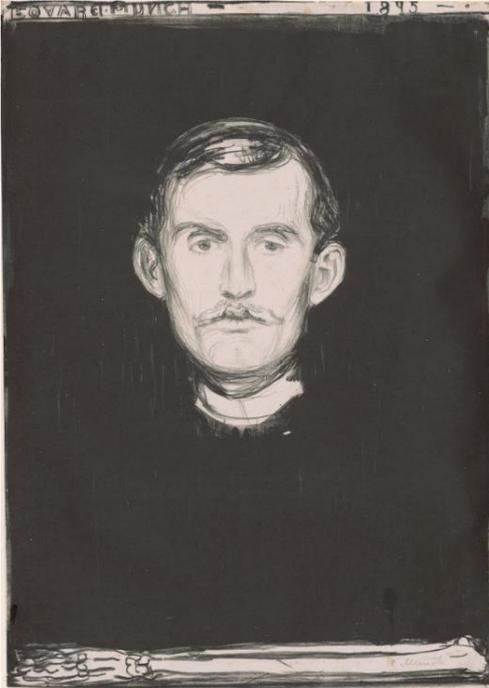
Edvard Munch
Straße in Aagsgaardstrand, 1901
Öl auf Leinwand
88,3 x 113,8 cm
Kunstmuseum Basel, Geschenk von Sigrid Schwarz von
Spreckelsen und Sigrid Katharina Schwarz, 1979
©Kunstmuseum Basel, Martin P.Bühler



Edvard Munch
Der Kuss, 1921
Öl auf Leinwand
89 x 101,5 cm
© Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston



Edvard Munch
Das kranke Kind, 1907
Öl auf Leinwand
118,7 x 121 cm
Tate: Presented by Thomas Olsen 1939
© Tate



Edvard Munch
Selbstporträt (mit Knochenarm), 1895
Lithographie mit Lithokreide, -tusche und Nadel in Schwarz
45,6 x 31,5 cm
ALBERTINA, Wien
© ALBERTINA, Wien



Edvard Munch
Madonna, 1895/1902
Farblithographie mit Lithokreide, -tusche und Nadel in
Schwarz, Oliv, Blau und Rot / Japanpapier
65 x 44,5 cm
ALBERTINA, Wien
© ALBERTINA, Wien



Miriam Cahn
HÄNDE HOCH!, 2014
Öl auf Leinwand
280 x 400 cm
© Courtesy the artist and Galerie Jocelyn Wolff
Foto: Serge Hasenboehler



Miriam Cahn
madonna (bl.arb.), 1997
Öl auf Leinwand
182 x 90 cm
© Courtesy the artist and Galerie Jocelyn Wolff
Foto: Francois Doury



Peter Doig
Echo Lake, 1998
Öl auf Leinwand
230,5 x 360,5 cm
Tate: Presented by the Trustees in honour of Sir Dennis and Lady Stevenson (later Lord and Lady Stevenson of Coddendam), to mark his period as Chairman 1989-98, 1998
Foto: ©Tate
© Peter Doig. All Rights Reserved / Bildrecht, Wien 2022



Peter Doig
Concrete Cabin, 1991/2
Öl auf Leinwand
200,5 x 241 cm
Leicester Museum and Art Gallery
Leicester Arts and Museums Service / Photo © Leicester Museums & Galleries / Bridgeman Images
© Peter Doig. All Rights Reserved / Bildrecht, Wien 2022



Tracey Emin
Sometimes There Is No Reason, 2018
Acryl auf Leinwand
123,3 x 123,5 cm
Private Collection, Courtesy Sabsay ©Tracey Emin. All rights reserved, DACS/Artimage 2022
© Tracey Emin. All Rights Reserved / Bildrecht, Wien 2022



Tracey Emin
You Kept It Coming, 2019
Acryl auf Leinwand
152,3 x 152,3 cm
Private Collection ©Tracey Emin. All rights reserved, DACS/Artimage 2022
© Tracey Emin. All Rights Reserved / Bildrecht, Wien 2022



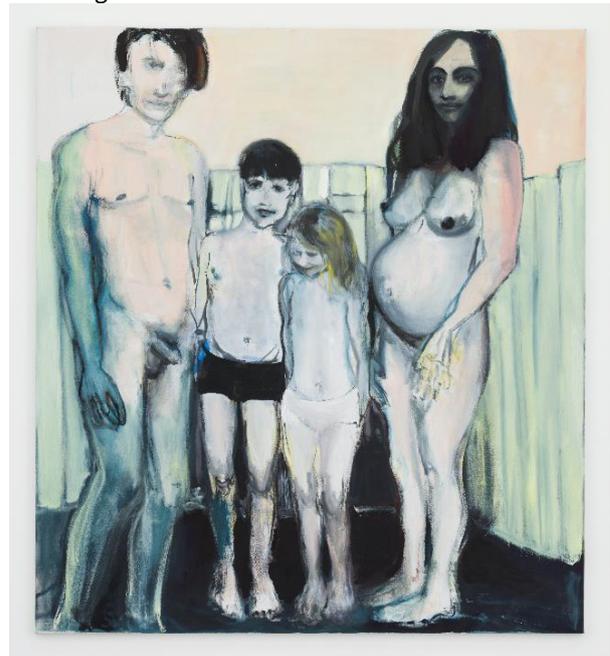
Georg Baselitz
Edwards Geist, 1983
Öl auf Leinwand
250 x 200 cm
Privatbesitz
Foto: Jochen Littkemann



Georg Baselitz
Ekely, 2004
Öl auf Leinwand
200 x 162 cm
Privatsammlung Courtesy Thaddaeus Ropac, London ·
Paris · Salzburg · Seoul
Foto: Jochen Littkemann
© Georg Baselitz

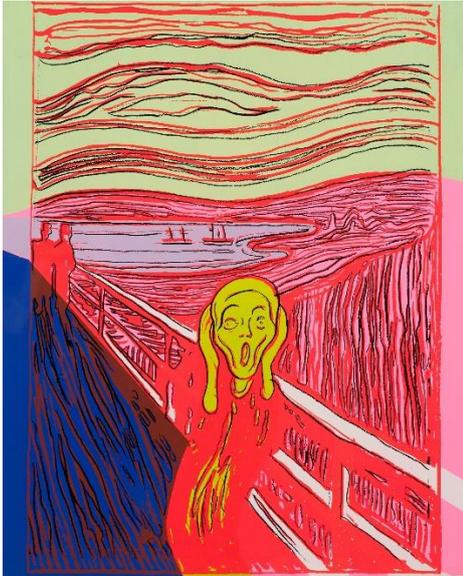


Marlene Dumas
Evil is Banal, 1984
Öl auf Leinwand
125 x 105 cm
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven
Foto: © Peter Cox, Eindhoven
© Marlene Dumas

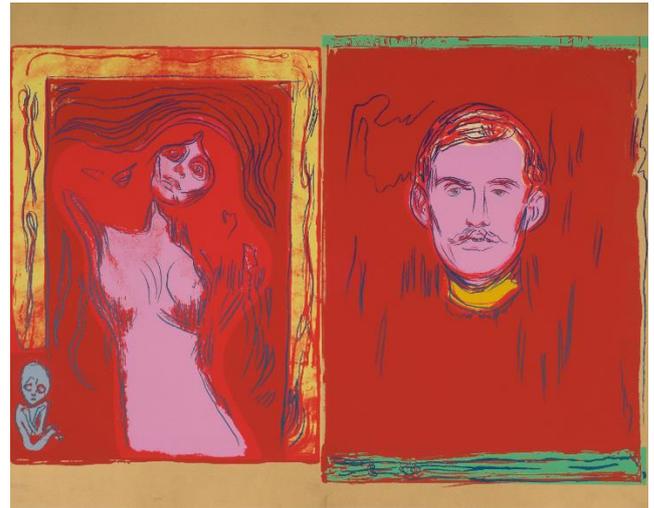


Marlene Dumas
Nuclear Family, 2013
Öl auf Leinwand
200 x 180 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basel
Foto: © Peter Cox, Eindhoven
© Marlene Dumas

ALBERTINA



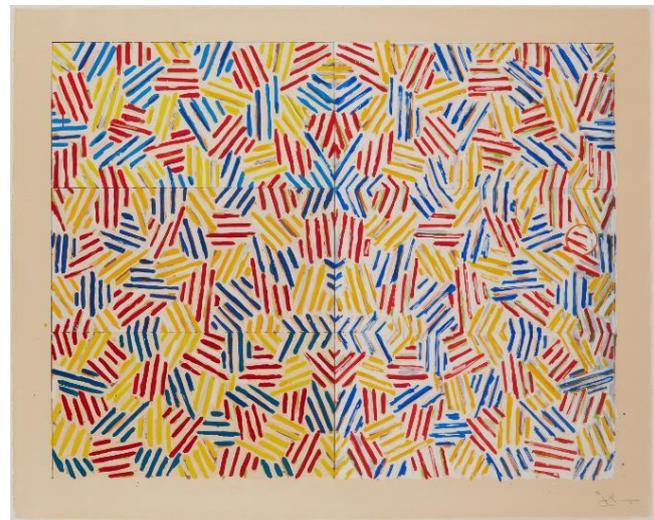
Andy Warhol
The Scream (After Munch)
Siebdruck auf Lenox Museum Board
101,6 x 81,3 cm
Mikkel Dobloug
Foto: Kjell S. Stenmarch, Grev Wedels Plass Auksjoner
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts,
Inc. / Licensed by Bildrecht, Wien 2022



Andy Warhol
Madonna and Self-Portrait with Skeleton's Arm
(After Munch), 1984
Siebdruck auf Lenox Museum Board
81,3 x 101,6 cm
Gunn and Widar Salbuvik
Foto: © Michal Tomaszewicz
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts,
Inc. / Licensed by Bildrecht, Wien 2022



Jasper Johns
Savarin, 1977-1981
Farblithographie
100,5 x 75,1 cm
Collection of Catherine Woodard and Nelson Blitz, Jr.
Foto: Bonnie H. Morrison
© Jasper Johns / Bildrecht, Wien 2022



Jasper Johns
Corpse and Mirror, 1976
Siebdruck
92,7 x 119,4 cm
Collection of Catherine Woodard and Nelson Blitz, Jr.
Foto: Bonnie H. Morrison
© Jasper Johns / Bildrecht, Wien 2022