

LESEBERICHT

„Das Testament war eine Fälschung“

Roman von Robert Casanovas — Zweite, überarbeitete und korrigierte Auflage (2025)

Historischer Roman — Restitution, Kunst und Wahrheit

1. Steckbrief

Titel: Das Testament war eine Fälschung

Autor: Robert Casanovas

Genre: Historischer Roman / dokumentarischer Thriller mit doppelter Zeitebene

Aufbau: Prolog + 4 Kapitel + Epilog

Ausgabe: Zweite, überarbeitete und korrigierte Auflage, Pflichtexemplar November 2025

ISBN: 979-10-980729-7-0

Behandelte Zeiträume: 1516-1570 (Renaissance-Handlungsstrang) und 2023-2025 (zeitgenössischer Strang)

Hauptschauplätze: Clos Lucé und Amboise, Mailand, Paris (Nationalarchiv, Louvre)

Ergänzende Ressource: Wissenschaftlicher Aufsatz des Autors, Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften (SSOAR)

Assoziierter Herausgeber: International Restitutions (NGO unter Vorsitz des Autors)

2. Allgemeine Vorstellung

„Das Testament war eine Fälschung“ verflacht zwei durch fünf Jahrhunderte getrennte Erzählstränge. Auf der einen Seite steht das Vorhaben von Francesco Melzi und Salai, den Schülern Leonardo da Vincis, die unmittelbar nach dem Tod des Meisters (2. Mai 1519) einen Teil seines Nachlasses — Gemälde und Manuskripte — verbergen, um dem „droit d'aubaine“ zu entgehen, jenem Fremdenrecht, das der französischen Krone erlaubt hätte, das gesamte Vermögen dieses Ausländers ohne direkten Erben einzuziehen. Auf der anderen Seite steht die Untersuchung, die der Historiker Pierre Bertier und der Konservator Antoine Marchand 2023-2025 im Nationalarchiv führen und mit der sie Dokument für Dokument die Mechanik dieses gründenden Betrugs rekonstruieren — bis hin zum gefälschten Testament, das Ende des 19. Jahrhunderts „wiedergefunden“ wurde.

Der Roman versteht sich ausdrücklich als historische Fiktion, die sich auf reale Quellen stützt: Der einleitende Hinweis des Autors stellt klar, dass die dokumentarischen Ungereimtheiten und das Fehlen von Einbürgerungsbriefen authentisch sind, während Szenen, Dialoge und Beweggründe der Figuren der romanhaften Erfindung entstammen.

3. Kapitelweise Zusammenfassung

Prolog — Paris, Nationalarchiv, Oktober 2023

Pierre Bertier, seit drei Jahren besessen von einem rätselhaften Satz in einem Brief Melzis (1519), der „Briefe des Königs“ erwähnt, die es Leonardo erlaubt hätten, ein Testament zu errichten, entdeckt zusammen mit Antoine Marchand, dass sich in den neun Bänden des Catalogue des actes de François Ier keine Spur solcher Einbürgerungsbriefe findet. Zweifel an der Rechtmäßigkeit von Leonardos Testament kommen auf.

Kapitel 1 — Der Meister von Clos Lucé — Clos Lucé, 1516-1519

Leonardo, Francesco Melzi und Salai lassen sich unter dem Schutz von François I. in Frankreich nieder. Porträt des Alltagslebens des Meisters (die Mona Lisa, die Skizzenbücher, sein Vegetarismus, sein Rheuma), seiner Beziehung zu den beiden Schülern und schließlich seines körperlichen Verfalls. Das Kapitel endet mit Leonardos Tod (2. Mai 1519) und dem geheimen Pakt, den Francesco und Salai schließen, um einen Teil des Erbes vor der königlichen Inventur beiseitezuschaffen.

Kapitel 2 — Die Agenten des Königs — *Clos Lucé, 5. Mai 1519 und die folgenden Tage*

Montcornet, ein Schreiber des Schatzamtes, trifft ein, um im Namen des droit d'aubaine die offizielle Inventur von Leonardos Besitz vorzunehmen. Francesco und Salai verbergen Gemälde (Leda mit dem Schwan, Johannes der Täufer) und Manuskripte, erfinden plausible Erklärungen für ihre Abwesenheiten und spielen die Komödie einer gemeinsamen Trauer. Beisetzung in Saint-Florentin; Szene mit dem Kind mit dem Gänseblümchen, Sinnbild des volkstümlichen Nachruhs des Meisters.

Kapitel 3 — Die Jahre der Mystifikation — *Mailand, 1519-1570*

Francesco kehrt mit der verborgenen Beute nach Mailand zurück. Begegnung mit Pompeo Bonini, einem Mittelsmann, der ihm hilft, eine glaubwürdige Provenienz zu fabrizieren, um die Werke unauffällig abzustoßen. Die Beziehung zu Salai verschlechtert sich; dieser wird gewaltsam getötet (durch einen Armbrustbolzen), nachdem er gedroht hat, sich einem Priester zu offenbaren. Auf seinem Sterbebett (1570) vertraut Francesco das Geheimnis seinem Sohn Orazio an und übergibt ihm ein versiegeltes, für die Nachwelt bestimmtes Dokument, bevor er einundfünfzig Jahre nach Leonardo stirbt.

Kapitel 4 — Die Architektur der Lüge — *Paris, 2024-2025*

Bertier und Marchand rekonstruieren anhand des Aufsatzes von Montaignon (1893) und der Affäre der Notare Boreau d'Amboise die Fabrikation des „Testaments“ — einer Abschrift aus dem 17. Jahrhundert, zu der niemals eine Originalurkunde gefunden wurde. Entfaltung der juristischen Argumentation zum droit d'aubaine, zur Unverjährbarkeit rechtlich nicht existenter Akte, sowie Identifizierung der Seitenverwandten Leonardos. Abfassung und Veröffentlichung des wissenschaftlichen Aufsatzes (Januar 2025), dann des Romans (November 2025).

Epilog — *Louvre, 20. Dezember 2025*

Einen Monat nach Erscheinen des Romans betrachtet Bertier die Mona Lisa kurz nach dem berühmten Einbruch im Salon Carré. Abschließender Dialog mit Marchand über den Sinn der Enthüllung: War Melzi ein Dieb oder ein Retter? Die moralische Zweideutigkeit wird bewusst offengelassen und dem Urteil des Lesers überantwortet, während das Kunstwerk selbst unabhängig von der Rechtmäßigkeit seiner Herkunft weiterlebt.

4. Hauptfiguren

Leonardo da Vinci (16. Jh.)

Alterndes Universalgenie, im Clos Lucé unter dem Schutz von François I. angesiedelt; stirbt am 2. Mai 1519. Für Francesco eine nahezu väterliche Gestalt.

Francesco Melzi (16. Jh.)

Lieblingsschüler und geistiger Sohn Leonardos. Wird zum Architekten des gründenden Diebstahls und der Lüge; verbringt sein Leben (bis zu seinem 79. Lebensjahr, 1570) damit, das Erbe diskret zu schützen und zu Geld zu machen, um das Geheimnis schließlich seinem Sohn Orazio weiterzugeben.

Salai (Gian Giacomo Caprotti) (16. Jh.)

Zweiter Schüler, unbändiger und verführerischer Geist. Mitwisser des anfänglichen Diebstahls, überwirft sich mit Francesco, droht mit einem Geständnis, bevor er unter dunklen Umständen ermordet wird.

Pompeo Bonini (16. Jh.)

Mailänder Mittelsmann, der Francesco hilft, eine glaubwürdige Provenienz zu fabrizieren, um die entwendeten Werke abzustoßen.

Montcornet (16. Jh.)

Schreiber des königlichen Schatzamtes, zuständig für die Anwendung des droit d'aubaine und die Inventur von Leonardos Besitz.

Orazio, dann Carlo Melzi (16.-17. Jh.)

Nachkommen Francescos, aufeinanderfolgende Hüter des Geheimnisses und des versiegelten Dokuments, die die Verheimlichung aus kindlicher Treue fortführen.

Pierre Bertier (21. Jh.)

Historiker, besessen von den Ungereimtheiten in der Leonardo-Akte; führt drei Jahre lang die Untersuchung und veröffentlicht einen wissenschaftlichen Aufsatz, dann den Roman selbst.

Antoine Marchand (21. Jh.)

Konservator im Nationalarchiv, intellektueller Komplize Bertiers; verkörpert den institutionellen Blick und methodische Umsicht.

5. Hauptthemen

Restitution und Rechtmäßigkeit kulturellen Eigentums

Der Roman stellt die Rechtmäßigkeit des auf Leonardo angewandten „droit d'aubaine“ infrage — einen Ausländer ohne nachgewiesene Einbürgerungsbriefe — und wirft die Frage nach der Unverjährbarkeit eines rechtlich nicht existenten Aktes auf — ein direktes Echo auf das Engagement des Autors innerhalb der NGO International Restitutions.

Historische Wahrheit vs. offizielle Erzählung

Die doppelte Zeitebene stellt die Fabrikation einer gründenden Lüge (16. Jh.) ihrer methodischen Dekonstruktion durch archivarische Forschung (21. Jh.) gegenüber.

Moralische Zweideutigkeit: Dieb oder Retter

Francesco Melzi wird als Fälscher und Mystifikator dargestellt, zugleich aber auch als Retter eines Erbes, das andernfalls hätte zerstreut oder zerstört werden können — der Roman verweigert ein eindeutiges Urteil und überlässt es dem Leser.

Weitergabe und Familiengeheimnis

Das Geheimnis wird von Generation zu Generation weitergegeben (Francesco → Orazio → Carlo Melzi) und erhält in jeder Epoche eine neue Bedeutung (italienischer Patriotismus, kultureller Widerstand usw.).

Der Fortbestand des Kunstwerks

Ungeachtet des Makels seiner Herkunft übt das Werk (die Mona Lisa, der Johannes der Täufer) weiterhin Faszination aus: Die Schönheit wird als unabhängig von der Rechtmäßigkeit ihres Werdegangs dargestellt.

Die Arbeit des Historikers

Das Duo Bertier/Marchand veranschaulicht die Methode archivarischer Forschung (Urkundenkataloge, Korrespondenz des 19. Jahrhunderts, philologische Analyse) als eigentlichen Motor der zeitgenössischen Handlung.

6. Gesicherte historische Fakten / erfundene Elemente

Entsprechend dem einleitenden Hinweis des Autors unterscheidet die nachstehende Liste, was auf dokumentarischer Recherche beruht, von dem, was der Erfindung entstammt.

Leonardos Aufenthalt im Clos Lucé und sein Tod am 2. Mai 1519 — *Historische Tatsache*

Datiert und dokumentiert.

Fehlen von Einbürgerungsbriefen im Catalogue des actes de François Ier — *Historische Tatsache*

Vom Autor als erwiesen dargestellt.

Fehlen des französischen Originals des Testaments — *Historische Tatsache*

Laut dem Hinweis wurde nie ein Original gefunden.

Aufsatz von Montaignon (1893) über die „Entdeckung“ des Testaments — *Historische Tatsache*

Abschrift aus dem 17. Jahrhundert, ohne Originalurkunde, vorgelegt beim Congrès des Sociétés des Beaux-Arts.

Anwendung des droit d'aubaine auf Ausländer — *Historische Tatsache*

Vom Autor als zur damaligen Zeit real bestätigt.

Szenen, Dialoge und Beweggründe der Figuren (Francesco, Salai, Bertier, Marchand ...) — *Fiktion*

Vom Autor erdacht, um den dokumentarischen Handlungsfaden zu verkörpern.

Gewaltsamer Tod Salais durch einen Armbrustbolzen — *Romanhafte Fiktion*

Dramatisierte Inszenierung von Salais Schicksal.

Weitergabe des Geheimnisses bis zu Carlo Melzi (17. Jh.) — *Fiktion*

Romanhafte Rekonstruktion zur Erklärung des Fortbestehens des Rätsels.

7. Erzählkonstruktion und Stil

- Erzählung mit doppeltem Zeitfaden (1516-1570 / 2023-2025), der sich kapitelweise abwechselt und einen Effekt fortschreitender Auflösung erzeugt, wobei der zeitgenössische Strang die alte Erzählung nach und nach „erklärt“.
- Schreiben im Dienst der Beweisführung: lange argumentative Dialoge (insbesondere in Kapitel 4) verwandeln die Fiktion in eine nahezu didaktische Abhandlung über Recht und Geschichtsschreibung.
- Der Gebrauch zeitgenössischer Zitate (Auszüge aus Briefen, aus dem Aufsatz Montaignons) verankert die Fiktion in einem realen dokumentarischen Apparat.
- Markante zeitliche Ellipsen (Sprünge von mehreren Jahrzehnten in Kapitel 3), um ein halbes Jahrhundert der Weitergabe des Geheimnisses abzudecken.
- Spiegelnder Schluss: Der im Louvre kurz nach dem Einbruch von 2025 angesiedelte Epilog spiegelt den ursprünglichen Diebstahl von 1519 und schließt die Reflexion über die Rechtmäßigkeit des Besitzes von Kunstwerken.

8. Markante Zitate

Eröffnung — Bertiers Zweifel

„Da er Briefe des allerchristlichsten Königs besaß, die es ihm erlaubten, ein Testament zu errichten ...“

Der Pakt zwischen Francesco und Salai

„Wir werden das Erbe des Meisters bis zum Ende schützen.“

Die Entdeckung von 1885

„Nicht die Originalurkunde, sondern eine alte Abschrift auf Papier aus dem siebzehnten Jahrhundert, offensichtlich angefertigt wegen der Neugier und der außergewöhnlichen Bedeutung des Dokuments.“

Das abschließende moralische Dilemma

„War Francesco Melzi ein Dieb oder ein Retter gewesen? Ein Verbrecher oder ein Held? Die Antwort hinge, wie immer, davon ab, wer die Frage stellte und zu welchem Zweck.“

9. Kritische Analyse

Stärken

- Eine solide Handlung mit doppelter Zeitebene, die den Leser durch einen Mechanismus fortschreitender Enthüllung in Atem hält.
- Ein reales dokumentarisches Fundament (Urkundenkataloge, Aufsatz von Montaignon, droit d'aubaine), das dem Roman eine für populäre Fiktion seltene historische Tiefe verleiht.
- Eine nuancierte moralische Reflexion, die jeden Schwarz-Weiß-Denken verweigert, zur sensiblen und aktuellen Frage der Restitution von Kunstwerken — in direkter Resonanz zum Engagement des Autors innerhalb von International Restitutions.
- Liebenswerte Nebenfiguren (das Kind mit dem Gänseblümchen, Salai), die den dokumentarischen Handlungsfaden menschlich machen.

Grenzen und Vorbehalte

- Die stärker juristisch geprägten Passagen (Kapitel 4) überwiegen bisweilen das Romanhafte und nähern sich einem als Dialog verkleideten Essay an.
- Manche Nebenfiguren des 16. Jahrhunderts (Pompeo Bonini, Montcornet) bleiben funktional, eher im Dienst der Mechanik der Verschwörung als mit eigener psychologischer Tiefe ausgestattet.
- Der bewusst offene Schluss („Verbrecher oder Held?“) kann beim Leser den Wunsch nach einer eindeutigeren Positionierung zur Rechtmäßigkeit des droit d'aubaine selbst hinterlassen.

10. Schluss

„Das Testament war eine Fälschung“ gelingt das Wagnis einer historischen Fiktion, die anhand des exemplarischen Falls von Leonardo da Vinci und der Mona Lisa die Rechtmäßigkeit kultureller Besitztümer hinterfragt, die auf Gesetzen einer anderen Zeit beruhen. Indem Robert Casanovas eine romanhafte Handlung des 16. Jahrhunderts mit einer methodischen Untersuchung des 21. Jahrhunderts verknüpft, schafft er ein hybrides Werk, zugleich unterhaltsam und engagiert, das durch die Fiktion sein Plädoyer für die Restitution von Kulturgütern fortsetzt.

DAS TESTAMENT WAR EINE FÄLSCHUNG

Roman von Robert Casanovas — Französische Fassung

Untersuchung der Sprache, der erzählerischen Konstruktion und der rhetorischen Wirkungen

Verfasst von Pierre Collonges

Habituierter Studienrat (agrégé) für klassische Literatur

Sprachregister — Erzählstruktur — Figurensystem — Motive und Symbole — Rhythmus und Syntax

Methodische Einleitung

Diese Studie befasst sich mit der französischen Fassung des Romans „Das Testament war eine Fälschung“ von Robert Casanovas in seiner Gesamtheit (Prolog, vier Kapitel, Epilog). Die Analyse geht vom Text selbst aus: Zitate, lexikalische und syntaktische Erhebungen, Beobachtung der Konstruktion in zweifacher Zeitebene. Sie zielt darauf ab, die wesentlichen stilistischen Entscheidungen des Autors herauszuarbeiten und ihre Kohärenz mit dem Vorhaben des Buches zu bewerten — einem „dokumentarischen Thriller“, der bereits im einleitenden Hinweis eine Verschmelzung von romanhafter Fiktion und historischer Recherche für sich beansprucht.

1. Erzählarchitektur und zeitliche Alternanz

1.1 Eine Diptychon-Struktur

Der Roman ist auf zwei klar voneinander getrennten Zeitebenen aufgebaut: der rückblickenden Erzählung des 16. Jahrhunderts (Leonardos Tod, der Diebstahl der Werke, Jahrzehnte der Mystifikation in Mailand) und der gegenwärtigen Recherche des Historikers Pierre Bertier in Paris zwischen 2023 und 2025. Der Prolog und das 4. Kapitel („Die Architektur der Lüge“) rahmen die Kapitel 1 bis 3 ein und bilden eine spiegelbildliche Eröffnungs- und Schlussbewegung: Der Leser wird zunächst in das zeitgenössische Rätsel geworfen, dann in den erzählerischen Ursprung der Ereignisse zurückversetzt, um schließlich zur Auflösung dorthin zurückzukehren.

Diese Alternanz ist nicht nur chronologisch, sondern auch funktional: Die Kapitel des 16. Jahrhunderts gehören der dramatisierten Erzählung an (Szenen, Dialoge, interne Fokalisierung auf Melzi), während der Prolog und das 4. Kapitel die Form eines sokratischen Dialogs zwischen Bertier und Marchand annehmen — ein Verfahren, das die dokumentarische Darlegung eher in eine lebendige Szene als in eine didaktische Abschweifung verwandelt.

1.2 Das Verfahren der Mise en abyme

Der letzte Teil des Romans kippt in die Mise en abyme: Bertier verfasst vor unseren Augen selbst den akademischen Aufsatz und dann den Roman, der denselben Titel trägt wie das Buch, das wir lesen, und skizziert dessen Gliederung in vier Kapiteln, die mit denen des tatsächlichen Buches identisch sind. Dieser selbstreferenzielle Schwindel verwischt bewusst die Grenze zwischen Casanovas' Roman und dem „Roman“, den Bertier innerhalb der Fiktion zu schreiben vorgibt — die kühnste stilistische Signatur des Textes.

„Er legte ein neues Dokument an, provisorisch betitelt: ‚Roman‘. [...] Kapitel 1 — Der Herr von Clos Lucé. Kapitel 2 — Die Agenten des Königs. Kapitel 3 — Die Jahre der Mystifikation. Kapitel 4 — Die Architektur der Lüge.“

Kapitel 4 — Mise en abyme des Titels und der Struktur.

2. Sprachregister und Wortschatz

Der Autor arbeitet bewusst mit zwei Sprachebenen, die den beiden Zeitschichten entsprechen, ohne sie je zu vermischen.

Der zeitgenössische Wortschatz der Epoche

Ein sorgfältig dosierter Fachwortschatz — juristisch, malerisch, historisch —, nie schwerfällig erklärt, aber stets durch den Dialog kontextualisiert: „aubain“ (Fremdling ohne Bürgerrecht), „droit d'aubaine“ (Heimfallrecht auf den Nachlass von Fremden), „lettres de naturalité“ (Einbürgerungsbriefe), „Goldécus“, „Escarcelle“ (Gürteltasche), „Sänfte“, „Sfumato“.

Der zeitgenössische Wortschatz der Gegenwart

In den Bertier-Marchand-Passagen ein entschieden modernes Französisch der juristischen und verlegerischen Fachsprache: „question prioritaire de constitutionnalité“ (vorrangige Frage der Verfassungsmäßigkeit), „fraus omnia corrumpit“, „digitales Self-Publishing“ — ein bewusster Registerbruch gegenüber den Kapiteln des 16. Jahrhunderts.

Die gedämpfte Mündlichkeit

Die Dialoge geben eine gehobene, fast theatralische Diktion wieder, ohne phonetische Rekonstruktion der Epoche: Der moderne Leser versteht mühelos, um den Preis einer leichten Anachronismus-Flüssigkeit.

„Sire, Ihr ehrt mich mit Eurer Gegenwart und Euren Worten.“

Kapitel 1 — Beispiel höfischer Diktion, stilisiert statt rekonstruiert.

Diese lexikalische Zweifarbigkeit verstärkt die Lesbarkeit der doppelten Zeitebene: Am verwendeten Wortschatz erkennt der Leser sofort, in welchem Jahrhundert er sich befindet, ohne dass jede Szene datiert werden müsste (ein Verfahren, das der Autor gleichwohl ergänzend einsetzt, durch kurze Zwischentitel wie „Mailand, Herbst 1519“).

3. Lebendiger Dialog und wiedergegebene Rede

Der Roman unterscheidet mit Beständigkeit zwei Redeordnungen: die lebendige Rede des Austauschs zwischen den Figuren und die aufgeschobene Rede der Dokumente — Briefe, das Testament, Inventare, Korrespondenzen —, die die Figuren zitieren, manipulieren oder fälschen. Diese strukturelle Unterscheidung, unabhängig von jeder besonderen typografischen Konvention, ist eine der tiefsten Triebfedern des Romans: Sie stellt beständig das Gesagte dem Geschriebenen und Bewahrten gegenüber, das, was auf der Stelle widerlegt werden kann, dem, was, einmal auf Pergament niedergeschrieben, zu einem für unangreifbar gehaltenen Beweis wird.

Diese Spannung zwischen dem Mündlichen und dem Schriftlichen entspricht genau dem Gegenstand des Buches: Melzi fürchtet weniger, mit Worten widerlegt zu werden, als durch ein Dokument überführt zu werden — einen nicht vernichteten Brief, ein Inventar von 1516, das er für vergessen hielt, eine private Notiz, die ein Notar drei Jahrhunderte lang aufbewahrt. Die wiedergegebene Rede wird so im gesamten Roman zum zentralen dramatischen Einsatz: Jede Figur weiß, dass ein gesprochener Satz verklingt, während ein geschriebener Satz Jahrhunderte später wieder auftauchen und ein Schicksal zum Kippen bringen kann.

Die Dialoge selbst sind dicht, oft lang, was den Text stellenweise eher dem historischen Theater oder dem philosophischen Dialog annähert als dem Abenteuerroman mit seinen kurzen Repliken. Die Verhandlungsszenen — mit Trivulzio, mit Boreau, mit Montcornet — sind so als regelrechte Redeschlachten aufgebaut, in denen jeder Gesprächspartner eine vollständige Argumentation entwickelt, bevor er das Wort abgibt.

4. Syntax und Satzrhythmus

4.1 Der weit ausholende Satz mit Einschüben

Die Erzählung bevorzugt lange beschreibende Sätze, oft durch Kommata in aufeinanderfolgende Teilsätze gegliedert, die adverbiale Ergänzungen häufen, bevor sich der Satz mit einem kurzen Fall schließt. Dieser Rhythmus „erst fächerförmig, dann zugespitzt“ ist besonders in Todes- oder Trauerszenen spürbar:

„Während die Glocken der Kapelle die Vesper läuteten und die untergehende Sonne die Fenster in Flammen setzte, tat Leonardo da Vinci seinen letzten Atemzug, ein friedliches Lächeln auf den Lippen.“

Kapitel 1 (gestraffter Auszug) — die kumulative Struktur verzögert den Fall, um seine Wirkung zu verstärken.

4.2 Die Häufigkeit von Partizip Präsens und Gerundien

Eine lexikalische Erhebung bestätigt einen sehr häufigen Gebrauch der Form auf „-end“ (die Präpositionen und Adverbien „vor“, „nun“, „während“, „vor“, „hindurch“ zählen jeweils mehrere Dutzend Belege, neben zahlreichen Partizipien wie „enthüllend“, „enthaltend“, „suchend“, „zeigend“). Diese syntaktische Vorliebe — der Partizipialsatz statt der Abfolge kurzer Sätze — verleiht dem Text einen fließenden, kontinuierlichen, fast filmischen Zug, kann aber in den historisch informationsdichtesten Passagen auch das Lesetempo zugunsten dokumentarischer Vollständigkeit verlangsamen.

4.3 Nominalsätze und Fragmente

Umgekehrt gliedert der Autor bestimmte Spannungsmomente durch sehr kurze Nominalsätze, mitunter auf ein einziges Wort reduziert, die den gewohnt weiten Fluss durchbrechen:

„Bim. Bim. Bim. Leb wohl, Leonardo. Leb wohl, Meister. Leb wohl, Vater.“

Kapitel 2 — das Totengeläut und die Trauer-Anapher, eine der seltenen Stellen des Romans, die zu einer derart minimalen Skandierung greift.

5. Rhetorische Verfahren und wiederkehrende Figuren

Die dreigliedrige Anapher

Sie verleiht den testamentarischen Repliken Feierlichkeit und gibt der Weitergabe des Geheimnisses einen satzenhaften Rhythmus.

„Eine Last, weil sie zwingt zu lügen [...]. Eine Ehre, weil sie uns zu Hütern eines unvergleichlichen Schatzes macht.“

Kapitel 3 — Francesco Melzi zu seinem Sohn Orazio.

Die rhetorische Fragenkaskade

Sie vermittelt die existenzielle Angst des sterbenden Leonardo, ohne auf den klassischen inneren Monolog zurückzugreifen.

„Wie viele Gemälde habe ich unvollendet zurückgelassen? Wie viele Auftraggeber habe ich enttäuscht?“

Kapitel 1.

Die moralische Antithese

Sie strukturiert die ethische Debatte des Romans und kehrt als Schlussformel in mehreren Kapiteln und im Epilog wieder: „eine Last und eine Ehre“; „Verbrecher oder Held? Dieb oder Retter?“

Die erzählerische Prolepse

Plötzliche Sprünge in die Zukunft überbrücken die unmittelbare Spannung zugunsten eines Gesamtblicks über fünf Jahrhunderte.

„Bis endlich, im Jahr 2025, die Wahrheit ans Licht kam.“

Kapitel 3.

Personifikation und Anrede

Sie machen aus der Mona Lisa eine Art Nebenfigur, die schweigende Hüterin des Geheimnisses, ein Motiv, das bis zum Epilog fortgesponnen wird.

„Verzeiht uns, dass wir Euch zurücklassen.“

Kapitel 1 — Francesco Melzi wendet sich vor dem königlichen Inventar an das Gemälde.

Die dramatische Steigerung

Die Szene der rissig werdenden Mauer während der Inventaraufnahme (Kapitel 2) veranschaulicht die klassische Spannung der beinahe Enttarnung, die im letzten Moment entschärft wird — ein Schema, das im Roman dreimal wiederholt wird.

6. Fokalisierung und Erzählstimme

Die Erzählung setzt auf einen klassischen allwissenden Er-Erzähler, praktiziert jedoch eine variable Fokalisierung, die in den Kapiteln 1 bis 3 fast durchgängig auf Francesco Melzi zugespitzt ist, bevor sie sich im 4. Kapitel zu einer geteilten Fokalisierung zwischen Bertier und Marchand öffnet. Leonardos eigener Standpunkt wird nie von innen eingenommen: Der Leser nimmt seine Gedanken nur durch dessen direkte Rede oder Melzis Blick wahr, was seine Aura des Geheimnisses bewahrt und dem Roman erspart, allein durch den Zugang zu einem Bewusstsein die Frage seiner moralischen Zustimmung zum Diebstahl zu entscheiden.

Diese erzählerische Zurückhaltung ist eine Entscheidung, die dem dokumentarischen Vorhaben des Buches entspricht: Indem er nie mit Gewissheit „weiß“, was Leonardo tatsächlich dachte, bildet der Text im Maßstab der Fiktion die Ungewissheit ab, die Bertier in der Gegenwart angesichts lückenhafter Archive empfindet.

7. Fortgesponnene Motive und Symbole

Das Lächeln und das Sfumato

Wiederholt mit dem Fachbegriff „Sfumato“ verbunden, durchzieht das Motiv des rätselhaften Lächelns der Mona Lisa den gesamten Roman als fortgesponnene Metapher der Unentscheidbarkeit: So wie das Sfumato „die Konturen verschwinden lässt“ zwischen Schatten und Licht, weigert sich der Roman, zwischen den klaren Konturen von Verbrechen und Heldentum zu entscheiden. Der letzte Satz des Buches greift dieses Bild des Lächelns, das die Jahrhunderte überdauert, ausdrücklich wieder auf.

Das versiegelte Kästchen

Ein wiederkehrendes Objekt, von Generation zu Generation weitergegeben, funktioniert das Kästchen mit Melzis Geständnis als Allegorie des Familiengedächtnisses und der aufgeschobenen Wahrheit. Es strukturiert symbolisch den Zeitverlauf im 3. Kapitel, bis zu seiner Öffnung, elliptisch erwähnt, durch einen Nachfahren des 17. Jahrhunderts.

Die intimen Gegenstände

Der Größe der Kunstwerke stellt der Autor bescheidene, mit Gefühl aufgeladene Gegenstände gegenüber — ein Fläschchen toskanischer Erde, ein Medaillon mit dem Bildnis von Leonardos Mutter, der an Melzi weitergegebene Zirkel —, die die patrimoniale Dimension der Erzählung durch einen intimeren, fast elegischen Ton ausbalancieren.

Das Archivfass

Im 4. Kapitel wird das Motiv des Dokuments, das „in einem Fass“ wiedergefunden wird, zum eigentlichen Bild des historiografischen Zweifels: ein Gegenstand häuslicher, geradezu läppischer Aufbewahrung, der der für ein so bedeutendes testamentarisches Schriftstück erwarteten Feierlichkeit widerspricht — eine leise Ironie, die von den Ermittlern selbst hervorgehoben wird.

8. Der Umgang mit der Geschichte: zwischen Gelehrsamkeit und Spannung

Das 4. Kapitel stellt einen bewussten Gattungsbruch dar: Es verzichtet fast vollständig auf die dramatisierte Szene zugunsten eines langen argumentativen Dialogs zwischen Bertier und Marchand, aufgebaut nach dem Muster einer juristischen Debatte — eine Kette nummerierter Beweise, Zitate von Gesetzestexten, konkurrierende Hypothesen, die ausdrücklich formuliert und dann bewertet werden. Diese Wahl nähert den Roman punktuell dem historischen Essay oder dem juristischen Vulgarisierungsartikel an, auf die Gefahr hin, das erzählerische Tempo gegenüber den vorangehenden, ereignisreicheren Kapiteln zu verlangsamen.

Der Autor ist sich dessen offenkundig bewusst, denn er lässt seine eigene Figur, in einer Art metatextuellem Augenzwinkern, die Schwierigkeit aussprechen, zwischen dem akademischen und dem erzählerischen Weg zu wählen — ein Dilemma, das genau demjenigen entspricht, dem der Leser beim Schließen des Buches gegenübersteht.

9. Dialoge: dramaturgische Funktion und didaktische Funktion

Die Dialoge erfüllen eine doppelte Funktion, die im Text selten getrennt wird: die Handlung voranzutreiben (Konfrontationen, Verhandlungen, Geständnisse) und historische oder juristische Informationen zu vermitteln (über das Heimfallrecht, Leonardos Maltechniken, das notarielle Verfahren). Diese Verschmelzung lässt sich als Stärke lesen — sie vermeidet von der Handlung losgelöste Expositionsblöcke —, aber auch als stilistische Grenze: Bestimmte Nebenfiguren (Deloynes, Rousseau, Boreau) dienen vor allem als pädagogische Vermittler, und ihre Repliken, wenngleich mit ihrer sozialen Funktion vereinbar, gleichen mitunter als Gespräch getarnten Vorträgen.

10. Dramatische Ironie und Spiegelspiele

Der Roman häuft Effekte dramatischer Ironie, wobei der Leser oft mehr weiß als die Figuren oder den Ausgang vor ihnen ahnt: der Sergeant, der das vermauerte Versteck beinahe entdeckt, der von Montcornet wiedergefundene Brief des venezianischen Kaufmanns, oder auch der Gebrauch des Begriffs „aubaine“ (Glücksfall) durch Leonardo selbst zur Bezeichnung seines eigenen Todes — ein bitteres Wortspiel mit dem Namen des Gesetzes, das ihn beraubt.

„Manche Berater [...] sehen in meinem Tod einen Glücksfall — im wahrsten Sinne des Wortes —, um die königlichen Sammlungen zu bereichern.“

Kapitel 1 — bewusste Paronomasie auf „droit d'aubaine“ / „aubaine“, ein seltener Einbruch schwarzen Humors in einen ansonsten sehr ernsten Text.

11. Stilistische Stärken und Grenzen

Stärken

- Bemerkenswerte Kohärenz zwischen Inhalt (eine über Jahrhunderte errichtete Mystifikation) und Form (eine Struktur der doppelten Zeitebene, eine Mise en abyme des Titels selbst).
- Beherrschung des historischen und juristischen Wortschatzes, nie gratuit, stets in den Dienst der Spannung gestellt: Jeder Fachbegriff wird zur dramatischen Triebfeder.
- Beständig fortgesponnene symbolische Motive — Sfumato, versiegeltes Kästchen, Lächeln —, die einem ansonsten stark dokumentierten Text eine poetische Einheit verleihen.
- Sinn für den konfrontativen Dialog, besonders gelungen in Szenen juristischer Spannung: die Inventaraufnahme in Kapitel 2, die Trivulzio-Affäre in Kapitel 3.

Grenzen und Punkte der Wachsamkeit

- Das stark dialoglastige und didaktische 4. Kapitel verlangsamt das erzählerische Tempo gegenüber den ersten drei, stärker szenischen Kapiteln spürbar.
- Bestimmte strukturelle Wiederholungen (dreigliedrige Anapher, rhetorische Fragenkaskade) kehren mit einer Häufigkeit wieder, die sich auf Dauer eher als Schreibmanie denn als punktueller Effekt bemerkbar machen kann.
- Die Länge mancher Repliken verleiht Nebenfiguren stellenweise eine eher funktionale als glaubhafte Redegewandtheit, wobei die Rede vor allem dazu dient, dem Leser Informationen zu vermitteln.

Schluss

Der Stil von „Das Testament war eine Fälschung“ definiert sich vor allem durch seine strukturelle Kohärenz: Jede stilistische Entscheidung — der Wechsel der Register, die Gliederung des Dialogs, die fortgesponnenen Motive, der abschließende Umschwung zum argumentativen Dialog — dient unmittelbar dem hybriden Vorhaben, das bereits im einleitenden Hinweis angekündigt wird: dem eines Romans, der seine eigene Grenze zum historischen Dokument befragt. Die Sprache, reich, aber selten prunkvoll, bevorzugt den weit ausholenden klassischen Satz für die Szenen des 16. Jahrhunderts und eine trockenere, fast prozedurale Prosa für die zeitgenössische Recherche — ein Verfahren, das in seinem Prinzip einfach und über den gesamten Text bemerkenswert konsequent durchgehalten ist.

„Die Geschichte ist, wie die Kunst, nie einfach. Sie besteht aus Grauzonen, unmöglichen Entscheidungen, Lügen, die der Wahrheit dienen.“

Kapitel 3 — Schlüsselsatz, der in einer letzten Formel die Ästhetik und die Ethik des gesamten Romans zusammenfasst.