

Eva Rovers

De eerste, het beste, het nieuwste en het meeste

Guggenheim en Krölller-Müller verzamelden tegen de vergetelheid

De Academische Boekengids 64, september 2007, pp. 3-5.

De Amerikaanse Peggy Guggenheim bracht haar leven door in de wereld van bohemiens, decadente feesten en seksuele uitpattingen. De Duitse Helene Krölller-Müller daarentegen was een keurige directeursvrouw die het liefst filosofeerde in haar boudoir. Toch zijn de overeenkomsten tussen beide vrouwen groot. Beiden drukten een onuitwisbaar stempel op de kunstwereld.

Vergetelheid als straf voor gevallen engelen: John Milton beschreef het in zijn *Paradise Lost*. De namen van deze engelen werden verwijderd uit de *heav'nly Records*, wat hen veroordeelde tot eeuwige verbanning uit de herinnering. Het lijkt een straf van alle tijden, want het blijven voortbestaan in de herinnering van anderen is een oude en wijdverbreide wens.

Twee vrouwen die hun eigen gevecht tegen de vergetelheid voerden, waren de kunstverzamelaars Peggy Guggenheim (1898-1979) en Helene Krölller-Müller (1869-1939). Zij deden dat op een zodanig markante wijze dat zij op meerdere manieren hun namen in de *Books of Life* bij wisten te laten schrijven. Over de collectie van Peggy Guggenheim, haar New Yorkse galerie *Art of this Century* en haar Venetiaanse museum zijn verschillende studies verschenen. In 1986 kwam Jacqueline Bograd Welds *Peggy, the Wayward Guggenheim* uit, de eerste aan Guggenheim gewijde biografie. Mary Dearborn achtte in 2004 de tijd rijp voor een nieuwe biografie, die een jaar later in Nederland verscheen onder de titel *Minnares van het modernisme. Het leven van Peggy Guggenheim*.

Ook over Helene Krölller-Müller verschenen veel publicaties, waarin meestal de nadruk lag op het museum en het park de Hoge Veluwe die zij en haar man Anton Krölller nalieten. Müllers naam dook recentelijk ook op in *De Kunstpaus. H.P. Bremmer 1871-1956* van Hildelies Balk uit 2006. Daarin is een belangrijke rol weggelegd voor de vrouw aan wie Nederland een van zijn meest bijzondere musea te danken heeft. Müller is niet de hoofdpersoon van dit boek, maar de auteur brengt haar drijfveren om te verzamelen wel duidelijk naar voren, evenals de grootschalige en doelgerichte manier waarop zij haar collectie bijeenbracht en de uiteindelijke vorm (het museum) die deze kreeg.

Op het punt van het verzamelen lopen de levens van Müller en Guggenheim tamelijk parallel. Müllers motieven laten overeenkomsten zien met die van Guggenheim. Een van die motieven, het veiligstellen van de postume herinnering, zorgde ervoor dat zowel Müller als Guggenheim een onuitwisbaar stempel heeft gedrukt op de kunstwereld, en daarmee op de kunstgeschiedenis.

Toch verschillen de levens van deze twee vrouwen op bijna alle fronten. Guggenheim dompelde zich haar leven lang onder in de wereld van bohemiens, decadente feesten en seksuele uitpattingen. Haar leven zou voor een vie romancée niet in aanmerking komen, omdat ook zonder romantisering de wendingen ervan soms te absurd zijn om geloofwaardig te lijken. Zo ging haar vader, gekleed in rokkostuum, ten onder met de onzinkbaar geachte Titanic. Haar zus liet na een onverwerkte scheiding in een vlaag van verstandsverbijstering haar eigen kinderen van het dak vallen. Zelf leed Guggenheim haar hele leven aan een minderwaardigheidscomplex, omdat zij behoorde tot de 'arme tak' van een puissant rijke familie. Zij had een zodanige drang om te ontsnappen aan de benauwende Duits-joodse aristocratie van het New York uit de jaren tien dat zij trouwde met de eerste de beste gewelddadige bohemien die haar naar Parijs hielp vluchten, om hem vervolgens voor twee andere dominante echtgenoten in te ruilen.

De Duitse Helene Müller daarentegen was een gereserveerde vrouw met hooggestemde idealen, die het liefst verborgen in haar boudoir filosofeerde en schreef over kunst en spiritualiteit. Zij volgde keurig het door de regels van haar tijd en milieu uitgestippelde pad. Haar rotsvaste geloof in het goede doen, ook al was dat niet in lijn met haar eigen verlangens, zorgde ervoor dat zij na haar kostschooltijd geen verdere studie najoeg, maar zich schikte naar de wensen van haar ouders. Met haar huwelijk met Anton Krölller, een getalenteerde medewerker uit haar vaders firma, stelde zij niet alleen haar eigen toekomst zeker, maar ook die van haar vaders handelsonderneming Müller & Co. Een verhuizing naar Nederland, vier kinderen en een leven als directeursvrouw volgden.

'GUGGENHEIMS LEVEN ZOU VOOR EEN VIE ROMANCÉE NIET IN AANMERKING KOMEN, OMDAT OOK ZONDER ROMANTISERING DE WENDINGEN ERVAN SOMS TE ABSURD ZIJN OM GELOOFWAARDIG TE LIJKEN.'

Gelet op deze grote verschillen zijn de overeenkomsten tussen de verzamelactiviteiten van beide vrouwen en de functie die de respectievelijke verzamelingen in hun leven vervulden des te opmerkelijker. Het meest opvallende is de breuk die beide levens na circa veertig jaar vertonen. Voor hun veertigste kenden beide vrouwen een min of meer 'normaal' gezinsleven; erna begon een leven 'na het gezin', als verzamelaar van moderne kunst met als doel een museum op te richten. Zowel Guggenheim als Müller werd daarbij gedreven door een nietsontziende concurrentiedrift. Vóór alles leek te gelden: de eerste, het beste, het nieuwste en het meeste.

Dearborn besteedt veel aandacht aan de jaren voor Guggenheims ommezwaai. Daarin zat de toekomstige verzamelaarster gevangen in een reeks gewelddadige en mislukte relaties. De auteur maakt duidelijk hoe leeg het Parijse bohemienleven van de jaren twintig kon zijn voor iemand die er nooit werkelijk deel van uitmaakte, omdat zij er geen enkele creatieve bijdrage aan leverde en haar vriendschappen met schrijvers en kunstenaars altijd ambivalent bleven door haar financiële steun. Na een verhuizing naar Engeland en de beëindiging van haar - voorlopig laatste serieuze - relatie met de communistische redacteur Douglas Garman, besloot Guggenheim op veertigjarige leeftijd een zelfstandig leven te gaan leiden en een constructieve bijdrage te leveren aan de carrières van jonge kunstenaars. In 1938 begon zij met het verzamelen van surrealistische kunst en opende zij in Londen een 'antikouwedrukte galerie': Guggenheim Jeune. De daaraan voorafgaande maanden had zij advies ingewonnen bij de kunstenaar Marcel Duchamp. Die introduceerde haar in zijn omvangrijke vriendenkring en bedacht bovendien voor Guggenheim welke kunstenaars zij het beste kon benaderen voor exposities in haar galerie.

De lezer wordt echter geen werkelijke blik op deze periode gegund, noch op het surrealisme, doordat Dearborn een stijl hanteert waarin naamsnoeverij belangrijker lijkt dan de beschrijving van de culturele en historische achtergrond waartegen Guggenheims leven zich afspeelde. Dearborn laat zich vaak verleiden tot het prijsgeven van saillante, maar weinig relevante details. Dat gaat ten koste van het maatschappelijke en historische decor waartegen het leven van Guggenheim zich afspeelde; dat ontbreekt in de biografie bijna volledig.

Balk daarentegen heeft een zeer goed leesbaar en helder academisch verhaal geconstrueerd, met ruimte voor een gedegen tijdsbeeld. Zij zet overzichtelijk uiteen welke rol de kunstpedagoog Bremmer rond de eeuwwisseling in Nederland vervulde. Net als een groot deel van de toplaag van de bevolking, van de Haagse aristocratie tot de Rotterdamse *nouveau riche* en Groningse professoren en renteniers, had ook Helene Müller behoefte aan zelfontplooiing. Bremmers kunstbeschouwingslessen boden niet alleen een heel betamelijke mogelijkheid daartoe, de door hem gedoeerde Practische Aesthetica was bovendien doordrenkt van spiritualiteit. In Bremmers optiek had een kunstwerk pas waarde wanneer het een 'esthetische emotie' wist over te dragen, wat zoveel betekende als een mystieke ervaring.

Müller, die in 1905 bij Bremmer lessen ging volgen, was gevoelig voor beide elementen van zijn cursus. Balk beschrijft hoe Müller in deze lessen een nieuwe invulling van haar leven ontdekte. Opgevoed met idealen van het Ware en het Schone en met een sterke hang naar een individueel beleefde spiritualiteit, vond Müller in de kunstbeschouwing, en korte tijd later in het verzamelen, een manier om haar hooggestemde idealen gestalte te geven.

Maar ook minder verheven drijfveren lagen ten grondslag aan haar verzameling. Op het moment dat Müller met de lessen van Bremmer begon, waren veel van de andere cursisten al aan het verzamelen geslagen. Zo konden Calvé-fabrikant Hugo Tutein Nolthenius en de rentenierende tabakserfgenaam Gerlach Ribbius Peletier al rond 1905 bogen op belangwekkende verzamelingen. Müller zag daardoor voor haarzelf de taak weggelegd een eigen verzameling te beginnen, die uiteindelijk in omvang en samenstelling iedere andere collectie ver achter zich moest laten. Om dit zo doeltreffend en efficiënt mogelijk te bereiken, nam zij in 1907 Bremmer in dienst om haar te helpen met het 'vormen eener kunstcollectie'. Deze samenwerking resulteerde binnen een paar jaar tijd in een collectie moderne kunst die in Nederland geen gelijke had.

'OMDAT DESTIJD'S "ALLES SCHREEUWDE OM CÉZANNE" WAS DIE POPULARITEIT
VOOR MÜLLER REDEN GENOEG OM DAT WERK NIET TE KOPEN EN ZICH OP MINDER
VOOR DE HAND LIGGENDE KUNSTENAARS TE CONCENTREREN.'

Zowel Guggenheim als Müller lijkt zich met haar collectie te hebben willen profileren. Balk bespeurt bij Müller een duidelijke behoefte om zich te onderscheiden van andere verzamelaars. Zo kocht zij geen enkel werk van Cézanne, hoewel deze schilder zeer goed paste in haar ambitie om de ontwikkeling van moderne kunst te demonstreren. Omdat destijds 'alles schreeuwde om Cézanne' was die populariteit voor Müller reden genoeg om dat werk niet te kopen en zich op minder voor de hand liggende kunstenaars te concentreren. Door haar collectie lange tijd als een contrabeweging te positioneren, creëerde zij extra aandacht daarvoor.

Zo'n minder voor de hand liggende kunstenaar was Vincent van Gogh, die volgens Müller in 1912 nog verfoeid werd. Bremmer was al rond de eeuwwisseling een fervent propagandist van Van Gogh en hij spoorde zijn cursisten aan om, wanneer dat enigszins mogelijk was, een werk van deze Nuenense kunstenaar te bemachtigen. Geen onmogelijke opgave, maar tot in de jaren twintig, door de trage erkenning van de kunsthandel en musea, een risicovolle investering voor velen. De verzamelaars uit Bremmers contreien behoorden tot de vroegste en fanatiekste kopers, en Müller spande de kroon. In

1928 bezat zij – buiten de familie van de kunstenaar – verreweg het grootste aantal werken van Van Gogh.

Ook Guggenheim schaarde zich graag aan de kant van miskende kunstenaars. Zij bleef zich haar hele leven afzetten tegen het beklemmende milieu waarin zij was opgegroeid. De kunst en het kunstenaarsleven wendde zij aan om zich van dat milieu te onderscheiden. Vanaf het moment dat zij begon met verzamelen en exposeren, projecteerde zij dat afzetten op het artistieke establishment – zij wierp zich op als beschermer van onbekend talent om zo de vaandeldrager van de avant-garde te worden. Met haar tentoonstellingen van jonge surrealisten en later Amerikaanse abstract expressionisten zorgde zij dan ook geregeld voor opschudding in de Londense en New Yorkse kunstwereld.

Guggenheim was erop gebrand haar naam in de kunsthistorie bij te laten schrijven, liefst door middel van een grote ontdekking. Deze kwam in 1943, toen de jonge Jackson Pollock in haar New Yorkse galerie exposeerde. Tegenover Mondriaan, die gebiologeerd naar het werk stond te kijken, erkende Guggenheim dat zij het werk 'behoorlijk afschuwelijk' vond, maar dat haar adviseurs haar sterk hadden aangeraden de rauwe werken te exposeren. De reactie van Mondriaan dat dit werk het spannendste was dat hij in lange tijd in Amerika of Europa gezien had, verraste haar zodanig dat zij plotseling haar kans zag een kunstenaar te lanceren. De rest is geschiedenis.

'TEGENOVER MONDRIAAN ERKENDE GUGGENHEIM DAT ZIJ POLLOCKS WERK
'BEHOORLIJK AFSCHUWELIJK' VOND, MAAR DAT HAAR ADVISEURS HAAR STERK
HADDEN AANGERADEN DE RAUWE WERKEN TE EXPOSEREN.'

De wens om een beeld in de collectieve herinnering na te laten, vertaalde zich bij Guggenheim én bij Müller eerst in een verzameling en vervolgens in het streven naar een museum om die verzameling in onder te brengen. In het leven van beide vrouwen gaf een confrontatie met de menselijke sterfelijkheid de doorslag om daadwerkelijk stappen te ondernemen om dat streven waar te maken.

Müller liep vanaf het voorjaar van 1911 met het idee van een museum rond nadat zij in Duitsland het museumhuis van de filantroop Karl Ernst Osthaus had bezocht. Zij bracht het echter pas een halfjaar later onder woorden, na een levensbedreigende ziekte en een risicovolle operatie te hebben overleefd. Toen haar man, inmiddels directeur van Müller & Co, bereid bleek hiervoor de nodige middelen beschikbaar te stellen, stond niets haar plannen nog in de weg. In de jaren die volgden, nam het tempo van aankopen duizelingwekkende snelheden aan en gaf het echtpaar verschillende opdrachten tot het ontwerpen van een museumhuis, eerst in Wassenaar en later op de Hoge Veluwe. Daar werd in 1921 begonnen met de bouw van een door Henry van de Velde ontworpen museum.

De voorspoedige koers die Müller leek te varen, kwam in 1922 abrupt tot stilstand. Een aantal crises trof de firma Müller & Co, waardoor de bouw van het museum moest worden stopgezet. De financiële situatie van de familie Kröller werd volgens Balk zo penibel, dat het echtpaar in 1928 besloot de kunstcollectie in een stichting onder te brengen, om het zo voor uiteenvallen te behoeden. De malaise zette echter door, wat er uiteindelijk toe leidde dat de collectie en het park werden overgedragen aan de staat. In ruil hiervoor bekostigde de overheid de bouw van het museum op de Veluwe, dat in 1938 zijn deuren opende. Zodoende wist Helene Kröller-Müller haar naam alsnog te vereeuwigen.

In het leven van Guggenheim zorgde een confrontatie met de dood er eveneens voor dat zij een eigen doel durfde na te jagen. Zij verloor onverwachts haar tweede man, de schrijver John Holms, tijdens een eenvoudige operatie. Daarna stortte zij zich in een korte, maar desastreuze relatie met Douglas Garman. Vervolgens realiseerde zij zich dat zij met al haar geld nog niets tastbaars bereikt had, waardoor zij in 1937 het idee opvatte een galerie in Londen te openen. In hetzelfde jaar overleed haar moeder. Dat sterkte haar niet alleen nog meer in het idee iets te willen nalaten, maar bood haar bovendien via de erfenis de financiële mogelijkheid dat plan uit te voeren. Met het aankopen van kunstwerken voor een verzameling, waarmee Guggenheim parallel aan de oprichting van de galerie was begonnen, wilde zij in eerste instantie vooral kunstenaars steunen. Maar al snel vond zij dat haar collectie meer voor de kunstwereld moest betekenen dan alleen financiële steun. Bovendien gaf het vluchtige galeriewezen haar niet de voldoening waarop zij gehoopt had. Vanaf 1939 begon zij dan ook te verzamelen met het doel een museum voor moderne kunst op te richten. Een plan dat door het uitbreken van de oorlog gedwarsboemd werd, maar dat na Guggenheims vertrek naar Amerika, in 1941, een rode draad in haar leven werd.

Met het gevoel dat het epicentrum van de moderne kunstwereld rond diezelfde tijd de oceaan was overgestoken, kocht Guggenheim een pand in Manhattan. Vandaar uit moest New York op zijn grondvesten gaan schudden. Het kunstcentrum, dat zij *Art of this Century* doopte, werd in aankleding, inrichting en vooral in programmering een noviteit. Maar uiteindelijk ging het ten onder aan zijn eigen succes. Opkomende abstract expressionistische kunstenaars die Guggenheim een kans bood, zoals Mark Rothko en Robert Motherwell, stapten na hun eerste triomfen over naar andere, commerciëlere galeries.

Teleurgesteld keerde Guggenheim na de oorlog terug naar het continent. Daar lukte haar wat haar in Amerika niet gelukt was; in 1951 opende zij in het Venetiaanse Palazzo Venier dei Leoni haar museum, tegenwoordig bekend als het Peggy Guggenheim Museum. Zij bleef er tot haar sterfjaar 1979 wonen en wist er na veel juridisch getouwtrek voor te zorgen dat haar collectie na haar dood in haar museum in Venetië bijeen zou blijven en in beheer kwam van de stichting van haar oom, de Amerikaanse Solomon R.

Guggenheim Foundation. Zo onttrok Guggenheim niet alleen haar collectie, maar ook haar naam aan de vergetelheid.

Het feit dat er decennia na hun overlijden nog boeken over Guggenheim en Müller worden geschreven, bewijst dat zij geslaagd zijn in hun streven niet vergeten te worden. Vooral nog is de herinnering aan beide verzamelaars springlevend. Zolang de musea in Venetië en op de Veluwe hun onmiskenbare aantrekkingskracht blijven houden, zal dat ook zo blijven. Beide vrouwen hadden een nietsontziende drang om hun postume herinnering in de vorm van een museum gestalte te geven. Daardoor gingen deze musea ondanks financiële en juridische tegenslagen op het laatste moment niet verloren, maar werd tweemaal – om opnieuw met Milton te spreken – een paradijs herwonnen.

Eva Rovers is als promovendus verbonden aan het Biografie Instituut van de Rijksuniversiteit Groningen. Zij schrijft de biografie van Helene Kröller-Müller.

Besproken boeken:

De Kunstpaus. H.P. Bremmer 1871-1956
door **Hildelies Balk**
Thoth. Bussum 2006.
592 pag., € 39,90

Minnares van het modernisme. Het leven van Peggy Guggenheim
door **Mary V. Dearborn**
Sirene. Amsterdam 2005.
416 pag., € 21,95

Literatuur:

- **J. Bograd Weld** (1986). *Peggy, the Wayward Guggenheim*. Londen: The Bodley Head.
- **S. van Deventer** (1956/2004). *Kröller-Müller. De geschiedenis van een cultureel levenswerk*. Arnhem: J.S.R. van Deventer.
- **R. Oxenaar** (red.) (1988). *Kröller-Müller. Honderd jaar bouwen en verzamelen*. Haarlem: Joh. Enschedé en Zonen.