C.H.BECK
www.chbeck.de

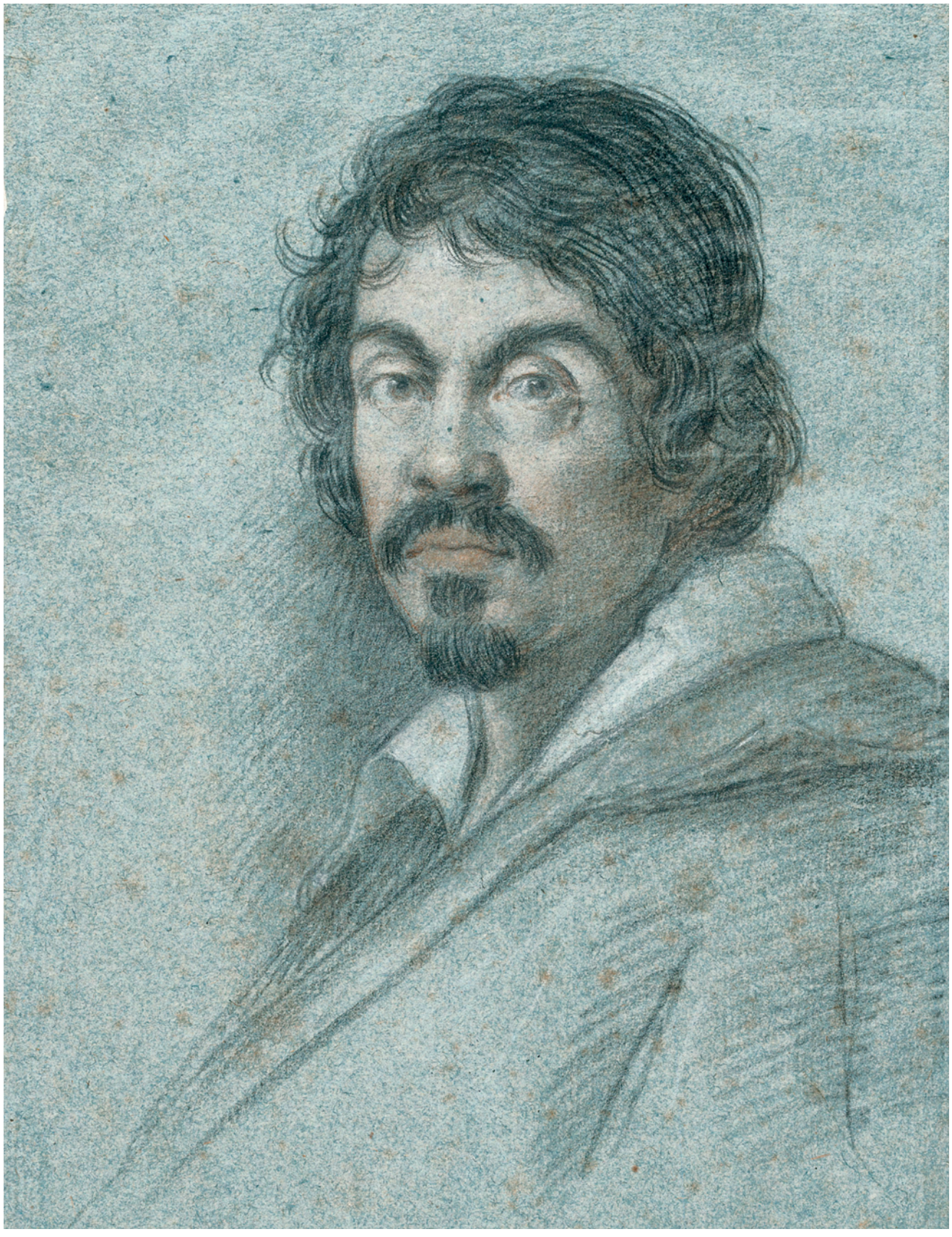
Unverkäufliche Leseprobe

Sybille Ebert-Schifferer
Caravaggio
Sehen – Staunen – Glauben
Der Maler und sein Werk

327 Seiten, Gebunden
ISBN: 978-3-406-63922-7

Weitere Informationen finden Sie hier:
http://www.chbeck.de/10271099

© Verlag C.H.Beck oHG, München



1
Ottavio Leoni
Porträtzeichnung Caravaggios
wohl um 1614
Florenz, Biblioteca Marucelliana

der künstlerischen Lobbyarbeit, ganz unabhängig davon, daß Caravaggio und Annibale Carracci sich als Maler sehr schätzten[18]. Das hatte Folgen, denn Agucchis Manuskript zirkulierte und wurde weidlich rezipiert. In seiner interessegeleiteten Kritik der ansonsten von den Zeitgenossen als Ideal angesehenen und angestrebten Naturimitation liegt der Kern der von Giovan Pietro Bellori ein halbes Jahrhundert später zementierten Abwertung Caravaggios (siehe S. 25 f.), ging es Agucchi doch darum, mit der (von Bellori später zum Kampfbegriff erhobenen) Idee des Schönen (*Idea del Bello*) eine gereinigte, gefilterte Naturnachahmung als Norm zu etablieren, als es sie so noch gar nicht gab[19]. Die reine Naturnachahmung, die sich zu nichts Höherem aufschwinge, gefalle bloß dem niederen Volk, könne aber dem gebildeten Kenner nichts bieten[20].

Daß das nicht nur weit gefehlt war, sondern bewußt die Tatsachen auf den Kopf stellte, beweist der Zuspruch, den Caravaggios Kunst von Anfang an gerade bei den avanciertesten und intellektuell aufgeschlossensten Kennern genoß, noch bevor das gemeine Volk überhaupt ein öffentliches Werk von ihm zu sehen bekam. Daß Agucchi seinerzeit mit seiner Kunstanschauung noch keine Mehrheitsmeinung vertrat, belegt nicht nur der enorme Markterfolg, den selbst noch Zweitversionen und Kopien nach Caravaggio erzielten, die Preissteigerungen seiner Bilder bei Wiederverkauf noch zu Lebzeiten und die Beliebtheit seiner Nachahmer, der Caravaggisten, bei Sammlern – gegen letztere versuchte Agucchi ja gerade «seine» Bolognesen zu etablieren. Von dem noch kurz nach Merisis Tod vorherrschenden Kunstgeschmack zeugt hingegen eine 1615 im Druck erschienene Beschreibung des Künstlers von Giulio Cesare Gigli. Dieser schildert Caravaggios Äußeres in Übereinstimmung mit Leonis Porträtzeichnung (Abb. 1), seinen Charakter als «phantastisch und in gewisser Weise bizarr» (siehe S. 243 f.), und er läßt ihn von einem Freund in direkter Rede loben: «Dies ist der große Michelangelo Caravaggio, der große Urmaler, Wunder der Kunst, Staunen der Natur, wenn auch in der Folge Zielscheibe eines schändlichen Schicksals»[21], wobei mit letzterem der vorzeitige Tod des Malers gemeint ist.

Der zeitlich nächste Bericht ist die erste ausführliche Biographie des Malers und stammt von dem Sieneser Arzt und Kunstliebhaber Giulio Mancini, der sich im Oktober 1592 endgültig in Rom niedergelassen hatte[22]. Die berühmteste seiner zahlreichen, zu Lebzeiten nie gedruckten Schriften sind die *Betrachtungen über die Malerei*, für die er vor 1606 begann, Material zu sammeln, und die er 1619 weitgehend abschloß. Sie zirkulierten in mehreren Abschriften und wurden u. a. von den Kunstschriftstellern Baglione, Bellori und Malvasia benutzt[23]. Mancini war ab 1595 mit Merisis erstem Protektor Kardinal Del Monte befreundet und hat Caravaggio in dessen Haushalt ärztlich behandelt, so wie er zahlreiche Künstler, darunter Annibale Carracci und Guido Reni, aber auch Auftraggeber Caravaggios medizinisch betreute[24]. Dabei übte er nicht selten sanften Druck aus, ihm für seine Dienste ein Werk zu überlassen. Im Falle des Patienten Caravaggio ging das schief, denn das Gemälde einer *Züchtigung Cupidos*, das ihm vom Autor schon versprochen war, nahm Kardinal Del Monte bei einem Besuch im Krankenzimmer an sich; noch 1613 bemühte sich Mancini

hartnäckig und erfolglos, eine Kopie davon anfertigen lassen zu dürfen[25]. Er erwarb sich jedoch auf die angedeutete Weise eine stattliche Kunstsammlung, die er spätestens ab 1606 systematisch ausbaute, vor allem nach den Kriterien eines kennerschaftlich geschulten Geschäftssinns[26]. Sein Kunsttraktat diente der Ausbildung von Connaisseurs und reagierte damit frühzeitig auf die beschriebene Explosion des freien Kunstmarkts. Mancini war nachweislich ziemlich gut informiert und bemühte sich jedenfalls – auch wenn er natürlich aus der Erinnerung schrieb –, keine Legenden in die Welt zu setzen.

Aufschlußreich ist bereits der Beginn des Traktats: Seine Zeit, so Mancini, verdanke Caravaggio sehr viel, wegen der Farbgebung, die dieser eingeführt habe und die nunmehr ziemlich allgemein nachgeahmt werde – eine klare Anspielung auf die zahlreichen Caravaggisten, die damals, als Mancini an seinem Manuskript schrieb, den römischen Kunstmarkt bestimmten. Weniger gut kann er die ersten römischen Jahre oder gar die Jugend des Malers beurteilen, die er sich offensichtlich von Gewährsleuten hat erzählen lassen müssen, da er den Maler damals noch nicht kannte und ihn zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Manuskripts ja nicht mehr selbst befragen konnte. Daß er, wie alle folgenden Biographen, annimmt, Merisi sei in Caravaggio geboren, verwundert angesichts der Herkunftsbezeichnung «da Caravaggio», die der Künstler selbst seinem Namen hinzufügte, nicht. Daß Merisi in Mailand eine sorgfältige Ausbildung erfahren hatte, weiß er aber. Dabei habe der Knabe einige Verrücktheiten (*stravaganza*) begangen, die auf seine «Hitze und so großen Geist» zurückzuführen seien – hier weiß der Autor offenbar nicht genau, worin diese Jugendstreiche bestanden, versucht sie aber im Sinne der damaligen medizinischen Schulmeinung in die Normalität einzuordnen: Ein großer Geist, wie er ihn an dem Maler bewunderte, war demnach Produkt eines saturnischen Gemüts, dem nach der Temperamentenlehre das Feuer zuzuordnen war. In einem fast unleserlichen, später hinzugefügten Kommentar wird daraus, daß Caravaggio in Mailand ein «Delikt» begangen und dort ein Jahr im Gefängnis verbracht habe[27]. Mancini verfaßte diese folgenschwere Notiz ganz ohne moralisierenden Kommentar. Jugendliche Haftstrafen wegen Streitigkeiten, die das Verlassen der Heimat angeraten sein ließen, waren ihm sowieso nicht fremd, hatte er selbst doch eine solche 1591 in Siena verbüßt und war daraufhin nach Viterbo gegangen[28], Sprungbrett für eine fulminante medizinische Karriere, die in der Position des Leibarztes von Papst Urban VIII. gipfeln sollte. Die nunmehr bekannten Dokumente, die Caravaggio in seinem Heimatort und in Mailand belegen, lassen für eine längere Haft nach der Ausbildung aber keinen Raum. Eher werden wir in Mancinis dann doch nicht für den Haupttext verwendeter Notiz Zeuge eines von interessierten Konkurrenten wie Agucchi einerseits und Giovanni Baglione andererseits angestoßenen Prozesses, der dahin tendierte, aus dem mittlerweile Verstorbenen einen immer schon Kriminellen zu machen – ein Mythos, der von Bellori begierig fortgesponnen wurde (siehe S. 25). Wie Philip Sohm es treffend ausdrückte: Irgendwann zwischen ca. 1615 und 1673 verlor Caravaggio einen Gutteil seiner Menschlichkeit und wurde zum Archetyp des verruchten Künstlers[29].

Ein Kenner, wie Mancini ihn sich wünschte, war der Marchese Vincenzo Giustiniani, einer der reichsten

und gebildetsten Sammler seiner Zeit, Förderer zahlloser Künstler und auch Caravaggios. In einem ausführlichen, zwischen 1614 und 1618 verfaßten Brief über die Malerei teilt er die Maler in zwölf Kategorien ein. Caravaggio und andere Meister der «weltberühmten ersten Klasse» bilden für ihn die oberste Kategorie der Perfektion, da sie die *maniera* – und das kann kaum anders übersetzt werden als mit «Rekurs auf etablierte Kunstformen» – mit dem Modellstudium verbänden (siehe S. 260)[30]. 1625 lobt Kardinal Federico Borromeo, wahrlich ein Verfechter des Erbaulichen, den *Früchtekorb* Merisis in seinem Besitz (siehe Abb. 57) als so unvergleichlich vollkommen, daß er kein Pendant dazu habe finden können. Freilich äußert sich derselbe Kirchenmann in einem etwa zeitgleichen Manuskript mit Abscheu über Darstellungen von Tavernen und lockeren Szenen und verdammt deren Maler als im Leben genau so schmutzig wie seine Kunst. Hier wird – bei jemandem, der Caravaggio vor 1601 in Rom vermutlich wenigstens indirekt gekannt hat – in der Rückschau bereits ein Klischee wirksam, das die Lebensführung Caravaggios (der ziemlich sicher gemeint ist) im Einklang mit seinem vermeintlichen Œuvre zu diskreditieren suchte und dabei letzteres auf jene Themen reduzierte, die seine zahlreichen Nachfolger produziert haben (siehe Abb. 41, 50, 88), nicht jedoch er selbst: «Zu meiner Zeit lernte ich in Rom einen Maler kennen, der schmutzige Manieren hatte und immer in zerrissener, staunenswert besudelter Kleidung herumlief, und er lebte dauernd unter den Küchenjungen der Herrschaften des Hofes. Dieser Maler hat in seiner Kunst nie etwas Gutes produziert außer Kneipenwirten und Spielern, oder handlesenden Zigeunerinnen, oder Mißgestalten und Lastenträgern und jenen Elenden, die die Nacht auf den Plätzen verbringen; er war der glücklichste Mensch der Welt, wenn er eine Taverne und diejenigen, die darin aßen und tranken, gemalt hatte. Das kam von seinen Gewohnheiten, die genauso waren wie seine Arbeiten.» Und kurz nach einem Passus über einen sündigen Literaten: «Man erzählt dasselbe von Michel Angelo Caravaggio: Bei ihm kommt die Kneipe zum Vorschein, die Prasserei, nichts Erhabenes; ganz im Gegenteil zu Raffael». Der Vergleich mit Raffael und die Wortwahl verraten, daß der Kardinal hier bereits von Agucchi beeinflußt war[31].

Um dieselbe Zeit schrieb Giovanni Baglione, erklärter Feind und Rivale Merisis, seine 1642 gedruckte Caravaggio-Biographie nieder[32], und damit nahm die Karriere Merisis als nichtskönnender *Peintre maudit* definitiv ihren Lauf. Agucchis Versuch, Bewunderer von Caravaggios Kunst sozial zu deklassieren, griff er auf: Die Gemälde der Contarelli-Kapelle (siehe S. 119 ff., 241) waren Baglione zufolge nur von Bösewichtern, also interessierten Parteigängern ihres Schöpfers, gelobt worden. So viel Tatsachenverdrehung veranlaßte selbst den nicht gerade caravaggiofreundlichen Bellori zu einer Randbemerkung an dieser Stelle von Bagliones Text: «Baglione Bestia» – «Baglione, das Vieh»! Die erbitterte Rivalität zwischen Baglione und Caravaggio lag zwar ein Vierteljahrhundert zurück (siehe S. 156 ff.), doch Baglione nutzte den Vorteil des Überlebenden, um subtile, für die Nachwelt äußerst wirkungsvolle Diffamierungen einzuführen[33]. So tat er alles, um den Charakter seines einstigen Gegners als unberechenbar darzustellen. Von ihm stammen auch die ersten Unterstellungen, daß Bilder Caravaggios das Decorum verletzt hätten und darum vom

2
Caravaggio
Pilgermadonna oder Loreto-Madonna
(128, Detail)

3
Unbekannter Stecher
Titelvignette zur Vita Caravaggios
aus Giovan Pietro Belloris *Viten*, 1672

Pöbel bewundert, von den Auftraggebern aber abgelehnt worden seien. Unfreiwillig bestätigt er jedoch mit einer berühmten Formulierung die äußerste Popularität von Werken Caravaggios in seiner Zeit: Sie sei so groß, daß man, «statt mit den Augen zu urteilen, mit den Ohren schaue».

Der spanische, ursprünglich aus Florenz stammende Maler Vicente Carducho griff nicht zum Gehör, sondern zunächst zu einer kulinarischen Metapher, um Caravaggios Kunst als ein ganz neues, mit einer neuen Soße gewürztes Gericht zu beschreiben, das alle zur Völlerei verführt habe. Carducho unterstellt, daß Caravaggio Autodidakt gewesen sei: Dieses «Monster an Begabung und Natürlichkeit» sei ein Anti-Michelangelo, vergleichbar dem Antichrist, der allzuviele Menschen jeden Standes (!) mit einer falschen Wahrheit täusche und die Vernichtung und das Ende der Malerei ankündige[34]. Anders als akademisch konditionierte Autoren sah das noch ein hochbarocker Praktiker, der Maler Pietro da Cortona, der in seinem mit dem Theologen Giovan Domenico Ottonelli vor 1649 verfaßten Traktat Caravaggio als staunenswert vollendeten Beobachter der Natur lobte[35].

Giovan Pietro Bellori wiederum verfolgte mit seinen theoretischen Schriften, darunter auch seinen Künstlerbiographien, ein klares kunstpolitisches Ziel. Er wollte jene idealisierende, auf die Antike und Raffael zurückgehende Kunstrichtung, die wir heute klassizistisch nennen, als die einzig akademisch korrekte propagieren und damit die Vertreter der Bologneser Schule, allen voran Annibale Carracci, auf den Schild heben. Das erklärt sich daraus, daß Bellori nicht nur indirekt materiell, sondern vor allem auch geistig der Erbe Monsignor Agucchis war. Seit Vasaris stilisierter Raffael-Vita galt, daß zur Schau der idealen Schönheit nur ein vollendeter Lebenswandel befähige. Dementsprechend wurde Raffael in der Abfolge seiner Biographien immer heiliger und zum Musterbeispiel des gegenreformatorischen *Pictor christianus*, der als Voraussetzung für die Produktion von Andachtsbildern einen frommen Lebenswandel vorzuweisen hatte[36]. Genau diesen galt es nun, Caravaggio abzusprechen. Der Faszination von Caravaggios Kunst konnte auch Bellori sich zunächst schwer entziehen, denn die erste Vita, die er überhaupt verfaßte, war diejenige Merisis: Sie war bereits 1645 fertiggestellt. Zwanzig Jahre später, bei der Drucklegung, dachte er jedoch dogmatischer; die Selbstdisziplinierung im Namen einer rationalen Kunstlehre, die er sich bei der Abfassung des endgültigen Textes auferlegte, ist ein umso deutlicherer Beleg für dessen interessegeleitete Ausrichtung[37].

Bellori kommt immerhin das Verdienst zu, viel über Caravaggios Œuvre, seine Auftraggeber und seine letzten Jahre zusammengetragen zu haben, auch wenn davon, wie wir heute wissen, nicht alles stimmt. Seine Caravaggio-Biographie endet aber mit einem Crescendo von Vorwürfen, wie Merisi die Malerei verdorben habe. Um dessen Kunst zu diskreditieren, spricht er ihr, gleich in seinen ersten Zeilen, jede Fähigkeit zur kritischen Reflektion von Vorbildern jenseits der direkten Imitation eines physisch posierenden Modells ab. Die zu Lebzeiten des Malers gefeierte Fähigkeit zur Naturimitation wird hier vollends – unter antimaterialistischen philosophischen Prämissen, die von der Existenz einer unveränderlichen Idee nicht absehen konnten – umgedeutet zum moralischen Makel[38]. Dazu malte Bellori Merisis angebliche Mißerfolge sowie seinen angeblich liederlichen Lebenswandel, auf Baglione zurückgreifend, weiter aus, wobei er unterstellte, daß jemand, der seine Kleidung bis zum Zerfall trage und sich selten wasche, logischerweise keine ideale Kunst produzieren könne. Schon für Baglione starb der Maler «so schlecht, wie er gelebt hatte»; für Bellori kann ein Künstler, der Schmutz produziert habe, auch hygienisch nicht einwandfrei gewesen sein[39]. Aus Mancinis Notiz über das Gerücht eines in Mailand begangenen Delikts macht Bellori in seinen Randbemerkungen zu Baglione – dessen Biographiensammlung er 1642 auch mit einem Vorwort versehen hatte – natürlich gleich einen Mord an einem Mitlehrling und in seinem gedruckten Text vorsichtshalber einen Streit, der ihn zur Flucht nach Venedig getrieben habe[40]. Die Dokumente haben uns längst eines Besseren belehrt (siehe S. 31f.), und sie helfen zu erkennen, wie bei Bellori eine Randnotiz von Mancini zu einem Mehrfachkonstrukt aus Kriminellem, Autodidakten und Venedigkopisten wird.

Für Belloris Ideal fehlen Caravaggios Werken alle akademischen Qualitäten; statt der Autorität der Antike und Raffaels habe er das Schmutzige und Unförmige gesucht, deshalb seien seine Altarbilder reihenweise abgelehnt worden. Vor Augen standen ihm bei dieser Tirade wohl eher Werke der Caravaggisten, und deren Markterfolg hatte er immer noch im Visier: Da es viel leichter sei, nach dem Modell zu malen, machten jetzt alle Halbfigurenbilder, die vorher kaum gebräuchlich gewesen seien. Bezeichnenderweise illustriert die Titelvignette, die Caravaggio zugeordnet wird (Abb. 3), die «Praxis», also das, was Bellori für den geistlosen Teil der Malkunst hielt[41]. Sie operiert aber mit Lot und Zirkel, Instrumenten, mit denen, wie noch erörtert wird, Caravaggio wahrscheinlich tatsächlich seine Bilder «wissenschaftlich» konstruierte (siehe S. 117, 251). Belloris tendenziöser, aber bis heute oft als Primärquelle benutzter Text kann jedenfalls nicht als Zeuge für die Rezeption von Caravaggios Kunst durch seine Zeitgenossen oder als Beleg für die Ablehnung von Bildern – auf der noch heute ganze Theorien aufbauen – herangezogen werden.

Auch für den Kunstschriftsteller Luigi Scaramuccia, dessen fiktiver Held 1674, zwei Jahre nach dem Erscheinen von Belloris Traktat, in Begleitung des Geistes Raffaels Kunstwerke betrachtet, ist Caravaggio zwar eine große Persönlichkeit, aber da er nichts habe malen können, ohne das Naturmodell vor Augen zu haben, fehle es ihm am Ideal[42]. Nochmal vier Jahre später läßt Carlo Cesare Malvasia, dessen Vitensammlung der Feier seiner heimischen Bologneser Schule und der Inthronisierung Ludovico Carraccis als deren

Haupt dient, den klassizistischen Carracci-Schüler Francesco Albani schimpfen, Caravaggios Art der Naturnachahmung sei, wie man seit vierzig Jahren an den Folgen sehe, der Ruin der edlen Malkunst, da sie völlig ohne intellektuelles Konzept sei. Nunmehr male man nur noch eine halbe Figur und verkaufe sie als ganzes Bild, dazu brauche man auch keine Perspektive, keinen Ausdruck und keine Invention. Die von Raffael eröffnete Straße habe man völlig verlassen und sei nur noch in der Lage, stillstehende Sachen abzumalen, da man dafür weder Intellekt noch *Disegno* brauche: Jeder Schwachkopf könne Melonen abmalen, und dergleichen gefalle den Ignoranten. Albanis bzw. Malvasias Begriff der Naturnachahmung ist, wie man deutlich erkennen kann, polemisch reduziert, und die Argumentationsweise ist zu dieser Zeit bereits topisch. Dazu gehört auch das Klischee, daß Caravaggio nur nach dem Modell gearbeitet habe, also ohne dasselbe hilflos gewesen sei[43] – ein Klischee, das weitgehend noch die aktuellen Vorstellungen über seine Arbeitsweise bestimmt.

Für Malvasia ist Caravaggio schließlich in seiner Vita Guido Renis, den er sich zum Engel zu stilisieren bemüht, schlicht ein «bestialischer» Charakter. Die Aussage belegt er mit dem Hinweis auf ein Attentat auf den Maler Cristoforo Roncalli, das zwar tatsächlich stattgefunden hat, an dem Caravaggio aber, wie wir heute genau wissen, in keiner Weise beteiligt war (siehe S. 55)[44]. Alle diese Texte – und noch einige mehr, die hier nicht erwähnt werden können, zumal die späteren immer topischer werden – partizipieren in Kenntnis voneinander an einem kunsttheoretischen Diskurs, der ab der Mitte des 17. Jahrhunderts besonders virulent und effizient wird. Abseits davon konnte aber der Theatinerpriester Giovanni Michel Silos noch in seiner 1673 gedruckten Gedichtsammlung *Pinacotheca* Caravaggios Bilder als eine Art Predigtillustration einsetzen, voller Bewunderung gerade auch für deren religiösen Gehalt und den symbolischen Einsatz des Lichts[45].

Bellori hatte Erfolg, denn seine Maximen wurden schnell zur Richtschnur insbesondere der Europas Kunst lange bestimmenden französischen Akademie. Caravaggios Untergang in der allgemeinen Wertschätzung war damit besiegelt. Bei Bellori und der französischen Akademie haben wir es längst mit einem höfischen Kunstideal zu tun, wie es von Rom nach Paris exportiert worden war, mitsamt der akademischen Theorie, die seit Agucchi einen auf Raffael zurückgreifenden Klassizismus favorisierte. Zu Caravaggios Zeit, fast ein Jahrhundert zuvor, ging es, im Interesse gegenreformatorischer Frömmigkeit, um existentielle Wahrheit und die Ablösung eines Manierismus, der diese wiederzugeben nicht imstande war. Und wenn der französische Theoretiker Félibien den gegenüber Merisi gut zwanzig Jahre jüngeren Maler Poussin sagen läßt, Caravaggio sei auf die Welt gekommen, um die Malerei zu vernichten (was schon Baglione in die Welt gesetzt hatte), dann ist er ehrlich genug zu bemerken, daß das kein Wunder sei, da beide ganz entgegengesetzte Kunstideale vertreten hätten[46].

Caravaggios heutige Popularität beruht weitgehend auf dem Kurzschluß von Belloris Manipulation mit ihrer postromantischen paradoxen Umkehrung, derzufolge seit der im 19. Jahrhundert propagierten Iden-

tität von Genie, Kriminalität und Wahnsinn gilt, daß nur der verkannte Bohemien oder der Verbrecher ein genialer Künstler sein könne. Noch Derek Jarmans Kultfilm *Caravaggio* von 1986 bezog sich auf dieses Image[47].

Keiner der genannten Autoren schrieb demnach aus interesselosem Wohlgefallen über Caravaggio. Keiner ihrer Texte kann daher für bare Münze genommen werden, sondern bedarf der kritischen Wertung dessen, was zwischen den Zeilen steht, ja sogar dessen, was sie nicht sagen. Noch weniger zu trauen ist Biographien, die nach Bellori erschienen sind. Sie werden daher hier auch nicht als Quellen herangezogen, sondern nur punktuell diskutiert. Das gilt für Giovan Battista Passeri, Filippo Baldinucci und schließlich Francesco Susinno, dem wir zwar Informationen über Caravaggios späte sizilianische Werke verdanken, der aber seinen Text erst 1724 publizierte. Wie sollen wir den angeblichen Fakten trauen, wenn daneben phantastische Ausgeburten festzumachen sind, wo wäre der wahre Kern einer verzerrten Überlieferung zu finden[48]?

Wie schlecht das menschliche Gehirn sich objektiv erinnern kann, wissen wir heute. Der deutsche Maler und Kunsttheoretiker Joachim von Sandrart belegt es in seiner 1675 gedruckten Biographiensammlung. Er war ein Verehrer von Caravaggios Kunst und sogar eigens nach Malta gereist, um dessen *Enthauptung Johannes' des Täufers* (siehe Abb. 164) im Original zu bewundern[49]. Auch er kannte und benutzte die Schriften seiner Vorgänger, konnte aber, als Vertrauter Vincenzo Giustinianis und Kurator von dessen Kunstsammlung in der ersten Hälfte der 1630er Jahre, Authentisches über den Maler gehört haben, und er war mit dessen Werken eng vertraut. Dennoch verwechselt er aus der Rückschau sogar Themen von Bildern, die er gut gekannt haben muß, von den biographischen Fakten ganz zu schweigen, so daß seine Biographie unserem Wissen keine belastbaren Neuigkeiten zu liefern imstande ist[50]. Glücklicherweise kommen uns jedoch Dokumente zu Hilfe, die intensive Archivforschungen der letzten Jahrzehnte zutage befördert haben.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de