

Frank Fehrenbach

Sein wenige Jahre nach der Freilassung aus der Galeerengefangenschaft einsetzender, atemberaubender Karriereaufschwung brachte dem Hofbildhauer Leone Leoni 1549/1550 auch das Geschenk eines Hauses im Zentrum von Mailand durch Karl V. und den Titel eines *eques auratus* ein. Für Giorgio Vasari, der Leoni 1566 besuchte, war das Haus an der Via Moroni sichtbarer Beweis dafür, dass die Künstler nun nicht nur als Intellektuelle, sondern auch als *principi* Anerkennung gefunden hätten. Der fürstliche Lebensstil Leonis spiegelte sich in seiner vielbewunderten Kunstsammlung, zu der bekanntlich auch Leonardos Manuskripte gehörten.

Die Fassade des Hauses wurde erst kurz vor Vasaris Besuch fertiggestellt (Taf. XXIX). Ungewöhnlich für Mailand war die Dominanz der Skulptur. Über den später für Haus und Straße namengebenden, überlebensgroßen, von Antonio Abbondio ausgeführten *omenoni* im Erdgeschoss zeigt das zentrale Relief im *piano nobile* einen Satyr, der von zwei Löwen zerfleischt wird und dabei virtuell aus dem Relief heraus- und in die Tiefe fällt. Das abschließende Gebälk wird von weiblichen Büstenhermen getragen, zwischen denen Adler und Löwen mit Rädern, Bestandteile des vom Kaiser verliehenen Wappens Leonis, alternieren.

Im Zug der Vitruvrezeption gelangten Hermen und Atlanten in Italien im mittleren 16. Jahrhundert allmählich aus der Gartenarchitektur in die Innenräume und an Hoffronten; ihr Auftritt an städtischen Palastfassaden war um 1560 allerdings ein *Novum*. Die Inschriften an Leonis Haus weisen die Männer vorwiegend als

Vertreter der einst von Kaiser Marc Aurel eroberten nordöstlichen Provinzen aus und damit von Gebieten, in denen die habsburgische Herrschaft aktuell umstritten war. Eine propagandistische Verneinung Leonis vor seinem obersten Dienstherrn ist offensichtlich.

Die sechs *omenoni* sind jedoch typologische Zwitter. Im Unterschied zu den beiden das Hauptportal flankierenden Büstenhermen tragen sie kein Gebälk wie Atlanten. Ihr Unterleib verschmilzt aber auch nicht, wie bei Hermen beziehungsweise Termen, mit dem Pilaster, der sie vielmehr hinterfängt. Sie sind auf Kniehöhe ostentativ trunkiert. Leoni scheint die Staffelung von Büstenherme und *prigione*, die Michelangelo für das Grabmal Papst Julius' II. vorsah, in einer Figur zusammengezogen zu haben und paraphrasiert zugleich gefangene „Barbaren“ beziehungsweise Mantelhermen, die er in Rom vorfand. Michael Mezzatesta bezeichnet Leonis *omenoni* treffend als „monumental, living, non-tectonic, barbarian herm-trophaeums“. Sie suggerieren keine strukturelle architektonische Funktion, sondern verkörpern Unbeweglichkeit und Gehorsam.

Vasari weist darauf hin, dass die *prigioni* als *capriccio* von den Betrachtern ganz unterschiedlich gedeutet würden. In der Literatur überwiegt die triumphalistische Lesart, die in der Fassade eine unverholene Gewaltandrohung des Hausherrn gegen Widersacher erkennt. Das zentrale Relief zeigt in dieser Perspektive das Schicksal der Neider der *Leoni* an. Tatsächlich stützt eine Äußerung Leonis von 1552 diese Interpretation: Von *invidia* getriebene Menschen würden unablässig danach streben, seinen *ingegno*, seinen Wohlstand, sein Glück zu vernichten. Wie aber wäre es, wenn man unter den Adressaten der Palastfassade auch ihren Besitzer vermuten würde?

Leone Leonis *crime records* können es mit Benvenuto Cellinis langer Liste von Gewaltverbrechen nicht aufnehmen, sind aber dennoch beeindruckend. Offensichtlich war auch er selbst ein Spielball der *invidia*. Dies gipfelt 1559 in einer vermutlich spontanen Messerattacke auf Tizians ahnungslosen Sohn Orazio, der zuvor als Gast in die Via Moroni eingeladen war. Orazio gibt zu Protokoll, dass es „qualche invidia“ Leonis gewesen sein müsse, die zu den zahlreichen Stichwunden geführt habe. Für Leoni war der Vorfall riskant, denn Tizian intervenierte anschließend mehrfach bei Philipp II. und bat um harte Bestrafung des Bildhauers, freilich erfolglos.

Ein Jahr später weilte Leoni in Rom, um mit Papst Pius IV. den Auftrag für das Grabmal von dessen Bruder im Mailänder Dom zu besprechen. Er erhielt dabei die Erlaubnis, bedeutende römische Statuen für sein Haus abzuformen, darunter den Marc Aurel und Michelangelos Minerva-Christus. Bereits hier wird Leonis Plan für die Mailänder Fassade greifbar. Ihr integraler Bestandteil war das Reitermonument, das bei der Rückkehr zentral im Innenhof platziert wurde und durch das geöffnete Portal von der Straße aus sichtbar war. Vasari stellt fest, dass Leonis Haus Marc Aurel gewidmet sei.

Im August 1561 ging Leoni nach Genua, um die Marmorlieferungen für das Mailänder Grabmal in Empfang zu nehmen. Beglei-

Ursprüngliche Fassade der Casa degli Omenoni von 1565/1566, Mailand, fotografiert vor dem Wiederaufbau der Gebäude vor dem Haus.



tet wurde er von Celio Malespini – Ex-Soldat, Plagiator, einer der ersten freiberuflichen Spione der Neuzeit –, der den Aufenthalt in seinen erst 1609 publizierten *Duecento novelle* anekdotisch ausspinnt (Novella 85). Die unerträgliche Hitze in Genua lässt nicht an Schlaf denken; hinzu kommt das stundenlange nächtliche Schreien eines Säuglings („oe, oe, oe“), im Morgengrauen gefolgt vom Lärm der Schwalben („che, che, chi“), dem penetranten Ruf der Müllarbeiter („rumentò, rumentò“) sowie dem besonders frühen Läuten der benachbarten Kirchenglocken durch einen betagten Priester. Nach wenigen Tagen brennen bei Leoni die Sicherungen durch. Seine drastischen Verbalinjurien gegen Mutter, Kind und Arbeiter führen dazu, dass sich die Bedrohten verängstigt zurückziehen; die Schwalben werden mit Steinen beworfen. Am selben Tag noch besorgt sich Leoni Schwarzpulver, fertigt eine Bombe an und lässt sie bei Morgengrauen in der Wohnung des Priesters explodieren. Danach besuchen die Attentäter heuchlerisch das Krankenlager des schwer verletzten Kirchenmanns, der das Geschehen – zum Vergnügen der beiden Komplizen – dem Teufel zuschreibt, welcher um ihn herumgehüpft sei („tip, tap, top“), bevor die Granate in die Luft ging.

In seinem umfangreichen, immens erfolgreichen Traktat über Marc Aurel, *Relox de Príncipes* von 1529 (italienische Übersetzung 1544) – ein Buch, das Leoni besaß –, führt der kaiserliche Hofhistoriker Antonio de Guevara die Genealogie Karls V. auf den stoischen Kaiser zurück. Am Ende des Werks (IV, 28) warnt der Autor eindrücklich vor der *ira* als dem großen Laster der Herrscher, vergleicht sie mit temporärem Wahnsinn und schreibt sie schwachen und effeminierten Personen zu. Dem Jähzorn ausgeliefert zu sein, heißt es in der italienischen Übersetzung, bedeute: „adoperar presto le mani, haver la lingua senza freno, dir per ogni parola qualche malitia, stizzarsi per ogni picciola occasione“; eine glänzende Charakterisierung Leonis. Das Einzige, was dagegen helfe, sei die Zeit; wer die Aufwallung vorüberziehen lasse, zeige eine übermenschliche Kraft.

Seneca vergleicht den Zornigen mit einem Felsen, der an denen zerschellt, die er zerschmettert (*De ira* I, 1). Am 24. Juni 1565 weist Leoni den Senat von Mailand darauf hin, dass sein Haus unbedingt renoviert werden müsse; es sei aus schlechtem Material erbaut, drohe in jedem Moment zusammenzufallen und gefährde so Passanten und das Leben des Besitzers selbst. Man müsse unverzüglich Maßnahmen ergreifen, um darin „ohne Unruhe“ leben zu können.

Leonis Eingabe war erfolgreich und ermöglichte die Vollendung der Fassade. Als Hermen/Termen markieren die *omenoni* eine Grenze, hinter der sich ein Raum der Selbstbeherrschung auftut, verkörpert in der *allocutio* Marc Aurels. Wie der antike Gott Terminus, der sich weigerte, das Kapitol zu verlassen, um Platz für einen Jupitertempel zu machen, bringen die an den Beinen mutilierten Statuen *stabilitas loci* zum Ausdruck. Am abschließenden Gebälk greifen die mit einem Brustgurt versehenen *leoni* in das Rad der *Fortuna* und halten dessen Lauf an. Wie eine Erinnerung an exzessive Gewalt erscheint das zentrale Reliefbild, Ge-

genstück zur *apatheia* der *omenoni*. Die Löwen verbeißen sich in Achsel und Unterleib des triebhaften Satyrs, eines Verwandten des besiegten *Furor* zu Füßen der Bronzestatue Karls V. (Madrid), in dem sich Leoni, wie Horst Bredekamp vermutet hat, womöglich selbst porträtierte.

Ernst wenden die *omenoni* ihren festen Blick auf die Passanten der engen Straße und auf diejenigen, die den Palast betreten. Nach der Fertigstellung der Fassade scheint es zu keinen weiteren Gewalttaten ihres sesshaft gewordenen Besitzers, der ein Vierteljahrhundert später in seinem Haus starb, gekommen zu sein.¹

1 Eugène Plon, *Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris 1887; Michael P. Mezzatesta, „The Façade of Leone Leoni’s House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLIV (1985), 3, pp. 233–249; Kelley Helmstutler Di Dio, *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*, Farnham et al. 2011; Horst Bredekamp, *Der Künstler als Verbrecher: Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*, München 2008.