



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2022

---

## **Die Kunst des Wahns und die Ästhetik der Wirklichkeit**

Schnyder, Mireille

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110719963-012>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-226943>

Book Section

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

Schnyder, Mireille (2022). Die Kunst des Wahns und die Ästhetik der Wirklichkeit. In: Gerok-Reiter, Annette; Robert, Jörg; Bauer, Matthias; Pawlak, Anna. *Andere Ästhetik : Grundlagen – Fragen – Perspektiven*. Berlin, Boston: De Gruyter, 445-464.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110719963-012>

Mireille Schnyder

## Die Kunst des Wahns und die Ästhetik der Wirklichkeit

### Abstract

This article focusses on the object, material and metaphor of glass and glassmaking in the second part of the *Roman de la Rose* by Jean de Meun. It argues that in the later Middle Ages the emerging material of glass becomes a means to reflect on epistemic, aesthetic and imaginative processes and their impact on artistic practices. Material knowledge, craftsmanship and artistic skills intertwine with discursive knowledge (sciences, rhetoric, philosophy, theology, literature) and reflect a fundamental turn in understanding and shaping the social and epistemic relevance of art (*ars*). In its specific ability to entangle production with reception, material with form, craftsmanship with imagination, knowledge with science and subject with society, glass becomes a central tool of human reflection. What had been a primarily symbolic and artistic material in the earlier medieval period, becomes an essential *materia*, an instrument of scientific technologies and a fascinating artefact in a time of radical change in philosophical, theological and scientist thinking as well as in social settings

### Keywords

Materiality, Technology, Optics, Recognition Theory, Perception Theory, Imagination, Perspective, Reality, Glass, Craftsmanship, *artes*

These der folgenden Überlegungen ist, dass sich im 13. Jahrhundert in enger Verschränkung von optischem Wissen, wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischen Diskussionen sowie technisch-handwerklichen Entwicklungen eine neue, von transzendentalen Bezügen weitgehend abgelöste Ästhetik herausbildete.<sup>1</sup> Dabei zeigt sich, wie sich in diesem Zusammenspiel nicht nur Wahrnehmungsmodi in Theorie und Praxis veränderten, neue Artefakte die Reflexion auf das wahrnehmende Subjekt und dessen Verhältnis zur Gesellschaft modellierten, sondern auch wissenschaftliche, philosophische und theologische Diskurse sich in den so ermöglichten Artefakten spiegelten, wodurch deren Funktion neu verhandelt wurde. Exemplarisch wird so die Relevanz der Verschränkung von ‚heterologischen‘ und ‚autologischen‘ Dimensionen im Sinne der hier angedachten Theoretisierungen einer ‚Anderen Ästhetik‘ deutlich. Im Zentrum meiner Unter-

1 Zu Rahmenbedingungen einer vormodernen Ästhetik vgl. den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51.

suchung steht der *Rosenroman*, der Text von Guillaume de Lorris (ca. 1240), vor allem aber die Fortsetzung von Jean de Meun (Ende 13. Jh.). Allegorisch herausfordernd und voller Anspielungen auf Wissensdiskurse der Zeit sowie geprägt von einer tropischen Sprache exzessiver Beschreibungen, ist dieser Text selber ein Beispiel dieses neuen Kunstverständnisses. Von besonderem Interesse ist aber die Art und Weise, wie Jean de Meun die Herstellung, Verarbeitung und Verwendung von Glas aufgreift, um darüber Themen der Kunst (*ars*) als Praxis, Theorie und Technik zu verhandeln.<sup>2</sup> Der Text von Jean de Meun steht aber auch auf der Schwelle einer neuen Konzeption menschlicher Erkenntnis- und Imaginationsfähigkeit. Im Gegensatz zur Vorstellung, dass eine intellektuell konkretisierende Wahrnehmung der sinnlich nur vage fassbaren natürlichen Dinge ohne göttliche Einwirkung nicht möglich sei, wurden in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts Stimmen laut, die dies als eine dem Intellekt immanente Fähigkeit sahen.<sup>3</sup> Das verstehende Wahrnehmen der Welt, damit aber auch die Möglichkeit ihrer Erfassung und Repräsentation, wird da zur Aufgabe menschlicher Sinneswahrnehmung und Verstandesarbeit als Teil der Kreatürlichkeit.

Meine Beobachtungen einer Verschränkung von Materialität, Technik und Konzeptionalisierung von Wahrnehmungsvorgängen als Begründung einer spezifischen Ästhetik nehmen das zentrale Konzept der ästhetischen Reflexionsfigur des SFB auf. Gleichzeitig schließe ich an eigene Forschungen an, einerseits zum Staunen als einem epistemischen Konzept und einer ästhetischen Haltung, andererseits zum Verständnis von ‚Wahn‘ vor 1800.<sup>4</sup>

## 1. Vorbemerkung: *wân* und *wirkelîcheit*

Das mittelhochdeutsche *wân* (‚Hoffnung‘, ‚Meinung‘, ‚Vorstellung‘, ‚Vermutung‘) bezeichnet ein Geschehen, das sich im Modus des Wünschens realisiert und so einerseits an ein Subjekt gebunden ist (Ich), andererseits zwischen ungesicherter Gegenwart und unsicherer Zukunft, zwischen Zweifel und Hoffnung inszeniert ist.<sup>5</sup> Abhängig von der

2 Jean de Meun nimmt damit auch Bezug auf ein in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sich stark entwickelndes Handwerk.

3 Z.B. bei Duns Scotus. Vgl. dazu Owens 1982, S. 454f.

4 Die Forschungen zum Staunen sind in zwei von mir geleiteten interphilologischen und interdisziplinären Sinergia-Projekten des SNF gebündelt: „Ästhetik und Poetik des Staunens“ (2014–2017) und „The Power of Wonder. The Instrumentalization of Admiration, Astonishment and Surprise in Discourses of Knowledge, Power and Art“ (2018–2022). Vgl. dazu mit Blick auf die Vormoderne u. a.: Gess / Schnyder 2017; Schnyder / Gess 2019; Schnyder 2013; Schnyder 2020. Zu den neueren Forschungen zum Wahn vor 1800 vgl. Nowakowski / Schnyder 2021, darin auch Schnyder 2021.

5 Zum *wân* vgl. Götz 1957, S. 164–172. Die Vieldeutigkeit des Begriffs betont u. a. Köbele 2009, S. 298. Dagegen findet sich vor allem in der älteren Forschung gern die Reduzierung auf eine negativ kon-

sinnlichen Wahrnehmung des Subjekts und den zeitlichen und räumlichen Bedingungen unterworfen, ist der *wân* defizitärer Wissenssplitter, Aspekt, Teil eines nie ganz zu fassenden Ganzen. Damit ist er als Wissen in Differenz gesetzt zu einer Tatsächlichkeit und einer Wahrheit.<sup>6</sup>

Die folgenden Überlegungen sind der Versuch, mit dem Begriff des *wân*, dem Instrument des Spiegels und dem Phänomen des Traums, als Modus, Medium und Zustand, ein spezifisch vormodernes Verständnis von Weltwahrnehmung und Weltdarstellung zu fassen, an das sich eng Funktion und Konzeption künstlerischer und artifizierlicher Darstellung anschließen. Damit aber geht es um eine Ästhetik – im Sinne einer Wahrnehmungs- und Darstellungspraxis – die, von einem christlichen Schöpfungsverständnis ausgehend, gerade nicht eine immanente Transzendenz fokussiert,<sup>7</sup> sondern das Wirken im Diesseitigen, das Leben in Zeit und Raum sowie dessen artifizielle, d.h. gedanklich konzipierte und kunsttechnisch realisierte Erfassung und Reflexion. Ausgestellt wird dabei nicht nur die Veränderlichkeit, Zweifelhafteigkeit und Vergänglichkeit der Wahrnehmung und damit des Wahrgenommenen, sondern auch deren Vielfältigkeit, Farbigekeit, Beweglichkeit und Wechselhaftigkeit.

In dieser Weltwahrnehmung ist keine Wahrheit zu finden, aber auch keine Wirklichkeit im Sinne einer Faktizität. Sondern es ist das Ausgeliefertsein an ein Wirken in Zeit und Materie, eine Veränderlichkeit in Raum und Körper, die sich im Wahrnehmungsprozess erfahren lassen. Dabei gerät dieser Wahrnehmungsprozess selber zum Spiegel dessen, was das mittelhochdeutsche *wirkelicheit* meint, das nicht auf eine Faktizität verweist, sondern im Sinne eines den Prozess des Wirkens in sich tragenden Verwirklichtseins zu verstehen ist und „als relationaler Prozessbegriff [...] auf den Übergang zweier verschiedener Seins-Modi, den Übergang von ‚möglichem Sein‘ (*mügelicheit*) in ‚Verwirklichtsein‘ (lat. *actualitas*; griech. *energeia*)“ zielt.<sup>8</sup> Damit aber richtet sich die Aufmerksamkeit dieser Wahrnehmungs- und Darstellungskunst nicht auf Transzendenz, sondern auf alles, was ‚unter dem Himmel eingeschlossen ist‘, um die Definition des Wirkungsfelds von *Natura* in *Jeans de Meun* Fortsetzung des *Rosenroman* aufzunehmen:

notierte Täuschung, wie z.B. Ruttman 1964. Vgl. zum Begriff und seiner poetologischen Potenz Schnyder 2021 sowie die Beiträge in: Nowakowski / Schnyder 2021.

- 6 Vgl. zu dieser schon im Althochdeutschen fassbaren Perspektivität und Subjektivität des Wahn-Wissens Götz 1957, S. 136–138.
- 7 Diese Perspektive bieten der Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Volker Leppin in diesem Band, S. 189–242, sowie im Beitrag von Barbara Schellewald in diesem Band, S. 309–355.
- 8 Köbele 2021. Gemeint ist das Prinzip, das in philosophisch-theologischem Diskurs je nach Perspektive begrifflich als *actualitas* oder auch *natura naturans* gefasst wird. Der fürs spätere Mittelalter (u.a. bei Eckhart) belegte Begriff *wirkelicheit* ist als Übersetzung von *actualitas* verstanden. Vgl. dazu Köbele 2021, S. 32f. und Anm. 5 und 7.

*Nature, qui pensait des choses / Qui sont desouz le ciel enclosed.*<sup>9</sup> Oder anders: was durch die goldene Kette der Elemente umfasst und zusammengebunden ist (RR 16786f.).<sup>10</sup> Damit sind wir auch schon in dem Text, der meinen Überlegungen als Grundlage dient.

## 2. Wahre Kunst (*art veritable*)

Jean de Meun inszeniert Natur in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts allegorisch als große Werkmeisterin, wobei er bei ihrer Beschreibung – wie alle großen Künstler und Schriftsteller vor ihm – topisch versagt (RR 16199–16209).<sup>11</sup> Vor dieser unbeschreiblichen Natur liegt Kunst auf den Knien und fleht sie an, bei ihr lernen zu dürfen, um zu sehen wie sie schafft (*euvre*) (RR 16019–16030).<sup>12</sup> Denn Kunst kann zwar wie ein Affe imitieren, aber alle ihre Anstrengungen, ob malend, zeichnend, schmiedend, schnitzend, bunt färbend im Überfluss, in Metall, Holz, Wachs oder in anderem Material, auf Bildern oder Wandgemälden, erreichen die Natur in ihrer generierenden und darin die Schöpfung erhaltenden Kraft nicht (RR 16031–16064).

Nicht einmal im Vergleich, dem Instrument *par excellence* eines Vor-Augenstellens (*evidentia*) und Begreifens, lässt sie sich vom Menschen fassen (RR 16245–16248).

Grund für diese kategoriale Differenz und absolute Andersartigkeit der Natur und ihrer Werke ist genau das, was im Begriff der *wirkelicheit* steckt: die immanente Prozessualität, Dynamik und Schaffenskraft als Potenz der Veränderung und Metamorphose der Grund-Materie (*matire prumeraine*, 16062–16072) sowie der Formgebung (*fourme*, 16078). Allein da, wo ein Wissen um die verborgenen Qualitäten und Kräfte vorhanden ist, in der ‚wahrhaftigen Kunst‘ (*art veritable*, 16084) der Alchemie, kann sich die mensch-

- 9 Guillaume de Lorris / Jean de Meun: Rosenroman, V. 15893f., im Folgenden jeweils mit der Sigle RR zitiert. Der um 1230 von Guillaume de Lorris verfasste *Rosenroman*, mit etwas mehr als 4.000 Versen, wurde ca. 40 Jahre später von Jean de Meun mit weiteren knapp 18.000 Versen fortgesetzt. Die Übersetzungen verantworte ich, wobei ich gern die Übersetzung von Karl August Ott herangezogen habe. Da es mir aber auf die Genauigkeit der Begrifflichkeit ankommt (*figure, forme, image ...*), weiche ich auch gern ab.
- 10 Zur direkten Quelle dieses Bildes (*In somnium Scipionis* von Macrobius) und seine weitere Tradition vgl. Morton 2018, S. 53, Anm. 70.
- 11 Zu der interessanten Liste der gescheiterten Vorgänger, die ausschließlich Philosophen, Mathematiker und Astronomen enthält, damit Kenner der Naturgesetze, vgl. Morton 2018, S. 49. Das Beschreiben der Natur ist so eine Kunst der Abstrahierung, die in der Allegorie *Natura* zwar behelfsmäßig vor Augen stellen lässt, ohne dass sie beschrieben werden kann. Damit ist der Erzähler in der Situation der Kunst, die bei allem Willen und Wünschen und Betteln *Natura* nicht darstellen kann. Der Unsagbarkeitstopos wird zu einem philosophisch-epistemologischen, aber eben auch ästhetischen Konzept.
- 12 Zur Nähe von *descriptio* und *pictura* (auch *imago* und sogar *figura*) vgl. Carruthers 2013, S. 140f., Anm. 14.

liche Kunst der Natur annähern, zumindest Wunderbares (*merveilles*, 16086) entdecken lassen.

Die ‚wahre Kunst‘ ist damit nicht die affige Nachahmung oder die scheiternde Metaphorik und Ekphrasis, sondern der wissende Umgang (*Qui sagement en ouvrerait*, 16085) mit den Dingen (*singulieres pieces*, 16088). Wenn diese nämlich sinnlichen, die Sinne betreffenden Bearbeitungen (*sensibles euvres*, 16089)<sup>13</sup> unterworfen werden, sind sie in so viele Erscheinungsarten (*guises*, 16090) (ver)wandelbar, dass sie ihre physischen Eigenschaften (*complexions*, 16091) durch verschiedene Adaptationen (*diverses digestions*, 16092) verändern können, bis hin dass diese Änderungen (*changes*, 16093) sie fremden Arten (*espices estranges*, 16094) zuweisen.<sup>14</sup>

Als Beispiel für diese Kunst wird die Glasmacherei angeführt. Denn deren Meister (*Qui de veirrerie sont maistre*, 16098) lassen aus Farn Asche und Glas entstehen (*font [...] naistre*, 16097), das heißt etwas ganz anderes: Denn ‚Farn ist so wenig Glas wie dieses Farn ist‘ (*Si n'est pas li veirres fouchiere, / Ne fouchiere ne rest pas veirres*, 16100f.). Meisterschaft und Wissen entfremden hier ein Ding (*piece*) ‚durch eine leicht ausführbare Läuterung‘ (*Par depuration legiere*, 16099) seiner ursprünglichen Art (*espice*) und unterstellen es, als neues Ding (*piece*), einer andern Art.<sup>15</sup> Die Instrumentalisierung eines natürlichen Prozesses durch diese Praktiken wird dadurch betont, dass dieser künstlich bewirkte Vorgang mit dem Hagel parallelisiert wird, um dessen Ursache nur die Kenner wüssten (*quenoissierres de la cause*, 16106f.). Die Meisterschaft besteht so nicht in der Nachahmung einzelner Objekte (*singulieres pieces*, 16088), sondern in der Imitation und Adaptation eines in der Natur angelegten Wirkvorgangs, durch den Arten (*espices*) verändert oder einzelne Dinge ihrer Art entfremdet (*estrangiees*) werden können (RR 16096–16112).<sup>16</sup> Entscheidend ist, dass dabei keine Zerteilung und artifizielle Neu-

13 Ich folge hier nicht der Übersetzung von Karl August Ott, der diesen irritierenden Begriff hier wohl etwas schnell durch „vernünftige Operationen“ in eine geistige Arbeit übersetzt. Denn *sensible* weist deutlich auf die Sensitivität, die sinnliche Wahrnehmung hin. DEAFpré: *sensible* DEAFpré, URL: <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/lemme/sensible>; DEAFpré: *sensiblement* DEAFpré, URL: <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/lemme/sensiblement> [letzter Zugriff: 08. April 2022].

14 Vgl. zu dieser Idee auch Albertus Magnus: *Mineralia*, in: *Opera omnia* I. 3 tr. 1 c. 9 (Ed. Par. t. 5 p. 71b): „Darum ist von allen alchimistischen Verfahrensweisen jene die wirksamste, die mit den gleichen Mitteln arbeitet wie die Natur“ (*Propter quod omnium operationum alchimicorum melior est illa quae procedit ex iisdem ex quibus procedit natura*). Zitiert nach: Albertus Magnus: *Ausgewählte Texte*, S. 88f. Wer aber nur gerade den Anschein ändert, ohne die Materie zu verwandeln, ist ein Betrüger. Ebd.

15 Genauso, wie – als alchimistisches Kerngeschäft sozusagen – auch Metalle von denen, die es verstehen, geläutert werden könnten und neu verbunden, so dass Edelmetalle und dann auch Edelsteine entstehen könnten (RR 16113–16144).

16 Die Nähe der Glasmacherkunst zu alchimistischen Praktiken und auch deren Reflexion in entsprechenden (seltenen) Traktaten erwähnt auch Haynes 1959, S. 47.

zusammensetzung bestehender Dinge geschieht, sondern es werden in der Natur wirkende Prozesse (*digestions*, 16092) ausgelöst, durch die sich die Dinge selber verändern. Diese Kunst imitiert Natur nicht in ihrem Gegenstand, sondern im Schaffensprozess.

Das aber sei etwas, was die Sophisten nie und nimmer bewirken könnten, auch wenn sie sich noch so Mühe gäben (RR 16145f.). Diese spitze Bemerkung, in die alchemistischen Verfahrensbeschreibungen eingefügt, überrascht. Doch bringt sie in ihrer Anspielung auf den *Anticlaudianus* von Alanus ab Insulis ein weiteres Argument für die Natur-Nähe der hier vorgestellten ‚wahren Kunst‘. Denn in der Beschreibung des Palastes der Natur bei Alanus heißt es zu den Wänden:

O nova picturae miracula, transit ad esse  
 Quod nihil esse potest! picturaque simia veri,  
 Arte nova ludens, in res umbracula rerum  
 Vertit, et in verum mendacia singula mutat.  
 Sic logicae vires artis subtiliter huius  
 Argumenta premunt, logicae sophismata vincunt.<sup>17</sup>

‚O neue Wunder der Malerei! Es kommt ins Sein, was nichts sein kann und die Malerei, der Affe der Wahrheit, mit der neuen Kunst spielend, verkehrt die Schatten der Dinge in Dinge und verwandelt in Wahrheit die lügenden Einzelteile. So unterdrücken die Kräfte dieser Kunst auf feine Weise die Argumente der Logik und besiegen die Sophismen der Logik.‘

Die Malerei, als Nachahmerin der Wahrheit, übertrumpft die Argumente und Sophismen der Logik. Dies, indem sie den Schattenriss der Dinge zu Dingen macht und damit die die Sinne täuschenden Einzelteile in Wahrheit verwandelt. Die Malerei, entstanden aus der Skiagraphie, wie es der Mythos will, wird so zur „neuen Kunst“ der Konkretisierung und gleichzeitigen Verifizierung der Einzeldinge.<sup>18</sup> Damit aber übertrumpft sie die Argumente der Sophisten, denen sie wirkendes, d.h. auch verwirklichendes Handeln entgegensetzt.<sup>19</sup> Die Argumente der Sophisten, oberflächliche Verbindungen und neue Konstellationen evozierend, sind dagegen wirkungslos, nicht Teil der *wirkelicheit*. Bei Jean de Meun wird so über den intertextuellen Bezug die Glasproduktion mit der ver-

17 Alanus ab Insulis: *Anticlaudianus*, I, 4, 122–127. PL 210, 491 A–B. Dazu auch: Morton 2018, S. 45. Übersetzung M. Sch.

18 Der ‚Affe der Natur‘ hätte so die Stelle inne, die bei Jean de Meun der ‚Priester‘ Genius einnimmt (vgl. unten, S. 454). Man kann von einer Art *Trompe l'œil* sprechen, ohne dass im Auge des Menschen die Täuschung stattfindet. Zur Bedeutung des Schattens in der *Trompe l'œil*-Theorie vgl. Robert 1998, S. 20–27. Da finden sich auch nähere Angaben zum Mythos der Entstehung der Malerei aus der Skiagraphie (Schattenzeichnung), wie es unter anderem Plinius erzählt.

19 Damit wird die Malerei der Rhetorik entgegengestellt, deren Einfluss weniger wirkmächtig ist als die Kunst, über die ‚reale‘ Welten vor Augen gestellt werden, in denen Farbe, Strich, Wand, etc. zu neuen Dingen mutieren, was der Konstellationskunst der Sophistik nicht gelingt.

dinglichenden und färbenden, damit aber auch bewahrheitenden Malkunst im Palast der Natur parallelisiert.<sup>20</sup>

### 3. Dichte Körper und Reflexionen

Zur Erfüllung ihrer Aufgabe sind der Natur bei Jean de Meun die Elemente unterstellt sowie alle Dinge, die deren ‚goldene Kette‘ einschließt.<sup>21</sup> Und alles hat ihre Regeln zu befolgen (RR 16785–16788), wie das der Himmel und die Planeten leuchtend, klar und rein (*Cleres e reluisanz e netes*, 16834) denn auch tun. Der Mond, der dem Menschaugen etwas dreckig aus dieser Leuchtordnung zu fallen scheint, dient dann zur Erklärung dafür, dass der Glanz gerade nicht Transparenz und Klarheit indiziert, sondern Effekt der Opazität ist. Denn der Mond, teilweise durchsichtig (*clere*), werfe das Licht nur an den Stellen zurück, die dicht (*espece*) seien (RR 16842). Entsprechend glänzt er nur an diesen Stellen, während die anderen dunkel erscheinen. Das Paradox dieser Wahrnehmung wird im Text durch die irreführende Reimstellung unterstrichen. Denn die Dichte der Monds substanz reimt sich mit der Glanzlosigkeit, während das Leuchten der anderen Teile mit der Transparenz parallelisiert ist – bevor dann die Erklärung folgt, über die sich diese formalen Verknüpfungen auflösen:

D'une part luist, d'autre part cesse  
 Pour ce qu'ele est clere e espece  
 Si li fait sa lueur perir  
 Ce que ne peut pas referir  
 La clere part de sa sustance  
 Les rais que li solauz i lance,  
 Ainz s'en passent par mi tout outre;  
 Mais l'espece lueur demoutre,  
 Qui bien peut aus rais contrester  
 Pour sa lumiere conquerer.  
 (RR 16842–16850)

20 Morton liest die Stelle, mit Bezug auf *De sophisticis elenchis* von Aristoteles, wo die Sophismen mit Falschgold verglichen werden im Gegensatz zu dem wahren Gold des philosophischen Arguments. Die Glaskunst, als ‚gute Alchemie‘ wird so zu einer schwer einzuordnenden Praktik und löst sich aus der Dichotomie von Gut und Böse. Morton 2018, S. 46–48. Bei Jean de Meun wird Alchemie bezüglich des Glasbeispiels gerade nicht als falsche Kunst eingeführt (anders als die Gold- und Edelsteinherstellung, die im Konjunktiv gehalten in einem Raum des Möglichen stehen bleibt). Es geht hier, denke ich, nicht (nur) um eine Gegenüberstellung von Philosophie und Sophisterei, sondern von Kunst und Sophisterei.

21 Zur Tradition dieses Bildes und der direkten Vorlage für Jean de Meun vgl. Morton 2018, S. 53, Anm. 70.



‚auf der einen Seite leuchtet er und auf der andern hört er auf (zu leuchten) / weil er sowohl durchsichtig als auch dicht ist; / daher lässt ihn der Umstand sein Licht verlieren, / dass der helle/durchsichtige Teil seiner Substanz / die Strahlen nicht reflektieren kann, / welche die Sonne darauf wirft; / vielmehr gehen sie durch diese Stellen mitten hindurch; / Licht zeigt hingegen der dichte Teil, / der den Strahlen sehr wohl widerstehen kann, / um von ihnen seinen Glanz zu erlangen.‘

Zur Erklärung des Phänomens von hellen und dunklen Stellen im Mond wird nun auch hier das Glas herangezogen: So wie ein transparentes Glas, wenn es keinen undurchsichtigen Teil in sich oder hinter sich hat, die Figuren (*figures*, 16859) nicht zeigt, ‚da die Strahlen der Augen nichts in ihm antreffen können, das sie zurückhielte und wodurch die Form (*fourme*) zu den Augen zurückkäme (*reviegne*, 16862)<sup>22</sup> (RR 16860–16862). Sobald man aber Blei oder etwas Undurchsichtiges dahinter anbringen würde, würde die Form sofort zurückkehren (*la fourme retournerait*, 16866), dasselbe mit einem hellen Gegenstand, der Licht reflektieren könnte, so dass das Glas an sich oder durch etwas anderes undurchsichtig wäre (RR 16855–16870). Wichtig ist hier die verhinderte oder absente Transparenz als Bedingung der Licht-Reflexion und damit der Bildproduktion. Oder genauer: als Bedingung der Licht-Reflexion, über die Form wahrnehmbar wird und sich in Konsequenz davon Figuren zeigen können. Der Mond ist so Exempel für die notwendige Dichte eines Gegenstandes, damit über das reflektierende Licht die Form wahrnehmbar wird.

Der Regenbogen andererseits wird dann exemplarisch herangezogen für ein Objekt, dessen durch die Sonne verursachte Figur (*figure*) und Farben nur mit vertiefter Kenntnis der Optik zu verstehen sind (RR 18023–18043). Über die begriffliche Bestimmung wird die allegorische Darstellung des Phänomens als wilde Jagd von Wolken, die in ihren Händen verschiedene Bogen halten mit der Idee der malenden Sonne zusammengeschlossen:

Qui sont apelez ars celestres,  
 Don nus ne set, s'il n'est bons maistres  
 Pour tenir des regarz escole,  
 Coment li solauz les piole,  
 Quantes couleurs il ont ne queles,  
 Ne pour quei tant ne pour quei teles,  
 Ne la cause de leur figure.  
 (RR 18023–18029)

22 Zu dieser, das Bild des Gegenstandes in einer Art Abdruck auf dem Sehstrahl zurückbringenden Vorstellung des Sehvorgangs vgl. Schleusener-Eichholz 1985, S. 53, Anm. 164 und 165, sowie S. 69f. Zur Verbindung von Sehstrahl und ausgesendetem Licht des Gegenstandes bei Roger Bacon in der Tradition von Al-Hazen vgl. Schleusener-Eichholz 1985, S. 71–75.

„Die werden Regenbogen genannt, / von denen niemand weiß, es sei denn ein guter Magister, / der die Optik zu lehren versteht, / wie die Sonne sie bemalt, / wie viele und welche Farben sie haben / und warum so viele und warum diese, / und die Ursache ihrer Figur.“

Im Namen des Phänomens verbindet sich über das Wort *ars* die Figur des Bogens mit der Kunst und ist der himmlische Bogen (*ars celestre*) auch himmlische Kunst. Die Meister der Optik sind entsprechend auch Kenner dieser Kunst, die eine Sonnenmalerei ist. Sie sind es aber auch, bei denen man die Kräfte der Spiegel (*les forces des miroers*, 18045) und deren wunderbare Mächte (*merveilleus poers*, 18046) kennen lernen kann.<sup>23</sup> Diese können die fernsten und kleinsten Dinge ganz nah und groß erscheinen lassen,<sup>24</sup> die größten und nächsten Dinge verkleinern und entfernen (RR 18153–18162), oder einfach genau und richtig, wahrheitsgemäß (*par veritez*) wiedergeben, was man im Spiegel sieht (RR 18163–18166). Während die Brennläser, richtig ausgerichtet, anzünden, was in sie blickt (RR 18167–18172), können die Meister der Spiegelkunst durch die richtige Anordnung und Verwendung verschiedener Spiegel die Bilder vervielfältigen, verzerren, verkehren (RR 18173–18180). Oder sie lassen für diejenigen, die in den Spiegel schauen, zwischen dem Auge und dem Spiegel ganz lebendige Phantome (*fantosmes*, 18181)<sup>25</sup> erscheinen, die man wegen der Verschiedenheit der (Blick)Winkel da spielen (*joer*, 18185) sehen kann. Denn beim Durchgang durch die Mitte (*li meiens*, 18188), den Raum zwischen Auge und Spiegel, verkehrt sich die Form und vervielfältigt sich gemäß den im Zwischenraum unterschiedlich reflektierenden Strahlen (RR 18194). So täuscht (*deceit*, 18196) der Zwischenraum die Betrachter<sup>26</sup> (RR 18181–18196) und: „Kurz: Spiegel können sehr viel Wunder erscheinen lassen“ (*Briement, mirail, s’il n’ont ostacles, / Font apareir trop de miracles*, 18207 f.).

Diese ‚Wunder‘ sind Teil einer Spiegelkunst, deren Meister nicht nur um die optischen Gesetze und die Regeln der Wahrnehmung wissen, sondern damit auch Kenner der Darstellungskunst der Natur sind (die durch die Sonne gemalten Farben).

Für das Reflektieren, über das die ‚Form‘ einer Sache erst wahrnehmbar wird, braucht es die dichte Materie, die Körperlichkeit. Die Kunst der Beherrschung des Zwischenraums, damit aber auch der Welt der konkretisierten Figuren, ist dagegen von

23 Zu den hier aufgerufenen Lehren der Optik vgl. Akbari 2004.

24 Unter dem Begriff des Spiegels (*miroer*) werden verschiedene optische Reflexionsphänomene gefasst, so auch Linsen. Diese Passagen sind eng angelehnt an Roger Bacon. Vgl. dazu Morton 2018, S. 152 f.

25 Zur Bedeutung des Begriffs *fantosme* hier vgl. Morton 2018, S. 153. Er weist darauf hin, dass Bacon in seinem hier zitierten Abschnitt zur Optik nicht von *phantasma* spreche, dafür aber am Anfang von *De multiplicatione speciorum*, im Kontext einer Synonymliste von Begriffen für ‚sinnlich wahrnehmbares Bild‘. Morton 2018, S. 153, Anm. 37.

26 Die Reflexionseffekte zwischen Form und Auge lassen verschiedene Figuren entstehen. Vgl. dazu Roger Bacon, *Perspectiva*, III, 1, 4 (S. 270–275).

Wissen, Technik und Kunstfertigkeit abhängig. Im Beispiel von Mond und Regenbogen wird genau diese Differenz thematisiert: einerseits kunstlose Lichtreflexion eines kreatürlichen Dings und damit grundlegende Formproduktion, andererseits kunstvolle (artifizielle) Produktion von vielfältigen, veränderlichen und beweglichen Figuren.

#### 4. Figurensammlungen

Die schaffende Natur hat – zumindest bei Jean de Meun und seinen Vorbildern<sup>27</sup> – einen Helfer: Genius. Dieser, eine Art priesterlicher Buchhalter der Natur,<sup>28</sup> verzeichnet alle vergänglichen Dinge (*choses corrompables*, 16282) in seinem Buch (*livre*) so, wie Natur ihm diese übergibt (*livre*, RR 16279–16284). Dass sich das Buch des Genius und das Produzieren der Dinge durch die Natur im homophonen Reim (*livre - livre*) übereinanderlegen, trotz semantischer und grammatikalischer Differenz, nimmt im Text die irritierend unsichtbare Differenz von *wirklichkeit* und Dinglichkeit auf.<sup>29</sup> Im Buch des Genius steht nichts anderes, als was Natur liefert: materielle, vergängliche Dinge, wie sie mit den Sinnen erfasst werden (Phantasmen).<sup>30</sup>

Der Priester Genius schreibt aber nicht nur alle Dinge der Natur in sein Buch, sondern in seiner Messe, die alles andere als ‚neu‘ ist, ruft er sie auch immer wieder – als darstellbare Figuren (*figures representables*, 16281) – in Erinnerung (*recordait*, 16280). Die Einzeldinge finden so in der rituellen Verkündigung in eine übergreifende (Ein)Ordnung und in die Abstraktion einer allgemeinen Vorstellung.<sup>31</sup> Die körperlichen Dinge, die von

27 Vgl. dazu Knowlton 1920; Morton 2015.

28 Morton 2018, S. 55 bezeichnet Genius als ‚*alter ego*‘ [meine Hervorhebung, M. Sch.] der Natur, was mir nicht ganz treffend scheint im Blick auf seine doch sehr verwaltende und dann auch vermittelnde Aufgabe.

29 Gleichzeitig wird damit auf das auf Avicenna zurückgehende Konzept der *natura communis* verwiesen: „The nature of each being, *natura communis*, is neither individual nor universal and this nature is contained in each individual being in its pure state, without any individuation.“ Kuksewicz 1982, S. 626. Die im Buch des Genius verzeichneten Dinge sind zwischen den von Natur gelieferten Dingen und den vom Genius ausgesprochenen Figuren genau in dieser Ambivalenz von Individuellem und Universellem.

30 Zum Begriff der ‚Phantasmata‘ und der Aufgabe des aktiven Intellekts, davon erkennbare Formen zu abstrahieren, vgl. Mahoney 1982, u. a. S. 604. Vgl. auch oben, S. 453, Anm. 24.

31 Es geht um die Fähigkeit des Menschen, von der Einzelperscheinung auf das Universelle zu schließen. Während viele Denker der Zeit sich diesen Vorgang nicht ohne göttliche Hilfe vorstellen konnten, ist es bei Duns Scotus eine dem Intellekt immanente Fähigkeit. Vgl. dazu Owens 1982, S. 454f. Das Konzept von Intellekt und dessen Aktivität bei Duns Scotus entspricht sehr genau der Struktur dessen, was hier ins Bild gebracht ist. Vgl. dazu sehr klar: Kuksewicz 1982, S. 626–628. „Since the quiddity (neutral nature) existing in particular things is not particularised, there is no need to free it from individual conditions, and no abstraction effected by the active intellect is necessary. The presence of the nature in the phantasma joined to the illumination of the potential

der Natur zur Erhaltung der Arten ständig neu produziert werden, erhalten so durch Genius ihre Figuralität (*figures*). Diese enthält die von Natur im Auftrag von Gott zu erhaltende Grundform (*fourmes* 16792),<sup>32</sup> ist aber als wahrnehmbare Figur Mittel des Wissens (RR 16272–16284). Genius, der von Natur als „Gott und Meister der Orte“ angesprochen wird (*Qui des leus estes deus e maistres*, 16286), spricht also die von Natur produzierten Dinge in eine Topik (*loci communes*) hinein, um sie ihren Eigenschaften (*proprietez*, 16287) gemäß vollkommen ins Werk zu setzen (*Trestouz en euvre les metez*, 16288).<sup>33</sup> Das heißt, dass er die Figuren nach den *modi essendi* verwirklicht, ihren akzidentiellen Eigenarten, wie sie in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Paris intensiv diskutiert wurden.<sup>34</sup> Damit wird Genius nicht zuletzt auch als verständiger Rhetor inszeniert, in dessen Reden die natürlichen Dinge nicht nur ihre Figur, sondern auch ihre Beweis- und Wirkkraft erhalten.<sup>35</sup>

Genau diese Arbeit des Genius, die die vergänglichen Natur-Dinge intelligibel, wahrnehmbar und darstellbar macht, wird nun aber von Kunst, die vor Natura auf den Knien liegt, weil sie das Geheimnis ihrer schöpferischen Produktion erfahren will (RR 16027), vernachlässigt.

Die memorierende, wiederholende, in die *opinio communis* zielende Verkündigung, über die sich das Einzelne ins Allgemeine fügt und im Allgemeinen erst das Einzelne erkannt werden kann, interessiert sie nicht. Doch fehlen ihr für die Nachahmung natür-

intellect by the agent effects the intelligible species. The agent intellect is therefore the real cause of the species, but the phantasma collaborates in this act, determining its content.“ Kuksewicz 1982, S. 627. Auch Williams 2019, S. 246 definiert den ‚Intellekt‘ bei Duns Scotus im Sinne des ‚Genius‘.

- 32 *fourme* ist hier wohl in Anlehnung an Duns Scotus als die notwendige formale Distinktheit jedes natürlichen Dings zu verstehen, unabhängig von der individualisierenden Entität. „This way of regarding the specific nature as common in reality to the singulars was a remarkable innovation with Duns Scotus. It did not involve a plurality of forms, for the common nature pervades the forms themselves as well as the matter and the composite; nor did it make possible the real existence of a non-individuated nature.“ Owens 1982, S. 456. Zu der fundamentalen Trennung von natürlichen und rationalen Kräften bei Duns Scotus vgl. auch Williams 2019, u. a. S. 245 f.
- 33 Vgl. zu dieser Zusammenführung von Logik und Sprachphilosophie in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Paris Schulthess / Imbach 1996, S. 220 f. Zur Bedeutung des Aussprechens, der Stimme, für die Bedeutungszuschreibung, d. h. die menschliche Praxis der Rede, vgl. mit Bezug auf u. a. Petrus Hispanus († 1277): De Rijk 1982, S. 169. Interessant und wohl für die Stelle entscheidend ist, dass Duns Scotus in seiner ‚Erkenntnistheorie‘ die allgemeinen Formen als „*opinio communis*“ bestimmt, als reine Wahrheit. Owens 1982, S. 457.
- 34 Vgl. Pinborg 1982, S. 262 f.
- 35 Die hier dargestellten Vorgänge der natürlichen Schaffensprozesse und deren Verwirklichung durch Genius können auch auf dem Hintergrund der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Paris diskutierten Fragen nach dem Verhältnis von Essenz und Existenz (*essentia* und *existentia*) sowie, eng damit verknüpft, der Frage von Potenzialität und Aktualität gelesen werden. Vgl. dazu Wippel 1982, S. 396–410.

lichen Wirkens und die imitierende Herstellung ‚wahrer Formen‘ (*fourmes veraies*, 16015, 16018) eben genau Wissen und Verstand (*Povre de science e de force*, 16023 / *Mais tant est ses sens nuz e linges / Qu’el ne peut faire choses vives*, 16032f.). Auch hat sie im Gegensatz zum Buch des Genius nur ein Musterbuch, einen Abklatsch des Abklatsches (RR 16017). Entsprechend können die ‚Figuren‘ (16038), die Kunst darstellen will, wie schön und raffiniert sie sie auch ‚figuriert‘ (16056, 16061), nicht von sich aus leben (RR 16063f.).

Im Gegensatz dazu kann die auf Wissen, Technik und Geschick beruhende Kunst der Spiegelmeister mit den *fantosmes* (18181) eine Art von Figuren produzieren, die ganz lebendig sind (*Touz vis*, 18184). Ihre Kunst ahmt die Natur nicht nach, kann aber, durch Täuschung der Wahrnehmung derjenigen, die in den Spiegel schauen, die wahrnehmbaren und darstellbaren Figuren manipulieren. Damit erschaffen sie eine eigene ‚Wirklichkeit‘ sich verwandelnder, vervielfältigender, verkehrender Figuren; eine Welt menschlicher Kunst.

Glas wird so sowohl in seiner Produktion wie seiner Verwendung zum Inbegriff einer neuen Kunst, die einerseits bei der Herstellung des Materials mit praktischem Verfahrenswissen natürliche Vorgänge imitiert, andererseits mit theoretischem Wissen und technisch-künstlerischem Geschick durch Manipulationen des Wahrnehmungsraumes bewegte Figuren vor Augen stellen kann.

Natura liefert Genius ihre Geschöpfe für sein Buch, damit sie, als Figuren verkündet, wahrnehmbar und – in topischer (praxisrelevanter) Verwirklichung – auch aktiv werden. Die Glas- und Spiegelkünstler ihrerseits bringen Dinge in die Spiegel, damit sie durch den reflektierenden Schein als Bilder (*images*, 18254) sichtbar und zwischen Auge und Spiegel als *fantosmes* lebendig werden.<sup>36</sup> Dabei spielt die subjektive Perspektive für die Art der Wahrnehmung der Spiegelbilder und deren Reflexionsfiguren eine entscheidende Rolle. Entsprechend nah kommen sie den Bildern der Phantasie. Und so reiht denn Natur, der diese ganzen Spiegelreflexionen in den Mund gelegt sind, auch noch Vision, optische Täuschung, Schlafwandeln, Wahnsinn, überstudierte Melancholie, frömmelische Überreiztheit und Traum in diese Spiegelphänomene ein (RR 18247–18286). Alles zusammen bezeichnet sie als Täuschung und Lüge (*trufle e mençonge*, 18363), wie bei dem Träumer, der die geistigen Dinge gegenwärtig zu sehen meint (*Qui veit, ce cuide, en leur presences / Les esperitueus sustances*, 18365f.).<sup>37</sup>

Auch wenn die irreführenden Imaginationsbilder anders generiert werden als die Phantasmen der Spiegelreflexionen (RR 18351–18353), ist diesen Erscheinungen doch

36 Die Frage der Verortung dieser Bilder – eine Diskussion der Zeit – wird umgangen, genauso wie längere Erklärungen der Ursachen irreführender Spiegelungen wie auch anderer optischer Täuschungen.

37 Zu der Vorstellungskraft als einer neu komponierenden Potenz, wie sie sich bei Avicenna als *virtus imaginativa* findet – im Gegensatz zur Vorstellung eines Bildervorrats, aus dem durch die *phantasia* resp. *imaginatio* geschöpft wird, vgl. Teuber 2002, S. 32, Anm. 29.

gemeinsam, dass sie nicht nur täuschen, sondern Figuren der Selbsttäuschung sind. Denn wenn genug Wissen da wäre, wüsste man um die Spiegelkunst und würde sich nicht von den Verzerrungen täuschen lassen. Und ebenso gilt: Wenn genug *ratio* im Spiel wäre, würde man sich nicht von affektgeleiteten Wunsch- und Traumbildern verführen lassen und diese für echt halten (RR 18355 f., 18362).<sup>38</sup>

## 5. *wân*: Hoffnung, Meinung, Begehren und Willen

Der Zustand, in den solche Phantasmata den Betrachtenden versetzen, ist das Staunen.<sup>39</sup> Deutlich zeigt sich das in der Geschichte des Pygmalion, den vor seinem eigenen Werk, der Statue einer schönen jungen Frau, ein innerlich überwältigendes, erschrockenes Staunen erfasste, weil sie so schön war, wie wenn sie lebendig wäre: *Touz s'esbaïst en sei meïsme / Pygmalions quant la regarde* (20836 f., ‚Er erstaunte ganz in sich selbst, Pygmalion, als er sie ansah‘). Dieses Staunen öffnete den Raum, in dem nicht nur Amor seine Netze auslegen (RR 20838–20840), sondern Pygmalion auch über diese entsetzliche und unnatürliche Art von Liebe reflektieren konnte (RR 20862 f.). Dabei vergleicht er sich in seinem Monolog mit anderen Liebenden, deren Begehren absurd war: Narziss, der sich im klaren Quell in seine eigene Figur (*figure*, 20878) verliebte,<sup>40</sup> ging es schlechter als ihm, da er, Pygmalion, seine Geliebte ja doch anfassen kann; aber all die nicht erhörten Liebenden der Welt hatten es besser, da sie wenigstens noch hoffen konnten (RR 20889–20897).<sup>41</sup>

Während sich der Gemütszustand von Pygmalion in schnellem Wechsel ständig wandelte (RR 20933–20936), verwandelte er die Statue in ständigem Kleiderwechsel und quälte sich, von närrischen Gedanken gefangen, als Getäuschter (*li deceüz*, 21067). Aber selbst da, wo sie von Venus zum Leben erweckt wurde, hatte Pygmalion, der die Statue mit allen Sinnen wahrnahm und ihre Bewegung spürte (RR 21131–21139), keine Sicherheit, ob es sich dabei um Lüge oder Wahrheit handelte (*Ne set se c'est mençonge ou veir*, 21140), ob er verzaubert war (RR 21143), einen Traum hatte (RR 21145), ob ein *fantosme* (21149) oder der Teufel (*anemis*, 21149) seine Statue (*image*) belebten (RR 21149 f.).<sup>42</sup>

38 Zu der auffallenden Häufung des Begriffs *deceit* in diesem Abschnitt vgl. Morton 2018, S. 154.

39 Die Kräfte der Spiegel werden immer wieder ‚wunderbar‘ genannt (*merveilleus poers*, 18046), oder man sieht in ihnen ‚Wunder‘ (RR 18208).

40 Bezeichnend ist der Begriff der *figure* hier. Im ersten Teil des Romans von Guillaume de Lorris sieht Narziss sein detailliert beschriebenes Gesicht: *Si vit en l'eve clere e nete / Son vis, son nes e sa bouchete* („da sah er in dem klaren und reinen Wasser sein Gesicht, seine Nase und seinen Mund“, RR 1483 f.).

41 Interessant sind hier die thematisierten medialen Unterschiede, die in den Begriffen *figure* für das Spiegelbild und *image* für die Statue (RR 20826, 20851, 21068) gefasst werden, denen die Hoffnung(svorstellungen) (*esperance*, 20896), als Teil der Phantasmen, wie sie Thema der Spiegelkunst sind, überlegen sind.

42 Das alles ereignet sich in einem Raum der Wundererwartung (RR 21075, 21129, 21149, 21160).

Das Staunen des Pygmalion bei Jean de Meun wiederholt das Staunen des Narziss aus dem von Guillaume de Lorris verfassten ersten Teil des Romans: Als der durstige Narziss sein Gesicht im Wasser sah, erstarrte er auf der Stelle staunend (*E cil maintenant s'esbaï*, 1485). Denn sein Schatten täuschte ihn (*ses ombres [si] le traï*, 1486), so dass er meinte, die Gestalt (*figure*, 1487) eines schönen Knaben zu sehen. In diesen verliebte sich Narziss dermassen, dass er, als er die Unerfüllbarkeit seines Begehrens erkannte, den Verstand verlor und starb.<sup>43</sup>

Diese Geschichte erinnert der Ich-Erzähler, als er zur Narzissquelle kommt. Entsprechend zögert er zuerst ängstlich, bevor auch er dann in die Quelle schaut, mit klarem fließendem Wasser und silberhellem Sandgrund, gespeist von zwei Zuläufen in der Tiefe und von immer frischem Gras gesäumt. Am Grund befinden sich zwei Kristalle (RR 1523–1538), auf denen bei Sonnenschein mehr als hundert Farben erscheinen (*perent*, 1546). Dank der Kraft dieser Steine (*force*, 1550) und ihrer wunderbaren Art (*merveilleus*, 1549) wird für den, der ins Wasser schaut, die ganze Umgebung sichtbar (*i pert*, 1552).<sup>44</sup> So wie ein Spiegel alles zeigt, was ihm gegenüber ist, geben die Kristalle alles unverändert und ohne Täuschung (*senz decevoir*, 1560) wieder, heißt es. Und doch: das erzählenden Ich wird durch den Blick in den Spiegel-Quell betrogen (*Cil miroers m'a deceü*, 1609). Denn der vergnügliche Blick auf die Kristalle, die ihm hunderttausend Dinge zeigen (1605 f.), wird zur Falle da, wo die Kräfte dieses Spiegels (*force [iert] e [sa] vertuz*, 1611) seinen Blick fokussierend auf die Rosensträucher lenken, nach denen ihn großes Begehren packt (*grant envie*, 1619).<sup>45</sup> Wer sich nämlich in diesem gefährlichen (*perilleus*, 1571) Quell-Spiegel betrachtet, wird von einer ‚neuen Raserei‘ (*novele rage*, 1583) erfasst, gegen die es kein Mittel gibt: Es ist reiner Wille zu lieben (*d'amer volenté pure*, 1586). Betrogen wird der Betrachter hier also nicht durch Phantasmen der Spiegelreflexe, sondern durch eine Affizierung, die seinen Willen zwingt. Damit unterscheidet sich das Spiegeln in dieser Quelle von den bisher betrachteten Spiegeleffekten im zweiten Teil des Romans.

Denn findet sich das Bild in den natürlichen Spiegeln von Quell und Kristall ‚wie gemalt‘ (*Con s'ele iert es cristaus portraite*, 1570) auf der Spiegeloberfläche, vollziehen sich

- 43 Interessant ist, dass hier, bei Guillaume de Lorris, der Staunensraum nur zum Begehrensraum wird, ohne Reflexion auf die eigene Torheit, wie bei Pygmalion.
- 44 Wer das hört, hält das für Wunderbares (*merveille*, 1541). Auffallend ist hier die Differenz zu dem staunenden Zuhörer der Geschichte von Pygmalion. Geht es dort um eine schreckliche Sache, ist es hier ein Wunderbares.
- 45 Was hier auch Thema wird, ist das perspektivierte Sehen, das den Blick aus der harmonischen Gleichgültigkeit löst und gezielt lenkt. In diesem Kontext wäre es das gefährdende Sehen, wenn nicht der vielleicht auch schon getäuschte Blick – im Gegensatz zu einem affektiv nicht wertenden, gleichgültigen Schauen. Zum Hintergrund solcher Überlegungen vgl. Carruthers Kapitel zu „Polyfocal Perspicitive“ in: Carruthers 2013, S. 151–164. Entscheidend ist dann aber auch die diese Gleichgültigkeit brechende *intentio*, als Kraft der Spezifizierung des Objekts und Ausrichtung des Subjekts (Willenskraft). Dazu Carruthers 2013, S. 167–172.

die wahrnehmbaren Reflexionen bei Jean de Meun zwischen Spiegelbild und Auge, so dass die Täuschung nicht im affektiven Blick des Betrachters liegt, sondern im Raum der Wahrnehmung, der die Erscheinungen bestimmt. Es sind hier auch keine Naturgegenstände, die die Dinge spiegeln, sondern durch die ‚wahre Kunst‘ hergestellte Gläser, die von Kennern der optischen Gesetze und geschickten (Kunst)Handwerkern instrumentalisiert sind. Gleichzeitig verbinden sich in diesen Reflexionen Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie mit Kunst und Technik.<sup>46</sup> Damit löst sich die sinnliche Wahrnehmung von der Faktizität ab und die Figurenwelt der Wirklichkeit (im Sinne einer immer neu sich verwirklichenden Aktualität) ermöglicht über Intellekt und Imagination sowie technisch-künstlerische Manipulation der Wahrnehmung, eine eigene Welt der Vorstellungen und Phantasmen.

## 6. Ästhetik der Wirklichkeit

Während die Kunst der Glasmacher darin besteht, Prozesse der Natur nachzuahmen und – an der Grenze häretisch-magischer Machenschaften – zu instrumentalisieren, besteht die Kunst derjenigen, die mit den spiegelnden Gläsern umzugehen wissen, darin, über die Veränderung des Reflexionsraums neue Figuren hervorzurufen. Neu heißt aber: in der Perspektivierung vervielfältigt, verzerrt, verkehrt. Was sich mit dieser Spiegelkunst in die sinnlich wahrnehmbare Welt reflektierend figuriert, ist dann – aus der Perspektive der Natur – mit dem im staunenden Auge der Liebenden entstehenden Begehrensbild wie auch dem Traumbild oder der affektiv evozierten Vision zusammenschlossen (RR 18247–18286).<sup>47</sup> Sowohl Spiegelfiguren wie Imaginationsfiguren sind täuschend und trügerisch. Dies aber nicht primär in einem religiös konturierten moralisch-ethischen Sinn, sondern epistemisch-ästhetisch. Die Produktion von Imaginationsfiguren ist unabhängig von einer göttlichen Einwirkung gesehen, die Produktion von Spiegelfiguren ist unabhängig von der natürlichen Produktion von ‚Formen‘ gedacht.<sup>48</sup> Denn bei diesen Künsten steht nicht der Bezug zur von Natura verantworteten ‚Form‘ im Vordergrund,

46 Nur das Gesicht der Vernunft, ‚der Tochter Gottes, des höchsten Vaters‘ (*Fille Deu le souverain pere*, 5816), in dem sich der Liebende spiegeln sollte (was er nicht tut), ist bei Jean de Meun nicht in diese gläserne Welt eingebunden: *Regarde ci quele fourme a, / E te mire en mon cler visage* (‚Schau, wie es beschaffen ist und spiegle Dich in meinem hellen Gesicht‘, 5818f.). Zur Glas- und Spiegelproduktion und -technik vgl. u. a. Baltrušaitis 1996; Jaritz 2002; Weiß 1966; Miller 1998.

47 Vgl. oben, S. 453, Anm. 23.

48 Zur Loslösung der imaginären Kraft von göttlicher Einwirkung (Illumination) in den Erkenntnis- und Imaginationstheorien im Spätmittelalter vgl. oben, S. 454, Anm. 29. Zu Entwicklungen in dieser Richtung Ende des 13. Jahrhunderts in Paris vgl. Kuksewicz 1982, v. a. S. 626–628, wo es in Bezug auf Duns Scotus heißt: „And the intellect as a whole became the sole cause of the act of cognition. The separation of the material from the spiritual was once more deep and unbridged.“ Kuksewicz 1982, S. 628.



sondern die ästhetische Realisierung der in der intellektuellen Aktualisierung entstehenden und dargestellten ‚Figuren‘.

Die Narzissquelle, von Natur erschaffen, gibt dank dem in die Tiefe eindringenden Sonnenlicht (*E la clarté aval descent*, 1545), unabhängig von der Beschaffenheit des Raumes, unverändert wieder, was sich auf der Oberfläche der Kristalle (wie gemalt) zeigt. Der gelehrte Spiegelmeister dagegen beeinflusst mit seinen gläsernen Instrumenten den Raum der Wahrnehmung so, dass sich das Spiegelbild in täuschende Figuren wandelt. In diesen fantastischen Figuren wird die sinnliche Welt als Raum wandelbarer Lichtspiele wahrnehmbar. Und nur in diesen Figurierungen ist sie auch vermittelbar. Es ist dieses durch Wissen geleitete sinnliche Denken des Menschen, eingebunden in seine Körperlichkeit, bestimmt durch seine Position und bedingt durch die Zeitlichkeit, das sich im *wân*, als Hoffnung, Begehren, Meinung (*opinio*) und Wollen (*intentio*) fasst und in dem sich eine spezifische Ästhetik der Figuren und Farben als kunstvolle Effekte von Licht-Reflexen und Techniken der Materialveränderung zeigt. Dabei lösen sich die Licht-Bilder von dem Gegenstand und werden zu einem Figurespiel im subjektiven Wahrnehmungsraum. Die vom Sonnenlicht auf dem Kristall hervorgerufene und da wie eine detailliert gemalte Miniatur erscheinende Spiegelwelt bei Guillaume de Lorris wird zur sich immer neu verwirklichenden, veränderlichen und ‚unfesten‘ Welt der Lichtreflexe, als Figuren der subjektiven Wahrnehmung und Imagination.

Was hier glänzt, ist die vergängliche, vermoderne Ding-Welt, wie sie entsteht aus dem Zusammenspiel von Licht reflektierender und *species* (Farbe, Geschmack, Zusammensetzung) aussendender Materie, beeinflussendem Wahrnehmungsraum und subjektiv perspektivierter Wahrnehmung.<sup>49</sup> Glas, dessen Produktion und Verarbeitung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf neues Interesse stößt,<sup>50</sup> ist dabei Inbegriff einer in der Zeit neu aufblühenden Kunst im Kontext einer Ästhetik der Diesseitigkeit, die den Raum zwischen wahrnehmendem Subjekt und Objekt zum Theater reflektierter Figuren macht (*fantomes*, 18181 oder *fantasie*, 18267), ob sie nun der Imagination oder den Spiegelkünsten entstammen. Denn alles sind, ‚wunderbare Erscheinungen‘ und ein ‚wunderbares Sehen‘ (*visions merveilleuses*, 18263), ‚wunderbar und wild‘ (*merveilleuses e fieres*, 18288), dank den ‚wunderbaren Mächten‘ des Spiegels (*merveilleus poers*, 18046) und den ‚wunderbaren Dingen‘ (*merveilles*, 16086), die die ‚wahre Kunst‘ ermöglicht.

- 49 Damit ist die durch Grosseteste und Bacon autorisierte (aristotelische) Vorstellung gemeint, dass Objekte durch unsere sinnlichen Organe erfasst werden können dank der von ihnen ausgestrahlten *species*, wozu u. a. Farbe, Geschmack und Zusammensetzung gehören. Dazu Morton 2018, S. 153.
- 50 In Frankreich sind in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die ersten Glashersteller, Glashütten und Ateliers nachzuweisen sowie ein allgemeinerer Gebrauch von Gläsern. Vgl. Foy 1988, S. 63f., 103–105, 109, 220. Zur Verbreitung des Gebrauchs von Gläsern sowie der Frage einer neuen Technik der Glasherstellung in dieser Zeit vgl. Foy 1988, S. 220f., Weiß 1966, S. 91 weist darauf hin, dass sich gegen Ende des 13. Jahrhunderts die Glasherstellung immer mehr von den Klöstern löste.

In der Fortsetzung von Jean de Meun wird der *Rosenroman* auch zu einer konsequenten Darstellung menschlicher Imaginationskraft und deren Wirken in der vergänglichen, aber gerade deshalb sicht- und spürbaren und damit darstellbaren Welt. Und es zeigt sich darin eine Ästhetik der Wirklichkeit als der sich immer erneuernden und beweglichen, verändernden und variierenden Dingwelt, die zu einer Kunst des Hoffens, des Vor-Stellens, des subjektiven Sehens und des visionären oder auch imaginierenden Vermitteln führt.<sup>51</sup> Kern dieser Kunst ist nicht Mimesis, sondern einerseits das Wissen um natürliche Prozesse der Veränderungen (*wirklichkeit*) und deren technische Inanspruchnahme, andererseits das Wissen um die Regeln der prinzipiellen Täuschung sinnlicher Wahrnehmung und die meisterliche Kunst der Figurenspiele im Vorstellungs- und Wahrnehmungsraum.

Deutlich ist, dass es in dieser Ästhetik nicht um eine Transzendierung der Diesseitigkeit oder eine Wahrheitsidee geht. Vielmehr ist es eine Reflexionskunst, über die Prozessualität, Transformation, Perspektivität und Subjektivität ausgestellt werden. Damit unterscheidet sich diese Ästhetik auch von der religiösen Vorstellung der Welt als Spiegel, in dem mit den Sinnen Gott zu suchen ist.<sup>52</sup> Denn mit dem optischen Wissen der Zeit öffnet sich zwischen der dinglichen, damit aber auch kreatürlichen Welt und dem Auge des Menschen ein Raum der von physischen Bedingungen und perspektivierter Wahrnehmung abhängigen Figurenspiele. Es ist kein wunderbarer Kristall mehr (RR 1549), auf den die Sonne die Welt malt, sondern es sind Spiegelgläser, die ‚Wunder‘ und ‚wunderbare Erscheinungen‘ (RR 18208, 18263) ermöglichen.<sup>53</sup>

Glas, sowohl in seinem Prozess der Herstellung wie seinen alltäglichen und wissenschaftlichen Verwendungsformen, wird hier greifbar als Reflexionsfigur für eine Ästhetik, die insofern anders ist, als sie das Wissen über Wahrnehmungs-, Imaginations- und Erkenntnisprozesse als Bedingungen eines Denkens über Künste und Kunstprodukte

- 51 Interessant ist, dass Natur ihre Beichte beim Genius-Priester durch drei Exkurse unterbricht, von denen der erste dem freien Willen, der zweite der Optik und der dritte dem Traum gewidmet ist. Es sind die hier bezüglich der perspektivierenden Weltwahrnehmung ins Spiel gebrachten Aspekte. V.a. dem freien Willen müsste in diesem Kontext noch genauer nachgeforscht werden.
- 52 Dass in der geistlichen Praxis jedoch die Vorstellung der Welt als eines Spiegels, um darin auch mit den Sinnen Gott zu suchen, vorhanden war, belegt eindrücklich Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum*. Dazu auch: Teuber 2002, S. 20–24. Vgl. aber auch den Aufsatz von Largier 2007, u. a. S. 53. Er zeigt für religiöse Lektüreprozesse und Schriftrezeption eine ästhetisierende Neu-Konzeption sensueller Erfahrung auf, über die eine „Denaturierung“ über Prozesse der Medialisierung geschieht.
- 53 Damit ist hier eine entscheidende Differenz thematisiert zu der religiösen Kunst und deren Ästhetik. Denn nicht nur ist Glas dort vor dem 16. Jh. kaum vorhanden – abgesehen von den Fenstern –, sondern es wird auf die Kostbarkeit des Materials abgehoben. Gold, Silber, Kristall ... Und es ist nicht das Spiegeln Thema, sondern der blendende Glanz als Zeichen für den Glanz Gottes. Vgl. dazu u. a. Suger: *De administratione* 231, V. 1040–1043, S. 346f. Siehe entsprechend die Thematik des Lichts im Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Volker Leppin in diesem Band, S. 189–242, sowie im Beitrag von Barbara Schellewald in diesem Band, S. 309–355, insbes. S. 339–344.

inszeniert und diese so in einem innerweltlichen Kommunikationsraum verortet. Oder anders gesagt: Am Glas des späteren Mittelalters zerbricht die Vorstellung einer göttlichen Transzendenz, die sich in kompaktem Glanz in eine diesseitige Präsenz spiegelt, zerbricht aber auch der Anspruch auf Authentizität und eine sich darin bestätigende Wahrheit moderner Ästhetik.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Alanus ab Insulis: Anticlaudianus = Alanus ab Insulis: Anticlaudianus, in: Migne, *Patrologia Latina* 210, Sp. 487–576.
- Albertus Magnus: Ausgewählte Texte = Albertus Magnus: Ausgewählte Texte. Lateinisch-Deutsch, hg. und übers. von Albert Fries, mit einer Kurzbiographie von Willehad Paul Eckert, 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 2001 (Texte zur Forschung 35).
- RR = Guillaume de Lorris / Jean de Meun: Der Rosenroman. Übers. und eingel. von Karl August Ott, 3 Bde., München 1976–1979 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 15,1–3).
- Roger Bacon: *Perspectiva* = Lindberg, David C.: Roger Bacon and the origins of *Perspectiva* in the Middle Ages. A critical edition and English translation of Bacon's *Perspectiva* with Introduction and Notes, Oxford 1996.
- Suger: *De administratione* = Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften. *Ordinatio. De consecratione. De administratione*, hg. von Andreas Speer / Günther Binding, 3. Aufl. Darmstadt 2008.

### Sekundärliteratur

- Akbari 2004 = Akbari, Suzanne Conklin: *Seeing Through the Veil. Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto / London 2004.
- Baltrušaitis 1996 = Baltrušaitis, Jurgis: *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*, aus dem Franz. übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, 2. Aufl. Gießen 1996.
- Carruthers 2013 = Carruthers, Mary J.: *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford 2013.
- De Rijk 1982 = De Rijk, Lambertus Marie: *The Origins of the Theory of the Properties of Terms*, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600*, Cambridge / New York 1982, S. 159–173.
- Foy 1988 = Foy, Danièle: *Le verre médiéval et son artisanat en France méditerranéenne*, Paris 1988.
- Gess / Schnyder 2017 = Gess, Nicola / Schnyder, Mireille: *Stauen als Grenzphänomen. Eine Einführung*, in: Nicola Gess / Mireille Schnyder / Hugues Marchal / Johannes Bartuschat (Hgg.): *Stauen als Grenzphänomen*, Paderborn 2017 (Poetik und Ästhetik des Stauens 1), S. 7–15.
- Götz 1957 = Götz, Heinrich: ‚wân‘, in: Heinrich Götz (Hg.): *Leitwörter des Minnesangs*, Berlin / Leipzig 1957 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse 49.1), S. 133–146.

- Haynes 1959 = Haynes, Edward Barrington: *Glass through the ages*, Harmondsworth 1959.
- Jaritz 2002 = Jaritz, Gerhard: *Spiegel*, in: *Lexikon des Mittelalters*, 10 Bde., hg. von Norbert Angermann / Robert Auty / Robert-Henri Bautier, München / Zürich 1980–1999, Bd. 7: *Planudes bis Stadt (Rus)*, München 2002, Sp. 2100f.
- Knowlton 1920 = Knowlton, E. C.: *The Allegorical Figure Genius*, in: *Classical Philology* 15.4 (1920), S. 380–384.
- Köbele 2009 = Köbele, Susanne: *Ironie und Fiktion in Walthers Minnelyrik*, in: Ursula Peters / Rainer Warning (Hgg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters*. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, Paderborn / München 2009, S. 289–317.
- Köbele 2021 = Köbele, Susanne: *Owê owê, daz wænen*. Liebeswahn, lusorisch. Zu Hadamars von *Laber Jagd*, in: Nina Nowakowski / Mireille Schnyder (Hgg.): *Wahn, Witz und Wirklichkeit*. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11), S. 31–70.
- Kuksewicz 1982 = Kuksewicz, Z.: *Criticisms of Aristotelian Psychology and the Augustinian-Aristotelian Synthesis*, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600*, Cambridge / New York 1982, S. 623–628.
- Largier 2007 = Largier, Niklaus: *Die Applikation der Sinne*. Mittelalterliche Ästhetik als Phänomenologie rhetorischer Effekte, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): *Das fremde Schöne*. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 43–60.
- Mahoney 1982 = Mahoney, Edward P.: *Sense, Intellect, and Imagination in Albert, Thomas, and Siger*, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600*, Cambridge / New York 1982, S. 602–622.
- Miller 1998 = Miller, Jonathan: *On Reflection* [this Book was Published to Accompany an Exhibition entitled „Mirror Image: Jonathan Miller on Reflection“ at the National Gallery, London, 16.9.–13.12.1998], London 1998.
- Morton 2015 = Morton, Jonathan: *Ingenious Genius*. Invention, Creation, Reproduction in the High Middle Ages, in: *L'Esprit Créateur* 55.2 (2015), S. 4–19.
- Morton 2018 = Morton, Jonathan: *The Roman de la rose in its Philosophical Context*. Art, Nature, and Ethics, Oxford 2018 (Oxford Modern Languages and Literature Monographs).
- Nowakowski 2021 = Nowakowski, Nina: *Hoffnungsvoller wân*. Zuversicht und Freude bei Walther von der Vogelweide, in: Nina Nowakowski / Mireille Schnyder (Hgg.): *Wahn, Witz und Wirklichkeit*. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11), S. 71–92.
- Nowakowski / Schnyder 2021 = Nowakowski, Nina / Schnyder, Mireille (Hgg.): *Wahn, Witz und Wirklichkeit*. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11).
- Owens 1982 = Owens, Joseph: *Faith, Ideas, Illumination, and Experience*, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600*, Cambridge / New York 1982, S. 440–459.
- Pinborg 1982 = Pinborg, Jan: *Speculative Grammar*, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600*, Cambridge / New York 1982, S. 254–270.
- Robert 1998 = Robert, Renaud: *Eine Theorie ohne Bilder? Das Trompe-l'œil in der klassischen Antike*, in: Patrick Mauriès (Hg.): *Trompe-l'œil*. Das getäuschte Auge [aus dem Franz. von Hella Faust], Köln 1998, S. 17–61.

- Ruttmann 1964 = Ruttmann, Irene: Die Bedeutungskomponente des Trügerischen in mhd. *wân* und *waenen*. Dargestellt anhand ausgewählter Dichtungen von ca. 1130 bis 1220, Frankfurt a.M. 1964.
- Schleusener-Eichholz 1985 = Schleusener-Eichholz, Gudrun: Das Auge im Mittelalter, 2 Bde., München 1985 (Münstersche Mittelalter-Schriften 35,1-2).
- Schnyder 2013 = Schnyder, Mireille: Überlegungen zu einer Poetik des Staunens im Mittelalter, in: Martin Baisch / Andreas Degen / Jana Lüdtke (Hgg.): *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg i.Br. / Berlin / Wien 2013 (Rombach Wissenschaften / Reihe Litterae 191), S. 95–114.
- Schnyder 2020 = Schnyder, Mireille: Der verkehrte Blick. Staunen, Erkenntnis und Imagination, in: Udo Friedrich / Ulrich Hoffmann / Bruno Quast (Hgg.): *Anthropologie der Kehre. Figuren der Wende in der Literatur des Mittelalters*, Berlin 2020 (Literatur – Theorie – Geschichte 21), S. 37–54.
- Schnyder 2021 = Schnyder, Mireille: Wahn, Witz und Wirklichkeit, in: Nina Nowakowski / Mireille Schnyder (Hgg.): *Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800*, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11), S. 7–28.
- Schnyder / Gess 2019 = Schnyder, Mireille / Gess, Nicola: Poetiken des Staunens. Eine Einführung, in: Nicola Gess / Mireille Schnyder / Hugues Marchal / Johannes Bartuschat (Hgg.): *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*, Paderborn 2019 (Poetik und Ästhetik des Staunens 5), S. 1–10.
- Schulthess / Imbach 1996 = Schulthess, Peter / Imbach, Ruedi: *Die Philosophie im lateinischen Mittelalter. Ein Handbuch mit einem bio-bibliographischen Repertorium*, Düsseldorf / Zürich 1996.
- Teuber 2002 = Teuber, Bernhard: *Per speculum in aenigmate*. Medialität und Anthropologie des Spiegels vom Mittelalter zur frühen Neuzeit, in: Bernhard Teuber / Wolfram Nitsch (Hgg.): *Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, Tübingen 2002, S. 13–33.
- Weiß 1966 = Weiß, Gustav: *Ullstein-Gläserbuch. Eine Kultur- und Technikgeschichte des Glases*, Berlin / Frankfurt a.M. / Wien 1966.
- Williams 2019 = Williams, Thomas: Will and Intellect, in: Thomas Williams (Hg.): *The Cambridge Companion to Medieval Ethics*, Cambridge 2019, S. 238–256.
- Wippel 1982 = Wippel, John F.: Essence and Existence, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600*, Cambridge / New York 1982, S. 383–410.

## Datenbank

- Dictionnaire Étymologique de l’Ancien Français (DEAF), Koordination: Prof. Dr. Thomas Städler, technische Leitung: Marcus Husar, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, URL: <https://deaf-server.adw-uni-heidelberg.de> (letzter Zugriff: 09. Oktober 2020).
- DEAFprä: *sensible* DEAFprä, in: Dictionnaire Étymologique de l’Ancien Français (DEAF), Koordination: Prof. Dr. Thomas Städler, technische Leitung: Marcus Husar, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, URL: <https://deaf-server.adw-uni-heidelberg.de/lemme/sensible> (letzter Zugriff: 08. April 2020).
- DEAFprä: *sensiblement* DEAFprä, in: Dictionnaire Étymologique de l’Ancien Français (DEAF), Koordination: Prof. Dr. Thomas Städler, technische Leitung: Marcus Husar, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, URL: <https://deaf-server.adw-uni-heidelberg.de/lemme/sensiblement> (letzter Zugriff: 08. April 2020).