

MICHAIL CHATZIDAKIS

Schuld, Sühne und der Triumph künstlerischer Genialität – Leone Leonis Doria-Medaille

Zusammenfassung

Das Jahr 1540 setzte den ersten kriminellen Meilenstein im Leben Leone Leonis. Am 2. März stand er in Rom wegen der Ermordung eines gewissen Pellegrino de Leuti vor Gericht, einem deutschen Goldschmied im Dienste des Papstes, der Leoni der Falschmünzerei beschuldigt hatte. Im Frühjahr 1541 wurde Leoni durch Aretinos erfolgreiche Vermittlung an Andrea Doria, den Genueser Admiral der kaiserlichen Flotte, freigesprochen. Die kurz danach entstandenen drei Medaillen zu Ehren Andrea Dorias als Dank für seine Freilassung bieten den besten Beleg dafür, dass das in Leonis Fall festgestellte disproportionale Verhältnis zwischen der Schwere des Verbrechens und der Leichtigkeit der Bestrafung im Zusammenhang mit seinen außerordentlichen künstlerischen Qualitäten steht. Die Einzigartigkeit der Medaille liegt neben dem autobiografischen in ihrem Symbolcharakter, bestimmt durch die äußerst eigentümlichen Umstände ihrer Genese. Sie ist kein konventionelles Kunstwerk, sondern ein ‚memento beneficii‘, das im Nachhinein sogar ein Verbrechen zu legitimieren vermag und die Eigengesetzlichkeit der Kunst, beziehungsweise das Prinzip der Autonomie der Kunst und der damit eng verknüpften Immunität des hochbegabten Künstler-Genies manifestiert.

<1>

Als Leone Leoni (1509–1590), Benvenuto Cellinis etwas jüngerer Zeitgenosse, über den Ausgang der Konkurrenz für den Neptun-Brunnen am 14/10/1560 an Michelangelo Bericht erstattete, ließ er seinen Freund Michelangelo wissen, dass Bartolomeo Ammannati den Block zugesprochen bekommen habe und ihn bereits in seine Werkstatt schaffen ließ. Über Cellini, der auch an dem Wettbewerb beteiligt war, schrieb Leoni: „Benvenuto taumele und spucke Gift und schleudere Feuer mit den Augen und bedrohe den Herzog mit Worten“.¹ Umso bemerkenswerter ist die Tatsache, dass dieser Bericht von einem Künstler überliefert ist, dessen Gemeinsamkeit mit Cellini Mord und Streiterei war. Aus dem selben ‚Holz‘ geschnitzt, hielt Leoni nicht zufälligerweise das Bild der flammenden Cellinischen Augen in der Erinnerung fest.

<2>

Leone Leoni wurde 1509 in Arezzo geboren² – von Vasari und Pietro Aretino wird er immer als Aretiner bezeichnet. Sein Strafrekord eiferte dem Cellinis nach und scheint sogar dessen übelste Taten in den Schatten zu stellen. Die Lebenswege der beiden kreuzten sich 1537–1540 in Rom, wo Leoni als Stecher für die päpstliche Münze arbeitete. Damals lernte er unter anderem Michelangelo, Baccio Bandinelli und Benvenuto Cellini kennen. So wie es in der Physik bei zwei positiv geladenen Polen der Fall ist, die sich beim Näherkommen voneinander abstoßen, so entzweite sich Leoni auch schon bald von dem ihm geistig verwandten Cellini. Letzterer sollte später in seiner Autobiographie den Goldschmied Lione Aretino als seinen großen Feind – ‚mio gran nimico‘ – bezeichnen. Cellini gibt ihm sogar die Schuld, er (Leoni) habe ihn durch einen zerstoßenen Diamanten vergiften wollen, ein Mordversuch, der, so Cellini, nur im letzten Augenblick an Leonis Geiz scheiterte, der den zehn Skudi teuren Stein für sich behielt und durch ein harmloses Pulver ersetzte.³

<3>

Wenn dieses Attentat auch keinen Erfolg zeigte, setzte das Jahr 1540 den ersten kriminellen Meilenstein im Leben Leonis. Am 2. März stand er in Rom vor Gericht wegen der Ermordung eines gewissen Pellegrino de Leuti, eines deutschen Goldschmiedes im Dienste des Papstes, der ihn der Falschmünzerei beschuldigt hatte. In diesem Vorwurf mag eine Spur Wahrheit enthalten sein. Letztendlich war Leoni 1537 bei der Münze von Ferrara aus diesem Grund in Ungnade gefallen und entlassen worden.⁴ Gleichgültig ob diese Anklage nun berechtigt oder unberechtigt war, der Renaissance Ehrenkodex erforderte in jedem Fall die Reinigung von Schande. Der tödlich beleidigte Leoni – Pellegrino hatte auch die Ehre seiner Frau verletzt –

„schwor ewige Rache, und eines Tages, am 1. März zur Stunde des Ave-Maria schmetterte er ihm einen solchen Schlag ins Gesicht, dass er einem grässlichen Monster glich, und verstümmelte ihn dermaßen, dass nur der Tod ihn erlösen konnte“.⁵

<4>

Angetrieben von einem eigentümlichen Ehrgefühl nimmt Leoni das Recht in die eigene Hand, um seinen gekränkten Stolz zu ‚heilen‘. Die Tat wird als Triumph der ausgleichenden Gerechtigkeit gefeiert, sein Gegner zu einem unwerten Wesen degradiert. Der religiös konnotierte Zeitpunkt des Racheaktes und die Monstermetapher sind dabei nicht zufällig ausgewählt worden. Vielmehr sollten sie im Rahmen einer wohlinszenierten literarischen Selbstrechtfertigungskonstruktion interpretiert werden. Zunächst wird der sündige Anschlag im Vorweg geläutert, indem Leone die Muttergottes zur Beschützerin und Fürsprecherin seiner Handlung heranzieht. Die Waffe, keine unmittelbarere als die eigene nackte Faust, erhebt sich dadurch zur Insignie ‚mariologischer Gerechtigkeit‘. Zugleich kommt aber diesem Leon’schen ‚pugno mortale‘ als Kunstinstrument eine vergeistigte, schöpferische Funktion zu, denn er vermag aus seinem Gegner das wahre, monströse Grundwesen ‚herauszumeißeln‘, sodass nur der anschließende Tod dem verformten, teuflischen Antlitz Erlösung bringen kann. Leonis Mordtat wird somit ‚sanktioniert‘, es sei als führte die göttliche Vorsehung seine Hand zur Erfüllung einer heiligen und damit legitimierten Mission. Tiefe Religiosität und rohe Brutalität gehen hier Hand in Hand.⁶

<5>

Auch der erste März als Tag des Geschehens dürfte sich in einen allegorischen, geschichtlich-astrologischen Zusammenhang einfügen. Im alten Rom sei nämlich den antiken Quellen zufolge der erste März ursprünglich der Jahresanfang (bzw. der Amtsantritt der Consuln) gewesen.⁷ Diesen als ersten Tag des neuen Jahres symbolisch geladenen Hinwendungspunkt – die ‚Kalendae Martiae‘ – prägte eine üppige Reihe von Riten; das Hauptfest der Matronalia und allen voran das Löschen und Anzünden des Vestafeuers als paradigmatischer Akt der Auflösung und Wiedererneuerung. Freilich war daneben der Monat März dem Kriegsgott geweiht, zu dessen Verherrlichung die Salier, zwölf aus den vornehmsten Familien stammende, gutaussehende, mit Schilden und Helmen aufgerüstete junge Krieger, am Monatsersten Waffentänze mit begleitenden Gesängen öffentlich aufführten.⁸ Durch den rituellen Charakter, den seine Tat aufweist und die Auslese des ersten März zum Vergeltungstag, führt Leoni, wie jene antike Vorfahren seinen eigenen ‚Todestand‘ vor, dem Mars Tribut zollend.

<6>

Der ausführliche Bericht über den Zwischenfall ist in einem Brief vom 16. Mai 1540 von Jacopo Giustiniano, einem engen Freund Leonis, an Pietro Aretino erhalten.⁹ Es ist ein einzigartiges Dokument von fesselnder Lebendigkeit und enthält Leonis eigene Version der Episode. Um seine Unschuld („Innocenzia“) hervorzuheben und eher den Eindruck zu vermitteln, er sei Opfer einer verleumderischen Verschwörung gewesen, lässt der hinter Giustiniano steckende Leoni den Schreiber, antithetische Paare gegenüberstellen. Es handle sich nämlich um Neid und bösen Willen („invidia e malignita“) eines Verleumders und üblen Menschen („uomo infame e malvagio“) gegen den Erfolg und die seltene sittliche Vollkommenheit und künstlerisches Charisma („ben fare e rara virtu“) eines rechtschaffenen und tugendhaften jungen Mannes („giovane dabbene e virtuoso“).¹⁰ Der Schreiber wagt sogar, den Schlag ins Gesicht juristisch infrage zu stellen. Der Magistrat schien jedoch anderer Meinung gewesen zu sein. Unter der Drohung, man werde seine Mutter und Frau foltern lassen, sah Leoni sich gezwungen zu gestehen. Er wurde zum Verlust der rechten Hand verurteilt, doch im letzten Moment, in Anbetracht seiner Unschuld in mehreren anderen Anklagepunkten, wandelte man die Strafe zu Zwangsdienst auf den päpstlichen Galeeren um.

<7>

Und dennoch, gleich als Leonis Schicksal besiegelt zu sein schien, bewegte sich ein Räderwerk von günstig Gesinnten, die sich schützend vor ihn stellten und alles daransetzten, die päpstliche Gnade zu erkämpfen und seine Freilassung zu erlangen. Giustiniano bildete in dieser Hinsicht nur die Basis einer gesellschaftlichen Stufenpyramide, die bis zum Papst führte. Gegen Ende seines Briefes, wendet sich Giustiniano-Leoni nochmals in schmeichelndem Ton Pietro Aretino zu: „Nun wo Euer Ehren alles genau erfahren haben, Ihr sicherlich mit größter Eile helfen werdet, Leoni zu befreien, der Euch nicht nur liebt und wie einen Vater verehrt, sondern Euch fast vergöttert. Haltet nicht mit Eurer Feder zurück, die, wie ich weiß, von den Höchsten so gefürchtet ist, dass sie selbst einen Totschläger von den Galeeren retten könnte“.¹¹

<8>

Der Appell des Verurteilten an Aretino war wohlkalkuliert. Als bekannter ‚Cortigiano‘ verkehrte Letzterer in den besten Gesellschaftskreisen und war dadurch in der Lage, Entscheidungen zu beeinflussen.¹² Charakterisiert von Burckhardt als „Vater des modernen Journalismus“¹³ hatte Pietro Bacchi, genannt Aretino, neben anderen Pioneerleistungen in den Bereichen Dichtung, Komödie, Drama und Prosa auch das formlose ‚Amt‘ des ersten modernen ‚Künstler-

promoters‘ inne. Er war mit Tizian und Sansovino eng befreundet und hatte ihre Karrieren mächtig gefördert. Auch Leoni, dessen Talent er sehr früh erkannt hatte, gehörte zu seinen Protegés. Aus seiner Hand besaß Pietro eine Medaille, datiert auf das Jahr 1537. Auf der Vorderseite ist der bärtige Aretino im Mantelanzug mit auslandenden Ärmeln wiedergegeben, umrahmt von der Legende D. PETRUS ARETINUS FLAGELLUM PRINCIPUM („Göttlicher P. Aretinus, Geisel der Fürsten“). Diese Devise wurde sogar von Ludovico Ariosto in seinem *Orlando Furioso* (1532) glorifiziert.¹⁴ Sie spielte bekanntlich auf die Verspottung weltlicher und kirchlicher Macht in Aretinos öffentlich publizierten satirischen Versen und Broschüren an. Das Revers ist einem weiteren beliebten, in einem Lorbeerkranz eingeschlossenen Motto Aretinos gewidmet. „VERITAS ODIUM PARIT“ („Die Wahrheit erzeugt den Haß“).¹⁵ Aretino hatte infolgedessen außer rein humanitären, auch persönliche Gründe, für Leoni zu intervenieren. Der Künstler gehörte nämlich zu seiner „Famiglia“.¹⁶ Im Frühjahr 1541 wurde Leoni tatsächlich durch Aretinos erfolgreiche Vermittlung an Andrea Doria, den Genueser Admiral der kaiserlichen Flotte, freigesprochen.¹⁷

<9>

Die kurz danach entstandenen drei Medaillen zu Ehren von Andrea Doria als Dank für seine Freilassung, bieten den besten Beleg dafür, dass das in Leonis Fall festgestellte disproportionale Verhältnis zwischen der Schwere des Verbrechens und der Leichtigkeit der Bestrafung in Zusammenhang mit seinen außerordentlichen künstlerischen Qualitäten steht. Eine dieser Porträtmedaillen zeichnet sich besonders durch ihre außergewöhnliche Thematik aus¹⁸ (Abb. 1–2).



Abb. 1: Leone Leoni, *Medaille zu Ehren Andrea Dorias*, Brustbild von Andrea Doria, um 1541 (obverse)



Abb. 2: Leone Leoni, *Medaille zu Ehren Andrea Dorias*, Brustbild von Leone Leoni um 1541 (reverse)

Die Vorderseite gibt eine nach rechts ausgerichtete Büste Andrea Dorias mit Vollbart im verzierten Harnisch mit Überwurf wieder (Abb. 1). Er wird von seinen üblichen, auf Neptun anspielenden Attributen, Delphin und Dreizack, begleitet.¹⁹ Die aus antikerömischen Münzen übernommene Beischrift glorifiziert ihn als P(ater) P(atriae) = ‚Vater des Vaterlandes‘.

<10>

Einer näheren Betrachtung bedarf das Revers (Abb. 2). Es zeigt ein von Ketten umrahmtes Brustbild Leonis.²⁰ Er ist mit Schnurrbart dargestellt, ein kurzer Bart bedeckt zusätzlich das Kinn. Sowohl die das Profilbild umschließenden Ketten, als auch das an den Hals geknüpfte Schloss mit den zwei Öffnungen, der beigefügte Hammer und der Enterhaken weisen freilich auf seinen Zwangsdienst auf der Galeere hin, die im Hintergrund links mit Mast und Querbaum zu erkennen ist.²¹ Daneben sind die dargestellten Zeichen der Bestrafung zugleich Instrumente seiner Kunst. Durch die doppeldeutige ‚Entschlüsselung‘ der Folterinstrumente – dies betrifft am eindrucksvollsten den einen starken reliefartigen Akzent setzenden, am Halsknoten angehängten Hammer, welcher hier eindeutig als Symbol der Peinigung zu verstehen ist, aber auf zwei Metopen am Hof des Privathauses Leonis in Mailand an prominenter Stelle als unverzichtbares Werkinstrument sowohl der bildhauerischen als auch der architektonischen Profession in Erscheinung tritt – stilisiert sich selbst nachträglich der mit ‚Fesselnimbus‘ bekränzte Leoni zu einem auf Erlösung wartenden Märtyrer.²² Auf der Rückseite der Doria-Medaille schafft es Leoni auf geistreiche Art und Weise die Ikonographie der seit dem späten Mittelalter weitverbreiteten Passionswerkzeuge, der sogenannten ‚Arma Christi‘, in die profane Sprache zu übersetzen, um somit sein Leiden mit der Passion Christi anzugleichen (vgl. Abb. 5).²³



Abb. 3: Leone Leoni, Medaille mit Selbstporträt, ehemals Mailand, nun verschollen



Abb. 4: Fassade von Leonis Privathaus

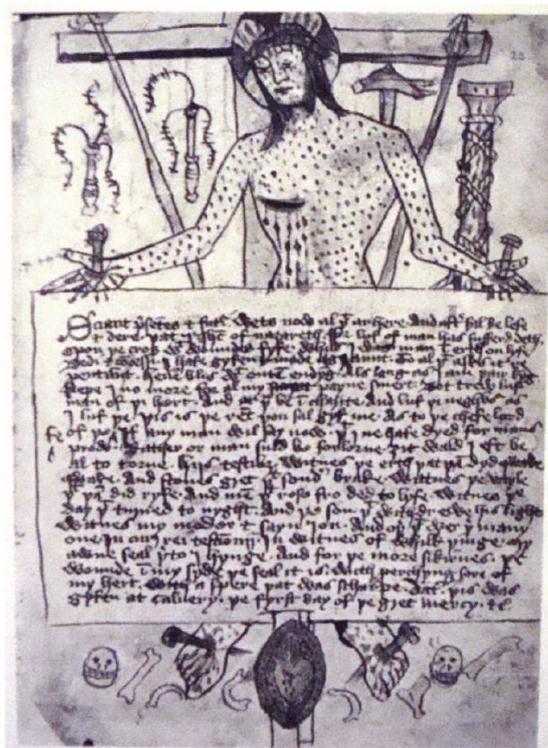


Abb. 5: ‚Charta bzw. Urkunde Christi‘, Mitte des 15. Jahrhunderts,
British Library, Add. Ms. 37049, fol. 23r

<11>

Wie bei den Andachtsbildern mit den ‚Arma Christi‘, welche die Erinnerung an das Martyrium des Gottessohnes wachrufen und dementsprechend bestimmt waren, als Waffen gegen die Anfechtungen der Sünde zu fungieren, so sollten die abgebildeten Folterinstrumente auf der Rückseite der Doria-Medaille der andauernden Konservierung der Memoria an die aus Leone Leonis Perspektive ihm zu Unrecht zugefügten Leiden in alle Ewigkeit dienen. Der am Nacken befestigte Schiffsmast würde in diesem Zusammenhang freilich auf das Kreuzigungssymbol alludieren (vgl. Abb. 2, 5). Insofern könnte die eminente Bedeutung, die den Peinigungssymbolen – gleichzeitig Attribute der Kunstprofession – zugewiesen ist, auf das ‚Verstummen‘ ihres Trägers während der Galeerenstrafenzeit anspielen, also auf die Gefangenschaft der Künste, die befreit werden müssen.²⁴

Die Einzigartigkeit von Leonis Doria-Medaille liegt neben dem autobiographischen in ihrem Symbolcharakter, bestimmt durch die äußerst eigentümlichen Umstände ihrer Genese. Sie ist kein konventionelles Kunstwerk, sondern ein ‚memento beneficii‘, das im Nachhinein sogar ein Verbrechen zu legitimieren vermag und die Eigengesetzlichkeit der Kunst bzw. den triumphalen Siegeszug künstlerischer Genialität manifestiert.

Bildnachweis

Abb. 1: Leone Leoni, *Medaille zu Ehren Andrea Dorias*, um 1541 (obverse), London, British Museum, aus Kelley Helmastutler di Dio, *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*, Ashgate 2011, S. 86, Abb. 3.7.

Abb. 2: Leone Leoni, *Medaille zu Ehren Andrea Dorias*, um 1541 (reverse), London, British Museum, aus Kelley Helmastutler di Dio, *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*, Ashgate 2011, S. 86, Abb. 3.7.

Abb. 3: Leone Leoni, Medaille mit Selbstporträt, ehemals Mailand, nun verschollen, aus: Kelley Helmastutler di Dio, *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*, Ashgate 2011, S. 44, Abb. 2.1.

Abb. 4: Leone Leonis Privathaus, sogenannte „Casa degli Omenoni“, Mailand, aus: Archiv des Autors

Abb. 5: ‚*Charta bzw. Urkunde Christi*‘, Mitte des 15. Jhs, British Library, Add. Ms. 37049, fol. 23r aus: Robert Suckale, „Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlichen Andachtsbilder“, in: *Städels-Jahrbuch*, Bd. 6, 1977, S. 177–208.

* Wenngleich ich weiterhin unerschütterlich an meine hier vorgeschlagene Interpretation von Leonis Doria-Medaille festhalte, welche ich mit weiteren Argumenten in meiner Antwort auf seinen Kommentar, gegen die Einwände Walter Cupperis zu verteidigen versucht habe, möchte ich hier nichtsdestotrotz ihm für die konstruktive Kritik und die hilfreichen Literaturhinweise in seiner damaligen Besprechung meines Textes zur Diskussion herzlich danken.

¹ „Benvenuto balena et sputa veleno et getta fuoco per gli hocchi“. Brief Leone Leonis vom 14. Oktober 1560 an Michelangelo in Rom, in: *Il Carteggio di Michelangelo*, Bd. V. Nr. MCCCXXIX, hrsg. von P. Barocchi und R. Ristori, Florenz 1983, S. 232f.

² Die Debatte um Leonis Geburtsort dürfte nach Kelley Helmastutler di Dio's Aufsatz („Leone Aretino: New documentary evidence of Leoni's Birthplace and Training“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 43, 1999, S. 645–652), endgültig aufgeklärt worden sein. Es war Paolo Morigia, der für Verwirrung gesorgt hatte, indem er in seiner kurz nach Leonis Tod erschienenen *La nobilita di Milano*, (1595), Menaggio bei Como als Abstammungsort des Künstlers angab. Zu Leone Leoni, siehe E. Plon, *Les maitres italiens au service de la maison d' Autrice. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpeur de Philippe II*, Paris 1887; C. Cassati, *Leone Leoni d' Arezzo scultore e Giov. Paolo Lomazzo pittore milanese*, Mailand 1884; M. Mezzatesta, *Imperial Themes in the sculpture of Leone Leoni* (New York University Ph. D), Ann Arbor 1980; *Los Leoni. Escultores del Rinascimento italiano al servicio de la corte de Espana*, hrsg. von Jesus Urrea, (Ausst.), Madrid 1994; *Leoni tra Lombardia e Spagna: Atti del convegno internazionale*, Menaggio, 25–26/9/1993, hrsg. von F. Barbieri und M. L. Gatti Perrera, Mailand 1994; J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd 2, *Michelangelo und seine Zeit*, München 1992, S. 225f.; J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Skulptur*, London 1985, S. 307–309, 267–270, 504–506; *Leone und Pompeo Leoni (Proceedings of the international symposium)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Oktober 2011), hrsg. von Stephan F. Schröder, Madrid 2012. Zu Leoni als Verbrecher, siehe E. Plon, (s.o), S. 4–5, 11f., 30f., 35f., 143f.; M. und R. Wittkower, *Born under Saturn*, London 1963, S. 208–210; desweiteren Helmastutler di Dios kürzlich erschienene Leoni-Monographie, *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*, Ashgate 2011, hier S. 71–105.

³ „Wie gesagt, gab Herr Durante einen Diamanten von einigem Werte einer Wache: die sollte ihn, wie ich nachher vernahm, einem gewissen Lione von Arezzo, einem Goldschmied, meinem großen Feinde, um den Stein in Pulver zu verwandeln, gebracht haben. Da nun dieser Lione sehr arm war und der Diamant doch manche zehen

Scudi Wert sein möchte, gab er ein falsches Pulver anstatt des gestoßenen Steins, das sie mir denn auch so gleich zu Mittag an alle Essen taten, an den Salat, an das Ragout und die Suppe [...] Nach Tische, als ein wenig Salat in der Schüssel übrig geblieben war, betrachtete ich einige Splitterchen, die sich daran befanden. [...] soviel meine Augen urteilen konnten, glaubte ich schnell, es sei gestoßener Diamant [...] Da fühlte ich, dass der Stein sich zerrieb, [...] es war ein schlechter Stein, der mir nicht das geringste Leid zufügen konnte [...] Lione hat den Stein nicht gestoßen, sondern ihn aus Armut für sich behalten“, in: *Leben des Benvenuto Cellini florentinischen Goldschmieds und Bildhauers*, von ihm selbst geschrieben, übers. von Goethe, mit einem Nachwort von Harald Keller, Frankfurt am Main 1981, S. 260f.

⁴ Vgl. einen Brief Pietro Aretinos an Ercole II. d' Este, Herzog von Ferrara, datiert 5/2/1537, in: F. Pertile/ E. Camesasca, *Lettere sull' arte di Pietro Aretino*, Mailand 1957–60, Bd. 1, S. 36–38.

⁵ „delibero fra se di farne perpetua vendetta; e cosi il primo di marzo sull' ora dell' Avemmaria gli dette un si fatto sfregio sul viso, che a vederlo pare un brutto mostro, e altri che la sola Morte glielo togliera giammai.“ Der Brief findet sich in der Briefsammlung „Lettere scritte a Pietro Aretino (Neuaufgabe der Ausgabe Marcolini, Venedig 1552)“, in: *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*, hrsg. von P. Procaccioli, hier Vol. 9, T. II, Libro 2 (Rom, 2004), Nr. 98, S. 109–112. Vgl. auch G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Mailand 1822–1825, Bd. V, Nr. LXXXIII, S. 247–250. Mein Dank gilt Horst Bredekamp für Anregungen und Gedanken bezüglich der Metaphorik des Giustiniano-Briefes und der Erläuterung der Doria-Medaille.

⁶ Es lohnt sich an dieser Stelle Jakob Burckhardts vorzügliche Analyse der ästhetischen Wahrnehmung der „vendetta“ in Italien ins Gedächtnis zu rufen: „muss Geist in der Rache sein und die Satisfaktion sich mischen aus tatsächlicher Schädigung und geistiger Demütigung des Beleidigers; brutale plumpe Übermacht allein gilt in der öffentlichen Meinung für keine Genugtuung. Das ganze Individuum, mit seiner Anlage zu Ruhm muss triumphieren, nicht bloß die Faust [...] [die Rache] nicht nur die Bestimmung des Rechtgefühls verlangt, sondern die Bewunderer und je nach Umständen die Lacher auf ihrer Seite haben will. [...] Zu einer bella ‚vendetta‘ gehört in der Regel ein Zusammentreffen von Umständen, welches durchaus abgewartet werden muss“. Siehe J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien (1860)*, Essen 1956, S. 431f.

⁷ Plutarch, *Leben des Numa*, 19: „ἀλλως δέ καί λόγον εἶχε τόν Μάρτιον Ἄρει καθιερωμένον υπό του Ρωμύλου πρῶτον ονομάζεσθαι“; Macrobius, *Saturnalia*, 1.12, 5: „Haec fuit Romuli ordinatio, qui primum anni mensem genitori suo Marti dicavit“.

⁸ Zu den Sali, siehe zusammenfassend, G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer, Handbuch der Altertumswissenschaften*, Bd. V: 4, München 1912, S. 480f. Vgl. H. H. Sculard, *Festival and Ceremonies of the Roman Republic*, London 1981, S. 85f.

⁹ Siehe Procaccioli (Anm. 5), II, Nr. 98, S. 109–112.

¹⁰ Siehe Procaccioli (Anm. 5), II, Nr. 98, S. 110–111.

¹¹ „Ora V.S., informata del tutto, vegga di provvedere con la possibile prestezza la liberazione del vostro Leone, il quale non solamente vi ama e riverisce come padre, ma vi adora come un Dio. E non perdonate all' onnipotente vostra penna, la quale so che da' principi e cotanto temuta, che ella basteria a cacciar di galera un assassino micidiale“, in: Procaccioli (Anm. 5), II, Nr. 98, S. 111.

¹² Über die Wirkung von Aretinos Feder wird auch Vasari in seinen Viten berichten. Siehe *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori scritte da G. Vasari* (1. Auflage, 1550; 2. von Vasari revidierte Auflage 1568), hrsg. von G. Milanesi, 9. Bde., Florenz 1906, Bd. 7, S. 438. Zur Person Pietro Bacchis, gen. Aretino, siehe P. Labalme, „Personality and politics in Venice: Pietro Aretino“, in: *Titian. His world and his legacy*, hrsg. von D. Rosand, New York 1982, S. 119–132; L. Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens*, Pennsylvania 1995, mit ausführlicher Bibliographie.

¹³ „[Pietro Aretino] ist in gewissem Betracht einer der Urväter der Journalistik“. J. Burckhardt, (Anm. 6), S. 166.

¹⁴ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, canto 46, stanza 14.

¹⁵ Zu den Medaillen Aretinos, siehe G. Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart/Berlin, 1923, Taf. 92.8; Vgl. auch R. M. Waddington, „A satirist's impresa: The medals of Pietro Aretino“, in: *Renaissance Quarterly*, Bd. 42 (1989), S. 655–681.

¹⁶ „Famiglia“, hier nicht im blutverwandtschaftlichen, sondern im pietätvollen Sinne, jenes Landsleuten Förderung zu gewährleisten. Zu dieser Praxis, speziell in der Toskana, siehe K. Helmstutler Di Dio (1999) (Anm. 2), Anm. 4, mit Bibliographie.

¹⁷ In zwei Briefen aus dem gleichen Jahr bedankt sich Leoni bei Aretino für seine erfolgreiche Intervention, die zu seiner Freilassung geführt hatte. Siehe Procaccioli (Anm. 5), *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Vol. 9, Tomo I, Libro 1 (Rom, 2003), Nrs. 346–347, S. 327–329. Für die Rolle, die dabei Francisco Doarte, Amtsleiter für Steuerangelegenheiten in Genua im Dienste Karls V. gespielt haben könnte, siehe Procaccioli (Anm. 5), *Lettere di Pietro Aretino*, Vol. 4, T. II, Libro 2 (Rom, 1998), Nr. 268, S. 299f.; Nr. 259, S. 289. Siehe hierzu W. Cupperi, in: *Pinacoteca Civica di Vicenza: scultura e arti applicate dal XIV al XVIII secolo*, III, hrsg. von M.E. Avagnina, M. Binotto und G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2005, Nr. 285, S. 242.

¹⁸ Kelley Helmstutler di Dio, "Leone Leoni's portrait busts of the Habsburgs and the taste for sculpture in Spain", in: *Leone and Pompeo Leoni* (Anm. 2), S. 49, Abb. 35; Di Dio (2011) (Anm. 2), S. 70, Abb. 3.1, S. 86–87, Abb. 3.7; D. Thornton, „A Plaque by Leone Leoni Acquired by the British Museum“, in: *The Burlington Magazine*, CXXVIII, 2006, pp. 828–832, hier, S. 828; P. Attwood, *Italian Medals in British Public Collections 1530–1600*, London 2003, I, S. 95, Nr. 6 (mit weiterführender Literatur); G. Toderi, F. Vannel, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Florenz 2000, Nr. 30, S. 43f.; J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture. The visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven 1998, S. 169–170; P. Boccardo, *Andrea Doria e le arti: committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Rom 1989, S. 109–110, Abb. 129; Los Leoni, (Anm. 2), Nr. 28, S. 172f.; G. Habich (Anm. 15), Taf. 92.1; G. F. Hill, *Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance*, London 1912, Pl. XXIV, Nr. 30, S. 53f.; Plon (Anm. 2), S. 256. Ein Exemplar dieser Medaille befindet sich unter anderem im Besitz des Berliner Münzkabinetts. Siehe *Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock*, *Berliner numismatische Forschungen*, Bd. IV, Bearb. von L. Börner, Berlin 1997, Kat. Nr. 744, S. 172.

¹⁹ Vgl. Bronzinos Bild von Andrea Doria als Neptun, um 1540, Pinacoteca Brera, Mailand. Siehe Boccardo (Anm. 18), S. 108, Abb. 126. Vgl. auch Abb. 127

²⁰ Bei sämtlichen auf der Anm. 18 angeführten Titeln wird die Identifizierung der abgebildeten Person auf dem Revers als Leone Leoni soweit ich überblicken kann ausnahmslos akzeptiert. Cupperis alternativer Vorschlag im Brustbild ein Porträt des Kapitäns Giannettino Doria, des Neffen und Erben Andrea Dorias zu erkennen, hat sich hingegen nicht durchgesetzt. Siehe W. Cupperi (Anm. 17), Nr. 285, S. 242f. Es wäre auch legitim zu hinterfragen, wollte man Cupperi recht geben, inwieweit eine solche Bilderfindung, d.h. ein Porträt Giannettino Dorias umrahmt von Folterinstrumenten und einem Kettennimbus, vom Gönner des Künstlers als eine schmeichelhafte Allusion auf die gewährte Gunst empfunden werden würde. Ein weiterer Kritikpunkt Cupperis betrifft eine konstatierte Diskrepanz zwischen den physiognomischen Zügen in dem vermeintlichen Porträt Leonis auf der hier diskutierten Doria-Medaille und denjenigen im Porträt des Mailänder Künstlers auf einer weiteren, einst in der Biblioteca Ambrosiana aufbewahrten und seit 1912 verschollenen Medaille (hier Abb. 3) (siehe dazu Plon (Anm. 2), S. 256; Hill (Anm. 18), Nr. 31, S. 53f., Taf. XXIV; Di Dio (2011) (Anm. 2), S. 44, Abb. 2.1). Diese spätere Medaille wird um 1549–1550 datiert und wurde geprägt anlässlich der Ernennung Leonis zum Ritterstand vom Kaiser Karl V. Der ähnlich der antiken Chlamys seitlich von einer Fibel zusammengehaltene Mantel und die das Perlrand entlang umlaufende Beischrift LEO. ARETINVS. SCVLPTOR. CAES[ARE]VS zelebrieren seinen hohen errungenen sozialen Status. Die markantesten Kennzeichen dieses Porträttypus sind jedoch der starke Bartwuchs und die krause bis lockige Behaarung. In der Tat haben wir hier mit einem stark idealisierten Selbstporträt Leonis zu tun. Ganz konkret wird hier meines Erachtens höchstwahrscheinlich eine Selbststilisierung Leonis mit dem Bildnis des Mark Aurel angestrebt. Entsprechend muss ein antiker Porträttypus der antoninischen Kaiserdynastie als Vorlage gedient haben (siehe W. Szaivert, „Die Münzprägung der Kaiser Marcus Aurelius, Lucius Verus und Commodus“, in: *Veröffentlichungen der Numismatischen Kommission* 17 (1986), insbes. Taf. 2, Nr. 482,6–10). Dies ist kaum verwunderlich zieht man Leonis bezeugte hohe Verehrung des römischen Kaisers Mark Aurels in Betracht. Die das Hauptportal seines Privatpalastes (sog. ‚Casa degli Omenoni‘) in Mailand flankierenden Hermen (Abb. 4) nehmen schriftlich (Suevus, Quadus, Adiabenus, Parthus, Sarmata, Marcomanus) Bezug auf die von Mark Aurel eroberten Provinzen, wobei Vasari berichtet (siehe G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari*, hrsg. von G. Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878–1885, Bd. 7, S. 540–541. Vgl. Mezzatesta (Anm. 2), S. 235; Di Dio (2011) (Anm. 2), S. 110), dass Leoni sein Haus Mark Aurel geweiht habe und eine 1560 angefertigte exakte Kopie der Reiterstatue auf dem Kapitol im Innenhof aufstellen lassen habe. Es sei dahingestellt ob die Physiognomie-Lehre der Zeit auch diese konkrete Darstellungsweise mitbestimmt haben könnte (z.B. ‚Physiognomonika‘ des Pseudo-Aristoteles), welche in der dicken Behaarung das Hauptmerkmal der ‚leoni-nen‘ Erscheinungsweise wiedererkennen wollte. Zu einem ausführlicheren Versuch den Argumenten von Cupperi zu entgegnen vgl. auch meine ehemalige Antwort auf seinen Kommentar.

²¹ Man neigt sogar dazu, ein das Schiff verlassendes kleines Boot identifizieren zu wollen. Los Leoni (Anm. 2), Nr. 28, S. 173. Dieses Motiv kommt übrigens auf einer weiteren Medaille dieser Serie vor. Siehe Attwood (Anm. 18), I, S. 94–95, Nr. 5 (mit weiterführender Literatur); Los Leoni (Anm. 2), Nr. 29, S. 173f.; *Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock* (Anm. 18), Kat. Nr. 745, S. 172.

²² Zu den hier erwähnten Metopen siehe Di Dio (2011) (Anm. 2), S. 118–121, Abb. 4.7 und 4.11.

²³ Stellvertretend sei hier ein englisches Andachtsbild, die sog. ‚Charta bzw. Urkunde Christi‘ aus der Mitte des 15. Jhs. illustriert (British Library, Add. Ms. 37049, fol. 23r). Zu den Arma Christi, siehe R. Berliner, „Arma Christi“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. 4, 1955, S. 35–153; R. Suckale, „Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlichen Andachtsbilder“, in: *Städel-Jahrbuch*, Bd. 6 (1977), S. 177–208.

²⁴ Vgl. H. Bredekamp, „Grabmäler der Renaissance. Die Kunst der Nachwelt“, in: *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste (1503–1534)*, (Ausst.), Bonn 1999, S. 259–267, hier S. 262, für eine ähnliche Interpretation der ‚prigioni‘ in Michelangelos Juliusgrabmal.