



Alexander Bastek, Elise van Ditmars und Tilman von Stockhausen (Hrsg.); Niederländische Moderne. Die Sammlung Veendorp aus Groningen (Ausst.-Kat.); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2015; 208 S., 130 farb. Abb.; ISBN 978-3-7319-0263-8; € 29,95

Zwischen Herbst 2015 und Anfang 2017 zeigten vier deutsche Museen eine Werkauswahl der Sammlung Veendorp, die sich sonst als Dauerleihgabe der Stiftung J.B. Scholtenfonds im Groninger Museum befindet. Beteiligt waren das Museum Behnhaus Drägerhaus in Lübeck (21.11. 2015–28.2.2016), das Museum im Kulturspeicher in Würzburg (19.3.–26.6.2016), das Augustinermuseum in Freiburg (16.7.–3.10.2016) und das Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen (5.11.–5.2.2017).

Wer war der Sammler? Elise van Ditmars, die den Werkbestand im Groninger Museum betreut und maßgeblich das Profil der Ausstellung verantwortete, stellt ihn in ihrem einführenden Textbeitrag (*Die Sammlung Veendorp. Lebenswerk eines Sammlers*, 11–17) vor. Reurt Jan Veendorp lebte von 1905 bis 1983 und stammte aus der Provinz Groningen. Hier betrieb die Familie schon seit mehreren Generationen die Ziegelfabrikation. Veendorp selbst fühlte sich zur Kunst hingezogen, belegte Anfang der 1920er Jahre Kurse für Zeichnen und Kunsthandwerk. Der Tod des Vaters und beider Brüder innerhalb weniger Jahre machten ihn zum Erben der Ziegelfabriken. Bei Wahrnehmung der Gesamtverantwortung gab er die Leitung der Unternehmen aus der Hand, um sich auf seine eigene berufliche Entwicklung zu konzentrieren. 1928 trat er in das Architekturbüro von Alexander Jacobus Kropholler (1881–1973) in Wassenaar (nördlich von Den Haag) ein, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er dessen Partner. Er war nicht nur für die Ausführung aller Zeichnungen verantwortlich, sondern illustrierte auch Krophollers Bücher über Baukunst.¹ Mit seinem Lehrmeister und Partner teilte er – nicht ungewöhnlich in den Niederlanden und angesichts seiner Herkunft naheliegend – die Vorliebe für den traditionellen Backsteinbau. Die Autorin führt mehrere Rathausbauten an, an denen Veendorp beteiligt war oder eigene Entwürfe verwirklichen konnte.

Selbst ein guter Zeichner entwickelte er frühzeitig einen Blick für die Malerei. In den 1920er Jahren erwarb er die ersten Bilder, und durch zielgerichtete Ankäufe insbesondere in den 1950er und 1960er Jahren entstand die umfangreiche Sammlung. Mehrfach musste Veendorp die ihm ausschließlich von heimischen Kunsthändlern vermittelten Werke über Monate abstottern, da die Mittel aus beruflicher Tätigkeit und Ertrag der Ziegeleien seiner Sammelleidenschaft quantitative und

Selbst ein guter Zeichner entwickelte er frühzeitig einen Blick für die Malerei. In den 1920er Jahren erwarb er die ersten Bilder, und durch zielgerichtete Ankäufe insbesondere in den 1950er und 1960er Jahren entstand die umfangreiche Sammlung. Mehrfach musste Veendorp die ihm ausschließlich von heimischen Kunsthändlern vermittelten Werke über Monate abstottern, da die Mittel aus beruflicher Tätigkeit und Ertrag der Ziegeleien seiner Sammelleidenschaft quantitative und

1 Elise van Ditmars (17, Anm. 3) verweist auf: *Bouwkunst als levensuiting*, 1936; *Lijn en Vorm*, 1937; *Kunst en leven. Lijn en vorm, licht en kleur in de bouw- en aanverwante kunsten*, 1938; *Over bouwstijl vroeger en nu*, 1941; *Bouwkunst in de 20ste eeuw*, 1953; *Wat is bouwkunst*, 1965.

qualitative Grenzen setzten. Wirtschaftliche Schwierigkeiten und der zurückgehende Ertrag der Fabriken führten schließlich 1968 zu dem Entschluss, die Werke mit Blick auf eine dauerhafte Unterbringung im Groninger Museum an eine gemeinnützige Stiftung zu verkaufen. Bis dahin war es ihm gelungen, eine beeindruckende Kollektion mit einem eigenständigen Profil zusammenzubringen.

Die Sammlung umfasst 400 Werke, darunter 100 Gemälde, 150 Zeichnungen und Aquarelle sowie eine kleinere Anzahl Skulpturen. Für die Wanderausstellung in Deutschland wurden 72 Gemälde und neun skulpturale Arbeiten ausgewählt – keine Aquarelle, was man aus konservatorischen Gründen akzeptieren muss. Aber leider unterblieb es, dies durch die Illustrationen des Kataloges auszugleichen, zumal die Aquarellkunst ein ganz wesentliches Medium der vom Sammler geschätzten modernen Landschaftsmalerei im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert war.

Wofür begeisterte sich der Reurt Jan Veendorp? Es war die naturnahe Landschafts- und Stilllebenmalerei seiner Heimat, wie sie in Nachfolge der Freilichtmalerei von Barbizon und unter Einfluss der stets gegenwärtigen Tradition des holländischen Goldenen Zeitalters durch die Künstler der Haager Schule und der nachfolgenden Amsterdamer Impressionisten entstanden war. Mit Corot, Daubigny, Rousseau und Vollon konnte er sogar einige Werke der französischen Vorbilder erwerben. Auf diese Stücke sei ausdrücklich wegen ihrer Qualität hingewiesen. Nicht jede museale Sammlung hat Vergleichbares zu bieten. Und auch bei den erworbenen Werken des ‚Wahlfranzosen‘ Johann Barthold Jongkind oder dem Stillleben Odilon Redons hatte der Sammler einen guten Blick. Dies gilt ebenso wie für die Werke seiner holländischen Landsleute. Ausgehend von der Haager Schule mit den bekannten Meistern Weissenbruch, Gabriel, Mauve, Roelofs und den Brüdern Maris – nur Jozef Israels fehlt, dessen Bilder Veendorp wegen der nach seinem Geschmack etwas zu sentimental ausgerichteten Genres und trotz aller malerischen und atmosphärischen Stimmungen nicht recht leiden mochte – hatten es ihm vor allem die Maler der nachfolgenden Generation angetan, die Amsterdamer Impressionisten und einige begabte Maler des Umfeldes. Hinzu kommen einige davon mehr oder weniger unabhängige Zeitgenossen Veendorps. Gemeinsam ist fast allen Werken die Einbettung in die holländische Maltradition, was nicht nur eine Grundlage in der Ähnlichkeit der landschaftlichen Motive hat, sondern auch einen Ausdruck in der mitunter ausgeprägten farblichen Tonigkeit findet.

Veendorp unternahm mitunter große Anstrengungen, hochwertige Bilder dieser Künstler in seinen Besitz zu bringen. Natürlich mussten ihm die Werke persönlich gefallen und er sich mit ihrer Gegenwart in seiner Wohnung arrangieren können. Aber mit dem Anliegen, dass die Bilder auch innerhalb der Sammlung harmonierten, zeichnete er – wohl durchaus auch bewusst – einen kunstgeschichtlichen Entwicklungsstrang nach. Diesen kann man anhand des Kataloges durch die komplette, farbige und ausreichend großformatige Bebilderung auch nachvollziehen, allerdings unter der erschwerten Bedingung, dass die Werke in der Reihe des Alphabets der Künstlernamen präsentiert werden.

Warum nur wurde dieses völlig unkünstlerische Kriterium für die Anordnung in einem Ausstellungskatalog – keinem Lexikon! – gewählt? Für das Auffinden eines bestimmten Werkes oder Künstlers bedarf es dieses Ordnungsprinzips nicht. Dies hätte durch ein Register oder Verweise in der ohnehin im Katalog enthaltenen Exponatliste (188–195) gelöst werden können.

Sicherlich wird man einwenden, dass beispielsweise die chronologische Ordnung der Werke nach ihrer Entstehungszeit wegen der nicht in jedem Fall bekannten Datierung zu Unschärfen führt, dass zeitlich parallele oder versetzt verlaufende Entwicklungen sowie spätere Reminiszenzen allzu leicht dem Idealmodell einer Entwicklungslinie untergeordnet werden. Auch wäre zu überlegen, wie mehrere Werke ein- und desselben Künstlers – Veendorp hegte beispielsweise besondere Vorlieben für Jan Toorop (1858–1928), Floris Verster (1861–1917) und Dirk Nijland (1881–1955) – einzuordnen wären, zumal diese Maler ja auch Entwicklungen durchmachten. Sicher, aber die Erarbeitung einer solchen Katalogordnung hätte dem Buch einen entschieden harmonischeren Charakter sichern können – ganz im Sinne des Sammlers!

Wenn man kunsthistorische und damit der Stilgeschichte verpflichtete Kriterien als Ordnungsprinzipien ablehnt und die chronologischen Sprünge ‚beim Umblättern‘ nicht als gravierendes Problem empfindet, hätte man den Mut zu einer völlig anderen Anordnung haben können – der Präsentation in der Reihenfolge der Erwerbung durch den Sammler. Die Informationen, die Elise van Ditmars bei den Bildtexten mehrfach gibt, sprechen dafür, dass die Erwerbungsstände gut dokumentiert sind. Gewiss, auch diese Anordnung ist wie das Alphabet der Künstlernamen dem Zufall des Marktes und vielleicht auch der ‚Launen‘ des Sammlers unterworfen, aber damit hätte die Sammlungsgeschichte in den Grundzügen nachvollziehbar abgebildet werden können, hätte vielleicht gezeigt werden können, wie Veendorps Geschmack sich entwickelte, was der Kunstmarkt zu bestimmten Zeiten hergab oder welche Erwerbung eine andere nach sich zog. Eine solche Reihung wäre also nicht ohne Aussagekraft und könnte auch den subjektiven Charakter der Privatsammlung widerspiegeln.

Mit Landschaften und Stilleben konzentrierte sich der Sammler nicht nur auf Stücke, die „Ruhe und Stille“ (15) ausstrahlen, sondern auch auf solche Gegenstände, in denen sich häufig der moderne malerische Charakter, die Emanzipation des freien Pinselstrichs Bahn brach. Dies war nicht nur in Holland typisch. Courbet und Schuch seien als Belege für die Internationalität des Phänomens angeführt.

Damit können auch einige Ausnahmen im Sammlungskonzept Veendorps erklärt werden. Er erwarb auch einige fast genrehafte Darstellungen, bei denen menschliche Figuren raumgreifend das zentrale Bildfeld einnehmen (Isaac Israels, Kat. 11 und 12; Jacob Maris, Kat. 22; Matthijs Maris, Kat. 23). Hier sind es aber weniger die Motive, die den Sammler interessiert haben dürften, sondern die malerische Durchführung. Moderne Gestaltungen vollzogen sich bekanntlich in der Emanzipation des WIE der Durchführung vom WAS der Darstellung. Dabei war es dem stets

am gegenständlichen Motiv festhaltenden Sammler zwar nie egal, was er sah, aber eine qualitätvolle farbliche oder malerische Behandlung erlaubten es ihm, sich mit einem figurlichen Motiv ebenso zu arrangieren wie mit einem Stilleben oder einer Landschaft. Abstrakte Malerei lehnte er allerdings ab. Und auch die Maler der holländischen Romantik – obgleich wesentlich näher an der naturnahen Malerei des 17. Jahrhunderts orientiert als anderswo² – interessierten ihn nicht.

Eine Überraschung – vielleicht auch für Spezialisten – stellt ein frühes Gemälde Gauguins (*L'église de Vaugirard*, Kat. 8) von 1881 dar. Und auch bei besserer Kenntnis der niederländischen Malerei verblüfft die malerische Qualität solcher von Veendorp erworbener Bilder wie denen des früh verstorbenen Piet Meiners (1857–1903) oder von Suze Robertson (1855–1922). Frappierend auch Nijlands Stilleben (Kat. 29, 30), die nicht nur mit kühnen Bildaufteilungen aufwarten, sondern auch Mut und Können in der Behandlung kahler Wandflächen unter Beweis stellen. Auf Vermeers *Melkmeisje* im Amsterdamer Rijksmuseum muss in diesem Zusammenhang unbedingt verwiesen werden.

Immer wieder fallen als Besonderheiten die gestreckten Querformate bei Landschaften auf, die ebenso eine ästhetische Lösung bei der Wiedergabe der holländischen Flachlandschaft darstellen (Gabriel, Kat. 6; W. Maris, Kat. 24; Nijland, Kat. 27; Roelofs, Kat. 36, 37) wie Bildaufteilungen mit enorm hohen Himmeln unter Negierung des Goldenen Schnitts (Nijland, Kat. 31; Voerman, Kat. 66, 67).

Da Skulpturen mit in die Ausstellung aufgenommen wurden (u.a. Keramiken und von Joseph Mendes da Costa, der *Kleine Verwundete* von George Minne und mehrere Bronzen von Lambertus Zijl) wäre es schön gewesen, diese in einem eigenen Textbeitrag etwas bereiter gewürdigt zu sehen.

Neben der Einführung in die Sammlung mit dem Beitrag von Elise van Ditmars gibt Evelien de Visser einen einführenden Überblick über die *Niederländische Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (19–31). Gerade angesichts des einführenden Charakters des Textes wäre es hilfreich gewesen, wenn die Autorin wesentliche Grundzüge und Besonderheiten der niederländischen Entwicklung eventuell im Vergleich mit dem Ausland, insbesondere mit dem gemeinhin als führend angesehenen Frankreich, zusammengefasst hätte.

Von Jenns Howoldt, ausgewiesener Spezialist für die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, wurde ein Text über *Die niederländische Moderne und die Malerei in Deutschland* (33–41) abgedruckt. Der Autor wählte als Einstieg in das Thema – etwas willkürlich – Fritz von Uhde, der 1882 in Holland wichtige Erfahrungen sammelte,³ allerdings dabei eher auf der ‚Welle‘ der Hollandmode mitschwamm

2 Vgl. Wiepke Loos u.a., *Niederländische Landschaftsmaler. Meisterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts* (anläßl. der Ausstellung ‚Langs velden en wegen – De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw‘ im Rijksmuseum Amsterdam), Stuttgart u. Zürich 1997. Siehe auch *Journal für Kunstgeschichte*, 1998, S. 196–199.

3 Vgl. Ulf Häder, *Der Jungbrunnen für die Malerei. Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne 1850–1900*, Jena 1999, bes. S. 65–71.

als diese prägte. Leider unterließ es der Autor offenbar, breiter zu recherchieren, denn zur Hollandrezeption – auch speziell unter deutschen Malern – gibt schon seit Jahren einen eigenen Forschungsstand.⁴ Bei Kenntnisaufnahme wären vielleicht über den ohne Zweifel grundlegenden Max Liebermann hinausgehend umfassendere Charakterisierungen – auch bei Beibehaltung eines einführenden Charakters – möglich gewesen. Selbst bei Liebermann erscheint der Verweis auf den thematischen Katalog von 2006 ein wenig dürftig.⁵ Nicht nur hier ist die eingeschränkte Anmerkungspraxis beziehungsweise die Nichtwahrnehmung der speziell zum Thema erschienenen Literatur ein Mangel. So hätten beispielsweise im Abschnitt *Ausstellungen der Haager Schule in Deutschland* unbedingt die Kataloge der Ausstellungen von Mannheim 1987 und München 1989 sowie die zugehörige Aufsatzliteratur genannt werden müssen.⁶

Daraus wäre auch ersichtlich geworden, dass es sich bei der Haager Schule wie auch der vorausgehenden und nachfolgenden niederländischen Malerei hierzulande um keine völlig unbekanntes Gegenstände mehr handelt. Dennoch ist die Bekanntmachung der Sammlung Veendorp sehr verdienstvoll, denn das ‚Silberne Zeitalter‘ der holländischen Malerei mit dem Durchbruch zur Moderne bietet eine Fülle von Zugängen und Erkenntnissen.

ULF HÄDER
Städtische Museen Jena

-
- 4 Vgl. z. B. Hans Kraan, *Als Holland Mode war. Deutsche Künstler und Holland im 19. Jahrhundert*, Bonn 1985; Petra Ten-Doeschate Chu, „Nineteenth century visitors to the Frans-Hals-Museum“, in: *The documented Image. Visions in art history*, hrsg. von G. E. Weisburg u. L. S. Dixon, New York 1987, S. 111–147; *Als Holland Mode war. Düsseldorfer Maler und Holland im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1990; Annette Stott, *Holland Mania. The unknown Dutch period in American art and Culture*, New York 1998; U. Häder, wie Anm. 3; Hans Kraan, *Dromen van Holland. Buitenlandse kunstenaars schilderen Holland 1800–1914*, Zwolle 2002.
- 5 *Max Liebermann und die Holländer* (Ausst.-Kat. Niedersächsisches Landesmuseum und im Drents Museum, Assen), Zwolle 2006. Es handelt sich um eine der letzten Publikationen über die grundlegende Bedeutung Hollands für den Künstler, wobei der Katalog den Forschungsstand nicht wesentlich vertieft hat – vgl. *Journal für Kunstgeschichte*, Jg. 12/2008, S. 76–80. Einen wichtigen Auftakt zur Behandlung der spezifischen Bedeutung Hollands für das Schaffen des Künstlers bildete die Broschüre Anna Wagners, *Max Liebermann in Holland* (= Nachbarn, Nr. 16), Bonn 1972. Zu beachten auch der Ausstellungskatalog: *Max Liebermann in Holland*, Den Haag 1980.
- 6 *Die Haager Schule. Meisterwerke der holländischen Malerei des 19. Jahrhunderts aus dem Haager Gemeentemuseum* (Kunsthalle, 26.9.1987–6.1.1988), Mannheim 1987; *Die Haager Schule in München. Meisterwerke der holländischen Malerei des 19. Jahrhunderts aus dem Haager Gemeentemuseum und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen* (Neue Pinakothek, 11.5.–6.8.1989), München 1989. In beiden Ausgaben gleichlautend abgedruckt der Aufsatz von Hans Kraan, „Anerkennung und Einfluss im Ausland“, S. 31–57; in die Münchner Ausgabe wurde zusätzlich der Aufsatz von Thea Vignau-Wilberg, „München und die Haager Schule“, S. 383–412, aufgenommen; vgl. auch dies., „München und die Haager Schule“, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. F., Bd. 34, 1989, S. 165–199.