

Frank Zöllner

Ökonomie und Askese: Vincent van Gogh als „célibataire français“*

„Vollkommenes Blut, das von den durst'gen Adern
Niemals wird aufgesogen, sondern zurückbleibt,
Wie Speise, die man abträgt von der Tafel,
Nimmt in dem Herzen an Gestaltungskraft
Für alle Menschen Glieder, als ein solches,
Das, sie zu bilden, durch die Venen gehet.
Nochmals geläutert, geht's hinab, wo Schweigen
Mehr ziemt als Reden; denn von dorten fließt es
Auf andres in natürlichem Gefäße.
Hier nun vermählt das eine sich dem andern,
Zu dulden *dies* geneigt, zu wirken *jenes*,
Ob des vollkommenen Ortes, woraus sich's drängt.
Dort angelangt, beginnt es nun zu wirken,
Macht erst gerinnen, dann belebt es wieder
Das, was in seinem Stoff es ließ gerinnen.
Die tät'ge Kraft ist Seele nun geworden,
Von einer Pflanz' insoweit unterschieden,
Daß jen' ist unterwegs, die schon am Ufer,
Dann so wirkt, daß sie schon sich regt und fühlet
Gleich einem Meerschwamm, und darauf unternimmt,

* Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um die gekürzte Fassung eines am 2. Dezember 2002 auf der Tagung *Kunst//Medizin[Bilder]* gehaltenen Vortrages. Die vom Institut für Kunstgeschichte und vom Karl-Sudhoff-Institut für Geschichte der Medizin und Naturwissenschaften der Universität Leipzig veranstaltete Tagung fand im alten *Theatrum Anatomicum* statt, dessen über dem Seziertisch steil aufsteigende Ränge unmittelbar an Dantes Höllentrichter erinnern. Nicht zuletzt aus diesem Grund beginnt der Text mit einem Zitat aus dessen *Göttlicher Komödie*. Mein Titel nimmt natürlich Bezug auf Horst Bredekamp: *Autonomie und Askese*, in: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, mit Beiträgen v. Michael Müller, Horst Bredekamp u. a., Frankfurt a. M. 1972, 88–172. Für Anregungen danke ich Jeannette Kohl, Ortrun Riha und Charlotte Schubert (Leipzig).

Die Kräfte, deren Quell sie ist, zu bilden.
Bald, Sohn, entfaltet sich, bald dehnt sich aus,
Die Kraft, die aus des Zeugers Herzen stammet,
Von wo Natur für alle Glieder tätig.
Doch wie aus Tierischem ein Kind soll werden,
Siehst du noch nicht; und dies ist solch ein Punkt,
Daß einen Weisern er, als dich, einst irrte,
So daß, nach seiner Lehre, von der Seele
Der mögliche Verstand getrennt erschien,
Weil er für diesen kein Organ erkannte.“¹

Wenn der italienische Dichter Dante Alighieri im *Purgatorio* seiner *Göttlichen Komödie* die Konversion überschüssigen Nährstoffs in Blut, sodann den Weg des Blutes von den höheren zu den niederen Regionen des Körpers sowie seine Umwandlung in den Schöpfungsstoff Sperma und schließlich dessen Wirken beschreibt, dann rekurriert er für diesen Zusammenhang nicht nur auf die *Summa theologiae* des Thomas von Aquin. Er nimmt hierbei auch auf ein Denkmotiv Bezug, das mit den Begriffen Säftelehre und Humoralpathologie umschrieben wird und in der medizingeschichtlichen Forschung gebührend Aufmerksamkeit gefunden hat.²

In antiken und vorantiken Hochkulturen des Mittelmeerraumes, aber auch in außereuropäischen Kulturkreisen, hat es immer eine ausgeprägte Säftelehre gegeben. Wenn gemäß dieser Vorstellung auch nicht alles mit allem zusammenhing, dann doch immerhin vieles mit vielem, vor allem dann, wenn es flüssig war und dem menschlichen Körper angehörte. Blut, Samen, Schweiß, Urin, Schleim und andere Flüssigkeiten wie beispielsweise die gelbe und die schwarze Galle bilden zusammen einen ökonomischen Verbund, ein System also, das generell auf der gegenseitigen Konvertibilität einer Körperflüssigkeit mit jeder anderen basiert. Nasenbluten oder Hämorrhoidalbluten und der damit verbundene physische Substanzverlust können also einen Überschuß an Blut, aber auch einen Überfluß anderer Körperflüssigkeiten korrigieren. Das gleiche Verhältnis allseitiger Konvertibilität gilt beispielsweise für einen angenommenen Zusammenhang zwischen Fett, Menstruationsblut und Muttermilch: So verwandelt sich nach der Niederkunft der Frauen die ausbleibende Menstruation

1 Dante Alighieri's *Göttliche Komödie* in Jamben übertragen v. Karl Eitner, Hildburghausen 1865, 109 (Purg. 25.37–66); Thomas von Aquin: *Summa theologiae*, 3.31.5 u. 1.119.1.

2 Genannt sei hier nur Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, München 1996 (zuerst engl. 1990). Vgl. auch die in Anm. 5 zit. Literatur und Frank Zöllner: Paul Klee, Friedrich Nietzsche und die androzentrische Konstruktion asketischen Schöpfertums, in: Henry Keazor (Hrsg.), *Psychische Energien bildender Kunst. Festschrift Klaus Herding*, Köln 2002, 217–256.

in Milch zur Ernährung des Säuglings; Fettablagerungen wiederum können als überschüssiges Blut verstanden werden, das eine Umwandlung in Fettgewebe erfahren hat. Die unzähligen Varianten dieses Modells gehen jedoch noch weiter. So können durch unzureichende Menstruation verursachte Kopfschmerzen gelegentlich durch Erbrechen des Mageninhalts – einer völlig anderen Flüssigkeit also – gelindert werden.³ Ja es gibt sogar einen veritablen Sprung in den unterschiedlichen Aggregatzuständen, etwa von Blut zu Äther, wobei die Energiereserven des Blutes zu besonders verausgabenden Aktivitäten verwandt werden: So kann es beispielweise geschehen, daß die in Wettbewerben engagierten Sängerinnen gar keine Menstruation haben, da sich der hierfür notwendige Blutüberschuß durch die Anstrengungen und die Ventilierung beim Gesang in eine Art Äther verwandelt.⁴

Nicht weniger komplexe Spekulationen stellten griechische und römische Ärzte sowie andere Autoren späterer Epochen über die Eigenheiten und über die Konvertibilität von Sperma an. So nahm man beispielsweise einen engen Zusammenhang zwischen Samen und Blut an, denn Samen sei durch männliche Hitze aufgeschäumtes Blut. Durch sexuelle Aktivität verursachter Samenverlust ziehe demnach mittelbar auch immer einen Verlust des Lebenssaftes Blut nach sich. Zudem könne der sexuelle Akt beim Mann zum Verlust wertvoller Gehirn- und Rückenmarkssubstanz führen, da eine direkte Verbindung zwischen Gehirn und Geschlechtsteilen den Abgang des Lebenssaftes ermögliche.⁵ In der

3 Laqueur 1996 (wie Anm. 2), 283, Anm. 31.

4 Ebd., 50.

5 Vgl. u. a. Erna Lesky: Die Zeugungs- und Vererbungslehren der Antike und ihr Nachwirken (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 1950, Nr. 19), Mainz 1951; Charlotte Schubert /Ulrich Huttner (Hrsg. u. Übers.): Frauenmedizin in der Antike, Düsseldorf/Zürich 1999, 102–113 (d. i. Corpus Hippocraticum, De genitura) und 460–461; Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit, 3 Bde, Frankfurt a. M. 1988–1989 (zuerst franz. 1976 und 1984), Bd. 2, 167–171; Bd. 3, 151, 160–162; Laqueur, 1996 (wie Anm. 2), 49–58 und passim. – Siehe auch Aristoteles: De generatione animalium 5.3. (783b); Hippokrates: De morbis 2.51. – Vgl. auch Nancy Tuana: Der schwächere Samen. Androzentrismus in der Aristotelischen Zeugungstheorie und der Galenschen Anatomie, in: Barbara Orland/Elvira Scheich (Hrsg.), Das Geschlecht der Natur. Feministische Beiträge zur Geschichte und Theorie der Naturwissenschaften, Frankfurt a. M. 1995, 203–223; Françoise Héritier-Augé: Semen and Blood: Some Ancient Theories Concerning their Genesis and Relationship, in: Michel Feher, zusammen mit Ramona Naddaff u. Nadia Tazi (Hrsg.), Fragments for a History of the Human Body, Teil 3 (Zone, Bd. 5), New York 1989, 159–175. Neuere Literatur zu Kunst, Zeugung und Zeugungsmetaphern findet sich bei Christian Bege- mann/David E. Wellbery (Hrsg.), Kunst Zeugung Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, Freiburg 2002; Ulrich Pfisterer: Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance, in: Ulrich Pfisterer/Anja Zimmermann (Hrsg.), Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen, Berlin 2005, 41–72.

Nachfolge des Aristoteles wird allerdings auch der positive Aspekt des Abgangs von Samen betont, denn dadurch könne ein unerwünschter Überschuss jenes feuchtklammten Saftes herbeigeführt werden, den man Phlegma nennt und der für die weniger angenehmen Gemütszustände verantwortlich sei.⁶ Wesentlich häufiger scheint aber die zuerst genannte Möglichkeit diskutiert worden zu sein.

Als Essenz des Lebens hat das hochraffinierte Blutdestillat Sperma besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen; unterschiedliche Theorien wurden hierzu formuliert, so die enkephalo-myelologische Samenlehre, gemäß der das Sperma aus Hirn und Rückenmark stamme, oder die hämatogene Vorstellung, die im Blut das eigentliche Ausgangssubstrat für das Sperma sieht, sowie die Pangenesislehre, die davon ausgeht, daß der Zeugungsstoff aus allen Körperteilen hervorgehe.⁷

Die aus der antiken Säftelehre bekannten Spekulationen über die Konvertibilität der Körperflüssigkeiten und die möglichen Konsequenzen des Samenverlusts werde ich im Folgenden als Verausgabungstheorie bezeichnen, um dann ihre Konsequenzen für die künstlerischen Ideen Vincent van Goghs unter die Lupe zu nehmen. Es geht also, kurz gesagt, um das Nachleben einer physiologisch irrigen Idee, die vielleicht in einem höheren Sinne eine gewisse Wahrheit beanspruchen durfte, im Grund aber reine Ideologie war, eine Denkform, die gerade im Biologismus des 19. Jahrhunderts ungeheure Attraktivität besaß und sich auch in das Kunstverständnis von Neuzeit und Moderne eingegraben hat, zumindest in mittelbarer Form. So weit ich sehe, hat sich kein anderer Künstler des 19. Jahrhunderts der ‚Verausgabungstheorie‘ so sehr verpflichtet gefühlt wie Vincent van Gogh. Der Forschung ist diese Verbindung bislang entgangen.⁸ Tatsächlich aber äußert sich der Künstler sehr explizit darüber, daß sexuelle Betätigung zur Verausgabung und zum Verlust schöpferischer Kräfte führe. So greift er im Juni 1888 in einem Brief aus Arles an Émile Bernard den aus der antiken Säftelehre bekannten Zusammenhang zwischen den beiden Lebenssäften Blut und Sperma direkt auf. Dort empfiehlt er dem libertinär veranlagten Künstlerkollegen einen sorgsameren Umgang mit seinem Kräftehaushalt: „Vor allem Sorge dafür, daß du genug Blut hast; mit Blutarmut kommt man nicht weiter, das Malen geht dann langsam; Du mußt versuchen, Dir ein dickes Fell anzuschaffen, eine Konstitution, die ein hohes Alter verspricht, Du mußt wie ein Mönch leben, der alle vierzehn Tage einmal ins Bordell geht, so mache

6 Pseudo-Aristoteles: *Problemata*, 1.50 (865a 33–34).

7 Lesky 1951 (wie Anm. 5).

8 Vgl. etwa Matthias Arnold: Vincent van Gogh, München 1993, 515 u. 519, der die Anspielung auf Gehirn- und Rückenmarksleiden nicht auf die antike Säftelehre, sondern auf die Syphilis bezieht.

ich es, das ist nicht sehr poetisch, aber ich halte es eben für meine Pflicht, mein Leben dem Malen unterzuordnen.“⁹

Auch die mit der ‚Verausgabungstheorie‘ verbundene Vorstellung, daß übermäßige sexuelle Aktivitäten das Gehirn und das Rückenmark schädigten, teilte van Gogh in geradezu naiver Weise. So schreibt er ebenfalls an Bernard im Juni 1888: „Malen und viel Vögeln verträgt sich nicht, das schwächt das Hirn. Eine verwünschte Sache.“¹⁰ Ausführlicher erläutert er das durch Sexualkontakte mit Frauen verursachte physiologische Problem der Schwächung am 4. Mai 1888 in einem Brief an seinen Bruder Theo. Er schildert dort die schon an sich fragile Konstitution seiner eigenen Generation und die Möglichkeit, ihr durch einen mäßigen Lebenswandel zu begegnen: „[...] gut essen, gut leben, wenig mit Frauen zu tun haben, mit einem Wort, im voraus genau so leben, als ob man schon ein Gehirn- oder Rückenmarksleiden hätte, abgesehen von der Neurose, die ja tatsächlich besteht. [...] Degas macht es so, und mit Erfolg. [...] Doch wenn wir leben und arbeiten wollen, müssen wir sehr vernünftig sein und auf unsere Gesundheit achten. Kaltes Wasser, frische Luft, gute, einfache Kost, gute Kleidung, guter Schlaf und kein Ärger. Und sich nicht so viel mit den Frauen und mit dem wahren Leben abgeben, wie man möchte.“¹¹

Daß sexuelle Verausgabung die künstlerische Produktivität beeinträchtigt, beschreibt van Gogh schließlich sehr drastisch in einem Brief an Bernard vom August 1888, wo nun sogar von schöpferischen Säften die Rede ist: „Ich persönlich fühle mich bei Enthaltbarkeit recht wohl; es genügt unseren schwachen, erregbaren Künstlerhirnen, ihr Wesentliches zur Schöpfung unserer Bilder herzugeben. Denn wenn wir überlegen, berechnen, uns abschuften, dann verausgaben wir Gehirnarbeit. Warum sollten wir uns anstrengen, alle unsere schöpferischen Säfte dorthin zu verströmen, wo die berufsmäßigen Zuhälter und die simplen, gut genährten zahlenden Liebhaber die Geschlechtsorgane der Hure besser befriedigen, die in diesem Fall unterwürfiger ist als wir?“¹²

Vincent van Goghs ablehnende Haltung gegenüber sexueller Verausgabung manifestierte sich vor allem während seiner frenetischen Schaffensphase im Sommer und Herbst 1888 in Arles, sie entstand hauptsächlich im Briefkontakt mit seinem Kollegen Émile Bernard, der einen anderen Weg eingeschlagen und Teile seiner künstlerischen Arbeit ins Bordell verlegt hatte. Ausgehend von diesem Kontrast – van Gogh spielt den Mönch, Bernard den Libertin – entwickelt sich ein Disput, in dem die Möglichkeiten des monchischen und libertinären Künstlerseins neben einander stehen. Van Gogh bewundert in diesem Zusam-

9 Vincent van Gogh: Sämtliche Briefe in der Übersetzung von Eva Schumann, hrsg. v. Fritz Erpel, 6 Bde., Frankfurt a. M. 1985 (zuerst Berlin, 1965–1968), V, 264 (B8).

10 Ebd., 260 (B7).

11 Ebd., IV, 38–39 (481).

12 Ebd., V, 278 (B14).

menhang zwar auch den ihm gegensätzlichen Typus, entwickelt aber eine besondere Sympathie für die holländischen Maler, ihre protestantische Keuschheit und ihre ‚männliche‘ Kunst. Bernard hingegen tendiert eher zur anderen Spezies, die man einer entsprechenden Diktion Friedrich Nietzsches folgend „Kraftthiere“ nennen könnte.¹³ Van Gogh erkennt das Doppeltalent dieser Krafttiere eingedenk seiner eigenen, eher schwächeren körperlichen Konstitution an: „Rubens, ja der! Der war ein schöner Mann und ein gewaltiger Vögler, Courbet genauso. Ihre Gesundheit erlaubte ihnen zu trinken, zu essen, zu vögeln [...]“.¹⁴ Seinem Freund Bernard aber gibt van Gogh den Rat: „Dir, mein armer lieber Freund Bernard, habe ich schon im Frühjahr vorhergesagt: iß gut, erfülle deine Militärpflicht, vögle nicht zu viel. Wenn du das nicht zu toll treibst, wird Deine Malerei um so saft- und kraftvoller sein.“¹⁵ Erneut wird hier also das Motiv des Verlusts von Lebenssaft deutlich, den van Gogh im selben Zusammenhang mit einer produktionsschädigenden Beeinträchtigung des Gehirns assoziiert, wenn er über den Malerkollegen Edgar Degas schreibt: „Warum sagst Du, Degas sei ein Schlappschwanz? Degas lebt wie ein kleiner Notar und liebt die Frauen nicht; er weiß, wenn er sie liebte und viel vögelte, würde er krank am Hirn und unfähig als Maler. Die Malerei von Degas ist männlich und unpersönlich, gerade weil er sich damit abgefunden hat, persönlich weiter nichts zu sein als ein kleiner Notar, der einen heiligen Schrecken vorm Herumsumpfen hat.“¹⁶

Die mönchische, ex negativo sexualisierte Haltung van Goghs zu seiner Kunst ist komplexer, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Sie hat eine ihrer Wurzeln natürlich in den herben amourösen Enttäuschungen¹⁷ der zurückliegenden Jahre und in der resignierend zur Kenntnis genommenen Überzeugung, daß er selbst aufgrund seiner geschwächten Konstitution als Mann für Frauen nicht mehr attraktiv war und aufgrund seiner miserablen finanziellen Situation auch nicht als zahlender Liebhaber in den Bordellen auftreten konnte.¹⁸ Prägend waren für ihn die Zustände finanzieller Not, aufzehrenden Schlafmangels, körperlicher Erschöpfung sowie periodisch hohe Grade von Intoxika-

13 „Die Künstler, wenn sie etwas tugen, sind (auch leiblich) stark angelegt, überschüssig, Kraftthiere, sensuell: ohne eine gewisse Überheizung des geschlechtlichen Systems ist kein Raffael zu denken ... Musik machen ist auch noch eine Art Kindermachen; Keuschheit ist bloß die Oekonomie eines Künstlers – und jedenfalls hört auch bei Künstlern die Fruchtbarkeit mit der Zeugungskraft auf.“ Friedrich Nietzsche: *Der Wille zur Macht*, hrsg. v. Peter Gast/Ernst Horneffer, Leipzig 1901, Nr. 359, 382–383; der Passus trägt in der heute üblichen Nummerierung die Nr. 800.

14 Van Gogh 1985 (wie Anm. 9), V, 277, (B14).

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Vgl. Stefan Koldehoff: *Van Gogh. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 2003, 213–218.

18 Van Gogh 1985 (wie Anm. 9), V, 287 (B19).

tion durch die ortsüblichen Genußmittel: Nikotin, Alkohol und Kaffee bis 23 Tassen täglich!¹⁹

Glaubhaft vermitteln Vincent van Goghs Briefe an seinen Bruder Theo, wie sehr die Arbeit den Einsatz von „Hirnkraft“²⁰ verlange und wie sie besonders an großen Leinwänden zur vollständigen Verausgabung führe:²¹ „Ich fühle, daß ich bis zur seelischen Vernichtung und völligen körperlichen Leere schaffen muß, gerade weil ich überhaupt kein anderes Mittel habe, unsere Ausgaben je wieder hereinzubringen.“²² Gleichzeitig achtet er, um nicht vollständig zusammenzubrechen, auf sein leibliches Wohl. Er ist besorgt um seinen Säftehaushalt, spricht vom guten Blut, das in Fluß kommen muß, und von der Notwendigkeit, die Kräfte zu erhalten.²³ Diese diätischen Verhaltensregeln zielen auf den Erhalt körperlicher Kraft, denn van Gogh sieht alle Künstler und nicht zuletzt sich selbst als Teil einer generationsüberspannenden Kette von Individuen, deren Aufgabe darin besteht, eine neue Kunst in die Zukunft zu tragen. Er vergleicht hierbei die sich verausgabenden Künstler mit Gäulen vor einem Droschken gespannt, das „einen Wagen mit Leuten zieht, die fröhlich in den Frühling hinausfahren.“²⁴

Van Goghs Ansichten zum Einsatz von Lebenssaft und Lebenskraft in der eigenen künstlerischen Arbeit sind übrigens durchaus ambivalent. Der Idee, sich zugunsten der Kunst in Liebesdingen zurückhalten und sexuellen Verzicht leisten zu müssen, steht ganz klar die Sehnsucht nach persönlichem Glück und einem erfüllten Liebesleben gegenüber. So schreibt Vincent im April 1888 an seinen Bruder Theo: „Und manchmal fehlt einem die Lust, sich wieder mitten in die Kunst zu stürzen [...]. Man kommt sich wie ein alter Droschkengaul vor, und man weiß, daß man sich doch wieder vor dieselbe Droschke spannt. Und dann hat man keine Lust dazu, und man würde lieber auf einer Wiese leben mit einer Sonne und einem Fluß und würde die Gesellschaft anderer Pferde haben, die ebenso frei wären wie man selbst, und den Zeugungsakt.“²⁵

Doch im Grunde empfindet van Gogh seine Verpflichtungen gegenüber der Kunst als viel stärker als jenen Willen zu Lust und Leben, den er in dem zitierten Passus den Pferden zugesteht. Diese Verpflichtungen haben sehr unterschiedliche Ursachen, von denen einige hier skizziert seien. Zum einen muß

19 Alfred Nemecek: Van Gogh. Das Drama von Arles, München/London/New York 2001, 98. Zur Selbstintoxikation siehe die folgende Anm.

20 Ebd., 70. Vgl. van Goghs Aussagen über Wagner, Delacroix und Monticelli, die ihre Künstlerhirne überanstrengt hatten; van Gogh 1985 (wie Anm. 9), IV, 89 (507); dort auch Bemerkungen über die eigene Intoxikation durch Alkohol und Nikotin.

21 Ebd., IV, 74–75 (501); IV, 99 (512).

22 Ebd., IV, 204 (B557).

23 Ebd., IV, 51 (489); 61 (494); V, 260, (B7); 264 (B7).

24 Ebd., IV, 52 (489).

25 Ebd.

man hier die religiöse, der Askese zuneigende Grundeinstellung van Goghs nennen, zum anderen die ärztlichen Ratschläge, denen der Künstler offenbar einiges Gewicht beimaß. So hatte Gruby, einer der beiden Pariser Hausärzte Theos und Vincents, angesichts der kränklichen Natur der beiden Brüder von einem sexuellen Umgang mit Frauen generell abgeraten und ihnen schließlich sogar empfohlen, sich „nur im Notfall mit Frauen einzulassen.“²⁶ Gruby stand mit dieser Ansicht nicht alleine da, denn etliche Mediziner und Literaten hingen auch im 19. Jahrhundert noch der irrigen Säftelehre und ‚Verausgabungstheorie‘ an. Sie propagierten in zahlreichen Schriften sexuelle Zurückhaltung, um die Verschwendung des Lebenssaftes Sperma zu unterbinden und die professionelle Produktivität und Zeugungsfähigkeit der französischen Männer zu erhalten.²⁷ In diesen Zusammenhang gehören auch die Ansichten französischer Mediziner und Physiologen, die generell eine Degeneration der sexuellen Leistungskraft durch die Ablenkungen des modernen Lebens befürchteten.²⁸ Dieselben Mediziner entwickelten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine direkt an der antiken Säftelehre orientierte und in ihrer Diktion an Friedrich Nietzsches „Oekonomie eines Künstlers“²⁹ erinnernde „économie spermatique“: Sperma sei ein Blutdestillat und seine sparsame Verwendung unbedingt angeraten, denn sie verlängere das Leben des durchschnittlichen Bürgers und bilde die Grundlage für die Schaffenskraft des künstlerischen Genies.³⁰ Dem entsprechend wird im *Grand Dictionnaire* des Pierre Larousse unter dem Stichwort „célibataire“ schlicht konstatiert, daß das künstlerische Genie über den Naturgesetzen und den gesellschaftlichen Forderungen nach geschlechtlicher Fortpflanzung stehe und daher notwendigerweise enthaltsam sein müsse.³¹

26 Ebd., IV, 50 und 51 (489).

27 Jean Borie: *Le célibataire français*, Paris 1976, 33–36; Alain Corbin: Das „trauernde Geschlecht“ und die Geschichte der Frauen im 19. Jahrhundert, in: Alain Corbin/Arlette Farge/Michel Perrot (Hrsg.), *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, Frankfurt a. M. 1989 (zuerst franz. 1984), 63–81, hier 65; Carol Zemel: *Van Gogh's Progress: Utopia, Modernity, and Late-Nineteenth-Century Art*, Berkeley etc. 1997, 94–98.

28 Vgl. hierzu allgemein Robert A. Nye: *Honor, Impotence, and Male Sexuality in Nineteenth-Century French Medicine*, in: *French Historical Studies*, 16, 1989, 48–71.

29 Vgl. das Zitat in Anm. 13.

30 Alain Corbin: *La petite Bible des jeunes époux*. in: *L'Histoire*, Beiheft Nr. 63, 1984 (Separatum unter dem Titel: *L'amour et la sexualité*), 70–75. Die Quellen sind folgende: Louis Serraine: *De la Santé des gens mariés, ou physiologie de la génération de l'homme et hygiène philosophique du mariage*, Paris 1865; Alexandre Mayer: *Des rapports conjugaux considérés sous le triple point de vue de la population, de la santé et de la morale publique*, Paris 1875; Pierre Garnier: *Le Mariage dans ses devoirs, ses rapports et ses effets conjugaux au point de vue légale, hygénique, physiologique et morale*, Paris 1879.

31 *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle* [...], hrsg. v. Pierre Larousse, III, Paris 1867, 680; Borie 1976 (wie Anm. 27), 73. Die Argumentation folgt den Empfehlungen von Jacques-Joseph Moreau de Tours: *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris 1859.

Ähnliche Gedanken finden sich schließlich auch in der zeitgenössischen Evolutions- und Gesellschaftstheorie, beispielsweise in der kriminologischen Physiologie des Charles Férés: Die Neigung zum Exzess jeder Art, auch zum sexuellen Exzess, führe zu Verausgabung und Schwächung bis hin zu disfunktionalem und damit gesellschaftsschädigendem Verhalten. Der Exzeß verhindere sozial erwünschte Anpassungsleistungen und generiere Abnormitäten, die aufgrund ihrer fatalen Wirkung eliminiert werden müssen.³²

Auch in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts haben die ‚Verausgabungstheorie‘ und die mit ihr verbundene Furcht vor dem gesellschaftsschädigenden Exzess tiefe Spuren hinterlassen. Ähnliche oder identische Ideen finden sich in den naturalistischen Romanen jener Jahre, deren begeisterter Leser van Gogh bekanntlich war. Émile Zola in *L'Œuvre* ebenso wie die Gebrüder Edmond und Jules de Goncourt in *Manette Salomon* vertraten die Ansichten, daß ein zu enger oder häufiger Umgang mit dem weiblichen Geschlecht und sexuelle Aktivitäten überhaupt die künstlerische Produktivität erheblich einschränkten.³³ Ähnlich argumentiert auch Charles Baudelaire, wenn er konstatiert, daß die sexuelle Ausschweifung nicht mehr, wie das offenbar früher der Fall gewesen war, zu den Eigenschaften des Künstlertums gehöre, sondern künstlerische Produktivität hemme. Er schreibt in seinen *Ratschläge[n] für junge Literaten* von 1846: „Die Ausschweifung ist nicht mehr die Schwester der Inspiration: wir haben diese ehebrecherische Verwandtschaft aufgehoben. Die rasche Entkräftung und der Verfall einiger schöner Naturen liefern ein hinreichendes Zeugnis gegen dieses abscheuliche Vorurteil. [...] Die Inspiration ist offenkundig die Schwester der täglichen Arbeit.“³⁴

Mit dieser Aussage setzt Baudelaire an die Stelle inspirierender Libertinage ein künstlerisches Arbeitsethos, das in seiner Diktion bereits auf die protestantische Ethik Max Webers vorausweist. Tatsächlich ist auch im Falle van Goghs der Begriff der Ökonomie zutreffender, als man auf den ersten Blick vermuten würde, denn seine realen Produktionsbedingungen waren nicht allein durch physische, individual-psychologische und ideengeschichtliche Vorgaben bestimmt, sondern ebenso durch finanzielle Not einerseits und kleinlich anmutende Versuche, die Ausgaben und die eigene Haushaltsführung gegenüber seinem Bruder Theo zu legitimieren. Bekanntlich finanzierte Theo seinen Bruder Vincent vollständig; er schickte ihm in Briefen und mit Postanweisungen monatlich Geldbeträge. Zwischen März 1888 und April 1889 beispielsweise summieren sich Theos Zahlungen auf 2.300 Francs, was knapp einem Drittel seines

32 Charles Férés: *Essai physiologique*, Paris 1888.

33 Judy Sund: *True to Temperament. Van Gogh and French Naturalist Literature*, Cambridge 1992, 126–127, 137–139.

34 Charles Baudelaire: *Der Künstler und das moderne Leben*, hrsg. v. Henry Schumann, Leipzig 1990, 14.

eigenen Angestelltengehalts von etwa 7.000 Francs jährlich entsprach. Zudem sandte Theo dem Künstler in demselben, künstlerisch sehr produktiven Zeitraum fast das gesamte benötigte Verbrauchsmaterial für etwa 200 Gemälde, besonders Leinwandballen und Farben.³⁵

Das hier beschriebene Arrangement der beiden Brüder geht unter anderem auf folgende Ereignisse zurück, die in den Augen Vincent van Goghs das ökonomische Austauschverhältnis mit seinem Bruder Theo begründen. Bereits von den Zahlungen Theos abhängig, hatte Vincent 1882 in Den Haag die schwangere Näherin und Prostituierte Clasina Maria Hoornik zusammen mit deren erstem Kind zu sich genommen; er beabsichtigte sie zu heiraten, wurde aber von seiner Familie und hier besonders von seinem Bruder Theo daran gehindert und zur Aufkündigung der Liaison gebracht. In einem wütenden Brief von Anfang 1884 an Theo verknüpft Vincent die Verhinderungsstrategien seiner Familie und seinen daraus folgenden Verzicht auf Clasina Maria Hoornik unmittelbar mit einem Anspruch auf finanzielle Unterstützung: „Du hast in der Sache mit der Frau ja auch deinen Willen bekommen und es war Schluß aber was zum Teufel liegt mir daran, daß ich ein bißchen Geld kriege, wenn ich mich dann brav und sittsam aufführen muß. [...] Eine *Frau* kannst Du mir nicht geben, ein *Kind* kannst Du mir nicht geben, *Arbeit* kannst Du mir nicht geben. Geld, ja.“³⁶

Auch wenn die von Vincent van Gogh hier postulierte Kausalität vielleicht etwas stilisiert wirkt, das ökonomische Arrangement zeigt doch deutliche Konturen: Vincent sieht im Verzicht auf eheliches Glück und auf sexuelle Erfüllung ein Pfand, das er gegen die finanzielle Unterstützung Theos eintauscht. Und auch wenn dieses Tauschverhältnis, Geld gegen Liebe und sexuelle Erfüllung, im Sommer 1888 in Arles nicht mehr explizit formuliert wird, so schwingt es doch immer mit, es hat volle Gültigkeit.³⁷

Für die Schaffenszeit von Arles nun zeugt der reichhaltige Briefwechsel zwischen den beiden Brüdern von einem steigenden Leistungs- und Legitimationsdruck. In Anbetracht der Finanzierungsvereinbarung bezeichnet Vincent seinen Bruder sogar als Koautor der zahlreichen Bilder der Schaffensphase in Arles. Die Bilder, die er ihm nach Paris schickt, praktisch die gesamte Produktion, versteht Vincent als materielle Gegenleistung für die erhaltene Finanzierung und sogar als Eigentum seines Bruders.

Die vollständige ökonomische Abhängigkeit von Theo führt dazu, daß Vincent in seinen Briefen zahlreiche Überlegungen zu den Materialkosten anstellt und immer wieder über Einsparungsmöglichkeiten nachdenkt; so geizt er mit Farben, nur um dann festzustellen, daß dadurch die Bilder nicht gelingen und

35 Nemeček 2001 (wie Anm. 19), 58–59.

36 Van Gogh 1985 (wie Anm. 9), III, 145–154, bes. 151/ 153 (B358).

37 Vgl. Nemeček 2001 (wie Anm. 19), 58.

die Verschwendung größer wird. Zudem setzt er sich unter einen beispiellosen Schaffensdruck: Er glaubt, so viel wie irgendmöglich produzieren zu müssen, um die finanziellen Investitionen seines Bruders zu rechtfertigen. Selbst die schließlich fatale Idee, auch den Maler Paul Gauguin in die Provence zu holen und mit ihm im Gelben Haus in Arles eine Künstlergemeinschaft zu gründen, entstand aus dem Drang, Kosten zu sparen: Van Gogh führt die Einsparmöglichkeiten, die sich aus dieser Künstler-, Wohn- und Ateliergemeinschaft ergeben würden, gleich mehrfach an. Gauguin reiste schließlich im Oktober 1888 tatsächlich an, auch aus finanziellen Gründen. Gauguin, zuvor Börsenmakler mit einem Jahreseinkommen von 40.000 Francs, hatte während des Börsenkrachs von 1882 sein Vermögen verloren und spekulierte auf die Unterstützung Theo van Goghs.³⁸

Theo bekommt von beiden Künstlern Bilder zum Verkauf, für einen funktionierenden ökonomischen Kreislauf also, so daß Vincent van Gogh zumindest mittelbar wieder ein funktionierendes Mitglied der Gesellschaft wird. Vincent van Gogh erweist sich somit der ökonomischen Ressourcen würdig, die für und in ihn, den erfolglosen Außenseiter, investiert werden. Man fragt sich, ob van Gogh, bei aller Koketterie mit dem Image des Bohemien, hier nicht einen verzweifelten Versuch unternimmt, sich in ein funktionierendes ökonomisches Ganzes einzuordnen, in eine gesellschaftliche Wirklichkeit, der er sich im Grund hoffnungslos entfremdet hatte, deren Verlust er gleichwohl als schmerzlich empfand. Hierbei kombinierte van Gogh die Denkform der ‚Verausgabungstheorie‘ mit seinem häuslicheren Verstand, mit einem zutiefst ökonomischen Denkmodell und einer im Grunde protestantischen Ethik, wie man das 15 Jahre später nennen würde. Er sparte libidinöse Energie, um Kunst zu produzieren, die wieder in den Haushalt eingespeist werden konnte. In diesem Gesamthaushalt hat sich dann bekanntlich eine ebenso atemberaubende wie paradoxe Entwicklung vollzogen: Die im Zeichen asketischer Triebökonomie produzierten Werke van Goghs haben das erfolgreichste Kapitel in der Geschichte des modernen Kunstmarktes geschrieben. Um im ökonomischen Denkmodell zu bleiben: mehr Zinsen hätten die Investitionen Theos nicht tragen können. Zudem mag man darüber spekulieren, ob Vincent van Gogh ohne die ihm eigene „Ökonomie eines Künstlers“ ein Œuvre produziert hätte, das unbeschadet aktueller Tendenzen der Dekonstruktion³⁹ zu den faszinierendsten der Kunstgeschichte überhaupt gehört.

38 Ebd., 64–65; zur Ateliergemeinschaft vgl. auch Kat. Van Gogh and Gauguin: The Studio of the South, hrsg. v. Douglas W. Druick/Peter Kort Zegers, Art Institute, Chicago 2001/Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam 2002, New York 2001.

39 Siehe Koldehoff 2003 (wie Anm. 17); Nathalie Heinich: The Glory of van Gogh. An Anthropology of Admiration, Princeton 1996.