



Nach Gift und Freude durchsieben

Lucian Freud im Kunsthistorischen Museum

Lucian Freuds Wachheit und tiefes Verständnis für die Kunst der Vergangenheit rahmen sein bemerkenswertes Leben wie Buchstützen. Drucke von Gemälden und Zeichnungen alter Meister schmückten sein Zuhause in der grünen Regentenstraße nahe des Tiergartens in Berlin, wo er in der Zwischenkriegszeit aufwuchs. Tizians *Bacchus und Ariadne* hing in einer Nische über Möbeln, die sein Vater, der Architekt Ernst Freud, entworfen hatte (Abb. 1); gleich daneben Reproduktionen zweier Jahreszeitenbilder von Pieter Bruegel dem Älteren aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, *Jäger im Schnee* und *Die Heimkehr der Herde*, ein Geschenk Sigmund Freuds an seinen Enkel. Mehr als achtzig Jahre später, in seinen letzten Lebensjahren, zeigte sich Freud bewegt, als er im Rahmen eines öffentlichen Aufrufs, zwei seiner Lieblingsbilder Tizians, *Diana und Aktaion* sowie *Diana und Kallisto*, für die Nation zu bewahren, einen seiner seltenen Auftritte im britischen Fernsehen absolvierte (Abb. 5). „Vor etwa zwanzig Jahren, als ich mich im schottischen Grenzland aufhielt, fuhr ich fast jeden Tag nach Edinburgh, um sie mir anzusehen“, erinnerte er sich. „Für mich sind es einfach die schönsten Bilder der Welt. Sie haben das, was jedes gute Bild haben muss: ein Quäntchen Gift. Bei einem Gemälde kann das Gift ja nicht wie bei einem Nahrungsmittel isoliert und diagnostiziert werden. Stattdessen könnte es in Form einer bestimmten inneren Haltung zum Ausdruck kommen. Das Gift in einem Bild könnte zum Beispiel ein Bewusstsein der Sterblichkeit sein, so wie bei diesen beiden.“¹ Fünf Jahre später und ein wenig mehr als zwei Jahre nach seinem Tod wird nun im Kunsthistorischen Museum eine Ausstellung von Lucian Freuds eigenen Gemälden gezeigt. Die Räume, in denen seine Werke präsentiert werden, grenzen auf der einen Seite an den Bruegel-Saal mit den zwei Jahreszeitenbildern und auf der anderen an den Saal mit Gemälden Tizians, darunter eine zweite, spätere Fassung von *Diana und Kallisto*. In der Nähe finden sich aber auch noch zahlreiche andere alte Freunde: Selbstporträts von Rembrandt, Velázquez' *Infantinnen* und Giovanni Bellinis *Junge Frau bei der Toilette*, ein Gemälde, das der Venezianer in der Mitte seiner Achtzigerjahre schuf und einen von Freuds weiblichen Lieblingsakten zeigt. Freuds Beziehung zu historischen Gemälden und Skulpturen war beständig und für die Entwicklung seines Werks zentral. Es war eine Beziehung, die in Berlin durch die nachmittäglichen Besuche des Ägyptischen Museums und der Werke Rembrandts in der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums mit seiner Großmutter genährt worden war und sein ganzes Leben andauern sollte. Lucian Freud war in vieler Hinsicht ein Kind der Aufklärung. „Was verlange ich von einem Bild?“, meinte er einmal. „Ich will, dass es in Staunen versetzt, verstört, verführt, überzeugt.“² Gelegentlich reiste er eigens ins Ausland,

Abb. 1: Die Wohnung der Familie Freud in der Prinzregentenstraße 23 in Berlin, mit der von Ernst Freud entworfenen Möblierung und einer Reproduktion von Tizians *Bacchus und Ariadne* (um 1520/23; London, National Gallery). 1920er Jahre. (©: RIBA Library Photographs Collection.)
Ill. 1: Interior of the Freud family apartment, Prinzregentenstraße 23, Berlin, with furniture designed by Ernst Freud and a reproduction of Titian's *Bacchus and Ariadne* (1520–23; London, National Gallery). 1920's. (©: RIBA Library Photographs Collection.)



Abb. 2: Cézanne. 2000. Photo von David Dawson. Privatsammlung. (©: Dawson, David, b. 1960/The Bridgeman Art Library.)

Ill. 2: Cézanne. 2000. Photograph by David Dawson. Private Collection. (©: Dawson, David, b. 1960/The Bridgeman Art Library.)

um sich Werke bestimmter Künstler anzusehen: nach Colmar des *Isenheimers Altars* von Matthias Grünewald wegen, Ingres halber nach Montauban, Goyas willen nach Castres und wegen Courbet nach Montpellier. Zu Hause in London suchte er fünfzig Jahre lang immer wieder die National Gallery auf, um sie nach Schätzen zu durchstreifen und sich im Bemühen, sein eigenes Werk besser zu verstehen, in Details von Bildern zu vertiefen. Freuds Bewunderung Alter Meister war jedoch keineswegs bedingungslos. John Constable, ein Künstler, den Freud schätzte wie kaum einen anderen, äußerte einmal Bedenken im Hinblick auf die hemmende Wirkung, die sich aus der Verehrung seiner Vorfahren ergibt. Freud war sich dieser Gefahr bewusst³. Er kümmerte sich nicht viel um den Ruf eines Malers und konnte in seinem Urteil über Künstler, die er nicht sehr schätzte – wie Raffael, Leonardo und Vermeer, um nur drei zu nennen – vernichtend sein. Bei allem Respekt für die Tradition der Kunst und allem Wissen um deren schöpferische Kraft war Freud instinktiv entschlossen, von dieser Tradition unabhängig zu bleiben. „Ich wollte mich in meiner Arbeit an niemand Bestimmten anlehnen“, sagte er einmal. „Ich wollte mir in meiner Arbeit selbst treu bleiben und dachte, dass ich mir, sooft ich auch die National Gallery aufsuchen und mir dort Bilder ansehen würde, die ich wirklich mochte, davon keine Arbeitsweise abschauen, sondern eher lernen sollte, wie man mit Dingen umgeht, mit Farbe und mit seinem Stoff. Ingres hat mir immer gefallen, aber ich habe nie daran gedacht, wie er zu arbeiten, nicht einmal insoweit das möglich wäre.“⁴ Das ist eine Haltung, die an die Worte eines anderen Entschlossenen denken lässt: Gustav Mahler hat einmal bemerkt: „Tradition ist nicht die Anbetung der Asche, sondern die Weitergabe des Feuers.“

Wie viele Künstler hat Freud nach Werken Alter Meister Studien und Skizzen angefertigt. Die Vorlagen überraschen manchmal wie im Fall des von einem unbekanntem Maler der Schule von Fontainebleau stammenden Gemäldes *Gabrielle d'Estrées und eine ihrer Schwestern* (Louvre, Paris). Oft, wie etwa bei der kleinen Kohle- und Kreidezeichnung von Fischen nach J. M. W. Turners Bild *Aufgehende Sonne im Dunst*, konzentrierte sich Freud auf Details größerer Werke, die man leicht übersehen könnte. Im Lauf der Zeit gewann dieses Interesse an bestimmten Werken der Vergangenheit zusehends an Gewicht und entwickelte sich zu einem Dialog mit den eigenen Gemälden. 1981 begann Freud an einem Bild mit dem Titel *Large Interior W.11 (after Watteau)* zu arbeiten, das auf dem Commedia dell'Arte-Meisterwerk des französischen Künstlers *Zufriedener Pierrot* beruht. Freud kannte den Besitzer des Gemäldes von Watteau, Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, und hatte das Original erstmals gesehen, als es 1961 als Leihgabe zu einer Ausstellung nach London ging. „Erst wollte ich eine Kopie davon machen“, sagte er später. „Dann aber dachte ich, warum kein eigenes Bild malen?“⁵ Freud rang mehr als zwei Jahre mit dem Gemälde und schuf ein monumentales Gruppenporträt, das mehr als dreißigmal so groß ist wie das Original. So viel er dafür auch Watteau entlehnt haben mag, ist es doch ein anderes und sehr Freud'sches Bild.

1999, fast zwanzig Jahre später, setzte sich Freud in vergleichsweise rascher Abfolge mit drei Künstlern der Vergangenheit auseinander. Innerhalb eines Monats nach dem Erwerb eines kleinen Ölbilds von Paul Cézanne mit dem Titel *Nachmittag in Neapel* – einer von mehreren Fassungen des Sujets – im Rahmen einer Auktion begann Freud an einer eigenen Version zu arbeiten (Abb. 2). Auch in diesem Fall unterscheidet sich seine Deutung – „ein Cousin“ des Originals, wie Freud es ausdrückte, „verwandt, aber ganz anders“ – am offensichtlichsten durch ihre Größe von der Vorlage, vom ungewöhnlichen Format einmal abgesehen⁶.

Fast zur selben Zeit begann Freud an dem Gemälde *Naked Portrait Standing* zu arbeiten, das eine junge Frau mit am Rücken verschränkten Armen zeigt, deren Beine durch den Bildrand unterhalb der Knie abgeschnitten sind. Die Arbeit entstand in Reaktion auf Constables *Studie eines Ulmenstamms*, ein Gemälde im Victoria and Albert Mu-

Abb. 3: Mit Nick Penny vor Corots Gemälde *Die Italienerin* (um 1870). 2008. Photo von David Dawson. Privatsammlung. (©: Dawson, David, b. 1960/The Bridgeman Art Library.)
 Ill. 3: With Nick Penny and Corot's *The Italian Woman* (ca. 1870). 2008. Photograph by David Dawson. Private Collection. (©: Dawson, David, b. 1960/The Bridgeman Art Library.)



seum in London (Beitrag Evans, Abb. 6). Freud hatte das Bild als Student zu kopieren versucht, war aber gescheitert. „Wenn man malen will, muss man, glaube ich, alle Kunst, die man sieht, so verwenden, als sei sie ganz für einen selbst da, als etwas, das allein dazu da ist, einem zu helfen.“⁴⁷ Einige Jahre später wurden die beiden Gemälde zusammen in einer sehr berührenden Überblicksschau von Constables Schaffen gezeigt, die Freud für das Grand Palais in Paris zusammenstellte.

Eine weitere Gelegenheit, sich wieder mit einem Lieblingsgemälde der Vergangenheit zu befassen, ergab sich noch im selben Jahr durch die National Gallery im Rahmen der Ausstellung *Encounters: New Art from Old*. Als einer von 24 Künstlern, die eingeladen wurden, mit einem eigenen Werk auf ein Gemälde der Sammlung Bezug zu nehmen, wählte Freud ein Bild, das er schon seit vielen Jahren bewunderte: Chardins *Die junge Lehrerin*. Er erhielt die Erlaubnis, über Monate hinweg nachts im Museum direkt vor dem Original zu arbeiten, das mit einer Halogenlampe eigens beleuchtet wurde. Das Tempo war für Freud ungewohnt, und er stellte zwei Fassungen her, von denen eine etwas größer ist als die andere. In beiden Fällen hat er die Originalkomposition überarbeitet und die Dynamik zwischen den beiden dargestellten Personen leicht verändert. Keines der genannten, nach Watteau, Cézanne, Constable und Chardin entstandenen Bilder ist als Kopie zu bezeichnen. Freud verlieh jedem Gemälde ein eigenes Leben, indem er mit konventionellen Vorstellungen von Hierarchie und Originalität brach.

Die Beschäftigung mit Freuds Cézanne-Bild verweist auf einen selten thematisierten Aspekt seines Interesses an der Kunst der Vergangenheit: seine eigene Sammeltätigkeit. Neben Gemälden zeitgenössischer Künstler, darunter solche von Francis Bacon und Frank Auerbach, umgaben ihn frühe Arbeiten Corots (so etwa das Gemälde *Die Italienerin* oder *Die Frau mit dem gelben Ärmel*, Abb. 3), ferner Werke von Degas (drei Skulpturen: *Auf dem rechten Fuß galoppierendes Pferd*, *Die Masseuse* und *Porträt einer Frau mit auf einer Hand ruhendem Kopf*), Rembrandt, Constable und Rodin (mehrere Bronzen, darunter *Balzac* und drei unterschiedliche *Iris*-Fassungen). Nach Freuds Tod sollten einige dieser Arbeiten an britische Museen gehen – anstelle der Erbschaftsteuer sowie als Ausdruck des Dankes dafür, dass Großbritannien die Flüchtlingsfamilie 1933 so freundlich aufgenommen hatte⁸.

Die Ausstellung von Freuds Arbeiten in Wien, die diese Publikation begleitet, ist wenn auch nicht die erste, so doch die bisher größte und umfassendste Schau in einem his-

Abb. 4: Lucian Freud im Prado, Madrid. 2010. Photo von David Dawson. Privatsammlung. (©: Dawson, David, b. 1960/The Bridgeman Art Library.)

Ill. 4: Lucian Freud at the Prado, Madrid. 2010. Photograph by David Dawson. Private Collection. (©: Dawson, David, b. 1960/The Bridgeman Art Library.)



torischen Museum. Im Sommer 1987 waren zwei Gemälde Freuds in einer Ausstellung der Reihe „The Artist’s Eye“ in der National Gallery zu sehen (Abb. 6). Im Rahmen dieser Reihe wurden zeitgenössische britische Künstler eingeladen, ihre Lieblingsbilder aus der Sammlung des Hauses zu präsentieren. Nachdem Freud eine Auswahl getroffen hatte, die 25 Werke von Cézanne, Chardin, Constable, Daumier, Degas, Hals, Ingres, Monet, Rembrandt, Rubens, Seurat, Turner, Velázquez, Vuillard und Whistler umfasste, zeigte er sich überrascht, dass er keine italienischen Gemälde in die Präsentation aufgenommen hatte. Sein kurzes Statement im Ausstellungskatalog ist ebenso wohlüberlegt wie seine Auswahl. „Man hat mich nach den Gründen für meine Wahl gefragt“, heißt es dort. „Die Bilder selbst sind der Grund. Die Schönheit eines Gemäldes, das den Betrachter sprachlos macht, ist so stumm wie die Sprache der Kunst. Die ruhelose Stille eines mit einem Kunstwerk konfrontierten Menschen ist mit keiner anderen Stille vergleichbar [...]. Alle diese Bilder haben etwas gemeinsam: Sie bringen mich dazu, dass ich zu meiner Arbeit zurückkehren will.“ Unter Freuds Namen findet sich ein kurzer, aber bemerkenswerter Nachsatz: „Auf Verlangen der Organisatoren umfasst die Ausstellung auch zwei jüngere Arbeiten von mir.“⁹ Dass es ihm offensichtlich widerstrebt, eigene Arbeiten unmittelbar neben Werken alter Meister hängen zu wissen, hat nichts mit falscher Bescheidenheit zu tun. Fast dreißig Jahre später äußerte er bei den Vorbereitungen zu dieser Ausstellung dem Kunsthistorischen Museum gegenüber den Wunsch, in diesem Sinn zu verfahren.

Es war daher etwas überraschend, dass er 1994 die Einladung annahm, in der Dulwich Picture Gallery in London mehrere seiner Arbeiten neben Werken von Poussin, Rubens, Gainsborough, van Dyck und anderen Malern aus der Sammlung auszustellen (Abb. 7). Zehn Jahre später ergab sich eine weitere Möglichkeit in der Londoner Wallace Collection. Freud willigte ein, für die erste Ausstellung von Werken eines lebenden Künstlers in der Geschichte des Hauses 25 neuere Gemälde und Radierungen zur Verfügung zu stellen. Diesmal hingen seine Arbeiten jedoch für sich in einem Saal, aus dem die sonst dort zu sehenden Werke niederländischer alter Meister vorübergehend entfernt worden waren. Erst später kam es wieder dazu, dass Arbeiten Freuds zusam-

men mit historischen Werken ausgestellt wurden, und zwar 2010 in der Art Gallery of Ontario, die eine Schau mit Radierungen Freuds und Rembrandts präsentierte, sowie in der Ausstellung *Painting from Life: Carracci Freud* bei Ordovas in London.

Die Ausstellung in Wien bietet die einzigartige Möglichkeit, Lucian Freuds umfassendes künstlerisches Erbe im Rahmen einer Institution einer Einschätzung zu unterziehen, deren Sammlungen fast viertausend Jahre zurückreichen und einen Bogen von der Kunst des Alten Ägypten – einer Kultur, die sowohl der Künstler als auch sein Großvater Sigmund Freud liebte – zu den großen Meistern des Mittelalters, der Renaissance und des Barock spannen. So lassen sich die Selbstporträts des Künstlers – das Rückgrat der Ausstellung und der nachweislich beständigste und bemerkenswerteste Höhepunkt im Schaffen Freuds – jenen Rembrandts und Parmigianinos gegenüberstellen, sein Umgang mit Farbe und deren Verwandlung in menschliches Fleisch im Vergleich zu Meisterwerken von Caravaggio, Cranach, Rubens und Tizian ermessen und seine außergewöhnliche Gabe unnachgiebiger Beobachtung, die sich oft über mehrere Jahre auf dieselben Personen richtete, kann zu Velázquez' Porträts der spanischen Königsfamilie in Beziehung gesetzt werden.

Freuds größtes Paradox – und seine unzweifelhaft größte Leistung – war es, ein Werk zu schaffen, das ihn für ein historisches Museum zu zeitgenössisch und für ein zeitgenössisches Museum zu historisch erscheinen ließ. Indem er abseits aller Moden sein Ziel verfolgte, schockierte er das Publikum seiner Zeit, während er sich durch die Kunst der Vergangenheit anregen ließ. Er lauschte den Gesprächen, die quer über die Jahrhunderte hinweg stattgefunden hatten, und wurde im Lauf der Zeit selbst Teil davon, wobei er in Staunen versetzte, verstörte, verführte, überzeugte. Er war, wie man formulieren könnte, ein Maler seiner Zeit und für alle Zeit.

Ich danke ganz besonders David Dawson, Pilar Ordovas, Diana Rawstron, Eleanor Acquavella, Manuela Mena, Sabine Haag sowie meinen Kolleginnen und Kollegen im Kunsthistorischen Museum für ihre Hilfestellung, ihren Rat und ihre Ermutigung bei den Vorbereitungen zu dieser Ausstellung. Mein Dank gilt auch den vielen privaten Leihgebern und den Institutionen, die uns Leihgaben zur Verfügung gestellt haben, für ihre Großzügigkeit und ihr Vertrauen. Auch danke ich unseren Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge zu dieser Publikation. Und Lucian danke ich für seine Zustimmung, dass all dies geschehen konnte.

- 1 Lucian Freud, zit. in: Martin Gayford, *Man with a Blue Scarf. On Sitting for a Portrait by Lucian Freud*, London 2010, 124, 189. Der Herzog von Sutherland lieh beide Bilder über viele Jahre den National Galleries of Scotland. Ein Aufruf, der im Jahr 2009 begann, war erfolgreich, und die beiden Gemälde wurden gemeinsam von der National Gallery, London, und den National Galleries of Scotland erworben.
- 2 Lucian Freud, Nachwort im Ausstellungskatalog *The Artist's Eye: Lucian Freud. An exhibition of National Gallery paintings selected by the artist*, London (The National Gallery) 1987.
- 3 Charles Robert Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable, Esq. R.A., composed chiefly of his letters*, London 1845, 105.
- 4 Lucian Freud, zit. in: Ausstellungskatalog Rolf Lauter (Hg.), *Lucian Freud – Naked Portraits. Werke der 40er bis 90er Jahre*, Frankfurt/Main (Museum für Moderne Kunst) 2001, 70.
- 5 Lucian Freud, zit. in: Lawrence Gowing, *Lucian Freud*, London 1985, 202.
- 6 Während das Original nur 30 x 40 cm groß ist, misst Freuds Gemälde 214 x 215 cm. Brian Kennedy, *In Search of Lucian Freud*, in: Ausstellungskatalog *Lucian Freud: After Cézanne*, Canberra (National Gallery of Australia) 2001, 5–8 (mit geringfügigen Änderungen wiederabgedruckt in: *Artonview*, Nr. 26, Winter 2001, 28–31, hier: 4).
- 7 Lucian Freud, zit. in: Lucian Freud – William Feaver, *Lucian Freud on John Constable*, London 2003. 2003 folgte die Radierung *After Constable's Elm*, die sich ebenfalls auf die Studie im Victoria and Albert Museum bezieht.
- 8 Das Gemälde von Corot ging an die National Gallery, London, Degas' *Auf dem rechten Fuß galoppierendes Pferd* an das National Museum of Art in Cardiff, Degas' *Die Masseurin* an die Walker Art Gallery in Liverpool, Degas' *Porträt einer Frau mit auf einer Hand ruhendem Kopf* an die Courtauld Gallery, London. Bei den Werken von Rembrandt und Rodin handelte es sich um Leihgaben von Freunden des Künstlers an ihn.
- 9 Freud 1987 (zit. Anm. 2).

To Sieve for Poison and Pleasure

Lucian Freud at the Kunsthistorisches Museum

Lucian Freud's awareness and profound understanding of the art of the past stand like bookends to his remarkable life. Growing up in Berlin between the wars, his family home in the leafy Regentenstrasse close to the Tiergarten park was furnished with prints of Old Master paintings and drawings. Titian's *Bacchus and Ariadne* hung in an alcove above furniture designed by Freud's architect father Ernst (Ill. 1). Two of Pieter Bruegel the Elder's seasonal landscapes from the Kunsthistorisches Museum in Vienna, *Hunters in the Snow* and *The Return of the Herd*, hung nearby, a gift to Freud from his grandfather Sigmund.

More than eighty years later, in the final years of his life, Freud was moved to make a rare appearance on British television as part of a public appeal to save for the nation two of his favourite paintings by Titian, *Diana and Actaeon* and *Diana and Callisto* (Ill. 5). "About twenty years ago, when I was staying in the Scottish borders, I used to drive into Edinburgh almost every day to look at them," Freud recalled. "To me, these are simply the most beautiful pictures in the world. They have what every good picture has to have, which is a little bit of poison. In the case of a good painting, the poison cannot be isolated and diagnosed as it could be in food. Instead it might take the form of an attitude. A sense of mortality could be the poison in a picture, as it is in these."¹

Five years on from then, and a little more than two years after his death, an exhibition of Lucian Freud's own paintings is now being presented at the Kunsthistorisches Museum. The rooms in which his works are installed are adjoined on one side by Bruegel the Elder, in a gallery that includes the two Seasons, and on the other side by Titian, including a second, later version of *Diana and Callisto*. Many other old friends hang nearby; self-portraits by Rembrandt, the infantas of Velázquez, and Giovanni Bellini's *Young Woman at her Toilet*, painted when the artist was in his mid-eighties, and one of Freud's favourite depictions of the female nude. The relationship that Freud enjoyed with historical painting and sculpture was constant and crucial for the development of his own work. It was a relationship nurtured in Berlin during afternoon visits with his maternal grandmother to the Egyptian Museum and the Rembrandts in the Picture Gallery of the Kaiser-Friedrich-Museum, and it continued throughout his life. He was very much a child of the Enlightenment. "What do I ask of a painting?, he once wrote. "I ask it to astonish, disturb, seduce, convince."² On rare occasions he would travel abroad specifically to visit the work of certain artists; to Colmar for Matthias Grünewald's *Isenheim Altarpiece*, to Montauban for Ingres, to Castres for Goya, and to Montpellier for Courbet. At home in London he was a frequent visitor to the National Gallery for more than fifty years, sieving its riches and scrutinising details of pictures in an effort to better his own work.



Abb. 5: Lucian Freud in der National Gallery, London, mit Tizians *Tod des Aktaion* (um 1559 – 1575); er betrachtet das Gemälde *Diana und Aktaion* (um 1556/59). 28. Oktober 2008. Standbild aus dem Video *Lucian Freud Exhibition*. (©: ITN Source.)

Ill. 5: Lucian Freud at the National Gallery, London, with Titian's *The Death of Actaeon* (1559–75) and looking at *Diana and Actaeon* (1556–59). 28 October, 2008. Still from the video *Lucian Freud Exhibition*. (©: ITN Source.)

Freud's admiration for the Old Masters was by no means unconditional. An artist that he did respect like few others, John Constable, once expressed apprehension about the inhibiting effect of the veneration of one's ancestors. It was a lesson that Freud learned.³ He paid little heed to reputation, and could be withering in his judgement of those artists – Raphael, Leonardo and Vermeer, to name just three – that he did not think highly. His regard for artistic tradition, and his recognition of its generative force, were nevertheless accompanied by an instinctive resolve to remain independent from that tradition. "I didn't want my work to lean on anyone in particular," he once said. "I wanted it to be true to me, and I had an idea that however much I might go to the National Gallery and look at the art I really like, what I must learn from the pictures was a way of dealing with things, with paint and subject matter, rather than a manner in which to work. I've always loved Ingres but I've never thought of working like him, even insofar as that's possible."⁴ It is a sentiment that brings to mind the words of another resolute individual, Gustav Mahler. "Tradition is not the worship of the ashes, but the passing on of the fire."

Like many artists, Freud made studies and sketches after the works of Old Masters. Sometimes they were rather unexpected, like the School of Fontainebleau painting *Gabrielle d'Estrées and One of Her Sisters* from the Louvre. Often, as with a small charcoal and chalk drawing of fish taken from J.M.W. Turner's *Sun Rising Through the Vapour*, they concentrated on details of larger works that might easily have been overlooked. Over time, this interest in specific historical works developed into something more consequential: a dialogue with Freud's own painted work. In 1981 he began work on a picture entitled *Large Interior W.11 (after Watteau)*, based on the French artist's Commedia dell'arte masterpiece *Pierrot Content*. Freud knew the work's owner, Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, and had seen it himself for the first time when it travelled to London for a loan exhibition in 1961. "I intended first to make a copy of it," he said later. "Then I thought, why don't I do one of my own?"⁵ He wrestled with the painting for over two years, producing a monumental group portrait more than thirty times the size of the original. For all that it borrows from Watteau, it is a different picture and very much his own. Almost twenty years later, in 1999, Freud focused his attention on three historical artists in relatively quick succession. Within a month of purchasing at auction a small oil by Paul Cézanne entitled *Afternoon in Naples*, one of several versions painted by the artist, he began work on a version of his own (*Ill. 2*). Again his interpretation – or "cousin" as he referred to it, "being related but very different" – differed from the original most obviously in size, not to mention its unusually shaped format.⁶ At almost the same time, Freud began work on the painting *Naked Portrait Standing* of a young woman with her arms folded away behind her back and her legs crooped beneath the knees. It was made as a response to Constable's *Study of the Trunk of an Elm Tree* (essay Evans, Ill. 6), a painting in the collection of the Victoria and Albert Museum in London that he had tried, and failed, to copy as a student. "I think if you are going to paint," he said, when asked about the painting, "you've got to use any art you see as being there entirely for you, to help you."⁷ A few years later, the two paintings were exhibited together in a deeply moving survey of Constable's work selected by Freud for the Grand Palais in Paris.

Another opportunity to reconsider a favourite historical painting was presented that same year by the National Gallery in London as part of the exhibition *Encounters: New Art from Old*. One of twenty-four artists invited to produce new work in response to a painting from their collection, Freud chose a picture that he had admired for many years: Chardin's *The Young Schoolmistress*. He was granted permission to paint at night in the museum over a period of several months, directly in front of the original which was specially lit with a halogen lamp. Working at a speed to which he was not accustomed, he painted two versions of the work, one slightly larger than the other. In both cases the original composition has been reworked, and the dynamic between its two subjects

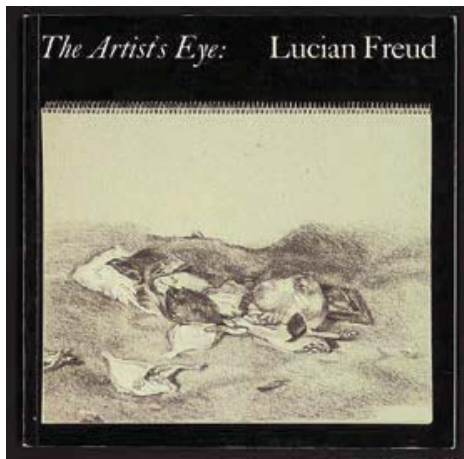


Abb. 6: Katalog zur Ausstellung „The Artist's Eye“ in der National Gallery, London 1987.

Ill. 6: Catalogue of the exhibition “The Artist's Eye” at the National Gallery, London, 1987.

subtly recalibrated. None of the aforementioned paintings, made after Watteau, Cézanne, Constable or Chardin, could be described as a copy. Freud gave each of them their own life, dismantling conventional notions of hierarchy and originality.

Discussion of the Cézanne leads us to an aspect of Freud's interest in the art of the past that is rarely mentioned: his own collecting. In addition to paintings by contemporaries such as Francis Bacon and Frank Auerbach, he lived with earlier works by Corot (the painting *The Italian Woman*, or *Woman with Yellow Sleeve*, Ill. 3), Degas (three sculptures, *Horse Galloping on Right Foot*, *The Masseuse* and *Portrait of a Woman: Head Resting on One Hand*), Rembrandt, Constable and Rodin (several bronzes, including *Balzac* and three different versions of *Iris*). It was announced following his death that several of these works would be left to British museums, both in lieu of inheritance tax and as an expression of gratitude for the welcome that the Freud family received in Great Britain following their arrival as refugees in 1933.⁸

The exhibition of Freud's work in Vienna that this publication accompanies is the largest and most comprehensive in an historical museum to date, but it is not the first. In the summer of 1987, two paintings of his hung at The National Gallery as part of an exhibition from the series “The Artist's Eye,” for which contemporary British artists were asked to select and present their favourite paintings from the museum's collection (Ill. 6). Having assembled twenty-five pictures by Cézanne, Chardin, Constable, Daumier, Degas, Hals, Ingres, Monet, Rembrandt, Rubens, Seurat, Turner, Velázquez, Vuillard and Whistler, he expressed surprised that he had chosen no Italian paintings. His brief statement in the exhibition catalogue is every bit as considered as his selection. “I have been asked to give the reason for my choice of paintings,” it began. “The paintings themselves *are* the reasons. Just as the language of art is silent, so it is the beauty of a painting that renders the spectator speechless. The uneasy silence of a man faced by a work of art is unlike any other [...]. One quality these paintings share is that they all make me want to go back to work.” Beneath his name, he added a short but notable postscript. “It is as a result of a request from the organisers that two recent works of mine are included in the exhibition.”⁹ His apparent reluctance to hang his own works directly alongside Old Masters was not false modesty. Almost thirty years later, he made the same request of the Kunsthistorisches Museum in the planning of this exhibition.

It was something of a surprise, therefore, that he accepted an invitation in 1994 to exhibit several of his paintings at the Dulwich Picture Gallery alongside works from their collection by Poussin, Rubens, Gainsborough, van Dyck and others (Ill. 7). Ten years later a similar opportunity arose at the Wallace Collection, also in London. Freud agreed to exhibit twenty-five recent paintings and etchings for what was the first exhibition by a living artist in the institution's history. This time, however, they hung alone, in a gallery temporarily emptied of its Dutch Old Masters. It was not until more recently, with a display of etchings by Freud and Rembrandt at the Art Gallery of Ontario in 2010, and the exhibition *Painting from Life: Carracci Freud* at Ordovas, London, that his works were again shown beside those of historical artists.

The exhibition in Vienna provides a singular opportunity to weigh Freud's broader artistic legacy within an institution whose own collections reach back almost four thousand years, from Ancient Egypt, a civilisation beloved of both Freud and his grandfather Sigmund, through to the great masters of the Middle Ages, the Renaissance and the Baroque; to measure his self-portraits, the spine of the exhibition and arguably his most sustained and remarkable achievement, against those of Rembrandt and Parmigianino; his handling of paint and its transformation into human flesh, against masterpieces by Caravaggio, Cranach, Rubens and Titian; and his extraordinary capacity for prolonged observation, often involving the same subjects over the course of many years, against the Spanish royal family portraits by Velázquez.

Abb. 7: Lucian Freud und das Rubens-Gemälde Venus, Mars und Cupido (um 1630), Freuds Benefits Supervisor Resting (1994) und die Nymphen bei einem Brunnen (um 1650) von Sir Peter Lely. Dulwich Picture Gallery, 1994. Photo von Bruce Bernard. (©: Estate of Bruce Bernard.)

Ill. 7: Lucian Freud with Rubens' Venus, Mars and Cupid (ca. 1630), Freud's Benefits Supervisor Resting (1994) and Nymphs by a Fountain (ca. 1650) by Sir Peter Lely, at the Dulwich Picture Gallery. 1994. Photograph by Bruce Bernard. (©: Estate of Bruce Bernard.)



Freud's greatest paradox, and arguably one of his greatest accomplishments, was to appear too contemporary for the historical museum, and too historical for the contemporary museum. He worked outside of fashion, scandalising present-day audiences while drawing on the art of the past. He listened in to the conversations that had taken place across the centuries, and over time became part of those conversations himself, astonishing, disturbing, seducing and convincing. He was, one could say, an artist both of his time, and for all time. I would like to extend sincere thanks to David Dawson, Pilar Ordovas, Diana Rawstron, Eleanor Acquavella, Manuela Mena, Sabine Haag and my colleagues at the Kunsthistorisches Museum for their support, advice and encouragement in the preparation of this exhibition, to the many lenders both private and institutional for their tremendous generosity and trust, to our authors for their contributions to this publication, and to Lucian for agreeing to allow it all to happen.

- 1 Lucian Freud, quoted in: Martin Gayford, *Man with a Blue Scarf. On Sitting for a Portrait by Lucian Freud*, London, 2010, p. 124 and p. 189. The two paintings had been loaned for many years by the Duke of Sutherland to the National Galleries of Scotland. The appeal, which began in 2009, was successful, and the two paintings were jointly acquired by the National Gallery, London, and National Galleries of Scotland.
- 2 Lucian Freud, afterword in the exhibition catalogue *The Artist's Eye: Lucian Freud*, London, The National Gallery, 1987.
- 3 Charles Robert Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable, Esq. R.A., composed chiefly of his letters*, London 1845, p. 105.
- 4 Lucian Freud, quoted in: Exhibition Catalogue Rolf Lauter (ed.), *Lucian Freud – Naked Portraits. Werke der 40er bis 90er Jahre*, Frankfurt/Main, Museum für Moderne Kunst, 2001, p. 70.
- 5 Lucian Freud, quoted in: Lawrence Gowing, *Lucian Freud*, London, 1985, p. 202.
- 6 The original painting *Afternoon in Naples* measures just 30 x 40 cm. Freud's version, *After Cézanne*, is considerably larger at 214 x 215 cm. See Brian Kennedy, *In Search of Lucian Freud*, in: Exhibition Catalogue *Lucian Freud, After Cézanne*, Canberra, National Gallery of Australia, 2001, pp. 3–8 (reprinted with minor changes in *artonview*, No. 26, Winter 2001, pp. 28–31).
- 7 Lucian Freud, quoted in: Lucian Freud – William Feaver, *Lucian Freud on John Constable*, London, 2003. An etching by Freud of the same painting, *After Constable's Elm*, followed in 2003.
- 8 The Corot was donated to the National Gallery, London; Degas' *Horse Galloping on Right Foot* to the National Museum of Art, Cardiff; Degas' *The Masseuse* to Walker Art Gallery, Liverpool; and Degas' *Portrait of a Woman: Head Resting on One Hand* to the Courtauld Gallery, London. The Rembrandt and Rodin works were owned by friends of the artist, and lent to him.
- 9 Freud 1987 (quoted note 2).