

Das neue Verständnis vom Bild als Schrift der Schrift

Leonardo da Vinci hielt in Umkehr zu Platons allseits bekannter Verdammnis von Bildern fest, dass vielmehr Bilder stärker den intelligiblen Ideen entsprechen können als jede Nationalsprache: Ein Name klinge für eine Person in jeder Sprache verschieden, wiewohl das eine Person repräsentierende Bild in unterschiedlichen Nationen stets als ein und dasselbe Zeichen für die Person identifizierbar bleibe.¹ Schon hier in der Renaissance und nicht erst im 17. Jahrhundert wird die sichtbare Repräsentation von der sagbaren getrennt. Die bildliche Sprache soll das Vorbild für Wahrheitsfindung sein, weil auch Leonardo im *quattrocento* davon ausgeht, dass das visuell ikonische, die Dinge repräsentierende Zeichen, die dem Ding gleichen, ohne phonetischen Umweg der Sprache eben mit der bildlich mentalen Vorstellung seiner Bedeutung zusammenfallen: Das Zusammenfallen von Zeichen und Bedeutung wird auf das Sehen des ikonisch repräsentierenden Bildes monopolisiert, weil es von der an Zeit verfallenen phonetischen Sprache gereinigt ist.

Entgegen der ursprünglich von Platon formulierten Ideenlehre ist das Bild im *quattrocento* in der Lage, einer unsichtbaren Idee näherzustehen zu können als jede gesprochene Sprache und Poesie.

»Die Malerei dient einem vornehmeren Sinn als die Poesie und stellt die Werke der Natur mit mehr Wahrheit dar als der Dichter, auch sind die Werke der Natur weit höher von Rang als Worte, die des Menschen Werke sind, denn von den Werken der Menschen zu denen der Natur ist eben solch' ein Abstandverhältnis, wie vom Menschen zu Gott. So ist also Nachahmung der natürlichen Dinge, die tatsächlich aus den wahrhaften Scheinbildern besteht, ein würdigeres Ding als das Nachahmen der Thaten und Reden der Menschen.«²

1 Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei* nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, hg. v. Heinrich Ludwig, Wien 1882, Bd. I, Lehrsatz 19. S. 30: »Or guarda, qual'è più propinquio all uomo, o'il nome d'uomo, o la similitudine d'esso uomo ? il nome dell'uomo si uaria in uari paesi, e la forma non è mutata, se non per la morte [...]. Ebd. S. 31: »Was ist näher am Mann, der Name des Mannes oder die Ähnlichkeit mit dem Mann? Der Name des Mannes ändert sich in verschiedenen Ländern, aber die Form ändert sich nicht, außer durch den Tod [...].«

2 Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, Lehrsatz 19 u. 26, ebd. S. 19/21.

Das stumme und statische Bild, das rein externalisierte Zeichen steht in dieser Argumentation Leonardos sogar der Wahrheit der Ideenwelt näher als alle in der Zeit verlaufende Taten und Reden, so dass der Maler der eigentliche Autor ist. Und dies entspricht auch schlicht nicht der bei Lacan und in seiner Folge bei Derrida behaupteten Favorisierung der Stimme als Präsenz des psychischen Subjekts im Kolonialismus des Abendlandes. Es ist eindeutig die visuell externe Bildlichkeit der Wahrheit nahe und gegen die Verwirrung des Verstehens durch Stimme gerichtet.

Leonardo stellt alles andere als eine Ausnahme im *quattrocento* dar, sondern steht in einer von Alberti und Marsilio Ficino geführten Glaubensformation. In Ficinos Replik auf Platons *Symposion* behauptet Tomaso Benci als Stellvertreter von Sokrates' Rede in der Wiederholung des Gastmahl der Platoniker durch Ficino dagegen, dass Liebe erst entstehen könne, wenn sie das Abbild der Schönheit zu sehen bekomme.

»Denn wer trägt wohl Verlangen nach dem, was er schon besitzt? Daraus folgt, daß die Seele dann in glühender Liebe entbrennt, wenn sie irgendein vollendetes Abbild eines schönen Gegenstandes gefunden hat und durch den Vorgeschmack mit Verlangen nach dem vollen Besitz seiner Schönheit erfüllt wird.«³

Das visuelle Abbild führt nicht von der Idee weg, sondern führt zur Idee der Schönheit hin, weil es als vollendetes Abbild bezeichnet wird: ein Ideal.

Für Platon war bekanntlich das mimetische Bild nur das schattenhaft flüchtige Abbild eines weltlichen Abbildes der Ideen und damit reine *pístis*, also die schlimmste Form einer die Wahrheit verkennenden Doxa, die es in seinem Vorbildstaat rigoros auszuschließen gilt. Zwar hat Platon Künstler allesamt aus seiner *Politeia* verjagen wollen, aber gleichwohl trifft seine Verbannung bildende Künstler stärker und rigoroser als die der schreibenden Poeten, so dass die Rangordnung zwischen Bild und Wort eine gänzlich andere als im *quattrocento* ist. Am Ende des antiken *Syposions* taucht in der Rede von Diotima ein Wortspiel auf, das im Gegensatz zur italienischen Renaissance die fulminante Favorisierung der Poesie vorantreibt und von Platon nicht nur benutzt wird, um sich von den Sophisten zu unterscheiden, sondern auch um seinen Unterschied zum nicht schreibenden Sokrates zu klären. Dieses Wortspiel stellt die Poesie als Vorbild jeglicher *ποίησις* (Poiesis), also für jede Form von Herstellung dar. Der Begriff des Poeten (*ποιητής*) hat denselben Stamm wie Poiesis (von *ποιεῖν*, poiein dt.: machen), was einem antiken Themen so zugewandten Bertolt Brecht wohl bewusst war, wenn er sich einen Macher nannte, was noch bei Peter Weiss im zweiten Band seiner *Ästhetik der Widerstands* beschreibt.

Platon spielt in der Rede Diotimas mit dem gleichen Klang von Machen und Poeten auf eine Analogie von Machen und Poesie an, indem er sie behaupten lässt, dass alles, was vom Nichtsein ins Sein komme »*ποίησις*« (Poiesis) sei (205 b und c). Nicht alle jedoch würden, so Diotima weiter, die mit ihren Techniken (»*τέχναις*«) etwas herzustellen auch »*ποιηταί*« (Poeten) genannt, was im wörtlichen Sinne dann auch Macher heißt. Aber nur derjenige besondere Teil, der sich auf Musik und Rhythmus verstehe, werde mit einem allgemeinen Begriff des Machers/Poeten (Poietes) benannt, der folglich wohl für jede Art der Herstellung bzw. Machens (Poiesis) das Vorbild sei. So kann der anders als Sokrates

3 Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, hg.v. Paul R. Blum, Hamburg 2014, S. 92.

schreibende Platon in einem dem rhetorischen Geschick der Sophisten in nichts nachstehendem, auf reinem Klang beruhenden Wortspiel die besondere Position des schreibenden Poeten zu einer vorbildlichen universalen Position gegen den auf Rhetorik spezialisierte Technik der Sophisten umdeuten: Die schriftliche Technik der Poeten ist vielmehr die vorbildhafte universale Technik aller Techniken wie sie der leibliche Sokrates schon immer durch seine Fragerie auf Marktplätzen nach einem allgemeinen Wissen des Produzierens über spezifisches Herstellen etwa von Köchen oder Schiffsbauern hin-aus gesucht hat und seine Fortsetzung im Schreiben durch Platon gefunden wurde. Da-her ist nicht Sokrates derjenige, der diese Wahrheit im *Symposion* ausspricht, sondern die Zauberin Diotima, die ihm verrät, was Platon als Konsequenz vom nur redenden So-krates tut, der doch schon immer die Technik der Techniken gesucht hat: Nach dieser Erzählung ist es das Schreiben des Poeten, welches ein Machen schlechthin darstellt, so dass das Streben von Sokrates im schreibenden Platon seine Fortsetzung findet. Nur der schreibende Poet trage also zurecht den Namen des Machers in der Welt des Herstellens, so dass Platon die Poesie zur fundamentalen Art des Herstellens überhaupt, zur vom rea-len Sokrates auf den Marktplätzen gesuchten universalen Poiesis in der Poiesis, bzw. die Technik des Poeten zur gesuchten universalen Technik in der Welt der Techniken durch Schrift erklären kann.

Zur Frage steht, wie es dann dazu kommt, dass Platon die Schrift verurteilt, wie Derrida hervorhebt? Die poetische Technik steht damit folglich auch über der *rhetorike technē* des Sophisten, die für phonetisches Hören ihrer Reden anderer sich bezahlen lässt und selbst nicht vor dem in Athen so beliebten Gericht auftritt. Dagegen stellt die Gründung einer frei ohne Bezahlung zugänglichen Schule der platonischen *Akademia* die reine Liebe zur Weisheit, die Philo-sophia dar, die das Schreiben für Geld verwirft. Sie ist gereinigte Schrift. Nicht der Wille zum Wissen leitet hier das Argument, sondern das allein für Muttersprachler im Sprachspiel des im Griechischen ähnlichen Sounds zwischen Poet und Techniker, so wie es Wittgenstein mit der Feier der Sprachmaterialität als Glaube an Legitimität der Sprache für Logik aller Sprecher beschreibt, der vom Kontext durch Ähnlichkeit in der Sprachmaterialität abstrahiert.

Platon verwirft daher nicht die Schrift wegen ihrer aphon lesbaren Materialität, was seiner Poetik schriftlicher Philosophie widersprechen würde, sondern wegen ihrer un-terschiedlichen Nutzung durch die Sophisten, die im Verkauf ihrer Schriften einen Men-schen vor Gericht vortäuschen, so dass er den Betrug der politischen Souveränität vor Gericht in der Polis durch die Sophisten anklagt. Hören und Sehen dürfen im Namen der einheitlichen politischen Souveränität des Mannes nicht durch eine Täuschung mit-tels Schrift getrennt werden. Daher trennt Platon die Technik der Poesie von der Rheto-rik im Namen einer Rechtfertigung seiner Aufklärung als Liebe zur von Geld und Täu-schung befreiten Schreibens für die Polis im Gegensatz zur Technik des schmutzigen Rhetors, die nur fälschlich als Technik der Techniken mithilfe einer illegitimen Nutzung der Schrift erscheint. In der Tat hat Derrida sehr wohl auf die Relevanz von Schrift in der antiken Klassik für die europäische Moderne verwiesen, zumal das bis heute gelten-de ionische Alphabet per (männlich dominierten) Parlamentsbeschluss 403 vor unserer Zeitrechnung eingeführt wurde.⁴ Aber die Schrift ist ›allenfalls‹ Effekt eines darin ver-

4 Peter Stein, *Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens*, Darmstadt 2006, S. 63f.

steckten politischen Kontextes, der je nach Artikulation stillschweigend zur Kritik oder Erhebung der Schrift dient. Allein die phonetische Schrift, die allen Männern der Polis zugänglich ist und daher keine Sondertechnik des käuflichen Redens braucht, stellt daher in einer Poesie erst das Paradigma einer Einheit von Sehen und Hören des souveränen Mannes als Autor der politischen Souveränität in der Polis dar: ein Mann gleich einer Sprache gleich einer Souveränität, die nicht in Hören und Sehen zwei verschiedener Männer durch käufliche Rhetorik der Sophisten zerfallen darf. Wenn Platon daher die Schrift in *Phaidros* als unnütze Erfindung verwirft, weil das Aufgeschriebene vergessen werden kann, dann heißt dies, dass Sophisten die Schrift für das Vergessen des eigentlichen Schreibers und damit für eine Täuschung benutzen können, so dass Schrift für die der Polis unnützlichen Vortäuschung vor Gericht für Geld und nicht wegen der Liebe zur Wahrheit genutzt werden kann.

In Horaz' berühmten *ut pictura poesis* sollte die Lebendigkeit des Bildes als Vorbild für die Poesie in er Antike gelten und daher auch durch diesen Vergleich mit der Poesie aufgewertet werden.⁵ Bei Leonardo im späteren *quattrocento* hingegen ist das Bild derart würdig geworden, dass das *ut pictura poesis* nun gegenüber Horaz und für die Antike unverständliche Umkehrung erfährt: Das stumme Bild wertet erst die Poesie nicht wegen einer bestimmten Qualität der Lebendigkeit auf, sondern wegen der Stummheit, welche die Poesie nicht nachmachen kann. So wie bei Platon die Poesie die Technik aller Techniken war, so ist jetzt das Bild die ewige und reine Schrift aller Schriften in einer neuen *vita contemplativa*. Wort und Bild trennen sich hier im *quattrocento* anders als in der Antike und analog zum Vorbild für das spätere Zeitalter am Ende des 17. Jahrhunderts. Der Wert der Poesie wird bei Leonardo selbstbewusst vom reineren Vorbild der Malerei abgeleitet, wobei die externalisierte *visuelle* Materialität entscheidend für eine Rangordnung zur dauerhaften Idee ist: So wie die Malerei über der Poesie aufgrund ihrer rein visuellen Materialität nicht einfach in der Zeit vergeht, so steht Schrift durch Abstraktion von der in der Zeit verfliegenden Sprache über diese und phonetische Schrift unter dem Bild, aber als Schrift eben dennoch über gesprochene Sprache:

»La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza le opere di natura, che non fanno le parole, o le lettere, ma le lettere rappresentano con più verità le parole, che non fa la pittura. ma diremo essere più mirabile quelle scientia, che rappresnetta l'opere di natura, che quella, che rappresenta l'opere del'operatore, cioè, l'opere degli nomini, che sono le parole, com'è la poesia e simili, che passano per la humana lingua.«⁶

-
- 5 Dazu: Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, S. 6: Literaten hatten mit der *ars poetica* eine lange, eigenständige Tradition der Selbstreflexion seit der Antike, die in der bildenden Kunst der Malerei aber schlichtweg so nicht existierte. Albertis Text ist eine Neuerfindung dieser Reflexion für die Malerei.
- 6 Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinas)*, hg. v. Heinrich Ludwig, Wien 1882, Bd. I, Lehrsatz 8, S. 10. Übersetzung ebd. S. 11: »Die Malerei stellt die Werke der Natur dem Verständnis und der Empfindung mit mehr Wirklichkeit [verità] und Bestimmtheit vor, als es Worte und Schriftzüge [lettere] thun, die Schrift [lettere] dagegen stellt dem Sinn Worte [parole] mit mehr Wahrhaftigkeit vor, als die Malerei. [d.i. hier eine verfälschende, den Sinn des Ganzen entstellende Übersetzung; es müsste nach dem Komma an dieser Stelle heißen: ›was die Malerei aber nicht tut.‹ Ergänzung des Autors Th.B.] Allein, wir werden sagen, es sei die Wissenschaft, welche die Werke der Natur vorstellt, bewundernswürdiger, als jene, die nur Werke des sie ir's Werk

In Leonardos Aufwertung des Bildes wird deutlich, dass das Bild in seiner Repräsentativfunktion durch die ikonisch sichtbare Ähnlichkeit mit seinem Referenten als Ausdruck eines sichereren Wahrheitszugangs gilt als das phonetische Sprechen, bzw. als ein besseres abstrakt bildhaftes Lesen der Natur anzusehen ist, welche durch phonetische Schrift der Poesie folglich nicht mehr in gleichem Maße angemessen repräsentiert werden kann⁷ und am wenigsten durch das phonetische Sprechen selbst, weil in beiden Fällen die allgemein von allen Menschen unmittelbar (ohne Zeit) verstehbare visuelle Ähnlichkeit von Repräsentation und Referenten der Repräsentation schlicht unmöglich ist.

Leonardos Malertraktate lassen daher keine Zweifel daran, dass diese von Stimme gereinigte Repräsentationsfunktion des Bildes folglich dem *sensus communis* dient. Die Malerei, so Leonardo, brauche anders als die Musik keinen Dolmetscher für den »*sensu comune*«.⁸ Dass die Musik hier im Gegensatz zur (angeblich) zeitlos und sozial gleichmachenden sichtbaren Malerei gesehen wird, verdeutlicht umso mehr, dass es um die für die Öffentlichkeit normative Repräsentationsfunktion des Bildes geht, in der Zeichen und Bedeutung ohne phonetischen zeitlich verlaufenden Klang zusammenfallen wie Wahrnehmung des Bildes und bildliche Vorstellung im Geiste. Die zeitlich klingende Musik vermag zwar nach Leonardo ohne phonetische Sprache ebenso den Mangel der Nationalsprache zu umgehen, behält aber dafür dann auch immer noch den Mangel bei, nicht von Zeit gereinigt zu sein. Dagegen wird die Schrift bei Platon kritisiert, weil sie von den Sophisten als Mittel der die Demokratie unterwandernden Aufspaltung von Hören und Sehen genutzt werden kann, während nach Leonardo dagegen genau umgekehrt die von Ton abgespaltenen Schrift sich als höherer *sensus communis* in der Öffentlichkeit darstellt. Mit dem Ideal entsteht hier der Begriff des Werkes.

Die Verwendung des Begriffs *sensu commune* durch Leonardo verweist auf den Einfluss einer thomistisch-aristotelischen Tradition. Thomas von Aquin hatte die *koinè aísthesis* von Aristoteles ins Lateinische übersetzt als: *sensus communis*.⁹ Bei Aristoteles war in *De anima* damit das rein anthropologische Vermögen gemeint, mehrere Sinneseindrücke in einer einzigen Bedeutung zu erfassen, weil es um die Einheit des souveränen Mannes geht. Aber hier bei Leonardo im *quattrocento* kommen zwei Neuerungen vor, die fortan alle Diskurse zum *sensus communis* insbesondere durch die spätere Vermittlung durch Giambattista Vico als Willen zur Reinheit anführen werden: Zum einen, dass es der Sehsinn ist, der alle Sinne anführt, so dass Babel nur durch das Bild überwunden werden kann. Das ton- und angeblich zeitlose Bild ist keine Anthropologie der Sinne mehr, welche die Sinne zu einem einzigen Sinn anführt, sondern löst sich zum anderen von sozialen Unterschieden als Mittel der Reinigung von sprachlicher Kommunikation in der Öffentlichkeit. Damit erhält der Sehsinn nicht nur anders als in der Antike eine

Setzenden vorstellt, d.h. Werke des Menschen, wie die Worte sind, wie z.B. die Dichtkunst und ähnliche thun, die den Weg der menschlichen Lunge [lingua] gehen.«

7 Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, ebd., Bd. I, Lehrsatz 8, wo Idea und phonetische Schrift in Opposition gesehen werden, weil die Kunst die Idea figürlich darstellen könne: »certo tu confesserai, essere tale simulacro, il qual far non po tutte le scritture, che figurar potessino in effigie et in virtù tal Iddea.« [Hervorhebung Th. B.]

8 Leonardo, *Das Buch von der Malerei*, ebd, S. 8.

9 John Schaeffer, *Giambattista Vico on Natural Law. Religion, Rhetoric, and Sensus Communis*, London u. New York 2019, S. 68.

vom Hören unabhängige normativ soziale Tendenz sowohl für den einzelnen wie für die soziale Wahrnehmung. Das Bild ist vom schmutzigeren Hören gänzlich und damit auch von phonetischer Schrift zu trennen, was Platon allerdings gerade als Täuschung der Öffentlichkeit ablehnte. Ausgerechnet der wenig Poesie produzierende Handwerker der Renaissance ist nicht mehr wie für die Antike *banáusos*, wovon sich auch der Steinmetz Sokrates durch das freie Reden auf dem Marktplatz der *agorá* abgrenzt, sondern wird dagegen von Alberti zum *alter deus* der Offenbarung erhoben. Diese Synchronisierung von Individuum und Öffentlichkeit durch das Bild zeigt sich bei Vico zwei Jahrhundert später besonders deutlich in der Verdoppelung, indem er das Ziel einer Befreiung vom Joch der Aristokraten immer in einer die Einheit visuell repräsentierende Monarchie sieht, da sie eine größere alle unterschiedenen Individuen zusammenfassende Öffentlichkeit im repräsentativen Bild der Person ist, folglich einen reineren *sensus communis* darstellt, der als Reinheit schon immer vor aller Repräsentation in einem einzelnen König da war,¹⁰ analog zur Erfindung von ›Great Britain‹ durch Francis Bacon.

Und wie in Platons *Timaios* wird auch bei Aristoteles in der *Metaphysik* (980a) zwar der Sehsinn als intellektueller Sinn gegenüber den anderen favorisiert, aber weder bei Platon noch bei Aristoteles folgt daraus eine Aufwertung des Bildes gegen das Hören für die öffentliche Wahrnehmung und das öffentliche Verständnis, auch wenn die Favorisierung des Sehsinns in der Ideenschau in jedem Falle schon eine Reinheitsvorstellung der ästhetischen Abstraktion in der Antike transportiert, wie es auch in Aristoteles Aufwertung eines interesselosen Sehen um des Sehen willens in seiner *Nikomachischen Ethik* auftauchte. Aber sie ist von der subjektiven Einheit des souveränen Mannes her bestimmt und daher nie unabhängig vom Hören im Sehen des Bildes oder der Schrift als eigenständiges Werk zu verstehen.¹¹ Erst in der Renaissance taucht mit einer neuen Form einer retinalen Reinheit der Begriff des Werkes auf, das alsbald in der philosophischen Aufklärung im 17. Jahrhunderts vom Kunstproduzenten als ebenso reine wie interesselose Ästhetik des reinen Lesens gelöst wird.

Die Malerei kann nach Leonardo Einzeleindrücke bzw. die diskreten Elemente mit der sie zusammenfassenden ganzheitlichen Wahrnehmung synchron lesbar darstellen, was in der linear ablaufenden Zeit der aufgeführten Musik nicht möglich sein soll. »Die Harmonie der Malerei vereinigt in einem Punkt durch die Proportionalität, was die Harmonie der Musik in der Zeit macht und bei dieser nur möglich wäre, wenn die Stimmen alle einzeln aufgeführt würden.«¹² Die Malerei ist damit als eine von Endlichkeit des Leibes gereinigte göttliche Schrift durch stumme Repräsentation zu verstehen, was alles

¹⁰ Giambattista Vico, *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, Hamburg 2009, S. 120. (Erstes Buch, zweiter Abschnitt LXXVII, 256), S. 128 (XCII, 285). Zur ursprünglichen unreflektierten Reinheit des *sensus communis*, S. 93f. (Erstes Buch, zweiter Abschnitt XIIf, 142f.)

¹¹ Die antike Rechtfertigung des Sehsinns findet sich auch bei dem hl. Antonius von Florenz. Hinweis zu finden bei: David Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987, S. 37. Sie ist aber anders als bei Leonardo nicht auf die Rechtfertigung des Bildes als reine Schrift bezogen und übernimmt daher die Aufwertung des Sehsinns ohne Bezug der Neuauswertung von Schrift.

¹² Leonardo da Vinci *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinas)*, hg. v. Heinrich Ludwig, Wien 1882, Lehrsatz 19, S. 34. Das Argument in Bezug auf die Musik wird auch von Ficino vertreten, wonach die Musik erst durch ihre optisch-geometrische Relationalität gerechtfertigt sei,

andere als ein Phonozentrismus ist. Sie kann die einzelne Teilelemente, aus denen das vereinigende Ganze besteht, synchron mit der es bildenden Ganzheit darstellen bzw. lesen lassen. Nicht die Ganzheitlichkeit in der Musik ist entscheidend, sondern die Fähigkeit zum synchronen Lesen. Hier wird noch deutlicher, dass die Auffassung eines *sensus communis* grundsätzlich an die Praxeologie der Reinigung gebunden ist, in der das Sehen den Gebrauch schon bestimmt. Dem *zóon politikón* der Polis war dagegen die Schrift anders als in der Offenbarungsreligion durch Mönche so selbstverständlich öffentlich wie die Abdrängung der Frau von der Öffentlichkeit in den ihr allein zustehenden privaten *óikos* der Antike.

Leonardo nun nennt in seinen Malertraktaten die Elemente der Malerei in Abgrenzung zu den *lettere* der Poesie, also zu phonetischen Buchstaben lange vor Francis Bacon und Leibniz: *carratteri*. Und Leonardo hat diese Unterscheidung von phonetischem Schriftbild und repräsentierender Bildschrift keineswegs in einem Diskursereignis erfunden.

wie sie Pythagoras durch die Einteilung der Seiten und seiner Theorie der Sphären darstellte: Entsprechende Quellenangaben siehe bei André Chastel, *Marsile Ficino*, ebd., S. 110.

