



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Kommunikation in der Stille.
Mimik und Gestik bei Georges de La Tour“

Verfasserin

Birgit Summerauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

3.6.3. Die Wachenden Frauen	66
3.6.4. Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit der Stickerei und die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch	66
3.6.5. Der hl. Josef als Zimmermann	67
3.6.6. Der Engel erscheint dem hl. Josef	68
3.6.7. Verleugnung Petri	71
4. Mögliche Erklärungen für den Stil La Tours	72
4.1. Vorbilder, Einflüsse und Reisen	72
4.2. Religion.....	75
4.2.1. Religiöse Situation in Lothringen	75
4.2.2. Konzil von Trient	79
4.2.3. Alphonse de Rambervillers	80
4.3. Kunstdiskurse	82
4.4. Die Klientel.....	88
4.5. Kunst nur als Nebenbeschäftigung	90
4.6. Schrecken des Krieges	91
4.7. Unvermögen	94
5. Zusammenfassung	95
Literaturverzeichnis	99
Abbildungen	104
Abbildungsverzeichnis	193
Anhang	206
Abstract	207
Lebenslauf	209

1. Einleitung

„Laut Leonardo da Vinci ist die Kunst eine ‚stumme‘ Dichtung.“¹ Körperhaltung, Gesichtsausdruck und Gesten ersetzen in den Bildern die Worte. Gemütszuständen werden durch Zuhilfenahme der Körpersprache Ausdruck verliehen.² Die bildliche Darstellung der Gestik beschränkt sich nicht nur auf die Hand- und Fingergestalten, sondern umfasst auch die gesamte Haltung und die Dynamik der Figur.³

Für eine richtige und plausible Interpretation der dargestellten Gesten ist es zwingend notwendig neben der Körperhaltung, der Handhaltung und dem Gesichtsausdruck auch das Thema des Bildes und den Kontext, in dem die Protagonisten eingebettet sind, zu beachten. Ein und dieselbe Handgeste und Bewegung und ein und derselbe Gesichtsausdruck können verschiedene Bedeutungen haben. Natürlich gibt es auch Gesten, deren Bedeutung sich unmittelbar erschließen, sei es, weil sie in einer langen ikonographischen Tradition stehen oder weil sie allgemein gebräuchlich sind. Die Bedeutung vieler anderer Gesten kann hingegen nur durch eine genaue Analyse der Figuren und der Gesamtstruktur eines Bildes bestimmt werden.⁴

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt die stille Kommunikation zwischen den dargestellten Figuren in den Gemälden des lothringischen Malers Georges de La Tour, die durch die Mimik und Gestik der Personen entsteht. Da es um die nonverbale Interaktion zwischen den Protagonisten geht, werden nur diejenigen Bilder berücksichtigt, in denen zumindest zwei Personen dargestellt sind und in denen die Figuren miteinander interagieren. Da die Darstellung von Körperhaltung, Gestik und Gesichtsausdrücken auch von der Wahl des Themas abhängt, kann die Betrachtung der Körpersprache in den Gemälden La Tours nicht gänzlich ohne Berücksichtigung der Motive der Bilder erfolgen. Eine eingehende Betrachtung und Analyse der Themenwahl wird in der Diplomarbeit aber nicht vorgenommen.

In mehr als der Hälfte der Gemälde stellt der Maler nur eine einzige Figur im Bild (meist eine Ganzfigur) und in den übrigen Gemälden zwischen zwei und sieben Personen (meist

¹ Pasquinelli 2007, S. 6.

² Vgl. Pasquinelli 2007, S. 6.

³ Vgl. Juffinger 2004, S. 5. / Vgl. Pasquinelli 2007, S. 6.

⁴ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 6.

Halbfiguren) dar und variierte dasselbe Thema mehrfach.⁵ Seine Motive entlehnte La Tour aus dem traditionellen Themenkreis der Caravaggio-Schule⁶ und beschränkte sich auf Genrebilder und religiöse Sujets, die er meist dem Neuen Testament entnahm.⁷ Zu den Gemälden mit religiösem Inhalt, in denen zumindest zwei Personen dargestellt sind und die in dieser Arbeit berücksichtigt werden, zählen *Der Engel erscheint dem hl. Josef* (Abb. 1), *Der hl. Josef als Zimmermann* (Abb. 2), *Das Neugeborene* (Abb. 3), *Die Wachenden Frauen* (Abb. 4), *Hiob und seine Frau* (Abb. 5), *Die Anbetung der Hirten* (Abb. 6), *Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit der Stickerei* (Abb. 7), *Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch* (Abb. 8), alle drei Varianten von *Irene pflegt den hl. Sebastian* (Abb. 9, 10) und die *Verleugnung Petri* (Abb. 11). La Tours Genrebilder lassen sich in zwei Arten von Gemälden teilen: In querformatige Kompositionen mit mehreren Halbfiguren und in Kompositionen mit nur einer einzigen Ganz- oder Halbfigur⁸. Folgende Bilder der ersten Gruppe werden in der vorliegenden Arbeit behandelt: *Prügelei unter Bettelmusikanten* (Abb. 13), *Die Wahrsagerin* (Abb. 14) und beide Varianten der *Falschspieler* (Abb. 15).

Die Gemälde *Die Abrechnung* (Abb. 16), *Das Essende Bauernpaar* (Abb. 17), *Die Würfelspieler* (Abb. 18), *Die Verzückung des hl. Franziskus* (Abb. 19), *Die Auffindung der Leiche des hl. Alexis* (Abb. 20) und *Soldaten beim Kartenspiel* (Abb. 21) werden in dieser Arbeit nicht näher analysiert. In den Bildern sind zwar auch mehrere Figuren dargestellt, doch zeichnen sich diese weder durch eine besondere Gestensprache noch durch eine stille Kommunikation untereinander aus.

In *Die Abrechnung*, *Die Würfelspieler* und *Soldaten beim Kartenspiel* sind mehrere Personen um einen Tisch herum angeordnet, in *Das Essende Bauernpaar* nehmen ein Bauer und seine Frau gerade eine bescheidene Mahlzeit ein. Natürlich existiert aufgrund der jeweiligen gemeinsamen Tätigkeit eine gewisse Verbindung zwischen den Protagonisten. Doch es besteht weder eine verbale Kommunikation zwischen den Figuren noch ein stiller Dialog. Zudem handelt es sich bei *Soldaten beim Kartenspiel* nur um eine schlechte Kopie eines verlorenen Originals La Tours.

⁵ Vgl. Prohaska 1986, S. 20. / Vgl. McClintock 2003, S. 55, 56. / Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 20.

⁶ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 24.

⁷ Vgl. Prohaska 1986, S. 20. / Vgl. McClintock 2003, S. 56. / Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 20.

⁸ Dabei gibt es eine Ausnahme: Das Gemälde eines Drehleierspielers in Brüssel, das nur mehr als Fragment erhalten ist. Das Bild des Drehleierspielers wurde stark übermalt (Abb. 12); die Röntgenaufnahme zeigt, dass sich mindestens ein weiterer Spieler auf dem Bild befand, ein Geiger, dessen Hand und Bogen gut zu erkennen sind. Wahrscheinlich handelte es sich bei dem Fragment ursprünglich um ein Konzert mit vier bis sechs Musikern. (Vgl. Thuillier 2003, S. 62. / Vgl. Conisbee 1996, S. 58.)

Das Gleiche gilt für die beiden Gemälde *Die Verzückung des hl. Franziskus* und *Die Auffindung der Leiche des hl. Alexis*. Im ersten erlebt der hl. Franziskus gerade eine ekstatische Vision, während ein Klosterbruder links neben ihm im Gebet versunken ist. In *Die Auffindung der Leiche des hl. Alexis* entdeckt ein junger Dienstbote den toten Heiligen. Ohne Zweifel besteht aufgrund der Gegenüberstellung des Toten mit dem Knaben eine eindrucksvolle Wechselbeziehung,⁹ doch keine stille Kommunikation.

Bevor die ausgewählten Gemälde einzeln näher betrachtet und besonders unter dem Gesichtspunkt der Mimik und Gestik besprochen werden, wird zunächst der Stil La Tours und die Verwendung der Körpersprache in den Bildern allgemein behandelt: Was ist das Charakteristische an der Kunst La Tours? Wie kommunizieren die dargestellten Figuren miteinander? Gibt es einen Unterschied im Einsatz von Gestik und Mimik in den Genrebildern und den Bildern mit religiösem Inhalt?

An die ausführlichen Bildanalysen der ausgewählten Werke schließen Überlegungen zu möglichen Gründen, die ausschlaggebend für die Malweise La Tours waren. Dabei werden die religiöse und politische Situation in Lothringen zu Lebzeiten La Tours, Kunstdiskurse und andere Umstände in Betracht gezogen.

Den Abschluss der Arbeit bildet eine Zusammenfassung, in der ein Resümee gezogen wird.

Ziel der Arbeit ist es herauszuarbeiten, wie Georges de La Tour mit der starken Aussagekraft der Mimik und der Gestik arbeitete, wie er sie in den verschiedenen Bildern einsetzte und mit ihnen eine stille Kommunikation zwischen den dargestellten Charakteren erzeugt.

⁹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 164.

2. Forschungsstand

Seit den ersten Entdeckungen der Forscher, die im 19. Jahrhundert die Archive durchforstet haben – darunter Alexander Joly, Autor der 1863 erschienenen Studie ‚Du Mesnil-La-Tour peintre‘ –, sind viele Urkunden¹⁰ über Georges de La Tour aufgefunden worden.¹¹ Erst 1915 konnte Hermann Voss¹², Direktor des Kaiser Friedrich Museums in Berlin, die in Lorraine erhaltenen Dokumente mit zwei signierten Bildern in Nantes zusammenführen und somit den lange Zeit vergessenen Maler Georges de La Tour mitten im Ersten Weltkrieg wiederentdecken.¹³ Nach dem Zweiten Weltkrieg haben François-Georges Pariset¹⁴ und Henri Tribout de Morembert¹⁵ Bedeutendes zur Kenntnis des Lebens des Malers und der lothringischen Verhältnisse beigetragen. Doch trotz der vielen kirchlichen und notariellen Dokumente, die über das Leben des Künstlers und seiner Familie Aufschluss geben, ist über die Persönlichkeit und die Charaktereigenschaften des Malers nur wenig bekannt. Auch über seine Ausbildung und seine möglichen Reisen ist nichts überliefert.¹⁶

1974 publizierten Pierre Rosenberg und François Macé de Lépinay¹⁷ eine Monographie über La Tour; darin schreiben sie über die wichtigsten Phasen der Entdeckung des Malers, über den Lebensweg und den Menschen La Tour, über die möglichen Reisen des Künstlers und möglichen Einflüsse. Den Großteil seines Buches widmet Rosenberg dem Kritischen Katalog, in dem er jedes bekannte Werk – ob Original oder Kopie – einzeln behandelt. 1976 schrieben Benedict Nicolson und Christopher Wright¹⁸ ebenfalls eine Monographie über den Maler, in der sie umfassende Informationen über La Tour und sein Werk bieten.

¹⁰ Die Urkunden sind in dem Ausstellungskatalog der Orangerie von 1972 (Paris, 2. Auflage, S. 57-84) angeführt (Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 43.).

¹¹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 43.

¹² 1966 erschien ein Buch, in dem Voss ausführlich auf die Entdeckung eingeht: Er beschreibt dabei genau wie und warum er dazu kam, zwei signierte Gemälde in Nantes mit Dokumenten über Georges de La Tour zu verbinden und den Maler somit wiederzuentdecken. Hermann Voss, Réimpression d'un article de Hermann Voss, paru dans la « Neue Zürcher Zeitung » N 289 du 24 janvier 1965, in: Hommage à Hermann Voss, Strasbourg 1966, S. 77- 79.

¹³ Vgl. Prohaska 1987, S. 5.

¹⁴ François-Georges Pariset, Georges de La Tour, Paris 1949.

¹⁵ Henri Tribout de Morembert, Du nouveau sur le peintre des nuits. Georges de La Tour et ses familiers, in: Le Fiagro Littéraire, 6. August, S. 11.

¹⁶ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 43.

¹⁷ P. Rosenberg, François / Macé de Lépinay, Georges de La Tour, Leben und Werk, Aus dem Franz. von Ursula Vogel- Roeder, Fribourg und Berlin 1974.

¹⁸ B. Nicolson / Ch. Wright, Georges de La Tour, Bruxelles 1976.

1994 widmen sich Rose-Marie und Rainer Hagen¹⁹ in einem Kapitel ihres Buches der *Wahrsagerin* und dem Spiel der Blicke in dem Gemälde.

1992 erschien erstmals die umfassende Monographie von Jacques Thuillier²⁰. Er schreibt sehr ausführlich über den Lebensweg des Malers, über die politische Situation in Lothringen zur damaligen Zeit und über die etwaigen Reisen des Malers, seine Lehrjahre und Einflüsse. Weiters bespricht er jedes Gemälde des Künstlers.

Philip Conisbee²¹ ist Herausgeber einer Monographie über Georges de La Tour von 1996, die anlässlich der ersten Ausstellung über den Maler in Amerika erschien. In dem Katalog wird La Tour im Kontext der historischen, religiösen und künstlerischen Entwicklungen betrachtet und die Ikonographie einiger seiner Werke im Detail studiert. Technische Untersuchungen ermöglichen einen genaueren Blick auf die Materialien und die stilistischen Eigenheiten in den Bildern des Künstlers.²²

Seit der Entdeckung La Tours sind zahlreiche Artikel in Kunstzeitschriften, wie *The Burlington Magazine*, erschienen; es wurde viel über den Maler geschrieben und diskutiert. Neue Bilder, die von dem Künstler aufgefunden wurden, wurden publiziert und beurteilt. Viele Autoren schrieben über die Hell-Dunkel-Malerei La Tours' und setzen den Maler in die lange Reihe der caravaggesken Nachfolger.

2003 publizierte Stuart McClintock²³ ein Buch, in dem er die Ikonographie und Ikonologie der religiösen Gemälde von La Tour behandelt. Zuvor bespricht der Autor ausführlich die politische und religiöse Situation in Lothringen im 17. Jahrhundert; besonders bedeutend für meine Arbeit ist, dass McClintock in dem Kapitel über die religiöse Situation auf das Konzil von Trient verweist und damit die Themenwahl und den Stil von La Tour zu erklären versucht.

Für die ausführliche Untersuchung der ausgewählten Bilder La Tours unter dem Gesichtspunkt der Mimik und Gestik nahm ich insbesondere den 15. Band des Bildlexikons der Kunst über die Körpersprache, die Gestik, Mimik und den Ausdruck von Barbara Pasquinelli²⁴ zur Hand. Die Autorin fasst die verschiedenen Gesten in

¹⁹ Rose-Marie und Rainer Hagen, *Bildbefragung, Alte Meister im Detail*, Köln 1994.

²⁰ Jacques Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris 1992.

²¹ Philip Conisbee, *Georges de La Tour and his world*, Washington 1996.

²² Vgl. Pillsbury / Powell III., 1996, S. 7.

²³ Stuart McClintock, *The iconography and iconology of Georges de La Tour's religious paintings (1624-1650)*, USA 2003.

²⁴ Barbara Pasquinelli, *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck, Bildlexikon der Kunst*, Band 15, Berlin 2007.

Hauptkategorien zusammen und erläutert die kultur- und kunstgeschichtliche Bedeutung der jeweiligen Gesten bzw. des jeweiligen Gesichtsausdrucks.

2004 erschien anlässlich der Ausstellung „Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ in der Residenzgalerie Salzburg ein Katalog²⁵, der sich mit der Bedeutung der Handgestik, deren Einsatz in der Kunst des Barocks sowie mit deren Bedeutungswandel vom 19. bis in das 20. Jahrhundert beschäftigt. Für mein Thema besonders interessant sind die Erläuterungen über die bekanntesten und gängigsten Gesten und deren Bedeutung sowie die Darstellung der neuzeitlichen Kunstdiskurse über die Gestik.

In dem 2002 erschienenen Buch von Ulrich Rehm²⁶ ist das wesentliche Anliegen des Autors die Besonderheiten der Sprache der Bilder zu ergründen und deren Folge für die Lesbarkeit der Bilder zu diskutieren.

²⁵ Gabriele Groschner (Hg.), Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, (Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg 17.7. - 1.11.2004), Salzburg 2004.

²⁶ Ulrich Rehm, Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählungen (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 106), München / Berlin 2002.

3. Kommunikation in der Stille

In zweiundzwanzig²⁷ Gemälden La Tours sind zwei bis sieben Figuren im Bild dargestellt. Von diesen zweiundzwanzig Bildern sprechen nur in drei die Personen bzw. zumindest zwei der dargestellten Personen direkt miteinander: In *Die Wahrsagerin* redet die Hellseherin auf den Naivling ein, damit dieser abgelenkt ist; in *Hiob und seine Frau* rät diese dem frommen Mann, Gott zu lästern, um seinem Leiden ein Ende zu bereiten; und in *Verleugnung Petri* spricht die Magd Petrus auf seine Bekanntschaft mit Jesus an, welche der Heilige verleugnet.

In dreizehn der zweiundzwanzig Bilder, in denen La Tour mehrere Personen dargestellt hat, herrscht ein stiller Dialog zwischen den Figuren, ein Schweigen bzw. eine nonverbale Kommunikation. Dies schafft der Künstler in den Genrebildern *Die Wahrsagerin* und *Die Falschspieler* (beide Varianten) insbesondere durch die Blicke, die sich die dargestellten Figuren zuwerfen. Durch sie erfährt der Betrachter, wer mit wem zusammenarbeitet, was die einzelnen Personen vorhaben oder was sie denken. Auch durch die flinken Hände der Protagonisten, die in allen drei Bildern den jungen Mann betrügen, legt La Tour die Thematik der Bilder fest und definiert die Rollen, die die jeweiligen Personen einnehmen. In *Prügelei unter Bettelmusikanten* herrscht eine andere Art der Kommunikation vor. Die Frau und die beiden Musiker rechts im Bild nehmen keinen Kontakt zueinander auf oder blicken gar auf den vor ihnen stattfindenden Kampf selber, sondern wenden sich an den Betrachter. Hier verlassen die Protagonisten ihr Refugium, das insbesondere in den religiösen Bildern besteht und nehmen Kontakt zu dem Betrachter auf; sie ermutigen ihn dazu mitzulachen und sich über die Raufbolde zu amüsieren bzw. flehen ihn um Hilfe an. Die beiden kämpfenden Musiker berühren sich noch nicht einmal und scheinen ferner aneinander vorbeizuschauen. La Tour legt in *Prügelei unter Bettelmusikanten* den Schwerpunkt der Mienensprache nicht auf die Blicke der Figuren, sondern auf deren Gesichtsausdruck. Es ist eines der ganz wenigen Bilder, in denen die dargestellten Charaktere überhaupt einen expressiven Gesichtsausdruck haben; in so gut wie keinem anderen Bild weisen die Figuren ein Mienenspiel auf.

Wie Spinner richtig schreibt, ziehen die religiösen Bilder La Tours dadurch, dass sie in sich ruhend und in sich geschlossen sind, die Betrachter in eine eigene Welt wie in ein

²⁷ Hier werden auch die Gemälde mitgezählt, die in der Arbeit nicht ausführlich analysiert werden (*Die Abrechnung, Das Essende Bauernpaar, Die Würfelspieler, Die Verückung des Hl. Franziskus, Die Auffindung der Leiche des Hl. Alexis und Soldaten beim Kartenspiel*).

Refugium. Das macht ihren Andachtscharakter aus.²⁸ Der Maler erschafft in den religiösen Bildern eine schweigsame, weihevoll und stille Welt, die voller Rätsel ist und zum Träumen verleitet.²⁹ Auf dramatische Szenen und große Gesten verzichtet der Künstler; sie würden nur ablenken von dem einfachen Wunder bloßen Daseins.³⁰ Die Figuren in den Bildern nehmen keinen direkten Kontakt zu den Betrachtern auf, weder mit ihren Augen, noch mit ihrer Körpersprache. Sie sind in Gedanken verloren, in sich selbst versunken; keine rege Gestik und keine Bewegung stört diese innere Ruhe.³¹ Allerdings nehmen die Protagonisten in allen religiösen Bildern Kontakt zueinander auf, ohne jedoch direkt miteinander zu sprechen (Ausnahmen stellen hier, wie bereits erwähnt, *Hiob und seine Frau* und *Verleugnung Petri* dar). In manchen Bildern ist diese stille Kommunikation zwischen den Figuren offensichtlicher als in anderen. In den drei Gemälden, die die Pflege des hl. Sebastians durch die Witwe Irene zum Thema haben, ist die Konnexion zwischen den Figuren augenscheinlich gegeben. In allen anderen Bildern wird die Verbindung, dieser spürbare stille Dialog durch die Handgesten, die Gebärden und die besonnenen Blicke geschaffen.

Sowohl in den religiösen Gemälden als auch in den Genrebildern ist keine Figur ‚zuviel‘ dargestellt. Jeder Person kommt eine tragende Rolle zu. Keine Figur ist grundlos dargestellt. Durch diese Reduzierung auf wenige Protagonisten kann sich der Betrachter nicht nur auf das Wesentliche der Bildaussage konzentrieren, sondern es wird ihm auch die nonverbale Kommunikation zwischen den Figuren bewusster und spürbarer.

Georges de La Tours Werk ist von strenger Schlichtheit und blockhafter Kompaktheit geprägt.³² Der Maler verzichtete auf komplizierte Erzählungen und unübersichtliche Kompositionen. Er setzte nahezu hölzerne, kubistisch angehauchte Figuren in einen strengen Bildaufbau mit geometrischen und skulpturalen Formen.³³ In den Gemälden herrscht eine begrenzte und statische Welt, in der der Mensch alleine auftritt und kein Hintergrund und kein Detail von ihm abzulenken gedenkt. Dies entspricht, so Rosenberg, dem Klassizismus des 17. Jahrhunderts, in dem dieselbe Sparsamkeit der Mittel zu finden ist. Die Gemälde von Philippe Champaigne in Port-Royal weisen dieselben ernsten Gesichter auf und Nicolas Poussin strebte in den 40er Jahren aus wenigen großen Blöcken

²⁸ Vgl. Spinner 1971, S. 177.

²⁹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 34.

³⁰ Vgl. Spinner 1971, S. 177.

³¹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 34.

³² Vgl. Prohaska 1987, S. 6.

³³ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 34.

geformte Bildkompositionen an. Das gesamte Jahrhundert ist gekennzeichnet durch das Verinnerlicht-Sein, durch die streng kontrollierten Gefühle und die Zurückhaltung. In vielen Gemälden aus dieser Zeit – von Valentin bis zu den Brüdern Le Nain – sind die gleiche stille Trauer und der Ernst, wie sie die zeitgenössischen Italiener oder Flamen nicht kennen, vorherrschend.³⁴ McClintock schreibt, dass die Tendenz Richtung Einfachheit und Leserlichkeit der Bilder eine Reaktion darstellte auf den Manierismus des 16. Jahrhunderts, dessen Themen und Kompositionen zunehmend verworrener und unklarer wurden. Die Konzilsväter des Konzils von Trient waren der Meinung, dass die manieristischen Porträts der Heiligen zu formell dargestellt sind, als dass sie im Stande wären, die Gläubigen anzusprechen.³⁵

Dahingegen strebte La Tour in seinen Bildern die Humanisierung der Heiligen an. Der Maler stellte keine Heiligenscheine dar (außer in *Die Buße des hl. Hieronymus* in Grenoble [Abb. 22]), keine Engel, keine Spruchbänder, kein direktes göttliches Licht, keinerlei religiöse Attribute – nichts, was auf die Göttlichkeit der dargestellten Figuren hinweisen könnte.³⁶ Auch durch ihr Gebärdenspiel zeichnen sich die Figuren nicht als Heilige aus, außer womöglich – wie in Kapitel 3.6. näher erläutert – die ‚Geste der gewölbten Hand‘, die in einigen religiösen Bildern vorkommt und als Segensgestus gedeutet, aber auch profan erklärt werden kann. La Tour zeigt die Heiligen in einer Manier, in der sie weniger die unantastbare Göttlichkeit als sich selbst darstellen. Der Maler betonte deren menschliche Seite. Beispielsweise präsentiert La Tour in *Das Neugeborene Jesus* nicht als Salvator Mundi, von der Mutter Gottes und Anna flankiert, sondern als hilfloses Geschöpf, das im Schoß seiner Mutter in einem Tuch eingehüllt schläft. In *Der hl. Josef als Zimmermann* zeigt der Künstler, wie ein kleiner Junge seinem Vater bei der Arbeit zur Hand geht. In den Bildern der Unterweisung Marias, wie eine Mutter ihrer Tochter das Sticken bzw. das Lesen lehrt. La Tour zeigt Eigenschaften der Heiligen, die die Bildnisse humanisieren und die Szenen intim und privat wirken lassen.

Bestimmte Handgesten sind seit der Antike gleich geblieben (beispielsweise der Segensgestus und der erhobene Zeigefinger), während andere Handgesten wiederum

³⁴ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 34.

³⁵ Vgl. McClintock 2003, S. 22.

Die Dekrete des Konzils von Trient werden in Kapitel 4.2.2. noch eingehender besprochen.

³⁶ La Tour verwendet in den für diese Arbeit ausgewählten und zu besprechenden Werken keine traditionelle Symbolik. In anderen Gemälden, beispielsweise jene, die die Buße des hl. Hieronymus oder der Hl. Magdalena zeigen, nützt La Tour ikonographische Attribute um die Protagonisten bzw. das Motiv erkennbar zu machen.

„Modeerscheinungen einer bestimmten Zeit“³⁷ sind. Um die Bedeutung dieser Gesten zu verstehen, bedarf es einer Erklärung. Ansonsten bleiben die in der Kunst vergangener Jahrhunderte verwendeten Gesten ‚unlesbar‘, wodurch auch ein Teil der künstlerischen Aussage verloren geht.³⁸ Groschner unterscheidet zwischen ‚ikonischen‘ Gesten, die über kulturelle Grenzen hinweg verstanden werden, und ‚symbolischen‘ Gesten, bei denen es einer kulturspezifischen Vorkenntnis bedarf.³⁹

Simon Vouet (1590-1649) beispielsweise malte 1621 das Gemälde *Martha tadelt ihre Schwester Maria Magdalena*, in welchem er zwei Handgebärden darstellt, die ohne Kenntnis ihrer Bedeutung unlesbar bzw. schwer verständlich und rätselhaft bleiben (Abb. 23); Vouet war den Kunsttraktaten offenbar kundig. Das Gemälde geht auf ein Original Caravaggios, das sich heute im Institute of Arts in Detroit befindet, zurück. Während Martha ihre Schwester noch aufgrund deren Putzsucht und Leichtlebigkeit tadelt, wendet diese sich schon von dem Spiegel ab und löst sich mit einem raffinierten Gestus von ihrem bisherigen ausschweifenden Leben – hier von ihrem Haarschmuck und einem Kamm aus Elfenbein.⁴⁰ Gleichzeitig entspricht die Handgeste der Maria Magdalena dem ‚Gestus bei einer Gegenargumentation‘: John Bulwer, *Chironomia*, Gestus Z (*Contraria distinguit*) (Abb. 24).⁴¹

Vouet unterstreicht mit der Körperhaltung und Gestensprache die Worte Marthas: Ihre Finger- und Handhaltung „[...] folgt einer schon in der Antike, namentlich bei Quintilian, feststehenden Formel für ‚Argumentation‘ bzw. ‚Teile der Rede darlegen‘. [Abb. 25, 26] Künstlern der Renaissance und des Frühbarocks ist dieses ‚Vokabular‘ aus Handbüchern (etwa von Jean Voel, Giovanni Paolo Lomazzo oder John Bulwer) leicht zugänglich.“⁴²

Georges de La Tours Bilder respektive die Mimik und Gestik der dargestellten Figuren in den Bildern sind ‚lesbar‘. Ist die Identifizierung des Motivs oder gar des Sujets mancher Gemälde nicht eindeutig bzw. sofort ersichtlich, liegt dies weniger an der Körpersprache und den Handgebärden der dargestellten Charaktere als vielmehr an der subtilen Präsentation des Motivs bzw. an dem nüchternen Erzählstil des Malers. Die Gesten der Figuren sind gemeinhin ‚natürliche‘ Gesten und für jedermann und jederzeit verständlich.

³⁷ Juffinger 2004, S.5.

³⁸ Vgl. Juffinger 2004, S. 5.

³⁹ Vgl. Groschner 2004d, S. 9, 10.

⁴⁰ Vgl. Swoboda 2004, S. 230.

⁴¹ Vgl. Groschner 2004c, S. 95.

⁴² Swoboda 2004, S. 230.

La Tour verwendete keine Hand- bzw. Fingergesten, die nur mithilfe eines Handbuches bzw. einer gewissen Vorkenntnis ‚gelesen‘ werden können. Abgesehen von den religiösen Werken, in denen der ‚Gestus der gewölbten Hand‘ vorkommt, der womöglich eine tiefere Bedeutung aufweist – wobei hier insbesondere das Licht eine große Rolle spielt –, handelt es sich bei allen anderen Handgebärden um einfach strukturierte Gesten, die auch „[...] ohne ausdrückliche Interpretation über kulturelle Grenzen hinweg verstanden werden“⁴³ (‚ikonische Gesten‘).

Die Abfolge der Werke, die in den folgenden Kapiteln besprochen werden, folgt den Sujets der Gemälde (Genrebild und religiöses Sujet) und ist rein praktischen Erfordernissen geschuldet. In Kapitel 3.6. werden all jene Gemälde zusammengefasst, in denen die ‚Geste der gewölbten Hand‘ vorkommt und das Abblenden der Kerzenflamme gegen den Betrachter zu beobachten ist.

3.1. Die Wahrsagerin

3.1.1. Bildbeschreibung

Beinahe in der Mitte des querrrechteckigen Gemäldes steht ein milchgesichtiger Jüngling, der von einer Gruppe von Frauen umgeben wird (Abb. 14). Bis auf die ebenfalls sehr hellhäutige Frau rechts neben ihm weisen die Frauen einen dunklen Teint auf.

Die dunkle Haut, die schwarzen Haare und die farbenfrohe, orientalische Tracht weisen auf ihre Herkunft als Zigeunerinnen⁴⁴ hin. Rechts außen ist eine alte Wahrsagerin zu sehen, die dem jungen Mann anbietet, ihm aus der Hand zu lesen und die Zukunft vorherzusagen. Sie trägt einen kunstvoll gewebten Umhang, der über ihrer Schulter liegt und mit einer

⁴³ Groschner 2004d, S. 9. Groschner schreibt hier allgemein über ‚ikonische‘ bzw. ‚symbolische‘ Gesten und bezieht sich nicht auf Georges de La Tour.

⁴⁴ Wahrsagerinnen waren immer Zigeunerinnen, die in Heerscharen durch das reiche Lothringen zogen. Die wahre Handlesekunst blieb das Privileg weiser Okkultisten. Thuillier schreibt, dass es von der Kirche nicht untersagt war und auch nicht als moralisch verwerflich galt, die Zukunft vorherzusagen bzw. sie sich voraussagen zu lassen; doch nur allzu oft nutzten Komplizen der Wahrsagerinnen die Gelegenheit, Diebstähle zu begehen (Vgl. Thuillier 2003, S. 136). Rose-Marie und Rainer Hagen schreiben allerdings, dass die Wahrsagerei sehr wohl gefährlich war: Dem Jüngling würde theoretisch die Exkommunikation oder eine Tracht Prügel erwarten. Zigeunerinnen drohte für das kleinste Vergehen öffentliche Auspeitschung und Ausweisung, das Brandmarken durch ein heißes Eisen oder gar gehenkt oder geviertelt zu werden (Vgl. Hagen 1994, S. 76).

Spange befestigt ist. In ihrer Hand hält sie ein Goldstück, gleichzeitig Lohn und unverzichtbares Requisite der Wahrsagung: Vor dem Beginn der Zukunftsdeutung schlägt sie damit ein Kreuz über der geöffneten Hand des Jünglings.⁴⁵ Während die Wahrsagerin auf den Naivling einredet und ihn somit ablenkt, berauben ihn die anderen drei Frauen. Die weißhäutige Frau schneidet dem Jüngling mit einem kleinen Messer eine goldene Münze von seiner Kette ab. Die Frau links außen ist ebenfalls gerade im Begriff, den Mann zu bestehlen. Sie holt eine Art Kette aus seiner Hosentasche, um sie der dunkelhaarigen Zigeunerin rechts hinter ihr zu geben. Diese hält bereits ihre Hand auf, um die Kette an sich zu nehmen.

Der Jüngling macht sich stämmiger, indem er seinen Handrücken in seiner Taille abstützt und den Ellbogen zur Seite abspreizt. Er demonstriert Misstrauen und Unsicherheit und es scheint ein Leichtes für die Frauen, ihn zu bestehlen.

Das Gesicht der Alten, maskenhaft in seiner übertriebenen Realität und seinem dunklen Teint, wurde laut dem Kunsthistoriker Pariset von Jaspar de Isaacs Stich *Die Drei Schönen* (Abb. 27) aus dem 17. Jahrhundert inspiriert. Der Stich zeigt Helen von Troja, Cleopatra und Lucretia. Pariset sieht eine Ähnlichkeit zwischen der alten Zigeunerin und Lucretia: Er vergleicht die Falten auf der Stirn, die eingefallenen Augen, die runde Nase und den Mund.⁴⁶ Rosenberg schreibt hingegen, dass das Gesicht der Wahrsagerin an das Antlitz des hl. Hieronymus (Abb. 22) und des hl. Thomas (Abb. 28) erinnert.⁴⁷

Der Gesichtsausdruck der Wahrsagerin macht beinahe einen karikaturistischen Eindruck. In einem karikaturistischen Porträt werden ein oder mehrere Merkmale eines Gesichts verstärkt und „[...] in ihren Proportionen übertrieben dargestellt, um negative Bedeutungsinhalte zu transportieren.“⁴⁸ In dem Gemälde *La Tours* ist zumindest der Mund der alten Wahrsagerin eindeutig ‚verhässlicht‘ und übertrieben dargestellt. Im Mittelalter diente das karikaturistische Bildnis als Darstellung des Lasters, der Verdammnis und des moralischen Verfalls. Das Hässliche ging einher mit Verderbtheit und mit körperlicher und seelischer Entgleisung, während Schönheit ein Symbol für Tugendhaftigkeit war. In Italien betonten Künstler von Leonardo da Vinci bis hin zu Lomazzo, Arcimboldi und Passerotti den grotesken Moment. Nordeuropäische Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts, wie Bruegel, Cranach, Bosch, Dürer und Hohlbein, malten hingegen Schrecken erregende Traumgestalten. Erst im 17. Jahrhundert entstand die eigentliche Karikatur im Umfeld der

⁴⁵ Vgl. Hagen 1994, S. 77.

⁴⁶ Vgl. Pariset 1960/61, S. 203.

⁴⁷ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 110.

⁴⁸ Pasquinelli 2007, S. 329.

Malerfamilie Carracci. Sie kannten die Köpfe von Leonardo da Vinci (Abb. 29) und die Abhandlungen über Physiognomie von Della Porta.⁴⁹

Rose-Marie und Rainer Hagen erwähnen die Theorie, dass La Tour auf seiner möglichen Reise nach Italien ein Stück mit Zigeunern mitgereist sein könnte. Details des Gemäldes zeugen jedenfalls von einer Kenntnis der Stammessitten: Jungfrauen tragen ihr Haar offen, während verheiratete Frauen ihr Haar unter einer Haube bzw. einem im Nacken geknoteten Tuch verstecken. Ein Tuch, das unter dem Kinn geknotet wird – wie bei der hellhäutigen Figur im Bild – bedeutet, dass ein Mädchen weder Jungfrau noch verheiratet war. Somit käme auch die Theorie ins Gespräch, die besagt, dass es sich bei der Alten um eine Zuhälterin bzw. eine ‚Kupplerin‘, wie Rose-Marie und Rainer Hagen es formulieren, handelt. Als besonders attraktiv galten hellhäutige Zigeunerinnen, bei denen es sich – folgt man Romanen und Komödien – meist um Töchter christlicher Familien handelte, die als Kinder von Zigeunern entführt worden waren.⁵⁰

3.1.2. Die Mimik und Gestik in *Die Wahrsagerin*

Auf den ersten Blick ist in dem Bild nicht viel zu sehen; ein Dreiviertelporträt von fünf Personen, die vor einem neutralen Hintergrund friesartig aufgereiht sind. Erst bei genauerer Betrachtung wird einem die Bandbreite der Geschehnisse bewusst, die sich in aller Ruhe und beinahe Passivität vor den Augen des Betrachters abspielen. Nach und nach erkennt man die wirkliche Thematik des Bildes und die Rollen, welche die jeweiligen Dargestellten einnehmen. Würde man womöglich zu Beginn annehmen, dass die hellhäutige Frau und der Jüngling zusammengehören, wird einem zuerst durch den Blick und anschließend durch die Hände der Zigeunerin bewusst, dass auch sie zu denen gehört, die den Mann bestehlen. Das ähnliche Äußere der beiden Figuren – bedingt durch die

⁴⁹ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 329.

⁵⁰ Vgl. Hagen 1994, S. 78.

1613 wurde zum ersten Mal Cervantes' Novelle ‚La Gitanilla‘ veröffentlicht. Die Hauptdarstellerin, Preciosa, kam aus gutem Hause und wurde von einer Zigeunerin, die ihr erzählte, sie sei ihre Großmutter, entführt und großgezogen. Als Preciosa erwachsen wurde, war sie die Schönste und Anmutigste unter allen jungen Zigeunerinnen. Eines Tages verliebt sich ein junger Kavalier in Preciosa, die – als Beweis seiner Liebe – von ihm verlangt, verdeckt bei ihr und den anderen Zigeunern zu leben. Er gerät in viele Schwierigkeiten und kommt nur dann mit seinem Leben davon, wenn Preciosas Großmutter seine wahre Herkunft und die von Preciosa enthüllt. 1614 erschien die erste französische Übersetzung des Buches, ‚La Belle Egyptienne‘. Während La Tours Leben erschienen fünf Auflagen des Buches, das auch als Grundlage vieler Theaterstücke zu jener Zeit diente. Feigenbaum vermutet, dass La Tour offenbar genug von der Geschichte, kannte um die Charaktere der Novelle zu übernehmen: La Tour malte seiner Meinung nach die Figur der Preciosa in Form der hellhäutigen Schönheit und die Großmutter in Form der alten Zigeunerin, anstatt eine junge, schöne Wahrsagerin, wie Caravaggio und andere es taten, darzustellen. (Vgl. Feigenbaum 1996, S. 176).

Verwendung desselben Modells – und die Darstellung beider in frontaler Ansicht täuschen hier. Das Besondere an dem Gemälde ist die Interaktion mittels Mimik und Gestik. Nur die Hände und die einander ausweichenden oder sich kreuzenden Blicke sind in Aktion.⁵¹ Die Hände erklären die Thematik des Bildes. Den Blicken kommt die wichtigste Funktion der stillen Kommunikation zwischen den Dargestellten zu: Der junge Mann gibt der Wahrsagerin durch seinen Blick zu verstehen, dass er misstrauisch ist. Die hellhäutige Frau und die dunkelhaarige Zigeunerin werfen sich einen Blick zu, der Komplizenschaft und Nervosität ausdrückt. Georges de La Tour schafft es allein durch die Augen und durch die Hände eine Stimmung zu erzeugen, welche die Angespanntheit der Personen und die Angst der Diebinnen, erwischt zu werden, deutlich wiedergibt. Der Betrachter kann beinahe spüren, wie sie den Atem anhalten und so unauffällig und leise wie möglich den Naivling bestehlen. Der Gegensatz zwischen der flinken und lautlosen List und den unbeteiligt wirkenden Blicken der Figuren verleiht dem Bild seinen unwiderstehlichen Reiz.⁵² Oder wie Rose-Marie und Rainer Hagen es treffend formulieren: „Die Spannung entsteht aus dem Kontrast zwischen vorgetäuschter Ruhe und versteckter Aktivität.“⁵³

Der junge Mann ist von Händen umgeben (Abb. 30). Rechts von ihm sind fünf Hände auf kleinstem Raum konzentriert: Seine eigene Hand, die er geöffnet der Wahrsagerin entgegenhält, beide Hände der Wahrsagerin und beide Hände der hellhäutigen Frau, die flink und unbemerkt die Goldkette durchtrennen. Auf der linken Bildseite sieht man die Hand des jungen Mannes und die diebischen Hände der Zigeunerinnen. Eine solche Konzentration von aktiven Händen auf engem Raum ist auch bei Simon Vouets *Wahrsagerin* von ca. 1618-1620 (Abb. 31) zu beobachten.⁵⁴

Der schräge Blick – Die Mimik der hellhäutigen Frau und des Jünglings

Was beide besonders kennzeichnet, ist der schräge Blick. Dieser kann seitlich aus den Augenwinkeln erfolgen oder von oben nach unten bzw. umgekehrt. Da man dadurch kein so scharfes Bild erhält wie beim geraden Blick, gibt es für diese Art des Schauens besondere Gründe. Neben simpler Bequemlichkeit, Gleichgültigkeit, relativer

⁵¹ Vgl. Hagen 1994, S. 77.

⁵² Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 32.

⁵³ Hagen 1994, S. 77.

⁵⁴ Näheres zu Vouets Gemälde siehe Kapitel 3.1.3.

Abschirmung gegen optische Reize, Schuldbewusstsein etc., kann der schräge Blick auch zur heimlichen Beobachtung und zur heimlichen Verständigung verwendet werden.⁵⁵

Die hellhäutige Frau blickt schräg nach links (Abb. 32). Entweder beobachtet sie dabei den Jüngling, um sicher zu gehen, dass er nichts von dem Diebstahl mitbekommt, oder sie schaut zu ihrer dunkelhaarigen Komplizin, die sich ihr mit geradem Blick zuwendet. Mit Hilfe des schrägen Blicks kann man sich mit jemandem ohne verräterische Kopf- oder Körperdrehung schnell verständigen.⁵⁶ Der Jüngling präsentiert sich dem Betrachter frontal (Abb. 33). Obwohl die Wahrsagerin mit ihm redet, wendet er sich ihr nicht direkt zu, sondern beobachtet sie nur aus den Augenwinkeln. Das ist sehr auffällig. Der junge Mann demonstriert damit seine Skepsis und Unsicherheit und sein Misstrauen der Wahrsagerin und der ganzen Situation gegenüber; dennoch ist er zu naiv, um etwas von dem Diebstahl zu bemerken. Der schräge Blick des Jungen impliziert aber auch dessen Neugier. Er ist gespannt darauf, was ihm die alte Wahrsagerin über seine Zukunft erzählt und widmet ihr seine gesamte Aufmerksamkeit. Genau das ist es, was die Wahrsagerin möchte: Sie redet auf den Naivling ein und lenkt ihn ab, während ihre Komplizinnen ihn bestehen.

Die Mimik und Gestik des Jünglings und der alten Frau

Die Mimik und Gestik der alten Wahrsagerin und des Jünglings sind widersprüchlich (Abb. 14). Einerseits drückt er – wie oben bereits erwähnt – durch seinen Gesichtsausdruck eindeutig Argwohn aus, andererseits streckt er der Wahrsagerin seine linke Hand bereitwillig entgegen, um sich aus ihr seine Zukunft lesen zu lassen. Zudem hat er der Wahrsagerin bereits ihr Entgelt gegeben.

Die alte Frau blickt sehr verkniffen, ärgerlich und unzufrieden, als müsste sie den noch zweifelnden jungen Mann erst noch überreden, sich von ihr die Zukunft vorhersagen zu lassen. Die Haltung ihrer linken Hand würde ebenfalls für diese Vermutung sprechen.

Vielleicht wurde der junge Mann misstrauisch? Oder er war unzufrieden mit dem, was die Wahrsagerin ihm für seine Zukunft prophezeite? Seine geöffnete linke Hand könnte bedeuten, dass er das Entgelt zurückfordert und nicht, dass er sie der Wahrsagerin für die Vorhersage entgegenstreckt. Seine Mimik und Gestik lässt diese Interpretation durchaus zu.

⁵⁵ Vgl. Strehle 1954, S. 97, 98, 99.

⁵⁶ Vgl. Strehle 1954, S. 98.

Es könnte aber auch sein, dass, wie zuvor beschrieben, die Wahrsagerin so aktiv gestikuliert und anschaulich beschreibt, damit der Mann abgelenkt bleibt und von dem Diebstahl nichts mitbekommt.

Die Mimik und Gestik der beiden Zigeunerinnen am linken Bildrand

Die Frau ganz links außen ist im verlorenen Profil dargestellt, weshalb von ihrem Gesicht kaum etwas zu sehen ist (Abb. 34). Sie hat ihre Augen geschlossen. Durch das Schließen ihrer Augen entzieht sie sich anderer Sinneseindrücke und kann sich ganz auf ihren Tastsinn konzentrieren und die Kette so unauffällig wie möglich aus der Hosentasche des Jünglings holen. Die Zigeunerin rechts neben ihr ist im Profil gegeben und wendet sich mit geradem Blick zu der hellhäutigen Komplizin (Abb. 34). Die dunkelhaarige Zigeunerin bestellt den jungen Mann nicht aktiv, sondern hält ihre rechte Hand auf, um das Diebesstück, das die Zigeunerin neben ihr aus der Hosentasche des Mannes holt, gleich in einer der vielen Taschen ihres Mantels verschwinden zu lassen.

3.1.3. Vergleichsbeispiele

Das Motiv der Wahrsagerin kommt in Gemälden und Stichen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts häufig vor. Manche Kunsthistoriker, u.a. Pierre Rosenberg, Gail Feigenbaum und Marie-Rose und Rainer Hagen, erwähnen die Theorie, es könnte sich bei dem Gemälde von Georges de La Tour um eine Episode aus dem biblischen Gleichnis des Verlorenen Sohns handeln. Die Geschichte aus dem Lukas-Evangelium erfreute sich besonders bei Malern des 16. und 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit, da sie ihnen erlaubte Sauf-, Rüpel- und Bordellszenen darzustellen. Diese wurden von der Kirche nur toleriert, wenn sie mit der moralischen Warnung vor dem Laster verbunden waren.⁵⁷ Früher

⁵⁷ Vgl. Hagen 1994, S. 76 / Vgl. Wright 1984, S. 117.

George Isarlo sieht in dem Bild lediglich eine banale Szene: Die alte Frau sei eine Zuhälterin, die dem Kunden drei leichte Mädchen anpreise (Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 114.). Obwohl diese Theorie auch wieder für die Annahme, es handle sich bei dem Bild um eine Szene aus der Parabel vom verlorenen Sohn, sprechen würde, da es im Lukas-Evangelium (15, 11-32) heißt: „[...] dein Sohn, der dein Vermögen mit Dirnen durchgebracht hat, [...]“

Für Rosenberg ist die Theorie von R. Picards (Raymond Picard, L'Unité spirituelle de Georges de La Tour, in: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 80, 1972, S. 213-218.) überzeugender. Dieser verweist auf eine Vanitas-Darstellung im Louvre aufgrund der vergleichbaren Gegenstände und Attribute in La Tours Gemälde. Laut

Vorläufer ist u.a. Lucas van Leyden, der laut Feigenbaum den Verlorenen Sohn bei der Wahrsagerin und am Spieltisch zeigt, zusammen mit Wein und verführerischen Frauen (Abb. 35). Solche Gemälde waren damals eingebettet in eine lange Tradition von meist moralisierenden Beispielen, welche die Parabel zum Thema hatten.⁵⁸

Caravaggio hat das Sujet wiederbelebt und wieder in Mode gebracht. Es sind zwei Gemälde mit der Wahrsager-Thematik von dem Künstler bekannt, die zwischen 1594 und 1597 entstanden sind. Cardinal Francesco del Monte kaufte beide Gemälde und holte – beeindruckt von den Bildern – den Künstler in sein Haus, wurde sein Schutzherr und wichtigster Förderer.⁵⁹

Die *Wahrsagerin* des Museo Capitolino in Rom (Abb. 36) und die *Wahrsagerin* des Louvre in Paris (Abb. 37) sind identisch aufgebaut; sie unterscheiden sich nur leicht in der Kopfhaltung, dem Aussehen der Figuren und deren Kleidung. In beiden Bildern sind zwei Halbfiguren dargestellt, die beinahe den gesamten Raum ausfüllen. Rechts im Bild steht ein junger Mann, links eine hübsche und ebenfalls junge Wahrsagerin. Sie hält die rechte Hand des Jünglings am Handgelenk, während sie ihm mit ihrer anderen Hand den Ring von seinem Finger streicht. Während sie vorgibt, aus seiner Hand zu lesen, schaut sie ihm tief in die Augen. Die Wahrsagerin macht dies so geschickt, sodass der junge Mann nicht bemerkt, dass er gerade Opfer eines Diebstahls wird. Der Jüngling stützt, ähnlich wie der junge Mann bei der *Wahrsagerin* von La Tour, den linken Arm in seine Hüfte. Doch er wirkt nicht unsicher oder gar misstrauisch wie der Knabe La Tours, sondern scheint vielmehr von der Schönheit der Diebin so hingerissen zu sein, dass er von dem Raub nichts mitbekommt.

Auch bei Caravaggio wird ein reicher Naivling Opfer einer diebischen Zigeunerin. Im Gegensatz zu dem italienischen Barockmaler stellt La Tour noch drei Komplizinnen dar, die den jungen Mann ausrauben, während er von der alten Wahrsagerin abgelenkt wird. Beide Künstler zeigen die Figuren vor einem neutralen Hintergrund und verzichten auf jegliches Beiwerk, wodurch die Aufmerksamkeit der Betrachter ausschließlich auf die Protagonisten gelenkt wird. Vergleichbar sind die Ruhe, die in allen drei Gemälden herrscht, und der beinahe unbemerkt bleibende Diebstahl, der erst bei längerem Betrachten

dieser Theorie handle es sich bei der Wahrsagerin nicht um ein religiöses Werk, sondern um ein Gleichnis (Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 114.)

⁵⁸ Vgl. Feigenbaum 1996, S. 150.

⁵⁹ Vgl. Feigenbaum 1996, S. 150.

der Bilder deutlich wird. Bei La Tour sind allerdings – bedingt durch die größere Anzahl der dargestellten Figuren – mehrere diebische Hände im Spiel.

Bartolomeo Manfredi variierte Caravaggios *Wahrsagerin*, indem er anstatt des stattlichen jungen Mannes einen Bauerntölpel und statt der hübschen Zigeunerin eine alte Frau zeigt. Kunstvoller ist seine *Wahrsagerin* im Detroit Institute of Art um 1619-1622 (Abb. 38). Manfredi stellt vier Personen vor einem neutralen Hintergrund dar. Im Vordergrund stehen ein junger Mann und eine Wahrsagerin, die eine dunkle Hautfarbe und exotische Gesichtszüge aufweist. Der Jüngling macht einen sehr ungesunden und ungepflegten Eindruck; er ist blass im Gesicht, wodurch die dunklen Augenringe noch mehr zum Vorschein kommen, und seine feine Kleidung ist durcheinander. Im Hintergrund stehen eine alte Zigeunerin und ein Mann, welcher ähnlich gekleidet ist wie der Jüngling im Vordergrund. Die Wahrsagerin blickt in die Ferne, während sie dem jungen Mann seine Zukunft prophezeit. Dieser schaut der Zigeunerin ebenfalls nicht in die Augen, sondern beobachtet interessiert, wie sie aus seiner Handfläche liest.

Caravaggios verführerische Note fehlt hier. Stattdessen wird gegenseitiger Betrug thematisiert: Die Komplizin der Wahrsagerin holt, während diese den jungen Mann durch die Wahrsagung ablenkt, vorsichtig ein Taschentuch, in dem Münzen eingerollt sind, aus der rechten Hosentasche des Jünglings. Währenddessen nützt der Mann, der hinter der Wahrsagerin steht, deren Unaufmerksamkeit und stiehlt ein Huhn aus ihrer Tasche. Diese Ironie – der Betrüger wird zum Betrogenen und umgekehrt – wurde ein sehr beliebtes Thema in Wahrsager-Bildern.⁶⁰

In dem Bild Manfredis erkennt man die eigentliche Thematik erst sehr spät. Aufgrund der farbenfrohen Kleidung der Zigeunerin und der bunten Feder auf dem Hut des Mannes im Hintergrund wird die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht auf die diebischen Hände gelenkt. Der Betrachter muss sehr genau hinsehen, um zu erkennen, dass hier betrogen wird, und um zu erkennen, wer wen bestiehlt. Die Zigeunerin und der junge Mann blicken beide etwas lethargisch. Die Diebin im Hintergrund schaut zu der Wahrsagerin, während sie heimlich die Münzen aus der Hosentasche des Knaben raubt. Der Mann rechts im Bild beobachtet mit großen Augen und mit vor Anspannung angehaltenem Atem die Wahrsagerin, während er aus ihrem Umhang ein Huhn stiehlt. Die Mimik und Gestik spielt in Manfredis Gemälde eine große Rolle.

⁶⁰ Vgl. Feigenbaum 1996, S. 170.

Valentin malte insgesamt drei Bilder, die Wahrsagerinnen zum Thema haben. In einem von ihnen wird – Manfredis Interpretation des Themas verpflichtet – eine Wahrsagerin, während sie aus der Hand eines Mannes liest, von einem Schurken, der hinter ihr an einem Tisch sitzt, bestohlen (Abb. 39).⁶¹

Auch von Simon Vouet sind Bilder mit Wahrsagerszenen überliefert. Vouet war um 1619-1620 in Rom und stand unter dem Einfluss der Bilder Caravaggios. In dem Beispiel von ca. 1618-1620 wird ebenfalls eine Wahrsagerin bestohlen, während sie einer jungen Frau die Zukunft vorhersagt (Abb. 31).⁶² Vier Personen sind als Halbfiguren nah an den Betrachter herangerückt. Sie stehen vor einem neutralen Hintergrund, sodass nichts von den Figuren und der Handlung, die sich im Bild abspielt, ablenkt. Die junge und hübsche Zigeunerin blickt zu der Frau, deren Zukunft sie weissagt. Diese schaut mit närrischem Grinsen gerade aus dem Bild heraus. Sie trägt einen Ring, wahrscheinlich ein Ehering, an ihrer linken Hand; befragt sie die Wahrsagerin über ihr zukünftiges Eheglück? Neben der Kundin steht ein Mann, womöglich ihr Ehemann.⁶³ Er hat seinen rechten Arm um ihre Schultern gelegt und zeigt mit seiner anderen Hand auf sie. Er zieht eine Grimasse und blickt zu seinem Komplizen, der rechts außen im Bild steht. Dieser blinzelt dem anderen fröhlich zu, während er mit seiner linken Hand in den Umhang der Zigeunerin greift, um etwas daraus zu stehlen. Sein Gesichtsausdruck und seine Handgebärde bekunden, dass der Diebstahl für ihn ein leichtes Spiel ist und er sich daraus einen Scherz macht. Auch in diesem Bild wird die Betrügerin zur Betrogenen. Der doppelte Betrug stellt bei Manfredis und Valentins Bildern nur die Nebenhandlung dar. In Vouets Bild dagegen wird er zum Hauptthema.

Die Frau, dessen Zukunft gelesen wird, blickt den Betrachter direkt an und zeigt mit ihrer rechten Hand nach rechts. Macht sie den Zuschauer, indem sie Blickkontakt mit ihm aufnimmt, zum Komplizen des Diebstahls? Mit ihrer Handgeste lenkt sie zumindest seine Aufmerksamkeit auf den Raub.⁶⁴ Die Wahrsager-Bilder sowohl von La Tour als auch von Caravaggio, Manfredi, Valentin und Vouet appellieren an die Aufmerksamkeit des Betrachters.⁶⁵

⁶¹ Vgl. Feigenbaum 1996, S. 170.

⁶² Vgl. Feigenbaum 1996, S. 172.

⁶³ Vgl. Feigenbaum 1996, S. 172.

⁶⁴ Vgl. Feigenbaum 1996, S. 172.

⁶⁵ Vgl. Feigenbaum 1996, S. 170.

Vouets eindeutig burlesker Touch unterscheidet sein Bild von dem von Caravaggio, Manfredi, Valentin und La Tour.⁶⁶

Feigenbaum hält es trotz der Ähnlichkeiten in den Bildern nicht für zwingend notwendig, dass La Tours *Wahrsagerin* von einem dieser caravaggesken Bilder inspiriert wurde.⁶⁷

Der heimliche Diebstahl während einer Wahrsagung wird ebenfalls in einer Radierung von Pierre Brébiette thematisiert: Eine junge Frau wird, während sie sich die Zukunft von einer alten Zigeunerin vorhersagen lässt, von zwei Komplizen der Wahrsagerin ausgeraubt (Abb. 40).

Wolfgang Prohaska schreibt zu dem Vergleich der *Wahrsagerin* von La Tour mit den Darstellungen desselben Themas anderer Künstler: „Georges de La Tours Wahrsagerin hat nichts Fröhliches, Burleskes, Komisches oder auch nur Gutmütiges, Züge, die in manchen caravaggesken Szenen dieses Genres häufig anzutreffen sind. Ebenso scheinen die erotischen Untertöne gänzlich verschwunden zu sein [...]“⁶⁸ Der bestechendste Unterschied zwischen der *Wahrsagerin* von La Tour und den Darstellungen desselben Themas der anderen Künstler ist der, dass sich bei La Tour die Bildaussage von den Augen der Dargestellten ablesen lässt und nicht von deren Gesichtsausdruck.⁶⁹ Die diebischen, flinken Hände der Wahrsagerinnen, deren Komplizen und weiterer Diebe sind jedoch vergleichbar.

3.2. Die Falschspieler

Seit den späten 20er, frühen 30er Jahren des 20. Jahrhunderts sind zwei Varianten der *Falschspieler* bekannt: Die *Falschspieler mit dem Treff-Ass* (Abb. 15), die sich heute im Kimbell Art Museum in Fort Worth in Texas befindet, und die *Falschspieler mit dem Karo-Ass* (Abb. 15), die sich heute im Louvre in Paris befindet und signiert ist.⁷⁰

Wie bei der *Wahrsagerin* stellt sich auch bei den *Falschspielern* die Frage nach einer tieferen Bedeutung. Wieder wurde auf das Alte Testament und die Geschichte des

⁶⁶ Vgl. Feigenbaum 1996, S. 172.

⁶⁷ Vgl. Feigenbaum 1996, S. 172.

⁶⁸ Prohaska 1987, S. 12.

⁶⁹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 32.

⁷⁰ Vgl. Prohaska 1987, S. 13.

Verlorenen Sohnes hingewiesen, der in ein fremdes Land zog, in dem er ein zügelloses Leben führte und sein Vermögen verschleuderte.⁷¹

3.2.1. Bildbeschreibung und die Mimik und Gestik in *Die Falschspieler*

La Tour stellt in den beiden Gemälden die drei großen Versuchungen dar: Spiel, Wein und Frauen. Sie sind aus einem Vers aus jener Zeit entlehnt:

„ Spiel, Wein, Tabak und schöne Frauen
Sind Lustbarkeiten, die uns erbauen“⁷²

Wein galt zu damaliger Zeit in Frankreich und Lothringen als ‚flüssiges Brot‘ und wurde dazu verwendet, die oft etwas knappe Nahrung aufzubessern. Auch Kinder und sogar Säuglinge bekamen Wein vorgesetzt.

Spiele aller Art waren gang und gäbe. Jeder spielte, ob als willkommene Abwechslung auf dem Land oder um die Härten des Lebens – Krieg, Hungersnöte, Seuchen wüteten im 17. Jahrhundert – zu vergessen. Doch auch in Paris gab es im 17. Jahrhundert dreiundvierzig öffentliche Spielhäuser⁷³ und auch in den höheren Gesellschaftsschichten war das Glücksspiel alltäglich.⁷⁴ Ab der Erfindung des Kupferstichs und des Holzschnitts konnten Spielkarten in großen Mengen hergestellt werden. Sie wurden erschwinglich und sehr beliebt bei Bürgertum und Adel. Soldaten, Bedienstete und Bauern spielten hingegen gebräuchliche Würfelspiele.⁷⁵

In beiden Variationen der *Falschspieler* sind je vier Personen dargestellt. La Tour holt die Figuren sehr nahe an das Bild heran, lässt den Hintergrund undefiniert und verzichtet auf jegliches unnötige Beiwerk. Die dargestellten Personen sind um einen ovalen Tisch angeordnet. An beiden Enden des Tisches befindet sich jeweils ein Mann, zwischen ihnen zwei Frauen. Der Mann links im Bild ist ein Betrüger, der Jüngling am rechten Bildrand das Opfer. Beinahe in der Mitte sitzt die Kurtisane, links neben ihr steht ein Dienstmädchen.

⁷¹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 110.

⁷² Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 110.

⁷³ Vgl. Hagen 2003, S. 234.

⁷⁴ Vgl. Feigenbaum 1996, S. 154.

⁷⁵ Vgl. Hagen 2003, S. 236.

Die Dame dürfte kaum zu den besten Kreisen gehören; sie hat sich mit dem Falschspieler bzw. mit der Magd verbündet, um den Naivling um sein Geld zu bringen. Doch lässt sich diese zweifelhafte Moral der Dame nur auf die Situation, in der sie sich befindet, zurückführen. Ansonsten sind das Dienstmädchen und die Kurtisane für die damaligen Verhältnisse zurückhaltend gekleidet; das große Dekolleté war üblich in jener Zeit. Sogar das Tischtuch ist ordentlich, es gibt keinen Hinweis auf umgeschmissene Gläser, Speisereste, offenes Haar oder gelockerte Mieder – wie bei anderen Bildern der Zeit, die das gleiche Thema zeigen: Den verlorenen Sohn, der beim Kartenspiel seinen Erbteil verpulvert. Das Laster erscheint in dem Gemälde La Tours ehrenwert und anständig.⁷⁶

Der junge Mann rechts im Bild könnte vierzehn oder fünfzehn Jahre alt sein. Für damalige Verhältnisse war er somit erwachsen. Ab sieben Jahren galt ein Kind im Allgemeinen bereits als volljährig. Der Jüngling trägt seine Sonntagskleidung: Einen aus glänzendem Satin bestehenden Wams, der mit Gold und Silber bestickt ist, und eine Krawatte und Schulerschleifen aus roter Seide. Diese kostbare Kleidung zeigt, dass der Junge adelig ist oder zumindest Sohn eines reichen Kaufmanns oder Beamten sein könnte.⁷⁷

Es wird um viel Geld gespielt, das zeigen die Goldmünzen auf dem Tisch. Die dargestellte Szene war für die Zeitgenossen La Tours eindeutig – sie findet sich in Romanen und Komödien der damaligen Zeit wieder und war offenbar alltäglich: Ein naiver, reicher junger Mann wird von einer Kurtisane zu einem feinen Essen geladen. Danach schlägt sie ein spontanes Spielchen mit einem Bekannten, der ‚zufällig anwesend‘ ist, vor. Gemeinsam nehmen sie den Naivling aus.⁷⁸

Die Kurtisane deutet dem Betrüger mit ihrer rechten Hand, dass es nun Zeit ist, seinen ‚Trumpf‘ auszuspielen. Der Falschspieler blickt um sich, um sich zu vergewissern, dass niemand den Betrug beobachtet und holt eine der beiden Karten hervor, die er unter seiner Schärpe am Rücken versteckt hält. Die Kurtisane blickt – ohne den Kopf zu drehen – zu der Dienerin, um ihr zu signalisieren, dass es nun so weit ist und sie durch das Servieren des Weins den Naivling ablenken soll, damit er von dem Betrug nichts mitbekommt.⁷⁹

⁷⁶ Vgl. Hagen 2003, S. 234.

⁷⁷ Vgl. Hagen 2003, S. 235.

⁷⁸ Vgl. Hagen 2003, S. 233.

⁷⁹ Vgl. Feigenbaum 1996, S. 165.

Auch Hagen (Vgl. Hagen 2003, S. 234.), Feigenbaum (Vgl. Feigenbaum 1996, S. 165.) und Nicolson / Wright (Vgl. Nicolson / Wright 1974, S. 18.) sehen den Falschspieler und die sitzende Frau als Komplizen, die gemeinsam den Naivling betrügen.

Die Hände des Dienstmädchens zeugen von harter Arbeit. Die Steine auf ihrem Armband sind viel zu groß, um echt zu sein. Sie nähert sich von links der Kurtisane und kredenzt ihr aus einer mit Stroh umflochtenen Flasche Rotwein in einem kostbaren venezianischen Glas. Mit Hilfe des Weins soll der Jüngling berauscht und seine Aufnahmefähigkeit getrübt werden, sodass die Betrüger ein leichtes Spiel haben.⁸⁰

Die Gestik und Mimik der dargestellten Personen können aber auch anders gelesen und interpretiert werden: Auf den ersten Blick reicht das Dienstmädchen der sitzenden Frau ein Glas Wein. Die Handhaltung der Kurtisane macht es ihr aber unmöglich, das Glas entgegenzunehmen. Stattdessen zeigt sie mit einem Finger auf den Mann links im Bild. Vielleicht ein Hinweis für das Dienstmädchen, dessen Karten zu lesen? Der besagte Mann blickt aus dem Bild heraus und ist gerade dabei mit seiner linken Hand eine Spielkarte, die er unter seiner Schärpe am Rücken versteckt hält, hervorzuholen. Während er betrügt, wird er selbst Opfer eines Betrugs: Das Dienstmädchen lugt heimlich in die Karten des Falschspielers, um sie der Kurtisane, die in Erwartung eines Zeichens zu ihr hinauf schießt, zu verraten.

Die beiden Frauen arbeiten zweifelsfrei zusammen; dies erkennt man an ihren Blicken. Ob sie nun mit dem Falschspieler unter einer Decke stecken oder auch ihn um sein Geld bringen wollen, ist anhand der Mimik und Gestik nicht eindeutig zu klären.

Die Gestensprache der dargestellten Figuren in den *Falschspielern* ähnelt der Mimik und Gestik in *Die Wahrsagerin*.⁸¹ Die Blicke und die Hände der Protagonisten sind das Einzige, das den Inhalt der Szenen übermittelt und die Bilder lebendig macht. Aktion wird ausschließlich durch die Augen und durch die Gesten der Dargestellten, die auf engem

⁸⁰ Vgl. Hagen 2003, S. 234.

⁸¹ Es gibt die Überlegung, dass es sich bei der *Wahrsagerin* und einer Variation der *Falschspieler* um Pendants handelt (Vgl. Prohaska 1987, S. 13.). Für die These würde zum einen die Bildkomposition sprechen: Bei allen drei Gemälden handelt es sich um ein Tag- und Halbfigurenbild. Die Dargestellten sind sehr nahsichtig dargestellt und eng aneinander gerückt; La Tour lässt kaum Raum zwischen ihnen. Der Hintergrund bleibt undefiniert und wird von den Figuren nicht benützt. Zum anderen der Inhalt: In allen drei Bildern handelt es sich um die Darstellung eines Betruges; das bekräftigt die Annahme, die Gemälde erzählen Szenen aus dem Gleichnis des Verlorenen Sohnes. Sie würden somit, gleich einer Fortsetzung, zwei Episoden aus der Geschichte des Alten Testaments darstellen: Zuerst würde der Naivling bei den diebischen Wahrsagern und anschließend bei einer getürkten Pokerrunde um sein Geld betrogen werden. Allerdings kann der Naivling aus den *Falschspielern* nicht mit dem Jüngling aus der *Wahrsagerin* identifiziert werden; weder das Aussehen noch die Kleidung sprechen dafür.

Es gab auch die Überlegung, ob es sich bei den *Falschspielern* (1594, Kimbell Art Museum, Fort Worth) und der *Wahrsagerin* (ca. 1594-1595, Museo Capitolino, Rom) von Caravaggio um Pendants handelt, die einst Kardinal Francesco del Monte kaufte und im Palazzo Madama in Rom im gleichen Zimmer aufhängen ließ. Von dieser Idee wurde allerdings wieder abgegangen, da die Leinwände der Gemälde unterschiedlich groß sind (Vgl. Feigenbaum 1994, S. 150.).

Raum am Ruin des Naivlings arbeiten,⁸² vermittelt und erst bei genauem Hinsehen ersichtlich. Dennoch sind die Blicke und die Handgesten der Kurtisane und der Magd nicht eindeutig genug, um mit Sicherheit sagen zu können, ob sie mit dem Falschspieler zusammenarbeiten oder auch ihn um sein Geld betrügen.

Die Mimik und Gestik des Betrügers

Der Betrüger steht links außen im Bild (Abb. 41). Er lehnt am Tisch und stützt sich mit seinem rechten Ellbogen darauf ab. Dabei verdeckt er seine Münzen so, dass der Betrachter sie nicht sehen kann. Deutlich sichtbar hingegen hält er die Karten in seiner Hand und die zwei Karten, die er hinter seinem Rücken versteckt hält. Er versucht offensichtlich, eine der niedrigen Karten in seiner Hand durch das Ass hinter seinem Rücken zu ersetzen. Womöglich wird hier ‚17 und 4‘ gespielt; dabei kommt dem Ass eine besondere Bedeutung zu, da man es zum Erreichen der gewünschten 21 Punkte sowohl als 1 Punkt oder als 10 Punkte einsetzen kann.⁸³

Das Gesicht des Betrügers ist im Viertelprofil dargestellt. Sein Gesichtsausdruck wirkt relativ entspannt. Er hat ein ‚Pokerface‘ aufgesetzt – in einer Situation höchster Anspannung: Falschspiel konnte sehr lukrativ sein, weshalb sich neben Lakaien und entlassenen Soldaten auch jüngere Söhne aus guten Familien und verarmte Aristokraten darin versuchten. Wurde man dabei aber erwischt, drohte der Verlust des Daumens oder der ganzen Hand, Brandmarkung oder sogar die Todesstrafe. Allerdings bestand die Möglichkeit die schlecht entlohten Ordnungshüter zu bestechen und sie von vornherein am Gewinn zu beteiligen.⁸⁴ Der Falschspieler in La Tours Gemälden wirkt routiniert, als wüsste er genau, was er tut.

Der Betrüger blickt schräg aus dem Bild heraus. Dadurch lenkt er die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich – als würde er wollen, dass ‚wir‘, die Zuschauer, den Betrug mitbekommen. Dadurch, dass der Falschspieler dem Betrachter Einblick in seine Karten gewährt und ihn durch seinen Blick in den Betrachtterraum zusätzlich auf den Betrug aufmerksam macht, macht er den Zuschauer zum Komplizen – der leere Platz am Tisch könnte der Seine sein – bei dem Falschspiel.⁸⁵

⁸² Vgl. Hagen 2003, S. 234.

⁸³ Vgl. Hagen 2003, S. 236.

⁸⁴ Vgl. Hagen 2003, S. 236.

⁸⁵ Vgl. Hagen 2003, S. 237.

Die Mimik und Gestik des Jünglings

Der junge Mann sitzt dem Betrachter am nächsten (Abb. 15). Er ist – wie der Betrüger – im Viertelprofil dargestellt und hält seine Karten so, dass niemand außer der Betrachter sie einsehen kann. Der Naivling schaut in die Leere und bekommt von den Ereignissen, die sich vor ihm abspielen, nichts mit. Er wirkt nicht sonderlich konzentriert, sondern in Gedanken verloren. In der Fort Worth-Version lächelt er leicht, so als ob ihm der Sieg im Spiel sicher wäre (Abb. 42).

Tatsächlich hat La Tour nur ein einziges Mal ein Lächeln ohne Doppeldeutigkeit gemalt – das des Hirten mit der Flöte in *Anbetung der Hirten* (Abb. 6). Ansonsten ist der Maler nicht über das einfältige Lächeln des Naivlings in die *Falschspieler* in Fort Worth und das höhnische Lachen der Bettelmusikanten, die sich über eine Prügelei amüsieren, hinausgegangen.⁸⁶

Der schräge Blick – Die Mimik der beiden Frauen

Wie der Jüngling und die hellhäutige Diebin in der *Wahrsagerin* blicken in beiden Varianten der *Falschspieler* die Frauen schräg in eine Richtung. Die Kurtisane blickt schräg nach oben zu dem Dienstmädchen, welches wiederum schräg aus den Augenwinkeln zu dem Betrüger schielt (Abb. 43).

Der schräge Blick wird, wie bereits festgestellt, u.a. zur heimlichen Beobachtung und zur heimlichen Verständigung verwendet. Man kann sich mit seiner Hilfe ohne verräterischer Kopf- oder Körperdrehung schnell mit jemandem verständigen.⁸⁷ Genau aus diesem Grund bedienen sich die beiden Frauen dieses Blicks; sei es, weil die Kurtisane dem Dienstmädchen aufträgt, in die Karten des Betrügers zu schauen, oder weil sie ihr signalisiert, das Ablenkungsmanöver für den Jüngling zu starten.

Der Blick der Kurtisane ist eiskalt und berechnend.⁸⁸ Im Gegensatz zu den Zigeunerinnen, die in der *Wahrsagerin* den jungen Mann bestehlen, ist in den Augen der Kurtisane weder Angespanntheit noch Furcht erkennbar. Sie wirkt routiniert und abgeklärt und scheint keine Angst davor zu haben, erwischt zu werden.

⁸⁶ Vgl. Thuillier 2003, S. 200.

⁸⁷ Vgl. Strehle 1954, S. 98.

⁸⁸ Vgl. Hagen 2003, S. 237.

Raymond Picard schreibt 1972, dass die Seitenblicke der Frauen, die sich beinahe in der Mitte der *Wahrsagerin* und der *Falschspieler* befinden, eine symbolische Bedeutung hätten: Sie würden den „krummen Weg der Welt widerspiegeln.“⁸⁹

Ausgestreckter Zeigefinger – Die Gestik der Kurtisane

Die Kurtisane deutet mit ihrem ausgestreckten, rechten Zeigefinger auf den Mann links im Bild (Abb. 44).

Die einzelnen Finger stellen analog zur Hand für sich oder in Verbindung mit anderen ein besonderes Ausdrucksmittel des Menschen dar. Seit dem Altertum ist das Vor- und Ausstrecken der Finger ein nonverbales Kommunikationsmittel und kann vielerlei signalisieren.⁹⁰ Ein ausgestreckter Zeigefinger kann Selbstbestätigung, Demonstration der eigenen Macht und Stellung, das Anzeigen einer Richtung, Anrufung des Göttlichen und der Ersuch um Aufmerksamkeit bedeuten. Zudem ist die Geste Ausdruck eines Befehls, einer Ermahnung und einer Anklage. Die Handgebärde wird auch dazu verwendet, Kontakt mit Personen bzw. der Umwelt aufzunehmen, jemandem etwas zu zeigen oder auf etwas oder jemanden zu zeigen.⁹¹ Die Haltung ist meist als Mitteilung gedacht.⁹² Bei John Bulwer erscheint die Geste sowohl in den *Chirologia* über die natürlichen Gesten der Hand als auch in den *Chironomia* über die Kunst der Handrhetorik. In beiden Büchern hat die Geste die gleiche Bedeutung als ein Hinweis- bzw. Zeige-Gestus (Chirogramm F, Indico [Abb. 45] bzw. Chirogramm M, Indigitat [Abb. 46]).⁹³

Bei Johannes dem Täufer und bei dem Engel der Verkündigung wurde die Geste sogar zum Attribut. Im Zusammenhang mit dem Heiligen wurde die Gebärde als ‚reine Geste‘, mit immer derselben Bedeutung, bezeichnet: Sie soll als ein Symbol der göttlichen Erscheinung die Aufmerksamkeit auf das Mysterium lenken. Ebenfalls kommt der ausgestreckte Zeigefinger bei Herrschern, Würdenträgern, Richtern und bei Personen mit ermahnender Funktion vor.⁹⁴ Daneben kann die Geste auch eine analoge, weniger bewusste Bedeutung haben, wenn von einer erzählenden Person ein nicht sichtbarer,

⁸⁹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 110.

⁹⁰ Vgl. Groschner 2004a, S. 70.

⁹¹ Vgl. Pasquinelli 2003, S. 10. / Vgl. Groschner 2004a, S. 71.

⁹² Vgl. Strehle 1954, S. 136. / Vgl. Pasquinelli 2003, S. 10.

⁹³ Vgl. Groschner 2004b, S. 64, 65, 68, 69.

⁹⁴ Vgl. Pasquinelli 2003, S. 10.

sondern gedanklicher Gegenstand gemeint ist. Der ausgestreckte Zeigefinger ist weiters auch expressiver Ausdruck von Konzentration.⁹⁵

Literarische Quellen, in denen der ‚ausgestreckte Zeigefinger‘ behandelt wird, sind: *Rhetorica ad Herennium*, *De Oratore* von Cicero und *Institutio Oratoria* von Quintilian.⁹⁶

Der ausgestreckte Zeigefinger der Kurtisane in La Tours Gemälden deutet auf den Falschspieler links im Bild. Die Geste steht für einen Befehl der Frau entweder an den Betrüger oder an die Dienerin. An wen die Handgebärde gerichtet ist, hängt von der Leseart des Bildes ab. Unabhängig davon, wem die Kurtisane nun ein Zeichen gibt, bewirkt die auffallende Geste – die sehr hellhäutige Hand der Kurtisane hebt sich deutlich von dem roten Gewand des Dienstmädchens ab – für den Betrachter, dass seine Aufmerksamkeit geweckt und auf den Mann links im Bild und somit auf den Betrug gelenkt wird.

Die theoretische Basis für die Geste des Zeigers findet sich in Leone Battista Albertis ‚*Della Pittura*‘: „In einer istoria [Historienbild] möchte ich jemanden sehen, der uns aufmerksam macht und auf das verweist, was hier geschieht, oder der mit seiner Hand winkt, um uns zum Hinschauen zu veranlassen, oder der mit wütendem Gesicht und blitzenden Augen droht, daß [sic] niemand näherkommen möchte, oder der auf irgendeine Gefahr oder ein Wunder verweist oder der uns einlädt mit ihm zu weinen oder zu lachen. Was auch immer die Personen in einer istoria untereinander oder in Bezug auf den Betrachter unternehmen, muß [sic] zum Schmuck oder zur Belehrung gezeigt werden.“⁹⁷

Alberti spricht vor allem von Historienbildern, doch die Geste lässt sich auch auf andere Sujets übertragen.

Claude Gandelman erfasst die Geste des Zeigers mit dem Modell von Austin und Searle zunächst unter den Begriffen konstativ-performativ. Die Geste des Zeigers gehört für Gandelman zu der Kategorie performativ; die Geste wendet sich an den Betrachter und will seinen Blick auf das Bild und eine bestimmte, von ihr ausgehende Leseart desselben richten. Sie steht damit im Gegensatz zu den konstativen Gesten, die nicht an den Betrachter adressiert sind, sondern „im Inneren des Bildes“ bleiben und zwischen den dargestellten Figuren bestehen.⁹⁸ Gandelman unterteilt die performative Funktion in eine

⁹⁵ Vgl. Strehle 1954, S. 137.

⁹⁶ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 10.

⁹⁷ Gandelman 1992, S. 78, 79. / Vgl. Rehm 2002, S. 217.

⁹⁸ Vgl. Gandelman 1992, S. 73, 79.

perlokutive und eine illokutive Funktion. Beide sind rhetorischer Natur. Die perlokutive Funktion differenziert Gandelman erneut in zwei Subfunktionen: Rhetorisch-didaktische Funktion (P1) und rhetorisch-emphatische Funktion (P2). Zu P1: Bereits Alberti weist darauf hin, dass die wesentliche Funktion des Zeigers didaktisch ist: Er soll den Blick des Betrachters auf die dargestellten Dinge und Personen lenken. Zu P2: Die Geste des Zeigers hat nach Alberti auch eine rhetorisch-emphatische Funktion, wobei emphatisch im Sinn der Einfühlung verstanden wird. Die Funktion bewirkt, dass der Betrachter die gleichen Emotionen wie der Zeiger empfindet.⁹⁹ Alberti sagt: Eine istoria „[...] wird die Betrachter bewegen, wenn ihre Figuren ihre eigenen Gefühle nach außen hin so klar wie möglich erkennen lassen.“¹⁰⁰

Auf die illokutive Funktion, die sich ebenfalls in zwei Subfunktionen – in die Funktion der Verfremdung (I1) und der Indizierung (I2) – unterteilen lässt¹⁰¹, wird nicht weiter eingegangen, da sie für die *Falschspieler* La Tours nicht relevant ist.

Ausgehend von der Einteilung Gandelmans hat die Geste der Kurtisane sowohl eine performative, genauer eine rhetorisch-didaktische, als auch eine konstative Funktion. Die rhetorisch-didaktische Funktion des ausgestreckten Zeigefingers der Kurtisane erschließt sich dadurch, dass sie mit der Geste auf den im Bild stattfindenden Betrug hinweist: Sie zeigt auf den Mann links im Bild, der zwei Spielkarten hinter dem Rücken versteckt hält. Somit dient die Geste einerseits dazu, den Betrachter auf etwas Bestimmtes – den Betrug – hinzuweisen. Andererseits hat die Geste auch einen konstativen Charakter: Der Gestus ist nicht (nur) an den Betrachter adressiert, sondern (auch) an das Dienstmädchen, das durch die Geste der Kurtisane den Befehl erhält, in die Karten des Betrügers zu schauen bzw. den jungen Mann rechts im Bild abzulenken. Die Geste dient als Kommunikation zwischen den beiden Frauen und bleibt ‚im Inneren des Bildes‘.

3.2.2. Vergleichsbeispiele

Um 1594 malte Caravaggio das Bild *Die Falschspieler*, das Kardinal Francesco del Monte erwarb (Abb. 47). Das Gemälde, in dem drei Spieler um einen Tisch herum angeordnet sind, bot die Grundkomposition für Falschspielerszenen, nach der sich viele Künstler

⁹⁹ Vgl. Gandelman 1992, S. 80, 81.

¹⁰⁰ Gandelman 1992, S. 81.

¹⁰¹ Vgl. Gandelman 1992, S. 81.

richteten. Del Montes Palais konnte von Künstlern relativ leicht besucht werden. Wer sich das Gemälde nicht vor Ort ansehen konnte, kannte es durch die vielen Kopien, welche die Komposition weit verbreiteten.

In Caravaggios Bild sind drei Personen dargestellt. Links am Tisch sitzt der junge Mann, der von den beiden anderen um sein Geld gebracht wird. Dem Opfer gegenüber steht der ebenfalls noch junge Betrüger, der sich mit seinem linken Arm am Tisch abstützt und mit seiner rechten Hand eine der beiden Spielkarten, die er unter seiner Schärpe am Rücken versteckt hält, hervorholt. In der Mitte steht ein Mann, der in die Karten des Opfers lugt und dem Betrüger deren Wert mit den Fingern deutet. In dem Bild werden gleich drei verschiedene Arten des Betruges gezeigt: Versteckte Karten, in die Karten von einem Mitspieler spähen und gezinkte Karten. Der Trick mit den gezinkten Karten wird in dieser Spielrunde zwar nicht angewendet, aber es wird darauf hingewiesen, indem Caravaggio den Betrüger, der in die Karten des Opfers lugt, mit Handschuhen darstellt, welche bei den Fingerspitzen offen sind. Falschspieler markierten die Karten, indem sie z.B. mit einer Nadel ein feines Loch stachen, das für das Auge unsichtbar war. Für Falschspieler war es üblich sich die erste Hautschicht an den Fingerspitzen zu entfernen, um mehr Sensibilität zu erhalten und die Markierungen besser fühlen zu können.

Feigenbaum vergleicht das Gemälde Caravaggios mit einem fragmentarischen Fresko von Girolamo Romanino aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, das drei Männer und vier Frauen beim Kartenspielen zeigt (Abb. 48). Die Gruppe sitzt um einen Tisch in einer Loggia oder auf einem Balkon. Die Frau rechts außen im Bild spielt nicht (mehr) mit, sondern lehnt an dem Geländer und schaut hinunter. Die Frau links im Bild ist durch die Liebelei mit dem Soldaten von ihren Karten abgelenkt. Der Mann hinter ihr kann so in ihre Karten schauen und deutet den Kartenwert mit seinen Fingern. Er scheint zu der Frau rechts außen am Tisch zu spielen. Diese ist im Profil dargestellt und hat ihre Hand gespannt auf dem Tisch liegen. Ihr aufmerksamer und leicht angespannter Blick verrät ihre Komplizenschaft. Feigenbaum sieht in den Analogien zwischen dem Fresko Romaninos und dem Gemälde Caravaggios den Beweis, dass Caravaggio das frühe Werk kannte. Romaninos Fresko war höchstwahrscheinlich Teil eines Freskenzyklus, der noch andere Szenen wie Gruppen von Musikanten beinhaltete. Romaninos Fresken gehörten zu dem Typ von Darstellungen, die durch die Palais-Dekorationen von Niccolò dell'Abbate nahe Emilia berühmt wurden; dazu zählen z.B. die Tarock-Spieler des Palazzo Poggi in Bologna. Diese Tradition profaner, großflächiger Wanddekorationen Norditaliens ist Teil der Vorgeschichte von

Caravaggios Gemälden und Romaninos Fresko einer gezinkten Kartenrunde Vorläufer sowohl für Caravaggios Falschspieler als auch dessen Wahrsager-Szenen.

Die wichtigsten niederländischen Künstler, die Caravaggios Motivik von Rom in das Heimatland holten, waren Honthorst, Dirck van Baburen (Abb. 49) und Hendrick Terbrugghen (Abb. 50). Gerrit van Honthorst kombinierte in dem stark querformatigen Gemälde *Die Verleugnung Petri* von ca. 1620 eine Falschspielerszene mit der Verleugnung (Abb. 51).

Bartolomeo Manfredi übernahm die Themen von Caravaggios frühen Werken wie die Kartenspieler und die Wahrsagerinnen, machte daraus aber Nachtstücke mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten (Abb. 52). In Valentin de Boulognes *Die Falschspieler* von ca. 1615-1617 wirkt die Gestik und Mimik der Dargestellten ein wenig unheimlich und bedrohlich (Abb. 53). Neben Valentin malten auch andere französische Maler nach Themen von Caravaggio, etwa Tournier, Régnier, Trophime Bigot, Claude Mellan und Simon Vouet.

Caravaggios Kartenspieler Szenen und die Bilder der caravaggesken Nachfolger waren so zahlreich und weit verbreitet in den 1620igern, dass Georges de La Tour – auch wenn er Lothringen nie verlassen hat, nie in Paris war und nie in den Niederlanden – von den Kompositionen Kenntnis gehabt haben sollte. Doch gleichen die beiden Varianten der *Falschspieler* von La Tour weder im Stil noch in der Technik den Bildern von Caravaggio, Manfredi und den meisten der französischen Caravaggisten, die in Rom zwischen 1610 und 1620 tätig waren.

Feigenbaum sieht eine größere Ähnlichkeit zwischen La Tours *Falschspielern* und den Gemälden der lothringischen Malern Jean Le Clerc und Jacques Callot als zwischen La Tours *Falschspielern* und den Werken der Caravaggisten.

Le Clerc reiste nach Rom und Venedig und kehrte Anfang der 1620iger nach Nancy zurück. Seine Nachtstücke – Szenen wie Gruppen von Musikern, die Verleugnung Petri und ein ‚Verlorener Sohn‘, der Karten spielt – müsste La Tour gekannt haben. Der Stich eines weiteren Landsmanns von La Tour, der Grafiker Jacques Callot, basiert auf dem Bild von Le Clerc (Abb. 54). Feigenbaum vergleicht die gewisse Eleganz, die sowohl in dem Stich von Callot als auch in dem Gemälde von La Tour herrscht, das zurückhaltende Benehmen und die höfliche, wenn nicht gekünstelte Gestik der Personen. Dahingegen sind die italienischen und niederländischen Beispiele mehr durch die robuste Kleidung und das

grobe Verhalten der Protagonisten gekennzeichnet. In Callots Stich sieht Feigenbaum die wesentlichste Inspiration für La Tours *Falschspieler*.

Feigenbaum vergleicht weiters u.a. die Choreographie der Handgestik in La Tours *Falschspielern* mit der Handgestik in dem Gemälde *Die Kartenspieler* von Lucas van Leyden,¹⁰² geht aber nicht näher darauf ein.

Die oben genannten Beispiele thematisieren ebenso wie die beiden Variationen der *Falschspieler* von Georges de La Tour den Betrug an einem naiven Mitspieler. La Tour vermeidet in seinen Gemälden jegliche Ablenkung durch unnötiges Beiwerk, wodurch der eindeutige Schwerpunkt – im Gegensatz zu den viel bewegter und detaillierter wiedergegebenen Szenen der anderen Künstler – auf der Mimik und der Gestik der dargestellten Figuren liegt.

3.3. Prügelei unter Bettelmusikanten

Musikanten zählten zum Gesindel, galten als arbeitsfaul, frivol und streitsüchtig.¹⁰³ Es haben sich Berichte von Reibereien zwischen Musikanten – so wie in La Tours *Prügelei unter Bettelmusikanten* – in den Archiven erhalten.¹⁰⁴ Französische Gerichtsdokumente belegen überhaupt, dass Gewalttätigkeiten wie Prügeleien und Überfälle in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts weiter verbreitet waren als Eigentumsdelikte. Bis zum Ende des Jahrhunderts änderte sich das, aber zu Lebzeiten La Tours war die direkte und schnelle Auseinandersetzung eine geeignete und vertretbare Methode, um Konflikte zu bereinigen.¹⁰⁵

Im Mittelalter war die Drehleier ein beliebtes und angesehenes Instrument, das in Kirchen und von Minnesängern am Hof gespielt wurde. Auf manchen Altarbildern spielen sogar Engel das Instrument. Ende des 16. Jahrhunderts kam die Drehleier aus der Mode und verlor ihre angesehene Stellung. Im 17. Jahrhundert wurde das Instrument nur noch mit

¹⁰² Vgl. Feigenbaum 1996, S. 150-165.

¹⁰³ Vgl. Hagen 2003, S. 217.

¹⁰⁴ Vgl. Thuillier 2003, S. 64.

¹⁰⁵ Vgl. Hagen 2003, S. 218.

einfacher und dörflicher Musik in Verbindung gebracht.¹⁰⁶ Da sie leicht zu bedienen war, wurde die Drehleier zum Instrument der Straßenmusiker, die meist blind oder geistig zurückgeblieben waren.¹⁰⁷ Solche Darstellungen sind von Bellange, Callot, Hanzelet und La Tour in Lothringen und von Adriaen van de Venne in den Niederlanden bekannt. Das Bild *Der Drehleierspieler mit Kindern* von David Vinckboons aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zeigt einen Drehleierspieler als Witzfigur (Abb. 55). Die Assoziation mit Dummheit wird auch in dem Bild *Der Drehleierspieler* des Antwerpener Malers Jan van de Venne deutlich: Der Musiker wird von einem kleinen Jungen begleitet, der eine Narrenkappe trägt und Triangel spielt (Abb. 56).¹⁰⁸

Die soziale Verachtung der Spieler der Drehleier hat sich auch auf das Instrument selber übertragen und zur Zeit La Tours diente es nur mehr zum Erregen von Mitleid und zum Aufspielen beim Tanz.¹⁰⁹ 1640 schrieb der französische Musikexperte Pierre Trichet über die Drehleier: „Sie wird nur von Idioten und armen Bettlern gespielt, wobei die meisten von ihnen blind sind. Es wäre nicht überraschend, würde sie nur dafür verwendet werden, Mitleid zu erregen.“¹¹⁰

Auch die anderen Instrumente, die in *Prügelei unter Bettelmusikanten* vorkommen, genossen kein hohes gesellschaftliches Ansehen. Der Dudelsack und die Schalmel waren Hirteninstrumente. Die Fiedel war ebenfalls leicht zu spielen und galt als vulgär, da der hin- und hergestrichene Bogen lange als sexuelle Anspielung gedeutet wurde. Der Dudelsack, auch Sackpfeife genannt, galt ebenfalls als anstößig.¹¹¹

3.3.1. Bildbeschreibung

Das Gemälde *Prügelei unter Bettelmusikanten* zeigt fünf Personen vor einem neutralen Hintergrund (Abb. 13). Sie sind als Halbfiguren dargestellt und friesartig im Vordergrund angeordnet. Das querrrechteckige Format des Gemäldes kommt der Komposition entgegen. In der Mitte des Bildes kämpfen zwei alte Musikanten miteinander. Der Drehleierspieler ist im Halbprofil und der Flötenspieler im Profil wiedergegeben. Sie werden von drei

¹⁰⁶ Vgl. Conisbee 1996, S. 62.

¹⁰⁷ Vgl. Hagen 2003, S. 217.

¹⁰⁸ Vgl. Conisbee 1996, S. 62.

¹⁰⁹ Vgl. Hagen 2003, S. 217.

¹¹⁰ Vgl. Conisbee 1996, S. 62.

¹¹¹ Vgl. Hagen 2003, S. 217

Figuren flankiert: Auf der linken Seite ist eine weinende alte Frau frontal dargestellt, auf der rechten Seite zwei sich amüsierende Männer im Dreiviertelprofil.

La Tour verzichtet auf die Darstellung jeglichen Beiwerks, wodurch Raum nur durch die dargestellten Figuren, die nicht nur die Bildbreite, sondern auch beinahe die gesamte Bildhöhe einnehmen, suggeriert wird. Die Figur am linken bzw. am rechten Bildrand schließt das Gemälde nach beiden Seiten hin ab. Die kämpfenden Musiker in der Bildmitte erzeugen durch ihr Handgemenge eine Fülle an Diagonalen, die aber zu keinem erkennbaren Ziel führen. Immerhin brechen die Schrägen die Geometrie auf, die durch die Anordnung der Personen auf gleicher Höhe¹¹² und durch die Aneinanderreihung der fast lebensgroßen Figuren erzeugt wird.

Die beiden Musiker rechts im Gemälde sind über das Ereignis, das sich vor ihnen abspielt, lediglich amüsiert. Sie grinsen bzw. lachen schadenfroh und diabolisch. Offenbar wurden sie durch den Kampf abrupt in ihrem Spiel unterbrochen: Der Dudelsackspieler hat noch seine Finger auf den Löchern seines Instruments; der Fiedelspieler hält noch den Bogen seines Musikinstruments in der rechten Hand. Die Prügelei scheint eine willkommene Abwechslung zu ihrem trostlosen Alltag als Bettelmusikanten zu sein. Die zwei Musiker wirken etwas abgeschieden von den restlichen Protagonisten. Zum einen weil sich das Schwarz des Hintergrunds, das die übrigen Figuren hinterfängt, sich rechts im Bild zu einem dunklen Beige aufhellt.¹¹³ Zum anderen, weil der kämpfende Flötenspieler im Profil dargestellt ist und sein Rücken eine trennende Senkrechte bildet; dies wird noch durch den starken Kontrast zwischen der hellen Kleidung des Fiedel- und Dudelsackspielers und der dunklen Jacke sowie der dunklen Haare am Hinterkopf des Flötenspielers verstärkt.

Der Drehleierspieler ist womöglich blind. Die alte Frau hinter ihm wäre somit seine Führerin¹¹⁴. Bei den Wandermusikanten war es damals üblich, auch Blinde bei sich aufzunehmen. Jean-Yves Ribault konnte durch seine Forschungen zeigen, dass es in Bourges zur selben Zeit eine regelrechte Organisation von Blinden gegeben hat, die durch

¹¹² Vgl. Thuillier 2003, S. 64. Thuillier schreibt allerdings, dass durch das Lachen des Geigenspielers die Geometrie, die durch die absichtliche Anordnung der Figuren auf gleicher Höhe und durch die symmetrische Verteilung von Linien, Gesten und sogar Farbmassen entsteht, aufgebrochen wird.

¹¹³ Nicolson und Wright erklären die Aufhellung der Farbe damit, dass der Fiedelspieler und der Dudelsackspieler vor einer Ecke stehen. (Vgl. Nicolson / Wright 1971, S. 669.) Der Übergang von der einen Farbe zur anderen ist diffus, da er im oberen Teil des Bildes von einem Teil des Dudelsacks überdeckt wird.

¹¹⁴ Benedict Nicolson und Christopher Wright glauben, dass die Alte die Frau des Drehleierspielers ist (Vgl. Nicolson / Wright 1971, S. 670.).

das Spielen verschiedener Instrumente ihren Lebensunterhalt und den ihrer Führer verdienten.¹¹⁵

Der Drehleierspieler attackiert mit einem kleinen Messer in seiner rechten Hand und mit der eisernen Kurbel seiner Drehleier in der linken Hand den Flötenspieler. Dieser wehrt den Angreifer mit einer seiner Flöten ab, die er wie einen Stock quer vor sich hält,¹¹⁶ während er dem Leierspieler mit der rechten Hand Zitronensaft¹¹⁷ in die Augen spritzt. Dieser hat sein rechtes Auge geschlossen und sein linkes einen Spalt weit geöffnet. Drehleierspieler waren damals traditionell blind, aber die Grimasse, die der Musiker zieht, als Zitronensaft in seine Augen gelangt, ist vielleicht ein Hinweis darauf, dass seine Blindheit nur vorgetäuscht ist; oder dass er zumindest nur auf einem Auge nicht sehen kann. Die Frau wäre somit nicht die Führerin des Drehleierspielers, sondern seine Komplizin bei dem Betrug.¹¹⁸ Ist dem so, weint sie vielleicht auch deshalb, weil sie durch die Entlarvung des Betrages ihre Funktion und ihr geringes Einkommen verlieren würde.¹¹⁹ Womöglich spritzt der Flötenspieler dem – vermeintlich – blinden Drehleierspieler gerade deshalb Zitronensaft in die Augen, um seine Blindheit zu überprüfen. Der Test würde zu dem schlechten Ruf passen, den die herumziehenden Bettler bzw. Musiker damals hatten. Der Betrug und die Täuschung von Bettlern waren Themen vieler Bücher in der Zeit – von Sebastian Brants Bilderbuch ‚The ship of Fools‘ (1494) über ‚Liber Vagatorum‘, ein Buch über Vaganten, bis hin zu vielen anderen bekannten Publikationen über die Verlogenheit und Irreführung von Bettlern. Das ‚Liber Vagatorum‘ wurde zuerst 1509 veröffentlicht. Die zweite Auflage von 1528 enthielt sogar ein ermahnendes Vorwort von Martin Luther.¹²⁰ Das Buch warnt insbesondere vor dem blinden Sänger: „Es gibt blinde Männer, die vor den Kirchen auf Sesseln sitzen, Laute spielen und verschiedene Lieder über fremde Länder singen, in denen sie niemals waren. Wenn sie fertig gesungen haben, beginnen sie darüber zu lügen, wie sie ihr Augenlicht verloren haben.“¹²¹

Augenkrankheiten waren im 17. Jahrhundert aber weit verbreitet. Musizieren und Betteln waren die einzigen Verdienstmöglichkeiten der Blinden. Ein Streit um einen guten

¹¹⁵ Vgl. Thuillier 2003, S. 64. / Vgl. Conisbee 1996, S. 61.

¹¹⁶ Vgl. Hagen 2003, S. 215.

¹¹⁷ Benedict Nicolson und Christopher Wright vermuten in dem Gegenstand, den der Flötenspieler in seiner Hand hält, keine Zitrone, sondern einen Stein (Vgl. Nicolson / Wright 1971, S. 670.).

¹¹⁸ Vgl. Conisbee 1996, S. 52.

¹¹⁹ Vgl. Conisbee 1996, S. 52. / Vgl. Hagen 2003, S. 215.

¹²⁰ Vgl. Conisbee 1996, S. 52, 54.

¹²¹ Vgl. Conisbee 1996, S. 60. / Vgl. Hagen 2003, S. 216.

Standort – eventuell auch der Grund der Prügelei in La Tours Gemälde – war somit auch ein Kampf ums Überleben.¹²²

3.3.2. Die Mimik und Gestik in *Prügelei unter Bettelmusikanten*

Wie bereits erwähnt unterscheidet sich dieses Gemälde von den anderen erhaltenen Gemälden La Tours, da der Maler hier Bewegung darzustellen versucht. In allen anderen Bildern kommt er ohne Theatralik und ohne große Gesten aus, stellt stille, einfache und undramatische Szenen dar.¹²³ Wirft man nur einen flüchtigen Blick auf das Bild *Prügelei unter Bettelmusikanten*, scheinen Bewegung und Dynamik die Szene zu bestimmen. Doch bei näherer Betrachtung wirkt das Bild seltsam statisch. Insbesondere die beiden Rivalen scheinen für den Maler lediglich zu posieren. Ihre Bewegungen wirken wie eingefroren und wahrlich nicht überzeugend oder natürlich, zumal sich die beiden kämpfenden Musiker nicht berühren. Dadurch wird die gesamte Ausdruckskraft auf die Gesichter und die Hände der Protagonisten konzentriert.¹²⁴

Der Schwerpunkt des Gebärdenspiels liegt nicht auf den Augen und den Blicken der Figuren – wie bei der *Wahrsagerin* und den *Falschspielern* –, sondern auf deren expressiv verzerrten Gesichtsausdrücken. In der Mitte des Gemäldes kämpfen zwei Männer miteinander. Auf der linken Bildseite ist Trauer, Verzweiflung und Ohnmacht dargestellt, die sich in Form der alten Frau manifestieren. Auf der rechten Seite wird Schadenfreude und Verhöhnung durch die beiden Musiker versinnbildlicht. Während der Dudelsackspieler nur amüsiert lächelt und seinem Kumpanen einen kurzen Blick zuwirft, lacht der Geigenspieler hämisch.

Alberti fordert eine Art rhetorischen Mittler im Bild, der zwischen Betrachtern und Bild durch Gesten vermitteln soll: „Es gefiele mir dann, daß [sic] jemand auf dem Bilde uns zur Anteilnahme an dem weckt, was man dort tut, [...] oder daß [sic] er dich einlade, mit ihm zugleich zu weinen oder zu lachen: so sei alles, was immer die Figuren des Bildes unter sich oder in Bezug auf dich (den Betrachter) tun, danach angetan, die dargestellte Begebenheit hervorzugeben [sic] oder dich über den Inhalt zu belehren.“¹²⁵

¹²² Vgl. Hagen 2003, S. 216.

¹²³ Vgl. Spinner 1971, S. 177.

¹²⁴ Vgl. Thuillier 2002, S. 64.

¹²⁵ Rehm 2002, S. 58, 59.

Im Gegensatz zu allen anderen Gemälden, die in der vorliegenden Arbeit besprochen werden, herrscht in *Prügelei unter Bettelmusikanten* keine stille Kommunikation zwischen den dargestellten Figuren, sondern zwischen zwei der dargestellten Figuren und dem Betrachter. Genauer zwischen der alten Frau und dem Betrachter und zwischen dem Fiedelspieler und dem Betrachter. Beide Figuren richten sich mit ihren Emotionen an den Zuschauer und wollen das gleiche Gefühl auch in ihm wecken; die Frau will in ihm Mitleid erregen, der Musiker Schadenfreude.

Der Fiedelspieler ist die einzige Figur in allen erhaltenen Gemälden La Tours, der aus dem Bild heraus- und direkt den Betrachter anblickt: Dadurch wird das Appellieren an die Gefühle des Betrachters noch verstärkt.

Der Betrüger in die *Falschspieler* blickt zwar auch in den Betrachterraum, jedoch nicht unmittelbar auf den Betrachter; er verfolgt nicht die Absicht, Gefühle in dem Zuschauer zu wecken, sondern diesen zum Komplizen bei dem Betrug zu machen.

Die Mimik des Drehleierspielers und des Flötenspielers

Das Gesicht des Leiherspielers ist aufgrund der Reiberei und des Zitronensaftes, der in seine Augen spritzt, verzerrt. Der Flötenspieler verzieht keine Miene und starrt mit offenen Augen auf seinen Kontrahenten (Abb. 13).

Verzweiflung und Trauer – Die Gestik der Greisin

Sie ist erstarrt, ohnmächtig vor Hilflosigkeit. Ihre Augen blicken nach oben, ihr Mund ist zu einem stummen Schrei weit geöffnet. Ihre Hände hat sie vor ihrer Brust gefaltet. Dabei umfasst sie eine Art Stock. Sie ist frontal wiedergegeben, ihre Hände und ihr Kopf bilden eine Linie (Abb. 57). Obwohl sie den Betrachter nicht direkt anblickt, wendet sie sich doch eindeutig ihm zu und fleht um Hilfe.

Die Handgebärde der Greisin gehört nach der Einteilung Pasquinellis zu den so genannten ‚Gesten der Verzweiflung‘. Dazu zählt die Autorin neben (z.B.) dem Haare Raufen, dem Bedecken des Gesichts mit den Händen und den erhobenen oder ausgebreiteten Armen

auch das Reiben der Handgelenke, der eigenen Faust oder des Unterarmes. Die Geste drückt tiefen, fortdauernden Schmerz, Ablehnung und Handlungsunfähigkeit aus. Weiters bringt sie Ergebenheit, das Unvermögen, eine Situation zu ändern, und das Eingeständnis einer Schuld oder einer endgültigen Niederlage zum Ausdruck. Sie hat eine lange ikonographische Tradition und findet bereits in der griechischen Kunst des Altertums, der Klassik und des Hellenismus Verwendung und wurde dem realen Leben entnommen. Die Geste findet bei Maria und Johannes bei Kreuzigungsdarstellungen, bei Klageweibern und Trauernden bei Bestattungsszenen, bei der Himmelfahrt Marias, bei Verdammten beim Jüngsten Gericht und bei Pilatus oft Gebrauch (Abb. 58).¹²⁶

Pasquinelli nennt als ein Beispiel die *Reue des hl. Petrus* von Georges de La Tour (Abb. 59). Sie deutet die Geste des Apostels als Reue und Betroffenheit und als Kennzeichnung des Bußcharakters des Gebets.¹²⁷

Um etwa 1624 malte der Künstler eine Serie von Aposteln; bis auf zwei sind – entweder im Original oder in Kopie – alle Bilder erhalten. Zwei der Apostel haben ihre Hände gefaltet: Der Heilige Philip und der Heilige Petrus (Abb. 60). Die Gebärde des Apostels Petrus ist identisch mit der in *Reue des hl. Petrus* und stellt nicht den klassischen und traditionellen Gebetsgestus dar, sondern soll Reue, Demut, Betroffenheit und Buße ausdrücken.¹²⁸ Den Apostel mit dieser Handgeste darzustellen ist allerdings nicht ungewöhnlich: Guido Reni beispielsweise malte ebenfalls eine Serie von Aposteln als Halbfiguren¹²⁹ und stellte den büßenden hl. Petrus mit verschränkten Fingern dar (Abb. 61).

Vorbildhaft für das verlorene Gemälde *Büßender heiliger Petrus* von Georges de La Tour, das 1731 von Anton Joseph Prenner gestochen wurde, könnte die Kunst nordischer Maler, wie Hendrik Goltzius' Stich von 1589 (Abb. 62), gewesen sein. Die Ähnlichkeit der gesamten Körperhaltung und des reuigen Blickes gen Himmel sind unverkennbar. Auch Terbrugghens *Büßender hl. Petrus* aus dem Jahre 1621 zeigt die gleiche Körper- und Handhaltung (Abb. 63).

Auch El Greco (Abb. 64), Bartolomé Esteban Murillo (Abb. 65) und Jusepe de Ribera (Abb. 66) – um nur einige Beispiele zu nennen – stellen den reuigen Heiligen mit

¹²⁶ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 162, 163, 164, 167.

¹²⁷ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 167.

¹²⁸ Vgl. Thuillier 2003, S. 58. / Vgl. Pasquinelli 2007, S. 167.

¹²⁹ Das verlorene Gemälde *Büßender Heiliger Petrus* von Georges de La Tour, das 1731 von Anton Joseph Prenner gestochen wurde (Abb. 67), wurde zu dieser Zeit Guido Reni zugeschrieben, weil er noch damals für seine Darstellung von halbfigurigen Heiligen bekannt war (Vgl. Consibee 1996, S. 40, 41.).

verschränkten Händen dar. Daneben gibt es aber auch andere Arten der Darstellung des Apostels.

Es gibt noch eine andere Geste – die der hängenden Arme und verschränkten Hände –, die zwar nicht exakt der Handbewegung der alten Frau in *Prügelei unter Bettelmusikanten* entspricht, jedoch eine vergleichbare Bedeutung hat. Hängende Arme und verschränkte Hände zählen – folgt man der Einteilung von Pasquinelli – zu den ‚expressiven Gesten‘. Als ikonographisches Synonym dieser Körperhaltung nennt die Autorin weiters das Legen der Hand an Wange oder Kinn bei stehenden Personen und das Zupfen mit der Hand am eigenen Bart.

Die Gebärde der hängenden Arme und verschränkten Hände, die dem realen Leben entnommen ist, wurde zum festen Bestandteil bildlicher Ausdrucksformen. Ähnlich wie die Geste der Greisin wurde die Geste der hängenden Arme und verschränkten Hände zum Symbol des inneren, unterdrückten und verhaltenen Schmerzes. Neben Nachdenklichkeit drückt sie auch Trauer und Niedergeschlagenheit aus. Die Haltung bringt keinerlei Muskelanspannung mit sich, sondern ist ein Zustand der Erschlaffung oder sogar der Resignation. Es ist die typische Geste einer Person, die ein furchtbares Ereignis beobachtet hat oder von jemandem, der über etwas Unabwendbares und Tragisches nachdenkt.

Bereits in der Antike gab es Darstellungen, die diese Art der Gebärde zeigen. Im 4. Jahrhundert diente sie auf attischen Grabstelen als Zeichen der Niedergeschlagenheit, des Schmerzes und der sorgvollen Trauer der Lebenden um die Verstorbenen. Besonders bei dem Evangelisten Johannes bei der Kreuzigung, bei reuigen Heiligen, bei Rednern und Philosophen der Antike und bei Medea, die ihre Kinder tötet, fand die Gebärde der hängenden Arme und verschränkten Hände Verwendung.¹³⁰

Der *Hl. Philipp* der Apostelserie hat seinen Kopf gesenkt und seine Hände in Beckenhöhe verschränkt (Abb. 68). Die Geste entspricht der Gebärde der hängenden Arme und verschränkten Hände. Die ineinander verschränkten Finger könnten eine Anspielung auf die Kreuzigung Jesus Christi und auf seine Machtlosigkeit, daran etwas zu ändern, sein. Der nach unten gerichtete Blick unterstreicht die Handgeste und verleiht dem Heiligen einen nachdenklichen Ausdruck.

¹³⁰ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 88, 89.

John Bulwer illustrierte in seiner *Chirologia* der natürlichen Gesten der Hand u.a. folgende Gebärden, die der Geste der Greisin in *Prügelei unter Bettelmusikanten* entsprechen: Chirogramm C: Ploro (Klage-Gestus) und Chirogramm K: Tristi animi figno (Gestus des emotionalen Leids) (Abb. 69).¹³¹ Beide Illustrationen zeigen gefaltete Hände; der Unterschied besteht darin, dass die Arme in Illustration C nach oben gehalten werden und in Illustration K nach unten zeigen. Auch in der *Chironomia* nennt Bulwer eine Geste, die der Gebärde der alten Frau entspricht: Chirogramm Y: Dolebit (Kummer- /Trauer-Gestus) (Abb. 70).¹³²

Gleicher Gestus – Verschiedene Bedeutung

Georges de La Tour hat in mehreren Gemälden Figuren gemalt, die ihre Hände gefaltet bzw. verschränkt haben. Die nachfolgenden Bilder zeigen, dass dieselbe Geste nicht zwingend die gleiche Aussage haben muss: Es kommt stets auf das Thema des jeweiligen Bildes an und auf die Person, die diese Handbewegung ausführt. Die konkrete Bedeutung jeder Gebärde ist kontextbestimmt und kontextgetragen.¹³³

Der *Bauer* von Georges de La Tour hat seine Hände in Brusthöhe auf einem Stock ruhen. Er beugt seinen Oberkörper etwas nach vor und blickt nach rechts (Abb. 71). Das Pendant zu diesem Bild zeigt seine Frau, die sich wiederum ihm zuwendet.

Die Geste des Bauern ist der Geste der alten Frau in *Prügelei unter Bettelmusikanten* ähnlich. Diese umgreift ihren Stock jedoch mit ineinander verschränkten Fingern, während sich der Greis nur leicht an seinem Gehstock abstützt. Bei der Gebärde des alten Bauern handelt es sich nicht um eine Geste der Verzweiflung; der Mann wirkt vielmehr ruhig und ausgeglichen und benützt den Stock nur, um Halt zu finden.

In *Anbetung der Hirten* sitzen auf engem Raum fünf Figuren im Halbkreis um das schlafende Jesuskind, das eingewickelt auf einem schräg in den Raum führenden Heubett liegt. Links außen sitzt Maria; sie hat ihre Hände gefaltet und blickt ruhig und selig auf das Jesuskind (Abb. 6). Vor der Brust gefaltete und nach oben weisende Hände kennzeichnen die liturgische Geste des Gebets. Vor dem 13. Jahrhundert galten gefaltete Hände jedoch

¹³¹ Vgl. Groschner 2004b, S. 60, 61.

¹³² Vgl. Groschner 2004b, S. 66, 67.

¹³³ Vgl. Bühler 1933, S. 86.

als Zeichen der Unterwerfung und wurden zur Kennzeichnung der Figur eines Gefangenen oder eines Lehnsmannes verwendet. Im Altertum und im gesamten Hochmittelalter wurde das Gebet in der Orantenhaltung dargestellt. Ab dem Ende des 11. Jahrhunderts betete man bereits kniend mit vor der Brust gefalteten Händen; doch erst im 13. Jahrhundert setzte sich diese Geste unter dem Pontifikat von Gregor IX. als Form des Gebets vollständig durch und wurde zum bildlichen Zeichen für das Gebet. Dieser Bedeutungswandel der Handgeste ist auch auf den Franziskanerorden zurückzuführen, bei dem bei der Elevation der Hostie nun die Hände gefaltet wurden, um der Ehrerweisung und der Bitte um Gnade Ausdruck zu verleihen.

Die Haltung war analog bei den Vasallen, die ihre gefalteten Hände während der Huldigungszeremonie in die Hände der Feudalherren legten, in Verwendung. Diese ursprüngliche Bedeutung von Hochachtung, Gnaden- und Schutzgesuch verband sich mit¹³⁴ „dem allgemeineren Ausdruck eines Seelenzustandes“¹³⁵.

In bildlichen Darstellungen findet die Handgeste bei Gläubigen, Gefangenen, Rittern, betenden Heiligen, bei Madonna und bei Madonna mit Kind und bei der unbefleckten Empfängnis Verwendung.¹³⁶

Wenn sich die gefalteten Hände in Höhe des Gesichts oder oberhalb des Kopfes befinden, sind sie auch im Sinne eines Flehens zu verstehen; in dieser Bedeutung wurde die Geste in Mitteleuropa verwendet.¹³⁷

In dem Gemälde *Die hl. Magdalena mit zwei Kerzenflammen* in der Sammlung Wrightsman hat La Tour die Geste der betenden Hände ebenfalls verwendet (Abb. 72). Das Magdalena-Bild weicht in ikonographischer Hinsicht von La Tours anderen Darstellungen der Heiligen erheblich ab. Magdalena blickt, wie bei *Magdalena mit dem Spiegel* (Abb. 73) der Sammlung Fabius, in bzw. auf einen Spiegel – ein profanes Requisit, das noch an die sündige Vergangenheit der Heiligen erinnert – und nicht auf einen Andachtsgegenstand. Das Spiegelbild ist jedoch in beiden Gemälden ein anderes: In der *Magdalena* der Sammlung Wrightsman spiegelt sich eine Kerze, in der *Magdalena* der Sammlung Fabius ein Totenkopf. Grund dafür ist eine Veränderung der Symbolwelt: In *Die hl. Magdalena mit zwei Kerzenflammen* wird auf die Endlichkeit der Lust und die Zweifelhaftigkeit des äußeren Scheins verwiesen und nicht mehr auf den Tod und die

¹³⁴ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 235.

¹³⁵ Pasquinelli 2007, S. 235.

¹³⁶ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 235.

¹³⁷ Siehe dazu auch das Kapitel ‚Vom Gebet zur Ekstase, Betende Hände‘, in: Barbara Pasquinelli, *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck, Bildlexikon der Kunst*, Band 15, Berlin 2007, S. 285-261.

Unerlässlichheit der Buße.¹³⁸ Die Geste der Heiligen bedeutet hier also nicht Demut, Buße, Betroffenheit, fortdauernder Schmerz etc., sondern ein Warten auf den Ruf des Herrn.

Auch in dem Bild *Verzückung des hl. Franziskus* (Abb. 19) ist die Geste des Klosterbruders als Gebetsgestus zu lesen.

Schreien und Weinen – Die Mimik der Greisin

Der Gesichtsausdruck der Frau unterstreicht ihr Leid und ihre Machtlosigkeit, die durch ihre Geste bereits vermittelt werden (Abb. 57). Das weiße Kopftuch umrandet ihr Gesicht und hebt es deutlich von dem schwarzen Hintergrund ab. Gleichzeitig verdeckt das Tuch beinahe all ihre Haare – nur an den Schläfen schaut es ein wenig hervor – wodurch nichts von ihrem Angesicht und ihrem Hilferuf ablenkt.

Bereits in der griechischen Klassik wurde der Schrei als Symbol für Verzweiflung, Grauen und Wut verstanden. Er findet besonders Verwendung bei der Darstellung des Kindermordes in Bethlehem, der Häutung des Marsyas und bei Allegorien des Zorns und der Gefräßigkeit.

Der Schrei bedeutet Angst, Schmerz, Beklemmung, Spannung, Wut, Entsetzen, Grauen und Zorn und kann mit expressiven Gesten der Verzweiflung wie dem Schlagen vor die Brust, dem Haare Raufen oder den in die Wange gegrabenen Fingern einhergehen.¹³⁹

Bei dem Schrei der Greisin in La Tours Gemälde handelt es sich nicht um solch einen expressiven und intensiven Schrei, sondern mehr um einen stummen Hilferuf, der aber dennoch die gleiche Bedeutung hat und den Betrachter ansprechen und zur Tat bewegen soll.

Die Gestik des Dudelsackspielers und des Fiedelpielers

Von dem Dudelsackspieler sind fast nur der Kopf und die linke Hand mit seinen Fingern, die auf den Löchern seines Instruments liegen, zu sehen. Von seinem Dudelsack wurde gerade nur so viel dargestellt, dass seine Identifizierung gewährleistet ist: Der Musiker

¹³⁸ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 134, 142.

¹³⁹ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 339.

wirkt wie hineingezwängt zwischen dem Flöten- und dem Fiedelspieler (Abb. 13). Das Bild wäre symmetrischer und die Komposition ausgeglichener, wäre der Sackpfeifenspieler nicht dargestellt. Dann stünden die beiden raufenden Musiker nicht nur inhaltlich, sondern auch formal im Zentrum des Gemäldes.

Die Körperhaltung des Fiedelers ist bedingt dadurch, dass er wohl bis eben noch auf seinem Instrument gespielt hat und jäh durch die Reiberei, die sich vor ihm abspielt, unterbrochen wurde. Zudem könnte sie von Terbrugghens *Violinist mit Glas* angeregt worden sein (Abb. 74).¹⁴⁰

Lachen – Die Mimik des Dudelsackspielers und des Fiedelers

Die beiden Musiker finden den Kampf komisch. Sie lachen. Es existieren verschiedene Arten des Lachens. Es gibt das offene, herzhaftes Lachen, das Glück, Freude, Jubel und Ausgelassenheit ausdrückt. Es gibt das angedeutete Lächeln, das für Genugtuung stehen kann. Aber auch das verstohlene, das selbstgefällige und das hinterlistige Lächeln. Ein Lächeln kann verächtlich, verspottend, mitleidig oder bedauernd sein. Es kann auch Unsicherheit oder Unbehagen ausdrücken. Jedes Lächeln hat seine Eigenheiten, je nachdem, durch welches Gefühl es ausgelöst wurde.¹⁴¹

Bei den zwei Musikern in La Tours *Prügelei unter Bettelmusikanten* handelt es sich um ein verspottendes und verhöhnendes Lachen (Abb. 75).

In der Neuzeit haben die Künstler dem lachenden Gesicht besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Noch im Mittelalter standen die Würde und die Zurückhaltung der Darstellungen im Vordergrund. Eine Ausnahme bilden die Skulpturen in Reims aus dem 13. Jahrhundert, die das neu geweckte Interesse an der Physiognomik zeigen (Abb. 76).

Hendrick Terbrugghen malte zwischen 1610 und 1620 das Gemälde *Die Frau mit dem Affen*, auf dem die Dargestellte freudig und etwas betrunken aus dem Bild herauslächelt (Abb. 77). 1628 malte er das *Mädchen mit einem Textblatt*, das ebenfalls lächelt und sich zu dem Betrachter wendet (Abb. 78).¹⁴² Das Lächeln des Musikers in dem Gemälde *Violinist mit Glas* von Terbrugghen, auf das im Zusammenhang mit der Gestik des

¹⁴⁰ Siehe dazu in Kapitel 3.3.2.: „Lachen – Die Mimik des Dudelsackspielers und des Fiedelers“, und Kapitel 3.3.3.

¹⁴¹ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 292.

¹⁴² Vgl. Pasquinelli 2007, S. 292.

Fiedelerspieler verwiesen wurde, ist dem des Fiedelerspieler in La Tours Bild sehr ähnlich (Abb. 74). 1583 hat Annibale Carracci einen lachenden Jüngling in der Galleria Borghese gemalt (Abb. 79). Diese Beispiele könnte La Tour gesehen haben.

3.3.3. Vergleichsbeispiele

Das Motiv der Bettelmusikanten war zu jener Zeit eine gängige Thematik. Es gibt viele Künstler, die sich mit ihnen und ihrem zwielfichtigen Milieu auseinandersetzten.¹⁴³ Das Sujet stammt wohl ursprünglich aus den flämischen Niederlanden.¹⁴⁴ Der niederländische Künstler Adriaen Pietersz van de Venne wies Ende der 1620er mit seinem Bild *Armut führt zu List*, das einen Drehleierspieler und eine alte Frau mit einer Reibtrommel zeigt, auf die Dubiosität der Bettelmusikanten hin (Abb. 80). Der Titel des Bildes rührt von der Inschrift am oberen Bildrand her.

Das Bild *Prügelei blinder Bettler* eines unbekanntes Anhängers Pieter Brueghels dem Älteren kann als Prototyp für La Tours Gemälde gesehen werden (Abb. 81). Dargestellt sind zwei kämpfende Drehleierspieler unter weiteren, sich zum Teil streitenden Männern.¹⁴⁵ Insgesamt sind acht Personen zu sehen: Fünf prügeln sich in der Mitte des Bildes, darunter auch die beiden Drehleierspieler; eine sitzt resigniert rechts im Vordergrund auf dem Boden; eine weitere Person tastet sich am linken Bildrand unsicher vor und die letzte, als Rückenfigur gezeigte Person hat ihren Blindenstock in die Luft gehoben und scheint auf etwas, vielleicht den Baum (?), zu schlagen.

Der auffälligste Unterschied zu dem Gemälde La Tours ist der Tumult in dem niederländischen Beispiel. Anstatt der friesartigen Komposition sind hier mehrere Menschen, die teils in eine heftige Rauferei involviert sind, auf einem Schauplatz verteilt dargestellt. Das führt zum nächsten großen Unterschied der beiden Bilder: Das Umfeld. La Tour reiht die Protagonisten in seinem Gemälde vor einem neutralen und undefinierbaren Hintergrund auf. Der Anhänger Pieter Brueghels dem Älteren integriert dahingegen seine Bettler in eine detailliert dargestellte Umgebung.

Die Bettler des niederländischen Beispiels gleichen sich deutlich in ihrem Aussehen. Ihre Mimik ist teils sehr expressiv und theatralisch. Aufgrund der detaillierten Wiedergabe des

¹⁴³ Vgl. Conisbee 1996, S. 54. / Vgl. Grossmann 1973, S. 580, 581.

¹⁴⁴ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 104.

¹⁴⁵ Vgl. Conisbee 1996, S. 54.

Schauplatzes liegt das Augenmerk jedoch nicht auf der Mimik und der Gestik der Protagonisten, sondern auf der Fülle von Reizen, die das Bild bietet.

Diese für Brueghel typischen zwielichtigen Themen waren in den Niederlanden auch noch zur Zeit La Tours üblich und erinnern ebenfalls daran, dass La Tour nicht nur ein Landsmann Callots war.¹⁴⁶

In dem Bild *Triumph des Todes* von Pieter Brueghel dem Älteren, das ca. zwischen 1560 und 1565 entstanden ist, spielt ein Skelett eine Drehleier, während es und seine Komplizen mit ihrem Fuhrwerk durch eine düstere Landschaft fahren und Körper aufsammeln (Abb. 82).¹⁴⁷

Ein anderes Bild eines unbekanntes Malers – Conisbee vermutet dahinter einen Maler aus Lothringen – hat ebenfalls eine Prügelei zwischen Musikanten zum Thema (Abb. 83). Vom Stil her liegt das Bild zwischen der Kantigkeit der Schule um Brueghel und der volleren Modellierung und naturalistischeren Malweise La Tours.¹⁴⁸

Das Motiv der musizierenden Bettler und raufenden Musikanten war zu jener Zeit weit verbreitet. Jacques Callot stach eine ganze Serie von Bettlern bzw. Drehleierspielern, die große Ähnlichkeit mit den Musikantendarstellungen von La Tour haben (Abb. 84). Zusammen mit den radierten Bettlerszenen von Jacques de Bellange bildeten sie mit Sicherheit die Inspiration für La Tours Bilder von Musikanten.¹⁴⁹ Das eine Blatt von Bellange zeigt einen einzelnen Drehleierspieler (Abb. 85), das andere Blatt eine Rauferei zwischen einem Musikanten und einem Pilger (Abb. 86). Diese Radierung war bekannt und weit verbreitet. Es gibt eine Kopie dieser Radierung von Matthäus Merian, auf welcher ‚Mendicus mendico invidet‘¹⁵⁰ zu lesen ist. Das bedeutet, dass, egal wie schlecht es einem geht, es gibt immer jemanden, dem es schlechter geht und der einen beneidet.¹⁵¹ Diese Aussage steckt jedoch wohl nicht hinter dem Bild von Georges de La Tour. Er wollte viel mehr auf die Torheit der Menschen, deren Betrug, Täuschung und Hintergehung hinweisen.¹⁵² La Tours Gemälde ist vielleicht eine Variante der Warnungen vor betrügerischen Landstreichern, wemgleich als humorvolles Ereignis wiedergegeben.¹⁵³

¹⁴⁶ Vgl. Conisbee 1996, S. 54.

¹⁴⁷ Vgl. Conisbee 1996, S. 61, 62.

¹⁴⁸ Vgl. Conisbee 1996, S. 54.

¹⁴⁹ Vgl. Thuillier 2003, S. 64. / Vgl. Conisbee 1996, S. 38, 39.

¹⁵⁰ Lat., ‚Der Bettler beneidet den Bettler‘ (Vgl. Thuillier 2003, S. 65.)

¹⁵¹ Vgl. Thuillier 2003, S. 64, 65, 66. / Vgl. Conisbee 1996, S. 52.

¹⁵² Vgl. Conisbee 1996, S. 52.

¹⁵³ Vgl. Conisbee 1996, S. 54.

Es existiert eine frühe Kopie des originalen Gemäldes *Prügelei unter Bettelmusikanten* von La Tour, die einige Feinheiten im Vergleich zum Original vermissen lässt (Abb. 87). Jedoch beweist die Kopie die frühe Beliebtheit des Gemäldes La Tours und die positive Aufnahme solcher Bildinhalte in Lothringen.

Weiters existiert ein Stich nach einem verlorenen Gemälde des Malers, das etwa zur gleichen Zeit entstanden sein dürfte wie das Gemälde *Prügelei unter Bettelmusikanten*. Der Stich zeigt einen Kornettspieler, der bei Kerzenlicht sein Instrument spielt (Abb. 88). Falls es sich dabei wirklich um einen Stich nach einem Gemälde La Tours handelt und nicht um einen Stich nach einem Bild eines anderen Malers aus dem Norden, dann könnte für den Kornettspieler das gleiche Model verwendet worden sein wie für den Fiedelspieler in *Prügelei unter Bettelmusikanten*.¹⁵⁴ Wie Skatkes zeigt, waren Halbfigurenporträts von Musikern sehr beliebt im Norden Europas in den 1620ern, wie zum Beispiel Hendrick Terbrugghens *Dudelsackspieler* (Abb. 89) von 1624 und der Holzschnitt einer *Flötenspielerin* (Abb. 90) von Ludolf Büsinck nach Georges Lallement.¹⁵⁵ Auch La Tour malte Musiker als Halbfiguren. Es existiert auch eine Kopie nach einem verlorenen Gemälde La Tours, die eine Frau beim Triangelspielen zeigt (Abb. 91).¹⁵⁶

Unverkennbar ist die Ähnlichkeit zwischen dem Geigenspieler in La Tours *Prügelei unter Bettelmusikanten* und dem Musiker in dem heute verlorenen Bild *Violinist mit Glas* von 1627 von Terbrugghen (Abb. 74).¹⁵⁷ La Tour hat das Vorbild etwas variiert, aber die Ähnlichkeit ist signifikant: Die Körperhaltung und die Kopfdrehung sind beinahe identisch. Auch den burgundischen Stil der Kleidung und die gestreiften Ärmel – ein Kennzeichen des Utrechter Caravaggismus – hat La Tour für seinen Musiker übernommen. Anstatt des Glases hält der Musiker in La Tours Variation in der rechten Hand den Bogen seiner Geige; die Hand ist auch nicht zum Prost erhoben, sondern auf Brusthöhe gesenkt.

¹⁵⁴ Vgl. Consibee 1996, S. 56.

¹⁵⁵ Vgl. Consibee 1996, S. 56.

¹⁵⁶ Bei dem Bild, das sich heute in einer privaten Sammlung befindet, handelt es sich nahezu sicher um ein Pendant zu einem Gemälde eines Drehleierspielers. Diese zwei Musikanten wurden im 17. Jahrhundert oft als Pendants dargestellt (Vgl. Consibee 1996, S. 58.).

¹⁵⁷ Vgl. Slatkes 1996, S. 56, 202. / Vgl. Nicolson / Wright 1971, S. 669.

3.4. Irene pflegt den hl. Sebastian

Der Heilige Sebastian wurde in Lothringen und im übrigen Frankreich gemeinhin verehrt.¹⁵⁸ Der römische Soldat – einst Offizier in der kaiserlichen Leibgarde zur Zeit der Tetrarchie unter den Kaisern Diokletian und Maximian (284/286-305 n. Chr.) – wurde gegen die Pest angerufen. Im Jahre 680 soll eine Epidemie in Rom nach einer Prozession mit seinen Reliquien abgeflaut sein.¹⁵⁹

In den Jahren 1625-40 wüteten in Lothringen und auch in anderen französischen Provinzen schwere Seuchen, die den Heiligenkult wieder aufleben ließen und La Tour dazu bewogen, sich diesem Thema zu widmen.¹⁶⁰ Das erste Martyrium bzw. die Pflege des hl. Sebastian waren bereits im Mittelalter häufig behandelte Szenen aus der Legende des Heiligen und erfreuten sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit.¹⁶¹

Georges de La Tour malte das Thema in zwei verschiedenen Formaten: Vertikal mit fünf Figuren (*Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein*) und horizontal mit drei Figuren (*Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne*).

3.4.1. Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein

Es gibt zwei Varianten des Gemäldes und beide werden um 1649/1650 datiert. Sie befinden sich im Louvre in Paris bzw. im Staatlichen Museum in Berlin (Abb. 9).¹⁶² Es steht fest, dass eines der beiden Bilder 1649 von der Stadt Lunéville bei La Tour in Auftrag gegeben wurde, um es dem Gouverneur La Ferté zu schenken.¹⁶³

¹⁵⁸ Vgl. Thuillier 2002, S. 170.

¹⁵⁹ Vgl. Kuhoff 1995, Spalte 1268-1271.

¹⁶⁰ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 132. / Vgl. Thuillier 2003, S. 174.

¹⁶¹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 132.

¹⁶² Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 166.

¹⁶³ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 167. / Vgl. Conisbee 1996, S. 85.

Rosenberg sieht die Berliner-Fassung als das Geschenk an den Gouverneur, während Conisbee schreibt, dass es sich bei dem Geschenk um die Variation, die sich heute im Louvre befindet, handelt.

3.4.1.1. Bildbeschreibung und die Mimik und Gestik in *Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein*

Die beiden Bilder sind vom gesamten Aufbau und den dargestellten Figuren her identisch. Die Komposition erinnert laut Christopher Allen und Werner Weisbach an die der *Grablegung* von Caravaggio (Abb. 92). Allen vergleicht die diagonale Anordnung der Figuren und deren Gestik.¹⁶⁴

Der heilige Sebastian nimmt den gesamten Vordergrund des hochrechteckigen Bildes ein. Er liegt nur mit einem Lendentuch bekleidet auf dem Boden, fast parallel zur unteren Bildkante. Links ist der Baum zu sehen, an den der Märtyrer mit einem Seil, das noch um den Baum gewickelt ist, gefesselt war. Der Baum schließt das Bild links ab. Im Bildmittel- und Bildhintergrund sind vier Frauen zu sehen. Sie wissen noch nicht, ob der Märtyrer noch am Leben ist. Irene kniet hinter dem Heiligen. In ihrer Rechten hält sie eine große Fackel, welche die Szene beleuchtet. In erwartungsvoller Stille fühlt die Witwe den Puls und forscht angstvoll nach einem Lebenszeichen des jungen Märtyrers.¹⁶⁵ Neben bzw. hinter Irene stehen drei trauernde Frauen, die still darauf warten, dass Irene ihnen mitteilt, ob der Heilige bereits tot oder noch am Leben ist.

Die Bilder sind gekennzeichnet durch die schlichte Anordnung der Figuren im Bild, die strenge Linienführung, den sparsamen Farbauftrag und die Verwendung weniger Töne; alles Merkmale des Spätwerks La Tours. In keinem Gemälde zuvor hat sich der Maler um einen so strengen, geometrischen Aufbau der Bildebenen bemüht und um eine so klare Staffelung der dargestellten Personen, die die Szene rhythmisiert und das Bild strukturiert.¹⁶⁶

Die Bilder wirken sehr geheimnisvoll. Die Frauen scheinen einer rätselhaften Welt anzugehören. Mystisches Schweigen und Reglosigkeit beherrschen die Bilder,¹⁶⁷ wodurch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Gesten der Figuren gelenkt wird. In beiden Varianten von *Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein* werden die Thematik der Bilder und die Gedanken und Gefühle der Frauen weniger durch die Blicke bzw. dem Mienenspiel der Figuren – wie bei den drei zuvor besprochenen Genrebildern – vermittelt, als vielmehr durch deren Arm- und Handgestik. Alle vier Frauen wenden sich dem

¹⁶⁴ Vgl. Allen 2003, S. 47. / Vgl. Weisbach 1932, S. 90.

¹⁶⁵ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 167.

¹⁶⁶ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 167.

¹⁶⁷ Vgl. Thuillier 2003, S. 170, 174.

verletzten Märtyrer zu und nehmen weder zu dem Betrachter noch untereinander direkten Kontakt auf. Ihre Sorge gilt dem Heiligen. Die gemeinsame Angst um den verletzten Sebastian und das gespannte Warten auf ein Lebenszeichen verbindet jedoch die vier Frauen.

Jede der drei Frauen, die Irene begleiten, weist eine Geste der Trauer und Angst auf: Die Frau links im Hintergrund hat ihre Hände gefaltet, die Frau neben ihr hat ihr Gesicht verdeckt und die Frau im Mittelgrund hat ihre Arme weit ausgebreitet:

Gefaltete Hände – Die Gestik der Frau links im Hintergrund

Sie steht, wie die Frau rechts neben ihr, mit gesenktem Kopf im Hintergrund des Bildes (Abb. 93). Von ihrem Gesicht sind nur die Nase, der Mund und das Kinn zu erkennen, da sie eingehüllt in einen großen Kapuzenumhang ihr Antlitz verbirgt. Nur noch ihre Hände, deren Finger leicht ineinander verschränkt sind, schauen aus dem Gewand hervor. Die Darstellung der Frau im Profil erhöht das Mystisch-Andächtige der Stimmung.¹⁶⁸

Verschränkte Hände können – wie bereits ausführlicher behandelt – einerseits tiefen, fortdauernden Schmerz, Ablehnung und Handlungsunfähigkeit ausdrücken. Weiters bringen sie Ergebenheit, das Unvermögen, eine Situation zu ändern, und das Eingeständnis einer Schuld oder einer endgültigen Niederlage zum Ausdruck. Andererseits können verschränkte Hände auch die liturgische Geste des Gebets sein.¹⁶⁹ Welche Bedeutung der Handgeste zukommt, muss für jedes Bild einzeln geklärt werden.

In dem Gemälde *Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein* scheinen beide Bedeutungen der Geste zu passen: Die Frau hält inne und betet zu Gott, dass der Märtyrer noch am Leben ist und bzw. oder ist erfüllt von Schmerz und Trauer über diese schreckliche Situation, die zu ändern sie nicht imstande ist. Die Gestik der Frau symbolisiert innere Verzweiflung und Betroffenheit – und dennoch strahlen sie und das gesamte Bild diese seltsame Ruhe aus, die der Szene etwas Mystisches verleiht.

¹⁶⁸ Vgl. Weisbach 1932, S. 89.

¹⁶⁹ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 162, 163, 164, 235.

Ausgebreitete Arme – Die Mimik und Gestik von Irene und der Frau im Mittelgrund

Die Frau rechts neben Irene trägt ein dunkles Kleid und hat, wie die anderen trauernden Frauen, ihr Haar unter einem Kopftuch verborgen (Abb. 94).

Sie wirkt erstarrt. Ihr Oberkörper ist leicht nach vorne gebeugt und ihre Arme sind seitlich ausgebreitet; die Handfläche ihrer rechten Hand weist nach oben, die ihrer linken Hand nach innen. Sie blickt traurig und mit steinerner Miene zu dem hl. Sebastian hinab. Die Gestik der Frau bringt Verzweiflung zum Ausdruck. Sie verrät Staunen und Furcht. La Tour greift hier auf eine Gebärde zurück, die bei religiösen Themen wie der Kreuzigung zu finden ist und die sich auf Trauerszenen zurückführen lässt, die auf griechischen und römischen Grabstelen und auf Sarkophagen dargestellt wurden.¹⁷⁰

Diese Gestik des Staunens wird in folgenden Traktaten behandelt: J. Bulwer, *Chirologia*; G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura*; V. Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*; Ch. Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière*.¹⁷¹

Im Grunde weist Irene die gleiche Armhaltung auf wie die Frau im Mittelgrund. Irene hat ihre Arme ebenfalls ausgebreitet; mit ihrer linken Hand forscht sie nach einem Lebenszeichen von Sebastian und in ihrer rechten Hand hält sie eine Fackel. Dabei weist sie die umgekehrte Handhaltung der Frau neben ihr auf: Die rechte Hand von Irene weist nach innen, während die rechte Hand der begleitenden Frau nach oben weist; die linke Hand Irenes weist nach oben, während die linke Hand der begleitenden Frau wiederum nach innen weist.

Hand vor dem Gesicht – Die Gestik der Frau rechts außen

Die Frau trägt ein helles Kleid mit verziertem Kragen (Abb. 95). Ihren Kopf hat sie mit einem weißen Tuch, das ebenfalls durch einen verzierten Rand geschmückt ist, bedeckt. Die Frau steht aufrecht, hat aber ihren Kopf leicht gesenkt. Sie hält ein weißes Tuch vor ihr

¹⁷⁰ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 289.

¹⁷¹ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 286.

Gesicht und trocknet sich damit die Tränen; nur ihr linkes Auge ist zu sehen, ihr restliches Gesicht ist durch das Tuch verdeckt.

Sich das Gesicht zu bedecken ist ein traditionelles Schema, das hier aufgenommen wird.¹⁷² Ikonographische Quellen dafür sind Bestattungsszenen vom Altertum bis zum 7. Jahrhundert und erneut ab dem 13. Jahrhundert.

Die Geste ist Zeichen des Schmerzes und des Gefühls der tiefen Niedergeschlagenheit, dem jedoch nicht lautstark Ausdruck verliehen wird. Die Geste bedeutet weiters Trauer, Verzweiflung und Angst. Sie spielt auf den Wunsch der Figur an, nicht hinschauen zu müssen und die schmerzhafteste Realität dadurch abzuwehren. Die Geste findet sich bei der Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradies, bei den Verdammten in zahlreichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts und bei Engeln in Kreuzigungsszenen des 14. Jahrhunderts, bei Trauernden bei der Grablegung, bei der Beweinung Christi, bei der Kreuzabnahme sowie bei den Müttern beim Kindermord in Bethlehem. In der griechischen Kunst taucht die Geste oft auf und auch in der Spätantike findet die Gebärde sowohl bei heidnischen als auch christlichen Themen Verwendung. Auch im Mittelalter und in der Neuzeit taucht die Handgeste auf.

Ikonographisches Synonym für das Bedecken des Gesichts mit der Hand ist das Raufen der Haare, das Schlagen auf die Brust, gekrümmte Finger an der Wange und sich die Kleider vom Körper reißen.¹⁷³

3.4.2. Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne

Das Original dieses Werkes ist verschollen, doch es sind mindestens ein Dutzend Kopien bekannt. Das zeigt, dass es sich bei dem Gemälde um eines der berühmtesten Bilder von La Tour gehandelt haben muss.¹⁷⁴ Die besten drei Kopien hängen im Musée des Beaux-Arts in Orléans (Abb. 10), im Musée des Beaux-Arts in Rouen (Abb. 96) und im Kimbell Art Museum in Fort Worth (Abb. 97).¹⁷⁵

¹⁷² Vgl. Pasquinelli 2007, S. 289.

¹⁷³ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 172.

¹⁷⁴ Vgl. Thuillier 2003, S. 174. / Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 132.

¹⁷⁵ Vgl. Thuillier 2002, S. 288.

Die Kopie in Orléans gibt am deutlichsten die Details wieder; sie ist die einzige, in der man die Landschaft im Hintergrund erkennen kann. Die Kopie in Rouen gibt die Linienführung wohl am getreuesten wieder. Auf der Kopie von Fort Worth kommt die ausgewogene Farbgebung dem Original am nächsten. (Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 133.) Auch Conisbee (Conisbee 1996, S. 87.) äußert sich über die Farbigkeit in der Fort Worth-Kopie. Bemerkung: 1974, als das Buch von Rosenberg erschien, war die letzte Kopie noch in

Das Original wurde weitgehend unterschiedlich datiert. Manche Kunsthistoriker sahen in dem Bild ein spätes Werk des Malers, andere glaubten, dass es sich um ein Frühwerk La Tours handelt. Thuillier datiert das Bild um 1638-1639; in diesem Fall könnte es sich um das Sebastian-Bild handeln, das La Tour laut Dom Calmet für König Ludwig XIII., der es in seinem Schlafzimmer aufhängen ließ, malte.¹⁷⁶ Rosenberg nennt vorsichtig die These, dass der König – während schwere Seuchen Frankreich heimsuchten – ein Bild eines mächtigen Schutzheiligen in seiner Nähe haben wollte.¹⁷⁷

La Tour erhielt 1639 den Titel ‚Peintre ordinaire du Roy‘, durch den es ihm ermöglicht wurde, in Paris zu arbeiten. Wahrscheinlich sandte La Tour dem König zuvor ein Geschenk, damit seinem Gesuch stattgegeben werde; die Versuchung ist groß daraus zu folgern, dass es sich bei diesem Geschenk um das Bild *Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne* handelte. Zugleich würden die zahlreichen Kopien, die von dem Gemälde angefertigt wurden, dafür sprechen, dass es sich bei dem Bild um das des Königs handelt.¹⁷⁸ Dom Calmet schrieb aber auch, dass La Tour Herzog Karl IV. einen *Heiligen Sebastian* geschenkt habe, der vor 1634 entstanden sein müsste.¹⁷⁹ Thuillier ist jedoch – aufgrund der vielen Kopien, die von dem Bild angefertigt wurden – davon überzeugt, dass es sich bei der erhaltenen Version im Querformat um das Bild des Königs handelte.¹⁸⁰

3.4.2.1. Bildbeschreibung und die Mimik und Gestik in *Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne*

Das Bild *Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne* ist im Gegensatz zu den beiden anderen Sebastian-Bildern querformatig. Auch zahlreiche Einzelheiten weichen stark von den Bildern in Berlin und Paris ab.

Im Bildmittelpunkt steht eine Laterne mit einer Kerze darin. Ihr Schein beleuchtet den nackten Körper des Märtyrers, Irenes Hand und ihr Gesicht sowie den Pfeil, der in

der William Rockhill Nelson Gallery of Art in Kansas City, weshalb Rosenberg als Aufenthaltsort noch Kansas City nennt. 1993 kaufte das Bild das Kimbell Art Museum in Fort Worth.

¹⁷⁶ Vgl. Thuillier 2003, S. 174.

¹⁷⁷ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 132.

¹⁷⁸ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 132, 133. / Vgl. Thuillier 2003, S. 174. / Vgl. Thuillier 2002, S. 288.

¹⁷⁹ Dom Calmet, lokaler, lothringischer Geschichtsschreiber, schrieb 1751: „He presented to King Louis XIII a painting of his representing a nocturne of Saint Sebastian; this work was of such perfect taste that the king had all the other paintings removed from his room in order to leave only this one. La Tour had already presented one like it to Duke Charles IV. Today this painting is in the chateau of Houdemont near Nancy.“ (Consibee 1996, S. 85.)

¹⁸⁰ Vgl. Thuillier 2003, S. 174. Nähere Informationen siehe Consibee 1996, S. 86-87.

Sebastians Oberschenkel steckt. Das Licht wird auch von dem Kleid der Dienerin und dem Helm des Heiligen, der zu seinen Füßen liegt, reflektiert.¹⁸¹ Der verletzte Soldat sitzt auf dem Boden, während Irene gerade dabei ist, einen Pfeil aus der Wunde zu ziehen. Im Hintergrund befindet sich die Dienerin; sie steht hinter der Laterne und hat die Finger ihrer rechten Hand darauf gelegt.

Durch die strenge Geometrie der Komposition wird jede Bewegung der Figuren angehalten. Der geometrische Aufbau legt eine Stille über die Szene und verleiht dem Bild eine Zurückhaltung, die viele Sebastian-Darstellungen missen lassen.¹⁸² Das Bild strahlt Ruhe und beinahe Intimität aus, nicht zuletzt aufgrund der gelösten Haltung der Figuren und der liebevollen Geste der Irene.¹⁸³ Obwohl die Figuren schweigen, besteht durch die selbstlose Tat der Witwe und der Dienerin eine Verbindung zwischen den Protagonisten.

Hand vor dem Gesicht – Die Mimik und Gestik der Dienerin

Ihren Oberkörper hat sie leicht nach vorne gebeugt und ihren Blick gesenkt (Abb. 10). Mit einem Tuch wischt sie sich gerade ihre linke Gesichtshälfte ab. Da die Frau ohnehin im Profil dargestellt ist, verdeckt das Tuch nichts, was der Betrachter sonst hätte sehen können.

Das Greifen ins Gesicht vermittelt bei der Dienerin nicht so sehr Schmerz, Niedergeschlagenheit und Trauer – wie bei der Frau in *Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein* – als vielmehr Erschöpfung. Dieser Eindruck wird dadurch, dass sie sich, wenn auch nur leicht, an der Laterne anhält, verstärkt. Für einen Augenblick hält sie inne und rastet. Auch ihre Mimik verrät ihre Müdigkeit.

Die Mimik und Gestik von Irene und dem hl. Sebastian

Der verwundete Soldat wirkt relativ entspannt angesichts dessen, dass Irene ihm gerade einen Pfeil aus seinem Oberschenkel entfernt. Er sitzt mit angewinkelten Beinen auf dem Boden und lehnt sich mit dem Rücken an seiner abgelegten Rüstung und Kleidung an. Die Arme hat er abgewinkelt und ist, wie die Dienerin, im Profil dargestellt, während Irene

¹⁸¹ Vgl. Thuillier 2002, S. 174.

¹⁸² Vgl. Thuillier 2003, S. 174.

Siehe dazu Kapitel 3.4.3.

¹⁸³ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 132-133.

frontal wiedergegeben ist. Diese sitzt neben Sebastian auf dem Boden und konzentriert sich darauf den Pfeil aus der Wunde des Heiligen zu ziehen. Ihre Haltung wirkt gelöst und ihre Geste liebevoll.¹⁸⁴

Rosenberg und Conisbee verweisen auf die Ähnlichkeit der Komposition von *Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne* von La Tour mit der *Beweinung Christi* von Bellange (Abb. 98). Conisbee vergleicht die Haltung der nackten Figuren und die unbestimmte Umgebung, in der sich die Szenen abspielen. Zudem handelt es sich bei beiden Bildern um Nachtstücke. Die Orientierung an Bellange deutet für Conisbee darauf hin, dass es sich bei *Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne* um ein frühes Werk La Tours handelt.¹⁸⁵

3.4.3. Vergleichsbeispiele

Während das zweite Martyrium des hl. Sebastian nur selten dargestellt wurde, war das erste ein beliebtes Thema in der Kunst. In frühchristlicher Zeit wurde der Heilige meist als bärtiger Mann in Gewand dargestellt. Seit dem Mittelalter als nackter Jüngling.¹⁸⁶ Besonders seit der Renaissance war das Martyrium ein Thema von großer Beliebtheit, da es den Künstlern erlaubte, einen idealisierten, nackten männlichen Körper darzustellen. Auch die Pflege der Witwe Irene war ein beliebtes Thema in der Malerei.

Die Tatsache, dass das Auffinden des verwundeten hl. Sebastian durch Irene in der Nacht stattfand, machte das Thema sicherlich interessant für die Hell-Dunkel-Maler – insbesondere für diejenigen, die in Rom arbeiteten und direkt durch die Kunst Caravaggios inspiriert wurden, wie Giuseppe de Ribera, Nicolas Régnier (Abb. 99), Hendrick Terbrugghen und Trophime Bigot.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 133.

¹⁸⁵ Vgl. Conisbee 1996, S. 87.

¹⁸⁶ Vgl. Kuhoff 1995, Spalte 1268-1271.

¹⁸⁷ Vgl. Conisbee 1996, S. 90.

Thuillier schreibt das Bild Trophime Bigot zu, während Conisbee als Autor den ‚Kerzenlicht-Meister‘ nennt. Im Jahr 1960 schrieb Benedict Nicolson um die 40 Bilder ähnlichen Stils einem gewissen ‚Kerzenlicht-Meister‘ zu. 1963-1964 identifizierte Nicolson den ‚Kerzenlicht-Meister‘ als Trophime Bigot (Benedict Nicolson, *Un caravagiste aixois, le maître à la chandelle*, in: *Art de France IV*, 1964 S. 116-139.). Auch Jean Boyer kam zu dem gleichen Schluss (Jean Boyer, *Un Caravagesque français oublié: Trophime Bigot*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1963, S. 35-51. / Jean Boyer, *Nouveaux documents inédits sur le peintre Trophime Bigot*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1964, S. 153-158.). Jean-Pierre Cuzin stellte 1979 die These auf, dass nicht alle Gemälde, die zum Werk des ‚Kerzenlicht-

Terbrugghens *Irene pflegt den hl. Sebastian* von 1625 ist eine der bewegendsten Darstellungen von Mitleid und Fürsorge im frühen 17. Jahrhundert (Abb. 100). Die Szene spielt eher am Abend als in der Nacht, obwohl Terbrugghen – neben seinen Zeitgenossen Baburen und Honthorst – gerade für seine Hell-Dunkel-Effekte des Utrechter Caravaggismus bekannt ist. Alle drei Künstler kamen nach Rom und wurden von Caravaggios Realismus und dem Chiaroscuro-Stil beeinflusst. *Irene pflegt den hl. Sebastian* von Terbrugghen entstand, als der Maler bereits wieder in Utrecht war. Der Maler hat die drei Figuren nahe an den Betrachter herangerückt. Sebastian weist eine leicht grünliche Hautfarbe auf, die im Kontrast zu dem goldenen Tuch, das Irene um den Heiligen gelegt hat, steht. Die Dienerin bindet Sebastians rechte Hand los, die aufgrund der sehr fest gebundenen Fesseln bereits etwas schwarz geworden ist, während Irene versucht einen Pfeil zu entfernen.¹⁸⁸

In Hinblick auf den Hell-Dunkel-Einsatz steht das Gemälde *Irene pflegt den hl. Sebastian* von Trophime Bigot dem Bild *Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne* von La Tour näher (Abb. 101). Abgesehen von dem vergleichbaren Lichteinsatz in den Bildern haben die Kompositionen nicht viel gemein. Das Bild von Bigot wirkt aufgrund Irenes gezielter Haltung – sie hält den Pfeil zwischen ihrem Zeigefinger und ihrem Daumen, ihren kleinen Finger spreizt sie ab – anmutiger. Auch durch die graziöse Haltung des verletzten Kriegers erhält die Szene Eleganz. Das Bild soll laut Conisbee an die christliche Frömmigkeit appellieren und Anteilnahme an diesem Akt des Mitgefühls bewirken.¹⁸⁹

Bei Giuseppe de Riberas Darstellung handelt es sich ebenfalls um ein Nachtbild (Abb. 102). Der Heilige hängt noch mit seinem rechten Arm am Baum fest. Irene und eine Begleiterin knien hinter ihm am Boden und scheinen miteinander zu sprechen. Die Stimmung des Bildes ist eine völlig andere als die bei La Tour. Das Bild Riberas wirkt kühler – wohl auch deshalb, weil die Beleuchtung von außen kommt und keine Kerze, so wie bei La Tour, dargestellt ist, die ohnedies schon eine wohlige Stimmung erzeugt. Es fehlt ihm auch die Ruhe und Beschaulichkeit, die das Gemälde des lothringischen Malers erfüllen.

Meisters' gezählt wurden, von Bigot stammen (Jean-Pierre Cuzin, Trophime Bigot in Rome. A Suggestion, in: *The Burlington Magazine* 121, 914, 1979, S. 301-307.).

¹⁸⁸ Vgl. Conisbee 1996, S. 90.

¹⁸⁹ Vgl. Conisbee 1996, S. 90, 93.

Die Fürsorge, die liebevolle Pflege und der behutsame Umgang mit dem verletzten hl. Sebastian, wie sie in La Tours Gemälde spürbar sind, sind auch in Stichen von Pierre Brébiette (Abb. 103), Jacques Blanchard (Abb. 104), Rutilio Manetti (Abb. 105), François Pierre (Abb. 106) und eines unbekanntes Künstlers (Abb. 107) erkennbar.

Bei dem Bild *Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne* von La Tour ist eine gewisse Doppelbödigkeit im Spiel, da es keinen Hinweis durch Engel, Palmzweige, Aureolen oder Märtyrersymbole darauf gibt, dass es sich hierbei um eine religiöse Szene handelt.¹⁹⁰ Thuillier weist darauf hin, dass es auch andere Szenen gibt, in denen das Mitfühlen nicht des Mitleids, sondern der Liebe wegen entsteht – wie bei Tankred und Herminia.¹⁹¹ Auch Rosenberg erwähnt diese Theorie.¹⁹² Um zu verdeutlichen, wie ähnlich die Szene aus dem Leben des Märtyrers Sebastian und das literarische Thema von Tankred und Herminia dargestellt wurden, werden zwei Bilder von Il Guercino (Abb. 108) und Pietro Ricchi (Abb. 109) gezeigt.

Nicolas Régnier malte ein Gemälde von den zwei Liebenden Hero und Leander: Der Leichnam von Leander gleicht dem ausgestreckt daliegenden hl. Sebastian (Abb. 99, 110). Nur aufgrund der Attribute wie den Pfeilen, die in dem Körper des Märtyrers stecken bzw. auf dem Boden liegen, ist das Bild als das erste Martyrium des Heiligen zu erkennen.

3.5. Verleugnung Petri

Kritiker konnten sich nie wirklich für das Bild *Verleugnung Petri* von La Tour begeistern. Sie wiesen u.a. auf die Einfallslosigkeit der Komposition hin. Seit der Dissertation von François-Georges Pariset sind sich Forscher darüber einig, dass es sich bei dem Gemälde um ein Werk von Étienne de La Tour handelt, das Georges de La Tour kurz überarbeitet hat, bevor er es signierte.¹⁹³ Man sollte aber auch berücksichtigen, dass das Bild in keinem guten Zustand ist und blass gewordene Stellen und Übermalungen mancher Partien das Bild verunstalten.

¹⁹⁰ Vgl. Thuillier 2003, S. 174.

¹⁹¹ Vgl. Thuillier 2003, S. 174.

¹⁹² Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 133.

¹⁹³ Claude Souviron, Konservator des Museums in Nantes, war der Meinung, dass das Bild von drei Personen ausgeführt wurde (Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 172.).

In den Jahren zwischen 1645 und dem Tod des Malers 1652 scheint sein Erfindungsgeist allmählich abgenommen zu haben. Die Kompositionen der Bilder verlieren immer mehr an Kühnheit und die malerische Ausführung wird schematischer und flüchtiger, mitunter sogar dürftig. Rosenberg verweist auf die Möglichkeit, dass La Tour sich weitab von den Städten und belebten Kunstzentren, wo er sich in seiner Jugend aufgehalten hatte, zu sehr abschirmte und seine Kunst in der Abgeschlossenheit der Provinz nicht erneuern konnte.¹⁹⁴

3.5.1. Bildbeschreibung und Vergleichsbeispiele

In dem querformatigen Gemälde sind sieben Figuren vor einem neutralen Hintergrund dargestellt (Abb. 11). Die fünf Soldaten spielen im Vordergrund ein Würfelspiel, seitlich im Hintergrund erscheinen die beiden Hauptfiguren. Die Soldaten sind um einen simplen Tisch herum angeordnet. Rechts stehen bzw. sitzen drei von ihnen eng beieinander. Vor dem Tisch im Gegenlicht sitzt ein Soldat in Rückenansicht, ihm beinahe gegenüber steht ein weiterer Soldat, der sich über den Tisch beugt und gerade gewürfelt hat. Sie spielen um das Gewand des Heilands. Nach römischem Brauch fiel die Kleidung des Verurteilten dem Hinrichtungstrupp zu.

Matthäus 27,35:

Nachdem sie ihn gekreuzigt hatten, warfen sie das Los und verteilten seine Kleider unter sich.

Die fünf Soldaten sind fast karikaturistisch dargestellt; insbesondere der sitzende Soldat, dessen Gesicht von einer Kerze, die auf dem Tisch steht aber von dem Soldaten in Rückenansicht verdeckt wird, beleuchtet wird.¹⁹⁵ Der Soldat rechts außen verfolgt nicht das Würfelspiel, sondern blickt zu Petrus und der Magd des Hohepriesters hinüber, als ihm der Inhalt ihres Gesprächs zu Ohren kommt. Laut dem Evangelium folgte Petrus dem verhafteten Jesus bis zum Hof des hohepriesterlichen Palastes und setzte sich zu den Dienern, um dem Verhör zu lauschen. Eine der Dienerinnen erkannte ihn als einen der

¹⁹⁴ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 172.

¹⁹⁵ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 172.

Jünger Jesu, doch Petrus – wie von Jesus prophezeit – leugnete, diesen zu kennen.

Matthäus 26, 69-75:

Petrus aber saß draußen im Hof. Da trat eine Magd zu ihm und sagte: Auch du warst mit diesem Jesus aus Galiläa zusammen. Doch er leugnete es vor allen Leuten und sagte: Ich weiß nicht, wovon du redest. Und als er zum Tor hinausgehen wollte, sah ihn eine andere Magd und sagte zu denen, die dort standen: Der war mit Jesus aus Nazaret zusammen. Wieder leugnete er und schwor: Ich kenne den Menschen nicht. Kurz darauf kamen die Leute, die dort standen, zu Petrus und sagten: Wirklich, auch du gehörst zu ihnen, deine Mundart verrät dich. Da fing er an, sich zu verfluchen und schwor: Ich kenne den Menschen nicht. Gleich darauf krähte ein Hahn, und Petrus erinnerte sich an das, was Jesus gesagt hatte: Ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen. Und er ging hinaus und weinte bitterlich.

Die *Verleugnung Petri* von La Tour bleibt den Gepflogenheiten des Caravaggismus treu.¹⁹⁶ Der Bildaufbau folgt der gängigen Tradition der Darstellung des Themas bei Künstlern wie Honthorst, Nicolas Tournier, Valentin de Boulogne und Gérard Seghers.¹⁹⁷ All diese Künstler kombinieren in ihren Gemälden die Verleugnung mit einer Spielerszene: Für gewöhnlich werden Petrus und die Magd auf der linken Bildseite, die spielenden Soldaten auf der rechten Seite der stets querrrechteckigen Bilder dargestellt. Während die Soldaten um das Gewand des Heilands würfeln, wird ihre Aufmerksamkeit jäh auf das Gespräch zwischen Petrus und der Magd gelenkt. Die Magd hält mitunter eine Kerze in einer ihrer Hände und die andere zum Sprechgestus erhoben. Petrus weist die ‚Anschuldigungen‘ der Magd gestisch von sich, indem er stets eine Hand auf seine Brust gelegt hat und die andere oftmals abwehrend und verneinend erhebt.

Der Petrus in Valentins Variation reagiert sehr viel expressiver auf den Verdacht als der Petrus bei La Tour (Abb. 111). Auffallend ist, dass sich der Apostel vor dem Soldaten

¹⁹⁶ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 172.

¹⁹⁷ Vgl. Conisbee 1996, S. 131.

rechtfertigt und die Magd, die rechts neben ihm steht, genauso überrascht und verwirrt zu sein scheint wie der Heilige.

Auch in Manfredis und in Honthorsts Variationen reagieren die dargestellten Personen mehr aufeinander als die Figuren in dem Gemälde von La Tour. In Honthorsts Gemälde greift der Soldat in Rückenansicht nach dem Umhang von Petrus, die Magd starrt den Apostel an und zeigt auf ihn (Abb. 51). Der Soldat hinter ihr blickt mit weit geöffneten Augen auf Petrus. Der Heilige hat seine rechte Hand auf seine Brust gelegt und seine linke hält er mit ausgestreckten Fingern nach oben; er weist jegliche Schuld vehement von sich. Auch in seinem Gesicht ist das vorgespilte Entsetzen über diese unhaltbare Anschuldigung deutlich erkennbar. Das Gemälde der *Verleugnung Petri* in Rennes ist beinahe identisch, nur seitenverkehrt (Abb. 112).

In Manfredis Bild wird Petrus von zwei Soldaten flankiert (Abb. 113). Der Soldat rechts neben ihm starrt auf den Heiligen und wirkt erzürnt angesichts des Verdachts. Vor ihnen steht die Magd, die mit ihrer linken Hand auf Petrus deutet und ihre rechte auf die Schulter eines vor ihr sitzenden Soldaten gelegt hat, so als würde sie dessen Zustimmung in ihrer Vermutung suchen.

Durch den Vorhang, den Petrus gerade zur Seite schiebt und durch die Haltung des auf dem Tisch sitzenden Soldaten wird die *Verleugnung Petri* von Nicolas Tournier in zwei Bereiche geteilt: Links die Gruppen der würfelspielenden Soldaten und rechts Petrus, die Magd und ein weiterer Soldat (Abb. 114). Petrus trägt einen aufwändig drapierten Umhang und scheint sich gerade buchstäblich ‚aus dem Staub‘ machen zu wollen. Die Magd hat ihren Zeigefinger erhoben und schaut mit finsterner Miene zu Petrus. Sie hat den Heiligen gerade erst als einen der Jünger Jesu erkannt und spricht ihn darauf an. Petrus hat seinen Kopf zu ihr zurückgewendet, um zu hören, was sie sagt. Die Soldaten links im Bild reagieren (noch) nicht auf das Gespräch zwischen dem Heiligen und der Magd.

Auch Gérard Seghers – dessen Nachstiche zu Lebzeiten La Tours sehr bekannt waren¹⁹⁸ – kombiniert in seiner Variation die Verleugnung auf der linken Seite mit einer Spielerszene auf der rechten Seite (Abb. 115). Die Körperhaltung der Magd und die des hl. Petrus in dieser und in einer anderen Variation der *Verleugnung Petri* von Gérard Seghers (Abb. 116) ist der in La Tours *Verleugnung Petri* sehr ähnlich. In Seghers' Gemälde ist die Magd im Profil gegeben; in dem Stich bei Joan Galle wird wie bei La Tour ihr Körper im Profil,

¹⁹⁸ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 172.

ihr Gesicht im verlorenen Profil dargestellt. Petrus ist in allen Bildern frontal gegeben und blickt nach links zu der Dienstmagd. Die Handgesten des Heiligen sind in beiden Gemälden weder ausladend noch expressiv, sondern zurückhaltend und spielen sich vor der Brust ab. In dem Stich nach Seghers hält Petrus seine offene, linke Hand abwehrend nach oben. In der Mimik des Heiligen und der Magd unterscheiden sich die Bilder jedoch. In Seghers' Darstellungen wirkt Petrus viel bestürzter: Er hat seinen Mund offen stehen und blickt mit großen Augen auf die Dienerin. Sein Gesichtsausdruck und auch seine Gestik drücken seine vorgetäuschte Betroffenheit und Verwirrtheit aus. Die Magd wendet sich in beiden Kompositionen an die Soldaten, die aufgeregt herbeigeeilt sind, als ihnen die Worte der Dienerin zu Ohren gekommen sind. In La Tours Gemälde ist die Aufmerksamkeit der Magd ausschließlich dem Heiligen gewidmet.

Die spielenden Soldaten in der *Verleugnung Petri* von La Tour erinnern an zwei andere Werke La Tours: An die *Würfelspieler* und an die *Soldaten beim Kartenspiel*. Bei den *Würfelspielern* handelt es sich um eine alltägliche Szene, die von Malern des 17. Jahrhunderts häufig dargestellt wurde (Abb. 18). Drei junge Soldaten spielen ein Würfelspiel, von denen einer gerade drei Asse würfelt. Der ältere Mann links außen im Bild nützt die Aufregung, die der Wurf ausgelöst hat, um einem Soldaten die Börse zu stehlen. La Tour nimmt hier den Themenbereich der *Wahrsagerin* und der *Falschspieler* wieder auf. Den Gemälden *Die Würfelspieler* und *Verleugnung Petri* sind der Bildaufbau, die Beleuchtung, die verwendeten Farben und die wenig überzeugende Stilisierung der Formen gemein.¹⁹⁹

Bei dem Gemälde *Soldaten beim Kartenspiel* handelt es sich um eine schlecht gemalte, aber alte und wahrscheinlich getreue Kopie nach dem verschollenen Original La Tours (Abb. 21). Auch dieses Bild weist Ähnlichkeiten mit der Soldatengruppe in *Verleugnung Petri* auf: Die gleichen Soldaten mit grimassierten Gesichtern, der vergleichbare Bildaufbau und die gleichen Beleuchtungseffekte, welche die Gesichter und die Hände der Figuren hervorheben.²⁰⁰

¹⁹⁹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 174.

²⁰⁰ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 176.

3.5.2. Die Mimik und Gestik von Petrus

Petrus steht frontal zum Betrachter und hat seinen Kopf leicht nach links zu der Magd gewendet (Abb. 117). Mit festem Blick schaut er ihr in die Augen. Petrus trägt einen braunen Mantel, der sich kaum von der Farbe des Hintergrundes unterscheidet. Nur seine Hände schauen aus dem Umhang hervor. Dadurch lenkt nichts von seinem Gesicht und seinen Händen ab.

Petrus hat seine rechte Hand auf seiner Brust ruhen. Diese Geste hat nach Pasquinelli keine eigenständige Bedeutung und kennzeichnet nur die Art und Weise, in der eine Person am Geschehen teilnimmt. Die Geste der auf der Brust ruhenden Hand lenkt die Aufmerksamkeit auf das Gefühlsleben der Figur und verleiht der Darstellung eine intimere Note. Die Gebärde vermittelt eine starke emotionale Anteilnahme. Sie findet sich bei vielen Heiligendarstellungen, bei der Maria Verkündigung und beim Dialog mit dem Transzendenten wieder und bedeutet ehrfurchtsvolle Zustimmung, Unterwerfung oder Reue.²⁰¹ Georg Weise und Gertrud Otto nennen in ihrem Buch über die religiösen Ausdrucksgebärden des Barocks als den dritten am meisten verwendeten Gebärdentypus in der gesamten Barockkunst den ‚Gestus der Beteuerung‘. Bei dieser Geste wird eine Hand auf die Brust gelegt und die andere Hand vielfach zu einer Geste des Erstaunens oder der Abwehr erhoben, womit ein bestimmter seelischer Ausdrucksgehalt veranschaulicht werden soll.²⁰²

Petrus wirkt betroffen und weist die Annahme der Magd, Jesus zu kennen, von sich. Der Heilige hat seine Hand auf seine Brust gelegt und beteuert dadurch, dass er die Wahrheit spricht. Die Gebärde des Heiligen wirkt dabei eher flehend als vehement verneinend.²⁰³ Die Hand auf seiner Brust drückt aber auch seine Anteilnahme aus; auch in seinem Gesicht kann man das Unbehagen des Heiligen, in dieser Sache zu lügen, erkennen.

Seine linke Hand hat Petrus leicht nach vorne gestreckt, mit der gewölbten Handfläche nach oben. In der *Chirologia* Bulwers wird diese Handhaltung zwei Mal in ähnlicher Weise illustriert: Auf Tafel A ist der Bettel- bzw. Bitt-Gestus (*Chirogramm Z: Mendico*) dargestellt (Abb. 118); auf Tafel B der Gestus des Ablehnens und Nicht-Besitzenwollens

²⁰¹ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 44.

²⁰² Vgl. Weise / Otto 1938, S. 48, 49, 50. Nähere Informationen über die Vorbereitung der Geste durch die italienische Kunst der Renaissance siehe: Georg Weise / Gertrud Otto, *Die religiöse Ausdrucksgebärde des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst der Renaissance*, Hg. von Schriften und Vorträge der Württembergischen Gesellschaft der Wissenschaften, Geisteswissenschaftliche Abteilung, Heft 5, Stuttgart 1938.

²⁰³ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 172.

(Chirogramm D: *Demonstro non habere*) (Abb. 119). Welche Deutung der Geste nun tatsächlich zutrifft, ist kontextgebunden. Petrus' Handgebärde ist sicherlich nicht als Bettelgestus gedacht. In der dargestellten Szene weist Petrus die Behauptung der Magd zurück – weshalb Illustration D, der Gestus des Ablehnens, der Handgeste des Heiligen entspricht.

Würde Petrus seine Hände ineinander legen, würde die Haltung Chirogramm L: *Innocentia oftendo* (Unschulds-Gestus) entsprechen (Abb. 120):²⁰⁴ Petrus will der Magd und allen, die ihrem Gespräch lauschen, versichern, dass er den Angeklagten nicht kennt und nichts mit ihm zu tun hat.

Petrus' Hände überkreuzen sich. Im Mittelalter verkörpern Figuren, die ihre Arme überkreuzt halten, nicht selten Lüge und Niedertracht. Den einzelnen Figuren kann in den Darstellungen eine passive oder eine aktive Rolle zukommen; die Geste steht entweder für das Unvermögen, negativen Situationen zu begegnen und drückt Erschöpfung und Machtlosigkeit aus oder sie verweist auf den falschen und arglistigen Charakter einer Person. Sie spielt nicht auf eine momentane Gefühlsregung an, sondern auf eine innere Haltung der Figur.

Warum stehen ausgerechnet gekreuzte Arme für die Lüge? Vermutlich weil die überkreuzten Arme in verschiedene Richtungen zeigen und sie die Idee der Widersprüchlichkeit und des Zwanghaften bergen. Die Geste findet sich bei Judas, bei Ketzern, die das Wort Gottes leugnen, bei dem Teufel als Versucher oder Betrüger, bei Verrätern, bei Simson, der Delila den Sitz seiner Kraft verrät, bei Opfern und bei geschlagenen Helden.²⁰⁵

In Anbetracht der Person, die die Gebärde ausführt und in Anbetracht des Kontextes, in der sie eingebunden ist, kann die Gebärde Petrus' als Geste der Beteuerung gelesen werden und als Geste, die Lüge und Falschheit ausdrückt.

²⁰⁴ Vgl. Groschner 2004b, S. 60, 61.

²⁰⁵ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 103.

3.5.3. Die Gestik der Magd

Die Magd steht am äußeren linken Bildrand und ist, wie der Soldat rechts im Bild, abgeschnitten (Abb. 117). Ihr Körper ist im Profil gegeben, ihr Gesicht im verlorenen Profil dargestellt, das durch den warmen Schein der Kerze in ihrer linken Hand beleuchtet wird. Ihre rechte Hand hält sie nach oben und blendet dabei die Kerzenflamme gegen den Betrachter ab.²⁰⁶ Bei ihrer rechten Hand handelt es sich um eine ‚sprechende‘ Hand. Die Magd erkannte Petrus unter der Menge, ging zu ihm hinüber und sprach ihn darauf an, dass er einer von denen sei, die mit Jesus zusammen waren. Die Hand hat die Aufgabe, das Gesagte zu begleiten und zu untermauern. In der klassischen Antike wird der seitlich oder nach vorn ausgestreckte Arm mit geöffneter Hand oder mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger bei der Darstellung von Rednern oder Rhetorikern verwendet. Die Geste des römischen Orators wurde bereits durch Quintilian, *Institutio Oratoria*, im 1. Jahrhundert festgeschrieben. Die Römer symbolisieren mit der erhobenen Hand und dem ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger die Rede des Kaisers. Der Begriff ‚sprechende Hand‘ trifft auf unterschiedliche ikonographische Schemata zu, auf eine ganze Bandbreite gestischer Varianten, mit denen ein Künstler auf das Sprechen einer Figur verweist. Die Christen bedienen sich der römischen Vorbilder und verwenden die Geste als Symbol für das Wort Gottes; die Fingerstellung beim lateinischen Segen ähnelt derjenigen des römischen Redners oder Rhetorikers.²⁰⁷

3.6. Gewölbte Hand und Ablendung der Kerzenflamme gegen den Betrachter

Dieser speziellen Geste der gewölbten Hand begegnet man in La Tours Oeuvre mehrmals. Sie erscheint in sieben als Kopie oder Original erhaltenen Gemälden: In *Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit der Stickerei*, *Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch*, *Das Neugeborene*, *Die Anbetung der Hirten*, *Die Wachenden Frauen*, *Verleugnung Petri* und in *Der hl. Josef als Zimmermann*.

In den Gemälden *Die Unterweisung mit Stickerei*, *Das Neugeborene*, und *Die Wachenden Frauen* ist die Hand von der Seite gegeben, wodurch die Gebärde am deutlichsten zu

²⁰⁶ Siehe Kapitel 3.6. und insbesondere 3.6.7.

²⁰⁷ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 148.

erkennen ist. In den übrigen Bildern ist die Hand frontal dargestellt, den Handrücken zeigend.

Alle Bilder zeigen zwei oder mehr Personen und sind Nachtbilder. Als Lichtquelle dient stets eine Kerze. In allen Gemälden, außer in *Die Wachenden Frauen*, wird durch die gewölbte Hand die Flamme der Kerze gegen den Betrachter abgeblendet. In *Das Neugeborene* und *Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit der Stickerei* wird die Flamme gänzlich von Annas bzw. Marias Hand verdeckt. Die Kerze wird im Allgemeinen von einem ‚Nebendarsteller‘ im Bild gehalten und beleuchtet den bzw. die Hauptdarsteller. Eine Ausnahme bildet das Gemälde *Der Engel erscheint dem hl. Josef*, in dem die Kerze nicht durch die (gewölbte) Hand des Engels verdeckt wird, sondern durch dessen Arm.

Bis auf *Verleugnung Petri* haben alle Bilder die Heilige Familie zum Thema. In *Verleugnung Petri* geht es aber zumindest indirekt um Jesus Christus. La Tour behandelt mit der Heiligen Familie ein traditionelles Sujet, doch er präsentiert es in ungewöhnlicher Art und Weise, wodurch sich die Deutung mancher Bilder als schwierig herausstellt.²⁰⁸

Die ‚Geste der gewölbten Hand‘ ist eng mit dem Einsatz von Licht in La Tours Werken verbunden. In all den Bildern ist das Licht ein Hinweis darauf, dass es sich um eine christliche Szene handelt. Doch erklärt La Tour das Licht stets mit der Kerze im Bild und verzichtet auf künstliche Effekte, um das Überirdische unmissverständlich darzustellen.²⁰⁹

Die gewölbte Hand (vor der Kerze) ist ein gekonnter Kunstgriff des Malers: Es ist üblich, die Hand vor eine Flamme zu halten, um sie vor dem Luftzug zu schützen.²¹⁰ La Tour nützt diese alltägliche Geste, um die Bilder profaner erscheinen zu lassen. Gleichzeitig ‚versteckt‘ La Tour mit der Gebärde die natürliche Quelle des Lichtes, wodurch erst das ‚Strahlen‘ des Jesuskindes bzw. die Absicht der Darstellung einer biblischen Szene bewusst und eine übernatürliche Erklärung als Ursprung des Lichtes nahegelegt wird.

Im Folgenden soll dieser Kunstgriff anhand der genannten Gemälde veranschaulicht und eine Deutung der Geste gefunden werden. Da die *Verleugnung Petri* aufgrund des Themas eine Ausnahme darstellt, wird das Bild erst am Ende behandelt und für die Gebärde eine eigene Erklärung gesucht.

²⁰⁸ Vgl. McClintock, 2003, S. 131, 132.

²⁰⁹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 150.

²¹⁰ Auch Rosenberg erklärt die Gebärde in den beiden Bildern *Das Neugeborene* und *Die Wachenden Frauen* dadurch, dass die Frauen die Kerze vor dem Wind schützen wollen (Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 157.).

Zwischen den in den Gemälden dargestellten Personen ist eine Verbindung spürbar, die La Tour nur mithilfe der Mimik und der Gestik erzeugt. In den Bildern bedarf es keiner Worte. Dieser stille Dialog wird zum einen durch das Spiel mit dem Licht, das die Figuren erleuchtet und die Umgebung in einem undefinierbaren Schwarz erscheinen lässt, und zum anderen durch die Mimik und die besondere Gestensprache spürbar.

3.6.1. Anbetung der Hirten

In dem Bild sitzen auf engem Raum fünf Figuren im Halbkreis um das schlafende Jesuskind, das eingewickelt auf einem schräg in den Raum führenden Heubett liegt (Abb. 6). Links außen sitzt Maria. Sie hat ihre Hände gefaltet und blickt ruhig und selig auf das Jesuskind. Ihr gegenüber sitzt Josef am rechten Bildrand. Er blickt auf das Kind hinab und hält in seiner rechten Hand eine Kerze mit sehr hoher Flamme. In der Mitte sitzen zwei Hirten und eine Hirtin. Correggios Darstellung dieses Themas von 1520 war ein wichtiges Vorbild in La Tours Zeit. Die Anbetung findet in der Nacht statt. Einzige Lichtquelle ist das Jesuskind: Ein strahlendes Licht geht von ihm aus (Abb. 121). Viele Zeitgenossen La Tours folgten diesbezüglich Correggios Darstellung: Le Clerc 1625 (Abb. 122), Philippe de Champaigne 1645 (Abb. 123) und Honthorst in den 1620er Jahren (Abb. 124) zeigen das Jesuskind als die alleinige Lichtquelle in ihren Gemälden.²¹¹ La Tour weicht durch seine strenge Nüchternheit von der lebendigen Tradition ab und verzichtet auf alle künstlichen Effekte.²¹² Er verwendet wie Correggio Licht, um auf das Göttliche in der Szene hinzuweisen, doch tut er dies auf eine subtile Art und zeigt die Göttlichkeit Jesu nicht auf solch direkte Weise. In La Tours *Anbetung der Hirten* ist nicht Jesus die Quelle des Lichts, welche die Szene erhellt, sondern eine Kerze, die Josef in der rechten Hand hält und deren Flamme er durch seine linke Hand zum Betrachter hin abschirmt (Abb. 125). Die Kerzenflamme strahlt aber zu intensiv auf Maria und insbesondere auf das Jesuskind, als dass es sich hierbei um ein natürliches Licht handeln könnte. Auch Josef wird ein wenig von dem göttlichen Licht bestrahlt, was darauf hinweist, dass auch ihm eine Rolle in diesem Wunder zukommt. Indem er die Kerze hält, wird auf seine aktive, zukünftige Rolle

²¹¹ Vgl. McClintock 2003, S. 135.

²¹² Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 150.

Es gibt mehrere bedeutende Unterschiede zwischen der Komposition von La Tour und Correggio, doch wird hier nur auf die Bedeutung der unterschiedlichen Lichtquelle und der Ablendung der Flamme durch die gewölbte Hand Josefs eingegangen.

hingewiesen. Das Verdecken der Kerzenflamme mit seiner Hand verweist auf seine Funktion als Beschützer der Heiligen Familie.²¹³

Die Hirten sind weniger intensiv beleuchtet, da sie nur von dem – natürlichen – Kerzenlicht angeschiener werden.

3.6.2. Das Neugeborene

Das *Neugeborene* ist das einzige Gemälde, in dem La Tour drei Generationen der Heiligen Familie darstellt: Anna, Maria und das Jesuskind (Abb. 3). Sie sind als Dreiviertelfiguren vor einem neutralen Hintergrund gegeben und nahe an den Betrachter gerückt. Links im Bild sitzt Anna und neben ihr Maria, die das Jesuskind in ihren Armen hält. Sie betrachten das kleine Geschöpf liebevoll und andächtig. Maria ist „völlig erstarrt in der Kommunikation mit dem Wesen.“²¹⁴

Dem Licht in *Das Neugeborene* kommt die gleiche Bedeutung zu wie dem Licht in *Anbetung der Hirten*. Tatsächlich ist das Licht der einzige Hinweis darauf, dass es sich bei dem Bild um eine religiöse Szene handelt. Anna hält in ihrer linken Hand eine Kerze, deren Flamme sie mit ihrer rechten zum Betrachter hin vollständig abblendet. Sie verdeckt durch ihre Hand die natürliche Beleuchtung der Szene, wodurch es den Anschein macht, als sei das Jesuskind Quelle des Lichtes. Die Flamme strahlt direkt und übernatürlich hell auf den Kopf des Kindes und auf Annas Brust. Marias rotes Kleid und die Gesichter der beiden Frauen werden weniger intensiv beleuchtet und erscheinen in einem sanfteren Licht. Der Hintergrund, besonders hinter Maria, erscheint komplett schwarz.

Weil La Tour nicht die traditionelle Ikonographie der Heiligen Familie verwendet und Jesus selbst als die Lichtquelle im Bild zeigt, ist die Deutung des Bildes als eine christliche Darstellung schwierig und lässt auch andere Deutungen zu.²¹⁵ Die Gebärde der Frau links im Bild könnte ebenso gut nur die liebevolle und umsorgende Geste einer Großmutter sein, die dem Kleinen Schutz bietet. Auch nach der Chironomia Bulwers ist die Geste ein

²¹³ Vgl. McClintock 2003, S. 135.

²¹⁴ Thuillier 2003, S. 210.

²¹⁵ Die meisten Kritiker halten das Bild *Das Neugeborene* für eine spezifisch christliche Darstellung: Die Geburt Christi. Rosenberg teilt nicht diese Meinung und interpretiert das Gemälde allgemeiner. Er meint, dass wenn La Tour wirklich eine Geburt Christi darstellen hätte wollen, er diesbezügliche Bildelemente einfügen hätte können, wie z.B. etwas Stroh aus der Krippe oder den Hl. Josef anstatt der Frau links im Bild. Rosenberg erwähnt auch die Möglichkeit, dass der Hl. Josef einst auf der rechten Seite des Bildes dargestellt war und der Streifen entfernt wurde (Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 156.).

Beruhigungs-/Vertrauens- und Befriedungsgestus (Chirogramm A: Pacificat) (Abb. 126).²¹⁶

3.6.3. Die Wachenden Frauen

Das Original ist nur als Fragment erhalten, die Komposition jedoch durch einen Stich überliefert (Abb. 4). Das Fragment stellt seitenverkehrt die linke Hälfte des Stiches dar. Die Frau hält eine Kerze in ihrer linken Hand nahe an den Kopf des Kindes. Ihre rechte Hand hat sie zum Säugling hin gewölbt. Im Gegensatz zu den anderen Gemälden deckt sie die Kerzenflamme mit ihrer Hand nicht ab. In diesem Bild könnte auch ‚nur‘ eine Mutter mit ihrem Neugeborenen dargestellt sein, da das Licht der Kerze realistischer erscheint. Es scheint gleichmäßiger auf die Frau und den Säugling und leuchtet auch den Raum hinter ihnen ein wenig aus – im Vergleich zu dem *Neugeborenen* in Rennes, in dem der Hintergrund gänzlich schwarz bleibt und nur die beiden Frauen und besonders das Kind hell erleuchtet werden.

Das Buch in den Händen der jungen Frau, das im Stich zu sehen ist, lässt aber eine christliche Deutung der Szene zu, da das Buch ein Attribut der Jungfrau Maria ist, mit dem sie oft dargestellt wird.²¹⁷

3.6.4. Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit der Stickerei und die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch

Das Thema der Unterweisung der Jungfrau war seit dem 16. Jahrhundert und während der Gegenreformation ein beliebtes Thema. Maria wuchs in dem Tempel von Jerusalem mit anderen jungen Maiden auf. Täglich wurden sie von Engeln besucht. Auch beispielsweise Rubens (Abb. 127) und Brébiette (Abb. 128) stellten dieses Thema dar. Rubens wählt für sein Gemälde die gängige Komposition. Es handelt sich um ein Tagbild, Maria und Anna stehen auf einem Balkon, der Ausblick auf einen ländlichen Garten gewährt. Hinter den zwei Frauen steht Josef. Maria, als junge Frau gegeben, ist elegant gekleidet und liest aus einem Buch. Über ihnen schweben geflügelte Engel, die einen Kranz aus Blumen über

²¹⁶ Vgl. Groschner 2004b, S. 66, 67.

²¹⁷ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 138.

Marias Kopf halten. In Brébiettes Stich sitzen die beiden Frauen in einem perspektivisch nach hinten verkürzten Raum. Durch das Hoheitsmotiv der Säulen und der Vorhänge wirkt die Szene feierlicher und würdevoller.

La Tour verzichtet in beiden Gemälden der Unterweisung auf religiöse Attribute (Abb. 7, 8). Anna und Maria sind vor einem neutralen Hintergrund gegeben; bei *Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch* ist hinter den beiden Figuren noch ein Tisch, auf dem ein Korb steht, gezeigt. Rechts im Bild sitzt Anna. Sie hält ein Buch in beiden Händen bzw. hat einen Polster auf ihrem Schoß liegen und stickt. Maria, im Alter von sieben bis zehn Jahren gezeigt, steht vor ihrer Mutter, blickt still auf das Buch hinab und liest lautlos die Worte bzw. beobachtet aufmerksam ihre Mutter beim Sticken.

Sowohl in *Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit der Stickerei* als auch in *Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch* hält Maria eine Kerze in ihrer linken Hand und verdeckt mit ihrer nach innen gewölbten rechten Hand die Flamme der Kerze; in der Unterweisung mit dem Buch ist noch ein Teil der Flamme zu sehen.

Nur aufgrund der Darstellung des Buches bzw. der Stickerei ist die Deutung beider Szenen als Unterweisungen der Jungfrau möglich. Zusätzlich erleuchtet das Licht der Kerze Marias Gesicht bzw. Oberkörper so hell, dass die religiöse Deutung des Bildes gesichert ist. Ansonsten verzichtet La Tour auf die traditionelle Ikonographie, die Maria und Anna kennzeichnet.

Eine gewisse Doppeldeutigkeit ist auch hier gegeben.

3.6.5. Der hl. Josef als Zimmermann

Auch bei dem Gemälde *Der hl. Josef als Zimmermann* bleibt La Tour dem Caravaggismus treu: Das Thema des alten Mannes mit Kind (Josef und das Jesuskind oder der hl. Matthäus mit dem Engel) wurde in jener Zeit oft behandelt, vor allem von Honthorst und Bigot. Die Verbreitung dieses Themas ist einerseits aus dem Interesse der gebildeten Schicht für Alltagsszenen und andererseits aus der zunehmenden Verehrung des heiligen Josefs und des Jesuskindes erklärbar.²¹⁸

²¹⁸ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 128.
Siehe dazu Kapitel 4.2.1.

Das Bild hat einen ähnlichen Bildaufbau wie *Hiob und seine Frau*²¹⁹ (Abb. 2, 5): In der linken Bildhälfte ist Josef als großer, starker Mann wiedergegeben. Er arbeitet hart und hat sich weit nach unten gebeugt, um das Holz zu seinen Füßen zu bearbeiten. Aufrecht stehend würde er über den Bildrahmen hinausreichen. Vor ihm sitzt das Jesuskind, das den Mann mit großen Augen und leicht geöffnetem Mund anschaut und ihn bei der Arbeit beobachtet. Mit der Kerze, die der Junge in seiner rechten Hand hält, leuchtet er seinem Vater bei der Arbeit. Die Flamme der Kerze ist sehr hoch und die kleine Hand des Knaben vermag es nicht annähernd, diese zu verdecken.

Die Deutung als religiöses Bild ist u.a. durch das klare, göttliche Licht, welches das Gesicht des Jungen beleuchtet und ihn als den Erlöser ausweist, gesichert. Ferner sehen manche Kunsthistoriker in dem Holzstück am Boden eine Anspielung auf das Kreuz, das von einem Zimmermann gefertigt wurde.²²⁰

3.6.6. Der Engel erscheint dem hl. Josef

Das Gemälde ist annähernd quadratisch. Die Protagonisten sind als Halbfiguren gegeben und füllen beinahe das gesamte Bild aus. Links steht der Engel, rechts neben ihm sitzt der schlafende hl. Josef (Abb. 1). Ein Buch, von dem der Heilige noch ein paar Seiten zwischen seinen Fingern hält, liegt auf seinen Knien – er scheint während des Lesens eingeschlafen zu sein. Der Engel hat seinen rechten Arm nach vorne gestreckt und greift mit der Hand nach der von Josef. Dadurch verdeckt der Engel die Kerze; nur der obere Teil der Flamme ist noch sichtbar. Da die natürliche Quelle des Lichts verdeckt ist, strahlt dieses gleichsam vom Gesicht des Engels aus und identifiziert ihn damit als solchen – es bedarf keiner Flügel, um aus dem Kind einen Engel werden zu lassen.²²¹

In dem Halbdunkel des Bildes herrschen erneut eine unendliche Stille und eine ausdrucksstarke, stumme Gestensprache. Die linke Hand des Engels kann – wie das unproportional große Ohr – durch die Kommunikation des Engels mit Gott erklärt werden:

²¹⁹ Siehe dazu Kapitel 4.6.

²²⁰ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 128.

²²¹ Es gibt noch weitere Hinweise im Bild, die es erlauben, das Kind als himmlisches Wesen zu identifizieren. McClintock meint in dem ausgestreckten Arm des Engels einen magischen Akt des Schwebens zu erkennen. Weiters verweist McClintock auf das unproportional große Ohr des Engels, das La Tour womöglich zu groß malte, um darauf hinzuweisen, dass der Engel Gottes Worte lauschen muss, um mit Josef kommunizieren zu können. Auch dass die Figur nicht eindeutig einem Geschlecht zuzuweisen ist, nützt La Tour dazu, ihre übersinnliche Natur zu unterstreichen. Das letzte Detail, das die Übersinnlichkeit des Engels beweist, ist, dass dieser keinen Schatten wirft: Der ausgestreckte rechte Arm des Engels müsste einen Schatten auf Josefs Mantel werfen (Vgl. McClintock 2003, S. 155.).

Es scheint so, als würde er durch die nach oben hin geöffnete Hand die Worte Gottes erhalten und sie durch den zu Josef hin ausgestreckten Arm an diesen weitersenden.

Nach dem seelischen Schmerz zu urteilen, der den Heiligen plagt, ist wohl Josefs erster Traum, in dem ihm der Engel die Immaculata Conceptio verständlich macht (Matthäus 1,20-24), dargestellt. Gott hat Josef auserwählt, der Ehemann der Jungfrau und der Vater des Erlösers zu sein, doch der Zimmermann versteht nicht warum. Er sucht in den Texten nach einer Antwort, die er aufgrund seiner Verwirrtheit über Gottes Wahl nicht findet. Dieses Bild – wie auch das Gemälde *Hiob und seine Frau*²²² – betont die begrenzte Fähigkeit des Menschen, Gottes Taten zu verstehen. Der Mensch kann diese nur akzeptieren und sie nicht erklären. Obwohl Josef die Entscheidung Gottes nicht versteht, wird er sein Schicksal nach dem Besuch des Engels akzeptieren.

Steckt in diesem Bild eine Nachricht an die lothringischen Landsmänner La Tours, die in jener Zeit unter dem Dreißigjährigen Krieg zu leiden hatten? Der Maler gibt oft eine aussichtslos scheinende Situation wieder, die aufgrund des Glaubens der Menschen und aufgrund göttlichen Eingreifens gut endet. La Tour zeigt einen Heiligen, der das Schicksal, das Gott für ihn erwählt hat, nicht versteht und die Antworten, die er sucht, nicht findet. Später akzeptiert er aufgrund seines Glaubens sein Schicksal und wird zum Helden.

La Tour ermutigt mit diesem Bild seine niedergeschlagenen Landsmänner dazu, geduldig zu sein und an ihrem Glauben festzuhalten, da ihre Qual einst ein Ende haben wird und bessere Zeiten auf sie warten.²²³

Lesart der ‚Geste der gewölbten Hand‘ und der Ablendung der Kerzenflamme

Möglich, dass La Tour in all diesen Gemälden die Szenen so subtil präsentiert, weil er Bilder malen wollte, die gleichzeitig als religiöse und als profane Bilder gesehen werden können. Verstand damals jemand die Symbolik des Lichtes, wusste dieser auch, dass die Bilder die Heilige Familie darstellen. Ohne dieses Wissen sah der Betrachter in ihnen profane Bilder einer Mutter mit ihrer Tochter, eines Sohnes, der seinem Vater bei der

²²² Siehe dazu Kapitel 4.6.

²²³ Vgl. McClintock 2003, S. 157, 158, 159.

Arbeit zur Hand geht, eines Greises, der von einem Jungen geweckt wird, oder Bilder über das Wunder der Geburt.²²⁴

Das Abblenden der Flamme gegen den Betrachter bewirkt auch, dass die Szene an Intimität gewinnt. Es schließt den Betrachter von der oft sehr privaten Szene aus und schafft eine Barriere zwischen den Figuren und den neugierigen Blicken der Zuschauer.

Die Geste der gewölbten Hand könnte auch ein Hinweis auf die spätere Rolle und Bedeutung von Jesus Christus sein. Die Geste gleicht dem Segensgestus, ein Attribut des Gottessohnes, der in vier dieser Gemälde selber dargestellt ist (*Der hl. Josef als Zimmermann, Das Neugeborene, Die Wachenden Frauen, Die Anbetung der Hirten*), während es in drei zumindest indirekt um ihn geht (*Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit der Stickerei, Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch, Die Verleugnung Petri*). Die zum Segen erhobene Hand ist eine der wichtigsten Gesten in der christlichen Liturgie. Als Vorbild und Grundlage für deren symbolischen Gehalt diente die *Dextera Domini*. Es wird zwischen dem lateinischen und dem griechischen Segen unterschieden, die sich durch die Haltung der einzelnen Finger unterscheiden. Wann sich die Handhaltungen in der römisch-katholischen bzw. griechisch-orthodoxen Kirche durchsetzen, kann man nicht mit Sicherheit sagen. Bis in das 2. Jahrhundert wurde der Segen durch Handauflegen erteilt, ab dem 3. Jahrhundert setzte sich die Segenssprache mit erhobener Hand durch. Seit dem Hochmittelalter werden auch segnende Priester, Heilige und Herrscher mit dieser Handhaltung dargestellt. In einer wichtigen deutschen Rechtshandschrift des 14. Jahrhunderts wird sie als Geste des Schwurs verwendet. Die Handhaltung leitet sich aus der Gestik des Orators ab und kennzeichnet in der narrativen Kunst des Mittelalters lediglich, dass die jeweiligen Figuren sprechen.²²⁵

Auch Bulwer illustriert diese Gebärde als Segnungs-/Verzeihens- und Initiations-Gestus (*Chirogramm Z: Benedico*) (Abb. 129).²²⁶

Das Abdecken der Kerzenflamme könnte auch nur ein simpler Kunstgriff sein, wobei der Maler seine Lichtregie mit der Gestik der dargestellten Figuren verbindet: Um eine gleichmäßige, harmonische Beleuchtung zu erzielen oder bestimmte Punkte oder Personen durch das Licht hervorzuheben, ist es nötig, die eigentlich hellste und somit auffälligste

²²⁴ Vgl. McClintock 2003, S. 144.

²²⁵ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 226.

²²⁶ Vgl. Groschner 2004b, S. 62, 63.

Stelle im Bild – die Kerzenflamme – etwas abzudecken. Andernfalls würde die Aufmerksamkeit der Betrachter zu sehr auf sie gelenkt werden und ein möglicherweise falscher Schwerpunkt im Bild entstehen.

3.6.7. Verleugnung Petri

Das Abdecken der Kerzenflamme durch die Magd symbolisiert die Schuld von Petrus (Abb. 117). Das Licht der Kerze strahlt sehr hell und beleuchtet jeweils das Gesicht, die Brust und auch die Beine von Petrus und der Frau. Der rechte Arm der Magd wird von dem Kerzenlicht nicht angeschieden, auch ihr Rücken und Hinterkopf bleiben im Dunkeln. Durch diesen Kontrast wird das ‚Entdeckt-Werden‘, das ‚Enthüllen‘ der Bekanntschaft Petri zu Jesus herausgehoben und versinnbildlicht.

Auch Paul Seghers verwendet in seiner *Verleugnung Petri* eine vergleichbare Handgeste: Die Magd streckt, während sie aufgeregt die Soldaten von ihrer Vermutung unterrichtet, ihren Arm aus und verdeckt dabei mit ihrer flachen Hand die Flamme der Kerze (Abb. 116). Das Licht leuchtet nicht übernatürlich hell wie bei La Tour. In Seghers' *Verleugnung* symbolisiert das Kerzenlicht nicht die Schuld Petri.

4. Mögliche Erklärungen für den Stil La Tours

Aus welchem Grund malte Georges de La Tour so, wie er malte? Was sind die Gründe für diese starre und verhaltene Malweise des Künstlers? Gibt es eine Erklärung dafür, wieso La Tour den Großteil seiner Figuren so ruhig, beinahe regungslos und bedächtig darstellt? Das größte Problem, La Tours Werk zu interpretieren und seine Absichten in den Bildern zu bestimmen, besteht darin, dass kein Dokument überliefert ist, in dem sich der Maler über irgendeinen Aspekt seines Oeuvres äußert. Somit kann man nur spekulieren. In diesem Kapitel werden mehrere verschiedene Erklärungsversuche vorgestellt, die letztendlich zu beweisen jedoch nicht möglich sind. Zudem ist es unwahrscheinlich, dass nur ein Grund La Tours Stil erklärt. Wahrscheinlicher ist, dass neben einfacher künstlerischer Intention mehrere Faktoren mitspielten, die für La Tours Malweise verantwortlich sind.

Möglicherweise taucht eines Tages ein Dokument in den Archiven auf, in dem sich der Maler erklärt.

4.1. Vorbilder, Einflüsse und Reisen

Wer hat den Maler in seiner Kunst beeinflusst? Wer waren seine Vorbilder? Begab er sich auf Reisen und studierte die Objekte vor Ort? Viele La Tour-Kenner, darunter Nicolson und Wright, Thuillier, Rosenberg und Conisbee, beschäftigen sich eingehend mit diesen Fragen. Es soll nicht im Detail auf die verschiedenen Lehrmeinungen, Ansätze und Hypothesen eingegangen, sondern nur im Überblick die möglichen Einflüsse referiert werden. Zudem wurden mögliche Vorbilder bzw. Einflüsse im Rahmen der Bildanalysen in Kapitel 3 bereits vorgestellt.

Über die Lehrjahre La Tours ist nichts überliefert. Kein Ausbildungsvertrag über seine Lehre wurde bislang gefunden, keine Reisen – bis auf eine kürzere Reise nach Paris in den 1630er Jahren – sind gesichert, weshalb man sich auf Hypothesen stützen muss.

Es wurden viele Theorien darüber aufgestellt, bei welchem Malermeister (Claude Dogoz, Jacques de Bellange, Barthélemy Le Brun etc.) La Tour seine Lehre absolviert haben könnte. Auch nennt Thuillier die Möglichkeit, dass La Tour sein Metier bei einem Pariser

Maler perfektioniert hat.²²⁷ Anhand vorhandener bzw. – gerade – fehlender notarieller Akte und Eintragungen im Kirchenregister Lothringens wurden viele Überlegungen darüber angestellt, wann La Tour welche Länder – Italien? Paris? Die Niederlande? –im Laufe seines Lebens bereist haben könnte, welchen Künstlern er auf diesen Reisen begegnet sein könnte und welchen Einfluss sie möglicherweise auf seine Kunst hatten.

In Rom bildete sich gleich nach dem Tod Caravaggios (jene Zeit, in der sich La Tour möglicherweise in der italienischen Hauptstadt aufgehalten hat) eine caravaggeske Bewegung heraus. Aber auch Annibale Carracci übte mit seinen Werken in der Galleria Farnese sehr großen Einfluss auf junge Maler aus und auch Cavaliere d'Arpino ließ einen Manierismus wieder aufleben, der sich als sehr beliebt und erfolgreich herausstellte.²²⁸

Die in den Jahren zwischen 1590 und 1600 geborenen lothringischen und französischen Künstler sind fast ausnahmslos zwischen 1605 und 1625 nach Italien gereist: Callot war 1602 und 1606 in Rom, bis er sich 1608 endgültig in der italienischen Hauptstadt niederließ; Deruet ist um 1613 nach Rom gereist; Didier Barra und François de Nomé haben sich beide früh in Italien aufgehalten; auch Pierre Georges war um 1614-1616 in Rom. Auch für die folgende Generation war die Romreise unverzichtbar. Warum hätte gerade La Tour dieser Faszination widerstehen sollen? Aus Paris reisten junge Künstler, wie Vignon, Vouet, Poussin, Valentin, Blanchard oder Brébiette an; auch aus Provinzen kamen sie, wie Jacques Stella aus Lyon, Guy François aus Puy oder Nicolas Tournier aus Montbéliard.

Ein Umstand, der dafür spricht, dass La Tour tatsächlich nach Rom reiste, ist, dass seine Malerei spürbar von dem caravaggesken Geist durchdrungen ist.²²⁹ Es gibt eindeutige Parallelen zwischen Caravaggio und den frühen Werken La Tours hinsichtlich der Motivwahl, der Komposition und des Stils. Beide malten Genreszenen mit Kartenspielern und Wahrsagern und eine Serie von Aposteln. La Tour war zweifellos von dem realistischen Stil Caravaggios (hinsichtlich der Verwendung von Straßenleuten für die Darstellung von Heiligen) und der Verwendung des Hell-Dunkels beeinflusst. Beide Künstler gruppieren ihre Figuren auf engem Raum vor einem neutralen bzw. undefinierbaren Hintergrund. La Tour entzog sich allerdings der Dramatik und ließ Zurückhaltung in seinen Bildern walten.²³⁰

²²⁷ Vgl. Thuillier 2003, S. 23, 24.

²²⁸ Vgl. Thuillier 2003, S. 26.

²²⁹ Vgl. Thuillier 2003, S. 26, 28.

²³⁰ Vgl. McClintock 2003, S. 38, 39.

Interessant für La Tour, so vermutet Thuillier, war eine Gruppe französischer Maler, die Caravaggios Werk studierte und neue Ausdrucksformen daraus für sich entwickelte. Zu dieser Gruppe zählten Vignon, Vouet, Valentin, Tournier und Régnier. Weiters könnte La Tour Terbrugghen, der 1614 nach Utrecht zurückkehrte, in Rom begegnet sein, oder Honthorst, der sich seit 1612 in der italienischen Hauptstadt aufhielt, oder Baburen, der zur selben Zeit in der heiligen Stadt war. 1613 waren auch Ribera und Manfredi in Rom. Wen La Tour nun kennen gelernt haben mag, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden.²³¹

Sind die auffallenden Ähnlichkeiten hinsichtlich Themenwahl und Stil zwischen den niederländischen Malern Terbrugghen, Baburen, Seghers und Honthorst²³² ein Hinweis auf eine Reise nach Utrecht? Oder könnten sich all diese Ähnlichkeiten von einer weiter zurückliegenden gemeinsamen Quelle herleiten und La Tour seine Anregungen aus Nachstichen der Werke dieser niederländischen Maler geschöpft haben? Können diese stilistischen Parallelen zwischen La Tour und den Künstlern beweisen, dass er diese Länder bereist hat? Lothringen war damals ein Durchgangsland, in dem Kunstwerke aus den Niederlanden und Italien sicherlich keine Seltenheit waren. La Tour könnte dadurch Stiche und Reproduktionen von Werken vieler Künstler gesehen und studiert haben.²³³ Es ist auf jeden Fall anzunehmen, dass der lothringische Maler die Werke der Utrechter Künstler kannte; wie bereits erwähnt vergleichen Nicolson und Wright in einem Artikel in ‚The Burlington Magazine‘ von 1971 den Musiker in *Prügelei unter Bettelmusikanten* von La Tour mit dem Musiker in *Violinist mit Glas* von Terbrugghen.²³⁴ Auch Slatkes zieht 1996 in seinem Artikel den Musiker des niederländischen Malers als Vergleich heran.²³⁵ Oder ist La Tour doch eher – wie beispielsweise Vitale Bloch vermutet – mit dem lothringischen Milieu (Le Clerc, Callot, Bellange) verbunden?

Einige Gemälde von La Tour wurden in alten Katalogen französischer Provinzmuseen spanischen Künstlern, wie Zurbaran, Ribera, Murillo, Velazquez, Mayno und Rizzi, zugeschrieben. Wahrscheinlich herrschte aber nur eine „verwandte Gemütsart“ und keine unmittelbare Beziehung: Nur ganz wenige französische Maler, Vignon z.B., reisten im 17. Jahrhundert nach Spanien. Zwischen den beiden Ländern scheint kein bedeutender Austausch stattgefunden zu haben.²³⁶

²³¹ Vgl. Thuillier 2003, S. 29, 30.

²³² Vgl. Grossmann 1973, S.576.

²³³ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 26, 28, 30.

²³⁴ Vgl. Nicolson / Wright 1971, S. 670.

²³⁵ Vgl. Slatkes 1996, S. 202.

²³⁶ Vgl. Rosenberg 1976, S. 28.

Es besteht augenscheinlich eine Parallele zwischen der Motivwahl, dem Stil bzw. dem Chiaroscuro in den Gemälden von La Tour und den Gemälden der italienischen, niederländischen, französischen und lothringischen Künstler. Die La Tour-Kenner sind sich gemeinhin darüber einig, dass der Maler Anregungen durch deren Gemälde oder zumindest durch die Reproduktionen deren Bilder erhalten und die eine oder andere Komposition für ein Bild übernommen bzw. variiert hat.

Hermann Voss schreibt 1915, dass La Tour die Tradition der Helldunkelstücke des Caravaggio-Kreises „[...] in etwas provinzieller, aber eigenartiger und persönlicher Weise fortführt.“²³⁷ Charles Sterling bemerkt, dass La Tour „[...] bestimmte latente Bestrebungen seiner Zeit ausgedrückt hat [und] daß [sic] seine Wege zu denen der großen europäischen Geister parallel verlaufen.“²³⁸ La Tour weist ohne Zweifel einen sehr eigenen Stil auf. Im Vergleich der Werke La Tours mit den Werken der oben erwähnten Malern (Caravaggio, Caravaggio-Kreis, lothringische Landsmänner) fällt deutlich auf, dass der Umgang mit der Gestensprache und dem Gesichtsausdruck der im Bild dargestellten Figuren ein anderer ist und die Künstler die Körpersprache unterschiedlich einsetzen. Der größte und auch augenscheinlichste Unterschied ist der, dass die dargestellten Figuren in La Tours Bildern meist einen neutralen Gesichtsausdruck aufweisen: Ihre Gesichter zeigen keine expressiven Gefühlsregungen bzw. werden so gut wie nie durch ein Mienenspiel bereichert. Dass dennoch eine Kommunikation zwischen den Personen herrscht – insbesondere durch das effektvolle Spiel der Blicke in den Genrebildern und die in besonnener, friedvoller Ruhe eingebettete Gestensprache in den religiösen Bildern – wurde am Beginn des 3. Kapitels bereits erörtert.

4.2. Religion

4.2.1. Religiöse Situation in Lothringen

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts war die religiöse Situation in Lothringen sehr komplex; zum Großteil aufgrund der protestantischen Reformation und der katholischen Reaktion darauf, der Gegenreformation.

²³⁷ Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 181.

²³⁸ Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 182.

Die Herzöge Karl III., Heinrich II. und Karl IV. praktizierten eine repressive Politik gegen den Protestantismus. Sie zwangen die Reformierten zur Flucht und erkannten das Edikt von Nantes, das den Protestanten im katholischen Frankreich religiöse Toleranz gewährte und von König Heinrich IV. von Frankreich unterzeichnet wurde, zu keiner Zeit an.²³⁹

1580 wurde in Nancy die Katholische Liga als Reaktion auf das Edikt gegründet. Die Herzöge von Lothringen stellten sich gegen Frankreich und wandten sich stattdessen – im Besonderen – an Spanien, das ebenfalls gegen den Protestantismus vorging.²⁴⁰

Seit dem Mittelalter galt Lothringen als ‚Land der Klöster‘. Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts breiteten sich Orden verschiedener Glaubensbekenntnisse aus und etablierten sich in Lothringen. Der Papst sah darin einen weiteren Weg, die protestantische ‚Bedrohung‘ zu bekämpfen. Auch die Konzilsväter des Konzils von Trient befürworteten diese Vorgehensweise.²⁴¹

Lothringen widmete sich mit außergewöhnlicher Energie dem Kampf gegen den Protestantismus;²⁴² die Jesuiten und die Franziskaner etablierten den Spiritualismus in dem Land. 1572 gründete Rom eine jesuitische Universität in Pont-à-Mousson. Einerseits, um Theologie zu lehren, und andererseits, um eine intellektuelle Grundlage zu schaffen, die es ermöglichte, auf die protestantischen ‚Angriffe‘ zu reagieren.²⁴³ Diese Universität war die einzige frankophone Universität mit einer strengen ultramontanen Orientierung.²⁴⁴ Der Franziskanerorden kümmerte sich weniger um die Scholastik als mehr um eine volksnahe Art der Seelsorge und Volksmission.²⁴⁵ Der Orden ermutigte zum Heiligenkult (beispielsweise Maria, Heiliger Sebastian und Heiliger Livier von Lothringen, dem Alphonse de Rambervillers ein Buch widmete²⁴⁶) zu Pilgerreisen und zum Glauben an Wunder und Mystisches.²⁴⁷

Um 1630-1635 beginnt das Spätwerk La Tours, in dem er beinahe ausschließlich Nachtstücke malt.²⁴⁸ Die Franziskaner hatten großen Einfluss in Lothringen zu Lebzeiten des Künstlers und wurden zur einflussreichsten spirituellen Kraft, die auf den Maler

²³⁹ Vgl. McClintock 2003, S. 27.

²⁴⁰ Vgl. McClintock 2003, S. 28.

²⁴¹ Vgl. McClintock 2003, S. 29.

²⁴² Vgl. McClintock 2003, S. 29.

²⁴³ Vgl. McClintock 2003, S. 27.

²⁴⁴ Vgl. McClintock 2003, S. 28.

²⁴⁵ Vgl. McClintock 2003, S. 27.

²⁴⁶ Siehe Kapitel 4.2.3.

²⁴⁷ Vgl. McClintock 2003, S. 30, 31.

²⁴⁸ Vgl. McClintock 2003, S. 32.

wirkte.²⁴⁹ Der Franzose Pierre Séguin arbeitete für den spanischen Hof, wo er unter den Einfluss des mystischen Spiritualismus der Heiligen Theresa von Avila kam. Während seines langen Aufenthaltes in Lothringen zwischen 1605 und 1636 verbreitete Séguin die spanischen Schriften; er machte mystische Schreiber, wie Vincent Ferrer, Theresa von Avila, Louis von Grenada, Arias von Seville und Julienne Morel, bekannt. Der Franziskanerorden in Lothringen fand an diesem Spiritualismus sofort Gefallen: Durch seinen Einfluss wurde der Glaube der Franziskaner nach den 1620er Jahren beschaulicher und mehr der Union des Gläubigen mit Gott gewidmet. Der Franziskaner André de l’Auge, der die Ideen der spanischen Mystik weiterführte, veröffentlichte das Buch ‚La Sainte Apocatastase‘, bestehend aus 24 Predigten. Das Titelbild stammte von Callot. Pariset ist der Meinung, dass La Tour die Predigten von Pater de l’Auge gehört hat und diese den Maler eventuell zu seinen Nachtbildern inspiriert haben.²⁵⁰ Einige von La Tours Darstellungen der Heiligen Maria Magdalena ebenso wie der Heilige Hieronymus und der Heilige Franziskus erleben die Union mit Gott durch Gebet bzw. Buße; die Union mit Gott ist eine der fundamentalen Lehrsätze des spanischen Mystizismus.²⁵¹

Pierre Fourier²⁵² (1565-1640) ist der bekannteste Reformier. Er studierte an der Universität in Pont-à-Mousson, an der der Jesuit Louis Richeôme unterrichtete.²⁵³ Richeôme publizierte ein Buch über die didaktische Verwendung der Kunst mit dem Titel ‚La peinture spirituelle ou l’art admirer, aimer, louer Dieu en toutes ses oeuvres et tirer de toutes profit salutaire‘.²⁵⁴ Fourier war sich der didaktischen Qualitäten der Kunst bewusst und bestellte beispielsweise 1616 ein Gemälde für seine Kirche in Mattaincourt. 1623 wurde Fourier von dem Bischof von Toul beauftragt, die Augustinerabtei von Saint Rémy in Lunéville zu reformieren. Fourier verbrachte ein Jahr in Lunéville und stand mit La Tour – angesichts des gemeinsamen Interesses für Kunst – in Verbindung.²⁵⁵ Wie bereits François-Georges Pariset nachwies, wurde der geistige Einfluss der Franziskaner in Lothringen durch das Wirken von Pierre Fourier noch verstärkt.²⁵⁶ Der jesuitische Priester de Berry veröffentlichte im Jahr 1639 ‚Dévotion à Saint Joseph‘, das zur berühmtesten

²⁴⁹ Vgl. McClintock 2003, S. 27.

²⁵⁰ Vgl. McClintock 2003, S. 31, 32, 33.

²⁵¹ Vgl. McClintock 2003, S. 32.

²⁵² Nach der französischen Besetzung Lothringens weigerte sich Fourier, den Treueid gegenüber Ludwig XIII. zu unterzeichnen, und musste 1634 fliehen (Vgl. McClintock 2003, S. 29.).

²⁵³ Vgl. McClintock 2003, S. 29.

²⁵⁴ Vgl. McClintock 2003, S. 22.

²⁵⁵ Vgl. McClintock 2003, S. 29. / Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 16.

²⁵⁶ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 128.

Erbauungsschrift, die dem Heiligen gewidmet war, wurde.²⁵⁷ Man hat sich in jener Zeit oft der Darstellung von Josef – den Fourier 1634 als „sehr großen, gelehrten, bewunderungswürdigen Zimmermann“²⁵⁸ pries – zusammen mit dem Jesusknaben gewidmet.²⁵⁹ La Tour malte zwei Bilder, in denen Josef der Hauptprotagonist ist: *Der hl. Josef als Zimmermann* und *Der Engel erscheint dem hl. Josef*.

Dem Orden der Franziskaner und dessem geistig-religiösem Weltbild verdankt La Tour gewiss manch geistige Anregungen. Es sind drei Gemälde des Heiligen Franziskus von La Tour erhalten. Die Wahl des Themas *Die Verzückung des hl. Franziskus* ist nicht ungewöhnlich in einer Zeit, in der die Franziskanermönche den Kult ihres Heiligen überall – insbesondere in Lothringen schien die Bewegung besonderen Anklang gefunden zu haben – verbreiteten.²⁶⁰

Der Jansenismus, eine weitere Bewegung in der katholischen Kirche mit Ähnlichkeiten zum spanischen Mystizismus, verbreitete sich Mitte des 17. Jahrhunderts in Lothringen. Der Jansenismus war eine holländische Bewegung, die auf den Lehren des Theologen Cornelius Jansen (1585-1638) basierte und dessen Zentrum das Kloster Port-Royal nahe Paris war. Diese Glaubensrichtung erreichte Lothringen allerdings nicht vor dem Beginn der 1640er Jahre. Demzufolge hat sie La Tour, dessen Stil und Karriere zu dieser Zeit bereits gefestigt war, wahrscheinlich nur wenig beeinflusst. Dennoch gibt es Parallelen zwischen dem Jansenismus und den Grundsätzen des Franziskanerordens: Beide Glaubensrichtungen forderten Askese und Introspektion.²⁶¹

1652 starb Georges de La Tour. Ein Testament wurde bis dato nicht entdeckt; die einzige aufgefundene Urkunde betrifft die Schenkung eines Landgutes an die Kapuzinermönche in Lunéville,²⁶² die sich 1632 in der Stadt etabliert hatten.²⁶³ La Tour stand auch mit den Kapuzinermönchen in Vic und mit Pierre Fourier in Verbindung und blieb, so Rosenberg, den Mönchen sein Leben lang treu verbunden.²⁶⁴ Dennoch, so meint der Kunsthistoriker, spricht nichts „[...] für den besonderen Glaubenseifer oder die Frömmigkeit La Tours

²⁵⁷ Vgl. McClintock 2003, S. 156.

²⁵⁸ Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 128.

²⁵⁹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 128.

²⁶⁰ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 122, 192. / Vgl. Tribout de Morembert 1972, S. 293, 297.

²⁶¹ Vgl. McClintock 2003, S. 32.

²⁶² Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 72. / Vgl. Nicolson / Wright 1974, S. 8. / Vgl. McClintock 2003, S. 14.

²⁶³ Vgl. McClintock 2003, S. 178.

²⁶⁴ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 16, 72.

[...]“.²⁶⁵ Akten zeugen davon, dass der Maler sein Leben lang nach Wohlstand trachtete. „Vor allem beweisen sie, daß [sic] der Künstler alles andere war als der ‚weltliche Heilige‘, der die Güter dieser Welt gering achtete, wie manche sich den Maler des *Neugeborenen* oder des *Hiob* vorstellen.“²⁶⁶

4.2.2. Konzil von Trient

Das Konzil von Trient fand zwischen 1545 und 1563 in Italien statt und diente der Antwort auf die Reformation. In der letzten der vier Sitzungsperioden wurde festgelegt, dass die Kunst eine Rolle in dieser Auseinandersetzung spielen sollte: Die Konzilsväter erkannten die didaktischen Qualitäten der Kunst und schrieben Richtlinien fest, welche die Bilder zu erfüllen hatten. Die Gegenreformation legte großen Wert auf die Gründungsväter (Hieronymus, Papst Gregor I., Ambrosius und Augustinus) und frühen Märtyrer (z.B. hl. Sebastian, hl. Livarius bzw. Livier). Angesichts der großen Lücken im Wissen um La Tour kann nicht gesagt werden, ob der Maler den Lehren des Konzils von Trient bewusst gefolgt ist; jedoch malte er die traditionellen Themen, zu denen die Gegenreformation ermutigt hatte. La Tours Bilder betonen die Bedeutung der Buße, Heilige um die Fürsprache bei Gott zu bitten, der Liebe für die Heilige Familie und die Wichtigkeit wohlätiger Handlungen, wie die Pflege des Heiligen Sebastians durch die Witwe Irene.

Das Konzil legte nicht nur die Themen und Motive fest, die sie für relevant und angebracht hielt, sondern auch den Stil, in dem ein Bild gemalt werden sollte: Kunst sollte klar, lesbar und realistisch sein. Der Realismus zeigt sich in La Tours Gemälden auf zwei Arten: Zum einen durch die Verwendung einfacher Menschen als Modelle für seine Heiligen. Dieser Realismus machte es den Menschen leichter, die Heiligen um ihre Fürsprache bei Gott zu bitten, da sie sich mit ihnen identifizieren konnten.²⁶⁷

Zum anderen zeigt sich der Realismus in La Tours' Bildern durch den Verzicht auf religiöse Symbole. Nur in einem einzigen Bild, in *Der Büßende hl. Hieronymus*, hat La Tour einen Heiligenschein gemalt, der sich kaum sichtbar über dem Kopf des Dargestellten befindet (Abb. 22).²⁶⁸

²⁶⁵ Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 16.

²⁶⁶ Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 16. / Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 16.

²⁶⁷ Siehe Kapitel 3.

²⁶⁸ Siehe Kapitel 3.

Das Konzil forderte Klarheit und Lesbarkeit der Bilder: Sie sollten nur das Wichtigste enthalten und nichts, was die Betrachter von dem Mysterium der Erlösung ablenken könnte.²⁶⁹ La Tours Gemälde könnten schlichter kaum sein. Der Maler vermittelt die Themen extrem spartanisch. So gut wie nie lenkt La Tour die Aufmerksamkeit der Betrachter auf einen detaillierten, dezidiert dargestellten Hintergrund oder auf irgendwelches Beiwerk. In jedem Bild liegt der eindeutige Schwerpunkt auf der dargestellten Figur bzw. auf den dargestellten Figuren. Auch bei der Mimik und Gestik hält sich der Maler zurück. Der Betrachter wird von nichts abgelenkt und kann sich auf die Aussage des Bildes konzentrieren.

Hat La Tour sich bewusst an die Dekrete des Konzils gehalten und aus diesem Grund diese realistische, schlichte Malweise praktiziert? Die Dekrete des Konzils von Trient waren die formellsten und offiziellsten, die die Rolle der Kunst während der Gegenreformation festlegten. Aber sie waren nicht die einzigen. Diverse Bücher nannten geeignete Themen für die Kunst und betonten die Aufgabe der Bilder, den Menschen den Glauben wiederzugeben. 1582 erschien das Buch ‚Discorso intorno alle imagini sacre e profane‘ von Kardinal Paleotti von Bologna. Das Buch nennt angebrachte Themen und diente als eine Art Leitbuch für jesuitische Künstler in Italien. Der Jesuit Louis Richeôme publizierte – wie bereits erwähnt – ein Buch über die didaktische Verwendung der Kunst mit dem Titel ‚La peinture spirituelle ou l’art admirer, aimer, louer Dieu en toutes ses oeuvres et tirer de toutes profit salutaire‘. Richeôme lehrte an der jesuitischen Universität in Pont-à-Mousson in Lothringen zu Lebzeiten La Tours. Es ist nicht möglich zu sagen, ob La Tour diese beiden Werke kannte. Tatsache ist aber, dass die Dekrete des Konzils von Trient in Lothringen bekannt waren. Insofern könnten sie auch La Tour geläufig gewesen sein.²⁷⁰

4.2.3. Alphonse de Rambervillers

Thuillier und Rosenberg sind sich darüber einig, dass der Reichsverweser und Bezirksvorsteher Alphonse de Rambervillers einen starken Eindruck auf La Tour gemacht hat. Rambervillers war Kunstliebhaber, leidenschaftlicher Sammler, Maler, christlich-religiöser Dichter und eine im öffentlichen Blickpunkt stehende Persönlichkeit aus Vic.²⁷¹ Er war ein gelehrter Mann und interessierte sich u.a. für Theologie. Um 1600

²⁶⁹ Vgl. McClintock 2003, S. 19-26.

²⁷⁰ Vgl. McClintock 2003, S. 22.

²⁷¹ Vgl. Thuillier 2003, S. 20. / Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 44, 46.

veröffentlichte er den Band ‚Les dévots élancements du poète chrétien‘ (‚The Pious Learnings of the Christian Poet‘). Als ein strenger Katholik publizierte er im Jahre 1624 ‚Les Actes [...] admirables du bienheureux Martyr Sainte Livier‘, das auf dem Leben des im 15. Jahrhundert lebenden Märtyrers Livier basiert. Rambervillers war für den Kult, der sich um den lothringischen Heiligen entwickelte, verantwortlich.²⁷²

Thuillier führt an, dass Briefe das Interesse Rambervillers an mehreren jungen Malerlehrlingen bezeugen und dass angenommen werden kann, dass Georges de La Tour darunter war. Man vermutet sogar, dass Rambervillers eine besondere Zuneigung zu La Tour hatte, seine Schulausbildung förderte und ihn in seiner Malerkarriere unterstützte.²⁷³ Auch McClintock und Conisbee schreiben Rambervillers eine große Bedeutung für La Tours Entwicklung zu.

Nicolson und Wright hingegen halten einen Einfluss Rambervillers auf La Tour für unwahrscheinlich. Die Autoren schreiben, dass der Reichsverweser einer der begabtesten Theologen seiner Zeit war, ein strenger Katholik mit einem Hang zur Mystik. Sie schreiben jedoch weiter, dass La Tour sich bis zu dem Tod Rambervillers auf die Darstellung herumziehender Bettelmusikanten, Prügeleien unter diesen, arglistiger Wahrsagerinnen und Falschspieler konzentrierte und nur mitunter Heilige als Einzelfiguren dargestellt hat. Aus diesem Grund hat es für die Autoren nicht den Anschein, als ob der Theologe irgendeinen Einfluss auf die künstlerische oder moralische Erziehung des Malers gehabt hätte. Zudem hat La Tour Vic kurz nach seiner Heirat 1617 verlassen um nach Lunéville zu ziehen, und war damit außerhalb des unmittelbaren Einflussgebiets von Rambervillers.²⁷⁴

Vic war aber zu klein und der Reichsverweser zu bedeutend, als dass – wie Thuillier sagt – ein Kind nicht von ihm gehört hätte, von seinem Kuriositätenkabinett und seinen Kunstwerken und vielleicht sogar einmal bei ihm gewesen ist.²⁷⁵ Es ist denkbar, dass La Tour das, was er von dem Theologen als junger Mann gelernt hat, erst später in seinen Bildern umsetzte bzw. anwandte. Möglicherweise hat Rambervillers ihn zu dieser subtilen Vermittlung religiöser Sujets angeregt, ihm das mystische, doppeldeutige Spiel mit dem Licht vor Augen geführt. Es ist nicht auszuschließen, dass Rambervillers einen Einfluss auf La Tour ausübte.

²⁷² Vgl. Conisbee 1996, S. 16. / Vgl. McClintock 2003, S. 8.

²⁷³ Vgl. Thuillier 2003, S. 22.

²⁷⁴ Vgl. Nicolson / Wright 1974, S. 3.

²⁷⁵ Vgl. Thuillier 2003, S. 20, 22.

4.3. Kunstdiskurse

1416 entdeckte Poggio Bracciolini in der Stiftsbibliothek von Sankt Gallen einen der wichtigsten antiken Traktate zur Rhetorik: Die ‚Zwölf Bücher über die Ausbildung des Redners‘ von Quintilian, die vollständig erhalten waren. Im Mittelalter hatte man fragmentarische Kenntnis von dem Manuskript besessen, aber der Fund von Bracciolini kam einer Wiederentdeckung gleich, die auf fruchtbaren Boden fiel. Es gab zahlreiche andere antike Werke, die sich mit der Rhetorik auseinandersetzten und im Mittelalter geläufig waren; doch diese enthielten nur wenig Konkretes über die Gestik, obwohl sie ihr einen zentralen, wenn nicht gar, wie bei Cicero oder Demosthenes, den wichtigsten Stellenwert für das Gelingen einer guten Rede einräumten. Quintilian dagegen bot im 11. Buch seines Manuskriptes eine genaue Beschreibung zur ‚actio‘ des Redners.²⁷⁶ „Die durchschlagende Wirkung des Textes gerade für die Entwicklung der neuzeitlichen Kunsttheorie lag jedoch weniger in der Ausführlichkeit der Beschreibungen begründet [...]. Von entscheidender Bedeutung ist, dass der Text zu nahezu allen Bereichen, die die neuzeitliche Rolle der Gestik in der bildenden Kunst betreffen, ausführliche Äußerungen und Begründungen bot: sei es zur Schönheit der Körperbewegungen, zum universalsprachlichen Charakter, zur affektiven Wirkung auf die Betrachter oder zum Vergleich der Rhetorik mit der bildenden Kunst.“²⁷⁷ In seinem Gestenkanon bietet Quintilian eine umfang- und kenntnisreiche Beschreibung und Analyse der Gestik. Sein Werk wurde 1416 wiederentdeckt und für die abendländische Rhetorik von größter Bedeutung: Darauf aufbauend wurden grundlegende Traktate zur Gestik-Forschung verfasst. Z.B. verfasste der deutsche Gelehrte Johann Heinrich Alstedt 1616 ‚Rhetorica‘, der Franzose Louis de Cresolles 1620 ‚Vacationes autumnales sive de perfecta oratoris actione et pronunciatione libri III.‘ und 1644 der englische Arzt John Bulwer ‚Chirologia or the Natural Language of the Hand‘ und ‚Chironomia or the Art of Manual Rhetoric‘.²⁷⁸

Leon Battista Alberti (1404-1472) hat die wirkungsästhetischen Gesichtspunkte der antiken Rhetorik auf den Diskurs über die bildende Kunst übertragen. Alberti setzte in dem

²⁷⁶ Vgl. Rehm 2004, S. 25. Ulrich Rehm erörtert die einzelnen Traktate ausführlicher. Der Autor behandelt zudem auch die Traktate, die nach dem Tod (1652) La Tours erschienen sind und die im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden. Siehe dazu das Kapitel ‚Die beredte Hand im neuzeitlichen Kunstdiskurs‘, in: Gabriele Groschner (Hg.), Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, (Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg 17.7. - 1.11.2004), Salzburg 2004, S. 25- 51.

²⁷⁷ Rehm 2004, S. 25.

²⁷⁸ Vgl. Groschner 2004d, S. 14.

Näheres zu John Bulwer siehe S. 85-86

ersten theoretischen Traktat über die Malerei von 1435 besonders auf den Begriff der Bilderzählung, der „*historia*“ oder „*(i)storia*“, um die Nobilität der Malerei gegenüber dem Handwerk zu verdeutlichen.

Für Alberti ist der Einsatz verschiedener Gesten ein wesentliches Mittel, die Variationsbreite der Bildkomposition zu garantieren. Für die weitere Entwicklung des neuzeitlichen Kunstdiskurses von besonderer Wichtigkeit ist die der Gestik zugeschriebene Rolle für die Wirkung eines Bildes auf den Betrachter: Alberti schreibt, dass eine Bilderzählung dann das Gemüt des Betrachters bewegen wird, wenn die im Bild dargestellten Personen selbst starke Gemütsbewegungen aufweisen. Diese würde man an den Körperbewegungen erkennen. Somit kommt der Gestik im Bild nicht irgendeine der Funktionen der Rhetorik zu, sondern diejenige, die der Antike als die höchste galt: Das ‚*movere*‘, d.h. die seelische Erregung der Betrachter. Alberti wünschte in den Bildern eine Art ‚*rhetorischen Mittler*‘, der zwischen Betrachter und Bild durch Gesten vermittelt. Alberti meinte damit, dass eine im Bild dargestellte Figur den Betrachter zur Anteilnahme an dem bewegen soll, was im Bild gerade geschieht; beispielsweise, dass der Mittler den Betrachter dazu einlädt, mit ihm zugleich zu lachen.²⁷⁹

Für Leonardo da Vinci (1452-1519) war es wichtig, dass der Maler die Gestik der Menschen studiert und Skizzen davon anfertigt, damit es ihm möglich ist, die gemalten Figuren scheinbar zum Leben zu erwecken. Spätestens seit da Vinci sind wesentliche Bereiche des neuzeitlichen Kunstdiskurses „[...] von der Überzeugung geprägt, dass keine andere Kunst so eindeutig – wenn auch stumm – ‚*sprechend*‘ sei, vor allem aber so unmittelbar auf die Seele ihrer Rezipienten wirke, wie die bildende Kunst.“²⁸⁰

Da Vinci sah in Taubstummen die besten Lehrmeister für Maler und forderte die Künstler auf, deren Zeichensprachen zu beobachten. Von Taubstummen könnten sie, so Da Vinci, am besten und differenziertesten lernen, mit welcher Geste man welche Absicht zum Ausdruck bringe.²⁸¹

In Da Vincis ‚*Trattato della pittura*‘, der in acht Abschnitte unterteilt ist, ist der dritte Teil u.a. dem Einfluss der Gefühlsregungen bzw. der Empfindungen auf die Mimik gewidmet. ‚*Trattato della pittura*‘ erschien 1651 in Paris und war mit Illustrationen von Poussin versehen.²⁸²

²⁷⁹ Vgl. Rehm 2004, S. 25, 26, 28.

Vergleiche Affektenlehre bei *Prügelei unter Bettelmusikanten*, Kapitel 3.3.2.

²⁸⁰ Rehm 2004, S. 28.

²⁸¹ Vgl. Rehm 2002, S. 82.

²⁸² Vgl. Pasquinelli 2007, S. 314.

Neben dem rhetorischen Verständnis von Gestik war auch eine ganz andere Auffassung von Bedeutung. Gestik wurde auch als Symbolik verstanden – im Sinne der sich seit dem 15. Jahrhundert etablierenden Hieroglyphik – und konnte somit in Bildern als Attribut eingesetzt werden. Marsilio Ficino (1433-1499) interpretierte die ägyptischen Hieroglyphen als rätselhafte (änigmatische) Pictographen,²⁸³ „[...] mit denen die ägyptischen Priester die Mysterien verschlüsselt mitgeteilt hätten.“²⁸⁴ Hieroglyphische Bilder galten als Abbilder der göttlichen Ideen von den Dingen und sind somit – nach heutigem Verständnis – etwas entscheidend vom Symbol Verschiedenes: Zum Verstehen der hieroglyphischen Bilder reicht das bloße ‚Eingeweiht-sein‘ nicht mehr aus, sondern darüber hinaus wird „persönliche Inspiration und intellektuelle Intuition“²⁸⁵ verlangt.

Piero Valeriano (1477-1558) trug durch seine im Jahr 1556 in Basel veröffentlichte ‚Hieroglyphica‘ zur Verbreitung der Hieroglyphik in der Neuzeit bei. Das Buch wurde mehrmals neu aufgelegt und übersetzt.²⁸⁶ Es „[...] markiert den Beginn einer systematischen, historischen Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Zeichen oder Symbolen im Allgemeinen und von Gesten im Besonderen.“²⁸⁷ Das Buch wurde zu einer umfassenden Enzyklopädie antiker Symbole. U.a. wurden Gesten hier bestimmten Bedeutungen zugeordnet; beispielsweise bedeuten ausgestreckte Hände und Finger Eloquenz. Cesare Ripa (ca. 1560-1625) hat viele dieser Hinweise bzw. Entsprechungen in seine ‚Iconologia‘ aufgenommen.²⁸⁸

In Giovanni Paolo Lomazzos (1538- ca. 1590) ‚Trattato dell’ Arte della Pittura‘, der 1584 in Mailand erschien, wird der Einsatz der Gestik in der bildenden Kunst erstmals ausführlicher behandelt. Lomazzo geht auf sehr viele Gesten und deren Bedeutung ein und versucht den Lesern die ‚Natur‘ der Gestik zu vermitteln. Wenige Jahre später verfasste Lomazzo ‚L’idea del Tempio della pittura‘.²⁸⁹

Dass den Affekten eine moralische Dimension zugeschrieben wurde, war für die weitere Entwicklung des neuzeitlichen Kunstdiskurses entscheidend. Dies gilt vor allem für die bis ins 19. Jahrhundert sehr einflussreiche Affektenlehre des Jesuiten Cyprian Soarez (1548-

²⁸³ Vgl. Rehm 2004, S. 28.

²⁸⁴ Rehm 2004, S. 28.

²⁸⁵ Rehm 2004, S. 29.

²⁸⁶ Vgl. Rehm 2004, S. 29.

²⁸⁷ Rehm 2004, S. 29.

²⁸⁸ Vgl. Rehm 2004, S. 29.

²⁸⁹ Vgl. Rehm 2004, S. 29. / Vgl. Rehm 2002, S. 69.

1617).²⁹⁰ „Soarez zufolge sind die Affekte Regungen eines sinnlichen Strebevermögens, die moralisch indifferent sind. Gut oder Übel werden daran gemessen, worauf die Affekte sich beziehen und in welcher Art sie dieses tun.“²⁹¹ Dem Jesuiten zufolge sind gute Taten erst dann vollkommen, wenn Affekte dabei mitwirken; demzufolge ist die Rhetorik dazu imstande, die Seele zu bewegen. Insbesondere stoizistisch ausgerichtete Autoren widersprachen dem und waren der Ansicht, dass eine Tat nur dann sittlich gut war, wenn Affekte keine Rolle spielen.²⁹²

Das Ansprechen der Affekte wurde von den Jesuiten in den Dienst der Gegenreformation gestellt. 1589 erschien in Köln erstmals das vom Jesuiten Jean Voel (1541-1610) verfasste ‚Generale Arteficio orationeis‘. Es zählte zu den einflussreichsten Abhandlungen. Gestik spielte im Rhetorik-Unterricht der Jesuiten eine große Rolle und gerade das Gestikrepertoire Quintilians wurde hier für die Anforderungen der Predigten adaptiert. Die ‚actio‘ wurde an den Jesuiten-Gymnasien sehr geschätzt und gefördert.²⁹³

Daneben gab es noch weitere Affektenlehren, wie die Lehre von René Descartes (1596-1650) und Karel van Mander (1548-1606).²⁹⁴

Seit dem 17. Jahrhundert kam der universalen Verständigungsmöglichkeit – Quintilian bemerkte bereits, dass die Gestensprache von allen verstanden wird – ein immer größeres Interesse zu. Der Jurist und Literat Giovanni Bonifacio (1547-1635) schrieb 1616 das Buch ‚L’Arte de’ Cenni‘, das ausschließlich der Kunst der Gestik gewidmet war und in dem es über die Kunst der Gebärdensprache geht. Das Buch erschien in Vicenza und umfasst 624 Seiten.²⁹⁵

Der englische Mediziner John Bulwer betonte ebenfalls den universalen Wert der Gestensprache.²⁹⁶ 1644 veröffentlichte Bulwer in London zwei Bücher, die er ausschließlich der Sprache der Hand widmete. Bulwer unterteilte seine Untersuchungen in eine Chirologia und eine – ausdrücklich darauf aufbauende – Chironomia. Im ersten Buch, der Chirologia, beschreibt der Mediziner die natürlichen und im zweiten Buch, der Chironomia, die künstlich eingesetzten Gesten. Bulwer vertritt die Meinung, dass die Gestik der Hand die einzig natürliche Sprache der Menschheit sei und dass – gleich

²⁹⁰ Vgl. Rehm 2004, S. 31.

²⁹¹ Rehm 2002, S. 67.

²⁹² Vgl. Rehm 2004, S. 31. / Vgl. Rehm 2002, S. 67.

²⁹³ Vgl. Rehm 2004, S. 31.

²⁹⁴ Vgl. Rehm 2002, S. 67.

²⁹⁵ Vgl. Warnke 1981, S. 118, 119. / Vgl. Rehm 2002, S. 86.

Nähere Informationen zu Giovanni Bonifacios Buch ‚L’Arte de’ Cenni‘ siehe Rehm 2002, S. 86-89.

²⁹⁶ Vgl. Warnke 1981, S. 119.

nationaler und individueller Eigenheiten – die Gestik auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen sei. Um dies zu belegen, führt Bulwer zu jedem Gestus Textstellen unterschiedlicher Sprachen und Zeiten an. Er konsultiert über 200 Quellen; sowohl christliche als auch heidnische Autoritäten. Zusätzlich ließ er auch Erkenntnisse aus eigener Erfahrung einfließen.²⁹⁷ Es ist nur schwer einzuschätzen, wie weit verbreitet das Werk Bulwers war. 1648 gab es immerhin eine zweite, unveränderte Auflage. Ein Einfluss auf spätere englische rhetorische Literatur konnte nachgewiesen werden. Später erschienene Chironomien sind noch zu wenig erforscht, um die Wirkung Bulwers auf diese zu klären. Dennoch, so meint Rehm, sind die Bücher des englischen Mediziners in ihrem Wert als Quelle zur Gestik nicht zu unterschätzen; das zusammengetragene Wissen um die unterschiedlichen Bedeutungen der Gesten scheint damals gemeinhin Geläufiges zusammenzufassen.²⁹⁸

Neben Bonifacio und Bulwer gab es noch andere Befürworter, die der Gestik den Stellenwert als Universalsprache zuschrieben (z.B. Michel de Montaigne [1533-1592], Etienne Bonnot de Condillac [1715-1780], Michel Charles L'Épée [1712-1789]). Der Geste einen derart hohen Stellenwert für die menschliche Kommunikation zuzuschreiben, blieb nicht ohne kritische Reaktion (vgl. François Rabelais [gest. 1553], Jean-Jacques Rousseau [1712-1778]).²⁹⁹

Im Rahmen einer Vorlesung, die Charles Le Brun (1619-1690, erster Hofmaler des Königs von Frankreich und Direktor der Académie Royale des Peinture et de Sculpture³⁰⁰) 1667 vor der Académie über die ‚Mannalese‘ von Nicolas Poussin gehalten hat, erklärt dieser „[...] es geradezu zum Wesen eines guten Kunstwerks, wie eine Art Wunder zu wirken und die entsprechende ‚admiration‘ hervorzurufen [...]“.³⁰¹

Le Brun erarbeitete einen gestischen Ausdruckskatalog.³⁰² Es ging ihm besonders um die menschliche Leidenschaft, die von der menschlichen Seele hervorgebracht werde und sich im Gesicht offenbare.³⁰³ Aufgrund des Katalogs unterwies man in den Kunstakademien

²⁹⁷ Vgl. Rehm 2004, S. 36, 37.

²⁹⁸ Vgl. Rehm 2002, S. 98, 99.

²⁹⁹ Vgl. Rehm 2002, S. 79, 80.

Nähere Informationen zu den genannten Befürwortern bzw. Kritikern siehe Rehm 2002, S. 77-82.

³⁰⁰ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 320.

³⁰¹ Rehm 2004, S. 41. / Vgl. Rehm 2004, S. 39, 41.

³⁰² Vgl. Warnke 1981, S. 118.

³⁰³ Vgl. Pasquinelli 2007, S. 320.

alle Künstler darin, für jede seelische Gemütslage die entsprechende „Gebärdeformel“ verfügbar zu haben.³⁰⁴

Ob und von welchen Kunstdiskursen Georges de La Tour womöglich Kenntnis hatte, ist nicht bekannt. Es soll hier auch nicht die Behauptung aufgestellt werden, dass der Maler streng nach solch einem ‚Katalog des menschlichen Ausdrucks‘ arbeitete. Doch war das 17. Jahrhundert ein Jahrhundert der Gestik und der ‚beredten‘ Hände.³⁰⁵ Es gab zahlreiche Versuche, Regeln der Kunst zu erstellen. Die Kunsttraktate waren weit verbreitet und für Künstler leicht zugänglich.³⁰⁶ Unter diesen Umständen ist es durchaus möglich, dass La Tour Katalogen, die zum Teil als Nachschlagewerke zu Handgesten konzipiert worden waren (vgl. Bulwer)³⁰⁷, kundig war.

Interessant ist, dass für die Jesuiten, die in Lothringen zu Lebzeiten La Tours einen großen Einfluss hatten, Gestik eine wichtige Rolle im Rhetorik-Unterricht spielte; das Gestikrepertoire Quintilians wurde an den Jesuiten-Gymnasien sehr gefördert und für die Anforderungen der jesuitischen Predigten adaptiert.³⁰⁸ Demgegenüber ist der Einsatz von symbolischer Gestensprache in La Tours Werken kaum zu finden; der Maler arbeitete – wie eingangs in Kapitel 3 erläutert – nicht mit symbolischen Gesten, für deren Verständnis ein bestimmtes Vorwissen vonnöten ist. Er verwendete, abgesehen von der ‚Geste der gewölbten Hand‘, für die es möglicherweise eine tiefere Bedeutung gibt, natürliche Gesten, welche ebenfalls Teil mancher Traktate – wie beispielsweise bei Bulwer, Da Vinci – waren.

Wie Rehm schreibt, scheint das in Bulwers Büchern *Chirologia* und *Chironomia* Zusammengetragene damals weithin Geläufiges zusammenzufassen.³⁰⁹ Es ist nicht auszuschließen, dass La Tour solch ähnliche Traktate über die Hand- und Fingergesten kannte bzw. mit ihnen durch Auftraggeber bzw. andere Künstler in Lothringen, oder auf einer seiner Reisen konfrontiert wurde und sich durch diese der Bedeutung und der großen Ausdrucksstärke der Gestik bewusst wurde.

³⁰⁴ Vgl. Warnke 1981, S. 118.

³⁰⁵ Vgl. Stöckmann 2004, S. 52.

³⁰⁶ Vgl. Swoboda 2004, S. 230.

Siehe Kapitel 3.

³⁰⁷ Vgl. Rehm 2002, S. 92.

³⁰⁸ Vgl. Rehm 2004, S. 31.

³⁰⁹ Vgl. Rehm 2002, S. 99.

4.4. Die Klientel

1617 heiratete La Tour Diane Le Nerf. Sie war Tochter des Noble Jean Le Nerf, der das Amt eines Finanzverwalters beim Herzog von Lothringen innehatte und zu den reichsten Männern Lunévilles zählte. Diese Heirat bedeutete für den Bäckerssohn eine Verbesserung seiner gesellschaftlichen Stellung. Diana Le Nerf war durch ihre Geschwister und Cousins mit dem niederen Landadel und einflußreichen Bürgern verwandt; diese Beziehungen verhalfen La Tour zu einem treuen und zahlungskräftigen Kundenkreis.³¹⁰

1620 zog La Tour mit seiner Familie nach Lunéville. In diesem Marktflecken residierten immer häufiger die Herzöge und ließen sich dort auch ein Schloss bauen.³¹¹ Was bewegte La Tour dazu, nach Lunéville zu ziehen? Die Le Nerfs gehörten zu den Honoratioren der Stadt und besaßen ansehnliche Besitzungen. Diana Le Nerf wuchs in Lunéville auf und war dort bekannt; La Tour bekam also leicht Zutritt zu dem kleinen Kreis der örtlichen Aristokratie.³¹² Von Heinrich II. erhielt der Maler auf Anfrage Freibriefe auf Lebenszeit, die ihm praktisch alle Vorteile des Adels gewährten, ohne adelig zu sein. Das beweist, dass La Tour einflussreiche Gönner hatte.³¹³ Heinrich II. war interessiert daran, La Tour in Lunéville sesshaft zu machen, da es bis dahin noch keinen Maler in dem Gebiet gab;³¹⁴ hier hatte La Tour somit auch keine Konkurrenz zu fürchten und konnte sich schnell einen Kundenkreis schaffen.³¹⁵

Zur damaligen Zeit gab es in Lothringen viele Klosterneugründungen bzw. – ausbauten und dadurch Aufträge für großformatige Altarbilder. Auch einzelne Gemeindepfarren verspürten das Bedürfnis, ein Altarbild zu besitzen. Auch La Tour dürfte Interesse daran gehabt haben, einen solchen Auftrag zu erhalten, obgleich ihm Le Clerc und Deruet in Nancy bestimmt Konkurrenz gemacht haben. Es ist jedoch heute kein Altarbild von La Tour bekannt und auch in den Archiven ist kein Auftrag für ein solches Werk an La Tour zu finden.³¹⁶ Die erhaltenen Gemälde von La Tour weisen jeweils ein relativ kleines Format auf und waren nicht für Kirchen gedacht, in denen sie von vielen Gläubigen gesehen worden wären.³¹⁷

³¹⁰ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 48.

³¹¹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 48, 51.

³¹² Vgl. Thuillier 2003, S. 41.

³¹³ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 51. / Vgl. Thuillier 2003, S. 41, 42.

³¹⁴ Vgl. Thuillier 2003, S. 42.

³¹⁵ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 51, 52.

³¹⁶ Vgl. Thuillier 2003, S. 40.

³¹⁷ Vgl. McClintock 2003, S. 59.

Seine Kunden waren Privatpersonen. Höchstwahrscheinlich hat sich La Tour um eine bürgerliche und adlige Klientel bemüht, die ihre privaten Wohnhäuser mit Bildern religiöser und vor allem weltlicher – vielleicht sogar eine Mischung daraus – Sujets schmücken wollte.³¹⁸ Es herrschte ständig Nachfrage nach kleinen Gemälden mit einfachen Motiven, wie *Mädchen am Kohlebecken* oder *Der Knabe mit der Lampe* (Abb. 130), die offenbar auch einem weniger anspruchsvollen Publikum gefielen.³¹⁹ Es war eine sichere Einnahmequelle für den Maler ohne viele Konkurrenzkämpfe, und weniger ‚einengend‘ wie Kirchenmalerei oder Porträts.³²⁰ Neben Bürgern, die ‚anspruchlose‘ Motive, wie die pustenden Figuren, bevorzugten, hatte La Tour auch eine Kundschaft, die mit Sicherheit fachkundig war und die zweideutigen Bilder des Malers verstand bzw. diese möglicherweise sogar wünschte.³²¹

Thuillier nimmt an, dass die Kundschaft La Tours zum großen Teil aus französischen Würdenträgern und Beamten bestand, die aufgrund des Krieges ins Land gekommen waren. Auch Gouverneure der Stadt, Intendanten und Armeelieferanten zählten zu seinen Sammlern.³²² Zwischen 1644/45 und 1651/52 wurden sechs Gemälde von der Stadt Lunéville bei La Tour in Auftrag gegeben, um sie dem Gouverneur La Ferté zu schenken.³²³ Aus einem Inventar, das anlässlich der Entmündigung der ersten Frau La Fertés im Jahre 1653 aufgestellt wurde, sind die Motive einiger dieser Geschenke bekannt. Bei fünf der sechs Bilder handelt es sich um religiöse Sujets. Das Motiv des letzten Bildes, das La Tour für den Gouverneur gemalt hat, ist nicht bekannt.³²⁴

Gemeinsam mit La Ferté war Jean Baptiste de Bretagne der wichtigste Sammler von La Tour. Bretagne hatte neben Nachtstücken auch die *Wahrsagerin* erworben. Richelieu besaß wahrscheinlich ein *Nachtstück mit Musikanten*, das 1643 in einem Inventar seines Schlosses Rueil aufgelistet wurde, und einen *Heiligen Hieronymus*, der im Ankleidezimmer im Palais Cardinal hing.³²⁵ Der Herzog Heinrich II. erwarb zwei Gemälde von La Tour. Um welche Bilder es sich genau handelte, ist nicht bekannt.³²⁶

³¹⁸ Vgl. Thuillier 2003, S. 40, 45.

³¹⁹ Vgl. Thuillier 2003, S. 188, 234. / Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 130.

³²⁰ Vgl. Thuillier 2003, S. 40, 45.

³²¹ Siehe Seite 90 desselben Kapitels.

³²² Vgl. Thuillier 2003, S. 187.

³²³ McClintock schreibt, dass die Gemälde zwischen 1645 und 1652 in Auftrag gegeben wurden (Vgl. McClintock 2003, S. 35.) Thuillier schreibt, dass die Gemälde zwischen 1644 und 1651 in Auftrag gegeben wurden. (Vgl. Thuillier 2003, S. 187.)

³²⁴ Vgl. Thuillier 2003, S. 187. Der Autor geht an dieser Stelle noch genauer auf den Gouverneur ein und auch auf die Inventarliste (Motive der Gemälde, Entstehungsdatum, Preis).

³²⁵ Vgl. Thuillier 2003, S. 187, 188.

³²⁶ Vgl. Thuillier 2003, S. 103.

Die Gemälde, die La Tour für seine Kundschaft schuf, waren folglich nicht für einen öffentlichen Ort bestimmt, sondern für den privaten Gebrauch vorgesehen. Dies hat dem Künstler freiere Hand in der Gestaltung der Gemälde gelassen.

Die private Verwendung der Bilder erklärt einerseits die Wahl der Sujets und der Themen und andererseits – zumindest zum Teil – die Malweise des Künstlers. Die Betrachter mochten diese ruhigen und stillen Bilder; La Tours Kunst befriedigte wohl die Bedürfnisse der Leute nach Abgeschlossenheit, Innerlichkeit und Einfachheit.³²⁷

Die gebildete Schicht hatte eine Vorliebe für Alltagsszenen; einige Gemälde La Tours können gleichzeitig als religiöse und als profane Bilder gelesen werden, da La Tour die Szenen derart subtil präsentiert. Möglicherweise wollten die Auftraggeber keine eindeutig religiösen Darstellungen; keine Engel mit Flügeln, keine Heiligenscheine, keine theatralischen und ausfallenden Gesten. Es ist anzunehmen, dass die gebildete Schicht die Symbolik des Lichtes und die Bedeutung bestimmter Handgesten verstand und wusste, dass es sich wie im Falle des *Neugeborenen* nicht um eine profane Szene mütterlicher Liebe handelt, sondern um eine Darstellung Annas, der Mutter Gottes und des Jesuskindes, das in göttlichem Licht erstrahlt. Diese subtile Malweise, die fehlende Theatralik und die zurückhaltende Mimik und Gestik gefielen der Kundschaft La Tours.

McClintock meint sogar, dass die gebildete Klientel La Tours Esoterik schätzte und es als interessante ‚Herausforderung‘ ansah, die Thematik seiner Werke zu ‚enträtseln‘. Das Interesse am Obskuren führte zu La Tours Lebzeiten noch zu anderen intellektuellen Übungen, wie das Spiel, absichtlich raffinierte bzw. komplizierte Symboliken auf Emblemen zu enträtseln.³²⁸

4.5. Kunst nur als Nebenbeschäftigung

La Tour gehörte zu den wohlhabenden Bürgern mit Grundbesitz. Die Malerei scheint seine geringste Einnahmequelle gewesen zu sein. Rosenberg vermutet sogar, dass die Malerei für den Künstler nur ein lukrativer Zeitvertreib war.³²⁹ Dementsprechend musste sich der Maler nicht um ein einträgliches Aufgabengebiet – wie die Altarbilder – bemühen und sich dem Geschmack eines Auftraggebers beugen.

³²⁷ Vgl. Prohaska 1987, S. 6.

³²⁸ Vgl. McClintock 2003, S. 59.

³²⁹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 16.

4.6. Schrecken des Krieges

Lothringen wurde zu Lebzeiten La Tours jahrelang von Kriegen und Bränden heimgesucht. Seit 1630 wütete in dem Land die Pest. Ende 1631 marschierten französische Truppen in Lothringen ein und im Jänner 1632 erfolgte der Einmarsch Ludwigs XIII. in Vic, bald darauf der Einmarsch in Nancy. Ab 1635/36 wurde die Lage in Lothringen immer beunruhigender und in der Umgebung von Lunéville fanden ständig Gefechte statt. Seuchen, Brände und Plünderungen wüteten in Lunéville und Nancy. 1638 steckten französische Truppen den Wohnort La Tours in Brand; die Stadt brannte gänzlich ab. In der ganzen Umgebung herrschte große Not und beinahe alle Einwohner verließen Lunéville.

Auch hat der Künstler sieben seiner mindestens zehn Kinder zu Grabe tragen müssen; nur drei seiner Kinder (der Sohn Étienne und die beiden Töchter Claude und Chrétienne) haben ihn überlebt.³³⁰

All das waren schwere Schicksalsschläge für Georges de La Tour, die sein Denken, sein Empfinden und auch seine Kunst änderten.³³¹ Um 1630-1635 – ab etwa dem Zeitpunkt, als der Krieg auch in Lothringen Einzug hielt – beginnt das Spätwerk des Künstlers, das sich durch den Wechsel von Tag- zu Nachtbildern auszeichnet. Bis auf wenige Ausnahmen sind alle Nachtstücke religiöse Bilder.

Mit den schweren Zeiten, die La Tour damals erlebte, könnten einerseits die Wahl seiner Themen³³² und andererseits sein Stil und die verhaltene Körpersprache der dargestellten Figuren erklärt werden. La Tour malte keine Kriegsserie wie beispielsweise Jacques Callots ‚Les Grandes Misères de la Guerre‘ (Abb. 131) von 1633, in denen er der Bevölkerung die Schrecken des Krieges und das Leid der Menschen mahnmalartig vor Augen führte. La Tour wählte dahingegen gewaltlose religiöse Themen ohne Theatralik und ohne ausladende Gestik. Er malte ruhige Bilder, in welchen stille Andacht durch die in sich versunkenen Menschen versinnbildlicht wird. Wählte La Tour diese Themen und setzte sie so harmonisch und bedachtsam um, weil der Krieg ohnehin schon so viel Leid mit sich brachte und die Bilder dies den Menschen nicht auch noch in Erinnerung rufen mussten? Die Landsmänner und auch der Maler selber sehnten sich nach Frieden und Sicherheit. Die friedvollen religiösen Szenen und die in sich versunkenen Figuren befriedigten wohl die Sehnsucht der Menschen nach Seelenruhe.

³³⁰ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 16.

³³¹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 14, 18, 54. / Vgl. Thuillier 2003, S. 112.

³³² Auf die Wahl der Themen wird hier nicht näher eingegangen.

Mit manchen seiner Bilder nahm Georges de La Tour jedoch auf den Krieg Bezug: Er stellte leidgeplagte Menschen dar und appellierte dadurch an den Glauben der Menschen. Ein Bild, das von Forschern zu dem Spätwerk La Tours gerechnet wird, ist *Hiob und seine Frau*³³³ (Abb. 5). Durch den Bildaufbau, die dargestellten Figuren und deren Gebärden schafft La Tour einen Hiob, der zum Synonym für das Standhaftbleiben in schweren Zeiten wird.

In dem Gemälde ist die Szene aus Hiob 2, 7-10 dargestellt.³³⁴

Der Satan ging weg vom Angesicht Gottes und schlug Hiob mit böartigem Geschwür von der Fußsohle bis zum Scheitel. Hiob setzte sich mitten in die Asche und nahm eine Scherbe, um sich damit zu schaben. Da sagte seine Frau zu ihm: Hältst du immer noch fest an deiner Frömmigkeit? Lästere Gott und stirb!

Hiob sitzt völlig ausgezehrt, schlaff und aller Kraft beraubt rechts im Bild. Links neben ihm steht seine Frau. Sie ist in eine enorme Körpermasse verwandelt, die zwei Drittel des Bildes einnimmt. Sie muss ihren Oberkörper und Kopf tief neigen, damit sie nicht über den Bildrahmen hinausreicht.³³⁵ Sie wirkt riesig im Vergleich zu dem Greis. Hiob hat seine Hände gefaltet auf den Knien ruhen und blickt mit weinerlichem Gesicht zu seiner Frau empor. Diese hält in ihrer rechten Hand eine Kerze, blickt zu ihrem Mann hinab und hält ihre linke Hand über seinem Kopf, ohne ihn tatsächlich zu berühren. Dieser nächtliche Dialog zwischen den zwei Figuren drückt sich nur über das subtile Wechselspiel ihrer Blicke und Hände aus.³³⁶

³³³ Anthony Blunt datiert das Bild um das Jahr 1635, Jacques Thuillier zählt es zu den letzten Werken La Tours und datiert es in die Zeit kurz vor *Verleugnung Petri*. Rosenberg ist der Meinung, dass das Bild sich aufgrund des Realismus und der Ausführung mancher Partien nicht mit dieser Stilphase vereinbaren lässt. Er datiert das Bild in die Zeit kurz vor 1644, aber auf jeden Fall vor die hochformatigen Sebastian-Varianten. (Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 144.)

³³⁴ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 144.

Thuillier glaubt nicht, dass es sich hierbei um diese Szene aus der Bibel handelt, weil es sich bei dem Mann im Bild nicht um den Hiob handeln kann, der seine Frau zurechtweist (Hiob 2, 10: Er aber sprach zu ihr: Wie eine Törrin redet, so redest du. Nehmen wir das Gute an von Gott, sollen wir dann nicht auch das Böse annehmen? Bei all dem sündigte Hiob nicht mit seinen Lippen.) und „sich nicht mit seinen Lippen versündigt“ (Ijob 2, 10), als vielmehr um den Hiob aus dem nächsten Kapitel der Bibel, der sich bei seinen Freunden beklagt. (Vgl. Thuillier 2003, S. 224, 225.) Allerdings sind in dem Gemälde La Tours nicht die drei Freunde Hiobs dargestellt, sondern seine Frau. Zudem ist das einzige Requisit im Bild eine angebrochene Schale, von der die „Scherbe“ fehlt, mit der Hiob sich schabte. Doch muss man zugeben, dass keine Schwäre an Hiobs Körper zu sehen ist (Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 144.).

³³⁵ Vgl. Thuillier 2003, S. 224.

³³⁶ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 144.

La Tour malte hier ein Bild, das seine tiefste Überzeugung zum Ausdruck brachte.³³⁷ Er rührte, wie Rosenberg es ausdrückt, an einem „[...] der großen existentiellen Geheimnisse, an den ‚Stein des Anstoßes‘: an das Schweigen Gottes angesichts des menschlichen Leidens“.³³⁸ Hiob duldet alles, was über ihn ergeht, ohne ‚mit seinen Lippen zu sündigen‘.³³⁹ Die Frau Hiobs symbolisiert die Zweifel daran, ob das Elend je ein Ende haben wird; Hiob den Glauben und das Vertrauen in Gott.³⁴⁰ Er war ein Vorbild, das den Menschen im Lothringen des 17. Jahrhunderts, das von Pestseuchen, Kriegen und Hungersnöten heimgesucht wurde, etwas zu sagen hatte.³⁴¹ Im 17. Jahrhundert wurde das Buch Hiob häufig gelesen und Pierre Fourier zitierte den Nonnen von Lunéville Stellen daraus, um sie in dieser schweren Zeit der Katastrophen zu bestärken. Am Ende hat sich Hiob unterwerfen und akzeptieren müssen, dass die Wege Gottes unergründlich sind:

Hiob 42, 3:

So habe ich denn im Unverstand geredet über Dinge, die zu wunderbar für mich und unbegreiflich sind.

La Tour malte Hiob mager, schlaff und mit faltigem Körper. Neben ihn stellte er diese riesige Frau, um die Standhaftigkeit des Greises anschaulich zu machen. Thuillier geht davon aus, dass La Tour in der Verzweiflung dieser grauenhaften Jahre des Krieges, der Seuchen und der Hungersnöte einen Hiob sehen wollte, der bei allem Elend und Leid standhaft blieb.³⁴²

Auch mit dem Gemälde *Der Engel erscheint dem hl. Josef* – wie in Kapitel 3.6.6. bereits besprochen – ermutigt La Tour seine Landsmänner dazu, geduldig zu sein und an ihrem Glauben festzuhalten, da ihr Leid ein Ende haben wird und bessere Zeiten auf sie warten.³⁴³

³³⁷ Vgl. Thuillier 2003, S. 224.

³³⁸ Rosbenber / Macé de Lépinay 1974, S. 144.

³³⁹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 144. / Ijob 2, 10.

³⁴⁰ Vgl. McClintock 2003, S. 196.

³⁴¹ Vgl. Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 144.

³⁴² Vgl. Thuillier 2003, S. 226.

³⁴³ Vgl. McClintock 2003, S. 158.

4.7. Unvermögen

Georges de La Tour Unvermögen zu unterstellen, mag befremdlich erscheinen. Doch es ist ein Aspekt, der berücksichtigt werden sollte. La Tour vermied es, in seinem Oeuvre bewegte Szenen darzustellen; eine Ausnahme bildet das Gemälde *Prügelei unter Bettelmusikanten*, in dem zwei Musiker miteinander kämpfen und die umstehenden Figuren darauf reagieren. Doch der Kampf wirkt statisch und die Bewegungen gestellt (Abb. 13).

La Tour scheute nicht nur davor zurück, aktive Körperbewegungen in seinen Bildern darzustellen, sondern auch große Gesten und bewegte Mienen. Möglicherweise ist der Grund dafür ganz einfach jener, dass der Maler es weder beherrschte, Bewegungen realistisch einzufangen und auf die Leinwand zu bringen, noch expressiv verzerrte Gesichter glaubwürdig wiederzugeben. Aus diesem Grund beschränkte La Tour sich auf das, was er konnte: Beinahe regungslose Figuren in eine stille und undefinierte Umgebung zu setzen und Aktion und Kommunikation nur durch deren Blicke und Gesten entstehen zu lassen.

5. Zusammenfassung

In dieser Arbeit wurde die stille Kommunikation zwischen den dargestellten Figuren in den Gemälden Georges de La Tours untersucht, die durch die Mimik und Gestik der Figuren geschaffen wird. Viele Werke des Malers wirken im ersten Augenblick starr und aktionslos; sie sind weder durch Bewegung noch durch starke Gefühlsäußerungen gekennzeichnet. Meist stehen die Protagonisten vor einem neutralen Hintergrund und scheinen nicht miteinander zu kommunizieren. Erst nach genauerem Hinsehen erkennt der Betrachter das eigentliche Thema und die Bandbreite, die sich hinter dem Offensichtlichen verbirgt. Genau darin liegen das Faszinierende und der Reiz in den Werken La Tours.

Da es um die nonverbale Kommunikation zwischen den dargestellten Figuren ging, wurden nur diejenigen Bilder berücksichtigt, in denen zumindest zwei Personen dargestellt sind, die aufgrund ihrer Gestensprache und der stillen Handlungen, denen sie im Bild nachgehen, Kontakt zueinander aufnehmen.

Durch die detaillierten Bildanalysen der in der Arbeit herangezogenen Gemälde wurde gezeigt, dass in den Genrebildern und in den religiösen Gemälden die stille Kommunikation zwischen den dargestellten Figuren auf unterschiedliche Weise entsteht. In dem Genrebild *Die Wahrsagerin* kommunizieren die Protagonisten mit ihren Blicken, die sie sich zuwerfen. Die Thematik des Bildes wird noch zusätzlich durch die diebischen Hände der Dargestellten verdeutlicht. In beiden Varianten des Bildes *Die Falschspieler* kommunizieren die Personen ebenfalls in erster Linie mit ihren Blicken. Zudem erteilt die Kurtisane mit ihrem ausgestreckten Zeigefinger dem Dienstmädchen einen Befehl, wodurch der Gestus eine konstative Funktion erhält. D.h. die Geste ist an das Dienstmädchen adressiert, dient als Kommunikation zwischen den beiden Frauen und bleibt ‚im Inneren des Bildes‘. Gleichzeitig hat die Geste auch eine rhetorisch-didaktische Funktion. Diese erschließt sich dadurch, dass die Kurtisane mit der Geste den Betrachter auf den im Bild stattfindenden Betrug hinweisen möchte. In keinem anderen Bild La Tours erscheint diese Geste des Zeigers.³⁴⁴ In *Prügelei unter Bettelmusikanten* richten sich zwei der Figuren, die die beiden raufenden Musiker flankieren, direkt an den Betrachter und nehmen Kontakt zu ihm auf. La Tour legt den Schwerpunkt der Mienensprache auf den

³⁴⁴ Siehe Gandelman Claude, Der Gestus des Zeigens, in: Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild, Berlin/Hamburg 1992, S. 71- 94.

Gesichtsausdruck der dargestellten Figuren, wodurch das Bild eine Ausnahme im Oeuvre des Malers darstellt.

In den religiösen Bildern nehmen die dargestellten Figuren weder Kontakt zu dem Betrachter auf noch kommunizieren sie auf solch direkte Weise untereinander wie die Charaktere in *Die Wahrsagerin* und *Die Falschspieler*. Gleichwohl herrscht in ihnen ein stiller Dialog zwischen den dargestellten Figuren: Diese spürbare Kommunikation entsteht durch die Handgesten, die Gebärden und die besonnenen Blicke.

Es wurde gezeigt, dass in den Werken Georges de La Tours, obwohl Kunstraktate gerade im 17. Jahrhundert weit verbreitet waren und in ihnen u.a. symbolische Gesten aufgezeigt wurden, natürliche Gesten vorherrschend sind. Die Gestensprache der dargestellten Figuren in den Bildern ist für jedermann und jederzeit ‚lesbar‘ und verständlich. Ausnahmen bilden sieben religiöse Gemälde, in denen eine besondere Handgeste zu beobachten ist: Die in der Arbeit als ‚Geste der gewölbten Hand‘ bezeichnete Gebärde, die eine beschützende, liebende Geste bedeuten kann, gleichzeitig aber auch dem Segensgestus – ein Attribut des Gottessohnes – gleicht. Die Handgeste könnte ein Hinweis auf die spätere Rolle und Bedeutung Jesu Christi sein, da er in vier dieser Gemälde selber dargestellt ist während es in drei Gemälden zumindest indirekt um ihn geht.

Die Gemälde können gleichzeitig als religiöse und als profane Bilder gelesen werden, da La Tour die Szenen derart allgemein präsentiert und auf religiöse Attribute verzichtet. Es ist anzunehmen, dass seine Kundschaft über das nötige Wissen verfügte, die Symbolik des Lichtes und die Bedeutung der gewölbten Hand zu verstehen.

Neben künstlerischer Intention, die wohl maßgeblich für den Stil La Tours gewesen sein mag, wurden verschiedene Faktoren vorgestellt, die sich auf die künstlerische Entwicklung des Malers ausgewirkt haben könnten. Es ist anzunehmen, dass nicht bloß einer dieser Faktoren, sondern mehrere auf Georges de La Tours Malweise Einfluss hatten. Die wesentlichsten Einflussfaktoren waren wohl die künstlerischen Einflüsse durch zeitgleiche Maler und mögliche Reisen, die religiöse Situation in Lothringen zu Lebzeiten La Tours und dessen Kundschaft.

Die Parallelen zwischen der Motivwahl und dem Stil der Gemälde von La Tour und den Gemälden mancher italienischer, niederländischer, französischer und lothringischer Künstler sind augenscheinlich. Die La Tour-Kenner sind sich darüber einig, dass der Maler Anregungen durch deren Gemälde bzw. durch Reproduktionen deren Bilder erhalten und

die eine oder andere Komposition für eines seiner Bilder übernommen hat. Im Vergleich zu den in der Arbeit herangezogenen Künstlern fällt dennoch deutlich auf, dass der Umgang mit der Gestensprache und dem Gesichtsausdruck der in den Bildern dargestellten Figuren ein anderer ist und die Künstler die Körpersprache unterschiedlich einsetzen.

Die Franziskaner und Jesuiten hatten in Lothringen zu Lebzeiten La Tours großen Einfluss. Der Franziskanerorden wurde zur einflussreichsten spirituellen Kraft, die auf den Maler wirkte.³⁴⁵ Zudem malte La Tour die traditionellen Themen, zu denen die Gegenreformation ermutigt hatte und beherzigte den Stil, den das Konzil von Trient für die Kunst festlegte: Sie sollte klar, lesbar und realistisch sein.³⁴⁶ Der Realismus zeigt sich in La Tours Werken auf zwei Arten: Zum einen durch die Verwendung einfacher Menschen als Modelle für seine Heiligen und zum anderen durch den Verzicht auf religiöse Symbole.³⁴⁷ Der Forderung des Konzils von Trient nach Klarheit und Lesbarkeit der Bilder ging La Tour ebenfalls nach und vermittelt die Themen seiner Gemälde extrem spartanisch: In jedem Bild liegt der eindeutige Schwerpunkt bei der dargestellten Figur bzw. bei den dargestellten Figuren. Auch bei der Gesten- und Mienensprache hält sich der Maler zurück. Der Betrachter wird von nichts abgelenkt und kann sich auf die Aussage des Bildes konzentrieren.

Neben den Dekreten des Konzils von Trient gab es weiters diverse Bücher, die geeignete Themen für die Kunst nannten und die Aufgabe der Bilder, den Menschen den Glauben wiederzugeben, betonten.³⁴⁸

Die Kundschaft La Tours waren vorwiegend Privatpersonen und die Gemälde nicht für einen öffentlichen Ort bestimmt, sondern für den privaten Gebrauch vorgesehen, was dem Künstler freiere Hand in der Gestaltung der Gemälde ließ. La Tour malte viele seiner Bilder äußerst subtil, wodurch sich die Identifizierung der Sujets bzw. der Themen oftmals als schwierig erweist. Diese subtile Malweise, die fehlende Theatralik und die zurückhaltende Mimik und Gestik gefielen der Kundschaft La Tours. Sie war fachkundig und verstand die oft zweideutigen Bilder des Malers bzw. wünschte diese möglicherweise

³⁴⁵ Vgl. McClintock 2003, S. 27.

³⁴⁶ Vgl. McClintock 2003, S. 19-26.

³⁴⁷ Nur in einem einzigen Bild, in *Der Büßende hl. Hieronymus*, hat La Tour einen Heiligenschein gemalt, der sich kaum sichtbar über dem Kopf des Dargestellten befindet (Abb. 22).

³⁴⁸ Vgl. McClintock 2003, S. 22.

sogar: McClintock meint, dass die gebildete Klientel La Tours' es als interessante ‚Herausforderung‘ ansah, die Thematik seiner Werke zu ‚enträtseln‘.³⁴⁹

³⁴⁹ Vgl. McClintock 2003, S. 59.

Literaturverzeichnis

Allen 2003

Christopher Allen, French Painting in the Golden Age, London 2003.

Bühler 1933

Karl Bühler, Ausdruckstheorie, Jena 1933.

Conisbee 1996

Philip Conisbee, An Introduction to the Life and Art of Georges de La Tour, in: Philip Conisbee (Hg.), Georges de La Tour and his world, Washington 1996, S. 13-149.

Feigenbaum 1996

Gail Feigenbaum, Gamblers, Cheats and Fortune Tellers, in: Philip Conisbee (Hg.), Georges de La Tour and his world, Washington 1996, S. 149-183.

Gandelman 1992

Gandelman Claude, Der Gestus des Zeigens, in: Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild, Berlin/Hamburg 1992, S. 71-94.

Groschner 2004a

Gabriele Groschner, Zu den bekanntesten und gängigsten Gesten, in: Gabriele Groschner (Hg.), Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, (Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg 17.7. - 1.11.2004), Salzburg 2004, S. 70-83.

Groschner 2004b

Die Chriogramme aus John Bulwers „Chirologia / Chironomia“, in: Gabriele Groschner, Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, (Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg 17.7. - 1.11.2004), Salzburg 2004, S. 60-69.

Groschner 2004c

Die geläufigsten Gesten in den präsentierten Barockgemälden, in: Gabriele Groschner, Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, (Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg 17.7. - 1.11.2004), Salzburg 2004, S. 84-95.

Groschner 2004d

Gabriele Groschner, Einleitung. Eine Geste des Beschreibens und des Erfassens, in: Gabriele Groschner (Hg.), Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, (Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg 17.7. - 1.11.2004), Salzburg 2004, S. 7-19.

Grossmann 1973

F. Grossmann, Some Observations on Georges de La Tour and the Netherlandish Tradition, in: The Burlington Magazine 115, 2, 1973, S. 576-583.

Hagen 2003

Rose-Marie Hagen / Rainer Hagen, Meisterwerke im Detail, Band 2, Köln 2003.

Hagen 1994

Rose-Marie Hagen / Rainer Hagen, Bildbefragungen. Alte Meister im Detail, Köln 1994.

Juffinger 2004

Roswitha Juffinger, Vorwort, in: Gabriele Groschner (Hg.), Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, (Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg 17.7. - 1.11.2004), Salzburg 2004, S. 5.

Kuhoff 1995

Wolfgang Kuhoff, Sebastianus, in: Friedrich W. Bautz / Traugott Bautz (Hg.), Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon IX., Herzberg 1995, Spalte 1268-1271.

McClintock 2003

Stuart McClintock, The iconography and iconology of Georges de La Tour's religious paintings (1624-1650), USA 2003.

Nicolson / Wright 1976

Benedict Nicolson / Christopher Wright, Georges de La Tour, Bruxelles 1976.

Nicolson / Wright 1971

Benedict Nicolson / Christopher Wright, A new painting by Georges de La Tour, in: The Burlington Magazine 113, 2, 1971, S. 668-670.

Pariset 1960/61

François Georges Pariset, A Newly Discovered La Tour: The Fortune Teller, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin XIX, 1960/61, S. 198-205.

Pasquinelli 2007

Barbara Pasquinelli, Körpersprache. Gestik. Mimik. Ausdruck (Bildlexikon der Kunst, 15), Berlin 2007.

Pillsbury / Powell III. 1996

Edmund P. Pillsbury / Earl A. Powell III., Directors' Foreword, in: Philip Conisbee (Hg.), Georges de La Tour and his world, Washington 1996, S. 7.

Prohaska 1987

Wolfgang Prohaska, Georges de La Tour bei der Wahrsagerin. The Metropolitan Museum of Art, New York, hg. von Kunsthistorisches Museum, Das Meisterwerk 6, Wien 1987.

Rehm 2004

Ulrich Rehm, Die beredte Hand im neuzeitlichen Kunstdiskurs, in: Gabriele Groschner (Hg.), Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, (Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg 17.7. - 1.11.2004), Salzburg 2004, S. 25-51.

Rehm 2002

Ulrich Rehm, Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählungen, (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 106), München/Berlin 2002.

Rosenberg / Macé de Lépinay 1974

Pierre Rosenberg / François Macé de Lépinay, Georges de La Tour. Leben und Werk, Fribourg/Berlin 1974.

Slatkes 1996

Leonard J. Slatkes, Georges de La Tour and the Netherlandisch Followers of Caravaggio, in: Philip Conisbee (Hg.), Georges de La Tour and his world, Washington 1996, S. 201-219.

Spinner 1971

Kaspar H. Spinner, Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de La Tour, Rembrandt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34, 1971, S. 169-183.

Stöckmann 2004

Ingo Stöckmann, Auf dem Schauplatz der Auslegungen. Die beredten Hände des 17. Jahrhunderts, in: Gabriele Groschner (Hg.), Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, (Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg 17.7. - 1.11.2004), Salzburg 2004, S. 52-59.

Strehle 1954

Hermann Strehle, Mienen, Gesten und Gebärden. Analyse des Gebarens, München 1954.

Swoboda 2004

Gudrun Swoboda, Simon Vouet, in: Gabriele Groschner (Hg.), Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, (Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg 17.7. - 1.11.2004), Salzburg 2004, S. 230.

Thuillier 2003

Jacques Thuillier, Georges de La Tour, aus dem Franz. von Bettina Blumenberg, Paris 2003.

Thuillier 2002

Jacques Thuillier, Georges de La Tour, aus dem Franz. von Fabia Claris, Paris 2002.

Tribout de Morembert 1972

Henri Tribout de Morembert, Le peintre Georges de La Tour et l'ordre de Saint François, in: Archivum Franciscanum Historicum 65, 1972, S. 286-299.

Warnke 1981

Martin Warnke, Goyas Gesten, in: Werner Hofmann / Edith Helman / Martin Warnke, Goya - „Alle werden fallen“, Frankfurt am Main 1981, S. 115-178.

Weisbach 1932

Werner Weisbach, Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts. Im Rahmen von Kultur und Gesellschaft, Berlin 1932.

Weise / Otto 1938

Georg Weise / Gertrud Otto, Die religiöse Ausdrucksgebärde des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst der Renaissance, Hg. von Schriften und Vorträge der Württembergischen Gesellschaft der Wissenschaften, Geisteswissenschaftliche Abteilung, Heft 5, Stuttgart 1938.

Wright 1984

Christopher Wright, The Art of the Forger, London and Bedford 1984.

Abbildungen

Abb 1: Georges de La Tour, Der Engel erscheint dem hl. Josef, ca. 1635-1640, Öl auf Leinwand, 93x81 cm, Musée des Beaux-Arts, Nantes.



Abb. 2: Georges de La Tour, Der hl. Josef als Zimmermann, ca. 1635-1640, Öl auf Leinwand, 137x101 cm, Louvre, Paris.



Abb. 3: Georges de La Tour, Das Neugeborene, ca. 1645, Öl auf Leinwand, 76x91 cm, Musée des Beaux-Arts, Rennes.



Abb. 4: Oben: Nach Georges de La Tour, Die Wachenden Frauen, Kupferstich, 26,7x33,4 cm, Bibliothèque Nationale, Paris, Kupferstichkabinett; unten: Georges de La Tour, Die Wachenden Frauen, Fragment, ca. 1645-1650, Öl auf Leinwand, 66x54,5 cm, Royal Ontario Museum.



Abb. 5: Georges de La Tour, Hiob und seine Frau, ca. 1644, Öl auf Leinwand, 145x97 cm, Musée Départemental d'art ancien et contemporain, Epinal.



Abb. 6: Georges de La Tour, Anbetung der Hirten, ca. 1645, Öl auf Leinwand, 107x131 cm, Louvre, Paris.

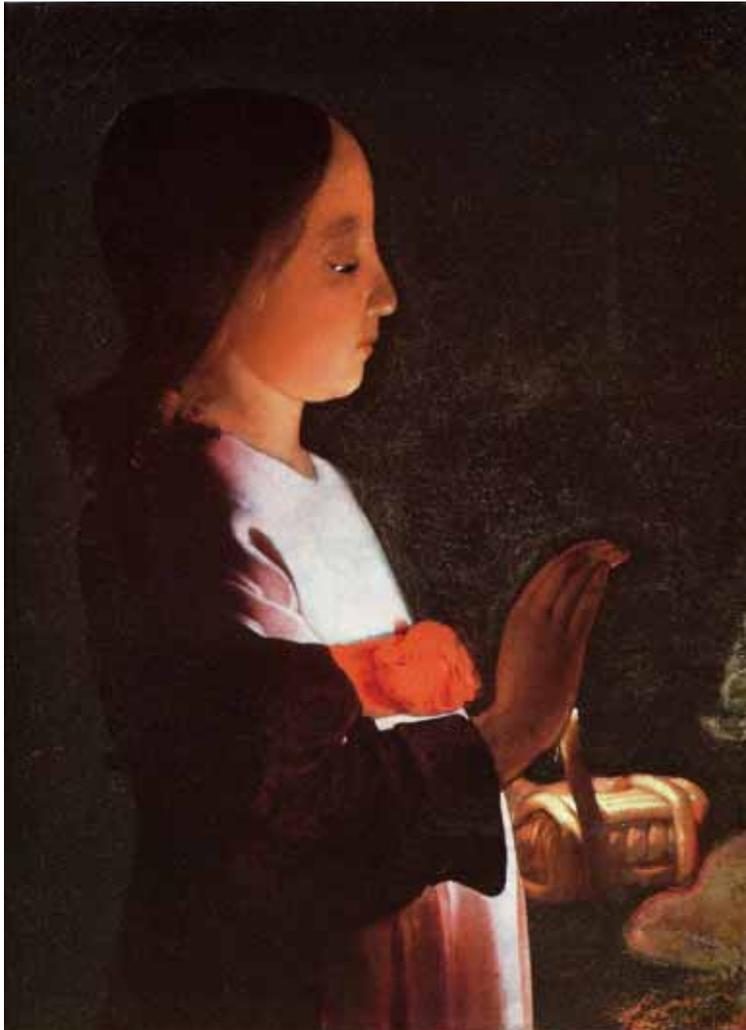


Abb. 7: Oben: Georges de La Tour, Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit der Stickerei, ca. 1648, Fragment des Originals, Öl auf Leinwand, 57x44 cm, Detroit, Institute of Arts; unten.: Nach Georges de La Tour, Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit der Stickerei, Alte Kopie des Gesamtwerks, Öl auf Leinwand, 82x95 cm, Cisano (Provinz Savona), Sammlung Marquis Rolandi del Carretto.



Abb. 8: Georges de La Tour zugeschrieben, Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 84x100 cm, Sammlung Frick, New York.



Abb. 9: Georges de La Tour, oben: Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein, ca. 1649-1650, Öl auf Leinwand, 162x129 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie; unten: Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein, ca. 1649-1650, Öl auf Leinwand, 167x130 cm, Louvre, Paris.



Abb. 10: Nach Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne, Kopie in Orléans, ca. 1638-1639, Öl auf Leinwand, 105x139 cm, Musée des Beaux-Arts, Orléans.



Abb. 11: Georges de La Tour, Verleugung Petri, 1650, Öl auf Leinwand, 120x160cm, Musée de Beaux-Arts, Nantes.



Abb. 12: Georges de La Tour, Der Drehleierspieler, r.: Fragment, Öl auf Leinwand, 85x58 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel l.: Röntgenaufnahme.

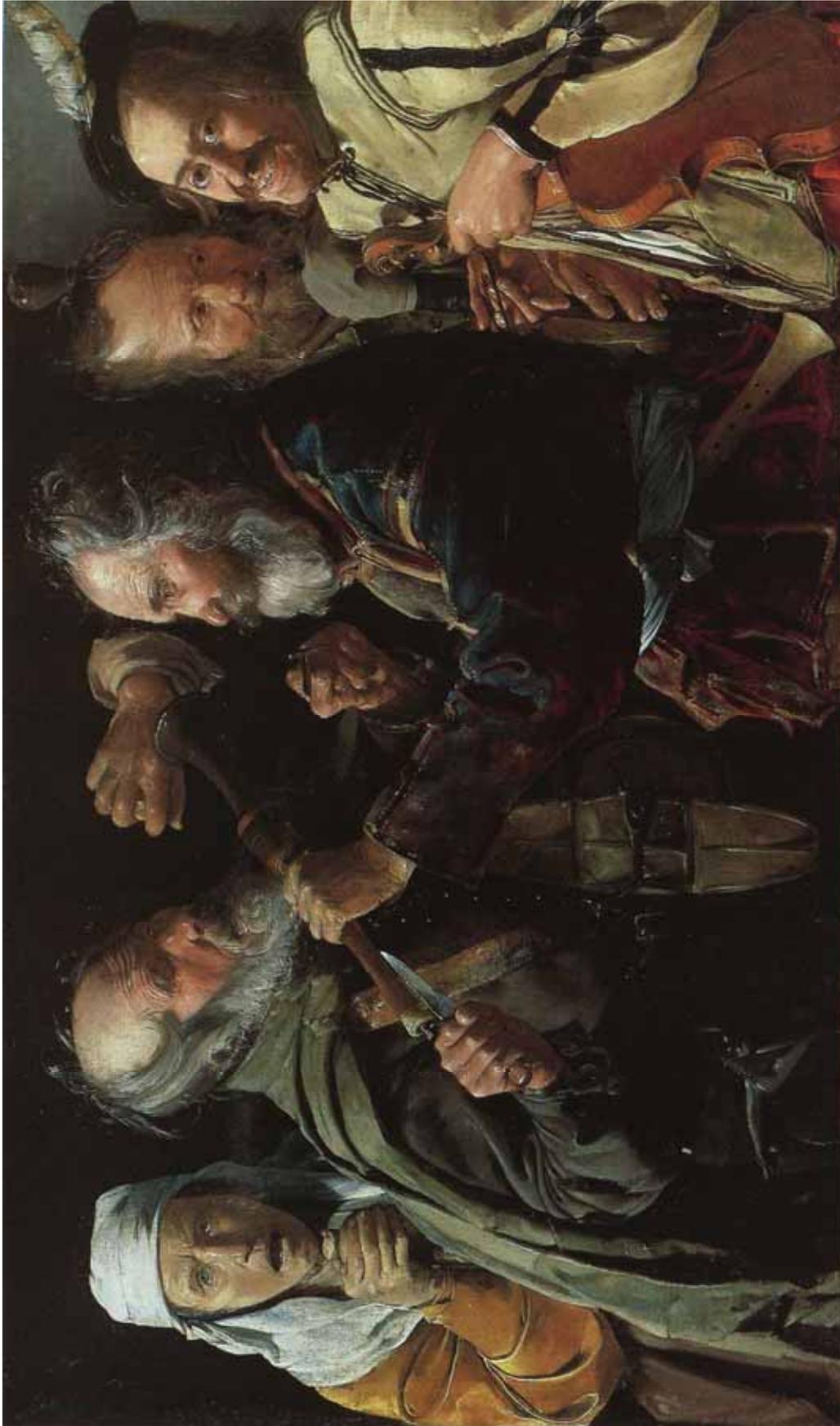


Abb. 13: Georges de La Tour, Prügelei unter Bettelmusikanten, ca. 1625-1630, Öl auf Leinwand, 94x141 cm Museum J. Paul Getty, Malibu, Kalifornien.



Abb. 14: Georges de La Tour, Die Wahrsagerin, ca. 1630, Öl auf Leinwand, 102x123 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 15: Georges de La Tour, oben: Die Falschspieler mit dem Treff-Ass, ca. 1630-1634, Öl auf Leinwand, 104x154 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas; unten: Die Falschspieler mit dem Karo-Ass, ca. 1630-1634, Öl auf Leinwand, 106x146 cm, Louvre, Paris.



Abb. 16: Georges de La Tour, Die Abrechnung, ca. 1618-1620, Öl auf Leinwand, 100x152,5 cm, Lwiw, Ukrainische Gemäldegalerie.



Abb. 17: Georges de La Tour, Das Essende Bauernpaar, ca. 1620-1622, Öl auf Leinwand, 74x87 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 18: Georges de La Tour, Die Würfelspieler, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 92,5x130,5 cm, Middlesbrough, The Teesside Museums, Teesside.



Abb. 19: Georges de La Tour, Die Verzückung des hl. Franziskus, ca. 1640-1645, Öl auf Leinwand, 154x163cm, Musée de Tessé, Le Mans.



Abb. 20: Georges de La Tour, Die Auffindung der Leiche des hl. Alexis, ca. 1648, Öl auf Leinwand, 158x115 cm, Musée historique Lorrain, Nancy.



Abb. 21: Georges de La Tour, Soldaten beim Kartenspielen, ca. 1645-1653, Öl auf Leinwand, 93x123 cm, Sammlung Pierre Landry, Paris.



Abb. 22: Georges de La Tour, Die Buße des hl. Hieronymus, ca. 1628-1630, Öl auf Leinwand, 157x100cm, Musée des Beaux-Arts, Grenoble.



Abb. 23: Simon Vouet, Martha tadelt ihre Schwester Maria Magdalena, um 1621, Öl auf Leinwand, 110x140 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wien.



Abb. 24: John Bulwer, Chirogramm, Tafel F, Chironomia, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170, Chirogramm Z: Contraria distinguet (Gestus bei einer Gegenargumentation).



Abb. 25: John Bulwer, Chirogramm, Tafel F, Chironomia, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170, Chirogramm I: Acrius Argumentatur (Gestus des vehementen Argumentierens).



Abb. 26: John Bulwer, Chirogramm, Tafel F, Chironomia, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170, Chirogramm W: Arquebit (Gestus des nachdrücklichen Argumentierens).

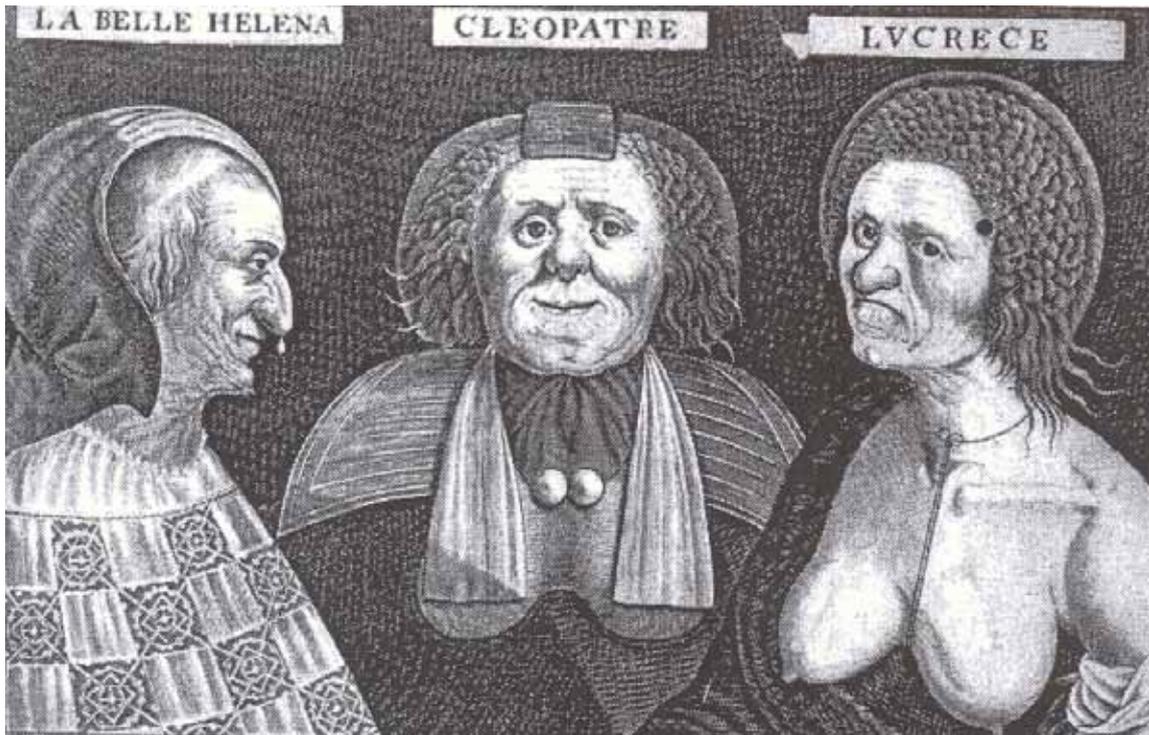


Abb. 27: Jaspas de Isaac, Die drei Schönen, Stich, 17. Jahrhundert.



Abb. 28: Georges de La Tour, Hl. Thomas, ca. 1628-1632, Öl auf Leinwand, 69x61 cm, Louvre, Paris.



Abb. 29: Leonardo da Vinci, Vier groteske Köpfe, Ende 15. Jahrhundert, Windsor Castle, Royal Library.



Abb.30: Georges de La Tour, die Wahrsagerin, Detail.



Abb. 31: Simon Vouet, Die Wahrsagerin, 1618-1620, Öl auf Leinwand, 120x170,2 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.



Abb. 32: Georges de La Tour, Die Wahrsagerin, Detail.



Abb. 33: Georges de La Tour, Die Wahrsagerin, Detail.



Abb. 34: Georges de La Tour, Die Wahrsagerin, Detail.



Abb. 35: Lucas van Leyden, oben: Die Kartenlegerin, 1508, Öl auf Leinwand, 24x30,5 cm, Paris, Louvre; unten: Die Kartenspieler, Öl auf Leinwand, 1520, Wilton House, Salisbury Garden Centre, United Kingdom.



Abb. 36: Caravaggio, Die Wahrsagerin, um 1595-1598, Öl auf Leinwand, 99x131 cm, Louvre, Paris.



Abb. 37: Caravaggio, Die Wahrsagerin, um 1595, Öl auf Leinwand, 115x150 cm, Musei Capitolini, Rom.



Abb. 38: Bartolomeo Manfredi, Die Wahrsagerin, ca. 1605-1610?, Öl auf Leinwand, 121x152,5 cm, The Detroit Institute of Art, Founders Society Purchase, Acquisitions Fund.



Abb. 39: Valentin de Boulogne, Die Wahrsagerin, ca. 1628, Öl auf Leinwand, 125x175 cm, Paris, Louvre.



Abb. 40: Pierre Brebiette, Die Wahrsagerin, 1631, Radierung, Bibliothèque National, Paris.

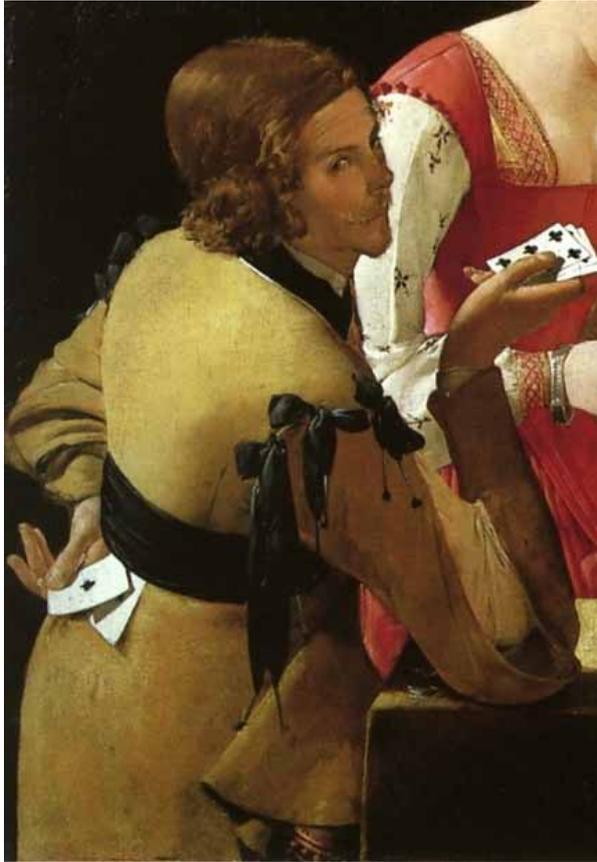


Abb. 41: Georges de La Tour, Die Falschspieler, Detail beider Versionen.



Abb. 42: Georges de La Tour, Die Falschspieler, Fort Worth-Version, Detail.



Abb.43: Georges de La Tour, Die Falschspieler, Detail beider Versionen.



Abb. 44: Georges de La Tour, Die Falschspieler, Detail beider Versionen.



Abb. 45: John Bulwer, Chirogramm, Tafel C, *Chirologia*, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170. Chirogramm F: Indico (Hinweis- und Zeigegestus).

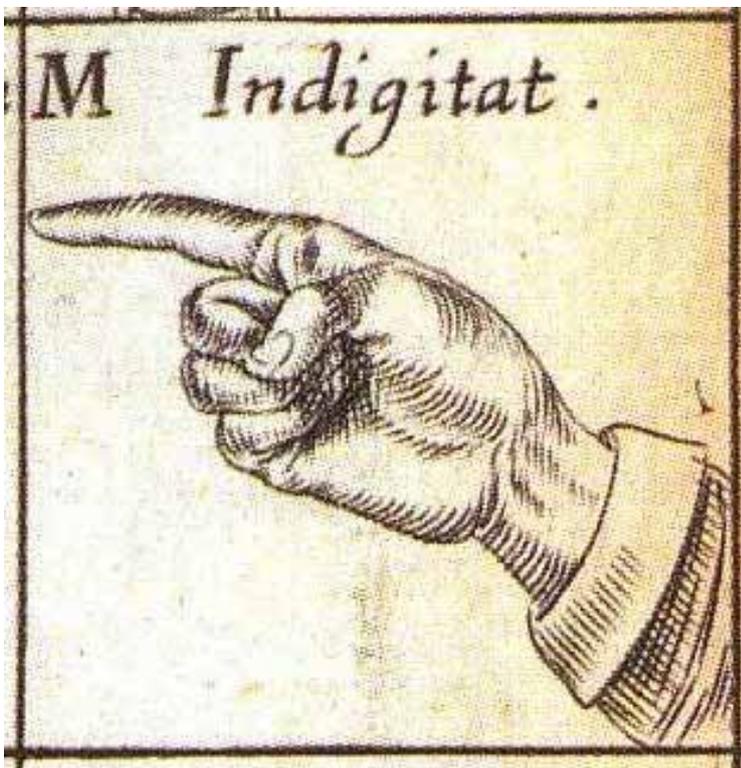


Abb. 46: John Bulwer, Chirogramm, Tafel F, *Chironomia*, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170. Chirogramm M: Indigitat (Hinweis- und Zeigegestus).



Abb. 47: Caravaggio, Die Falschspieler, ca. 1594, Öl auf Leinwand, 94,3x131,1 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.



Abb. 48: Girolamo Romanino, Die Kartenspieler, ca. 1560, Fresko, unbekannter Aufenthaltsort.



Abb. 49: Dirck van Baburen, Die Spieler, ca. 1624, Öl auf Leinwand, 105,4x128,3 cm, Saul. P. Steinberg.



Abb. 50: Hendrick Terbrugghen, Die Spieler, 1623, Öl auf Leinwand, 83,8x114 cm, The Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund.



Abb. 51: Gerrit van Honthorst, Verleugnung Petri, ca. 1620, Privatsammlung.



Abb. 52: Bartolomeo Manfredi, Die Kartenspieler, ca. 1615, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 53: Valentin de Boulogne, Die Kartenspieler, ca. 1615-1617, Öl auf Leinwand, 94x137 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Abb. 54: Jacques Callot, Le Breton, 1628, Stich, National Gallery of Art, Rosenwald, Collection., Washington.



Abb. 55: David Vinckboons, Der Drehleierspieler mit Kindern, 1606, Öl auf Holz, 33,8x62,6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 56: Jan van de Venne, Der Drehleierspieler, 1.H. 17. Jh., Öl auf Holz, 56x 39 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

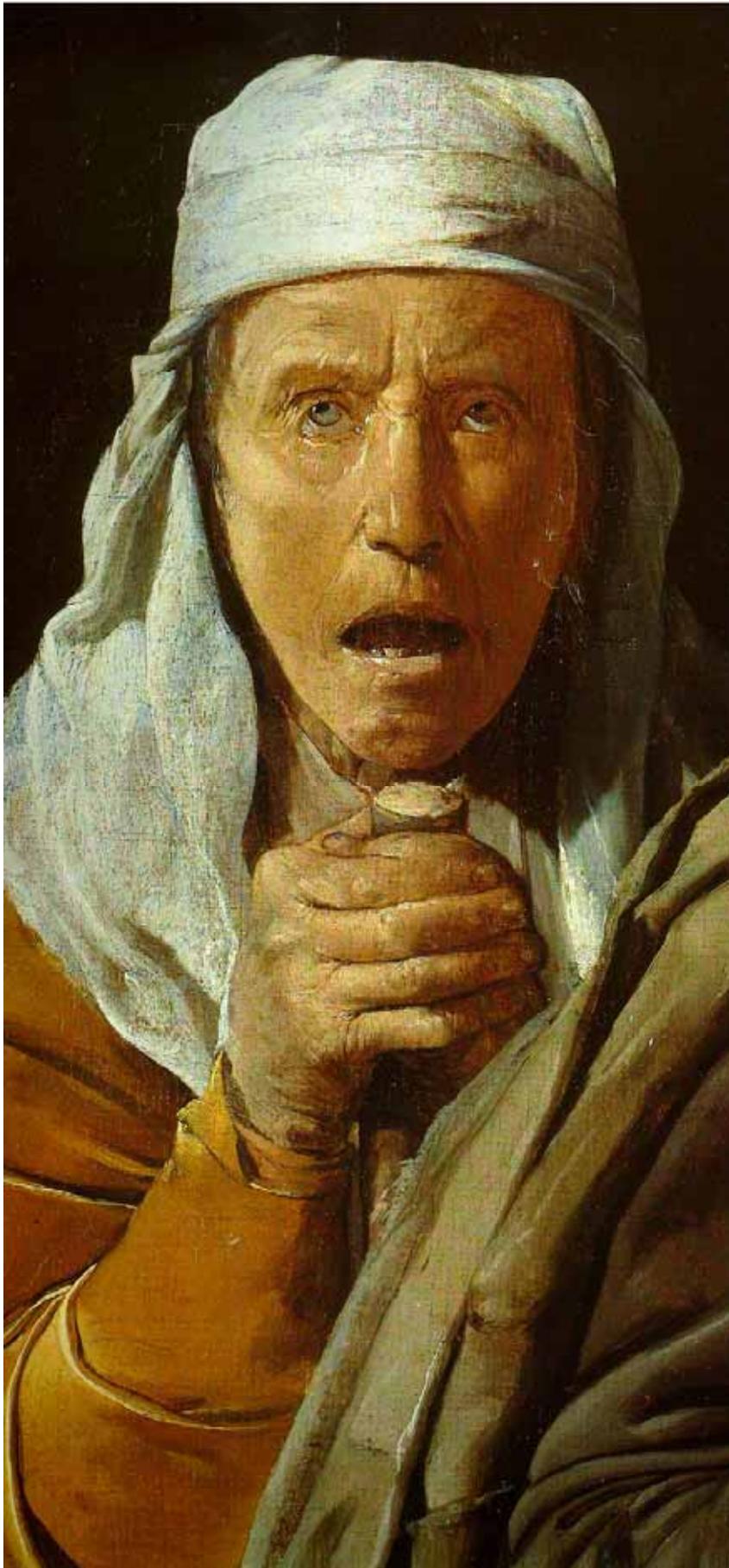


Abb. 57: Georges de La Tour, Prügelei unter Bettelmusikanten, Detail.

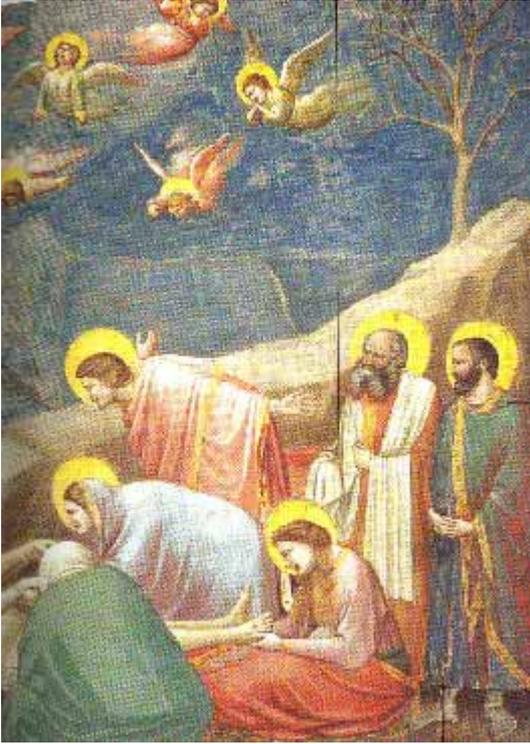


Abb. 58: Giotto, Beweinung Christi (Ausschnitt), 1303-1305, Cappella degli Scrovegni, Padua.



Abb. 59: Georges de La Tour, Der büßende Heilige Petrus / Petri Reue, 1645, Öl auf Leinwand, 114x95 cm, The Cleveland Museum of Art, Hanna Fund, Cleveland.

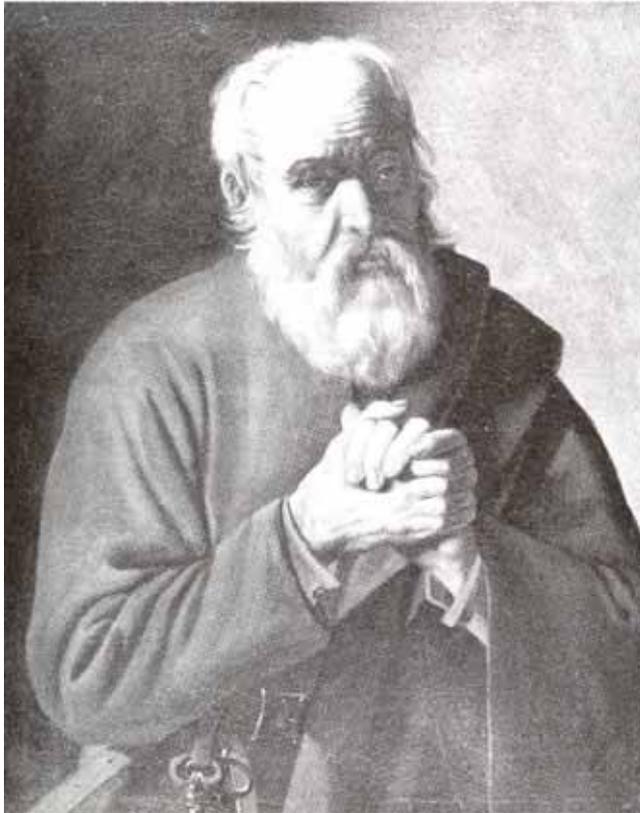


Abb. 60: Nach Georges de La Tour, hl. Petrus, Original ca. 1624, Öl auf Leinwand, 67x53cm, Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

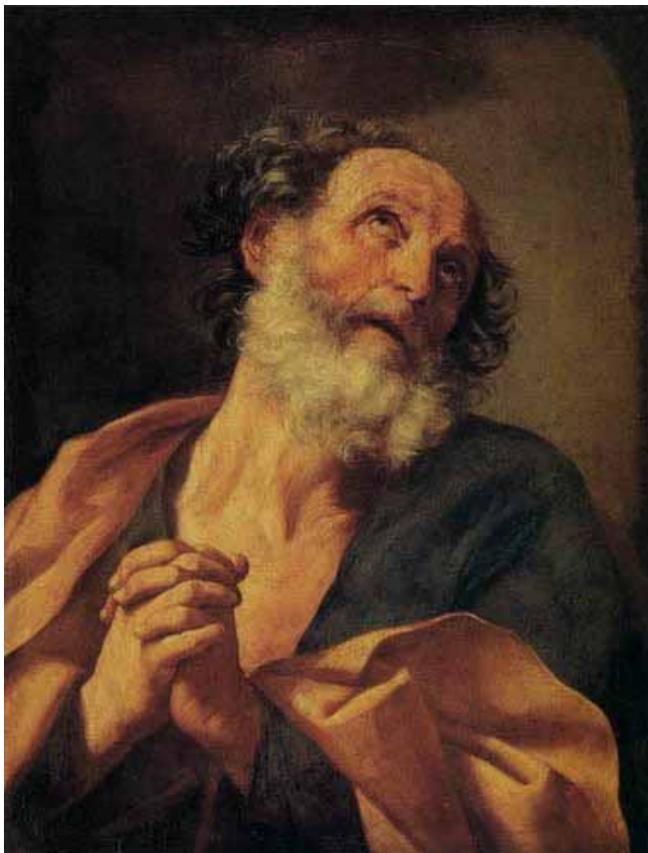


Abb. 61: Guido Reni, Die Reue des Apostels Petrus, 1634, Öl auf Leinwand, 74 x57 cm.

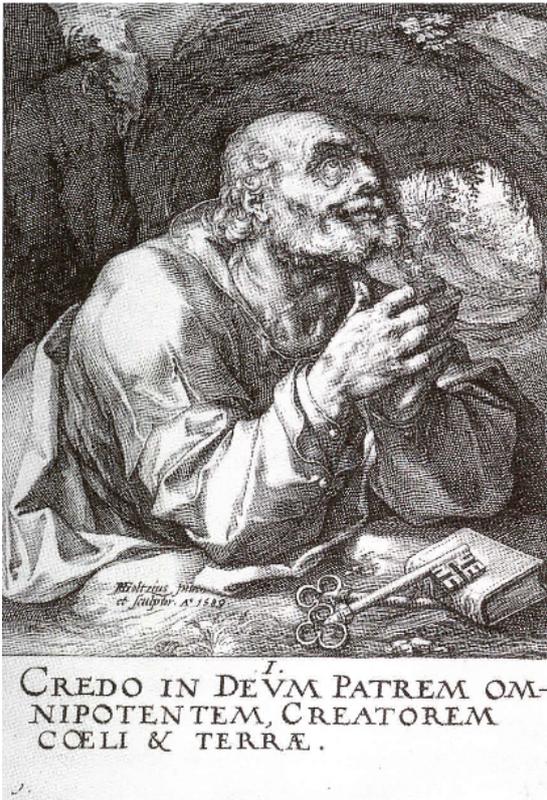


Abb. 62: Hendrik Goltzius, Büßender hl. Petrus, 1589, Stich, 12x10 cm, National Gallery of Art Washington, Rosenwald Collection.

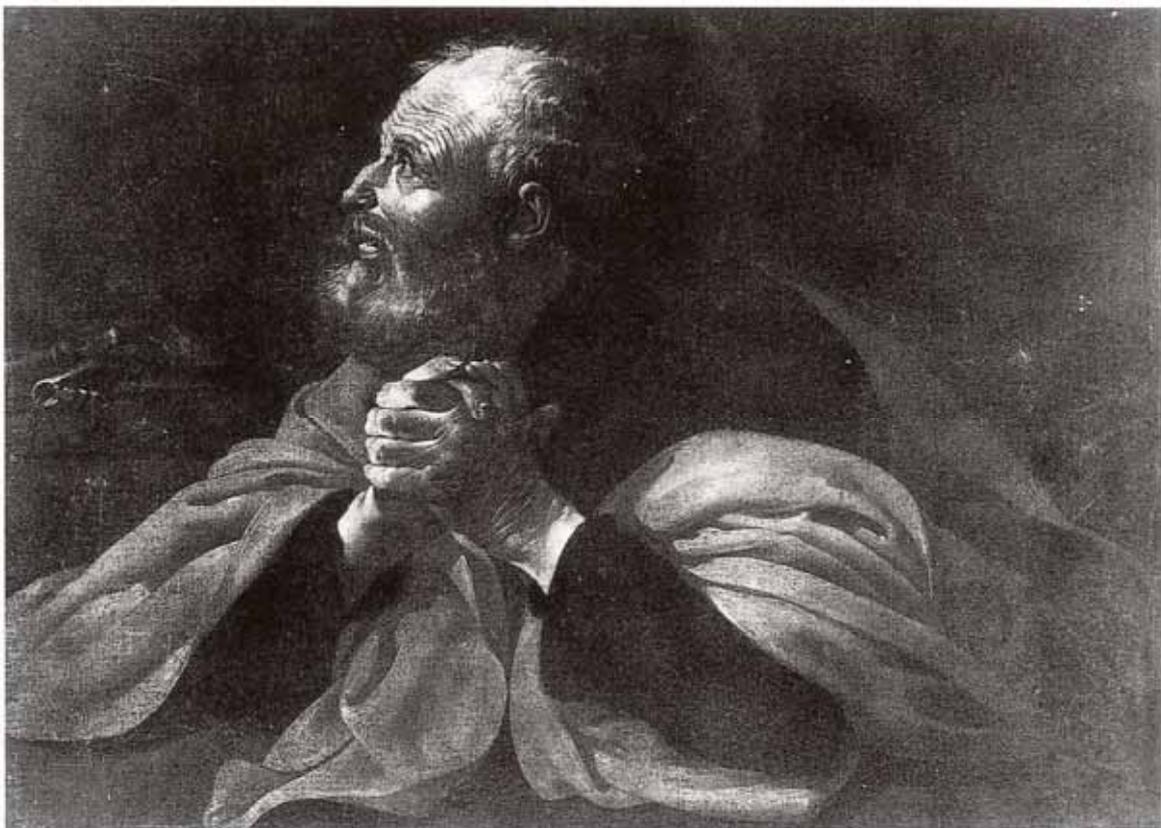


Abb. 63: Nach Hendrick Terbrugghen, Büßender hl. Petrus, Original ca. 1621, unbekannter Aufenthaltsort.

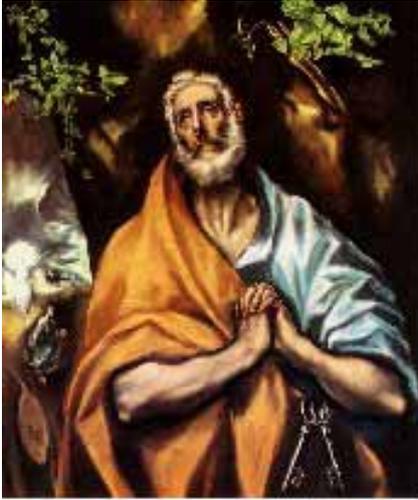


Abb. 64: El Greco, Der büßende hl. Petrus, 1603-1607, Öl auf Leinwand, Hospital of Tavera (Hospital de San Juan Bautista de Afuera), Toledo.



Abb. 65: Bartolome Esteban Murillo, Der büßende hl. Petrus, 1645-1650, Öl auf Leinwand, 120x96,5 cm, State Hermitage Museum, St. Petersburg.



Abb. 66: Jusepe de Ribera (?), Der büßende hl. Petrus, späte 1620er, Öl auf Leinwand, 75x63,5 cm, State Hermitage Museum, St. Petersburg.



Abb. 67: Anton Joseph Prenner, nach Georges de La Tour, Büßender hl. Petrus, 1731, Stich, in *Theatrum Artis Pictoriae*, vol.3, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 68: Georges de La Tour, Hl. Philipp, ca. 1624, Öl auf Leinwand, 63x52 cm, The Chrysler Museum, Norfolk, Geschenk von Walter P. Chrysler Jr.



Abb. 69: John Bulwer, Chirogramm, Tafel A, *Chirologia*, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170. Chirogramm C: Ploro, (Klage-Gestus). Chirogramm K: Tristi animi signo, (Gestus des emotionalen Leids).

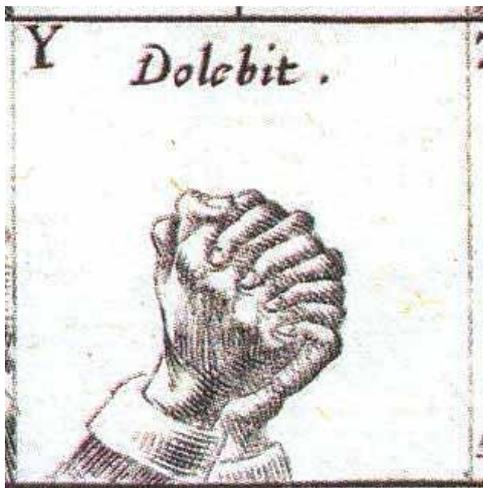


Abb. 70: John Bulwer, Chirogramm, Tafel A, *Chirologia*, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170. Chirogramm Y: Dolebit (Kummer -/Trauer-Gestus).



Abb. 71: Georges de La Tour, Der Bauer, ca. 1618-1620, Öl auf Leinwand, 90,5x59,5 cm, The Fine Arts Museum of San Francisco, Roscoe and Margarete Oakes Collection, San Francisco.

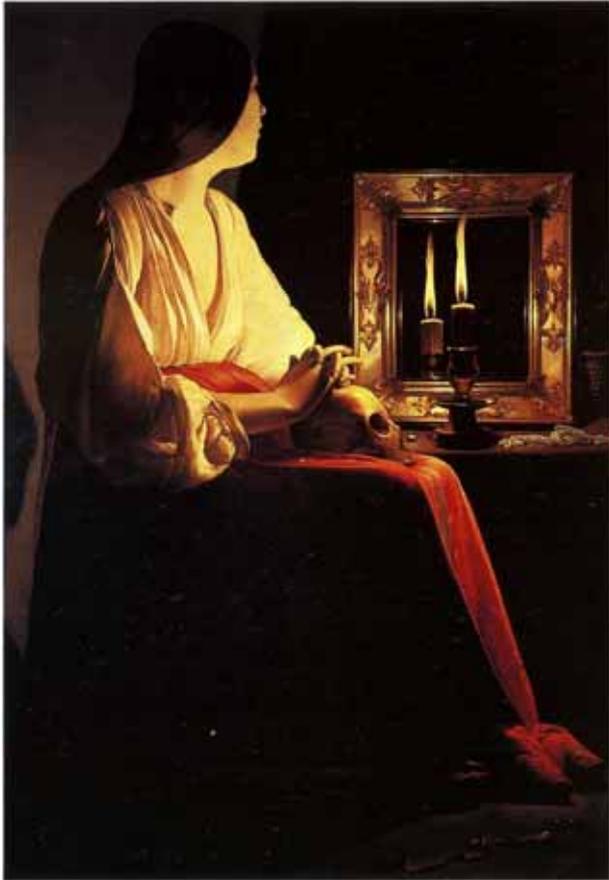


Abb. 72: Georges de La Tour, Die hl. Magdalena mit zwei Kerzenflammen, 1640-1644, Öl auf Leinwand, 134x92 cm, The Metropolitan Museum of Art, Geschenk von Mr. und Mrs. Charles Wrightsman 1978.



Abb. 73: Georges de La Tour, Die Magdalena mit dem Spiegel, ca. 1635, Öl auf Leinwand, 113x93 cm, Sammlung André Fabius, Paris.



Abb. 74: Oben: Stich von Matham nach einem verlorenen Gemälde von Hendrick Terbrugghen (hier seitenverkehrt abgebildet), *L'Homme de Bonne Humeur*, ca. 1624-1627, Rijksmuseum, Amsterdam; unten: Nachfolger von Hendrick Terbrugghen, *Violinist mit Glas*, ca. 1627, Privatsammlung, Europa.



Abb. 75: Georges de La Tour, Prügelei unter Bettelmusikanten, Detail.



Abb. 76: Engel der Verkündigung, Figur am Mittelportal der Westfassade, 1255-1260, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



Abb. 77: Hendrick Terbrugghen, Die Frau mit dem Affen, 1610-1620, Öl auf Leinwand, 86x65 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.



Abb. 78: Hendrick Terbrugghen, Mädchen mit einem Textblatt, 1628, Öl auf Leinwand, 78,5x65,5 cm, Kunstmuseum, Basel, Depositum des Freiwilligen Museumsvereins.



Abb. 79: Annibale Carracci, Lachender Jüngling, 1583, Öl auf Papier, 42x28 cm, Galleria Borghese, Rom.



Abb. 80: Adriaen Pietersz van de Venne, Armut führt zu List, ca. 1625-1630, Private Sammlung.



Abb. 81: Nach Pieter Bruegel der Ältere, Prügelei blinder Bettler, spätes 16. Jahrhundert, Öffentliche Kunstsammlung Basel.



Abb. 82: Pieter Bruegel der Ältere, Triumph des Todes, Detail, ca. 1560-1565, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 83: Unbekannter Maler, Prügelei zwischen Musikanten, ca. 1625-1630, Privatsammlung, Paris.



Abb. 84: Jacques Callot, Der Drehleierspieler, ca. 1622, Stich, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.



Abb. 85: Jacques de Bellange, Der Drehleierspieler, Stich und Radierung, 295x175 cm, National Gallery of Art, Washington, Ailsa Mellon Bruce Fund und Rosenwald Collection.



Abb. 86: Jacques de Bellange, Rauferei zwischen einem Musikanten und einem Pilger, Stich und Kaltnadelradierung, 310x210 cm, National Gallery of Art, Washington, Ailsa Mellon Bruce Fund und Rosenwald Collection.



Abb. 87: Nach Georges de La Tour, Prügelei unter Bettelmusikanten, Original ca. 1625-1627, Öl auf Leinwand, 83x136 cm, Musée des Beaux-Arts, Chambéry.



Abb. 88: Nach Georges de La Tour, Der Kornettspieler, Mitte 1620er(?), The British Museum, London, Department of Prints and Drawings.



Abb. 89: Hendrick Terbrugghen, Der Dudelsackspieler, 1624, Ashmolean Museum, Oxford.



Abb. 90: Ludolf Büsinck, nach Georges Lallement, Die Flötenspielerin, The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1917.



Abb. 91: Nach Georges de La Tour, Frau Triangel spielend, Original 1620er(?), Privatsammlung, Antwerpen.

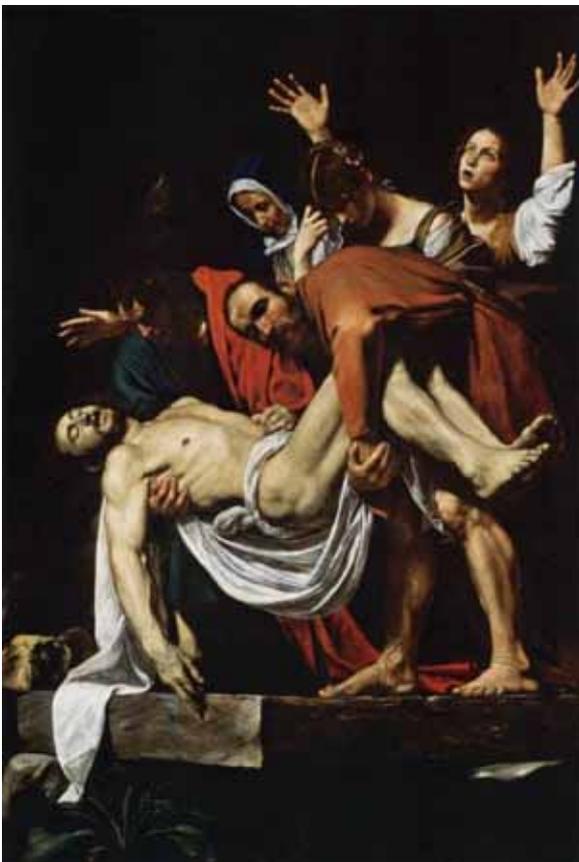


Abb. 92: Caravaggio, Grablegung Christi, 1602-1604, Öl auf Leinwand, 300x203 cm, Vatikanische Museen, Rom.

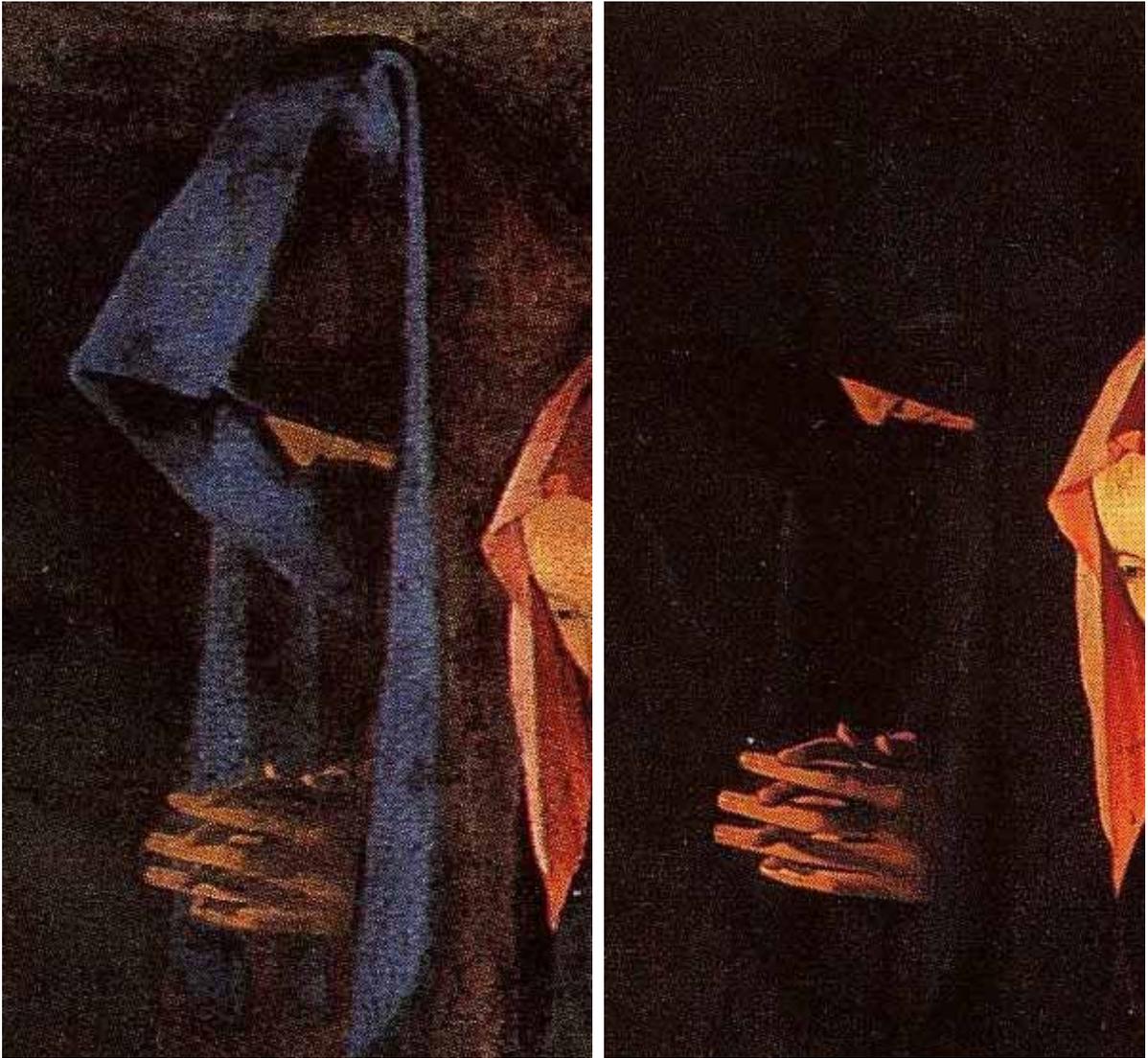


Abb. 93: Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein, Detail beider Versionen.



Abb. 94: Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein, Detail beider Versionen.



Abb. 95: Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein, Detail beider Versionen.



Abb. 96: Nach Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne, Öl auf Leinwand, 109x131 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen.



Abb. 97: Nach Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer Laterne, Öl auf Leinwand, 104x139 cm, Kimbell Art Museum in Fort Worth, Texas.



Abb. 98: Jacques de Bellange, Beweinung Christi, 1615-1617, Öl auf Leinwand, 115x175 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg.



Abb. 99: Nicolas Régnier, Irene pflegt den hl. Sebastian, ca. 1626, Öl auf Leinwand, 148x198 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen.



Abb. 100: Hendrick Terbrugghen, Irene pflegt den hl. Sebastian, 1625, Öl auf Leinwand, 149 x 119.4 cm, Collection of the Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, R. T. Miller Jr. Fund, 1953, Ohio.



Abb. 101: Trophime Bigot, Irene pflegt der hl. Sebastian, ca. 1630, Öl auf Leinwand, The Bob Jones University Collection, Greenville.

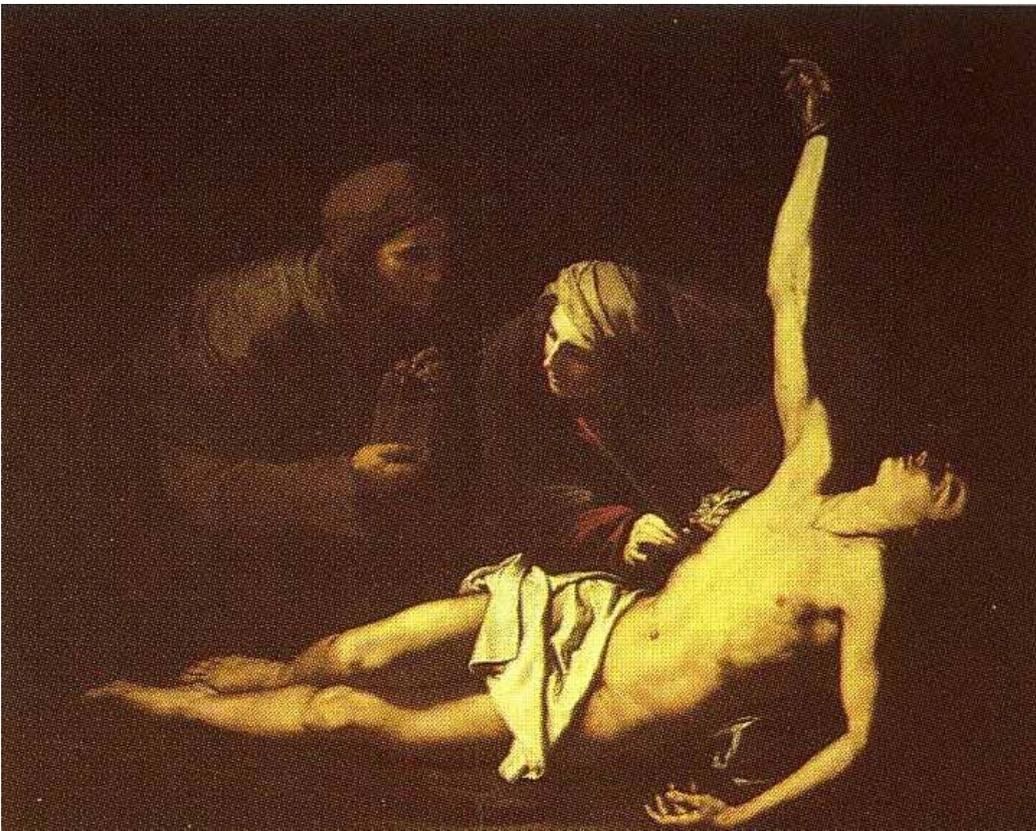


Abb. 102: Giuseppe de Ribera, Irene pflegt den hl. Sebastian, The Hermitage Museum, St. Petersburg.



Abb. 103: Pierre Brébiette, Irene pflegt den hl. Sebastian, Radierung.



Abb. 104: Nach Jacques Blanchard, Stich von Antoine Garnier, Irene pflegt den hl. Sebastian.



Abb. 105: Nach Rutilio Manetti, Stich, Irene pflegt den hl. Sebastian.



Abb. 106: François Pierre, Irene pflegt den hl. Sebastian, 1633, Radierung, Privatsammlung.



Abb. 107: Anonym, Irene pflegt den hl. Sebastian, 1634, Radierung, Privatsammlung.



Abb. 108: Il Guercino, Tankred und Erminia, 1618-1619, Öl auf Leinwand, 145,5x187,5 cm, Galleria Doria Pamphili, Rom.



Abb. 109: Pietro Ricchi, Tankred und Erminia, Öl auf Leinwand, 121x180,5 cm, Residenzgalerie Salzburg.



Abb. 110: Nicolas Régnier, Hero und Leander, ca. 1626, Öl auf Leinwand, 155x209 cm, National Museum of Victoria, Melbourne.



Abb. 111: Valentin de Boulogne, Verleugnung Petri, The Longhi Foundation, Florenz.



Abb. 112: Gerrit van Honthorst, Verleugnung Petri, ca. 1612-1620, Öl auf Leinwand, 150x197 cm, Musée des Beaux-Arts, Rennes.



Abb. 113: Bartolomeo Manfredi, Verleugnung Petri, 1615-1616, Öl auf Leinwand, 166x232cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.



Abb. 114: Nicolas Tournier, Verleugnung Petri, ca. 1625, Öl auf Leinwand, 157x252 cm, Museo del Prado, Madrid.

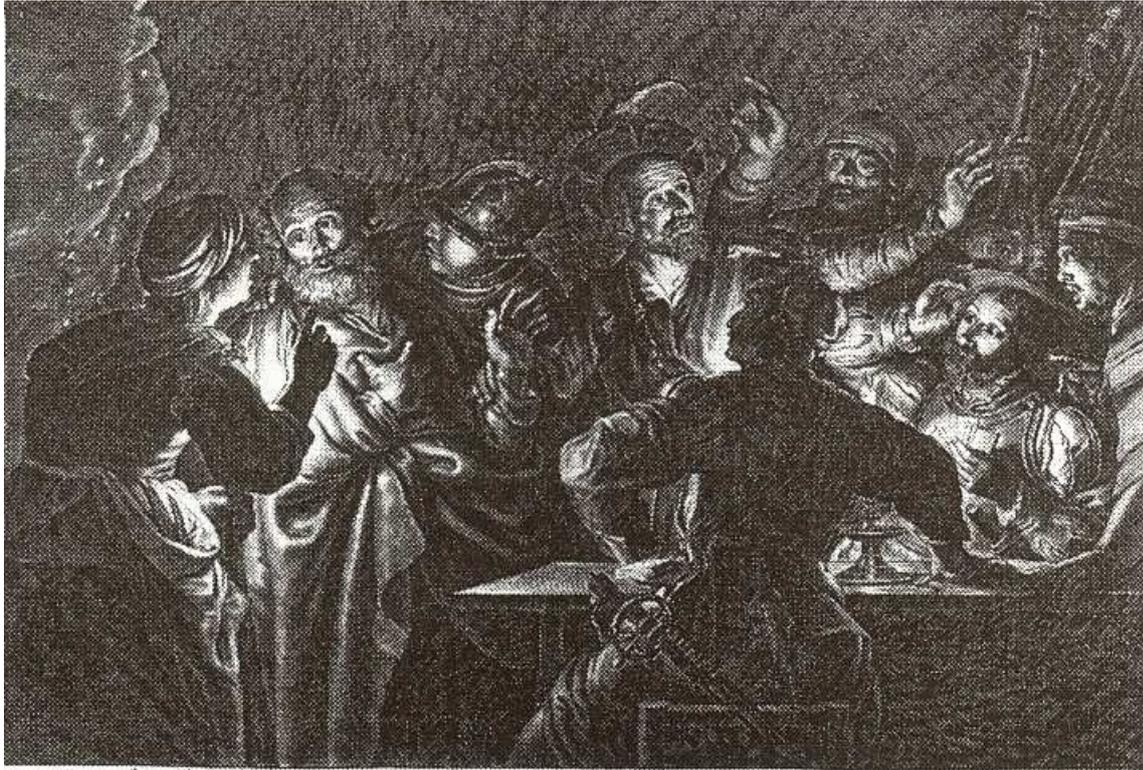


Abb. 115: Gérard Seghers, Stich bei Joan Galle, Verleugnung Petri, 1620-1625, Stich, Privatsammlung.



Abb. 116: Gérard Seghers, Verleugnung Petri, 1620er, Öl auf Leinwand, 122x160 cm, State Hermitage Museum, St. Petersburg.

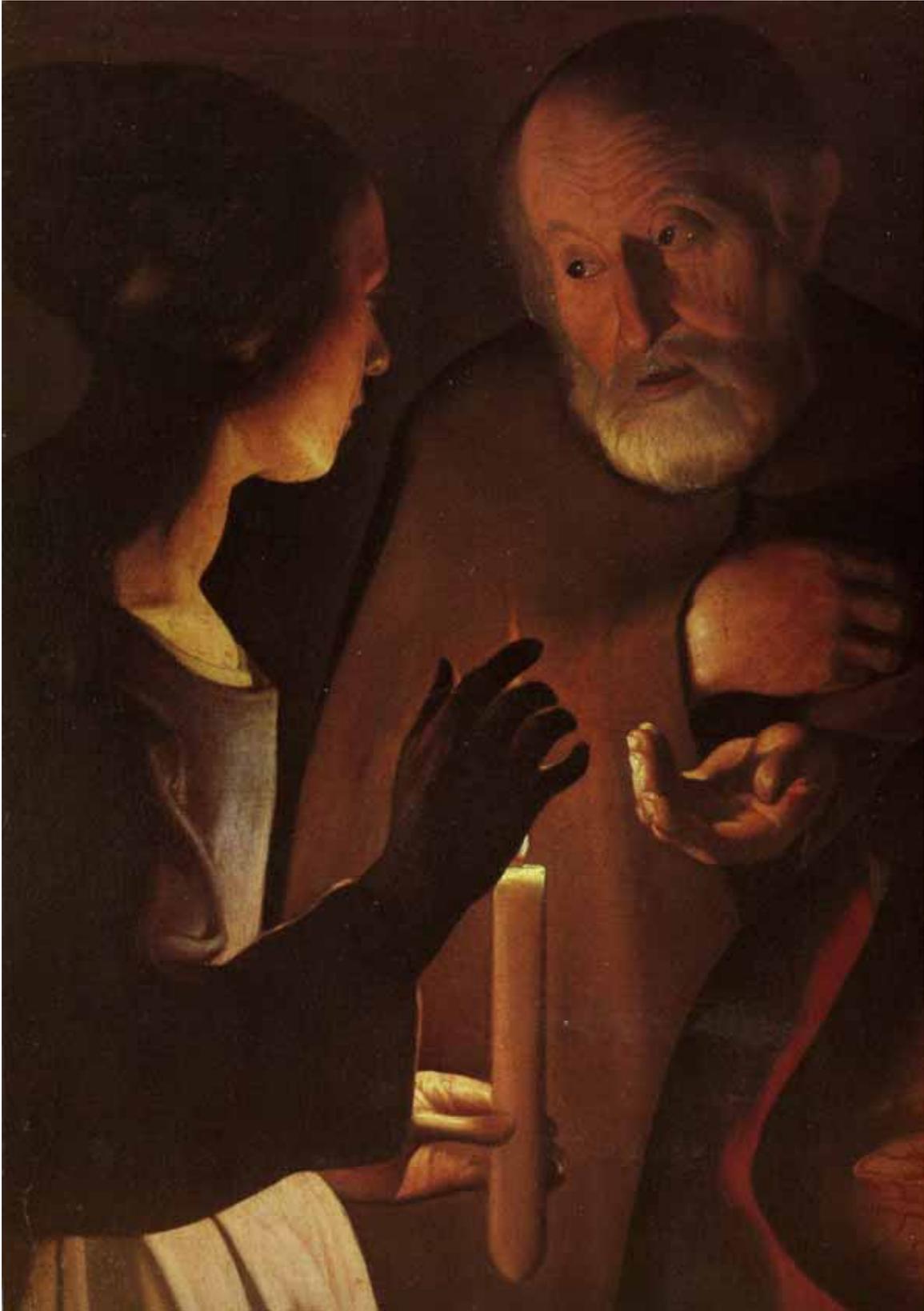


Abb. 117: Georges de La Tour, Verleugnung Petri, Detail.

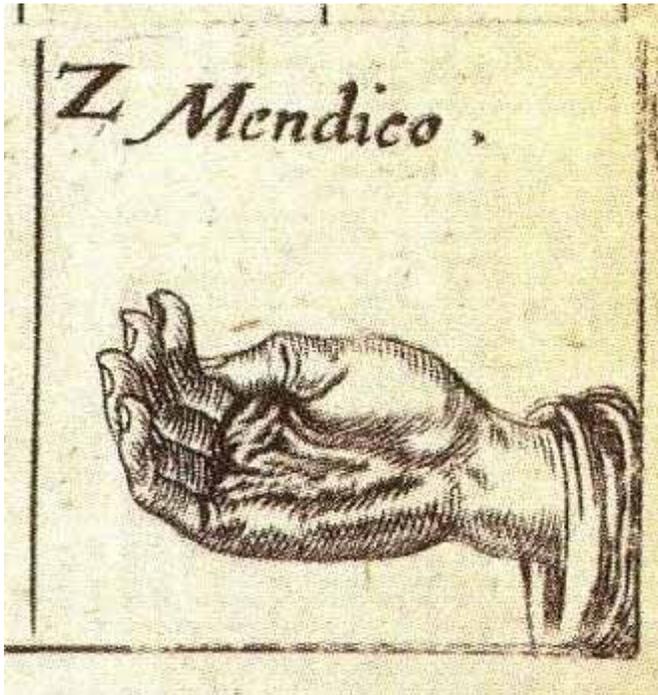


Abb. 118: John Bulwer, Chirogramm, Tafle A, Chirologia, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170, Chirogramm Z: Mendico (Bettel-/Bitt-Gestus).

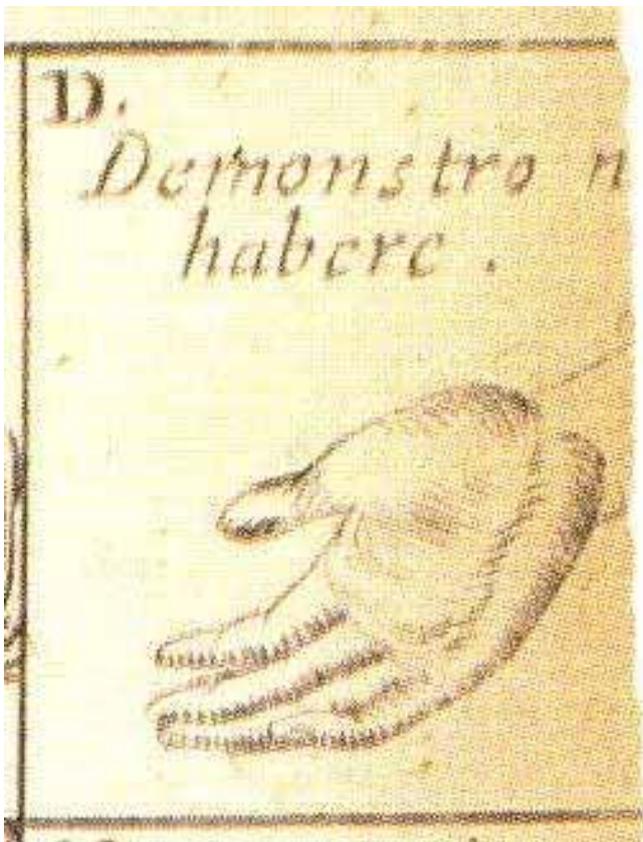


Abb. 119: John Bulwer, Chirogramm, Tafle B, Chirologia, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170, Chirogramm D, Demonstro non habere (Gestus des Ablehnens und Nicht-Besitzenwollens).



Abb. 120: John Bulwer, Chirogramm, Tafle A, Chirologia, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170, Chirogramm L: Innocentia oftendo (Unschulds-Gestus).



Abb. 121: Correggio, Anbetung der Hirten, 1529-1530, Öl auf Holz, 256x188 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 122: Jean Le Clerc, Anbetung der Hirten, Öl auf Leinwand, 181x137 cm, Sothebys New York-29.01.2009.



Abb. 123: Philippe de Champaigne, Die Anbetung der Hirten, 1645, Öl auf Leinwand, 235.5 x 161.5 cm, The Wallace Collection, London.



Abb. 124: Gerrit van Honthorst, Anbetung der Hirten, 1622, Öl auf Leinwand, 164x190 cm, Wallraf-Richartz Museum, Cologne.

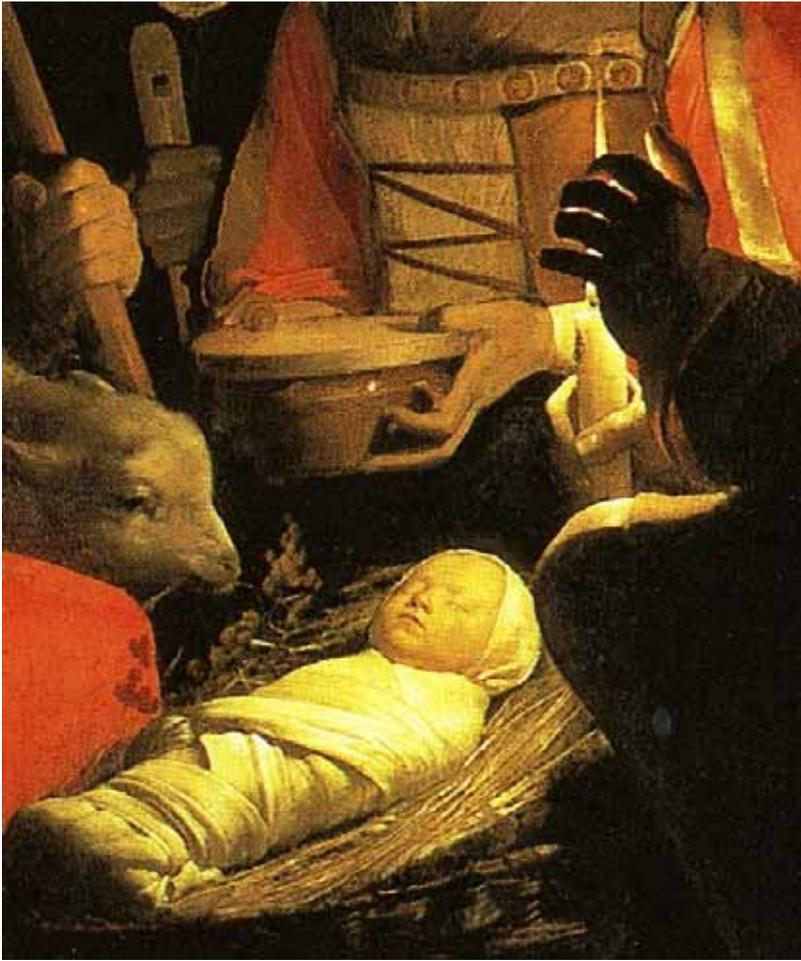


Abb. 125: Georges de La Tour, Anbetung der Hirten, Detail.



Abb. 126: John Bulwer, Chirogramm, Tafle D, Chirologia, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170, Chirogramm A: Pacificat (Beruhigungs-/Vertrauens-/Befriedungsgestus).



Abb. 127: Peter Paul Rubens, Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch, 1625-1626, 140x193 cm, Musée des Beaux-Arts, Antwerpen.



Abb. 128: Pierre Brébiette, Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch, Radierung, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.



Abb. 129: John Bulwer, Chirogramm, Tafle B, Chirolgia, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170, Chirogramm Z: Benedico (Segnungs-/Verzeihens-/Initiations-Gestus).



Abb. 130: Georges de La Tour, oben: Mädchen am Kohlebecken, ca. 1645, unbekannter Aufbewahrungsort; unten: Der Knabe mit der Lampe, ca. 1638-1642, Öl auf Leinwand, 61x51 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, Schenkung Kathleen und Pierre Granville.

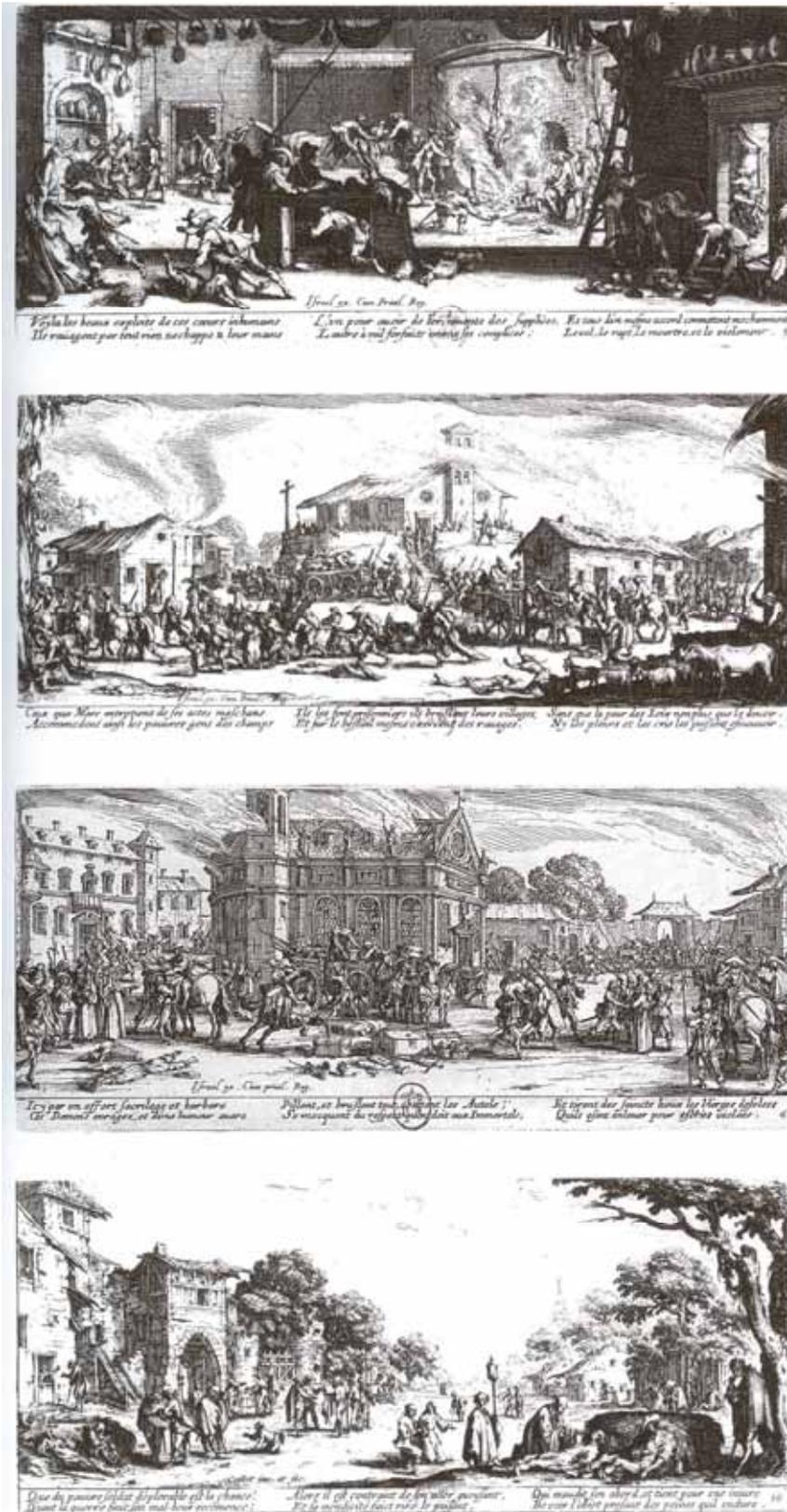


Abb.131: Jacques Callot, Les Grandes Misères de la Guerre, 1633, Radierungen, von oben nach unten: Die Plünderung einer Farm; Die Plünderung und die Inbrandsetzung einer Stadt; Die Verwüstung eines Klosters; Die sterbenden Verwundeten entlang der Straße, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

Abbildungsverzeichnis

- Abb 1: Georges de La Tour, Der Engel erscheint dem hl. Josef. 104
Thuillier 2002, S. 191.
- Abb. 2: Georges de La Tour, Der hl. Josef als Zimmermann..... 105
Thuillier 2002, S. 189.
- Abb. 3: Georges de La Tour, Das Neugeborene..... 106
Conisbee 1996, S. 122, cat. 27.
- Abb. 4: Georges de La Tour, Die Wachenden Frauen, Kopie und Fragment. 107
Conisbee 1996, S. 124, cat. 35; S. 125, cat. 28.
- Abb. 5: Georges de La Tour, Hiob und seine Frau. 108
Conisbee 1996, S. 94, cat. 65.
- Abb. 6: Georges de La Tour, Anbetung der Hirten. 109
Thuillier 2002, S. 205.
- Abb. 7: Georges de La Tour, Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit der Stickerei,
Fragment und Kopie des Gesamtwerks. 110
Thuillier 2002, S. 216, 217.
- Abb. 8: Georges de La Tour, Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch..... 111
Conisbee 1996, S. 126, cat. 29.
- Abb. 9: Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein. 112
Conisbee 1996, S. 130, Abb. 78; S. 131, cat. 79.
- Abb. 10: Nach Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer
Laterne. 113
Conisbee 1996, S. 86, cat. 16.

- Abb. 11: Georges de La Tour, Verleugnung Petri 114
Conisbee 1996, S. 134, Abb. 81.
- Abb. 12: Georges de La Tour, Der Drehleierspieler 115
Thuillier 2002, S. 62, 63.
- Abb. 13: Georges de La Tour, Prügelei unter Bettelmusikanten. 116
Thuillier 2002, S. 65.
- Abb. 14: Georges de La Tour, Die Wahrsagerin..... 117
Thuillier 2002, S. 137.
- Abb. 15: Georges de La Tour, Die Falschspieler mit dem Treff-Ass / Karo-Ass..... 118
Thuillier 2002, S. 134, 135.
- Abb. 16: Georges de La Tour, Die Abrechnung. 119
Conisbee 1996, S. 27, cat. 1.
- Abb. 17: Georges de La Tour, Das Essende Bauernpaar. 119
Thuillier 2002, S. 73.
- Abb. 18: Georges de La Tour, Würfelspieler..... 120
Conisbee 1996, S. 135, cat. 32.
- Abb. 19: Georges de La Tour, Die Verzückung des hl. Franziskus..... 120
Conisbee 1996, S. 115, cat. 26.
- Abb. 20: Georges de La Tour, Die Auffindung der Leiche des hl. Alexis. 121
Thuillier 2002, S. 219.
- Abb. 21: Georges de La Tour, Soldaten beim Kartenspielen..... 121
Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 176, Abb. 57.

- Abb. 22: Georges de La Tour, Die Buße des hl. Hieronymus..... 122
McClintock 2003, Fig. 4.
- Abb. 23: Simon Vouet, Martha tadelt ihre Schwester Maria Magdalena..... 123
Swoboda 2004, S. 231.
- Abb. 24: John Bulwer, Chirogramm Z: Contraria distinguet..... 124
Groschner 2004c, S. 95.
- Abb. 25: John Bulwer, Chirogramm I: Acrius Argumentatur..... 124
Groschner 2004c, S. 95.
- Abb. 26: John Bulwer, Chirogramm W: Arguebit. 124
Groschner 2004c, S. 95.
- Abb. 27: Jaspas de Isaac, Die drei Schönen, Stich, 17. Jahrhundert. 125
Pariset 1960/61, S. 205.
- Abb. 28: Georges de La Tour, Hl. Thomas. 125
McClintock 2003, Fig. 2.
- Abb. 29: Leonardo da Vinci, Vier groteske Köpfe 126
Pasquinelli 2007, S. 330.
- Abb.30: Georges de La Tour, die Wahrsagerin, Detail. 127
Thuillier 2002, S. 142, 143.
- Abb. 31: Simon Vouet, Die Wahrsagerin..... 128
Feigenbaum 1996, S. 173, cat. 45.
- Abb. 32: Georges de La Tour, Die Wahrsagerin, Detail. 129
Thuillier 2002, S. 147.

- Abb. 33: Georges de La Tour, Die Wahrsagerin, Detail..... 130
Thuillier 2002, S. 146.
- Abb. 34: Georges de La Tour, Die Wahrsagerin, Detail..... 131
Thuillier 2002, S. 137. Detail der Abbildung.
- Abb. 35: Lucas van Leyden, Die Kartenlegerin, Die Kartenspieler. 132
<http://www.wga.hu/art/l/leyden/1/21fortun.jpg>
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/The_Card_Players_by_Lucas_van_Leyden.jpg
(02.03.2010).
- Abb. 36: Caravaggio, Die Wahrsagerin 133
Felix Witting / M.L. Patrizi, Caravaggio, New York 2007, S. 31.
- Abb. 37: Caravaggio, Die Wahrsagerin. 133
Felix Witting / M.L. Patrizi, Caravaggio, New York 2007, S. 30.
- Abb. 38: Bartolomeo Manfredi, Die Wahrsagerin 134
Feigenbaum 1996, S. 171, cat. 43.
- Abb. 39: Valentin de Boulogne, Die Wahrsagerin..... 135
Feigenbaum 1996, S. 172, Abb. 11.
- Abb. 40: Pierre Brebiette, Die Wahrsagerin. 135
Feigenbaum 1996, S. 172, Abb. 12.
- Abb. 41: Georges de La Tour, Die Falschspieler, Detail beider Versionen..... 136
Thuillier 2002, S. 134, 135. Detail der Abbildung.
- Abb. 42: Georges de La Tour, Die Falschspieler, Fort Worth-Version, Detail. 137
Thuillier 2002, S. 139.

- Abb.43: Georges de La Tour, Die Falschspieler, Detail beider Versionen. 138
Thuillier 2002, S. 134, 135. Detail der Abbildung.
- Abb. 44: Georges de La Tour, Die Falschspieler, Detail beider Versionen. 139
Thuillier 2002, S. 134, 135. Detail der Abbildung.
- Abb. 45: John Bulwer, Chirogramm F: Indico. 140
Groschner 2004b, S. 65.
- Abb. 46: John Bulwer, Chirogramm M: Indigitat. 140
Groschner 2004b, S. 69.
- Abb. 47: Caravaggio, Die Falschspieler. 141
Feigenbaum 1996, S. 151, cat. 41.
- Abb. 48: Girolamo Romanino, Die Kartenspieler 141
Feigenbaum 1996, S. 156, Abb. 6.
- Abb. 49: Dirck van Baburen, Die Spieler. 142
Feigenbaum 1996, S. 160, cat. 36.
- Abb. 50: Hendrick Terbrugghen, Die Spieler. 142
Feigenbaum 1996, S. 163, cat. 38.
- Abb. 51: Gerrit van Honthorst, Verleugnung Petri. 143
Feigenbaum 1996, S. 157, Abb. 8.
- Abb. 52: Bartolomeo Manfredi, Die Kartenspieler 143
Conisbee 1996, S. 157, Abb. 7.
- Abb. 53: Valentin de Boulogne, Die Kartenspieler 144
Feigenbaum 1996, S. 159, cat. 44.

- Abb. 54: Jacques Callot, Le Brelan..... 144
Conisbee 1996, S. 51, Abb. 36.
- Abb. 55: David Vinckboons, Der Drehleierspieler mit Kindern..... 145
Conisbee 1996, S. 61, Abb. 48.
- Abb. 56: Jan van de Venne, Der Drehleierspieler..... 145
Conisbee 1996, S. 61, Abb. 49.
- Abb. 57: Georges de La Tour, Prügelei unter Bettelmusikanten, Detail. 146
Thuillier 2002, S. 70.
- Abb. 58: Giotto, Beweinung Christi (Ausschnitt)..... 147
Pasquinelli 2007, S. 91.
- Abb. 59: Georges de La Tour, Der büßende Heilige Petrus / Petri Reue..... 147
Conisbee 1996, S. 113, cat. 24.
- Abb. 60: Nach Georges de La Tour, hl. Petrus. 148
Conisbee 1996, S. 42, Abb. 31.
- Abb. 61: Guido Reni, Die Reue des Apostels Petrus , 148
http://www.reproarte.com/files/images/R/reni_guido/0032-0129_die_reue_des_apostels_petrus.jpg
(16.02.2010).
- Abb. 62: Hendrik Goltzius, Büßender hl. Petrus..... 149
Conisbee 1996, S. 40, Abb. 27.
- Abb. 63: Nach Hendrick Terbrugghen, Büßender hl. Petrus 149
Conisbee 1996, S. 41, Abb. 28.
- Abb. 64: El Greco, Der büßende hl. Petrus..... 150
http://www.wga.hu/art/g/greco_el/15/1513grec.jpg (16.02.2010).

- Abb. 65: Bartolome Esteban Murillo, Der büßende hl. Petrus..... 150
http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=PICTURE_EN&Query_Exp=%28WOA_AUTHOR+%3D%3D+%22Murillo%2C+Bartolome+Esteban%22%29&PID=GJ-3589&numView=1&ID_NUM=13&thumbFile=%2Ftmplobs%2FPIN0Z08VQIR74PVG6.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=browse&check=false&sorting=WOA_AUTHOR%5EWOA_NAME&thumbId=6&numResults=17&author=Murillo%2C%26%2332%3BBartolome%26%2332%3BEsteban
 (17.02.2010)
- Abb. 66: Jusepe de Ribera (?), Der büßende hl. Petrus..... 150
http://www.wga.hu/art/r/ribera/1/st_peter.jpg
 (18.02.2010).
- Abb. 67: Anton Joseph Prenner, nach Georges de La Tour, Büßender hl. Petrus..... 151
 Conisbee 1996, S. 40, Abb. 26.
- Abb. 68: Georges de La Tour, Hl. Philipp. 151
 Rosenberg / Macé de Lépinay 1974, S. 89, Abb. 6.
- Abb. 69: John Bulwer, Chirogramm K: Tristi animi figno 152
 Groschner 2004b, S. 61.
- Abb. 70: John Bulwer, Chirogramm Y: Dolebit. 152
 Groschner 2004b, S. 67.
- Abb. 71: Georges de La Tour, Der Bauer..... 153
 Thuillier 2002, S. 77.
- Abb. 72: Georges de La Tour, Die hl. Magdalena mit zwei Kerzenflammen..... 154
 Conisbee 1996, S. 112, Abb. 70.

- Abb. 73: Georges de La Tour, Die Magdalena mit dem Spiegel. 154
Conisbee 1996, S. 106, cat. 22.
- Abb. 74: Stich von Matham nach einem verlorenen Gemälde von Hendrick Terbrugghen
'L'Homme de Bonne Humeur' / Nachfolger von Hendrick Terbrugghen, Violinist mit
Glas..... 155
Nicolson / Wright 1971, S. 668. bzw. Conisbee 1996, S. 202.
- Abb. 75: Georges de La Tour, Prügelei unter Bettelmusikanten, Detail. 156
Thuillier 2002, S. 69.
- Abb. 76: Engel der Verkündigung, Figur am Mittelportal der Westfassade..... 157
Pasquinelli 2007, S. 293.
- Abb. 77: Hendrick Terbrugghen, Die Frau mit dem Affen..... 157
Pasquinelli 2007, S. 295.
- Abb. 78: Hendrick Terbrugghen, Mädchen mit einem Textblatt..... 158
[http://80.74.155.18/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t2.artist_list.\\$TspTitleLink\\$0.link&sp=10&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=6&sp=1&sp=SsimpleList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=13](http://80.74.155.18/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t2.artist_list.$TspTitleLink$0.link&sp=10&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=6&sp=1&sp=SsimpleList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=13)
(17.02.2010).
- Abb. 79: Annibale Carracci, Lachender Jüngling 158
Pasquinelli 2007, S. 294.
- Abb. 80: Adriaen Pietersz van de Venne, Armut führt zu List. 159
Conisbee 1996, S. 54, Abb. 39.
- Abb. 81: Nach Pieter Bruegel der Ältere, Prügelei blinder Bettler..... 159
Conisbee 1996, S. 55, Abb. 40.
- Abb. 82: Pieter Bruegel der Ältere, Triumph des Todes, Detail..... 160
Conisbee 1996, S. 60, Abb. 47.

- Abb. 83: Unbekannter Maler, Prügelei zwischen Musikanten..... 160
 Conisbee 1996, S. 55, Abb. 41.
- Abb. 84: Jacques Callot, Der Drehleierspieler. 161
 Thuillier 2002, S. 88.
- Abb. 85: Jacques de Bellange, Der Drehleierspieler. 161
 Conisbee 1996, S. 22, Abb. 9.
- Abb. 86: Jacques de Bellange, Rauferei zwischen einem Musikanten und einem
 Pilger..... 162
 Conisbee 1996, S. 22, Abb. 10.
- Abb. 87: Nach Georges de La Tour, Prügelei unter Bettelmusikanten. 162
 Conisbee 1996, S. 56, cat. 10.
- Abb. 88: Nach Georges de La Tour, Der Kornettspieler..... 163
 Conisbee 1996, S. 57, Abb. 42.
- Abb. 89: Hendrick Terbrugghen, Der Dudelsackspieler. 163
 Conisbee 1996, S. 57, Abb. 43.
- Abb. 90: Ludolf Büsinck, nach Georges Lallement, Die Flötenspielerin. 163
 Conisbee 1996, S. 57, Abb. 44.
- Abb. 91: Nach Georges de La Tour, Frau Triangel spielend. 164
 Conisbee 1996, S. 58, Abb. 45.
- Abb. 92: Caravaggio, Grablegung Christi. 164
http://www.web542.server-drome.net/heizinger/Text_Teufel_files/0101-0491_die_grablegung.jpg
 (15.02.2010).

- Abb. 93: Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein,
Detail beider Versionen.....165
Conisbee 1996, S. 130, Abb. 78; S. 131, Abb. 79.
- Abb. 94: Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein, Detail
beider Versionen. 166
Conisbee 1996, S. 130, Abb. 78; S. 131, Abb. 79.
- Abb. 95: Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian, im Fackelschein, Detail
beider Versionen. 167
Conisbee 1996, S. 130, Abb. 78; S. 131, Abb. 79.
- Abb. 96: Nach Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer
Laterne..... 168
Thuillier 2002, S. 175
- Abb. 97: Nach Georges de La Tour, Irene pflegt den hl. Sebastian beim Schein einer
Laterne..... 168
Thuillier 2002, S. 176.
- Abb. 98: Jacques de Bellange, Beweinung Christi. 169
Thuillier 2002, S. 118.
- Abb. 99: Nicolas Régnier, Irene pflegt den hl. Sebastian. 169
[http://www.rouen-musees.com/Musee-des-Beaux-Arts/Les-collections/L-Europe-
baroque-Saint-Sebastien-soigne-par-Irene-11.htm](http://www.rouen-musees.com/Musee-des-Beaux-Arts/Les-collections/L-Europe-baroque-Saint-Sebastien-soigne-par-Irene-11.htm)
(18.02.2010).
- Abb. 100: Hendrick Terbrugghen, Irene pflegt den hl. Sebastian..... 170
Conisbee 1996, S. 91, cat. 39.
- Abb. 101: Trophime Bigot, Irene pflegt der hl. Sebastian. 171
Conisbee 1996, S. 92, cat. 40.

- Abb. 102: Giuseppe de Ribera, Irene pflegt den hl. Sebastian..... 171
 Thuillier 2002, S. 174.
- Abb. 103: Pierre Brébiette, Irene pflegt den hl. Sebastian. 172
 Thuillier 2002, S. 174.
- Abb. 104: Nach Jacques Blanchard, Stich von Antoine Garnier, Irene pflegt den hl.
 Sebastian..... 172
 Thuillier 2002, S. 174.
- Abb. 105: Nach Rutilio Manetti, Stich, Irene pflegt den hl. Sebastian. 173
 Thuillier 2002, S. 174.
- Abb. 106: François Pierre, Irene pflegt den hl. Sebastian. 174
 Thuillier 2002, S. 222.
- Abb. 107: Anonym, Irene pflegt den hl. Sebastian. 175
 Thuillier 2002, S. 222.
- Abb. 108: Il Guercino, Tankred und Erminia..... 176
 Thuillier 2002, S. 175.
- Abb. 109: Pietro Ricchi, Tankred und Erminia. 176
 Thuillier 2002, S. 175.
- Abb. 110: Nicolas Régnier, Hero und Leander. 177
 Thuillier 2002, S. 176.
- Abb. 111: Valentin de Boulogne, Verleugnung Petri..... 178
 Thuillier 2002, S. 228.
- Abb. 112: Gerrit van Honthorst, Verleugnung Petri. 178
 Thuillier 2002, S. 229.

- Abb. 113: Bartolomeo Manfredi, Verleugnung Petri..... 179
<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/manfredi/denial.html>
(18.02.2010).
- Abb. 114: Nicolas Tournier, Verleugnung Petri. 179
<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/t/tournier/denial.html>
(18.02.2010).
- Abb. 115: Gérard Seghers, Stich bei Joan Galle, Verleugnung Petri..... 180
Thuillier 2002, S. 228.
- Abb. 116: Gérard Seghers, Verleugnung Petri..... 180
http://www.wga.hu/art/s/seghers/gerard/st_peter.jpg
(18.02.2010).
- Abb. 117: Georges de La Tour, Verleugnung Petri, Detail..... 181
Thuillier 2002, S. 232.
- Abb. 118: John Bulwer, Chirogramm Z: Mendico. 182
Groschner 2004b, S. 61.
- Abb. 119: John Bulwer, Chirogramm D: Demonstratio non habere..... 182
Groschner 2004b, S. 63.
- Abb. 120: John Bulwer, Chirogramm L: Innocentia ofendo. 183
Groschner 2004b, S. 61.
- Abb. 121: Correggio, Anbetung der Hirten..... 184
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Correggio_004.jpg
(17.02.2010).
- Abb. 122: Jean Le Clerc, Anbetung der Hirten..... 185
<http://images.artnet.com/WebServices/picture.aspx?date=20000517&catalog=12171&gallery=110824&lot=01010&filetype=2> (18.02.2010).

- Abb. 123: Philippe de Champaigne, Die Anbetung der Hirten..... 186
Louis Marin, Philippe de Champaigne ou la présence cachée, Paris 1995, Pl. XIX.
- Abb. 124: Gerrit van Honthorst, Anbetung der Hirten..... 187
Thuillier 2002, S. 204.
- Abb. 125: Georges de La Tour, Anbetung der Hirten, Detail. 188
Thuillier 2002, S. 205. Detail der Abbildung.
- Abb. 126: John Bulwer, Chirogramm A: Pacificat. 188
Groschner 2004b, S. 67.
- Abb. 127: Peter Paul Rubens, Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch. 189
Thuillier 2002, S. 214.
- Abb. 128: Pierre Brébiette, Die Unterweisung der Jungfrau Maria mit dem Buch 189
Thuillier 2002, S. 214.
- Abb. 129: John Bulwer, Chirogramm Z: Benedico..... 190
Groschner 2004b, S. 63.
- Abb. 130: Georges de La Tour, Mädchen am Kohlebecken, Der Knabe mit der Lampe. 191
Conisbee 1996, S. 137, 138.
- Abb. 131: Jacques Callot, Les Grandes Misères de la Guerre. 192
Thuillier 2002, S. 101.

ANHANG

Abstract

In der vorliegenden Diplomarbeit wird die stille Kommunikation zwischen den dargestellten Figuren in den Gemälden des lothringischen Malers Georges de La Tour untersucht, die durch die Mimik und die Gestik der Protagonisten entsteht. Da es um die nonverbale Interaktion zwischen den Figuren geht, wurden nur diejenigen Bilder berücksichtigt, in denen zumindest zwei Personen dargestellt sind, die mithilfe der Körpersprache und der Handlungen, denen sie im Bild nachgehen, miteinander kommunizieren. Diesen Voraussetzungen entsprechen sechzehn Werke La Tours, in denen die Gestensprache der dargestellten Figuren durch detaillierte Bildanalysen untersucht wird.

Daran schließen Überlegungen zu möglichen Gründen, die ausschlaggebend für den Stil La Tours waren. Neben der religiösen und politischen Situation in Lothringen zu Lebzeiten des Malers, werden auch Kunstdiskurse und andere Umstände in Betracht gezogen.

Ziel dieser Diplomarbeit ist es herauszuarbeiten, wie Georges de La Tour mit der Gestensprache arbeitete, wie er sie in den verschiedenen Bildern einsetzte und mit ihr einen stillen Dialog zwischen den dargestellten Figuren erzeugt.

English Abstract

The underlying thesis deals with the silent communication among characters in the paintings of Georges de La Tour by analyzing their mimic and gesture. Consequently, the nonverbal interaction in the paintings is only examined, by means of studying their actions and body language, if there are at least two characters. This condition is met by sixteen works of the Lorraine painter.

Furthermore, this thesis discusses the possible reasons that are crucial for La Tour's style. Apart from the religious and political situation of Lorraine at La Tour's time, art discourses and other circumstances are considered.

The goal of this thesis is to determine how Georges de La Tour used body expressions in his various paintings to create a silent dialog among the depicted characters.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Vor- und Zuname	Birgit Summerauer
Geburtstag	26.12.1985
Geburtsort	Gmunden, Oberösterreich
Staatsangehörigkeit	Österreich

Ausbildung

2005-2010	Diplomstudium der Kunstgeschichte, Universität Wien
2004-2005	Diplomstudium der Rechtswissenschaften, Universität Wien
Juni 2004	Ablegung der Reifeprüfung
1996-2004	BRG und wkdl. BRG Schloss Traunsee, Gmunden Zweig: Wirtschaftskundliches Realgymnasium
1992-1996	Volksschule Laakirchen

Arbeitserfahrung

Zeitraum (von- bis)	April 2010 - jetzt
Name und Adresse des Arbeitgebers	MAK-Bibliothek und Kunstblätter Sammlung Weiskirchnerstraße 3, 1010 Wien http://www.mak.at/sammlung/f_bibliothek.htm
Funktion	Volontärin

Zeitraum (von- bis) März 2009 - April 2009
Name und Adresse KnollGalerie Wien
des Arbeitgebers Gumpendorfer Straße 18, 1060 Wien
<http://www.knollgalerie.at>
Funktion Praktikantin

Zeitraum (von- bis) September 2007 - Dezember 2007
Name und Adresse Galerie Auktionshaus Hassfurther
des Arbeitgebers Hohenstaufengasse 7, 1013 Wien
<http://www.kunstnet.at/hassfurther>
Funktion Praktikantin

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (fließend)

Französisch (Grundkenntnisse)