

# Neues Leben im Gutshaus

Das Jahr 2023 beginnt in Südfrankreich mit ambitionierten Plänen für Cézannes Jas de Bouffan in Aix-en-Provence.

Von Peter Kropmanns, Paris



Wie schwer es ihm fiel, das alles aufzugeben: Paul Cézanne malte „La Ferme au Jas de Bouffan“ vermutlich im Jahr 1887.

Foto Getty



Hier lebte die Familie Cézanne vierzig Jahre lang – bis 1899: Orangerie im Garten des Hauses in Aix-en-Provence

Foto Sebastien Ortola/REA/Laif

Offt sind für die in der „Provinz“, also im restlichen Land lebenden Franzosen „Snobismus“ und „Paris“ Synonyme. So auch für Philippe Cézanne. Er ist sicher, dass der zur Norm gewordene, chic aussehende Strich über dem ersten e seines Familiennamens nur eine Erfindung der Hauptstadt sein kann – und lässt den Akzent jetzt weg. Sein Urgroßvater, der Maler, habe nie einen Accent aigu über seinen Namen gesetzt.

Der heute Zweieundachtzigjährige in der Provence lebende Nachkomme geht auch gegen andere Paul Cézanne, pardon, Cézanne betreffende Mythen an – der des unerbittlich harten Vaters Louis-Auguste, der der schwierigen Ehe mit Hortense, der des endgültigen Bruchs mit Schulfreund Émile Zola. Philippe Cézanne hat daraus das Buch „Paul Cézanne dépeint par ses contemporains“ (Fage Éditions, Lyon 2021. 231 S., zahlr. Abb., 25 €) gemacht.

Es gilt den sozialen Kontakten seines 1839 in Aix-en-Provence geborenen und aufgewachsenen sowie 1906 dort gestorbenen Ahnen und ist eine Art „Who's who“, das neben den Eltern des Malers eine seiner Schwestern, seine Frau, seinen Sohn, viele Jugend- und Künstlerfreunde, aber auch Kunsthändler, -kritiker und -sammler berücksichtigt – und

ihre Äußerungen über den Maler. Der Urenkel hat dafür aus dem Fundus schriftlicher Dokumente wie mündlicher Überlieferungen der Familie geschöpft und führt nun zu Adressen in Aix-en-Provence, die längst zu Pilgerstätten geworden sind: Vom Collège Bourbon (jetzt Mignet), wo Paul und Émile die Schulbank drückten, über die Wohnhäuser an Cours Mirabeau und Rue Bouleou bis zum Atelier am Chemin des Lauves und, etwas höher am Hang, dem Terrain des Peintres, von dem aus die majestätische Montagne Sainte-Victoire nicht zu verfehlen ist.

Urenkel Philippe Cézanne begleitet aber auch zu dem demgegenüber seit vielen Jahren unzugänglichen Landsitz der Cezannes, dem Jas de Bouffan. Der stattliche Gutshof auf baumbestandenem Areal lag einst vor den Toren der Stadt und ist von der seitdem gewachsenen Stadt umbaut worden. Ex-Filzhutfabrikant, dann Bankier Louis-Auguste Cézanne hatte das Terrain mit seinem im achtzehnten Jahrhundert erbauten Herrenhaus vom Typus der provenzalischen Bastide 1859 erworben.

Sohn Paul war damals schon zwanzig Jahre alt, studierte lustlos Jura und fragte sich, was aus ihm werden sollte. Für den Vater kam nur der Eintritt ins Bankhaus in Frage, doch erlaubte er seinem einzigen Sohn, im Jas seiner Lei-

denschaft des Zeichnens und Malens nachgehen zu können. Mehr noch, Paul durfte den großen Wohn- und Empfangsraum im Erdgeschoss in Beschlag nehmen und hier großformatige, als Raumdekoration konzipierte Gemälde installieren. 1882 genehmigte Louis-Auguste die Einrichtung eines Ateliers unter dem Dach.

Damals hatte der längst Künstler gewordene Paul Cézanne auch schon draußen vor der Tür des Hauses gemalt: die nobel und zugleich einfache wirkende Bastide, die benachbarten Wirtschaftsgebäude, die auf sie zuführende Kastanienallee und das einen Steinwurf entfernt liegende Bassin mit den Skulpturen am Rand.

Wir können nur ahnen, wie schwer es dem Maler gefallen ist, das alles aufzugeben. Nach dem Tod der Eltern waren komplizierte Erbverhältnisse entstanden, die dazu zwangen, sich 1899 von Haus und Hof zu trennen. Der Jas war dann lange in fremdem Privatbesitz, bis ihn die Stadtverwaltung von Aix-en-Provence 1994 und 2018 schrittweise übernehmen konnte, aber mangels eines Nutzungskonzepts leer stehen ließ.

Zu diesem Zeitpunkt hatte sich bereits die Société Cézanne formiert, eine gelehrte Gesellschaft zur Intensivierung der Forschung über Leben, Werk und Schauplätze des Malers.

Motor des Unternehmens, das schon einiges publiziert hat und demnächst 25-jähriges Bestehen feiern kann, sind ihr Präsident Denis Coutagne und ihr Ehrenpräsident Philippe Cézanne. Sie beide und die gut siebzig internationalen Mitglieder der Gesellschaft haben seitdem die Zukunft des Jas zu einer Priorität erklärt und die von langwierigem Ringen um ein Nutzungskonzept geprägten Entscheidungsprozesse im Rathaus mit viel Geduld begleitet. Nun hat die Aix-er Stadtverwaltung, die zunächst nur die Bausubstanz sichern sowie Dach und Fassaden sanieren ließ, auch das Innere des Hauses in Angriff genommen. Restauratoren haben in vielen Zimmern wertvolle Stuckaturierungen des achtzehnten Jahrhunderts und mehrere Schichten Wandbemalungen und Tapeten späterer Zeit freigelegt und gesichert.

Ziel ist es, den Jas mit neuem Leben zu erfüllen und dem Publikum zu öffnen. Ausstellungen mit originalen Werken dürften aus konservatorischen Gründen kaum gezeigt werden können. Doch lässt sich das Haus für Besucher herrichten, um die Geschichte des Anwesens und seiner Bedeutung für den Künstler bei Führungen zu erzählen sowie mit zeitgemäßen – audiovisuellen und punktuell vielleicht immersiven – Mitteln vor Augen zu führen. Die Socié-

té Cézanne wird in den angrenzenden Wirtschaftsgebäuden Räumlichkeiten beziehen, um hier eine Cézanne-Dokumentations- und -Forschungsstelle mit Bibliothek und Lesesaal einzurichten und über den Geist des Hauses zu wachen. Das riesige Gelände um die Bastide herum erlaubt den Empfang von Besuchern, die in einem Gartenlokal bewirtet werden könnten.

Eine App, die einzelne Standpunkte und Blickachsen mit hier entstandenen Werken in Verbindung bringt, wurde bereits erprobt. Damit ist freilich eine Gratwanderung verbunden, denn die Atmosphäre des Jas verträgt keine Anstürme; Kontingenzierung durch Zeitfenster könnte eine Lösung sein.

Auftrieb erhielt das Projekt zuletzt durch Sophie Joissains. Die 2021 in ihr Amt gewählte Bürgermeisterin hat schnell die Bedeutung des Jas de Bouffan für den Maler, sein Œuvre sowie für das kulturelle Erbe und den Tourismus der Stadt erkannt. Die Kommune hat nämlich auch ein Synonym: Cézanne.

Im Verein etwa mit Stadtplanungs- oder Denkmalschutzbehörden sowie der Société Cézanne sollen die Sanierungsarbeiten schon Anfang 2023 intensiviert und das Haus 2025, wenn das städtische Musée Granet eine große Cézanne-Ausstellung zeigt, der Öffentlichkeit übergeben werden.

# Immer nur rein in den Komplexzess

Teils beinahe seriell, dann aber sehr speziell: Dem klangerschriftbesessenen Komponisten Brian Ferneyhough zum achtzigsten Geburtstag

Eine Gespensterspinne stakst auf einem Kissen voll heiß angehaltenen Atems herum und sticht dabei mit ihren Beinchen Lücken in die Wolke, bis Glutluft stoßweise peifend entweicht – darf man das Soloflötenvirtuosentstück „Cassandra's Dream Song“ (1970) von Brian Ferneyhough so beschreiben?

Zwei Textblätter, die eine Lunge und zwei Hände verpflichten, ein paar schwer lesbare Musikschriftzeilen in fixer Reihenfolge zu spielen und obendrein allerlei anderes, ebenfalls da notiertes Material sich kreuzen oder schneiden zu lassen: So hart springt dieser Komponist mit Einzelnen um, aber Ensembles geht's bei ihm nicht viel besser; wie das 2004 in München uraufgeführte Bühnen-Opus „Shadowtime“ belegt, das den Begriffsdichter Walter Benjamin aus der Todesfalle seiner letzten Stunden entführt. Kaum hat hier eine erste Szene den Rahmen historischer Begebenheiten abgesteckt, der im Folgenden verlassen werden soll, wird schon dem Engel der Geschichte (dessen Flügel eine Gitarre schlagen) sein schwerer Gang in breiten Schüben angeeignet, was einen Schneegestöberschwarm musikalischer Ideen aufscheucht, den kein Dirigat je wieder einfangen könnte.

Einige Handlungen, die Ferneyhough in seiner Klangliteratur anordnet, hat er selbst für undurchführbar erklärt; es herrschen Interferenzen zwischen Optionen, die aus den Ohren beim Lauschen Interferometer machen, lebendige Sensoren für Abstände, die der aus dem Theaterwesen bekannten Unterscheidung gleichen zwischen Sprachkunst (sagen wir: dem Text von Shakespeares „Hamlet“) und Sprechkunst (sagen wir: David Tennant in der Hamletrolle). Nur wer Fern-

eyhough im Bewusstsein unüberwindlicher Textverwirklichungsbeschränkungen spielt oder hört, wird ihm ästhetisch gerecht. Aber zu dieser Kunst gehört auch, dass sie sich im Ästhetischen nie ganz einrichtet, sondern in außerkünstlerische Formen des Intelligiblen hineinruft wie eine Stimme in einen Echokanal.

So regt sie zu Kritik und Forschung an, die alle beide, wenn sie dem Gegenstand gewachsen sind, schnell wiederum

Kunstcharakter annehmen können, wie etwa die schöne Studie von Pavlos Antoniadis und Frédéric Bevilacqua aus dem Jahr 2016, die ein Ferneyhough-Klavierstück im Abgleich des Textes mit Aufnahme- und gestischen, maschinell erfassten Aufführungseinzelheiten sowie weiteren Parametersetzungen der Publikumsaufmerksamkeitslenkung so penibel ausleuchtet, dass man am Ende die Momentaufnahme von Hallräumen zu

erkennen meint, in denen man heute nicht nur im Konzertsaal, sondern auch am mobilen oder festen Arbeitsplatz herausfinden muss, ob beispielsweise Computerprogramme eigentlich noch Menschenbefehle ausführen oder längst automatische Befehlsausgaben sind, die Menschen anweisen, ihre Namen zu vergessen, weil die den Sicherheitsstandards für Passwörter nicht genügen.

Klang kann von derlei handeln, wenn er die Einheit der Differenz von Spielen und Speichern ernst nimmt, sei's in Gestalt von Spannungen zwischen Notenblatt und Aufführung, sei's in der Klemme von Hardwarevoraussetzungen MIDI-fähiger Module oder in Gestalt eines aufs jeweilige Stück privatsprachlich zugeschnittenen Graphik-Idioms wie bei Ferneyhoughs Kollegen Cornelius Cardew, der schließlich zu Liedchen fand, die sich noch das erschöpfteste Gedächtnis merken kann, ursprünglich aber aus derselben britischen Konservatoriumswelt stammt, die auch Ferneyhough erzogen hat. Cardew erwies an seinem Lebensende dem Dilettantismus der Laienmusik manche Courtoisie, Ferneyhough bevorzugt Forderung und Förderung der höchsten Anstrengungen von Profis, die von vornherein als ungenügend akzeptiert werden. Wenn man ihm vorhielte, das könne doch niemand spielen, würde er wohl antworten: Bestens, dann kann's ja auch niemand verhunzen.

„Sperrigkeit“ ist das zwiespältige Herumreiten der Moderne auf einem sehr alten Wissen der Kunst darüber, dass sie sich notfalls, wenn ihr Banalität droht, wehren kann gegen alle Versuche ausführender und darstellender, kritischer und wissenschaftlicher Gewalten, das Steuer zu usurpieren, das frei zu dre-

hen scheint, bis man erkennt, das Material selbst diszipliniert sich schon, wenn man ihm nur einen Formgedanken schenken kann. Musik will im Extremfall geschriebene Töne als die naturnotwendige Verkörperung des Gedankens erleben statt nur als die gesellschaftspflichtige Hülle einer Stimmung.

Als Ferneyhough Ende der Sechziger- und Anfang der Siebzigerjahre studienhalber in Amsterdam und Basel die Grundlagen einer Schule schuf, die Kritik und Musikologie bald „neue Komplexität“ nannten, schwand der Mathematik dank Ray Solomonoff, Gregory Chaitin und Andrei Kolmogorow gerade ein neues exaktes Maß des Komplexen: Die Komplexität eines Objekts wurde nun definiert als die Länge des kürzesten Programms, das dieses Objekt in einer gegebenen Kalkülmaschine erzeugen kann.

Als Ferneyhough wenig später in Freiburg dozierend die weißen Stellen seiner Vision ausmalte, war der Mathematiker Judea Pearl damit befasst, elektronischen Automaten beizubringen, was „Wahrscheinlichkeit“ ist. Inzwischen sagt Pearl, er habe sie Kausalität lehren wollen, das Vollbrachte sei genau genommen nur eine Näherung gewesen, an der Big Data aus problematischen Gründen sein Genüge gefunden habe. Dass Folgerichtigkeit mehr sein will als stochastische Plausibilität, sagt die Computermusik von Iannis Xenakis. Den dazu passenden Gedanken, dass Komplexität mehr sein will als Sparsamkeit beim Codieren, trägt in der zweiten Stimme des epochalen Wechselgesangs über eine Kernfrage technisierten Menschenschicks das Gesamtwerk Brian Ferneyhoughs vor. Heute wird sein Schöpfer achtzig Jahre alt. DIETMAR DATH



Brian John Peter Ferneyhough

Foto Bridgeman

# Nur noch fürs Archiv

Reinhard Jirgl zum siebzigsten Geburtstag

Ein Dorf soll abgerissen werden, es gibt keine Bewohner mehr, die Widerstand leisten. Nur in einer Ruine liegt ein Mann in der Agonie zwischen Tod und Leben, einer, der nicht sterben kann, wie es heißt, und der mit der linken Hand Tapetenetzen von der Wand reißt, um sie mit der rechten Hand zu bekritzeln. Was er schreibt, ist für andere unleserlich, aber die Schaulustigen aus der Umgebung, die immer wieder in das verlassene Dorf einfallen, wissen von den Fetzen: „Jeder, der sie aufklaubt, ist verloren.“

Reinhard Jirgls Roman „Hundsnächte“, erschienen 1997 bei Hanser, spielt auf dem ehemaligen Todesstreifen zwischen Ost- und Westdeutschland, dessen Geschichte mit einem hier geplanten Radweg unsichtbar gemacht werden soll. Das letzte Hindernis dabei stellt der Untote dar, der seine Geschichte erzählt, ohne dabei an Rezipienten zu denken, von dem aber ein Sog auf die Umgebung ausgeht. Ein Mitglied der Abrissbrigade jedenfalls, das sich der Ruine des Schreibenden nähert, ist schon nach einem kurzen Blick hinein verwandelt. Der Roman entwickelt sich zu einem wuchernden Knäuel miteinander verbundener Geschichten vor dem Hintergrund der jüngsten Vergangenheit, wie um aufzuheben, was die Abrissbrigaden unterpflegen wollen.

Dass Texte widerständig sein, dass sie ein Eigenleben entwickeln können, ist dem Werk Jirgls eingeschrieben. Er müsse bisweilen eingreifen, um seine Romane irgendwann auch zu beenden, sagt der 1953 in Ostberlin geborene Autor. Aber das ist nur die halbe Wahrheit. Denn Romane wie „Abschied von den Feinden“, „Die atlantische Mauer“ oder zuletzt „Oben das Feuer, unten der Berg“ zeichnen sich nicht nur durch eine hohe Musikalität aus, sondern auch durch Disziplin in der Suche nach dem passenden Ausdruck für die anvisierte Darstellung auf der lexikalischen ebenso wie der orthographischen Ebene. In einem Text aus dem Jahr 2002 über Arno Schmidts Roman „Die Umsiedler“ zieht Jirgl Parallelen zwischen Schmidt und dessen Zeit zur eigenen Person und Gegenwart: „Nach jedem Geschichtsbruch“, heißt es da, „ob Krieg oder ‚Wende‘, triumphiert der konventionalismus. Darin gilt Sprache einzig der Kommunikation; alles Expressive, Sprachschöpferische, das auf ein autonomes Ich verweist, ist abzulehnen. Kein Wunder, dass sich Arno Schmidts vollkommen neuartige Prosaformen als manieriert und pessimistisch verkannt, als elitär und pornografisch verleumdet fanden.“ Vieles davon lässt sich auf Jirgls Texte und deren Rezeption übertragen, auch das, was der Essay über Schmidt auslöst: Die große Bewunderung eines Teils des Lesepublikums gerade für die Sprache Schmidts und die seines Interpreten.

Diese Bewunderung gilt großen Romanen wie „Die Unvollendeten“ (2003), der in Trauer und Zorn die Folgen schildert, die die Vertreibung aus der Heimat für eine sudetendeutsche Familie hat, oder dem Roman „Oben das Feuer, unten der Berg“ über das Zusammengehen der eigentlich ideologisch widerstrebenden Mächtigen über die Köpfe der Beherrschten hinweg. Der Autor scheut sich nicht, die schäbigsten Seiten vieler Figuren auszustellen, aber er stellt sie nicht restlos bloß, sondern lässt ihnen Würde und Geheimnis, gerade indem er die Erzählperspektive gern übergangslos durch sie hindurch und weiter wandern lässt.

Jirgl, der bis 1964 bei seiner Großmutter in Salzwedel lebte, dicht an der Zonengrenze, wuchs danach in Ostberlin auf, studierte Elektronik und arbeitete schließlich als Techniker an der Volksbühne. In der DDR durfte er nicht publizieren, sein Debüt erschien 1990. Der Autor, der es seinen Lesern nicht leicht macht und sie dann reich belohnt, der in Gesprächen gern seine Randständigkeit innerhalb des Literaturbetriebs und den Wunsch betont, in Ruhe gelassen zu werden, wurde von Kritikern mit hohem Lob überhäuft und von Jurys mit wichtigen Preisen bedacht – bis hin zum Büchnerpreis, den er 2010 erhielt. In seiner Dankesrede sprach er von der Auszeichnung als „Hinweis darauf, dass ich das bisherige nicht vergebens geschrieben habe“. Von diesem Vertrauen auf ein verständiges Lesepublikum war sieben Jahre später nichts mehr übrig. 2017 gab sein Verlag bekannt, Jirgl werde nicht mehr öffentlich auftreten und nicht mehr publizieren.

Dass er nicht mehr schreibt, kann man sich nicht vorstellen. 2019 meldete er sich kurz zurück: Sein Archiv und seine Manuskripte gingen nach Marbach ins Literaturarchiv. Es wäre ein unverhofftes Glück, finden neue Texte von dort irgendwann den Weg in die Öffentlichkeit. Heute feiert Reinhard Jirgl seinen siebzigsten Geburtstag. TILMAN SPRECKELSEN