

I. Zugänge

Die Ambiguität des Schein(en)s und ihr Erkenntnispotenzial: *appear – seem – shine*

Abstract

This chapter investigates the ambiguity of appearance by combining a systematic approach with the analysis of relevant phenomena in early modern English literature. The starting point is the remarkable fact that the three most frequently used verbs that denote events belonging to the concept are ambiguous: *appear* means both 'emerge' and 'look'; *seem* means both 'be suggestive of' and 'look as if (while it is not)'; *shine* means both 'emit light' and 'illuminate' (e.g. when used with *upon*). This ambiguity in each case links an ontological statement (something is being said about what something is) with an epistemic one (something is perceived as something even though it may not be true). By analysing some key occurrences of the three verbs we will notice that spatial relationships and dynamics link the ontological and the epistemic aspects: if something *appears* (looks), it does so because it has emerged, i.e. come out of one sphere into another (the one of the perceiver); if it *seems*, it is like something else that does not originally (and perhaps does not at all) occupy the same space; if something *shines*, it emits light, and in so doing casts it on something in a different place and makes it visible.

Keywords

Appearance, William Shakespeare, *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *Sonnets*, Henry Vaughan, *Silex Scintillans*

1. Einleitung

Im Folgenden wird die Ambiguität des Schein(en)s und ihr Erkenntnispotenzial anhand von Beispielen der englischen Literatur der Frühen Neuzeit untersucht und verdeutlicht. Den Ausgangspunkt bildet die Beobachtung, dass im Englischen die drei am häufigsten verwendeten Verben, die das Schein(en) ausdrücken können, ambig sind: *Appear* bedeutet sowohl ‚hervortreten‘ als auch ‚aussehen‘; *seem* bedeutet, dass etwas suggeriert wird und gleichzeitig so aussieht wie etwas (aber nicht so ist), und *shine* hat sowohl die Bedeutung der Lichtabgabe wie auch der Beleuchtung von etwas (vor allem in der Verwendung mit *upon*). Diese Ambiguität verbindet in jedem der Fälle eine ontologische Aussage (es wird etwas darüber ausgesagt, wie und was etwas ist) mit einer epistemischen (es wird etwas wahrgenommen, obwohl es nicht wahr oder existent sein muss). Durch die Analyse einiger Verwendungen der drei Verben kann gezeigt werden, dass räumliche Verhältnisse und Dynamiken diese ontologischen mit den epistemischen Aspekten in Beziehung setzen: Wenn etwas ‚erscheint‘ – im Sinne von *appears* (*looks*) –,

dann tut es das, weil es hervortritt, nämlich von einer Sphäre in eine andere (die des Betrachtenden); wenn es ‚scheint‘ im Sinne von *seems*, dann ist es wie etwas, das nicht ursprünglich (und ggf. überhaupt nicht) den gleichen Raum besetzt; und wenn etwas ‚scheint‘ im Sinne von *shines*, dann strahlt es Licht ab und auf etwas an anderer Stelle, das dadurch sichtbar wird. Die Verwendung der Ausdrücke lässt uns erkennen, wie (implizite) Sprachreflexion zur ästhetischen Selbstreflexion wird und damit zugleich zur Reflexion dessen, was immer nur unter der Prämisse der Mehrdeutigkeit im literarischen Artefakt erscheinen kann.

2. Erscheinung und Täuschung: *appear* und *seem* in Shakespeares *Hamlet*

Am Anfang von Shakespeares *Hamlet* werden zwei Szenen miteinander kontrastiert. Die erste Szene des Stücks zeigt die stumme Erscheinung von etwas, das dem alten König, Hamlets verstorbenem Vater, gleicht:

Horatio. What, has this thing appear'd again tonight?
Barnardo. I have seen nothing.¹

Nur Hamlet, niemand sonst, wird dieses „Ding“ später als „ghost“ (Ham. 1.5.4) bezeichnen. Horatio und die anderen sprechen von einer Erscheinung („apparition“; Ham. 1.1.30; 1.2.211), von einer Figur („figure“; Ham. 1.1.44), einem Bild („image“; Ham. 1.1.84) und einer Täuschung („illusion“; Ham. 1.1.130), in jedem Fall von etwas, das jemandem erschienen ist („appeared to us“; Ham. 1.1.84). Die verschiedenen Bezeichnungen bestätigen die sprachliche und epistemische Ambiguität: Der Ausdruck *appear* ist mehrdeutig: Er verbindet das, was hervortritt („Lo, where it comes again“; Ham. 1.1.129), mit dem, was jemandem als etwas vorkommt. „Our last King“, sagt Horatio, „[w]hose image even now appeared to us“ (Ham. 1.1.83–84). Von epistemischer Ambiguität können wir in diesem Fall sprechen, weil das, was erscheint, nicht nur generell unklar ist („Thou com'st in such a questionable shape“, sagt Hamlet später; Ham. 1.4.43), sondern weil es entweder physisch existiert, nur eingebildet ist oder auf eine seltsame Weise beides zugleich. Horatio bringt Letzteres zum Ausdruck, wenn er sagt: „A mote it is to trouble the mind's eye“ (Ham. 1.1.115), ein Staubkorn oder Splitter im geistigen Auge.

Die zweite Szene des Stücks spielt am Hof. Hamlets Mutter Gertrude wundert sich, dass er immer noch Trauerkleidung trägt und fragt ihn, warum ihm der Tod seines Vaters so besonders vorzukommen scheint. In seiner Antwort hören wir:

1 Shakespeare: *Hamlet*, 1.1.24–25. Im Folgenden wird das Stück unter der Sigle Ham. zitiert.

Seems, madam? Nay, it is. I know not ,seems‘.

[...]

These [the forms of grief, M.B. / A.Z.] indeed seem,
For they are actions that a man might play;
But I have that within which passes show,
These are but trappings and the suits of woe. (Ham. 1.2.76, 83–86)

Hier haben wir es mit einem in seiner Bedeutung verwandten, aber nicht identischen Lexem und Phänomen zu tun. Hamlet nutzt die Polysemie von *seem* in Verbindung mit referenzieller und struktureller Ambiguität zu einem inszenierten Missverstehen. „Why seems it so particular with thee?“, fragt seine Mutter und meint damit das Vorkommen und seine Beurteilung durch Hamlet. Wenn man so will, ist das die zentrale Frage des Stücks, doch Hamlet weicht ihr durch seine Wortverdrehung aus. Statt ‚Warum erscheint Dir der Tod so besonders?‘ versteht er: ‚Warum scheint die Trauer an Dir so besonders?‘. Der Bedeutungsunterschied, den Hamlet ausnutzt, besteht darin, dass „seems“ zum einen die wahrnehmbaren Eigenschaften des Gegenstandes bezeichnet (in diesem Fall die Besonderheit dieses Todes) und zum anderen den bloßen Anschein (und also unterschieden wird von dem, was wirklich ist). „[S]eems“ im letztgenannten Sinn wird damit zur Bezeichnung einer möglichen Täuschung, was Hamlet dann auch gleich ausführt: „For they are actions that a man might play“. „[T]hey“ bezieht sich hier auf die äußeren Formen der Trauer, das tintenschwarze Gewand („inky cloak“; Ham. 1.2.77) und körperliche Merkmale. Die Trauer, so die Aussage, kann auch nur gespielt sein; und während Gertrude in ihrem Verständnis des Satzes den Tod des Vaters und seine Folgen für den Sohn zur Sprache bringt, spricht Hamlet das Verhältnis von Schein und Sein an sowie das später in seinem Monolog über die Kunst des Schauspielers reflektierte Verhältnis von wahrem und nur theatralisch scheinbarem Gefühl (Ham. 2.2.543–601).²

Wir haben es also in den ersten beiden Szenen des *Hamlet* mit einer doppelten Ambiguität zu tun: zum einen, ausgedrückt in der Verwendung von „appear“, die Ambiguität des Hervortretens einerseits und des bloß subjektiv Wahrgenommenen andererseits; und zum anderen, ausgedrückt in der Verwendung von „seems“, die Ambiguität des Anzeichens einerseits und des täuschenden Anscheins andererseits. Diese doppelte Ambiguität verweist auf einen konzeptionellen Zusammenhang, doch ehe wir näher auf diesen eingehen, wollen wir noch das dritte Lexem betrachten, das wir in unserer Überschrift erwähnen, und das mit dem deutschen Wort ‚scheinen‘ etymologisch verwandt ist.

- 2 Die Ambiguität von „seems“ entspricht einem gedanklichen Problem, das Shakespeare auch dort immer wieder reflektiert, wo der Ausdruck selbst nicht erwähnt wird. Ein Beispiel dafür ist „the soul’s imaginary sight“ im 27. Sonett (Shakespeare’s Sonnets, S. 165, Z. 9), wo das Bild der Vorstellungskraft als Selbsttäuschung der Psyche oder eine innere Schau der Seele gefasst wird, s. dazu Bauer / Zirker 2017, S. 53.

3. Komplexe Bedeutungsverhältnisse: Sprachvergleichende Beobachtungen

Shine hat allerdings ein anderes Bedeutungsspektrum als sein deutsches Äquivalent; es drückt ‚scheinen‘ nur im Sinn von ‚leuchten‘ aus. „Sometime too hot the eye of heaven shines“, heißt es im berühmten 18. Sonett,³ wobei nun diese Zeile, was zunächst überraschen mag, meist gar nicht mit ‚scheinen‘ übersetzt wird. Christa Schuenke etwa übersetzt: „Des Himmels Auge brennt manchmal zu heiß“; sie muss das so übersetzen, weil sie sonst eine Ambiguität produzieren würde, die im Englischen nicht da ist: ‚Des Himmels Auge scheint manchmal zu heiß‘.⁴ Umgekehrt geht aber in der Übersetzung etwas verloren, denn die Wortbedeutung von *shine* ist normalerweise (genauso wie beim deutschen ‚scheinen‘) nicht mit Hitze verbunden, sondern nur mit Licht, Helligkeit und Glanz. Shakespeare schreibt aber nicht ‚too hot the eye of heaven burns‘, wie es Schuenkes Übersetzung notgedrungen suggeriert, sondern er erweitert die Semantik von *shine* durch *hot*; dies ist naheliegend, weil das Licht der Sonne Wärme (zu viel Wärme) bringt. Auch die Metapher „eye of heaven“ ist nicht ungewöhnlich; zusammen mit „hot“ and „shines“ ergibt sich im Kontext des Sonetts aber eine Beschreibung des Adressaten; die Aussage über die Sonne ist nur eine Erweiterung des rhetorisch abgelehnten Vergleichs des Adressaten mit einem Sommertag: „Shall I compare thee to a summer’s day? / Thou art more lovely and more temperate.“⁵ Nicht zufällig ist also vom Auge des Himmels die Rede; es ist im Vergleich mit denen des Adressaten „too hot“, nicht „temperate“ genug. In *Venus and Adonis* hatte Shakespeare eine Venus präsentiert, die zwischen dem warmen Schein der Sonne hinter ihr („The sun that shines from heaven shines but warm“) und den heißen Augen des begehrt Adonis vor ihr förmlich verglüht: „Thine eye darts forth the fire that burneth me“.⁶ Zum Glück erinnert sich Venus daran, dass sie unsterblich ist, sonst wäre sie tot. Im Gegensatz zu einem solchen heißen Augen-Schein ist der Adressat des 18. Sonetts „more lovely and more temperate“.

Für unsere Zwecke ist bemerkenswert, dass *shine* mit einem Effekt, einer Ausstrahlung und Wirkung nicht nur von Licht verbunden wird. So heißt es im 43. Sonett: „When to unseeing eyes thy shade shines so“.⁷ „[S]hade“ bezeichnet an dieser Stelle das im Traum erscheinende Bild des Adressaten, und „shine[]“ ist hier Teil eines paradoxen

3 Shakespeare’s Sonnets, S. 147, Z. 5.

4 Shakespeare: Die Sonette (Übers. Schuenke 1999), S. 25. Vgl. „Bald scheint zu heiß des Himmels Auge“ in der Übersetzung von Gottlob Regis (URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Shakespeare,+William/Poetische+Werke/Sonette/18>, letzter Zugriff: 11. Mai 2023) und „Bald scheint zu heiß herab des Himmels Licht“ bei Dorothea Tieck (URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/shakespr/sonette2/chap018.html>, letzter Zugriff: 11. Mai 2023).

5 Shakespeare’s Sonnets, S. 147, Z. 1f.

6 Shakespeare: *Venus and Adonis*, S. 150, Z. 193 und 196.

7 Shakespeare’s Sonnets, S. 197, Z. 8.

Ausdrucks:⁸ Es scheint gerade das, was nicht scheint. Man denkt an den berühmten Satz Varronischer Etymologie: *lucus a non lucendo* – das schattige Wäldchen hat seinen Namen vom Licht, das es dort nicht gibt.⁹ Die Ambiguität von *shine* ist auch im Spiel: Das Wort bedeutet ‚leuchten‘ und ‚glänzen‘, also entweder „to give out light so as to illuminate“¹⁰ oder „to gleam, glisten, or glitter with reflected light“,¹¹ und aus dieser doppelten Bedeutung ergibt sich im Kontext eine unterschiedliche Lichtquelle sowie eine unterschiedliche Richtung des Lichtstrahls: Wenn der Schatten, das Schattenbild des geliebten Adressaten im Traum *leuchtet*, so ist das ein paradoxer Ausdruck, der hervorheben soll, dass die Wirklichkeit, die Präsenz des Adressaten bei Tag unvorstellbar hell strahlen wird – das heißt, wenn schon das Gesehene Irreale (der schattenhafte Traum) leuchtet, wird das nicht Gesehene Reale, „thy shadow’s form“,¹² ein geradezu segensstiftendes („blessed“¹³), klares Licht („clearer light“¹⁴) ausstrahlen.¹⁵ Wenn wir „shines“ in der Formulierung „When to unseeing eyes thy shade shines so“ aber als „glisten [...] with reflected light“ lesen, dann sind die nichtsehenden Augen des Sprechers selbst die Lichtquelle, die das Bild des Adressaten anstrahlen, so dass es glänzt.¹⁶ In einem einzigen Ausdruck, „shines“, wird also suggeriert, dass der Lichtstrahl vom Gegenstand zum Betrachter und vom Betrachter zum Gegenstand geht.

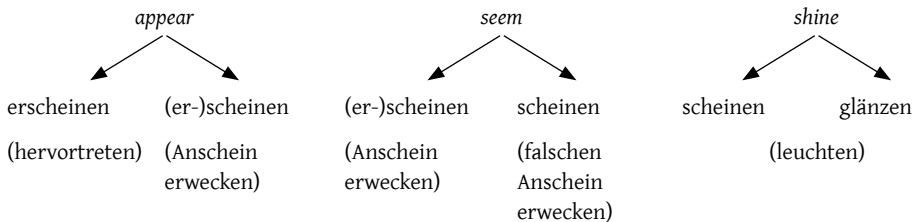
Im Vergleich zu den deutschen Lexemen ‚erscheinen‘ bzw. ‚scheinen‘ scheint also zum einen eine Präzisierung (und damit Disambiguierung) vorzuliegen: Für das deutsche ‚erscheinen‘ gibt es zwei Ausdrücke, *appear* und *seem*, von denen nur einer das Hervortreten bezeichnen kann. Das gilt auch für das Nomen, die ‚Erscheinung‘, das entweder als *appearance* oder als *semblance* übersetzt werden kann. Und für den deutschen Ausdruck ‚scheinen‘ gibt es ebenfalls zwei Ausdrücke, nämlich *shine* und *seem*.¹⁷

- 8 Zum Schattenmotiv bei Shakespeare s. Wickert 1953. Bei George Puttenham ist von der Allegorie deshalb als „Figure of False Semblant“ die Rede, verbunden mit dem Sprechen „under covert and dark terms“ (Puttenham: *The Art of English Poesy*, 3.18, S. 271).
- 9 Am bekanntesten in der Überlieferung durch Isidor von Sevilla (Isidorus Hispalensis: *Etymologiarum sive originum libri XX*, 1,29,3).
- 10 OED „shine, v.“ 1.
- 11 OED „shine, v.“ 2.
- 12 Shakespeare’s *Sonnets*, S. 197, Z. 6.
- 13 Shakespeare’s *Sonnets*, S. 197, Z. 9.
- 14 Shakespeare’s *Sonnets*, S. 197, Z. 7.
- 15 Die religiöse Dimension des ‚shining shade‘ wird durch die Evokation von 1 Kor 13,12 eröffnet: „For now we see through a glass darkly: but then *shall we see* face to face. Now I know in part: but then shall I know even as I am known.“
- 16 Für die Thematik der Augen als Lichtquelle bei Shakespeare s. den *locus classicus* in *Romeo and Juliet*: „her eyes in heaven / Would through the airy region stream so bright / That birds would sing and think it were not night“ (2.2.20–22); vgl. dazu Leimberg 1968, S. 153.
- 17 Diese Ambiguität von ‚scheinen‘ ist Gegenstand eines zuerst 1951 publizierten Briefwechsels zwischen Emil Staiger und Martin Heidegger über Eduard Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* (vgl. Wild



Im Schaubild sehen wir aber nun zum anderen, dass die Verhältnisse komplizierter sind, denn das englische *seem* präsentiert eine umgekehrte Ambiguität, indem es sowohl ‚erscheinen‘ als auch ‚scheinen‘ bedeuten kann. Es handelt es sich somit um Ausdrücke, mit denen kontrastiv im Deutschen das, was jemandem als etwas erscheint, unterschieden werden kann von dem, was nur scheinbar, also nicht wirklich, begegnet. Und, wie das Beispiel aus dem 43. Sonett gezeigt hat, auch *shine* wird im Deutschen durch Ausdrücke wiedergegeben, die Lichtquelle und Reflexion unterscheiden.

So sehen dann vereinfacht die umgekehrten Verhältnisse aus:



Der Vergleich der Sprachen gibt also Aufschluss über komplexe Bedeutungsverhältnisse.¹⁸

- 2007). Das Wort „scheint“ in der letzten Zeile des Gedichts, „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst“ (zitiert nach Staiger 1971, S. 28) wird von Staiger als ‚*videtur*‘ (S. 29) und von Heidegger als ‚*lucet*‘ (S. 30) interpretiert. Dies entspricht den englischen Ausdrücken ‚*seem*‘ und ‚*shine*‘. Darüber hinaus interpretiert Heidegger Mörikes „scheint“ auch im Sinne von ‚erscheint‘ (also ‚*apparet*‘ bzw. ‚*appears*‘), wenn er sagt, dass „durch die damalige Herrschaft der Hegel’schen Philosophie und seiner Schule die Bedeutung von ‚scheinen‘ im Sinne von ‚leuchtendes sich zeigen des Anwesenden‘ in der Luft lag“ (Staiger 1971, S. 35). Heidegger deutet Mörikes Zeile im Sinne der Autonomie des Schönen, das unabhängig ist „von Gnaden der Menschen, insofern sie das Kunstwerk achten oder nicht“ (Staiger 1971, S. 39). Für Staiger dagegen steht die Betrachterperspektive im Vordergrund: „Es scheint in sich selber selig zu sein und unser gar nicht zu bedürfen. Es scheint! Vermutlich ist es so. Ganz sicher wissen wir das nicht“ (Staiger 1971, S. 41).
- 18 Wie bei Staiger und Heidegger (vgl. Anm. 17) deutlich wird, können auch andere Sprachen diese heuristische Funktion erfüllen. Heidegger verweist etwa auf das griechische φαίνεσθαι (*faínesthai*), das er von *videtur* unterscheidet (Staiger 1971, S. 35). Für uns erscheint gerade das Englische im Vergleich zum Deutschen aufschlussreich, da es das Begriffsfeld durch Ausdrücke germanischen und romanischen Ursprungs repräsentiert.

4. Scheinen und Strahlen als Mittel der Erkenntnis

Im Hinblick auf die Präzisierung der englischen Ausdrücke im Vergleich zum Deutschen einerseits und ihrer Ambiguität im Englischen andererseits soll noch ein weiteres Beispiel in den Blick genommen werden, in dem durch die Verwendung der Begriffe für das Hervortreten und die Wahrnehmung Gottes auch eine religiöse Dimension der verschiedenen Bedeutungen erkennbar wird. Unser Beispiel hierfür ist *Cock-crowing*,¹⁹ ein Gedicht aus dem zweiten Teil der Gedichtsammlung *Silex Scintillans* (1655) von Henry Vaughan, der zu den sog. ‚Metaphysical Poets‘ gehört und wiederholt auch als mystischer Dichter bezeichnet wurde.²⁰ In diesem Text vereint der Dichter alle drei Formen von ‚(er-)scheinen‘ im Englischen: Neben je einmal *appear* und *seem* wird *shine* dreimal gebraucht. Die Mehrdeutigkeit aller drei Ausdrücke wird gezielt eingesetzt, um die (erwartete) Präsenz Gottes in der Welt zum Ausdruck zu bringen. Die sprachvergleichende Perspektive hat eine heuristische Funktion, um die konzeptionellen Verbindungen zu erkennen.

Das Scheinen, *shine*, wird hier in Verbindung mit dem göttlichen Licht erwähnt, das die Nacht vertreibt:

[...] Their eyes watch for the morning hue,
 Their little grain expelling night
 So shines and sings, as if they knew
 The path unto the house of light. (CC, Z. 7–10)

Der Sprecher beginnt das Gedicht mit Überlegungen zu dem Licht, das dem krähenden Hahn wortwörtlich vom „Father of lights“²¹ einverleibt wurde, als „sunny seed“ (CC, Z. 1) und „little grain“ (CC, Z. 8), ein organisches und natürliches Element, das es vermag, die Nacht zu vertreiben, da es göttlich gegeben ist. Der Hahn gilt traditionell als „bird of the sun“ und als Symbol des ewigen Lichts, das unter anderem die Seelen der Verstorbenen schützt;²² er wird damit zum Symbol nicht nur des erwachenden Tages („morning hue“, CC, Z. 7), sondern auch, und insbesondere, zum Wegweiser für den Menschen:²³

19 Vaughan: *The Complete Poems*, S. 251 f. Im Folgenden wird das Gedicht unter der Sigle CC im Text zitiert.

20 Siehe u. a. Kermode 1950; Oliver 1954; Durr 1962.

21 Siehe Rudrums Verweis auf Jakobus 1,17: „Every good gift, and every perfect gift is from above, and cometh down from the Father of lights“ (Rudrum in Vaughan: *The Complete Poems*, S. 597, Anm. 1).

22 Allen 1954, S. 96.

23 Rudrum in Vaughan: *The Complete Poems*, S. 597, Anm. 10, verweist in diesem Zusammenhang auf Thomas Vaughan's *Aula lucis*, ‚The House of Light‘.

O thou immortal light and heat!
 Whose hand so shines through all this frame,
 That by the beauty of the seat,
 We plainly see, who made the same.
 Seeing thy seed abides in me,
 Dwell thou in it, and I in thee! (CC, Z. 19–24)

Das göttliche Licht ist nur ‚durch‘ etwas sichtbar; die Kreation – und somit auch die Welt insgesamt – wird hier als „frame“ gefasst, und in der Schönheit der Kreatur („by the beauty of the seat“) wird der Schöpfer sichtbar: Seine Hand ‚scheint‘ im Vogel auf bzw. durch ihn hindurch. Vaughan greift hier auf neuplatonische Vorstellungen des Durchscheinens zurück; wie Verena Lobsien in Bezug auf Eriugenas Rezeption des Pseudo-Dionysius Areopagita formuliert: „Alle geschaffenen Dinge sind für Eriugena ‚Lichter‘ und ermöglichen Theophanie“.²⁴ Gleichzeitig ist die Grundlage biblisch; Rudrum verweist in seiner Kommentierung des Gedichts hier auf Röm 1,20 („For the invisible things of him from the creation of the world are clearly seen, being understood by the things that are made“),²⁵ und in der Tat wird die göttliche Schöpfung in ihrer Konkretion zum Instrument der Erkenntnis für den Sprecher: „We plainly see“ drückt sowohl das Sehen (perzeptiv) als auch das Erkennen und Verstehen (heuristisch) aus; das Sehen ist bei Vaughan immer sowohl empirisch als auch visionär zu verstehen.²⁶ Unterstützt wird dieser Vorgang auf der sprachlichen Ebene zudem durch die Paronomasie von *seat* – *seed* und *see*. Im Kontrast zu dieser Erkenntnis ist wenig später von dem Schleier, dem „veil“ (CC, Z. 39) die Rede, „all the cloke, / And cloud which shadows thee from me“ (CC, Z. 39f.). Das göttliche Licht wird durch den Schleier verborgen, der die Erkenntnis Gottes verhindert und nur „gleams and fractions“ (CC, Z. 42) sichtbar macht;²⁷ Erkenntnis kann nur auf Grundlage des Lichts erfolgen, das in der Welt scheint / ‚shines‘.

Dem Scheinen des göttlichen Lichts gegenüber steht „seems“ im Gedicht als epistemische Unsicherheit des Menschen, die bis hin zur Täuschung geht: Die Erkenntnis bleibt, in Anlehnung an 1 Kor 13,9–10,²⁸ eben hinter dem „veil“ verborgen: „This veil thy full-ey’d love denies, / And only gleams and fractions spies“ (CC, Z. 41f.; nach Sturrock handelt es sich um den Schleier der Sünde).²⁹ Der Mensch kann letztlich in dieser Welt nicht hinter den Schleier zum göttlichen Geheimnis vordringen. Er kann es nur

24 Lobsien 2007, S. 11; sie bezieht sich auf Eriugena, *Expositiones in Ierarchiam Coelestem* I 76–77.

25 Rudrum in Vaughan: *The Complete Poems*, S. 598, Anm. 20–22.

26 Vgl. Leimberg 2005, S. 77.

27 Erst mit der Passion Christi „riss der Vorhang im Tempel von oben bis unten entzwei“, wie es in Mt 27,51 heißt (s. dazu Leimberg 2005, S. 67).

28 Siehe dazu auch Rudrum in Vaughan: *The Complete Poems*, S. 599, Anm. 41f.

29 Sturrock 2004, S. 342.

verdunkelt und gleichnishaft erfahren. Genau dies wird durch den Ausdruck „seems“ und seine Ambiguität vermittelt: Der Sprecher fragt sich, „[w]hat glance of day“ dem krähenden Hahn eingesetzt wurde: „It seems their candle, howe’r done, / Was tinned and lighted at the sun.“ (CC, Z. 11 f.) Rudrum fasst dies so zusammen: „The candle in the cock is its God-implanted instinct, analogous to reason in man“.³⁰ Dieses Licht scheint an der Sonne entzündet, wodurch der Hahn zur Quelle menschlicher Erkenntnis wird, und es scheint, als ob das Tier den Pfad zum Haus des Lichtes kenne („as if it knew / The path unto the house of light“; CC, Z. 9 f.). Der Hahn ist also ‚nur‘ Gleichnis und zugleich ist sein Licht wahrhaft von Gott entfacht. Die durch Sünde unberührte Kreatur hat nicht nur am göttlichen Licht teil, sondern wird mittels des topischen *puns* „sun“ / ‚son‘ hier auch zum Symbol des Göttlichen.³¹ Das göttliche Licht ist dem Hahn einverleibt, gleichzeitig gibt er das Strahlen an die Welt ab. Die so gezogene Verbindung zwischen Sonne und Gottessohn wird durch die Symbolik des Hahns für Christus verstärkt.³²

Der Mangel des Menschen, der nicht scheint (*shine*), sondern dem die Dinge nur erscheinen (*seem*), ohne dass er sie wahrhaft zu erkennen mag, ist bei Vaughan eng mit der Täuschung verbunden und nahezu topisch: In dem Gedicht [*Religion*] / *Fair and Young Light!* etwa heißt es über die „bitter curs’d delights of men“, die zu den Krankheiten der Seele und des Körpers führen, dass sie töten „with smiles and seeming joy!“³³ Die Verbindung zur Ursünde wird auch im weiteren Verlauf des Gedichts deutlich gemacht: „So that famed fruit, which all made die / Seemed fair unto the woman’s eye.“³⁴ Eine ähnliche Verbindung wird in *St. Mary Magdalen* hergestellt, wenn es über ihre Vergangenheit und die Pflege ihrer Haare heißt, „[w]hich with skilled negligence seemed shed“.³⁵

Die entzündete Kerze in *Cock-crowing*, deren Lichtursprung sich der Kenntnis des Menschen entzieht und ihm nur ‚scheint‘, wird durch Alliteration und Assonanz mit dem Ausdruck „tincture“ in der nächsten Zeile (CC, Z. 13) verknüpft; dass es sich hier um eine Strategie des Sprechers handelt, wird insbesondere vor dem Hintergrund des pleonastischen „tinned and lighted“ (CC, Z. 12) deutlich: Der aus der Alchemie entlehnte Begriff „tincture“, der die Infusion einer Quintessenz, hier des göttlichen Lichts, zum

30 Rudrum in Vaughan: *The Complete Poems*, S. 598, Anm. 11. S. auch Rudrums Verweis auf Thomas Vaughans *Lumen de Lumine*: „The great world hath the Sun for his Life and Candle“ (Rudrum 1974, S. 41).

31 Ein Modell dafür bietet George Herberts *The Sonne*; s. Bauer 2015, S. 111, sowie Bauer 1995 zu Herberts Titeln.

32 Siehe Allen 1954, S. 99–102.

33 Vaughan: *The Complete Poems*, S. 279, Z. 11 und 16.

34 Vaughan: *The Complete Poems*, S. 280, Z. 35 f.

35 Vaughan: *The Complete Poems*, S. 273, Z. 19.

Ausdruck bringt, ist explizit an den Licht- bzw. Sonnensamen („sunny seed“, CC, Z. 1) zurückgebunden, der in der ersten Gedichtzeile als göttliche Einpflanzung eingeführt wurde.³⁶ „[T]incture“ ist zudem mit dem folgenden „touch“ (CC, Z. 13) ebenfalls synonym.³⁷ Diese tautologische Wendung führt hin zu einem Perspektivwechsel:

If such a tincture, such a touch,
So firm a longing can impowre,
Shall thine own image think it much
To watch for thy appearing hour? (CC, Z. 13–16)

Die Stunde des Er-Scheinens, *appear*, wird von der (menschlichen) Betrachterposition aus erwartet, womit Vaughan sich die Ambiguität dieses Ausdrucks zunutze macht: Der Mensch hält Ausschau nach der Stunde des Kommens Gottes bzw. nach dem Erscheinen der Stunde Gottes, und zugleich kann er in seiner Perspektive immer nur auf die Wahrnehmung, den Anschein hoffen, der auch trügerisch sein kann.³⁸ Der letzte Gebrauch von *shine* geht wiederum in die andere Richtung, zum „perfect day“ hin:

[...]
But brush me with Thy light that I
May shine unto a perfect day,
And warm me at Thy glorious eye! (CC, Z. 44–46)

Der Mensch selbst ‚scheint‘, nachdem er vom göttlichen Licht gestreift wurde.³⁹ Hier kommt die Ambiguität von *shine* ins Spiel: Das göttliche Licht lässt den Menschen

- 36 Der Lichtsamen ist als Seele zu deuten (s. Allen 1954); s. dazu auch Rudrum in Vaughan: Complete Poems, S. 597, Anm. 1–5: „it may be remarked that ‚sunny seed‘, ‚glance of day‘, ‚busy ray‘ and ‚magnetism‘ are practically synonymous.“ Bei Vaughan wird die Seele andernorts als a „spark of the first fire“ bezeichnet (*The Character, to Etesia*, Vaughan: Complete Poems, S. 348, Z. 29; s. Leimberg 2005, S. 70). Rudrum in Vaughan: Complete Poems, S. 670, Anm. 29, verweist in diesem Zusammenhang u. a. auf Henry More, *The Pre-existancy of the Soul* (More: A Platonick Song of the Soul, S. 429, Z. 19f.): „A spark or ray of the Divinity / Clouded in earthy fogs [...]“.
- 37 Siehe Rudrum in Vaughan: Complete Poems, S. 598, Anm. 13; Verweis auf OED, „touch, *n.*“ 18. und 19.
- 38 Vgl. z. B. die Formulierung „thy appearing shew of holiness“ (Böhme: A Description of the Three Principles of the Divine Essence, S. 232). Der Adressat ist „thou blind world“ (S. 232).
- 39 In dem Gedicht *They are all gone into a world of light* (Vaughan: Complete Poems, S. 246f.), imaginiert der Sprecher den Tod als „the jewel of the just, / Shining nowhere, but in the dark;“ und fragt sich zugleich: „What mysteries do lie beyond thy dust“ (Z. 17–19); auch hier verbindet der Sprecher seine Überlegungen mit der Vision des „perfect day“ und einem erneuten Verweis auf den Korintherbrief: „Either disperse these mists, which blot and fill / My perspective (still) as they pass, / Or lese remove me hence unto that hill, / Where I shall need not glass“ (Vaughan: Complete Poems, S. 247, Z. 37–40).

glänzen; als Resultat leuchtet er aber auch selbst.⁴⁰ Damit erweist er sich als die *imago dei*, die in der dritten Strophe erwähnt wurde. Die Seele ist dann nicht mehr „love-sick“ (CC, Z. 34), sondern wärmt sich am göttlichen Auge, das auf sie strahlt – bzw. an dem göttlichen Ich (klangidentisch mit *eye*). Mit dem wärmenden Auge wird eine Verbindung beider Perspektiven ausgedrückt: Der Sprecher hofft, von jenem Auge als glänzend bzw. leuchtend erblickt zu werden, das ihn wärmt. Hier begegnet uns das wärmende Auge wieder, das im 18. Sonett Shakespeares als „[s]ometime too hot“ beschrieben wird. In der religiösen Wendung bei Vaughan wird es nicht durch den menschlichen Geliebten übertroffen. Trotzdem gibt es Affinitäten zur Liebesdichtung (vgl. „A love-sick soul’s exalted flight“, CC, Z. 34), zumal Leuchten, Glanz und Erblicken bzw. Erblicktwerden in engster Wechselwirkung stehen:⁴¹ Der eingepflanzte Lichtsamen ermöglicht, wenn der Schleier entfernt ist, den ersehnten Anblick dessen, der ihn, weil er selbst Licht ist, eingepflanzt hat.⁴² Was bei Shakespeares *Hamlet* also die im Inneren befindliche Wahrheit ist („I have that within which passes show“) wird bei Vaughan als das von Gott dort implantierte, ihm ähnliche Licht aufgefasst. Und ähnlich wie in *Hamlet* gibt es eine Differenz von Erscheinung und Wahrnehmung („appear“), allerdings nicht, wie beim zweifelhaften Geist dort, als epistemische Unsicherheit im Hinblick auf die Natur des Erscheinenden, sondern als Verdunkelung durch eigene Beschränkung. Hamlets „inky cloak“ kann immer auch Täuschung sein, das innere Licht der Trauer nur vorspiegeln, während Vaughans „cloak“ (CC, Z. 39) das Licht Gottes vor der inneren Erkenntnis verbirgt, ebenso wie dieser Mantel, so die Befürchtung des Sprechers, Gottes Blick auf die Seele verhüllt.

Die erstrebte Wechselwirkung, die in der Ambiguität der englischen Ausdrücke angelegt ist, bleibt das Ziel von Vaughans lyrischem Ich: Es sieht sie im Hahn am Morgen und wünscht sie sich für sich selbst: Das, was erscheint, soll hervortreten („thy appearing hour“, CC, Z. 16), das, was den Anschein von Gottes Wirken erweckt („It seems their candle [...]“, CC, Z. 11) soll sich im eigenen Leben bewahrheiten, und das, was leuchtet, soll bestrahlen und glänzend machen, was dann selbst leuchtet („May shine [...]“, CC, Z. 45). Auf diese Weise werden Leuchten und Wahrnehmung eins, so wie es das Auge (des Himmels, Gottes) ist, das zugleich strahlt und wahrnimmt. Vaughan hat dies durch eine weitere sprachliche Ambiguität am Anfang seines Gedichtes ausgedrückt, indem er fragt: „What glance of day hast thou confined / Into this bird?“ (CC, Z. 2f.): Der Hahn

40 Siehe dazu auch Vaughans *The Day of Judgement*: „O come, arise, shine, do not stay / Dearly loved day!“ (Vaughan: *Complete Poems*, S. 299, Z. 11f.).

41 Diese Trias ist für Shakespeares Sonette insgesamt charakteristisch; siehe etwa den Vergleich des in den Gedanken erblickten geliebten Adressaten im 27. Sonett, der mit einem „jewel hung in ghastly night“ verglichen wird: Shakespeare’s *Sonnets*, S. 165, Z. 11; dazu Bauer / Zirker 2017, S. 41–43.

42 Siehe dazu auch *The Incarnation and Passion*: „A God enclosed within your cell“ (Vaughan: *Complete Poems*, S. 168, Z. 10); Leimberg 2005, S. 65.

hat einen inneren Blick („glance“) für den erwarteten Tag und wird damit zum Vorbild für den Sprecher, und gleichzeitig hat er, wie es nicht nur die Etymologie von *glance* (vgl. dt. ‚Glanz‘) nahelegt, sondern auch seine Bedeutung,⁴³ den Glanz und Schein des Lichtes selbst in sich.

Wenn der Sprecher (und Dichter) sich den Hahn zum Vorbild nimmt, geht es ihm nicht nur darum, die Natur als Quelle religiöser Erkenntnis zu nutzen.⁴⁴ Es geht auch um die Dichtung selbst, für die die Natur eine co-kreative Quelle ist. Don Cameron Allen verweist in diesem Zusammenhang auf Properz und Ovid sowie die Analogie von Hahn und Dichter.⁴⁵ June Sturrock fasst dieses Verhältnis wie folgt zusammen:

The parallel between the cock's relationship to the sun and the poet's relationship to God is evidently the basis of the poem. The final implication of this parallel, though, is of the extraordinary power of the poet. The bird has within it a ‚sunny seed,‘ which keeps it watching for the sun, but it is also active in calling up the sun, ‚their little grain expelling night‘ (8). The parallel between bird and poet suggests that the ‚love-sick soul‘ (34), the poet, calling on God with the repeated imperatives of the last stanza, as the cockcrow summons the sun, has eventually the power to prevail on God. The poet himself is the ‚Cock-Crowing.‘⁴⁶

Das Gedicht ist damit auch der Weg der Erkenntnis des Dichters, die aus der göttlichen Schöpfung gewonnen wird, indem er das Scheinen und Strahlen des göttlichen Lichts in der Welt deutet und in seinen analogen sprachlichen Manifestationen begreift.⁴⁷

43 OED „glance, n.“ 3. „A sudden movement producing a flash or gleam of light; also, the flash or gleam itself.“

44 Leimberg 2005, S. 77, führt dazu weiter aus: „Trying to form a mental picture of the speaker of *Silex Scintillans*, one will find him walking about and looking for the *vestigia Dei* manifested in herbs and worms and stones; in other words, reading the book of nature to try to understand the art of the *Deus Poeta*“. Vor einem ähnlichen Hintergrund verbindet Rudrum 1974, S. 131, das Gedicht *Cock-Crowing* mit Vaughans hermetischer Philosophie: „the hermetic philosophy is so organic that we cannot feel any poem as fully ‚hermetic‘ unless it embraces the Trinity of God, Man and Nature. This condition is fulfilled in those poems in which Vaughan is most fully and triumphantly himself such as ‚Cock-Crowing‘ [...]“.

45 Siehe Allen 1954, S. 96, Anm. 5: „Propertius makes the cock an author: Tum queror, in toto non sidere pallia lecto, / lucis et auctores non dare carmen aves [IV.3.21–2] and Ovid makes the crow ‚auctor aquae‘ [*Amores*, II.6.34]“.

46 Sturrock 2004, S. 346.

47 Vgl. Lobsien 2007, S. 9f.: „So wie, in einer Wendung des Johannes Scotus Eriugena, alles Erscheinende als ‚Erscheinen des Nichterscheinenden‘ [Eriugena: *Periphyseon* (Über die Einteilung der Natur), III 4, 264] durchscheinend ist auf die höchste Einheit hin, so kann auch das Kunstwerk als etwas aufgefasst werden, das – trotz seiner Materialität und gerade durch sie vermittelt – diese Einheit vergegenwärtigt. Es vermag das Kraft seiner Schönheit, denn in ihr zeigt sich das Eine.“ Bei Vaughan, wie bei den ‚Metaphysical Poets‘ überhaupt, ist es die Sprache selbst, in der sich dieses Erscheinen vollzieht. Vgl. auch Thieme 2008 zur Sprache des Lichts.

Die Ambiguität des Scheinens, ausgedrückt in *appear*, *seem* und *shine* – und damit die Sprache selbst – wird bei Vaughan zum Schlüssel des Erkennens von Gott in der Natur.

Unsere Beispiele haben gezeigt, wie die in der Sprache vorgefundene Ambiguität des Schein(en)s ästhetisch produktiv wird: Sprachverhältnisse bilden das Potenzial, das die Texte ausnutzen und ausstellen. Dieses ästhetische Potenzial von *appear*, *seem* und *shine* ist in hohem Maße eine Reflexion auf die Leistung des sprachlichen Artefakts selbst: Wenn etwa in *Hamlet* die Aufmerksamkeit auf die mehrdeutigen Ausdrücke *appear* und *seem* gelenkt wird, so wird mittels der Sprachreflexion das Verhältnis von innerer Wahrheit und äußerer Erscheinung thematisiert und damit auch das Verhältnis zwischen Wahrheit und dem, was auf der Bühne (un-)sichtbar ist bzw. nur gespielt wird. Dass diese durch die Ambiguität der Lexeme ausgelöste Selbstreflexion gerade nicht nur autologisch auf den Status künstlerischer Darstellung bezogen bleibt, zeigt sich insbesondere in der frühneuzeitlichen geistlichen Dichtung, beispielhaft vertreten durch Henry Vaughan. Die Ambiguität der Ausdrücke des Schein(en)s und Erscheinens wird hier zum Abbild der Präsenz und Wahrnehmbarkeit Gottes, die einerseits erfahren wird und andererseits stets ungewiss bleibt. Sprachreflexion, ästhetische Selbstreflexion und Reflexion der Erkenntnis Gottes bilden also eine unauflösliche Einheit.⁴⁸

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Böhme, Jakob: A Description of the Three Principles of the Divine Essence Viz.: Of the un-originall Eternall Birth of the Holy Trinity of God [...]: Of Man, of what he was Created and to what End; and how he Fell from his First Glory into the Angry Wrathfulness [...]: What the Anger of God, Sinne, Death, the Devill, and Hell are [...]. Written in the German language, Anno 1619, London: Printed by M. S. for H. Blunden, 1648.
- Isidorus Hispalensis: Etymologiarum sive originum libri XX, hg. von W. M. Lindsay, Oxford 1911.
- More, Henry: A Platonick Song of the Soul, hg. von Alexander Jacob, Lewisburg, PA 1998.
- Puttenham, George: The Art of English Poesy, hg. von Frank Whigham / Wayne A. Rebhorn, Ithaca / London 2007.
- Shakespeare, William: Hamlet, hg. von Harold Jenkins, London 1982 (The Arden Edition of Works of William Shakespeare).

48 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes C5: ‚Die Ästhetik gemeinschaftlicher Autorschaft in der englischen Literatur der Frühen Neuzeit‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.

- Shakespeare, William: Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe, deutsch von Christa Schuenke, München 1999.
- Shakespeare, William: Shakespeare's Sonnets, hg. von Katherine Duncan-Jones, London 2003 (The Arden Edition of Works of William Shakespeare).
- Shakespeare, William: Venus and Adonis, in: Katherine Duncan-Jones / Henry Ruxton Woudhuysen (Hgg.): Shakespeare's Poems, London 2007 (The Arden Edition of Works of William Shakespeare), S. 125–229.
- Shakespeare, William: Romeo and Juliet, hg. von René Weiss, London 2012 (The Arden Edition of Works of William Shakespeare).
- Vaughan, Henry: The Complete Poems, hg. von Alan Rudrum, New Haven 1976.

Sekundärliteratur

- Allen 1954 = Allen, Don Cameron: Vaughan's ‚Cock-Crowing‘ and the Tradition, in: English Literary History 21.2 (1954), S. 94–106.
- Bauer 1995 = Bauer, Matthias: ‚A Title Strange, Yet True‘. Toward an Explanation of Herbert's Titles, in: Helen Wilcox / Richard Todd (Hgg.): George Herbert. Sacred and Profane, Amsterdam 1995, S. 103–117.
- Bauer 2015 = Bauer, Matthias: Religious Metaphysical Poetry. George Herbert and Henry Vaughan, in: Sybille Baumbach / Birgit Neumann / Ansgar Nünning (Hgg.): *A History of British Poetry. Genres – Developments – Interpretations*, Trier 2015, S. 107–120.
- Bauer / Zirker 2017 = Bauer, Matthias / Zirker, Angelika: Shakespeare und die Bilder der Vorstellung: „The soul's imaginary sight“ im 27. Sonett, in: Jörg Robert (Hg.): *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin / Boston 2017 (Frühe Neuzeit 209), S. 39–54.
- Durr 1962 = Durr, Robert A.: On the Mystical Poetry of Henry Vaughan, Cambridge, MA 1962.
- Kermode 1950 = Kermode, Frank: The Private Imagery of Henry Vaughan, in: The Review of English Studies 1.3 (1950), S. 206–225.
- Leimberg 1968 = Leimberg, Inge: Shakespeares *Romeo und Julia*. Von der Sonettichtung zur Liebestragödie, München 1968 (Poetica 4).
- Leimberg 2005 = Leimberg, Inge: Stages of Sense in Henry Vaughan's „And do they so?“, in: Norbert Lennartz (Hg.): The Senses' Festival: Inszenierungen der Sinne und der Sinnlichkeit in der Literatur und Kunst des Barock. Festschrift zum 65. Geburtstag von Rolf P. Lessenich, Trier 2005, S. 57–82.
- Lobsien 2007 = Olejniczak Lobsien, Verena: Neuplatonismus und Ästhetik. Eine Einleitung, in: Verena Olejniczak Lobsien / Claudia Olk (Hgg.): Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen, Berlin 2007 (Transformationen der Antike 2), S. 1–18.
- OED = Oxford English Dictionary Online, Oxford University Press, März 2022, URL: <https://oed.com> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Oliver 1954 = Oliver, H. J.: The Mysticism of Henry Vaughan. A Reply, in: The Journal of English and Germanic Philology 53.3 (1954), S. 352–360.
- Rudrum 1974 = Rudrum, Alan: An Aspect of Vaughan's Hermeticism. The Doctrine of Cosmic Sympathy, in: Studies in English Literature 1500–1900 14.1 (1974), S. 129–138.
- Staiger 1971 = Staiger, Emil: Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger, in: Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation, München 1971, S. 28–42.
- Sturrock 2004 = Sturrock, June: Lark, Wild Thyme, Crowing Cock, and Waterfall. The Natural, the Moral, and the Political in Blake's *Milton* and Vaughan's *Silex Scintillans*, in: Donald R. Dickson / Holly Faith

Nelson (Hgg.): *Of Paradise and Light. Essays on Henry Vaughan and John Milton in Honor of Alan Rudrum*, Newark, DE 2004, S. 329–350.

Thieme 2008 = Thieme, Klaus: *Worte des Lichts – Licht der Worte. Anmerkungen zur Geschichte des Lichts*, in: Christina Lechtermann / Haiko Wandhoff (Hgg.): *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zur Kulturgeschichte des Leuchtenden*, Frankfurt 2008 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 18), S. 37–48.

Wickert 1953 = Wickert, Maria: *Das Schattenmotiv bei Shakespeare*, in: *Anglia – Zeitschrift für englische Philologie* 71 (1953), S. 274–309.

Wild 2007 = Wild, Markus: „Schon unser Briefwechsel hat das Gedicht allzu schwer belastet.“ Staiger und Heidegger über Mörikes „Auf eine Lampe“, in: Ralf Klausnitzer / Carlos Spöerhase (Hgg.): *Kontroversen der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse*, Bern 2007 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N.F. 19), S. 207–222.

