



Jonathan Harr

Der verschollene Caravaggio

Deutsch von Gabriele Bonhoeffer

Deutscher Taschenbuch Verlag

Für meinen Vater
Jack



Mix
Produktgruppe aus vorbildlich
bewirtschafteten Wäldern und
anderen kontrollierten Herkünften

Zert.-Nr. GFA-COC-1298
www.fsc.org
© 1996 Forest Stewardship Council

Der Inhalt dieses Buches wurde auf einem nach den
Richtlinien des Forest Stewardship Council zertifizierten
Papier der Papierfabrik Munkedal gedruckt.

Deutsche Erstausgabe

Mai 2008

Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,

München

www.dtv.de

© 2005 Jonathan Harr

All rights reserved

Titel der amerikanischen Originalausgabe:

›The Lost Painting. The Quest for a Caravaggio Masterpiece‹

© 2008 der deutschsprachigen Ausgabe:

Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,

München

Umschlagkonzept: Balk & Brumshagen

Umschlagbild: ›Die Gefangennahme Christi‹

von Michelangelo Merisi da Caravaggio (Bridgeman Giraudon)

Satz: Greiner & Reichel, Köln

Gesetzt aus der Requiem 11/13,5

Druck und Bindung: Druckerei Kösel, Krugzell

Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier

Printed in Germany · ISBN 978-3-423-24667-5

Teil I



DER ENGLÄNDER

Der Engländer überquert die Piazza. Mit langsamen, etwas schlurfenden Schritten, die Knie leicht gebeugt, die Fußspitzen nach außen gerichtet, steuert er auf das »Ristorante da Fortunato« zu. Man schreibt das Jahr 2001. Der Engländer ist 91 Jahre alt. Er trägt einen altmodischen Spazierstock aus Holz mit einem hakenförmigen Griff, den er aber nur selten benutzt. Seine Glatze, glatt wie eine Eierschale, schimmert blass in der hellen römischen Mittagssonne. Er ist auf seine übliche Art gekleidet: dunkelblauer zweireihiger Anzug, handgeschneidert vor mehr als 30 Jahren in der Londoner Savile Row, dazu ein frisch gestärktes weißes Hemd mit goldenen Manschettenknöpfen und eine goldene Krawattennadel. Sein Gehör funktioniert noch tadellos, seine Augen sind ungetrübt. Auf seiner Nase sitzt schief eine Brille aus Schildpatt. Der linke Bügel ist gebrochen und provisorisch mit Klebeband repariert, die Gläser sind verschmiert.

Das »Ristorante da Fortunato« liegt in einer kleinen Straße in der Nähe des Pantheons. Draußen stehen Tische im Schatten großer Sonnenschirme, aber der Engländer isst lieber drinnen. Der Besitzer eilt herbei, um ihn zu begrüßen, und spricht ihn respektvoll auf Englisch mit »Sir Denis« an. Die Kellner nennen ihn Signor Mahon. Er spricht mühelos und fließend Italienisch mit ihnen, allerdings mit einem deutlichen Eton-Akzent.

Sir Denis trinkt ein Glas Rotwein zum Mittagessen. Der Kellner empfiehlt ihm die gegrillten Steinpilze in toskanischem Olivenöl mit Meersalz. Sir Denis ist einverstanden und reibt sich voller Vorfreude die Hände. »Das ist genau die Jahreszeit!«, sagt er mit hoher, heller Stimme zu den anderen am Tisch, seinen Gästen. »Die Steinpilze sind jetzt wirklich ganz ausgezeichnet.«

Wann immer er in Rom ist, geht er im »Fortunato« essen, es sei denn, er ist eingeladen und gezwungen, woanders zu speisen. Er ist ein Mann mit festen Gewohnheiten. Bei seinen häufigen Besuchen in der Stadt wohnt er stets im »Albergo del Senato« in demselben Eckzimmer im dritten Stock, dessen Fenster auf den großen grau-verräucherten marmornen Portikus des Pantheons geht. Zu Hause in London wohnt er in seinem Geburtshaus, einer großen viktorianischen Stadtvilla aus roten Ziegelsteinen, am ruhig gelegenen Cadogan Square im Stadtteil Belgravia. Er war nie verheiratet, hat keine Geschwister und somit auch keine direkten Erben. Seine Liebhaber – über dieses Thema wahrt er für alle Zeiten Diskretion – sind inzwischen längst gestorben.

Die Unterhaltung der Tischrunde dreht sich um einen Maler, der vor 400 Jahren lebte und Michelangelo Merisi da Caravaggio hieß. Sir Denis hat jedes der bekannten Werke des Künstlers eingehend studiert, die Nase dicht an der Leinwand und ein Vergrößerungsglas in der Hand. Seit dem Tod seines Rivalen, des großen italienischen Kunsthistorikers Roberto Longhi, im Jahre 1970 gilt Sir Denis als der hervorragendste Caravaggio-Kenner der Welt. Heutzutage stellen jüngere Wissenschaftler, die sich für Caravaggio-Experten halten, Sir Denis in diesem oder jenem Detail in Frage, so wie er selbst vor Jahren Longhi in Frage gestellt hat. Trotzdem zahlen ihm Sammler nach wie

vor beträchtliche Summen, um seine Meinung zur Echtheit umstrittener Werke zu hören. Sein Urteil kann für seine Klienten den Gewinn oder den Verlust eines kleinen Vermögens bedeuten.

Sir Denis erzählt seinen Tischgenossen, dass er zu seinem großen Bedauern niemals selbst einen Caravaggio besessen habe. Das habe unter anderem daran gelegen, dass nur weniger als 80, vielleicht sogar weniger als 60 echte Caravaggios bekannt seien. Einige seien im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, andere im Lauf der Jahrhunderte einfach verschwunden. Ein echter Caravaggio erscheine nur selten auf dem Kunstmarkt.

Sir Denis begann in den 1930er Jahren Werke barocker Künstler zu kaufen, als die vergoldeten Zierrahmen oft höhere Preise auf den Auktionen erzielten als die Bilder selbst. Im Lauf der Zeit hat er in seinem Londoner Haus 73 Meisterwerke zusammengetragen, hat gleichsam ein Museum für Kunst des 17. Jahrhunderts geschaffen, mit Werken von Guercino, Guido Reni, den Brüdern Carracci und Domenichino. Sein letztes Bild kaufte er 1964. Danach begannen die Preise dramatisch zu steigen. Nach zwei Jahrhunderten der Geringschätzung war der italienische Barock vor Sir Denis' Augen wieder in Mode gekommen. Und kein Künstler jener Epoche war gefragter als Caravaggio. Jedes seiner Bilder, auch ein kleines, war jetzt um ein Vielfaches wertvoller als der beste Guercino aus Sir Denis' Sammlung.

»Ein Caravaggio?«, sagt Sir Denis achselzuckend und bestellt sich eine Schale Walderdbeeren zum Nachtisch. »Der kostet heute vielleicht 40, 50 Millionen englische Pfund, das kann niemand genau sagen.« Einer seiner Gäste fragt ihn, wie es war, als er vor vielen Jahren einen verschollenen Caravaggio suchte. Sir Denis schmunzelt.

Angefangen hatte die Geschichte mit einer Meinungsverschiedenheit zwischen ihm und Roberto Longhi, als dieser im Jahr 1951 in Mailand jene heute legendäre erste Ausstellung aller bekannten Werke Caravaggios veranstaltete. Sir Denis, damals 41 Jahre alt und bereits berühmt für seinen Kennerblick, verbrachte mehrere Tage in der Ausstellung, um sich alle Gemälde in Ruhe anzuschauen. Unter ihnen war ein Bild, das Johannes den Täufer als Knaben darstellte und aus der römischen Sammlung der Familie Doria Pamphilj stammte. Niemand hatte je seine Echtheit in Frage gestellt. Auch Roberto Longhi nicht. Aber je länger Sir Denis das Gemälde betrachtete, desto skeptischer wurde er. Einige Zeit später fand er zufällig in den Akten des Archivio di Stato in Rom einen Hinweis auf eine andere Version des Bildes und erfuhr kurz darauf, wo es sich befand.

An einem eisigen Wintermorgen im Jahre 1952 machte er sich auf den Weg, um es sich anzusehen. Mit zügigen Schritten ging er von seinem Hotel durch die schmalen kopfsteingepflasterten Straßen Roms, die noch im Schatten lagen, vorbei am umbrabraunen Gemäuer alter Gebäude, die Rauch und Ruß im Lauf der Jahrhunderte fleckig verfärbt hatten. Fensterläden und Fenster waren geöffnet worden, um die Morgensonne hereinzulassen und die frisch gewaschene Wäsche auf den Leinen über der Straße aufzuhängen. Gegen die klamme römische Kälte trug Sir Denis einen schweren Wollmantel und einen Filzhut. Damals hatte er statt des Spazierstocks einen Schirm bei sich.

Sein Weg führte ihn durch ein Gewirr von Gassen, von denen viele in diesen Jahren nach dem Krieg keine Namensschilder mehr hatten. Dennoch fand er sich mühelos zurecht, denn er kannte auch damals schon die Stra-

ßen der römischen Innenstadt ebenso gut wie die von London.

Am Kapitol betrat er die lange, breite Treppe und stieg hinauf zu der von Michelangelo entworfenen Piazza. Dort erwartete ihn sein Freund Carlo Pietrangeli, der Direktor der Kapitulinischen Museen. Zur Begrüßung gaben sie sich die Hand. Sir Denis konnte es schon damals nicht leiden, umarmt zu werden. Während seiner zahlreichen Aufenthalte in Italien war es ihm weitgehend gelungen, die dort übliche Begrüßungszeremonie zu vermeiden: eine Umarmung und auf beide Wangen einen Kuss.

Pietrangeli berichtete Sir Denis, er habe das fragliche Gemälde im Büro des Bürgermeisters von Rom ausfindig gemacht. Früher hatte es jahrelang im Büro des Generalinspektors der Accademia di Belle Arti gehangen, in einem mittelalterlichen Gebäude in der Via del Portico d’Ottavia im alten Ghettobeziirk der Stadt. Der Generalinspektor hatte das Gemälde für eine dekorative Kopie mit einem hübschen Rahmen, jedoch ohne besonderen Wert gehalten. Das Original hing schließlich in der Galleria Doria Pamphilj. Irgendwann nach dem Krieg – Einzelheiten waren Pietrangeli nicht bekannt – hatte es jemand in den Senatorenpalast und dort in das Büro des Bürgermeisters gebracht.

Pietrangeli und Sir Denis gingen über die Piazza zum Senatorenpalast. Das Büro des Bürgermeisters befand sich am Ende eines Labyrinths aus dunklen Korridoren und Vorzimmern. Es war ein großer Raum mit hoher Decke und einem kleinen Balkon, von dem aus man die Ruinen der antiken Kaiserforen überblickte. Außer ihnen war niemand im Büro. Sir Denis bemerkte sofort das Bild hoch oben an einer Wand.

Er erinnert sich noch heute, wie er darunter stand, den

Kopf weit in den Nacken gelegt, und gespannt nach oben blickte. Im Geist verglich er das Bild mit dem aus der Longhi-Ausstellung, der Version aus der Doria-Pamphilj-Sammlung. Von seinem Standort aus, einige Meter unterhalb des Gemäldes, schienen ihm die beiden Bilder fast identisch. Es war die Darstellung eines nackten, etwa zwölfjährigen Knaben, der einen Arm um einen Widder gelegt hat. Sein Gesicht ist dem Betrachter zugewandt. Um seinen Mund spielt ein verhaltenes Lächeln. Die meisten Kunsthistoriker waren der Ansicht, Caravaggio habe diese Pose bei Michelangelo gestohlen, von einem seiner *Ignudi* im Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, und davon eine anstößige, respektlose Parodie angefertigt.

Aus der Entfernung konnte Sir Denis keine genaueren Einzelheiten erkennen. Die Bildoberfläche war dunkel, das Bildnis des Knaben durch Staub- und Rußschichten sowie durch vergilbten Firnis verfärbt. Aber eines stand fest: Die Qualität des Bildes war hervorragend. Das galt allerdings auch für das Gemälde aus der Doria-Pamphilj-Sammlung.

Er wandte sich Pietrangeli zu und rief: »Carlo, wir müssen unbedingt näher dran! Wir brauchen eine Leiter.«

Während er auf die Leiter wartete, lief er ungeduldig unter dem Bild auf und ab und ließ es keinen Moment aus den Augen. Er glaubte, einige feine Unterschiede zwischen dieser und der Doria-Pamphilj-Version ausmachen zu können. Auf dem Bild über ihm traf der Blick des Knaben den Betrachter direkt, ein wenig spöttisch, während die Augen des Knaben aus der Doria-Pamphilj-Sammlung ganz leicht abgewendet schienen und sein Lächeln deutlich zurückhaltender war. Als endlich ein Arbeiter mit einer Leiter kam, kletterte Sir Denis hinauf und prüfte die Leinwand mit seinem Vergrößerungsglas. Die Malschicht wies die typischen Craqueluren auf, jenes Netz haarfeiner Risse,

die durch das Austrocknen des Öls in den Farbpigmenten entstehen. Er sah ein paar Abschürfungen auf der Bildoberfläche, dort, wo die Leinwand mit dem dahinterliegenden hölzernen Spannrahmen in Berührung kam. An manchen Stellen war die Grundierung zu sehen. Er stellte fest, dass sie von dunkelrotbrauner Farbe war und eine raue Struktur hatte, als wäre Sand dazugemischt worden. Es war genau die Art von Grundierung, wie sie Caravaggio oft verwendet hatte.

Er prüfte das Gesicht des Knaben ein weiteres Mal, die Augen, den Mund, die auch für große Maler diffizile Partien darstellen. Er kam zu dem Schluss, dass der Ausdruck dieses Gesichts viel lebendiger war als der der Doria-Pamphilj-Version. Tatsächlich wirkte das ganze Werk frischer und leichter, nicht nur was die Farben betraf, sondern auch hinsichtlich der Ausführung. Er glaubte, in diesem Bild jenen göttlichen Funken von Fantasie und Kreativität entdecken zu können, der in einer Kopie niemals zu finden ist. Und noch während er die Leiter herunterstieg, wuchs in ihm die Gewissheit, dass es die Hand Caravaggios war, die dieses Bild geschaffen hatte. Was das Bildnis der Doria-Pamphilj-Sammlung betraf – nun, es war möglich, wie manche behaupteten, dass Caravaggio selbst sein eigenes Werk kopiert hatte, vielleicht auf Wunsch eines reichen Mäzens. Aber Sir Denis war skeptisch. Er bezweifelte, dass Caravaggio jemals etwas von der Existenz des Bildes gewusst hatte.

Nachdem er diese Geschichte im »Fortunato« erzählt hat, macht Sir Denis eine kleine Pause. Dann lächelt er, in Erinnerung an Longhi, der nun schon seit vielen Jahren tot ist und das Bild aus dem Senatorenpalast niemals als das Original anerkannt hat. »Longhi war keiner, der einen

Fehler zugegeben hätte«, sagt Sir Denis. Das war die erste von vielen Meinungsverschiedenheiten zwischen ihnen gewesen und der Anfang einer langen, hitzigen Fehde, die ihm viel Genugtuung verschafft hat.

Der Engländer hat schon öfter seine Hand im Spiel gehabt bei der Suche nach verlorenen Gemälden Caravaggios. Jetzt kommt er auf ein besonderes zu sprechen – es heißt *Die Gefangennahme Christi* –, das zu finden immer sowohl sein als auch Longhis sehnlichster Wunsch gewesen war. Es war vor mehr als 200 Jahren spurlos verschwunden. Wie bei *Johannes dem Täufer (Knabe mit Widder)* waren etliche Kopien aufgetaucht, allesamt Meisterwerke, aber keine war so gut, dass man sie Caravaggio hätte zuschreiben können. Longhi hatte gegen Ende seines Lebens einen wichtigen Hinweis geliefert, um dem geheimnisvollen Verschwinden des Gemäldes auf die Spur zu kommen. »Er hat eine sehr kluge Schlussfolgerung gezogen«, erzählt Sir Denis seinen Gästen. »Leider hat der arme nicht lange genug gelebt, um das Geheimnis selbst zu lüften.«

Die Vergangenheit birgt viele Geheimnisse. Für Sir Denis bedeutet ein Bild gleichsam ein Fenster in frühere Zeiten. Er glaubt, wenn er ein Gemälde Caravaggios genau untersucht, könne er in das Werk eindringen und zu jenem Augenblick gelangen, als der Meister 400 Jahre zuvor in seinem Atelier stand, das Modell vor sich betrachtete, Farben auf seiner Palette mischte und den Pinsel auf der Leinwand ansetzte. Er glaubt, er könne durch das Werk eines Künstlers in die Tiefen seines Wesens vordringen. In Caravaggios Fall war es das Wesen eines Genies. Ein Mörder, ein Verrückter, mag sein, aber gewiss ein Genie. Und keine noch so gute Kopie könnte diese Tiefen ans Licht bringen, so wie man im flüchtig erhaschten Schatten eines Menschen niemals den Menschen selbst erkennen kann.

Teil 2



DIE JUNGE RÖMERIN

I

Es war im Jahr 1989 an einem späten Nachmittag im Februar. Die Sonne stand tief am Himmel und schickte ihre letzten Strahlen über die Dächer Roms. Francesca Cappelletti verließ die Biblioteca Hertziana in der Via Gregoriana. In der einen Hand trug sie eine Leinentasche gefüllt mit Büchern, Aktenordnern und Notizheften, in der anderen eine große Handtasche. Sie war Studentin der Kunstgeschichte an der Sapienza, der ältesten Universität Roms, 24 Jahre alt, 1,68 Meter groß, hatte dunkelbraune Augen, hohe, ausgeprägte Wangenknochen und schulterlanges, dichtes, dunkles Haar. Sie trug weder Make-up noch Schmuck, nur einen Perlenring an der linken Hand. In ihrem Kinn saß ein kleines Grübchen, das man am ehesten bemerkte, wenn sie ganz ruhig war. Aber in diesem Augenblick war sie alles andere als ruhig.

Sie war verabredet und hatte sich verspätet. Da ihr das häufiger passierte, hatte sie die Kunst, erfundene Entschuldigungen theatralisch vorzutragen, bis zur Perfektion entwickelt. Der Stadtverkehr war ihre häufigste Ausrede, aber auch stecken gebliebene Aufzüge, verlorene Schlüssel, abgebrochene Schuhabsätze, emotionale Krisenzustände oder Krankheiten in der Familie gehörten zu ihrem Re-

pertoire. Ihre Entschuldigungen, atemlos und geradezu beschwörend hervorgebracht, schienen von einer derart naiven Aufrichtigkeit zu sein, dass sie jedes Mal von Freunden und Liebhabern anstandslos akzeptiert wurden.

Heute war sie mit Giampaolo Correale verabredet, einem Kunsthistoriker, der sie und ein paar andere, mit ihr befreundete Kunstgeschichtsstudenten engagiert hatte, um über einige Gemälde aus der Pinacoteca Capitolina zu recherchieren. Im Abstand von wenigen Wochen trafen sie sich in seiner Wohnung, um über die Fortschritte ihrer Nachforschungen zu sprechen. Zu diesen Treffen war Francesca noch nicht oft zu spät gekommen. Die wenigen Male hatte ihr Correale großzügig durch einen Wink mit der Hand vergeben, denn sie hatte sich als eine seiner erfolgreichsten Mitarbeiterinnen erwiesen. Trotzdem fürchtete sie sich vor Correales unausgeglichenem Temperament. Er konnte in einem Moment extrem gut gelaunt sein und im nächsten einen plötzlichen Wutanfall bekommen.

Sie stieg auf ihr Motorino, ein altes, rostiges blaues Pioggia-Modell, und fuhr an der Kirche Trinità dei Monti und der Villa Medici vorbei die Serpentinestraße hinunter zur Piazza del Popolo. Sie war eine vorsichtige, aber unsichere Fahrerin, trotz achtjähriger Fahrpraxis. Ihr Ziel, Correales Wohnung, lag im obersten Stock eines Hauses in der Via Fracassini, einer Wohngegend mit Häusern aus dem 19. Jahrhundert, kleinen Läden und Restaurants, etwa anderthalb Kilometer nördlich vom Zentrum der Stadt. Sie schätzte, dass sie ungefähr 15 Minuten zu spät kommen würde und begann, sich mögliche Ausreden zu überlegen. Die Wahrheit – dass sie nämlich bei der Lektüre eines Essays über Ikonographie einfach die Zeit vergessen hatte – schien ihr irgendwie unzureichend. Als sie schließlich mit vom Fahrtwind zerzausten Haaren und

atemlos wegen der vielen Stufen an Correales Wohnungstür klingelte, bot sie einen angemessen verzweifelten Anblick.

Correale öffnete. Er war Mitte 40, sah allerdings älter aus, leicht übergewichtig, fast kahl, mit einem kurz geschnittenen Bart, der allmählich grau wurde. Er hielt den Stummel einer schwarzen Zigarre in der Hand. Über den Rand seiner Lesebrille hinweg sah er Francesca an. Seine Augen schienen ein wenig hervorzuquellen, ähnlich wie bei einem Fisch.

»Ah, Francesca hat sich entschlossen, doch noch zu kommen!«, sagte er zu den anderen im Raum. Sein Tonfall war ironisch, aber er lächelte. Eine Ausrede war nicht nötig. Francesca murmelte ein paar Entschuldigungen und trat ein.

Die Wohnung war klein, nur zwei Zimmer; die Luft war stickig und durchsetzt mit dem gelblichen Qualm von Correales Zigarren, die er immerzu rauchte. Francesca verließ diese Treffen jedes Mal mit Kopfschmerzen. In einer Ecke stand ein Stapel unausgepackter Pappkartons. Ein großes Bücherregal war halb gefüllt. Es sah aus, als wären die Bände in Eile hineingeschoben worden. Ein Sofa, ein paar Stühle, einige kleine Bilder an den Wänden, sonst kaum etwas. Man hatte den Eindruck, Correale sei gerade erst eingezogen, obwohl er jetzt schon mindestens ein Jahr hier wohnte, seit seine Frau ihn verlassen hatte. Zumindest zurzeit schien Häuslichkeit für ihn ziemlich unwichtig zu sein.

Es waren noch drei weitere Frauen da, eine davon in Francescas Alter: Laura Testa, eine Kommilitonin. Die beiden anderen waren älter, Ende 30. Die eine war Kunsthistorikerin und lehrte am Istituto Centrale per il Restauro. Die andere war Restauratorin für Bilder und Fresken.

Sie war rundlich, gutmütig und hatte ein ansteckendes Lachen. Sie und Correale hatten gerade ein Verhältnis angefangen, das sie gern verheimlicht hätten, aber es war offensichtlich für jeden.

Diese kleine Gruppe hatte während der letzten drei Monate halbtags für Correale gearbeitet. Das Konzept seines Projekts war einfach, aber das angestrebte Ziel äußerst anspruchsvoll. Er plante, eine Datenbank mit Italiens riesigem Kunstbestand anzulegen. Ihm schwebte vor, jedes Kunstwerk, von der römischen Antike bis zur Moderne, sowohl nach wissenschaftlich-technischen als auch nach kunsthistorischen Aspekten zu katalogisieren und für jedes »eine umfassende Krankenakte« anzulegen, wie er es gern nannte. Er hatte eine Technologiefirma namens Italsiel gefunden, die bereit war, ein Pilotprojekt zu finanzieren, in dem getestet werden sollte, ob die Idee überhaupt realisierbar war. Die Pilotphase hatte darin bestanden, für etwa 200 Bilder aus der Pinacoteca Capitolina jedes einzelne bekannte Faktum aufzuzeichnen. Das war natürlich nur ein Bruchteil der Sammlung, aber, wie Correale betonte, irgendwo musste man schließlich anfangen.

Francesca und Laura hatten von ihm detaillierte, 30-seitige Formulare erhalten, die sie für jedes einzelne der 200 Bilder ausfüllen mussten. Die Formulare hatten kompliziert ausgesehen, aber sie auszufüllen hatte sich als eher langweilig erwiesen. Doch Correale hatte für jedes fertige Formular gut bezahlt, und Francesca und Laura waren inzwischen geschickt genug, um sie schnell fertigzustellen.

Jetzt plante Correale den nächsten Schritt seines Projektes. Das Ausfüllen der Formulare hätte sich als sinnvoll erwiesen, sagte er und zog an seiner Zigarre, wobei der aufsteigende Rauch einen Heiligenschein um seinen Kopf zu legen schien. Nun sei es an der Zeit zu zeigen, ob und