

Die letzte Manet

Erbin des Impressionismus: Eine Schau würdigt Leben und Wirken von Berthe Morisots Tochter Julie Von Bettina Wohlfarth, Paris

Der Impressionismus wurde Julie Manet in die Wiege gelegt. Sie wurde 1878 als einzige Tochter der Malerin Berthe Morisot und als Nichte von Édouard Manet in die Zeit des Aufbruchs dieser ersten Kunstbewegung der Moderne geboren. Ihr Vater war Édouards jüngerer Bruder Eugène Manet. Von Kindheit an wurde Julie auf eine ganz natürliche Weise zum Modell. Ihr berühmter Onkel, der schon die junge Berthe Morisot in mehreren Porträts festgehalten hatte, malte das runde, rosige Gesichtchen von „Julie Manet im Alter von fünfzehn Monaten“ mit spontanen Pinselstrichen. Morisot schickte wenig später zwei Pastellzeichnungen ihrer Tochter zur sechsten Ausstellung der Impressionisten. Mit den Gemälden und den Jahren kann man Julie beim Heranwachsen zuschauen, als Kind einer eng untereinander verbundenen Maler- und Intellektuellengruppe, die große Namen aus dem Paris des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts vereint. Auguste Renoir malte das einfühlsame Porträt der Fünfjährigen „Kind mit Katze (Julie Manet)“, später ein „Porträt von Julie Manet“ als junges Mädchen. 1894, kurz vor Morisots allzu frühem Tod, vereinte er Mutter und Tochter in einem Doppelporträt.

Berthe Morisot und Eugène Manet, der selbst auch malte, aber mit seiner Kunst keine höheren Ambitionen hegte, hatten 1874 geheiratet. Das Paar konnte durch ein hinlängliches Familienvermögen ein bourgeoises Leben führen, und Eugène unterstützte, selbst im Hintergrund bleibend, mit einer für seine Zeit ungewöhnlichen Loyalität die künstlerische Karriere seiner Frau. Morisot malte im Jahr 1881 ihren Mann mit der kleinen Julie auf einer Parkbank. Etwas später entstand eine dynamische, den momenthaften Eindruck grandios wiedergebende Pastellzeichnung „Mädchen im blauen Jersey“. Man sieht Julie durch den Blick der Mutter zum jungen Mädchen heranwachsen. Unter Berthe Morisots Pinsel offenbart sich ein nachdenklicher, träumerischer, fast ein wenig melancholischer Ausdruck, der Julies Sensibilität verrät. Ihr Vater Eugène Manet zeichnete seine „Bibi“ im Skizzenheft.

Die Ausstellung im Pariser Museum Marmottan Monet vereint unter dem Titel „Julie Manet – Das impressionistische Vermächtnis“ mehr als hundert Gemälde, Werke auf Papier, Fotografien und Dokumente. Dahinter steht eine dreijährige

Forschungsarbeit, geleitet von der wissenschaftlichen Direktorin des Museums, Marianne Mathieu, die im Katalog noch einmal durch Beiträge mit zahlreichen weiteren Werken, Fotografien und Zeitdokumenten vertieft wird. Faszinierend sind insbesondere die Fotografien, die zum Teil noch nie veröffentlicht wurden und das Familienleben mit dem Freundeskreis um Julie Manet zeigen, aber auch die zu jener Zeit neue Verwendung von Fotos als Vorlage für Gemälde.

Mit der Geschichte von Julie Manets Leben lässt sich ein Kapitel des Impressionismus aus einer femininen Perspektive erschließen. Die Ausstellung führt also nicht nur kunstgeschichtliche, sondern auch zeitgeschichtliche Untersuchung in die Privatsphäre dieser Künstlerfamilie. Das Museum Marmottan Monet, das eine umfangreiche Impressionismus-Sammlung mit zahlreichen Werken von Berthe Morisot besitzt, ist der ideale Ort für eine solche Aufarbeitung. Vom kindlichen, dann jugendlichen Modell entwickelte sich Julie Manet zu einer zielstrebigen Frau, die sich für das Vermächtnis des Impressionismus einsetzte. Sie malte talentvoll und voller Charme – ein Raum ist ihren Gemälden gewidmet –, ohne jedoch die Virtuosität von Berthe Morisot zu erreichen. Als letzte Erbin der Manet-Familie förderte sie konsequent die Rezeption des Werkes ihrer Mutter und ihres Onkels.

Im großen Haus der Morisot-Manets in der Rue Villejust (heute Rue Paul Valéry) hinter dem Arc de Triomphe nahm Berthe Morisot ihre Nichten Paule und Jeannie Gobillard bei sich auf. Nach dem Tod ihrer Schwester kümmerte sie sich um die beiden Waisen. Julie und Jeannie waren fast gleichaltrig. Alle drei wuchsen gemeinsam auf und nahmen Malunterricht bei Berthe Morisot, wobei vor allem Paule die Malerei professionell betreiben sollte, während sich Jeannie der Musik zuwandte. Die Ausstellung zeigt die gegenseitigen Porträts und häuslichen Genrebilder: Berthe Morisot malt ihre Tochter und die beiden Nichten, Julie porträtiert die zehn Jahre ältere Paule und die Herzencousine Jeannie, während Paule wiederum Julie darstellt. Der Donnerstagssalon im Atelier von Berthe Morisot war ein Treffpunkt der impressionistischen Malerfreunde und Intellektuellen, sodass die drei vielseitig ausgebildeten Mädchen in

einer geistig offenen und stimulierenden Atmosphäre aufwuchsen.

Julie und Jeannie standen für Renoirs „Der aufgesteckte Hut“ Modell, während Paule zu dessen Schülerin wurde. Auch Edgar Degas und der Dichter und Kritiker Stéphane Mallarmé gehörten zu den engsten Freunden des Hauses. Als Julie nach dem Tod ihres Vaters nur zwei Jahre später ihre Mutter verlor – 1895, mit sechzehn Jahren –, waren es diese drei Künstlerfreunde, die sich fürsorglich um das noch allzu junge Waisentrio kümmerten. Berthe Morisot hatte Stéphane Mallarmé gebeten, ihre Tochter als Vormund zu betreiben. Durch die diskrete Initiative von Edgar Degas lernten Julie und Jeannie ihre zukünftigen Lebenspartner kennen, während Paule unverheiratet bleiben wollte. Alle drei lebten weiterhin im Haus in der Rue Villejust zusammen, auch später mit ihren Familien, dann allerdings in unterschiedlichen Stockwerken. Julie Manet heiratete den Maler Ernest Rouart, Sohn des impressionistischen Malers und großartigen Sammlers Henri Rouart, Jeannie Gobillard den Schriftsteller und Philosophen Paul Valéry. Mallarmé und Degas organisierten für ihre Schützlinge eine Doppelhochzeit im Mai 1900. Das zur Ausstellung erstmals veröffentlichte Tagebuch von Jeannie, das die Jahre vor der Hochzeit umfasst, gibt Einblick in das Leben dieses ungewöhnlichen Trios und in die Gefühlswelt einer jungen Frau jener Zeit. Julie Manets Tagebuch ist schon in den Achtzigerjahren erschienen.

Als einzige Erbin der Manet-Familie machte sich Julie die Verantwortung für deren künstlerisches Vermächtnis zur Lebensaufgabe. Sie schenkte gezielt großen Museen wichtige Gemälde von Berthe Morisot und Édouard Manet. Die Sammlung der Familie, auch mit Werken von Hubert Robert, Delacroix oder Corot (in der Ausstellung zu sehen), bedeckte in dichter Hängung die Wände der Wohnung in der Rue Villejust und wurde von Neuankäufen des versierten Paares ergänzt. Das letzte Werk, das Julie Manet vor ihrem Tod 1966 erwarb, war ein Seerosen-Gemälde von Claude Monet. Bis zuletzt blieb sie den Impressionisten treu.

Julie Manet. La mémoire impressionniste.
Im Musée Marmottin Manet, Paris; bis zum 20. März 2022, Der Katalog kostet 45 Euro.



Als Spross einer Malerfamilie wurde Julie Malet praktisch auf der Leinwand erwachsen: Ihre Mutter Berthe Morisot porträtierte sie 1879 in ihrem Gemälde „Jeune Femme devant la fenêtre“.

Foto Bridgeman Images

Haus ohne Metapher

In Berlin-Dahlem eröffnen die Bastians einen Galerie-Pavillon

Kurz nachdem die Dahlemer Museen in das Humboldtforum nach Mitte gezogen sind, tut ein wichtiger Akteur der privaten Kunstwelt das Gegenteil: Mit einem neuen Ausstellungspavillon gesellt sich die Galerie Bastian zum alterwürdigen Brücke-Museum, dem Haus am Waldsee und dem neuen Flutentum als Kunst-Ort im Berliner Bezirk Zehlendorf. Der Neubau an der Taylorstraße, ein Entwurf des britischen Architekten John Pawson, eines Meisters des Minimalismus, lebt von seiner „metaphernlosen asketischen Architektursprache“, wie es Aeneas Bastian, der Leiter des Hauses, anlässlich der Vernissage der Eröffnungsausstellung formuliert.

Die erste Schau mit dem Titel „Le dormeur du val“ zeigt Anselm Kiefers neueste Werke, die er in den vergangenen Monaten während der Pandemie in seinem Atelier bei Paris geschaffen hat. Die Schau ist ein kuratorischer Geniestreich, denn Kunst und Bau passen wunderbar zusammen: Kiefers „melancholische und nachdenkliche“ Werke, wie Bastian sie nennt, haben eine morbide Ästhetik, die zum Herbstlaub passt, das man durch die mehr als fünf Meter hohen Fenster von beinahe jedem Standort in der Galerie aus sehen kann. Die Naturbeobachtung, der Dialog von Werden und Vergehen, also Kiefers Sujet, drängt sich in den Räumen der neuen Galerie geradezu auf. Pawsons Entwurf respektiert den umliegenden kleinen Park mit seinen alten Eichen und Waldkiefern, die das neue Kunsthäus auf zwei Seiten fassen. Auf dem Gelände nebenan, der ehemaligen Truman Plaza, einem Einkaufszentrum für amerikanische Soldatenfamilien, ist ein Wohnviertel gebaut worden. Die Vegetation filtert den Anblick der neuen Siedlung.

Anselm Kiefer bezieht sich in seinen jüngsten Arbeiten teils auf französische Poesie aus dem späten 19. Jahrhundert wie Arthur Rimbauds „Der Schläfer im Tal“. Das namensgebende Bild zeigt die „grüne Lagerstatt, von Licht benetzt“, von der Rimbaud als junger Dichter schrieb. Die vier Großgemälde sind erstmals in Deutschland zu sehen.

Das Renommee des Architekten beruht auf Klarheit und präziser, subtiler Schlichtheit. Die Vereinfachung bis

zum „Fast Nichts“ gelingt nur bei genauer Kontrolle aller Details, und genau die leistet der Brite. Das passt zur Haltung des Bauherrn, der „exzentrische Architekturen“, die sich selbst als Exponat verstehen, dezidiert ablehnt. Ein Seitenhieb auf die spätestens seit dem Guggenheim-Museum in Bilbao verbreitete Museumsarchitektur „mit Attitüden“, wie Bastian es nennt. „Kunst braucht die Formen dieser Architektur nicht“, stellt er fest. Aber eine klinisch-kühle White Box ist sein neuer Bau glücklicherweise auch nicht. Es ist kein Haus ohne Eigenschaften, vielmehr wird es belebt durch Tageslicht und Ausblicke in den Park. „Große Konzentration in kleinen Räumen“ wünscht sich der Galerist. Schon Ende Januar wird die zweite Ausstellung fotografische Werke des Architekten zeigen.

Vorbild für das neue Berliner Kleinod der Kunst war der Pavillon, den Renzo Piano für Cy Twombly 1995 in Houston entworfen hat. Während die Fassaden dieser beiden Kunsträume in Berlin und Texas tatsächlich ähnlich gediegen und edel wirken, ist die Raumwirkung in beiden Häusern grundverschieden. Während Piano in Amerikas Ölmetropole sein Faible für elegante Lichtdecken ausspielte, setzt Pawson in Berlin ganz auf das Streiflicht, das durch die umgebenden Bäume in die Galerie fällt. Die Decke des Berliner Neubaus ist weitgehend geschlossen. Zwei dimmbare Lichtrohre müssen für die abendliche Präsentation der Kunstwerke genügen.

Pawson hat in den quaderförmigen Bau mit seiner gemauerten Natursteinfassade aus Steigerwaldquarzit hohe Fenster in Rahmen aus verzinktem Stahl gesetzt. Im Inneren verströmen die Türen aus Eiche und der Kalksteinboden eine „archaische Anmut“, wie Bastian es nennt. Die Proportionen der 5,60 Meter hohen Räume werden durch die senkrechte Maserung des für die Türen und Lüftungselemente eingesetzten Eichenholzes unterstrichen.

Nachdem die Eltern des Galeristen 2019 ihr Galeriehaus Am Kupfergraben in Berlin der Stiftung Preußischer Kulturbesitz als Bildungszentrum geschenkt haben, eröffnete Aeneas einen Ausstellungsraum in London-Mayfair. Noch einmal mit David Chipperfield zusammenzuarbeiten wie im Fall des Hauses Am Kupfergraben, mochte der Junior nicht; als er Pawson in London kennenlernte, bat er ihn um einen Entwurf. Seine Mutter Céline hatte für die Einrichtung eines neuen, kleinen Ausstellungshauses in Berlin gewonnen.

Für Pawson ist die Galerie Bastian schon der zweite Kunst-Ort in Berlin, den er gestalten durfte. Er hatte zuvor aus einem düsteren Bahnkunker in Kreuzberg einen beeindruckenden Ort für die Feuer Collection gemacht. Pawsons Konzept der Einfachheit als Vollkommenheit trägt ein zweites Mal, der Neubau erinnert an Alain de Bottons Sentenz, wonach Architektur „im Idealfall dazu führt, dass wir an einem anderen Ort und ein anderer Mensch“ sind. ULF MEYER



Minimalistisch: Der Entwurf von John Pawson Foto Céline Bastian

Zwischen den Sternen, in singender Trance

Die Musica viva eröffnet ihre neue Saison mit sprachgewaltigen Uraufführungen

Noch ist das Glas halb voll. Manche Anhänger der sonst sehr gut besuchten Konzerte der Münchner Reihe Musica viva beim Bayerischen Rundfunk scheinen aber schon in Sorge zu sein, denn auch ohne verordnete Begrenzung der Besucherzahlen war der Herkulesaal am vergangenen Freitag höchstens zur Hälfte besetzt. Die Angst vor Corona, zusätzlich durch die Bayerische Staatsregierung angefangen mit Ausrufung des Katastrophenfalls, hält offensichtlich viele vom Konzertbesuch ab.

Wer sich trotzdem auf den Weg machte, wurde beim ersten Musica-viva-Abend der neuen Saison durch das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der ebenso versierten wie leidenschaftlichen Leitung von Pablo Heras-Casado mit einem wuchtigen Doppelpack konfrontiert: zwei Uraufführungen zweier fast gleichaltriger Komponisten um die fünfzig, beides starke künstlerische Persönlichkeiten und beide vom Willen geleitet, mit den Mitteln des großen Orchesters eine subjektive Erzählung in Tönen zu formulieren. Ihre Namen: Jüri Reinvere und Arnulf Herrmann. Außenmusikalische Idee und ihre musikalische Verarbeitung hielten sich bei beiden auf hohem Niveau die Waage.

Das kompositorische Material ist bis in die letzten verfügbaren Regionen erschlossen, seine kritische Reflexion eine Selbstverständlichkeit. Umso wichtiger ist die Frage nach den Inhalten – was und wie etwas ausgedrückt wird. Es geht um die Sprachfähigkeit der Musik. Winrich Hopp, der künstlerische Leiter der Musica viva, stellt solche Gesichtspunkte mit Bedacht immer wieder zur Diskussion, um die zeitgenössische Musik aus ihrer Nische heraus- und an ein breiteres Konzertpublikum heranzuführen. Künstlerische Kompromisse werden dabei nicht gemacht.

Das traf auch auf die beiden neuen Orchesterstücke zu, die darüber hinaus nicht viel gemeinsam haben. Denn mit Reinvere und Herrmann waren zwei höchst unterschiedliche Temperamente am Werk. Der in Estland geborene, in Frankfurt lebende Reinvere, der in Helsinki und Warschau studierte, ist in einem Schnittpunkt der Kulturen des Ostseeraums aufgewachsen. Berührungspunkte mit der von geschichtlichen Brüchen gezeichneten Musik deutscher Prägung

gibt es bei ihm kaum, eher mit der Klangwelt der französischen Moderne. Wichtiger als das Reagieren auf kurzzeitige Befindlichkeiten sind ihm die sensible Erkundung menschlicher Innenwelten und der Blick auf überzeitliche oder historische Phänomene.

Sein neues Orchesterstück „Vom Sterben der Sterne“ versinnbildlicht in einem von mächtigen Aufschwüngen und langen Auflösungsfeldern geprägten Spannungsbogen die – physikalisch gesprochen – Verwandlung von Materie in Energie, wie sie sich als kosmisches Drama seit Urzeiten in den Weiten des Alls abspielt. Rückgrat der Partitur ist der durchgehend aktive Schlagzeugapparat. Er bildet zu Beginn eine fein gestrickte, wenn auch kaum wahrnehmbare Polyphonie ostinatier Motivetten, die im weiteren Verlauf kontinuierlich ihre Farbe wechseln und klanglich immer mehr aufhellen. Damit wird das Schlagzeug zum Impulsegeber für die Transformationsprozesse im Orchesterklang, denen eine genaue Formdramaturgie zugrunde liegt.

Die körperhafte Schwere des Beginns führt in zwei großen Steigerungen zu

explosiven Höhepunkten und macht in der Abbauphase zarten Geräuschklingen von beinahe mystischer Qualität Platz: leise raschelnde Streicherutti, die an menschliche Atemzüge erinnern, matt schimmernde Geräuschtipfer der metallenen Becken, einsam tickende Klanghölzer, Einkerbungen in der stillstehenden Zeit. In den Phasen des Werdens dominiert der prozesshafte Vollklang, in der ruhigen Schlussphase tauchen erstmals kurze melodische Gestalten auf, Andeutung eines Abgesangs. Zum Ende verflüchtigt sich die Materie in leichten, von diffusem Grundrauschen unterlegten Metallklängen.

Der Werktitel lenkt zwar die Deutung des Ganzen in eine bestimmte Richtung, lässt aber den Assoziationen freien Lauf. Indem die weit gefasste Ausgangsidee in einem Formverlauf aufgeht, der nach rein musikalischer Logik gebaut ist, nimmt das Werk Züge einer symphonischen Dichtung an. Was wiederum auf die Herkunft Reinvers verweist – in den slawischen und skandinavischen Kulturen besitzt diese Gattung eine andauernd lebendige Tradition.

Während sich bei Reinvere die starken emotionalen Kräfte innerhalb der großformatigen Entwicklung entfalten, entzünden sie sich im Orchesterwerk „Tour de Trance“ von Arnulf Herrmann am gleichnamigen Gedicht von Monika Rinck, in dem sich Innen- und Außenwelt wie in einem reißenden Wirbel durchdringen. Es wird im Schlussteil als Sopransolo – bei der Uraufführung durch Anja Petersen – vorgetragen und prägt zusammen mit dem vielfach variierten Kopfmotiv von Beethovens Fünfter, das als eine Art *idée fixe* durch die Musik geistert, durchgehend die dunkle Atmosphäre und den heterogenen Charakter des Stücks. Die Musik durchwandert alle Klangzustände und Strukturformen von der einfachen Konsonanz über mikrotonal verborgene Linien bis zum komplex bewegten Tutti, und beim Sopransolo dialogisiert das volle Orchester virtuos mit der Singstimme.

Der sprechende Charakter ist ohrenfällig, wobei die konkrete Gestik gelegentlich an die Grenze zur Überzeichnung gerät. Die Aufmerksamkeit des Hörers vermag Herrmann aber allemal zu fesseln wie zu führen, und das ist nicht wenig in einem mehr als halbstündigen Werk. MAX NYFFELER

Kein Preis von Putin

Die Schriftstellerin Ljudmila Petruschewskaja hat aus Protest gegen die Versuche der russischen Machthaber, die Gesellschaft Memorial aufzulösen, ihren Titel als Staatspreisträgerin zurückgewiesen. Die Auszeichnung war ihr 2002 für ihr Drama „Moskauer Chor“ über Menschen, die das Straflager nicht überlebt hatten, von Präsident Putin überreicht worden. Mit Memorial, einer Organisation, die zur Aufarbeitung von Repressionen der kommunistischen Diktatur gegründet worden war, werde die Erinnerung an die Verurteilten und Erschossenen fortgenommen, erklärte Petruschewskaja auf Facebook. kho.