

Szenische Kosmologie –  
*La Festa del Paradiso* von Leonardo da Vinci



von

Irene Pelka

Kunsthistorisches Institut, Universität Bonn

zum

2. Mai 2019

## INHALTSVERZEICHNIS

ERÖFFNUNG.....	3
SPUREN .....	6
DER KREIS DER GÖTTER .....	6
DAS KARUSSELLMODELL.....	9
ASTRONOMISCHE UHRENKULISSE .....	11
DAS LEBENDE PLANETARIUM .....	15
EINE GOLDENE ELLIPSE.....	16
GLAS UND LICHT.....	17
BOGENNISCHENMODELL .....	17
DREHMECHANISMUS.....	19
LATERNENMODELL .....	20
WISSENSCHAFT DER STERNE .....	20
DAS KOSMISCHE AUGEN .....	22
DER PARADIESBERG UND DANTES KREISE .....	25
DIE SÜSS TÖNENDEN GESÄNGE.....	29
RESÜMEE .....	33
BIBLIOGRAPHIE .....	36
ABBILDUNGSNACHWEISE .....	40

Szenische Kosmologie –  
*La Festa del Paradiso* von Leonardo da Vinci

Irene Pelka (Bonn)

„Die Himmel wechseln ihre Sterne – geh!“

Gottfried Benn<sup>1</sup>

## ERÖFFNUNG

Das Sehen als Erkenntnis erreicht durch Leonardo da Vinci etwas Allumfassendes. Jedem Gesehenen folgt das genauere Hinsehen näherungsweise ins Unendliche und damit eine Art Kosmologie des Sehens: Diesem Bestreben Leonardos entspricht ein von ihm ins Werk gesetztes Fest, das zugleich als Urbild und Abbild im Zusammenklang von Musik, Bild und Poesie den Kosmos visualisiert und damit das Besondere des Gesehenen in das Universelle des Kosmos erhebt: Leonardos Bild des Kosmos wird in diesem Fest in einer sich am menschlichen Maß steigernden Mechanik zur synästhetischen Szene.<sup>2</sup> Die Bildwelten Leonardos, die Poesie Bellincionis und wahrscheinlich die Musik Gaffurios proportionieren aufeinander abgestimmt das Paradies als Mechanik des Himmels. Der Sinn des Ganzen inszeniert sich durch wechselseitige Ergänzung der fünf Sinne. Die Künste feiern und spiegeln sich wechselseitig und schmücken das Fest des Paradieses zum Kosmos.<sup>3</sup>

Der 23. Januar 1490<sup>4</sup> ist der Zeitpunkt des Ereignisses: Leonardo da Vinci führt die Regie für das Paradiesfest. Es ist seine erste bekannte Inszenierung am Mailänder Hof.<sup>5</sup> Das Fest findet im Auftrag Ludovico il Moros statt, aus Anlass der ein Jahr

---

<sup>1</sup> BENN: Gedichte: Epilog 1949, III, 344.

<sup>2</sup> Vgl. zum Begriff des *Szenischen* als universelle Voraussetzung der menschlichen Existenz HOGREBE: Riskante Lebensnähe, 70-76.

<sup>3</sup> Frank Fehrenbach spricht bei Leonardo von einem Prinzip der dynamischen „Übergänglichkeit“. Im Szenischen einer auf einen Kosmos zielenden Theatralik bekommt diese „Übergänglichkeit“ von Leonardos Kunst auch in den festlich sich steigernden Korrelationen der verschiedenen Künste und Künstler einen plastisch intensivierten Zusammenhang: Tänzer und Bilder, Musik und Poesie, der Duft hochzeitlicher Speisen, Sänger, Kostüme und Bühnentechnik konvergieren einander. Die Künste berühren sich dynamisch in ihren Proportionen und entfalten im Wechselspiel der sublimierten Sinne ein Paradiesbild als Universum, mit welchem sie sich selbst als Künstler feiern. Zit. n. FEHRENBACH: Natur, 10f.

<sup>4</sup> Vgl. GARAI: La Festa, 30. Hierin folgt Luca Garai dem Chronisten der Sforzas Tristano Calco. Allerdings heißt es anders bei Käthe Steinitz, das Fest hätte am 13. Januar stattgefunden. Der 23.1.1480 war ein Samstag, der 13.1.1490 war ein Mittwoch. STEINITZ: Leonardo, 10.

<sup>5</sup> Stendhal schreibt zu Leonardos Situation in Mailand voller Pathos: „In Mailand war er binnen kurzem der Mann des Tages, der Festordner Ludwigs [Ludovico Sforzas, Einf. I.P.] und der Vornehmen der Stadt bei den Festen, die sie ihrem Fürsten gaben. Er war Oberingenieur der Wasserbauten, Bildner

zuvor, 1489 formal geschlossenen, jedoch infolge eines Trauerfalls noch nicht zelebrierten Hochzeit von Isabella de Aragón und Gian Galeazzo Sforza.<sup>6</sup> Das Verhältnis des Ludovico il Moro zu diesem Neffen Gian Galeazzo Sforza umschreibt doppelbödig das Motto „Protector tuus ero semper“<sup>7</sup>: Für das unmündige Kind, seinen Neffen, übernahm Ludovico als Vormund die Staatsgeschäfte, ohne jedoch dem erwachsenen Gian Galeazzo als Erbfolger das Herzogtum Mailand überlassen zu wollen. Und so ist die aufwendige Prachtentfaltung beim Paradiesfest anlässlich der Hochzeit des recht eheunwilligen Gian Galeazzos mit der gepriesenen Schönheit Isabella von Aragón auch Teil der Repräsentation und Festigung der Macht Moros. Jacob Burckhardt schreibt über das Paradiesfest: „In Mailand leitete Lionardo da Vinci die Feste des Herzogs [...]; eine seiner Maschinen, welche wohl mit derjenigen Brunellescos wetteifern mochte, stellte in kolossaler Größe das Himmelsgewölbe in voller Bewegung dar; jedes Mal, wenn sich ein Planet der Braut des jüngeren Herzogs, Isabella, näherte, trat der betreffende Gott aus der Kugel hervor und sang die vom Hofdichter Bellincioni gedichteten Verse“.<sup>8</sup>



Abb. 1 Nach (?) Leonardo da Vinci: Bernardo Bellincioni, ca. 1488, Gravur, Paris, La Collection Edmond de Rothschild, Musée du Louvre

Die Quellenlage zu Leonardos Paradiesfest ist karg. Es liegt das Libretto des damals berühmten, Leonardo schon aus Florenz bekannten und befreundeten Dichters, Bernardo Bellincioni vor.<sup>9</sup> Die erste Abbildung zeigt diesen Renaissancepoeten in Denkerpose vor einem Buch, in einer wahrscheinlich auf ein Original von Leonardo

---

der Reiterstau, die er seinem Vater errichten wollte und schließlich Maler von dessen beiden Geliebten, Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli“. STENDHAL: Malerei in Italien, 128f.

<sup>6</sup> Vgl. KEMP (Übers: Schneider): Leonardo, 47, f.

<sup>7</sup> SOLMI: Leonardo, 85.

<sup>8</sup> BURCKHARDT: Renaissance, 300.

<sup>9</sup> Vgl. GARAI: La Festa, 81-94. Hier findet sich das gesamte Libretto zu La Festa del Paradiso von Bellincioni abgedruckt. Und vgl. auch zu Bellincionis Rolle in Mailand CLARK: Leonardo, 54.

zurückgehenden Gravur (Abb. 1). Bellincionis erhaltenes „Libretto della Festa del Paradiso“ verlieh Leonardos Schauspiel poetisch Gestalt. Des Weiteren gibt es einen Zeit- und Augenzeugen, den Botschafter der Familie d’Este, Jacopo Trotti, der einen Bericht „Relazione della Festa del Paradiso“ über das Fest hinterlassen hat.<sup>10</sup> Schließlich findet sich noch eine Erwähnung des Festa del Paradiso durch den Chronisten der Sforzas und Augenzeugen des Festes, Tristano Calco, der zudem auch eine Speisekarte des berühmten Abends überliefert, zu dessen Anlass als Sterne verkleidete Diener mit Delikatessen aufwarten. Luca Garai hat 2014 der Erschließung von Leonardos synästhetischem Paradiesfest ein Buch gewidmet, die Quellen zusammengetragen und vier Hypothesen zum möglichen Erscheinungsbild des Paradiesfestes aufgestellt, die die „Festa del Paradiso“ in Zusammenhang mit Schriften, Entwürfen und Zeichnungen Leonardos stellen und hier spekulative Visualisierungen des Festes alludieren.<sup>11</sup> Allerdings bleibt es auch nach Garai selbst eine Tatsache, dass seine vier Vorschläge zum Erscheinungsbild von Leonardos Paradiesfest sich gegenseitig ausschließen und auch die Hypothesen in sich jeweils kein geschlossenes Gesamtbild ermöglichen. Dennoch ist Garais Studie ein wichtiger Schritt, dem Paradiesfest hinter dem Schleier der Vergangenheit Gestalt zu verleihen.<sup>12</sup>

Wie eine erste Ahnung des Anblicks mag hierbei auch die kolossale Darstellung des Paradiestheaters im detailreichen Leonardo-Film von Renato Castellani von 1971<sup>13</sup> erscheinen, der allerdings eher im Effekt als in der Erklärung von diesem theatralen Kunstwerk Leonardos verbleibt und leider unmöglich – weder räumlich noch

---

<sup>10</sup> Der Bericht Jacopo Trottis wurde 1904 von Edmondo Solmi als Beschreibung von Leonardos Paradiesfest identifiziert und erstmals transkribiert. Vollständig wiedergegeben findet sich der Text bei GARAI: La Festa, 95-107. Vg. auch SOLMI: Festa.

<sup>11</sup> GARAI: La Festa. Garais vier Hypothesen zum Erscheinungsbild des Paradiesfestes nenne ich der Anschaulichkeit halber: Karussellmodell, Leinwandmodell, Bogennischenmodell und Laternenmodell. Sie sind jeweils allerdings nur teilweise miteinander kompatibel und auch immer nur teilweise mit den Berichten der Zeitzeugen kompatibel. Aber sie schärfen den Blick für die Möglichkeiten des Paradiesfestes von Leonardo.

<sup>12</sup> Den Ruhm Leonardos für den Kosmischen Sternenglanz des Paradiesfestes beschreibt Marialuisa Angiolillo so: „La festa del *Paradiso* con la sua fantasiosa grandiosità portò alle stelle la fama di Leonardo anche nel campo dello spettacolo, tanto che ormai egli era considerato, come scriveva il *Giovio meraviglioso creatore e arbitro di ogni eleganza, e soprattutto dei dilettevoli spettacoli teatrali.*“ ANGIOLILLO: Leonardo, 47. Einigen besser als das Paradiesfest überlieferten Theaterinszenierungen Leonardos, etwa dem Fest *L’Orfeo* nach Poliziano widmete darüber hinaus Angiolillos Mentor, Carlo Pedretti, in seinem für alle Details von Leonardo fast unübertrefflichen Weitblick verschiedene Untersuchungen, die hinsichtlich des Paradiesfestes Vergleichshorizonte auch innerhalb von Leonardos Festkonzeptionen ermöglichen: Pedretti „Non mi fuggir donzella“, 2000; sowie ders.: *Il teatrino di Leonardo*, 1999.

<sup>13</sup> CASTELLANI: *Paradiso*: <https://youtu.be/Tx7GFpXoFJA>.

musikalisch<sup>14</sup> – einleuchten kann, aber im Filmbild die wichtige Frage nach der tatsächlichen historischen Gestalt des Festes virulent macht.

## SPUREN

Lucai Garai hat eine Notiz Leonardos vom Januar 1490, zeitgleich zur Feier, im Codex Atlanticus, folio 571b-r (214r.b.)<sup>15</sup> ausfindig gemacht, in der Leonardo so etwas wie eine Regieanweisung für das Paradiesfest zu geben scheint:<sup>16</sup>

Es betrifft die Anordnung des festlichen Einzugs des Herrn und der Gäste und wie sie sich im Saal, der *Sala di riunione*<sup>17</sup> sammeln und gruppieren. Die Symmetrie bestimmt den Aufzug; Unmaskierte werden von den Masken separiert. Und die Treppe für den Einzug verbreitert sich nach unten, um einen bequemen Auftritt zu ermöglichen.

Auch wenn dies wenig Aussagekraft über das Erscheinungsbild des Paradiesfestes hat, ist dies – durch die Datierung plausibilisiert – immerhin eine Spur der Inszenierung von Leonardos eigener Hand.

## DER KREIS DER GÖTTER

Jacopo Trotti bezeugt für die Hochzeit von Isabella de Aragón und Gian Galeazzo Sforza einen wundersamen Hergang von Leonardos *Theatrum Caeli*: Zu Beginn der Aufführung ist die Bühne mit Kulisse und Tänzern des Paradieses hinter einem

---

<sup>14</sup> Beim Auftritt von Sol-Apollon versteigt sich die untermalende Filmmusik zu Klangzitate von Carl Orff, was angesichts des musikalischen Zeitgeschmacks um 1500 in Mailand den historisch um Korrektheit bemühten Habitus des Films mehr als fragwürdig macht. Tatsächlich zeitparallel zum Paradiesfest erklingt um 1490 etwa die italienische Frottola, eine melodisch einfache, vierstimmige Liedform, die sich als Renaissance-Musik in Italien zwischen 1430 und 1530 entwickelt. Ebenfalls wichtig für den musikalischen Horizont Mailands um 1490: Josquin Desprez geht in der Zeit um 1483 nach Italien und ist in Mailand im Haushalt des mächtigen Kardinals Ascanio Sforza nachweisbar. Ascanio Sforza ist der jüngste Bruder von Ludovico Sforza. Desprez und Leonardo sind sich begegnet – da Desprez' Aufenthalt in Mailand von 1483-84 in die Zeit nach Leonardos Ankunft 1482 in Mailand fällt. Allerdings ist Desprez mit Ascanio Sforza ab 1484 nachweisbar in Rom. Und auch wenn er zwischenzeitlich noch einmal in Mailand in den Diensten Gian Galeazzo Sforzas bis 1489 als Sänger der Hofkapelle geführt wird, ist es unwahrscheinlich, dass er direkten musikalischen Einfluss auf das Paradiesfest genommen haben könnte, da er bereits 1489 wieder in Rom ist. Wichtig könnte allerdings – wie sich zeigen wird – für die musikalische Gestalt des Paradiesfestes Desprez' Kontakt zu dem Mailänder Domkapellmeister Franchino Gaffurio gewesen sein. Gaffurio war eng mit Leonardo befreundet.

<sup>15</sup> LEONARDO: Il Codice Atlantico, fol. 571b-r (214r.b.).

<sup>16</sup> GARAI: La Festa, 9: Das Fragment der Festanweisung Leonardos lautet: „La Sala della festa vole avere la sua collezione (sala di riunione) in modo che prima passi dinanti al signore e poi a' convitati; e sia il cammino in modo che essa possa venire in sala, in modo non passi dinanzi al popolo più che l'omo si voglia; e sia dall'opposita parte situata a riscontro al signore la entrata della sala. E le scale comode in modo che sieno ampie, in modo che la gente per quelle non abbino, urtando l'immascherati, a guastare le loro fogge quando uscissi...“.

<sup>17</sup> Von der *Sala di riunione* als Aufführungsort spricht Leonardo selbst (vgl. Anm.16) und eben nicht von der von vielen Interpreten als Aufführungssaal angenommenen *Sala verde*, von denen es im Castello Sforzesco im Übrigen zwei gibt.

Satinvorhang versteckt. Davor stehen Bänke, auf denen die Masken sitzen und auf ihren Auftritt warten. Gegen 17 Uhr, bei Einbruch der Dämmerung, spricht ein als Putto verkleideter Knabe den Prolog und zieht den Vorhang. Der Schleier fällt zu Boden. Das Bild des Paradieses ist enthüllt. Es verbreitet sich ein überwältigender Glanz. Es ist ein solch blendendes Strahlen, dass Jacopo Trotti zunächst vermeint vor dem wirklichen Paradies zu stehen.<sup>18</sup> Es erklingen im Paradies süße Weisen und Lieder. Und dann begann in den Worten Angiolillo „ein Ballett des wahren Paradieses“.<sup>19</sup>

In der Mitte des Paradieses steht Jupiter, und um ihn herum erscheinen Venus, Saturn, Apollon als Sonne, Diana als Mond, Mars und Merkur. Die sieben Planeten der sieben Wochentage sind in der Gestalt dieser Götter personifiziert und inszenieren, als solche ein *Tableau vivant* der Planetenumlaufbahnen. Die jugendlich schönen Darsteller dieser römisch-antiken Götter-Personifikationen sind vollständig an Körper und Gesicht mit weißer Farbe bemalt und mit wenigen weißen Stoffen verhüllt.<sup>20</sup> Vielleicht schwebten Leonardo bei dieser weißen Ganzkörperbemalung der Götter entfärbte, griechische Statuen vor, oder die wahrscheinlich von Niccolò da Varallo 1474 ausgeführte Deckenausmalung des Griselda-Raumes (Abb. 2), mit dem astrologischen Programm in Weiß auf Meergrün für den Castello di Roccabianca,<sup>21</sup> den Leonardo auf seinem Weg von Florenz nach Mailand gut gesehen haben kann, oder er wollte in dieser weißen Kostümierung das vom Mythos befreite, weiße Licht der Sterne imaginieren.



Abb. 2 Niccolò da Varallo (?): Camera di Griselda, ca. 1774, Fresko, Mailand , Castello Sforzesco

<sup>18</sup> GARAI: La Festa, 14.

<sup>19</sup> ANGIOLILLO: Leonardo, 43.

<sup>20</sup> Vgl. GARAI: La Festa, 14.

<sup>21</sup> Diesen Griselda-Raum beherbergt heute das Museo Arte d'antica, Mailand, Castello Sforzesco, in Roccabianco ist vor Ort eine Kopie zu sehen. Vgl. BATTISTINI: Astrologie, 32-33.

In den Händen hält jede der Göttergestalten eine große, weiße Wachskerze. Alle tragen die Attribute, die sie als den jeweiligen griechisch-römischen Gott kennzeichnen. Alles entspricht – laut Bellincioni – der Idee, die auch die Dichter von diesen sieben Gottheiten geben: „ed i pianeti erano rappresentati da uomini nella forma ed abito che si descrivono dai poeti“.<sup>22</sup> Es steht also zu vermuten, dass z.B. Apollo als Sol im Strahlenkranz mit Lyra und Schlange, Diana als Luna mit Horn, Mondkrone, Pfeil und Bogen, Mars mit Helm und Speer, Merkur mit Caduceus, dem geflügelten Petasos und den geflügelten Talaria, Jupiter mit Donnerkeil und Adler, Venus mit Rosen, Spiegel und Muschel und Saturn als gebeugter Alter mit seiner Krummsichel auftritt, oder dass diese Symbole geringfügig variiert sind. Auch die Attribute der Gottheiten scheinen von schimmerndem Weiß zu sein.

Die Darsteller stehen nach Trotti in Kugeln, die wie Nischen geöffnet sind und den Blick auf die anthropomorphen Gestalten der sieben antiken Götter freigeben.<sup>23</sup> Das Schauspiel der sieben, in Gottheiten personifizierten Planeten, ist im Horizont des Werdens und Vergehens der Wochentage auch ein Symbol der Zeit. Venus, Saturn, Sonne, Mond, Mars und Merkur umkreisen Jupiter – und wie Trotti meint – jeder nach „seinem Rang“,<sup>24</sup> was vermutlich die zeitliche Folge der Wochentage in der Reihung der Planeten<sup>25</sup> andeutet.<sup>26</sup> Zudem könnte Trotti mit diesem Hinweis meinen, dass die

---

<sup>22</sup> Vgl. GARAI: La Festa, 30.

<sup>23</sup> GARAI: La Festa, 31-33. Zudem expliziert Garai hier die von ihm dem Paradies zugeordnete Zeichnung: LEONARDO: Il Codice Atlantico, fol. 999r (359r-e): „Die Planetenkugeln rotieren umeinander und umschwingen dabei leicht Jupiter in der Mitte.“ Expressis Verbis zeigt nach Garai die Zeichnung eine Konstellation der Kugeln, von Merkur zum zentralen Jupiter, die einen theatralen Hinweis auf das Hochzeitsdatum von Isabella de Aragón und Gian Galeazzo Sforza darstellt. Der glorifizierte Zeitpunkt wäre so nicht nur Codice Atlantico fol. 999r, sondern auch in das Anfangsbild des Paradiesfestes in die Kugeln der Sterne eingeschrieben.

<sup>24</sup> Jacopo Trotti sagt von der optischen Hierarchie der Götter: „Nel mezo del quale era Jove con li altri pianiti apreso, secondo el loro grado.“ GARAI: La Festa, 105.

<sup>25</sup> Die Reihung der Planeten kann sich allerdings auch am Aufbau der Himmel in Dantes Paradies orientieren. Dann hätten wir ihren Paradieshimmeln gemäß bei den Planeten ein Nacheinander von Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn. DANTE: Divina Commedia, Bd. 3, 18-269. (Vgl. auch: MAFFEIS: Il cielo, 199-208.) Interessant ist hier auch, dass den sieben Planeten von Dante die sieben Künste und auch die sieben Tugenden zugeordnet werden. Vielleicht verbirgt sich hinter den planetarischen Vergöttlichungen Isabellas durch Bellincionis Libretto auch eine Strategie Leonardos, seine Kritik des Fehlens der Malerei unter den sieben freien Künsten, in einer versteckten Inszenierung Isabellas als Personifikation der Malerei und achter Göttin sichtbar zu machen. Es würde jedenfalls zu Leonardos Paragonestreit passen; es muss aber leider reine Spekulation bleiben. (Vgl. zu Leonardo und dem Paragonestreit auch GOMBRICH: Norm und Form, 81.) Aber noch einmal zur Frage, welcher Planet, welchem Planeten folgt: Die Drehachse des Paradieses von Leonardo könnte auch der Planetenreihung im Somnium Scipionis entsprechen, die sich – laut Cicero – rückwärts unter dem Sternenhimmel drehen: Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur, Mond. Vgl. hierzu: CICERO: De re publica, 141-143.

<sup>26</sup> Trotti könnte hier allerdings auch meinen, dass die Planeten Jupiter mit unterschiedlich großem Abstand umkreisen. Viele Darstellungen des Kosmos zeigen eine solche planetare Umkreisung der Erde in sieben unterschiedlich großen, konzentrischen Kreisen, den sieben Sphären, in denen sich die sieben Planeten auf ihrer jeweiligen Bahn bewegen. Dies wurde teilweise auch für das Paradiesfest als



Drehbewegung der Planeten, in der sie Jupiter bei Leonardos Paradiesfest umkreisen, gemäß der Vorstellung von Wandelsternen von Osten nach Westen geht. Und so kann man vermuten, dass Leonardo die sechs Planeten den still stehenden Jupiter im Zentrum gegen den Uhrzeigersinn umkreisen lässt, da auch die Kartographie den Osten rechts und den Westen links verzeichnet und die Sonne aus Erdperspektive im Osten auf- und im Westen untergeht.<sup>27</sup>

In der Mitte des Paradieses steht also in Gestalt Jupiters eine Kugel um die sechs weitere Kugeln den Kreis der sieben Planeten bilden. Im *Somnium Scipionis* wird visionär ein ähnliches Kosmosbild umeinander zirkulierender Planetenkugeln beschrieben. Und da durch Francesco Petrarca<sup>28</sup> diese Kosmos-Vision aus Ciceros „*De re publica*“ in der Renaissance wieder bekannter geworden ist, könnte hier Leonardo sein astronomisches Wissen um die kreisende Kugelform der Planeten für das Zentrum seines Paradieses durchaus mit dem mythischen Traumbild des Scipio verknüpft haben.<sup>29</sup>

## DAS KARUSSELLMODELL

Garai bringt mit der Mechanik des Paradiesfestes eine Zeichnung Leonardos aus dem *Codex Atlanticus*, folio 956r in Verbindung.<sup>30</sup> In dieser frühen Florentiner Zeichnung, auf Abb. 3, von ca. 1476, in der Garai eine wahrscheinlich 14 Jahre zurückliegende Vorüberlegung zum Paradiesfest vermutet, und wo er – neben einer, in Garais Abbildung jedoch nicht verifizierbaren Zodiak-Notiz Leonardos am Seitenrand – in den konzentrischen Kreisen in der Mitte „Terra“ und außen „Merkur“, „Venus“ und „Mond“ als Beschriftung entziffert, ist ein Mechanismus gezeigt, durch den, laut Garai, der

---

Modell vorgeschlagen, kann aber auf Grund der Tatsache, dass dann schon der innere Kreis des Festes die Breite und Höhe von 15 Menschenlängen in Kugeln haben müsste für die senkrechte Kreisbewegung nur schwerlich funktionieren: Die Maschinerie der Bühne wäre dann megaloman, wie man es eher aus der Revolutionsarchitektur kennt und würde kaum noch in irgendeinen Innenraum passen, und ein Innenraum im Castello Sforzesco ist durch die Festbeschreibung Trotts als Rahmen belegt. Die senkrechte Planetenkreisbewegung ist für das Paradiesfest aber insofern notwendig als Jupiter, in dessen Gestalt auch Ludovico Moro wahrscheinlich zentral mitgefeiert wurde, hierzu in der Mitte der Kreise sichtbar bleiben muss. Eine waagerechte Drehbewegung würde aber ihren Mittelpunkt der Betrachtung des Publikums entziehen. Noch extremer geschieht dies bei einer waagerechten Drehung von sechs Kugeln.

<sup>27</sup> Einen ausgezeichneten Einblick in das Bild des Kosmos im Horizont des ptolemäischen Weltbildes an der Schwelle der Renaissance vermittelt in seinem Kapitel *Kosmologie* HEICHELE: Die Rolle der Technik, Leonardo und Galilei, 73-82.

<sup>28</sup> Petrarca verfasst in seinem Buch *L’Africa* von 1338-43 eine ganze Nachdichtung zu Ciceros *Somnium Scipionis*, den Petrarca durch den Kommentar des Macrobius kannte. Vgl. SUERBAUM: Petrarca, 18f.

<sup>29</sup> CICERO: *De re publica*, 339. Allerdings ist in der Sammlung, die aus Leonardos Bibliothek an Büchern beständig ist, wohl Dantes *Divina Commedia*, leider aber nicht Ciceros *De re publica* verzeichnet. Vgl. VECCE: *La bibliotheca perduta*.

<sup>30</sup> GARAI: *La Festa*, 18. Die Abbildung zu *Codex Atlanticus* fol. 956r in GARAI: *La Festa*, 21.

Mittelpunkt der Bühne horizontal, in sieben konzentrischen Kreisen, auf mehreren, treppengestuftten Ebenen mit unterschiedlicher Geschwindigkeit umrundet wird.

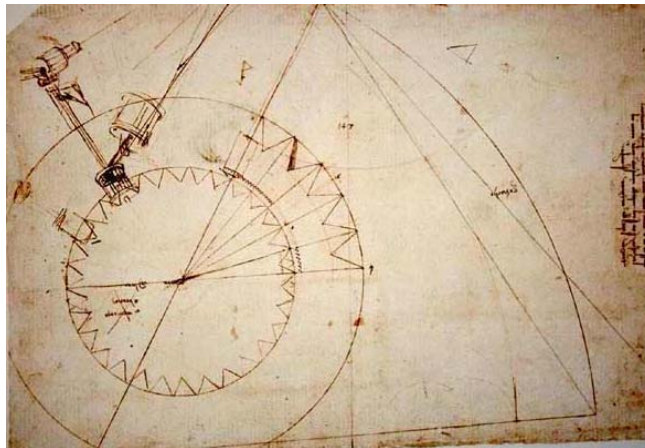


Abb. 3 Leonardo da Vinci, Zeichnung Codex Atlanticus, fol. 956r, ca.1476, Mailand, Biblioteca Ambrosiana

Hierdurch alludiert er, als erste Paradiesbild-Hypothese, für das Zentrum des Festes, aus sich zur Mitte hin aufbauenden Rundtreppen, eine Art Drehbühnenkarussell mit wandernden Personifikationen der Planeten.<sup>31</sup> Die Göttergestalten bewegen sich hier auf einer Konstruktion, ähnlich einer gestuften Weihnachtspyramide.<sup>32</sup> Es ist durchaus plausibel von Garai, die Zeichnung auf Leonardos Fest zu beziehen, doch passt es überhaupt nicht zu dem von Trotti, Calco und Bellincioni bezeugten, zentralen Achsenkreis aus Kugeln. Allerdings spricht in der Drehmechanik dieser Zeichnung (Abb. 3) im Codex Atlanticus folio 956r m. E. nichts dagegen, dieses waagerechte Kreisen als eine andere Festepisoden des Paradieses zu deuten: nämlich als den von Trotti später beschriebenen, trichterförmigen Berg beim Paradiesfest, auf dem die Göttergestalten erneut aufsteigen, nachdem sie – Isabellas Schönheit preisend – aus den sich drehenden Kugeln in die Tiefe zum Publikum herabgestiegen sind. Der trichterförmige Berg als Schlussbild des Paradiesfestes könnte in der karussellförmigen horizontalen Kreisbewegung<sup>33</sup> den Aufstieg der Götter mit dem Eindruck einer spiralförmig sich nach oben windenden Unendlichkeit verbunden

<sup>31</sup> GARAI: La Festa, 17. Die Bildrekonstruktionen zu Garais erster Hypothese, diesem Karussellmodell, ähnlich einer Weihnachtspyramide finden sich in GARAI: La Festa, 22-28.

<sup>32</sup> Ähnlich findet sich diese Vorstellung eines Drehbühnenkarussells in gegenwärtigen Rekonstruktionen von Festkulissen, wie sie vor oder zeitgleich mit Leonardos Paradiesfest Filippo Brunelleschi und Francesco d'Angelo, genannt Cecca inszenierten. Vgl. hierzu MINESTRELLA, Artes: <http://www.atclmagazine.it/video/artes-mechanicae-a-viterbo-una-mostra-sulle-macchine-sceniche/> und VENTRONE, Paola: L' Annunciazione, 1-5.

<sup>33</sup> In diesem Zusammenhang weist Garai auf Leonardos Kenntnis der Schriften von Heron von Alexandria hin. Diese zirkulierten im Italien des 15. Jahrhunderts und Leonardo zitiert daraus. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Heron ein mit Dampf betriebenes Karussell entwarf, bei dem, ähnlich vielleicht, wie bei unserem trichterförmigen Paradiesberg sich die Figuren um ein Zentrum drehten. Vgl. GARAI: La Festa, 19.

haben – ähnlich wie wir es aus dem trichterförmigen Höllenabstieg aus Sandro Botticellis Danteillustrationen in umgekehrter Richtung als Bild haben.<sup>34</sup>

## ASTRONOMISCHE UHRENKULISSE

Für das Zentralbild des Kosmos aus von Kugeln umfangenen Planetengöttern scheint wesentlich besser, als das Karussellmodell der ersten Hypothese, Garais zweite Hypothese zum Paradiesfest zu greifen: Das Paradies ist hier zwischen zwei Säulen inszeniert. In der sich frontal, wie eine Leinwand, vor dem Publikum erhebenden Konstruktion umkreisen die Kugeln der sieben Planeten sich senkrecht.<sup>35</sup> Die Planeten rotieren um sich selbst und schwingen zugleich um den in der Mitte fixierten Planeten Jupiter.<sup>36</sup>

Bernardo Bellincioni expliziert des „großen Florentiner Meisters, Leonardo da Vincis Paradiesszenario“ solcher Art, dass sich darin alle Sphären und Planeten drehen, also „il Paradiso con tutte le sfere, pianeti che giravano“.<sup>37</sup>

Tristano Calco, der Sekretär von Ludovico Sforza, spricht beim Auftritt der Götter von einer „hemispherali machina“<sup>38</sup> und beschreibt großen Glanz und Klang und auf der Bühne eine Vorrichtung in Form einer Halbkugel aus eisernen Kreisen, in der die selbst leuchtenden Planeten, die um den thronenden Jupiter schweben, das Bild des „rotierenden Himmels“ vor Augen erstehen lassen: „assidentes Deos eminente, voluentis est Cæli reddita imago“:<sup>39</sup> Also schweben laut Calco – so weit sich das nicht transkribierte Renaissance-Latein deuten lässt – die thronenden Götter im Paradies; und der sich drehende Himmel wird im Bild wiedergewonnen.<sup>40</sup> Kugeln in Kugeln und Kreise in Kreisen bewegen sich in Leonardos Paradies umeinander und ineinander in universaler Umrundung.<sup>41</sup>

---

<sup>34</sup> Sandro Botticelli: *La voragine infernale* aus *Disegni per la Divina Commedia*, 1480-95, Biblioteca apostolica Vaticana und Kupferstichkabinett, Berlin. Vgl. aber auch Abb. 9, wo sich in Domenico di Michelino: *La Divina Commedia illumina Firenze* von 1465 in Santa Maria del Fiore, Florenz, der Läuterungsberg des Purgatorio schneckenförmig nach oben windet.

<sup>35</sup> GARAI: *La Festa*, 39: *Veduta della Festa dal punto di vista del pubblico*.

<sup>36</sup> Vgl. GARAI: *La Festa*, 33. Garai nimmt hier auch Bezug auf Leonardos Neuauflage des Paradiesfestes für den französischen König am 18. Juni 1518 in Amboise und erwähnt, leider ohne Nachweis, dass Marino Sanudo der Jüngere dieses Fest Leonardos zeitgleich in seinen Tagebüchern mit dieser Säulenrahmung schildert.

<sup>37</sup> Zit. n. GARAI: *La Festa*, 30.

<sup>38</sup> Vgl. GARAI: *La Festa*, 111.

<sup>39</sup> GARAI: *La Festa*, 112.

<sup>40</sup> Vgl. GARAI: *La Festa*, wo sich der fotografierte Text von Tristano Calco findet: 111f.

<sup>41</sup> Vgl. hier auch MAFFEIS: *Quasi dentatae rotæ*, 303-337.

Garai hat in der Frage nach dem Anblick der einzelnen, um einander kreisenden Planeten-Kugeln eine Zeichnung Leonardos aus dem Codex Madrid I, folio 13v<sup>42</sup> ausgegraben, wo Ringe in cardanischem Winkel ineinander so aufgehängt sind, dass sie, wie in sich verschachtelte Ringe, eine hohle Kugel ausbilden, in der sich eine Nische für einen Göttermimen denken ließe.<sup>43</sup> Zugleich kann eine solche Kugel über die Ringe von anderen Kugeln umrollt werden, ohne die Ruhe der Innenkugel durch die Bewegung der Außenkugeln aufzuheben. Dies könnte die Technik der Planetenmechanik im Inneren des Paradieses gewesen sein, in denen die Darsteller nach Bellincionis Versen die sieben Planeten spielten und sangen. Das Umkreisen der Kugel durch die Kugeln könnte darüber hinaus nach dem Prinzip des so genannten cardanischen Kreises funktioniert haben, das mathematisch erstmals von Geromlamo Cardano, einem Sohn des Mailänder Leonardo-Freundes Fazio Cardano, beschrieben worden ist, und wonach ein halb so großer Kreis immer auf dessen Durchmesser das Innere eines doppelt so großen Kreises ausrollt. Demnach verbleibt die Kugel Jupiters, umkreist von sechs gleichgroßen Kugeln im Inneren einer doppelt so großen Hemisphäre, immer in strahlend göttlicher Ruhe; und dies passt vorzüglich zu den zeitgenössischen Beschreibungen, wie der Funktionszusammenhang der Paradiesmitte gedacht werden könnte.

Trottis und Calcos Beschreibung mit dem Zentralgestirn Jupiter macht damit evident, dass die kreisende Bewegung der sieben Planeten im erhöhten Bereich der Himmelsmechanik nicht eine horizontale, sondern eine, Jupiter in Sichtbarkeit belassende, vertikale war; und sich dem Zuschauer deshalb Leonardos Fest weniger im Anblick einer Armillarsphäre oder eines Karussellplanetariums, sondern eher im Anblick eines flachen Astrolabiums oder einer astronomischen Uhr zeigte.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> LEONARDO: Codices Madrid, fol.13v.

<sup>43</sup> GARAI: La Festa, 35.

<sup>44</sup> Da diese Umkreisungskonstellatation aus der Beschreibung Trottis hervorgeht muss es eher unwahrscheinlich erscheinen, dass die Kreisbewegung der Planeten auf einer horizontalen Ebene stattfindet. Diese Umsetzung sehen wir jedoch in der Filmvariante von Renato Castellani, wo die personifizierten Planeten ohne Kugelgehäuse auf einem horizontal sich drehenden Ring ohne Kugeln sitzen und eine leere Mitte umkreisen. Jupiter in der Mitte wäre nach diesem Konzept nicht sichtbar und wird deshalb auch nicht in der Mitte verortet. Ähnlich wie Castellani schlussfolgert aber auch Luca Garai in seiner 3. Hypothese zum Aussehen des Festes, wenn er der Kulisse des Paradiesfestes die Gestalt einer Nische gibt und den Platz der Planeten offenbar, wie auf der Figur 7, in GARAI: La Festa, 56, auf einem sich drehenden horizontalen Ring sieht. Für diese Lesart spricht allerdings, dass die Kreise der kosmischen Maschinerie im Verhältnis eines rechten Winkels auf erhöhter Ebene einen hübschen Effekt –ähnlich einer Armillarsphäre – hätten. Doch widerspricht dies nicht nur der Übersichtlichkeit der Bühne, sondern auch mit sieben Kugeln nach Menschenmaß den möglichen Größenverhältnissen eines Aufführungsraumes, den Garai in der *Sala Verde superiore* des Castello Sforzesco vermutet, obwohl Leonardo selbst in seiner Regieanweisung (vgl. Anm. 16) im Castello die



Abb. 4 Leonardo da Vinci: Zeichnung aus dem Codex Atlanticus fol. 307v, 1478 – 1519, Mailand  
Biblioteca Ambrosiana

So fällt in diesem Zusammenhang eine andere Zeichnung Leonardos aus dem Codex Atlanticus folio 307v, auf, die in Form von sieben Kreisen die Gestalt einer sechsblättrigen Blüte ausbildet.<sup>45</sup> Es ist die so genannte „Lebensblüte“ (Abb. 4) aus Leonardos Skizzen, in der sich Leonardo den bezeugten Kreisen des Paradiesfestes anzunähern scheint. Diese Lebensblüten-Form erinnert in ihrer geometrischen Struktur an die, leider verlorene, aber nach zeitgenössischen Zeichnungen im Florentiner Museo Galileo detailgetreu nachkonstruierte, astronomische Uhr für den Palazzo Vecchio von Leonardos Florentiner Freund, dem Mathematiker und Uhrenmacher Lorenzo della Volpaia.<sup>46</sup> Dieser Lorenzo war der Anfang einer ganzen Ära der Florentiner Uhrmacher-Familie della Volpaia. Und es konstruierten und restaurierten – auch die Uhren-Gestalt in Zeichnungen in einer, von Jacopo Morelli dokumentierten Handschrift, gut überliefernd – Volpaias Söhne, Neffen und schließlich sein Enkel Girolamo die für Florenz zum Wahrzeichen gewordene astronomische Uhr, den so genannten Orologio di Palazzo.<sup>47</sup> Aber auch hier, wie in Abb. 5 sichtbar, ist,

---

„sala di riunione“ als Aufführungsort für das Paradiesfest benennt, vgl. GARAI: La Festa, 10, 13, 31, 41, 45.

<sup>45</sup> LEONARDO: Il Codice Atlantico, fol. 307v.

<sup>46</sup> Benvenuto Cellini in *La Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini*, und Vasari in *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti*, hg. Giuseppe Antonelli, Venedig 1833, sprechen Lorenzo della Volpaia auch als Lorenzo della Golpaja an. Es handelt sich in beiden Varianten um die identische Person, mittlerweile ist della Volpaia zu sagen verbindlich. Allerdings auch Luca Garai spricht in seiner vierten Hypothese noch von della Golpaja irrtümlich aus Venetien. Lorenzo della Volpaia ist Florentiner.

<sup>47</sup> Die Überlieferung des Aussehens und Funktionierens der astrologischen Uhr resp. des *Planisphär* von Lorenzo della Volpaia und ihre Erhaltung durch seine Nachkommen findet sich bei Morelli, Jacopo:

ähnlich wie im Paradiesfest, im Rund von Ziffernblatt und Gehäuse die Struktur eines Kreises von sieben Kreisen gegeben. Und der Kreis aus Kreisen wird, wie es ebenfalls im Paradiesfest strukturiert ist, konzentrisch weiter vom Kreis der Sternzeichen umschlossen.



Abb. 5 Lorenzo della Volpaia: Modell seiner für den Palazzo Vecchio, Florenz bestimmten Astronomischen Uhr, Florenz, ca.1490-1510, Museo Galileo

Die Planetenuhr Volpaias entstand im Auftrag von Lorenzo il Magnifico in Florenz und war zunächst als Geschenk für Matthias Corvinus gedacht. Das Todesdatum Corvinus' ist 1490, so dass nahe liegt, dass sowohl die Uhr von Lorenzo della Volpaia, als auch Leonardos Konzeption für die Festa del Paradiso – und überdies die wahrscheinlich im gegenseitigen Austausch in Florenz gefassten Vorüberlegungen von beiden zu beidem – zeitgleich entstanden. Dieses dem Paradiesfest dienliche Miteinander von Lorenzo della Volpaia und Leonardo ist so für da Vincis erste Florentiner Zeit bis 1481 plausibel, auch wenn die Uhr nach dem Tod von Corvinus erst nach der Schenkung an die Signoria für den Palazzo Vecchio bestimmt wurde und erst 1510<sup>48</sup> dort montiert wird.<sup>49</sup> Auf dem innovativen Ziffernblatt der Uhr konnte man erstmals die Bewegungen der sieben Planeten auf einen Blick beobachten und den Stand von Merkur, Venus, Jupiter, Mars und Saturn, sowie die Phasen des

---

Codici manoscritti volgari della Libreria Naniana, Venedig 1776, pp. 14,15. Hinweis in VOLPAIA (Artikel) in Thieme/Becker, 530.

<sup>48</sup> Dieses Datum der Vollendung gibt das Museo Galileo in Florenz an.

<sup>49</sup> Zeitnah 1496-99 entsteht z.B. auch die astronomische Uhr für San Marco in Venedig von Gian Paolo und Gian Carlo Rainieri, die bis heute, allerdings restauriert und verändert, erhalten ist.

Mondes und den Bewegungsradius der Sonne erkennen. Zudem waren Tageszeit, Tag und Monat ablesbar.<sup>50</sup>

## DAS LEBENDE PLANETARIUM

So erblickt der Zuschauer, als der Vorhang fällt, die Paradiesmitte, wie ein fast flaches Astrolabium, in Form einer astronomischen Uhr: Die Uhr, als ein Bild der kreisenden Zeit, ist Dreh- und Angelpunkt des paradiesischen Kosmos: sechs Kugeln drehen sich um die eine zentrale, stillstehende Kugel; und die Kugeln sind innen hohl und bieten Nischen für die Schauspieler, die als Götter die sieben Planeten verkörpern. Trotti schreibt: „e fu sì grande ornamento e splendore che pareva vedere nel principio un naturale Paradiso, e così per l'udito, per i soavi sòni e canti che v'erano dentro. Nel mezzo del quale era Jove con gli altri pianeti appresso, secondo il loro grado“.<sup>51</sup> Es war demzufolge ein großer „Schmuck und Glanz“ zu sehen, aus dem in aller Weise die süßesten Klänge und Lieder ertönten. In der Mitte steht Jupiter, umkreist von den anderen Planeten in Kugeln.

Den Anfang der festlichen Lyrik macht Jupiter in der Mitte und lobt Gott für die Erschaffung Isabellas in ihrer Schönheit und Anmut. Schließlich führt Jupiter die Götter auf die Erde, Apoll ist erst eifersüchtig auf das Glück, dann aber überzeugt, und Merkur überbringt Isabella die Nachricht von der Ankunft der sieben Tugenden in Gestalt von sieben, jungen, Kerzen haltenden Mädchen. Apoll führt diese Darstellerinnen von Gerechtigkeit, Besonnenheit, Tapferkeit, Weisheit, Glaube, Hoffnung und Liebe in ihrer Lichterpracht zu Isabella.<sup>52</sup> Die drei Grazien Aglaia, Euphrosyne und Thalia treten auf und tanzen und singen. Angeführt von Jupiter

---

<sup>50</sup> Zum Zusammenhang von Leonardos Überlegungen zum Paradiesfest mit den Problemstellungen von astronomischen Uhren und dem möglicherweise Leonardos Paradieshimmel sehr ähnlichen Erscheinungsbild von Lorenzo della Volpaitas astronomischer Uhr wäre es überaus interessant, den sowohl Leonardo als auch Lorenzo della Volpaia zweifellos bekannten 1389 in Padua erschienenen *Tractatus Astrarii* hinzuzuziehen der von dem Astronom und Uhrenmacher Giovanni de Dondi (geboren 1318 in Chioggia/Venetien, gestorben 1389 Mailand/Lombardei) verfasst ist, und wo dieser u.a. die erste Konstruktion einer astronomischen Uhr beschreibt.

<sup>51</sup> Zitiert nach GARAI: La Festa, 14.

<sup>52</sup> Vgl. zur Verbildlichung der Tugenden MÜNCH: Tugenden und Untugenden, 215. Luzide erläutert Münch in Hinblick auf die Bildfassungen bei Hendrick Goltzius das geschichtliche Werden, sowohl der Kardinaltugenden platonischen Ursprungs als auch der christlichen Tugenden paulinischen Ursprungs, die erstmals von Papst Gregor dem Großen (540-604) als die sieben Tugenden zusammengefasst werden. Ähnlich wie Giotto di Bondones verbildlichte, sieben Tugenden in der Arenakapelle oder die hier von Münch beschriebenen Tugenddarstellungen bei Hendrick Goltzius müssen die sieben Tugenden als lebende Bilder in Leonardos Paradies im zeitlichen Nacheinander stilistisch zwischen beiden Meistern verortet werden. Erkennbar waren sie aber auch bei Leonardo sicher durch ähnliche Attribute, wie sie von Giotto geprägt und von Goltzius weiterführt wurden: Justitia mit Waage, Temperantia mit Wasser und Wein, Fortitudo mit Schwert, Prudentia mit Schlange, Fides mit Kreuz, Spes mit Anker und Caritas in Kinderbegleitung.

ersteigen die Götter nacheinander den trichterförmigen Berg. Das Fest endet mit der Übergabe des Librettos an Isabella. Die Tugenden begleiten auf einem leuchtenden Weg Isabella in ihre Gemächer. Hinter ihnen bleibt auf der Treppe eine kerzenlichtfunkelnde Spur. Nach und nach erlöschen die Lichter.<sup>53</sup>

## EINE GOLDFENE ELLIPSE

Aber wie sieht als Ganzes das Szenario des Paradieses als kosmisches *Tableau vivant* aus? In der Mitte kreisen die Kugeln mit weiß geschminkten Göttermimen. Darüber hinaus erfahren wir in Trottis Betrachtung zusätzlich aber dies: "Il Paradiso era fatto a similitudine di un mezzo uovo, il quale dal lato dentro era tutto messo a oro, con grandissimo numero di luci a riscontro delle stelle, con certe fenditure dove stavano tutti i sette pianeti, secondo il loro grado alti e bassi."<sup>54</sup> Demnach war die Vision des Paradieses dargeboten in einem golden glitzernden Raum, der die Gestalt eines „halben, hohlen und golden ausgelegten Eies“ zeigte, und mit Kerzen glänzend ausgeleuchtet war. Ein halbes Ei hat als rahmende Linie die Gestalt einer Ellipse.<sup>55</sup> Ein Ellipsoid, der vom mathematisch laienhaften Trotti, selbstredend eher als Ei wahrgenommen wird, umfängt hier als halbes Ei plastisch im elliptischen Rahmen das Kreisen der kreisenden Kugeln im kosmischen Zentrum. Aus statischen Gründen kann es aber als wahrscheinlich gelten, dass die lange Seite des Ellipsoides am Boden auflag, so dass sich der Anblick des himmlischen Schauspiels in einem liegenden, gold glitzernden Oval bot. Weiter sehen wir mit Trotti, dass das Himmelszentrum der Kreise innerhalb des halbierten Ellipsoides von einem weiteren kreisenden Kreis konzentrisch umfassen wird, dessen Durchmesser bis an die Innenlinie der rahmenden Ellipse reicht. Es ist der Tierkreis, der hier, wie bei einer astronomischen Uhr, das innere Kreisen der durch die Planetengötter repräsentierten Wochentage konzentrisch im äußeren Kreisen der Jahre ergänzt. Im Wechsel der auf- und untergehenden Fixsternbilder vollzieht sich der Kreis des Jahres.

---

<sup>53</sup> Vgl. GARAI: La Festa, 14f. u. 65.

<sup>54</sup> Zitiert nach GARAI: La Festa, 30.

<sup>55</sup> Es gibt zwei Möglichkeiten ein Ei zu teilen: In der einen Variante erscheint der Rahmen als Kreis. Die Eiform wird jedoch für das Publikum nur im Längsschnitt sichtbar; und hieraus ergibt sich notwendig die Längsteilung für die von Trotti dokumentierte Form der Ellipse. Niemals jedoch erscheint ein halbes Ei als Bogennische. Eine solche Nischengestalt kann sich höchstens durch die Form eines gevierteilten eiförmigen Ellipsoides ergeben.



## GLAS UND LICHT

Jacopo Trotti betrachtet Leonardos paradiesischen Zodiakring als äußere Umlaufbahn mit den 12 Zeichen, wie sie in einem bestimmten Glas leuchten und in ihrem jahreszeitlichen Kreisen einen eleganten und schönen Eindruck machen: „Attorno l’orlo del detto mezzo uovo erano i 12 segni, con certi lumi dentro il vetro, che facevano un galante et bel vedere“.<sup>56</sup>

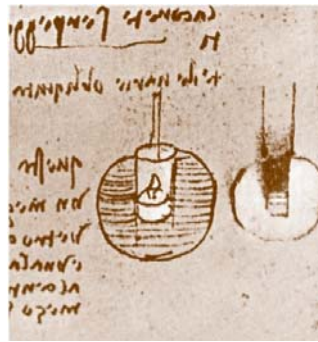


Abb. 6 Leonardo da Vinci: Lumi dentro dal vetro. Zeichnung aus Pariser Manuskripte F fol. 23v, ca.1508, Paris, Institut de France

Hier ist zu überlegen, ob Leonardo die Zodiak-Zeichen vielleicht durch eine Technik, ähnlich derjenigen der Schusterkugeln von Jacob Böhme erleuchtete. Immerhin legt Leonardos Zeichnung *Lumi dentro dal vetro* in den Pariser Manuskripten F folio 23v<sup>57</sup> von 1508, (Abb. 6), nahe, dass er mit einer, den Schusterkugeln<sup>58</sup> ähnlichen, Glasform zur Lenkung von Lichtern experimentierte; und vielleicht hat er die 12 Zeichen hinter solchen, das Licht fokussierenden, linsenförmig gewölbten Gläsern illuminiert. Das Kugelspiel der sieben Planeten wird vom Glaslichterspiel der Sternbilder konzentrisch kreisend umfassen. Der Raum als Kreis und die Zeit als Kreisen spannen sich in zirkulierten Proportionen um die Paradiesmitte zum Kosmos und umrunden glitzernd und leuchtend Jupiter.

## BOGENNISCHENMODELL

Garai schlussfolgert aus Trottis Ei-Metapher als dritte Hypothese für die Festa del Paradiso, in der gegenwärtig sechs Meter hohen, neun Meter breiten und achtzehn Meter langen *Sala Verde superiore* des Castello Sforzesco,<sup>59</sup> eine nischenförmige

<sup>56</sup> Zitiert nach GARAI: La Festa, 17.

<sup>57</sup> LEONARDO: Les manuscrits, Manuscript F, fol. 23v und vgl. CHASTEL: Leonardo, 227-229.

<sup>58</sup> Schusterkugeln sind mit Jacob Böhme (1575-1624) ab 1610 zur Lichtfokussierung nachweisbar und in Gebrauch.

<sup>59</sup> Vgl. GARAI: La Festa, 32. Leider konnte nicht eindeutig geklärt werden, ob die *Sala Verde* aus Leonardos Zeiten identisch ist mit der oberen *Sala Verde* des heutigen Castello Sforzesco. Zudem sind für dieses Schloss belegt: eine untere *Sala Verde*, also eine *Sala Verde inferiore* oder Piano Terra und eine oberer *Sala Verde*, also eine *Sala Verde superiore* oder *Sala Verde al primo piano*. Zudem ist

Kulisse mit einer Art Drehbühne auf erhöhter Ebene als rotierender Plattform. Dort sieht er die Götter. Die Rotation erfolgt in einem gold-gelbem Nischenraum dessen Gestalt geometrisch dem Viertel eines Eies entspricht.<sup>60</sup> Gegenüber sieht er, über Treppen erhöht, das Publikum in einer hufeisenförmigen Nische. Während der Treppenbereich nach seiner Vorstellung von Tänzern und Schauspielern als Bühne mit einbezogen wird. Mittig zwischen Ei-Nische und Hufeisen-Nische sieht Garai seitlich versetzt den Götterberg. Inspiriert ist diese Bühnenbildidee auch von einem heliozentrischen Orrery.<sup>61</sup>

Letzteres ist ein optisch einer Armillarsphäre ähnliches Instrument, das aber zur Bestimmung des Umlaufs der Planeten um die Sonne dient. Für die Orrery-Idee bezieht Garai die Worte der Zeitzeugen, aber im Unterschied zu seinem Modell in Grün und Gelb, doch wieder in der Hinsicht mit ein, wo von Trotti, Calco und Bellincioni das Innere des Paradieses als Hemisphäre im Ellipsoid beschreiben ist, und wo sich die Hemisphäre wie die nördliche Himmelshalbkugel im Radius des Zodiaks definiert. Aber wie beim zur Bogennische geteilten Ellipsoid imaginiert Garai erstaunlicher Weise – ohne diese Entscheidung gegen die Zeitzeugen zu begründen – für seine Paradiesidee ein räumliches Viertel der Kugelgestalt. Und in diesem Kugelsegment kreisen die Götter und die Tierzeichen. Wo allerdings das halbe Ei, und die von allen Zuschauern bezugte Halbkugel aus Eisenringen, oder die Kugeln der sieben Planeten in Garais grün-gelbem Modell der 3. Hypothese geblieben sind oder gedacht werden könnten, bleibt offen. Unter Einbeziehung des Orrerys schlussfolgert Garai ergänzend zu seinem dritten Modell<sup>62</sup> eine Art symmetrischen, olympischen Festaufzug des Paradieses unter einer sich kuppelförmig, öffnenden Nische.<sup>63</sup>

Auch Maria Gresele verfolgt bei ihrer Rekonstruktion des Paradiesfestes den Weg der Bogennischenkulisse. Sie folgert aus dem Mangel an eindeutig dem Paradies zuzuordnenden Zeichnungen für die Hochzeit der Isabella von Aragón einen reduzierten, technischen Aufwand Leonardos und konzipiert, wohl auch im Sinne einer ökonomisch praktikablen Neuinszenierung im Grünen Saal, das Bühnenbild einer Kuppel, die 5,60 m hoch, 5,60 m breit und 2,80 m tief ist. Ihre offenbar völlig

---

die *Sala Verde superiore* als Aufführungsort auf Grund ihrer länglichen, einem Gang ähnlichen Form doch zweifelhaft; zumal Leonardo selbst von einer „sala di riunione“ bei seiner Regieanweisung spricht; vgl. Anm. 16.

<sup>60</sup> Vgl. GARAI: *La Festa*, 52, 56f., 61. Die dort zu findenden Abbildungen des grün-gelben Modells der dritten Garai-Hypothese sind teilweise auch online: GARAI: *Paradiso*, Abb. 2 u. 3 auf <https://renucioboscolo.com/2014/10/30/la-festa-del-paradiso-di-leonardo-da-vinci-di-luca-garai/>.

<sup>61</sup> GARAI: *La Festa*, 58f.

<sup>62</sup> GARAI: *La Festa*, 56f.

<sup>63</sup> GARAI: *La Festa*, 61.

willkürlich, spitz zulaufende Kuppelnische verfestigt Gresele durch unbeweglich, im Rahmen verankerte Zodiak-Lampen.<sup>64</sup> Die Götter schließlich stehen auf sieben Rampen.

Es ist schon wenig genug, was wir über das Paradiesfest wissen, so dass es ratsam ist, sich, anders als die Bogennischenverfechter, an dieses Wenige genau zu halten. Und von gevierteilten Ellipsoiden, heliozentrischen Orrerys, Spitzbogennischen und technischer Simplizität bei fürstlichen Hochzeiten hat kein Zeitzeuge Leonardos irgendetwas je geäußert.

## DREHMECHANISMUS

Garais vierte Hypothese zum Paradiesfest fördert dann aber einen großartigen Mechanismus zu Tage: Hier hat Garai eine technische Zeichnung Leonardos<sup>65</sup> entdeckt, die die mechanische Wirkung der konzentrisch vertikal drehenden Götter-Kreise und der sich drehenden Halbkugel erhellen.<sup>66</sup> Sie ist auf den Zeitraum von 1480-1484 zu datieren und stammt aus dem Codex Atlanticus 304r.<sup>67</sup> Die Zeichnung zeigt einen Kreis mit Walzdrähten im Funktionszusammenhang des Kreisens in Kreisen einer astronomischen Uhr.<sup>68</sup> Leonardos Erkenntnis „La meccanica è il paradiso delle scienze matematiche, perché in quella si perviene al frutto matematico“,<sup>69</sup> zeigt hier einen Mechanismus, der als das innere Leben der Paradiesmaschine erscheint, und damit im Sinne Leonardos, eine paradiesische, mechanische Frucht der mathematischen Wissenschaft – in ganz wörtlichem Sinn – für das Paradiesfest entwickelt. Die Konstruktion des Mechanismus ist aus verschiedenen Perspektiven gegeben: Ein Kreis, möglicherweise das Drehzentrum der Kugelplaneten, wird wie in einer dynamischen Kreis-Quadratur erweitert und konzentrisch von vier Dreieckskonstruktionen gerahmt, die möglicherweise zur Aufhängung der wahrscheinlich Schusterkugeln ähnlichen Lampen dienen und zugleich den Drehmechanismus des Zodiaks initiieren. Das Kreisen bewirken Spulen, die von Leonardo separat auf dem gleichen Blatt gezeichnet sind. Diese Spulen

---

<sup>64</sup> GRESELE: L'inferno e il Paradiso. [http://www.nuovaricerca.org/leonardo\\_inf\\_e\\_par/leo1.htm](http://www.nuovaricerca.org/leonardo_inf_e_par/leo1.htm) .

<sup>65</sup> LEONARDO: Il Codice Atlantico, fol. 304r (ex 109 recto-b). Und vgl. GARAI: La Festa, 67 und 73.

<sup>66</sup> GARAI: Selene 2 <https://youtu.be/4O6OGNUFG3o> .In diesem Film zeigt Garai eine Abbildung der Zeichnung und den Bewegungsablauf des Mechanismus. Allerdings kommt er im Ergebnis für das Paradies zum Laternenbild. Zum Laternenmodell vgl. nächster Abschnitt.

<sup>67</sup> Vgl. GARAI: La Festa, 73-76.

<sup>68</sup> Auch Carlo Pedretti konstatiert im Reprint des Codex Atlanticus, New York 1978, Bd. 1, S. 148 für diese Zeichnung, dass die technische Fragestellung dieser Zeichnung höchstwahrscheinlich aus Fragen der Uhrenkonstruktion resultiert. Vgl. GARAI: La Festa, 67.

<sup>69</sup> LEONARDO: Les manuscrits. Manuscript E, fol. 8v. Als Motto gewählt von GARAI: La Festa, 9.

erzeugen ein Kreisen,<sup>70</sup> wie es für die sechsblättrige *Planetenlebensblüte* innen und den Tierkreis außen passt.

Dieser Mechanismus, den Garai auch überzeugend in Leonardos Verbindung mit dem Uhrenbau von Andrea del Verocchio und von Lorenzo della Volpaia sieht,<sup>71</sup> ergänzt vorzüglich die Idee des senkrechten uhrengleichen Kreisens der kosmischen Mitte.

## LATERNENMODELL

In Garais vierter Hypothese bezieht sich seine bildliche Rekonstruktion der Paradiesbühne jedoch weniger auf den kreisenden Mechanismus der Zeichnung, sondern eher auf die von den Augenzeugen dokumentierten Lichteffekte des Festes:<sup>72</sup> Hier gleicht Garais vierte Idee zum Paradies fast einer Laterne.<sup>73</sup> Die Planeten werden von Innen erleuchtet und sind hinterfangen vom dunklen Himmel mit punktförmigen, aufblitzenden, weißen Sternen.<sup>74</sup> Dieses Laternenmodell entspricht Trottis Darstellung von Kerzenlicht, das durch die Perforation der glitzernden Kulisse wie das Licht von Sternen strahlt.<sup>75</sup>

## WISSENSCHAFT DER STERNE

Ein funkelnder Nachthimmel hinterfängt in der Schalenform einer Hemisphäre das Licht- und Schattenspiel der Planeten.<sup>76</sup> Diese Illumination bringt Garai auch in

---

<sup>70</sup> Vgl. GARAI: La Festa, 69.

<sup>71</sup> Andrea del Verocchio und Lorenzo della Volpaia waren Zeitgenossen und beide mit der Uhr am Uhrenturm des Mercato Nuovo in Florenz befasst. Verocchio wird mit dem Stunden schlagenden Putto der Uhr in Zusammenhang gebracht. Vgl. VEROCCHIO (Artikel) in: Thieme/Becker 294. Von Lorenzo della Volpaia wurde genau diese Uhr vom Mercato Nuovo am Torre del Saggio erneuert. VOLPAIA (Artikel) in: Thieme/Becker, 530.

<sup>72</sup> Es ist schade, dass Garai, das einleuchtende Uhrenmodell im Inszenierungsergebnis seiner vierten Hypothese nicht einbezieht, weil hierdurch die Potenziale dieses Mechanismus in der bühnentechnischen Umsetzung etwas dunkel bleiben. So dreht sich bei dem lichtblitzenden Laternenmodell auch keine Halbkugel im Zentrum und schon gar nicht die Planeten und der Zodiak in konzentrischen Kreisen. Letzteres war ja gerade der Effekt, den Leonardos mechanische Zeichnung ermöglichte. Dafür gibt es in Garais Laternenbild einige hübsche und zu anderen Aussagen der Zeitzeugen passende Effekte aus Licht.

<sup>73</sup> Das Laternenmodell Garais hat auch gewisse Ähnlichkeiten zu einem Eidouranion. Dies ist auch eine Art Planetarium, bei dem die Bewegungen im Kosmos durch Licht und Schatten auf eine vor dem Publikum gespannte Leinwand aus dem Backstage projiziert werden.

<sup>74</sup> Garai hat zu diesem Laternenmodell ebenfalls einen Film auf youtube veröffentlicht: <https://youtu.be/pEMcrWJE3s>. Vgl. auch GARAI: La Festa, 77.

<sup>75</sup> GARAI: La Festa, 45.

<sup>76</sup> Trottis Beschreibung des Sternenlichts bei Leonardo legt nahe, dass die Hemisphäre, in der die Planeten und der Zodiak kreisen, durch Lichtlöcher im Hintergrund das Aussehen der nördlichen Sternenhimmelhalbkugel gewinnt und hier etwas Ähnliches vorweggenommen ist, wie wir es aus Etienne Boullées Newtonkenotaph mit seiner nördlichen Sternenkugel kennen. Allerdings legt dies auch nahe, dass der große Kreis der Halbkugel für die durchblitzenden Sterneffekte für den Kontrast dunkler gefärbt sein müsste, als die helle, goldene Lichtfarbe des rahmende Halbellipsoids. Traditionell wäre dies in der Renaissance für den Nachthimmel ein nächtliches Blau oder im Manierismus etwas

Zusammenhang mit Leonardos ausgeklügelter Technik Perlen herzustellen, die hier mit den durchleuchtenden Lichtpunkten das Ansehen echter Sterne ergänzen könnten.<sup>77</sup> Sein Rezept der Perlenpaste<sup>78</sup> notiert Leonardo zeitnah um 1482 zur Zeichnung des Drehmechanismus und übrigens auch zeitnah zur Skizze der so genannten Lebensblüte Codex Atlanticus folio 307v. Und so erscheint die Imagination des Paradiesfestes als ein Kreis vergöttlichter Kugelplaneten vor zu Lichtpunkten konzentrierten, weißen Sternen. Die Götter der Griechen, der mesopotamische Schicksalsglaube des Zodiaks und die astronomisch-wissenschaftliche Sternbeobachtung stehen im Paradies Leonardos in kosmischen Synthesen. Und Leonardos Lichtpunktsterne rufen Aby Warburgs Darlegungen über „Astrologische Bilderwelt und Symbolwanderung“ in Erinnerung, wo Warburg in der Gedankenwelt der *Sphaera Barbarica* des Teucros und der *Phainomena* des Aratos von Soloi über den Griechen schreibt: „Arats Fixsternhimmel ist auch heute noch das primäre Hilfsmittel der Astronomie, nachdem es strenger griechischer Naturwissenschaft gelungen ist, die aufgeregten Geschöpfe religiöser Phantasie zu diensttuenden, mathematischen Punkten zu vergeistigen.“<sup>79</sup>



Abb. 7 Leonardo da Vinci: Mondzeichnung aus Codex Leicester fol. 2r, 1506-1510, Privatbesitz

So ist nach dem vergessenen Wissen der Antike Leonardo der Erste, der das Beleuchtungsverhältnis von Sonne und Mond astronomisch richtig beschrieben hat und auch der Einzige, der 100 Jahre vor Galilei wusste, dass der Mond ein fester Körper ist. Er notiert aus dem Italienischen übertragen sinngemäß: „Die Sonne bewegt

---

zwischen Blau und Braun. Und so ist es sehr wahrscheinlich, dass das Innere der Halbkugel innerhalb des goldenen Halbellipsoids in diesen dunklen Farbtönen gedacht werden muss. Dieses Dunkelblau war vermutlich den Zeitgenossen so selbstverständlich als Farbe des Nachthimmels, dass sie es deshalb neben dem für sie so auffallenden, golden strahlenden Ellipsoid nicht mehr erwähnten.

<sup>77</sup> Vgl. GARAI: La Festa, 70.

<sup>78</sup> GARAI: La Festa, 70 und LEONARDO: Il Codice Atlantico, fol. 304 v (109v-b): Perlenrezept.

<sup>79</sup> WARBURG: Werke, 378.

sich nicht“<sup>80</sup> oder: „Der Mond leuchtet mit seinem reflektierten Licht nicht ebenso stark wie die Sonne“,<sup>81</sup> „Der Mond hat kein eigenes Licht, sondern er ist nur soweit beleuchtet, wie die Sonne ihn sieht“,<sup>82</sup> oder: „Beweise, ob du, wenn du auf dem Mond oder einem anderen Stern wärest, den Eindruck hättest, dass unsere Erde im Zusammenhang mit der Sonne ebenso wirkt wie der Mond“.<sup>83</sup> So zeigt Leonardos Zeichnung aus dem Codex Leicester folio 2r<sup>84</sup> (Abb. 7) die Verschattung des Mondes nach außen aufgehellte und ist das gezeichnete Ergebnis eines von Leonardo zur Nachahmung empfohlenen Beleuchtungsexperiments, wodurch er sich nicht nur das Sonnenlicht auf dem Mond erklärte, sondern auch noch das indirekte Licht von der Sonne auf die Erde auf den Mond.<sup>85</sup> Wie solche Erkenntnisse auf das Erscheinungsbild des Paradiesfestes gewirkt haben, muss leider spekulativ bleiben. Vielleicht sind aber die Kugelgestalt der Wandelsterne, der bestirnte Nachthimmel, die Kreise der Planeten und die Lichtregie des Festbildes auch mit offenen und verschlüsselten Hinweisen auf die, Leonardo bewussten, tatsächlichen astronomischen Gegebenheiten von ihm inszeniert worden. Schließlich, so sagt es Ernst Cassirer: „Die Wandlungen am Himmel sind es, die zugleich mit innerer Notwendigkeit einen „Gestaltwandel der Götter“ nach sich ziehen.“<sup>86</sup>

## DAS KOSMISCHE AUGE

Das Paradiesfest steht vor Augen. Die Spuren, die zeitgenössischen Zeugnisse, die Hypothesen und Leonardos möglicherweise passenden Zeichnungen zur Mechanik und zur Gestalt sind zusammengetragen und dargelegt. Die wenigen Indizien für das Erscheinungsbild des Paradiesfestes sind vorgestellt und abgewogen. Aus diesem ergibt sich für mich ein klares, aber neues Bild von Leonardo da Vincis Paradiesfest und ich habe es versucht auf Abb. 8<sup>87</sup> selbst darzustellen.

---

<sup>80</sup> LEONARDO: Codex Windsor, Handschrift C: Quaderni d'Anatomia V, fol. 25r. In den hier im folgenden (vgl. Anm. 80-84) vorgelegten Übersetzungen von Leonardo da Vincis Schriften aus dem Codex Windsor, dem Codex Arundel, den Manuscripts und dem Codex Leicester wurde in der Übertragung aus dem Italienischen sinngemäß Bezug genommen auf LÜCKE: Leonardo, 182-204.

<sup>81</sup> LEONARDO: Codex Arundel, fol. 104r.

<sup>82</sup> LEONARDO: Codex Arundel, fol. 94v.

<sup>83</sup> LEONARDO: Les manuscrits, F fol. 93r.

<sup>84</sup> LEONARDO: The Codex Leicester, fol. 2r.

<sup>85</sup> Vgl. BREDEKAMP: Denkende Hand, 97f.

<sup>86</sup> CASSIRER: Individuum und Kosmos, 113.

<sup>87</sup> Die Anschauung des Paradiesfestes von Leonardo wird in dieser Rekonstruktion verdichtet: Einerseits ist der Kreis des paradiesischen Zodiaks wiedergegeben unter Einbeziehung des Zodiaks von *San Miniato, 1205 Florenz*, da Leonardo diese Sonnenuhr aus seiner Zeit in Florenz vertraut war. Andererseits begleiten die Idee des lebensblütengleichen Paradiesinneren mit den sieben Planetenkugeln um der Klarheit willen signifikante Skulpturen der griechisch-römischen Götter: *Apollo*

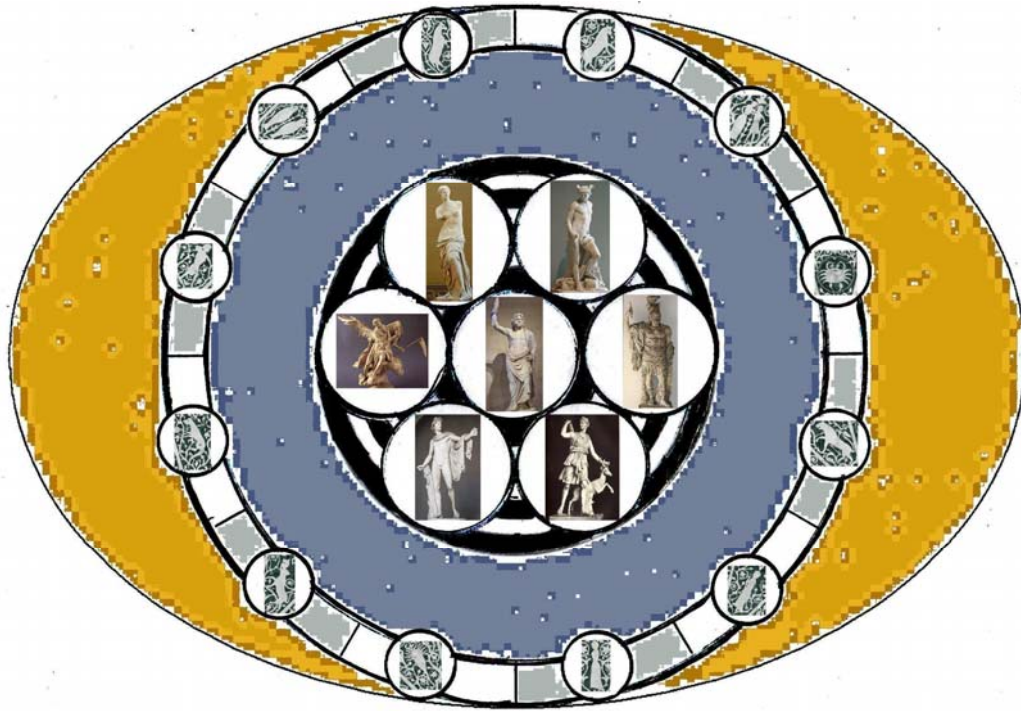


Abb. 8: Irene Pelka: Rekonstruktion der Paradieskugel von Leonardo da Vinci, Bleistift-Mischtechnik, 19,6 cm x 28,2 cm, 2018, Bonn

Im goldenen, innen hohlen, mit irisierenden, glitzernden Leuchteffekten ausgelegten halben Ellipsoid<sup>88</sup> dreht sich im Zentrum eine eiserne Halbkugel.<sup>89</sup> Der Radius dieser im Inneren wahrscheinlich in traditionellen Himmelfarben wie Nachtblau<sup>90</sup> oder finsterem Blau-Braun-Gold eingedunkelten Halbkugel grenzt in seinem äußeren vom Zodiak eingenommenen Kreisen an die Peripherie des halben Ellipsoides.<sup>91</sup> Der Kreisradius der Halbkugel grenzt damit an das Oval des Ellipsenradius. In der Halbkugel kreisen zwei konzentrische Kreise: Der äußere Kreis beschreibt mit seinen zwölf Zeichen den Zodiak als Jahreskreis. Wie in Leonardos mechanischen Überlegungen zur astronomischen Uhr<sup>92</sup> und dem astronomischen

---

von *Belvedere*, 350 und 325 v. Chr. (Vatikanische Museen, Rom); *Diana von Versailles*, römische Kopie eines Werks 340-320 v. Chr. (Musée du Louvre, Paris); *Venus von Milo*, 2. Jh. v. Chr. (Paris, Musée du Louvre); *Jupiter von Smyrna*, 2. Jh. n. Chr. (Musée du Louvre, Paris); *Saturn* resp. *Chronos*, Ignaz Günther, 1765-75 (Bayerisches Nationalmuseum, München); *Merkur* von Augustin Pajou, 1780 (Musée du Louvre, Paris); *Mars*, römische Kopie nach einem Werk 2. Jh. n. Chr. (Kapitolinische Museen, Rom).

<sup>88</sup> Vgl. GARAI: *La Festa*, 16f., 43, 66, 104; dort die Beschreibung des halben Eies bei Jacopo Trotti als „mezzo uovo“.

<sup>89</sup> Tristano Calco beschreibt die große Halbkugelkonstruktion. GARAI: *La Festa*, 45, 111.

<sup>90</sup> Vgl. die farblichen Überlegungen in Anm. 76.

<sup>91</sup> In der Hemisphäre, in dem goldenen Ei, über das Trotti schreibt, drehen sich die 6 Planeten um den Jupiter im stillstehenden Zentrum. Im Zirkel der Hemisphäre drehen sich die 12 Tierkreiszeichen. So sinngemäß von der Verfasserin ins Deutsche übertragen GARAI: *La Festa*, 69.

<sup>92</sup> GARAI: *La Festa*, 67, 71.

Fixsternjahresverlauf entsprechend, geht dieser Kreis gegen den Uhrzeigersinn,<sup>93</sup> also kartographisch von Osten nach Westen. Im Zentrum der Halbkugel kreist ein weiterer Kreis aus sieben Kugeln: In der Mitte steht eine Kugel still. In ihrer nischenförmigen Aushöhlung steht die Personifikation Jupiters. Um das Zentrum kreisen die anderen Wandelsterne in gleich großen Kugeln mit Nischen und Personifikationen von Venus, Saturn, Apoll, Diana, Mars und Merkur.<sup>94</sup> Die große hinterfangende, nachtfarbene aus Eisenringen gebaute, innen hohle Halbkugel ist von Löchern strukturiert, durch die von hinten Licht fällt, und durch die in der Halbkugel das Nachtbild der nördlichen Hemisphäre erscheint. Der innere Kreis aus den weißen Planeten dreht sich ebenfalls gegen den Uhrzeigersinn, da die Sonne im Osten aufgeht. Der Innenkreis dreht sich allerdings deutlich schneller als der Zodiak-Ring, denn der innere Kreis bildet den kürzeren Zeitkreis der Woche; der äußere Kreis der Tierzeichen bildet hingegen den längeren Zeitkreis des Jahres.

Es ist damit offensichtlich, dass Leonardo in der Festa del Paradiso dem Kosmos die Gestalt des menschlichen Auges gibt. Die goldene Ellipse bildet die Sclera, also das Weiße des menschlichen Auges. Die eiserne Kugel bildet mit dem Ring des Zodiaks vor dem sterndurchleuchteten Nachthimmel die Iris des Auges. Und die Pupille findet sich im Zentrum der kreisenden sieben Planeten in der Gestalt Jupiters. Das Sehen wird bei Leonardo kosmisch und der Kosmos sieht. Die Inszenierung des Sehens wird universell. Dies ist die Aussage Leonardos zum Liebesfest der Isabella von Aragón. Und im korrelativen Zusammenspiel von Sehen und All definieren sich im Bild des Paradieses Raum und Zeit.

Wie Karl Jaspers über Leonardo bemerkt: „Das Auszeichnende in Lionardos Erkennen ist: er ist ganz Auge und Hand; was für ihn ist, muss sichtbar sein, und was er erkennt, muss mit der Hand hervorgebracht werden. Lionardo preist das Auge. [...] Es spiegelt alle Werke der Natur.“<sup>95</sup> Und weiter führt Jaspers zu Leonardo aus: „Wie steht der Mensch im Weltall? [...] Der Mensch erscheint als Mikrokosmos gesteigert zum Ganzen, als schaffendes Wesen eine Überbietung der schaffenden Natur. Aber die Natur umschließt ihn als das Gewaltige“.<sup>96</sup> Im Sinne dieses ihn auszeichnenden

---

<sup>93</sup> Hierzu passt die von Garai beschriebene Mechanik in GARAI: La Festa, 44, allerdings nicht horizontal sondern vertikal kreisend.

<sup>94</sup> Vgl. Bernardo Bellincioni: Libretto della Festa del Paradiso. Zitiert nach GARAI: La Festa, 81-94.

<sup>95</sup> JASPERS: Wege zu Leonardo, 74.

<sup>96</sup> JASPERS: Wege zu Leonardo, 132. Jaspers wendet sich hier zu recht dagegen, Leonardo da Vinci als Empiristen zu werten und widerlegt damit auch Heimsoeth, (in HEIMSOETH: Die Methode der Erkenntnis, 1. Bd., 1-26) der Leonardos Denken als Anfang des Empirismus wertet. Diametral entgegengesetzt zu Heimsoeth argumentiert Thomas Heichele, der in Leonardos Weise zu sehen, das „Primat des



visuellen Universalismus ist die Paradiesdarstellung in Gestalt eines Auges ein Schlüsselbild von Leonardos Denken.<sup>97</sup>

## DER PARADIESBERG UND DANTES KREISE

Das Libretto des Paradieses von Bellincioni schreibt vor, dass die Mimen der sieben Götter aus der Höhe des paradiesischen Augenhimmels auf die Erde zum Publikum herabsteigen.<sup>98</sup> Apoll bringt Isabella von Aragón in Gestalt von sieben Mädchen die sieben Tugenden als Geschenk und wird von den tanzenden drei Grazien begleitet. Alle Lobpreisungen erheben Isabella annähernd zu einer neuen Göttin. Der krönende Festabschluss zeigt ein Bild auf dem die Personifikationen der sieben Planeten einen Berg ersteigen.



Abb. 9 Domenico di Michelino: La Divina Commedia illumina Firenze, 1465, Florenz Santa Maria del Fiore

Dante Alighieri verfasst ungefähr zwischen 1306 - 1321 die Divina Commedia. Alle drei Cantiche, also Hölle, Purgatorio und Paradies enden mit einem Vers, der sich auf Sterne bezieht. Nach der Tiefe des kegelförmigen Höllentrichters heißt es: „E quindi uscimo a riveder le stelle“; in der Höhe des in Läuterung erklommenen Kegelberges heißt es: „Puro e disposto a salire a le stelle“ und im Erschauen der Trinität des

---

Geistigen“ mutmaßt und damit bei Leonardos emphatischem Bild des Sehens vermutlich auch über das Ziel hinausgeht. Dennoch bezieht Heichele Martin Kemps Begriff von Leonardos „Hyperrealismus“ in seine Überlegungen mit ein. (Vgl. HEICHELE: Rolle der Technik, Leonardo und Galilei, 150; zum Hyperrealismus Leonardos vgl. KEMP (Übers. Schneider): Leonardo, 214.) Vielmehr aber scheint es mit Jaspers bei Leonardos Sehen vom Besonderen zum Allgemeinen in einer Weise zu gehen, durch die fast so etwas wie eine sich allein aus sich selbst erschaffende, immer tiefer gehende Anschauung eine allumfassende Metaanschauung näherungsweise ermöglicht. Gerhard Wolf spricht überdies von einer „Auratisierung“ des Gesichtssinns bei Leonardo da Vinci. Vgl. Wolf: Mona Lisa-Paradox, in: FEHRENBACH (Hg.): Natur, 403.

<sup>97</sup> Hier entspricht Jaspers Gedanke zu Auge und Hand bei Leonardo auch der Beobachtung Ernst Gombrichs, dass Leonardos immer genauerem Hinsehen zeichnend das immer weiter und tiefer Konturenüberformende durch die Hand entspricht. Auge und Hand folgen einem unabschließbaren Steigerungsprozess. Eine daraus resultierende Erfindung Leonardos ist das Konturen überformende Sfumato. Leonardos Malweise zeugt hierdurch von einer Art dynamischem Progress der Schemata. GOMBRICH: Norm und Form, 79f.

<sup>98</sup> GARAI: La Festa, 14f., 64f.

Paradieses: „L'Amor che muove il sole e l'altre stelle“:<sup>99</sup> Die Liebe lenkt in der Wahrheit des Paradieses kosmisch Sterne und Sonne.<sup>100</sup> Und Bellincioni schreibt sein hochzeitliches Paradiesfest in genau diesem kosmischen Liebessinn der Divina Commedia. Dantes von sieben konzentrisch spiraligen Ringen strukturierter, sich unter der südlichen Hemisphäre erhebender Kegelberg des Purgatorio<sup>101</sup> mag für Leonardos Götterberg vorbildlich gewesen sein. Diesen siebenstufigen, bei Leonardo sich vielleicht gleich einer Weihnachtspyramide drehenden Berg ersteigen die Olympier beim Finale des Paradies-Festes. Auch dies entspricht wiederum Dantes Paradiso, denn im dritten Cantica begegnen wir der Erde in der Mitte und dann dem ersten Himmel des Mondes, dem zweiten des Merkurs, dem dritten der Venus, dem vierten der Sonne, dem fünften des Mars, dem sechsten des Jupiters und dem siebten Himmel des Saturns. So wäre in Anlehnung an die Divina Commedia auch diesmal die mystische Reihenfolge als Szenenbild im Aufstieg der Planeten unter dem Sternenhimmel für Leonardos Fest denkbar. Das Paradies ist bei Dante von der goldenen Sphäre des Feuers umschlossen, dem lichtglänzenden Empyreum,<sup>102</sup> und es scheint evident, hier das von Jacopo Trotti bezugte, goldene Halbei als Empyreum wieder zu erkennen, das golden leuchtend und glänzend Leonardos sternkreisendes Paradies umschließt.

Zugleich könnte die Form der Ellipse von Leonardo sowohl ein Hinweis auf Dantes Feuersphäre als auch ein Hinweis auf die, Leonardo vielleicht vom astronomischen Standpunkt aus bewusste, ellipsenförmige Umkreisungsbahn der Planeten sein – ein astronomisches Wissen, das Leonardo gut zuzutrauen ist, aber sich leider nicht in seinen Schriften nachweisen lässt.

Wie aber sahen die Götter aus? Die Gestalt der Paradiesfest-Götter wurde uns in jugendlichen, weiß geschminkten Gestalten beschrieben – vielleicht ähnlich, wie im bereits erwähnten Griseldaraum von Niccolò da Varallo auf Abb. 2.<sup>103</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Leonardos erste Unterkunft bei seiner Ankunft in Mailand bei der Künstlerfamilie de Predis war,<sup>104</sup> und dass nicht nur Ambrogio de Predis ein begabter Schüler und Mitarbeiter Leonardos wurde, sondern sein älterer Bruder, Christoforo de Predis, der mit Wahrscheinlichkeit apostrophierte Illustrator der

---

<sup>99</sup> DANTE: Divina Commedia, Bd. 1, 412; Bd. 2, 403; Bd. 3, 401.

<sup>100</sup> Vgl. auch MAFFEIS: Il cielo, 199-208, und vgl. den sich auf Abb. 9 links hinter Dantes Gestalt erhebenden Berg.

<sup>101</sup> DANTE: Divina Commedia, Bd. 2.

<sup>102</sup> DANTE: Divina Commedia, Bd. 3, 357 und vgl. XXX. Gesang, v. 38-45.

<sup>103</sup> Vgl. Anm. 21.

<sup>104</sup> COGLIATI ARANO: Leonardo i de Predis, 14-31.

um 1470 entstandenen Handschrift „De Sphaera“<sup>105</sup> ist, in der alle sieben Planetengötter in Begleitung der Sternzeichen dargestellt sind. Aus den genannten Gründen ist es sehr wahrscheinlich, dass Leonardo diese Handschrift gesehen hat. Leonardo äußert in seinem Traktat zur Malerei zum gehörlos und stumm geborenen Christoforo de Predis sein bildnerisches Interesse an dessen Kommunikation über Gestik und Mimik.

In Leonardos Florentiner Umfeld finden sich außerdem zwei Himmelsdarstellungen, die zweifellos sein Bild des Himmels mit bereicherten: Es ist der um 1205 aus weißem Marmor filigran gefertigte, kreisrunde Zodiak-Fussboden von San Miniato, der bis heute als Sonnenuhr funktioniert; und die um 1440 entstandene, von Giuliano d'Arrigho, genannt Pesello, nach dem astronomischen Programm von Paolo dal Pozzo Toscanelli ausgeführte Himmelsdarstellung im Deckenfresko der alten Sakristei der Basilika von San Lorenzo (Abb. 10).<sup>106</sup>



Abb. 10 Giuliano d'Arrigho genannt Pesello: Emisfero Celeste, ca. 1442, Florenz, Alte Sakristei, San Lorenzo

Als eine andere Jahresbildquelle könnten aber auch die damals noch in Italien zahlreichen Mosaikbruchstücke aus der Antike für Leonardos Paradies vorbildlich gewesen sein. Zu denken wäre hierbei an eine ähnliche Mosaikgestaltung wie wir es noch vom römischen Zodiak-Mosaik aus Bir-Chana aus dem dritten Jahrhundert n. Christus heute kennen (Abb. 11).

<sup>105</sup> *De Sphaera* von Christoforo de PREDIS unter: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.x.2.14.pdf>.

<sup>106</sup> Vgl. zur Korrelation von Pesellos Himmel in San Lorenzo und Leonardos Paradiesfest BLUME: Regenten, 192f. und vgl. zu Pesellos Konzeption der Himmelskuppel von San Lorenzo BLUME: Sternbilder, Teil II, 1200-1500, 950-953. – Ich danke Harald Wolter-von dem Knesebeck für den freundlichen Hinweis auf die Erkenntnisse Dieter Blumes, die meine These von Leonardos möglichem Bezug auf Pesellos Himmelskuppel bestätigen.



Abb. 11 Römisches Zodiak-Mosaik aus Bir-Chana,  
3. Jh. n. Chr., Tunis, Bardomuseum

Schließlich findet sich in der Nachfolge des Paradiesfestes in Mailand in der Casa Atellani eine Zodiak-Darstellung, die dem Leonardo malerisch nahen Bernardino Luini<sup>107</sup> zugeschrieben wird. Vielleicht geben Luinis Ausmalung mit den, unter der Kuppel in den Lünetten detailliert gezeigten, zwölf Tierkreiszeichen und den hier auf Abb. 12 ikonographisch klar erkennbaren, sieben Planetengöttern, die hier sogar mit Venus als himmlischer und irdischer Liebe als acht Götter erscheinen,<sup>108</sup> einen späten Widerschein davon, wie Leonardos Paradiesgottheiten ausgesehen haben.<sup>109</sup>

<sup>107</sup> Vgl. LUINI (Artikel) in: THIEME/BECKER, 458f.

<sup>108</sup> Die Ausmalung ist 1544 beurkundet.

<sup>109</sup> Dies ist allerdings hoch spekulativ, da Bernardino Luini zum Zeitpunkt der Paradiesfest-Aufführung maximal zehn Jahr alt gewesen ist und es zudem auch völlig ungeklärt ist, ob Luini zum Zeitpunkt des Paradiesfestes hätte in Mailand sein können, und es ist leider auch umstritten, ob die Fresken der Casa Atellani, die erst 1922 wiederentdeckt wurden, wirklich auf Bernardino Luini zurückgehen.



Abb. 12 Bernardino Luini (?): Die 7 Planeten als 8 Götter mit irdischer und himmlischer Venus, darunter Lünetten mit Zodiak, ca.1530 (?), Fresko, Mailand, Casa Atellani

## DIE SÜSS TÖNENDEN GESÄNGE

„[...] nel quale Paradiso erano molti canti e suoni molto dolci e soavi“<sup>110</sup> – so und ähnlich begeistert sich der Zeitzeuge Jacopo Trotti immer erneut über die Musik in Leonardo da Vincis *La Festa del Paradiso*. Es waren viele Gesänge und Klänge in dem Paradies und sie klangen süß und lieblich – so erschallt die Musik des Festes. Und Leonardos *Paradiso* erscheint als synästhetische Ganzheit mehr als hundert Jahre bevor die Oper erfunden wurde.<sup>111</sup> Giorgio Vasari berichtet in Leonardos *Vita* von dessen großer Musikalität. Leonardo war ein virtuoser Lautenspieler und Sänger, der – so wissen wir es von Vasari – auf einer selbst gebauten, reich mit Silber verzierten Laute *Ludovico il Moro*, lange bevor Leonardo in seinen Dienst trat, mit seiner musikalischen Darbietung begeisterte.<sup>112</sup>

Wie also könnte das von Trotti, Calco und Bellincioni bewunderte, singende und klingende Innere des Paradieses sich angehört haben. Merkwürdiger Weise ist neben dem Bildner des Festes, Leonardo, und dem Dichter Bernardo Bellincioni nicht überliefert, wer der Komponist der „süßen Paradiestöne“ war. Eine Möglichkeit ist, dass Leonardo die Setzung der Töne selbst übernommen hat. Aber auch dann bleibt rätselhaft, warum dies niemand erwähnt.

<sup>110</sup> Zit. n. GARAI: *La Festa*, 17, 31, 66. Vgl. auch Jacopo Trotti in GARAI: *La Festa*, 105.

<sup>111</sup> Als erste erhaltene Oper gilt die 1600 von Jacopo Peri komponierte *Euridice*, 1602 folgt Giulio Caccinis *Euridice* und den ruhmreichen Anfang krönt Claudio Monteverdis erste Oper *L'Orfeo* von 1607.

<sup>112</sup> Vasari behauptet sogar, Leonardo habe diese Laute aus Gründen des Resonanzraumes aus einem Pferdeschädel gefertigt. VASARI (hg.von Roland Kanz) *Leonardo*, 17f.



Abb. 13 Leonardo da Vinci (?): Musikerportrait, Franchino Gaffurio (?), 1490-95, Öl u. Tempera auf Holz, 45 x 32 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana

Das Naheliegendste ist, Franchino Gaffurio, respektive Gaffurius, als Komponist für Leonardos Paradiesfest zu vermuten. Gaffurio war ein enger Freund Leonardos und gilt mit hoher Sicherheit als der Portraitierte<sup>113</sup> in Leonardos Musikerbildnis, das um 1490/95 – also zeitnah zum Paradies – entstand (Abb. 13).<sup>114</sup> Am 22. Januar 1484 wurde Gaffurio zum Domkapellmeister in Mailand gewählt. Ein Amt, das er nach langer Odyssee dann 38 Jahre bekleidete und sich hierbei zu der um 1490 entscheidenden Gestalt des Mailänder Musiklebens entwickelte.<sup>115</sup> Nach der Ermordung von Galeazzo Maria Sforza 1476, dem dann sein jüngerer Bruder Ludovico Sforza, der problematischer Vormund Gian Galeazzos, auf den Thron folgte, war der Stern der niederländischen Musiker an der Mailänder Hofkapelle um Gaspar van Weerbeke im Sinken begriffen.<sup>116</sup> Und Gaffurio war unter Ludovico il Moro nicht nur mit den Aufgaben für die Kapelle, sondern auch mit vielen Kompositionen und Musikdarbietungen für den Hof der Sforza betraut.<sup>117</sup> Gaffurios Musiktraktate zeugen von ihm als Neuerer der Musiktheorie auf dem Fundament der griechischen Antike.

---

<sup>113</sup> Vgl. zur Weise der plastischen Präsenz von Leonardos Portraits die Darstellung der *Mona Lisa* in KANZ: Portraits 38f.

<sup>114</sup> Dass Leonardo hier Gaffurio darstellt, ist nicht nur durch die vielfältig bezeugte Freundschaft der beiden wahrscheinlich, sondern auch, weil andere Bilder, die Gaffurio in seinen musiktheoretischen Abhandlungen darstellen, eine starke physiognomische Ähnlichkeit mit dem portraitierten Musiker da Vincis haben. (Vgl. z.B. GAFFURIO *De Harmonia Musicorum* die Abbildung des Frontispiz'.) Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass auf Leonardo das Original des einzigen, erhaltenen Bildes des Festdichters Bernardo Bellincionis zurückgehen soll, Abb. 1, das Bellincionis Veröffentlichungen dann als vereinfachter Holzschnitt in Linienumrissen zierte. So hätte Leonardo sowohl Bellincioni als auch Gaffurio bildlich dokumentiert.

<sup>115</sup> Vgl. zu dieser Fragestellung Tintori, Giampiero: „La musica al tempo di Leonardo.“ In: MAZZOCCHI: Leonardo, 15-19.

<sup>116</sup> Der 1476 verstorbene Galeazzo Maria Sforza, der Vater von Gian Galeazzo, war ein begeisterter Mäzen der niederländischen Musiker.

<sup>117</sup> GAFFURIUS (Artikel) in MGG, 1237.

Seine Kompositionen erklingen in dem „süßen Wohlklang“,<sup>118</sup> nach dem er in seinen Traktaten strebt und zeigen eine Synthese von weltlicher und kirchlicher Musik. Ausgangspunkt von Gaffurios musiktheoretischen Überlegungen ist die auf Pythagoras zurückgehende Idee der Sphärenmusik.<sup>119</sup> Die Affinität Gaffurios zu den Sphärenklängen in Leonardos Paradies ist schon im Sphärenmotiv deutlich. Darüber hinaus findet sich in der 1496 in Mailand veröffentlichten Schrift „Practica Musice“ eine symbolreiche Graphik<sup>120</sup> zu den Kirchentonarten, die wie Gaffurios musikalisches Schema zu Leonardos Paradies wirkt (Abb. 14).<sup>121</sup>



Abb. 14 Franchino Gaffurio: Musica delle sfere, Frontispiz der Practica Musice: Gravur, 1496, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai

Den sieben Planeten, die von dem „Celum stellatum“ mit den Sternbildern zu acht Feldern ergänzt sind, werden hier die Kirchentonarten zugeordnet. Und wie bei der Festa del Paradiso nach Leonardo und Bellincioni krönt Apoll mit den drei Grazien das musikalische Universum. Dieses Motiv von Apoll mit Aglaia, Euphrosyne und Thalia ist für die Kristallisierung der Sphärenmusik auch im Rückgriff auf die Antike durchaus nicht verbindlich: Platon z.B. identifiziert im Unterschied<sup>122</sup> dazu mit jeder Sphäre genau nur einen Ton und diesen singt eine mythische Sirene. So ist auch die

<sup>118</sup> GAFFURIUS (Artikel) in MGG, 1239.

<sup>119</sup> Die mathematische Grundlage in der musikalischen Harmonie zeigt Gaffurio im Bild der Sphärenmusik des Pythagoras bereits in seiner *Theorica Musice* von 1492. Vgl. GAFFURIO: *Theorica*, 18, 21, 23-28, von 33-37 schreibt Gaffurio von der „Schmiede des Pythagoras“.

<sup>120</sup> GAFFURIO: *Practica Musice*, 4.

<sup>121</sup> Gaffurios Schema der Proportionen ordnet Apollo mit den drei Grazien oben thronend, die neun Musen links und die Planetensphären und den Fixsternhimmel rechts mit den 8 Kirchentonarten und den 4 Elementen um die Mitte der apollinischen Python zueinander in sphärenmusikalischer Beziehung,

<sup>122</sup> Vgl. PLATON: *Politeia*, 616b-617d.

gemeinsame Bildwelt von Sphären, sieben Planetengöttern, bestirnter, nördlicher Hemisphäre und Apoll in Begleitung der drei Grazien, ein Indiz dafür, dass sich bei ihren Ideen Leonardo, Gaffurio und Bellincioni in den Fragen eines kosmischen Paradieses gegenseitig gesteigert haben.

Sollte also Gaffurio die Paradies-Worte Bellincionis vertont haben, so ist davon auszugehen, dass sukzessiv Luna-Diana in Hypodorisch, Merkur in Hypophrygisch, Venus in Hypolydisch, Sol in Dorisch, Mars in Phrygisch, Jupiter in Lydisch, Saturn in Mixolydisch und der Sternbildhimmel in Hypomixolydisch musikalisch repräsentiert waren, sodass im Nacheinander aller Tonarten der Kosmos auch musikalisch in allen Sphären Gestalt gewann.<sup>123</sup> So mag Gaffurius 1500 in „De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus“ niedergeschriebene Komposition „Musices septemque modos Planetarum“ nach dem Dichter Lanzino Curzio († 1512)<sup>124</sup> einen Widerschein der paradiesischen Sphärenmusik nach Worten von Bellincioni geben.<sup>125</sup> Mit Gaffurio war überdies Josquin Desprez befreundet, der in der Zeit um 1490 immer wieder in Mailand am Hof der Sforza als Sänger tätig, mit Gaffurio befreundet und mit Leonardo zumindest bekannt war.<sup>126</sup> Josquin Desprez war zum Zeitpunkt des Paradieses von 1486 bis 1495 mit einer vierstimmigen Messe „Ave Maris Stella“ kompositorisch befasst. Möglicherweise muss also die Paradiesfestmusik auch in Hinblick auf die Ideen Josquin Desprez' gedacht werden.

„Die Idee, die musikalische Harmonie des Weltalls mythologisch darzustellen, war bereits der Frührenaissance [...] geläufig“<sup>127</sup> schreibt Aby Warburg und betrachtet Gaffurio mit seiner achtseitigen Schlangenlyra als einen Ideengeber für die 1582 anlässlich der Hochzeit von Ferdinando I. de' Medici und Christine von Lothringen aufgeführte, kosmische Sphärenmusik „Intermedi della Pellegrina“. Ebenfalls über 100 Jahre nach Leonardos Paradiesfest komponiert Paolo Quagliati 1623 anlässlich der Hochzeit von Don Carlo Gesualdo da Venosas Tochter „La sfera armoniosa“. Die pythagoräische Sphärenmusik bleibt ein Erkenntnistopos kosmischer Harmonie.

---

<sup>123</sup> Es waren alle damals bekannten Tonarten.

<sup>124</sup> GAFFURIO: *De Harmonia Musicorum*, 4. Buch C.10 fol. 89: *De Septem modorum ac coelestium corporum convenientia sapphyco carmine & dorica Hypodoricaque modulatione de scripta*, 186.

<sup>125</sup> GAFFURIUS (Artikel) in MGG, 1239.

<sup>126</sup> Die überlieferten Portraits von Josquin zeigen im Übrigen keinerlei physische Ähnlichkeit mit Leonardos *Portrait eines Musikers* von Abb. 13.

<sup>127</sup> WARBURG: *Werke*, 138f und WARBURG: *Erneuerung*, 412-415.



## RESÜMEE

„La Festa del Paradiso“ auf die Spur zu kommen, ist aus gegebener Quellenlage und im spekulativen Reich von Leonardos Denken nur asymptotisch möglich. Wir sehen die Planetengötter in ihren Kugeln wie im Spiegel zu dem zeitgleich zum Paradiesfest entstandenen „Vitruvianischen Mensch“ im Kreis (Abb. 15). In der Quadratur des Kreises steht Leonardos vitruvianischer Mensch wie an einem Paradox zwischen Innen und Außen. Zugleich ist er *homo ad quadratum* und *homo ad circulum*.

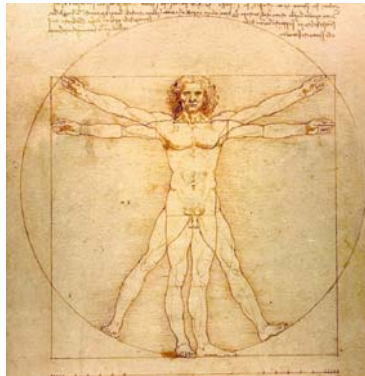


Abb. 15 Leonardo da Vinci:  
Der vitruvianische Mensch,  
ca. 1490, Feder und Tinte auf Papier,  
34,4 cm x 24,5 cm, Venedig Galleria dell'  
Accademia



Abb. 16 Frères de Limbourg: Herman, Paul, Jean:  
L'homme zodiacal des Très Riches Heures, Ms.65, fol.14v,  
1411-16, Tempera auf Pergament, 29 cm x 21 cm, Paris Musée Condé

Er ist sowohl bedingt und bedingend, als auch vollendet und endlich. Es ist ein anderer Mensch, als der von Zodiak-Zeichen schicksalhaft beschriebene „L'homme zodiacal“ in Abb. 16 aus dem Meisterwerk der „Très riches Heures“ von 1411-16 der Gebrüder Limburg. Es ist aber auch ein vollkommen anderer Mensch, als ein in inhaltsloser Beliebigkeit verbleibender, universaler Utilitarist, der die Außenwelt zum Spielball seiner dürftigen Trivialwünsche macht. Leonardos vitruvianischer Mensch bestimmt sich, in den Proportionen die Schönheit ermessend, in seiner Relation zur

Welt, an den Grenzen von Quadrat und Kreis. Aber die Grenze ist fokussierend plastisch.

Im kosmischen Augenparadiesbild des Festes ist ein, der Zeichnung des vitruvianschen Menschen ähnlicher Balanceakt alludiert: Das Sehen stiftet den Kosmos, und der Kosmos ermöglicht selbst ein Sehen. In der Szenerie vom Sehen des Sehens entsteht ein visuell-virtueller Zirkel. Die Begegnung zwischen Perspektive und Perspektiviertem gerät in ein Spiegelverhältnis von Innen und Außen und wird in einem dynamischen Wägen zu einem unendlichen Weg in die Freiheit.

Im Mysterium der antiken Welt gilt es den Kosmos schlechthin zu schauen und eben gerade nicht zu durchschauen. So sagt es Blumenberg.<sup>128</sup> Aber wenn der Kosmos, wie in Leonardos Paradies, selbst das Schauen wird, erkennt sich das Schauen im Kosmos selbst. Das immer tiefer gehende Sehen wird sich bei Leonardo seiner selbst in seiner Universalität als kosmisch, differenzierende Instanz im dynamischen Verhältnis von Ich und Welt inne.

Und in eben diesem Sinne schreibt Paul Valéry über Leonardo: „Dieser Apollon riß mein eigenes Selbst zu höchstem Entzücken hin. Was kann es Verführerischeres geben als einen Gott, der das Mysterium von sich weist, der seine Macht nicht auf die Verwirrung der Sinne gründet; [...] der uns zwingt, zu bestätigen und nicht einfach hinzunehmen; und dessen Wunder in der Selbsterhellung besteht; [...]. Nie erstand Dionysos ein ähnlich besonnener, ähnlich lauterer [...] Gegner wie dieser Held, dem es nicht so sehr darum ging, die Ungeheuer niederzuwerfen [...], als das, was sie in Bewegung setzte, beobachtend zu erwägen; der es verschmähte, sie mit Pfeilen zu durchbohren; sie aber mit Fragen spickte“.<sup>129</sup> Das Auge ist als Kosmos das Paradies – dies ist der Gedanke in Leonardos Paradiesfest.<sup>130</sup> Und als ob Valéry das zum kosmischen Himmel verklärte Auge im Festa del Paradiso selbst gesehen hätte, schreibt er an anderer Stelle über Leonardo: „Muss er nicht dahin kommen, sich im Widerspruch zu allen Dingen als jene reine unwandelbare Beziehung zwischen den verschiedenen Gegenständen zu definieren, wodurch ihm eine fast unbegreifliche Allgemeinheit zuteil wird, [...] als ein [...] nicht zu benennendes Ich [...], das so wenig

---

<sup>128</sup> Vgl. BLUMENBERG: Genesis, Bd.1, 26.

<sup>129</sup> VALÉRY: Leonardo, 96f.

<sup>130</sup> In diesem Sinne schreibt auch Sabine Mainberger in ihrer sehr erhellenden Analyse zu Valéry und Leonardo: „Einen privilegierten Gegenstand des Beobachtens und Beschreibens – [im Zugleich; Einf. I.P.] einer enormen Aufwertung im Begrifflichen – stellt [...] das Sehen selbst dar“. Das Sehen als „Dynamik“ befreit bei Valéry und Leonardo in schreibender und schauender Parallele den Gesichtssinn aus der passiven Rezeptivität. Das „Sehen“ ist schöpferisch vereint mit dem „Sichtbarmachen“. Vgl. MAINBERGER: Valéry und Leonardo, 146f.

wirklich ist, wie das Zentrum einer ringförmigen Masse oder eines Planetensystems – das aber aus allem entspringt, was das All auch sein mag...“.<sup>131</sup>

Das Paradiesspiel ist zu Ende und der Vorhang fällt. Verlassen wir die Bühne eines eröffneten Universums mit dem Bild der drei Grazien (Abb. 17) wie sie sie ähnlich Isabella von Aragón singend und tanzend am Ende ihres Festes gesehen hat:



Abb. 17 Leonardo da Vinci: Studio di tre figure danzanti, ca. 1515, Feder, Pinsel, schwarzer Bleistift, braune Tinte auf Papier, Galleria dell' Accademia, Venedig

---

<sup>131</sup> VALÉRY: Leonardo, 144.

## BIBLIOGRAPHIE

ANGIOLILLO, Marialuisa: Leonardo. Feste e Teatri. Mit einer Einführung von Carlo Pedretti. In: Studi e testi di storia e critica dell'arte, Bd. 10, Neapel 1979.

BATTISTINI, Matilde: Astrologie, Magie und Alchemie. In: Stefano Zuffi (Hg.) Bildlexikon der Kunst Bd. 8., Berlin 2005.

BENN, Gottfried: Gedichte. Dieter Wellershoff (Hg.) in: Gesammelte Werke. Bd. 3, Stuttgart 1978.

BLUME, Dieter: Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance. Schriften aus dem Warburghaus. Bd. 3, Berlin 2000.

BLUME, Dieter: Sternbilder des Mittelalters und der Renaissance. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie. Teil II, 1200-1500, zusammen mit Mechthild Haffner / Wolfgang Metzger, 3 Bde., Berlin 2016.

BLUMENBERG, Hans: Die Genesis der kopernikanischen Welt. 3 Bde., Frankfurt am Main 1981.

BREDEKAMP, Horst: Galileis denkende Hand. Form und Forschung um 1600. Berlin/München/Boston 2015.

BURCKHARDT, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. 11. Aufl., Stuttgart 1988.

CARPICECI, Mauro: Note sui teatri "sacri" di Leonardo. In: Raccolta Viniciano 30 (2003), 3-32.

CASSIRER, Ernst: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Darmstadt 1997.

CASTELLANI, Renato: La Festa del Paradiso, 1971. Film [14.02.2011] <https://youtu.be/Tx7GFpXoFJA>. Aus: La Vita di Leonardo da Vinci. In Filmdatenbank: <https://www.imdb.com/title/tt0068854/> (1. Oktober 2018).

CHASTEL, André (Hg.): Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Übersetzt von Marianne Schneider, München 1990.

CHRISTOFORO DE PREDIS: De Sphaera, 1470 [Datum o.A.] <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.x.2.14.pdf> (3. Oktober 2018).

CICERO, Marcus Tullius: Somnium Scipionis. Aus: De re publica. (6,9 -29) Latein / Deutsch. Übersetzt von Michael von Albrecht, Stuttgart 2013, 334-353.

CLARK, Kenneth: Leonardo da Vinci. Reinbek bei Hamburg 1969.

COGLIATI ARANO, Luisa: Leonardo e i De Predis. In: Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento, 2. Florenz 1992, 729-737.

CORDERA, Paola: L'architettura, le feste e gli apparati. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico; [Sacrestia del Bramante nel complesso monumentale delle Grazie, Milano, Biblioteca-Accademia Ambrosiana]. Mailand 2010.

DANTE ALIGHIERI: La Divina Commedia. Italienisch / Deutsch, übersetzt von Hermann Gmelin. 6 Bde., München 1988.

FEHRENBACH, Frank (Hg.): Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. München 2002.

GAFFURIO, Franchino: De harmonia musicorum instrumentorum opus. (Geschrieben 1500), Mailand 1518.

GAFFURIO, Franchino: Practica musice (auch: Practica musicae). Mailand 1496.

GAFFURIO, Franchino: Theorica musice (auch: Theorica musicae). Gewidmet: Ludovico il Moro, Mailand 1492.

GAFFURIUS, Artikel von Claudio Sartori in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. (MGG) Bd. 4, hg. von Friedrich Blume, München/Kassel/Basel/London 1989, 1238-1243.

GARAI, Luca: La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci, [30.10.2014] <https://renucioboscolo.com/2014/10/30/la-festa-del-paradiso-di-leonardo-da-vinci-di-luca-garai/> (3. Oktober 2018).

GARAI, Luca: LA FESTA DEL PARADISO DI LEONARDO DA VINCI. Quattro Ipotesi per la Costruzione di una Macchina Teatrale per Ludovico il Moro. Vorwort von Armando Torno. 2. Aufl., Mailand 2016.

GARAI, Luca: Luna, Film [05.03.2017] <https://youtu.be/pEMcrWJJE3s> (3. Oktober 2018).

GARAI, Luca: Selene 2, Film [20.03.2017] <https://youtu.be/4O6OGNUFG3o> (3. Oktober 2018).

GOMBRICH, Ernst: Die Kompositionsmethode Leonardos. In: Norm und Form. Stuttgart 1985, 79-86.

GRESELE, Maria: L'inferno e il Paradiso di Leonardo. Prima Parte. Associazione Culturale Nuova Ricerca [1.6.2004]. [http://www.nuovaricerca.org/leonardo\\_inf\\_e\\_par/leo1.htm](http://www.nuovaricerca.org/leonardo_inf_e_par/leo1.htm) (3.10.2018)

HEICHELE, Thomas: Die erkenntnistheoretische Rolle der Technik bei Leonardo da Vinci und Galileo Galilei im ideengeschichtlichen Kontext. Münster/Aschenbach 2016.

HEIMSOETH, Heinz: Die Methode der Erkenntnis bei Descartes und Leibniz. 2 Bde., Gießen 1912-14.

HOGREBE, Wolfram: Riskante Lebensnähe. Die szenische Existenz des Menschen. Berlin 2009.

JASPERS, Karl: Leonardo als Philosoph. In Marianne Schneider (Hg.): Unterwegs zu Leonardo. Texte von Luca Pacioli bis Karl Jaspers. München 2006, 73-80.

KANZ, Roland: Portraits. Köln 2008.

Kat.Ausst.: Leonardo da Vinci. Die Gewandstudien. Texte von Françoise Viatte, Carlo Pedretti, André Chastel. Übersetzung: Anne-Marie Bonnet, Roland Brus, Louvre Paris. London, Paris, München 1990.

Kat.Ausst.: Leonardo Da Vinci. Naturstudien aus der Königlichen Bibliothek in Windsor Castle. Hg. von Pedretti, Carlo; Einleitung: Clark, Kenneth; Übersetzung: Schlechta, Julia, Kunsthaus Zürich, Hamburger Kunsthalle. Stuttgart 1984.

KEMP, Martin: Leonardo. Übersetzt von Nikolaus G. Schneider, München 2005.

LEONARDO DA VINCI: Il Codice Atlantico. (Hg.) MARINONI, Augusto, 12 Bde. in 3 Bde., Florenz 2000.

LEONARDO DA VINCI: Codex Arundel. Edizione Nazionale dei manoscritti e dei disegni di Leonardo da Vinci. Carlo Vecce / Carlo / Pedretti (Hgg.) 5 Bde., Florenz 1998.

LEONARDO DA VINCI: Codices Madrid. Nationalbibliothek Madrid. (Hg.) Ladislao Reti, 5 Bde. übersetzt von Gustav Ineichen, Frankfurt am Main 1974.

LEONARDO DA VINCI: Les manuscrits de Léonard de Vinci. (Hg.) Charles Ravaisson-Mollien, 6 Bde., Paris 1881-91.

LEONARDO DA VINCI: Quaderni d'Anatomia. Aus: Codex Windsor. (Hg.) Ove C. VANGENSTEN u.a., 6 Bde., Christiania 1911-1916.

LEONARDO DA VINCI: Tagebücher und Aufzeichnungen. (Hg. u. Übers.) Theodor Lücke, Leipzig 1952.

LEONARDO DA VINCI: The Codex Leicester. (Hg.) Carlo Pedretti, London 1980.

LEONARDO DA VINCI: THEATRE, 1. Leonardo e lo spettacolo a Milano durante la reggenza di Ludovico il Moro, 1484-1493. [2.2.2014]

<https://de.slideshare.net/elsavonlicy/1on3-leonardo-da-vinci-theatre-1482-1494pps> 2.

Leonardo e lo spettacolo per Ludovico il Moro duca di Milano, 1494-1499 [2.2.2014]

[https://de.slideshare.net/elsavonlicy/2on3-leonardo-da-vinci-theatre-1494-1500pps-](https://de.slideshare.net/elsavonlicy/2on3-leonardo-da-vinci-theatre-1494-1500pps-30719054)

[30719054](https://de.slideshare.net/elsavonlicy/2on3-leonardo-da-vinci-theatre-1494-1500pps-30719054) 3. Leonardo al servizio dei franchesi 1506-1519, [2.2.2014]

<https://de.slideshare.net/elsavonlicy/1on3-leonardo-da-vinci-theatre-1482-1494pps> (1. Oktober 2018).

LUINI, Bernardino Artikel von Ettore Verga. In: Ulrich Thieme / Felix Becker (Hgg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 23, Leipzig 1999, 458f.

MAFFEIS, Rodolfo: „Quasi dentatae rotae“. Leonardo disegna la luna. In Leonardo da Vinci on nature. (Hgg.) Fabio Frosini / Alessandro Nova, Venedig 2015, 303-337.

MAFFEIS, Rodolfo: Il cielo di Leonardo e uno Zodiaco dantesco. In: Leonardo da Vinci. (Hgg.) Rodolfo Maffei / Pietro C. Merani, Busto Arsizio 2016, 199-208.

MAINBERGER, Sabine: LE PARTI PRIS DU TRAIT. Zu Paul Valéry und Leonardo da Vinci. In: Poetica 41, Heft 1-2 (2009), 127-159.

MINESTRELLA, Luciano: „Artes Mechanicae“ a Viterbo una mostra sulle macchine sceniche, [24.03.2018] Film: Bühnen um 1450 <http://www.atclmagazine.it/video/artes-mechanicae-a-viterbo-una-mostra-sulle-macchine-sceniche/> (1. Oktober 2018).

MÜNCH, Birgit Ulrike: Tugenden und Untugenden. In: Norbert Michels (Hg.) Hendrick Goltzius (1558-1617): Mythos, Macht und Menschlichkeit: aus Dessauer Beständen. Petersberg 2017, 214-223.

PEDRETTI, Carlo: „Il teatrino di Leonardo“. In: Il Sole 24 Ore, (Rom 27. Juni 1999), 29.

PEDRETTI, Carlo: „Non mi fuggir, donzella...“. Leonardo regista teatrale del Poliziano. In: Arte Lombarda, Heft 128 (2000), 7-16.

PLATON: Sämtliche Werke. 5 Bde. Übersetzung Friedrich Schleiermacher, (Hgg.) Grassi, Ernesto / Otto, Walter F., Reinbek b. Hamburg 1961.

RICHTER, Jean Paul (Hg.): The Notebooks of Leonardo da Vinci. 2 Bde., New York 1970.

SOLMI, Edmondo: *La Festa del Paradiso* di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincioni, Mailand 1904

SOLMI, Edmondo: La „Festa del Paradiso“ di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione, Mailand 1904.

SOLMI, Edmondo: Leonardo da Vinci. Übersetzt von Emmi Hirschberg, Berlin 1908.

STEINITZ TRAUMANN, Käthe: Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste. („quando s'apre il Paradiso di Plutone...“). In: Lettura vinciana, Bd. 9, Florenz 1970.

STENDHAL, Henri Beyle-De: Geschichte der Malerei in Italien. Übersetzt von Friedrich Oppeln-Bronikowski. Berlin 1924.

SUERBAUM, Werner: Petrarca – ein Ennius alter oder ein Vergilius alter. In: Petrarca und die römische Literatur. (Hgg.) Ulrike Auhagen / Stefan Faller / Florian Hurka, Tübingen 2005, 17-34.

TINTORI, Giampiero: La musica al tempo di Leonardo. In: Mazzocchi Doglio Mariangela (Hg.): Leonardo e gli spettacoli del suo tempo. Mailand 1993, 15-19.

VALÉRY, Paul: Leonardo. Drei Essays. Übertragen von Karl August Horst. Frankfurt am Main 1960.

VASARI, Giorgio Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelagnolo Buonarroti. Hg. von Roland Kanz. Stuttgart 1996.

VECCE, Carlo: La biblioteca perduta. I Libri di Leonardo. Rom/Salerno 2017.

VENTRONE Paola: L' Annunciazione e il capodanno fiorentino, [25.3.2007] [https://www.storiadifirenze.org/pdf\\_ex\\_eprints/14-Ventrone.pdf](https://www.storiadifirenze.org/pdf_ex_eprints/14-Ventrone.pdf) (1. Oktober 2018).

VERROCCHIO, Andrea del, Artikel von Luitpold Dussler. In: Ulrich Thieme / Felix Becker (Hgg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 34, Leipzig 1999, 292–298.

VOLPAIA, Lorenzo della, Artikel. In: Ulrich Thieme / Felix Becker (Hgg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 34, Leipzig 1999, 530.

WARBURG, Aby: Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. 2 Teile. (Hgg.) Horst Bredekamp / Michael Diers / u.a., Berlin 1998.

WARBURG, Aby: Werke. Berlin 2010.

ZUFFI, Stefano / NOVELLONE, Alessandra: Arte & Zodiaco. Storia, misteri e interpretazione dei segni zodiacali nei secoli. Rom 2009.

## ABBILDUNGSNACHWEISE

Bardomuseum, Tunis: Abb. 11; Biblioteca Ambrosiana, Mailand: Abb. 3; Abb. 4; Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo: Abb. 14; Casa Atellani, Mailand: Abb. 12; Castello Sforzesco, Mailand: Abb. 2; Galleria dell' Accademia, Venedig: Abb. 15; Abb. 17; Institut de France, Paris: Abb. 6; Musée Condé: Paris: Abb. 16; Musée du Louvre, La Collection de Edmond Rothschild: Abb.1; Museo Galileo, Florenz: Abb. 5; Pinacoteca Ambrosiana, Mailand: Abb. 13; Privat: Abb. 7; Abb. 8; San Lorenzo, Florenz: Abb. 10; Santa Maria del Fiore, Florenz: Abb. 9.