

Terzinen über Vergänglichkeit von Hugo von Hofmannsthal

Ouafaa Qaddioui

Université Mohammed V de Rabat (UM5)

ouafaa.qaddioui@flsh.um5.ac.ma

Zusammenfassung

Der Aufsatz befasst sich mit der formalen und inhaltlichen Analyse des Gedichts *Terzinen über Vergänglichkeit* (1894) des renommierten österreichischen Schriftstellers des Impressionismus, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Das Gedicht unterstreicht die Vergänglichkeitsthematik. Geprägt ist es durch tiefgründiges Nachdenken, emotionale Introspektion und bildliche Sprache. Insgesamt wirkt es als tiefsinnige Reflexion über Leben und Tod, Empfindung der Lebensmüdigkeit, Unbehagen an der Wirklichkeit und Gefühl der Dekadenz. Es hinterlässt einen melancholischen Eindruck, eine Nostalgie an die alten Zeiten sowie ein sehnsuchtsvolles Schwelgen in Erinnerungen.

Keywords: Terzine, Vergänglichkeit, Hofmannsthal, lyrisches Ich, Vanitas memento mori

Résumé

Cet essai analyse les aspects formels et thématiques du poème « Terzinen über Vergänglichkeit » (Terzinas sur la fugacité, 1894) du célèbre écrivain impressionniste autrichien Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Le poème met en lumière le thème de la fugacité. Il se caractérise par une profonde réflexion, une introspection émotionnelle et une imagerie saisissante. Dans l'ensemble, il offre une réflexion profonde sur la vie et la mort, un sentiment de lassitude face à l'existence, un malaise face à la réalité et une impression de décadence. Il laisse une impression mélancolique, une nostalgie du passé et une douce contemplation des souvenirs.

Mots-clés : Terza rima, fugacité, Hofmannsthal, soi lyrique, Vanitas memento mori

Abstract

This essay analyzes the formal and thematic aspects of the poem "Terzinas on Transience" (1894) by the renowned Austrian Impressionist writer Hugo von Hofmannsthal (1874–1929). The poem underscores the theme of transience. It is characterized by profound reflection, emotional introspection, and vivid imagery. Overall, it serves as a deep reflection on life and death, a sense of weariness with life, unease with reality, and a feeling of decadence. It leaves a melancholic impression, a nostalgia for bygone days, and a wistful indulgence in memories.

Keywords: Terzinas, Transience, Hofmannsthal, lyrical I, Vanitas memento mori

ملخص

تحلل هذه المقالة الجوانب الشكلية والموضوعية لقصيدة "تيرتسين عن الزوال / تأملات في الفناء" (1894) للكاتب النمساوي الانطباعي الشهير هوغو فون هوفمانستال (1874-1929). تستكشف القصيدة موضوع الزوال، وتتميز بتأمل عميق، واستبطان عاطفي، وصور شعرية آسرة. تقدم القصيدة، في مجملها، تأملاً عميقاً في الحياة والموت، وشعوراً بالضجر من الوجود، وقلقاً من الواقع، وانطباعاً بالانحطاط. وتترك القصيدة انطباعاً حزيناً، وحنيناً إلى الماضي، وتأملاً رقيقاً في الذكريات.

الكلمات المفتاحية: مقطوعة ثلاثية، الزوال، هوفمانستال، الذات الشاعرة، اذكر الموت

„Über Vergänglichkeit

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberirrt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.“ (Hofmannsthal, 1952)

1. Einleitung

Der Aufsatz befasst sich mit der Analyse des Gedichts „Terzinen über Vergänglichkeit“ von Hugo von Hofmannsthal, dem renommierten österreichischen Schriftsteller der Moderne. Hofmannsthal gehörte gemeinsam mit den zentralen Gestalten wie Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann, Felix Salten, Karl Kraus und Peter Altenberg dem Literatenkreis des „Jungen Wien“ an, die nachhaltig die österreichische Literatur um 1900 prägten, und wurde zum Inbegriff der „Wiener Moderne“, des „esprit viennois“ der Jahrhundertwende (vgl. Wieland, 2001, S. 87). Das Gedicht „Terzinen über Vergänglichkeit“, das am 25. Juli 1894 als erstes Gedicht aus einer Reihe von vier in Terzinen gehaltenen Gedichten entstand, erschien jedoch erst 1922. Es kann demnach in die Zeit des frühen 20. Jahrhunderts eingegliedert werden. Seine Entstehungszeit lässt eine Zuordnung zur Epoche des österreichischen Impressionismus zu.

Der Impressionismus ist eine literarische Strömung, die ihre Blütezeit von 1890 bis 1920 erlebte. Kern dieser Epoche ist die persönliche und ausführliche Beschreibung von persönlichen Empfindungen, also eigenen Gemütsbewegungen, Gefühlen und Eindrücken. Von großem Belang ist dabei die tiefsinnige Reflexion über die Flüchtigkeit des Moments, verhüllt in einer Sprache voller Bilder, Metapher und Symbole. Werke dieser Epoche schildern nicht realistische Ereignisse, die auf wahren Begebenheiten beruhen, sondern wenden eine kunstvolle Erzählweise an, die phantasievolle Metapher, bildhafte Vergleiche, Assoziationen und andere literarische Stilmittel einschließt, und wirken dementsprechend oft verträumt. Als Lyriker gilt der frühe Hofmannsthal als Ikone der Wiener Moderne und Repräsentant des Impressionismus. Laut Lebensdaten des Autors (1874-1929) gehört das Gedicht zeitlich zu seinem Jugendwerk. Sein lyrisches Werk beschreiben Hienger und Knauf (1969, S. 138) wie folgt: „Das lyrische Werk von Hofmannsthal ist sehr schmal, hat aber innerhalb der deutschsprachigen Dichtung einen großen Rang. Fast alle seine Gedichte, deren Sprache von einer strömenden Musikalität ist, entstanden vor 1900.“

Die Zielsetzung dieses Aufsatzes ist es, das Gedicht in Bezug auf die formalen und inhaltlichen Eigenschaften zu betrachten. Die Thematik der barocken Motivik (*Vanitas memento mori*)¹ wird abstrahiert und verallgemeinert zur Sprache gebracht. Was Beiträge zur Analyse des Gedichts angeht, kann angemerkt werden, dass die im Aufsatz behandelten Beiträge das in Aussicht gestellte ‚pointiert moderne‘ Hofmannsthal-Bild reichhaltig anvisieren. Durchwegs sind hier bestens ausgewiesene und an innovativen Zugängen interessierte Hofmannsthal-Kenner am Wort: Hienger und Knauf (1969); Mann (1980); Kaiser (1991); Wieland (2001); Baumann (2007) und Aurnhammer (2016).

Die Struktur des Aufsatzes ist in drei grundlegende Kapitel unterteilt: So wird in Kapitel 2 zur Formanalyse des Gedichts (zur Metrik, zum Strophenbau und zum Reimschema) übergegangen. Kapitel 3 widmet sich der inhaltlichen Analyse der einzelnen Strophen. Weiterhin werden sprachlich-stilistische Mittel in Betracht gezogen. Kapitel 4 versucht, etliche sprachlich-stilistische Mittel kurz darzustellen. Zum Schluss werden die wichtigsten Ergebnisse zusammengefasst.

2. Formale Analyse des Gedichts

In diesem Kapitel wird das Gedicht „Terzinen über Vergänglichkeit“ von Hugo von Hofmannsthal formal analysiert. Dabei wird auf zwei Punkte eingegangen: Erstens wird das metrische Schema dargestellt. Zweitens werden der Strophenbau und das Reimschema bestimmt.

2.1. Metrisches Schema

Das Metrum bestimmt den Rhythmus eines Gedichts. Es gibt den Takt vor, wie das Gedicht beim Vorlesen klingt. Dafür ist wichtig, wie die Silben in einem Gedicht betont werden. Dabei wird zwischen betonten und unbetonten Silben differenziert. Wird ein Wort laut ausgesprochen, wird bei einigen Silben die Stimme gehoben, sodass sie betont werden; während bei anderen Silben die Stimme gesenkt wird, sie bleiben also unbetont. Anders ausgedrückt, unter Hebungen werden die betonten Silben verstanden und unter Senkungen die unbetonten Silben. Aus der Verknüpfung aus Hebungen und Senkungen resultiert das Metrum eines Gedichts. Im Folgenden wird das metrische Schema gegeben, indem die Betonung der Wortsilben eingetragen wird: Das Symbol (U) steht für eine unbetonte Silbe und (–) für eine betonte Silbe:

¹ Der Ausdruck „Vanitas“ ist lateinischen Ursprungs, der wörtlich übersetzt so viel wie „Vergeblichkeit“ / „Nichtigkeit“ / „leeres Gerede“. Der Tod gilt als etwas Natürliches und von Gott geplant. Daher sollten die Menschen sich nicht an die weltlichen Freuden halten und ihre eigene Vergänglichkeit nicht verdrängen. Im Zusammenhang mit den „Vanitas-Gedanken“ steht der Ausdruck „Memento Mori“. Er ist auch von Latein abgeleitet. Er wurde verwendet, um die Menschen daran zu erinnern, dass sie sich ihrer eigenen Sterblichkeit bewusst sein sollten. Seit seiner Entstehung im antiken Rom hat sich der Ausdruck um ein Symbol entwickelt, dass die Vergänglichkeit des Lebens aufzeigt.

1. Takt	2. Takt	3. Takt	4. Takt	5. Takt
------------	------------	------------	------------	------------

U – U – U – U – U – U
 1 Noch | spür | ich | ih | ren | A | tem | auf | den | Wän | gen:
 U – U – U – U – U – U
 2 Wie | kann | das | sein |, | daß | die | se | na | hen | Tä | ge
 – U U – U – U – U – U – U
 3 Fort | sind |, | für | im | mer | fort |, | und | ganz | ver | gan | gen?

U – U – U – U – U – U –
 4 Dies | ist | ein | Ding |, | das | kei | ner | voll | aus | sinnt,
 U – U – U – U – U – U
 5 Und | viel | zu | grau | en | voll |, | als | daß | man | kla | ge:
 U – U – U – U – U –
 6 Daß | al | les | glei | tet | und | vo | rü | ber | rinnt.
 U – U – U – U – U – U
 7 Und | daß | mein | ei | ge | nes | Ich |, | durch | nichts | ge | hemmt,
 U – U – U – U – U –
 8 He | rü | ber | glitt | aus | ei | nem | klei | nen | Kind
 U – U – U – U – U –
 9 Mir | wie | ein | Hund | un | heim | lich | stumm | und | fremd.

U – U – U – U – U –
 10 Dann | daß | ich | auch | vor | hun | dert | Jah | ren | war
 U – U – U – U – U –
 11 Und | mei | ne | Ah | nen |, | die | im | To | ten | hemd,
 U – U – U – U – U –
 12 Mit | mir | ver | wandt | sind | wie | mein | ei | gnes | Haar,

U – U – U – U – U –
 13 So | eins | mit | mir | als | wie | mein | ei | gnes | Haar.

Im Gedicht ist die kleinste Einheit bzw. der Versfuß der Jambus, der aus zwei Verselementen besteht. Er beginnt mit einer unbetonten Silbe und endet auf einer betonten Silbe. Das Muster sieht also so aus: unbetont (U) — betont (–). Jede Strophe besteht aus fünf Jamben, wobei das Jambus das klassische Versmaß darstellt. In der Literatur wird der fünfhebige gereimte Jambus als jambischer Fünfheber, steigender Fünftakter oder Endecasillabo bezeichnet. Er findet mit wechselnd männlichem (Zeilen 4; 6-13) und weiblichem (Zeilen 1-3; 5) Ausgang Verwendung. Um die Aufmerksamkeit zu exponieren und den Klang spannender zu machen, muss die Gedichtzeile vom gleichmäßigen Rhythmus abweichen. Für die Emphase verwendet der Dichter eine Akzentverlagerung, bei der eine Modifikation des jambischen Senkungs-Hebungsmusters am Anfang der dritten Zeile der ersten Strophe vorgenommen wird, und zwar von der unbetonten Silbe (U) zur unbetonten Silbe (U). Hinzu kommt, dass eine „o“-Hebung anstatt „i/ü“- und „a(i)“-Hebungen eingesetzt wird. Dementsprechend unterscheidet sich der dritte Vers akustisch vom ersten und zweiten Vers.

Die Verschiebung von Lauten, also das bewusste Spiel mit Vokalen, ist ein Stilmittel, das auch im weiteren Verlauf des Gedichts zu begegnen ist. So taucht das doppelte „o“ in den Versen vier und fünf durch „voll“ auf, obgleich „ganz aussinnt“ hätte erscheinen können.

2.2 Allgemeine Beobachtungen zu Strophenbau und Reimschema

In diesem Abschnitt wird die Terzinenform des Gedichts identifiziert. Dabei wird der Reihe nach auf die formalen Aspekte der Analyse des vorliegenden Gedichts eingegangen:

- a) Strophenbau und
- b) Reimschema.

a) Zum Strophenbau: Das vorliegende Gedicht ist eine Terzine. Darunter wird eine italienische Gedichtform verstanden, die aus beliebig vielen Strophen besteht, wie Aurnhammer (2016) darauf hinweist:

Indem Hofmannsthal die Gattungsbezeichnung Terzinen als Titel des drei- bzw. vierteiligen Gedichtzyklus wählt, bezieht er sich auch auf die Geschichte der italienischen Strophenform, die seit Dante traditionell zur poetischen Reflexion über Tod und Leben und über Vergänglichkeit verwandt worden ist. (Aurnhammer, 2016, S. 147)

Die Terzine im untersuchten Gedicht besteht aus 13 Verszeilen, die in fünf Strophen angeordnet sind. Jede Strophe ist aus drei Versen mit jeweils elf Silben aufgebaut.

b) Zum Reimschema: Beim Gedicht handelt es sich um dreizeilige Strophen, die nach dem Kettenreimschema (aba-cbc-dcd-ede-e) miteinander verbunden sind. Der isolierte abschließende Vers des Gedichts reimt allerdings mit dem letzten eingeschlossenen Vers der vorhergehenden Strophe (edee), so dass kein ungereimter Vers bzw. kein freier Reim (Waise) übrigbleibt (vgl. Aurnhammer, 2016, S. 147). Demnach wird im Gedicht nicht vom für Terzinen üblichen Kettenreimschema aba-bcb-cdc-d Gebrauch gemacht, sondern eher von einem modifizierten bzw. rückwärts angewandten Reimschema aba-cbc-dcd ede-e. So setzt sich das Reimschema aus vier Versen plus einem Einzelvers zusammen. So stellt Baumann (2007, S. 228) eine Verbindung zwischen dem Motiv der Vergänglichkeit und der formalen Struktur des Gedichts her: „Die Form der Terzine selbst wird von dieser auflösenden »Vergänglichkeit« betroffen; ihre Reimbindung aba cbc dcd stellt eine fortlaufende Kette her, die durch ein Glied jeweils dem Vorher gegangenen verbunden bleibt“. Diese Ansicht vertritt auch Aurnhammer (2016, S. 147): „Die Affinität der Terzinen zum Thema der Vergänglichkeit liegt im Bauprinzip der Strophenform begründet, dem Kettenreim.“ Kaiser (1991, S. 339) führt diesen Gedanken weiter und stellt fest, dass der Strophenbau sowie das Reimschema der Terzine der unmittelbare formale Ausdruck des in den Versen transportierten Lebensgefühls sind:

Dreizeiligkeit der Terzine, die weniger Stabilität besitzt als vierzeilige Strophen, und der die Strophen miteinander in einem prinzipiell unaufhörlichen Reigen verschlingende Reim abacbedcd lassen die Sprache verfließen wie das Leben und die Grenzen der Erscheinungen, ja des Ich; sie lassen aber auch eine reiche Melodik entstehen, wie sie im Spiegelgedicht der Annette von Droste-Hülshoff undenkbar wäre eine Melodik, die das Vergleiten wohl lautend und genussvoll grauenvoll macht. (Kaiser, 1991, S. 339)

3. Kursorische Interpretation

Mit seinem dichterischen Werk, das durch lyrisch trübsinnige Gedanken zur Vergänglichkeit gekennzeichnet ist, konnte sich Hofmannsthal in Österreich-Ungarn als junger Literat festsetzen. Der Autor gilt als bedeutender Vertreter der sogenannten Dekadenz. Im Harenbergs

Lexikon der Weltliteratur (1989: 949) ist ein ausdrücklicher Verweis angefügt: „In Deutschland war es vor allem Hofmannsthal, der sich umfassend zum Dekadenzproblem des *Fin de siècle* äußerte.“ Der Ausdruck „Dekadenz“ steht symbolisch für kulturellen und moralischen Verfall; damit verbunden ist das unterschwellige Streben nach rauschhaftem Lebensgenuss. Diese Epoche ereignete sich am Ende des 19. Jahrhunderts; datiert ist sie konkret auf die Zeit zwischen 1890 und 1914. Andere Bezeichnung ist der französische Begriff „*Fin de siècle*“, was „Ende des Jahrhunderts“ bedeutet. Diese literarische Strömung dient der Darstellung des starken Lebensüberdrusses in ganz Europa vor dem Ersten Weltkrieg. Die Menschen dachten, dass sie mit einer sterbenden Welt untergehen. Die Auswirkungen des Wissens um die Vergänglichkeit stellt Schweigert (2021) in ihrem Text deutlich dar:

Das Wissen um die Vergänglichkeit allen Seins führte einerseits zu einer verstärkten Hinwendung auf die Freuden des Lebens, andererseits aber zu einer Weltsicht, in der alles grau und trist erschien, da hinter allen Dingen nur der Tod lauerte. Jeder sollte sich bewusst sein, dass er vergänglich ist und der Tod auf ihn wartet, sollte aber seine Zeit auf der Erde nutzen und genießen. (Schweigert, 2021, S. 11, aus: lernzirkel-lyrik-des-barock.pdf; Zugriff: 26.02.2025)

Im Gedicht „Terzinen über Vergänglichkeit“ soll Hugo von Hofmannsthal die Nachricht des rührenden Todes seiner Nichte Josephine von Wertheimstein, geb. Gomperz (1820–1894), einer österreichischen Salonnière der Wiener Ringstraßenepoche „*Fin de siècle*“ verarbeitet haben, die er am 16. Juli 1894 über den Telegrafen gesendet bekam, und schrieb offenherzig über seine Empfindungen (vgl. Aurnhammer, 2016, S. 146). Die große alte Dame starb nach schwerer Tuberkulose, wie Marie Gomperz meldete (vgl. Aurnhammer, 2016, S. 146).

Das Gedicht schlägt einen Bogen von der Gegenwart in die Vergangenheit. Es setzt sich mit der Flüchtigkeit der Zeit auseinander. Geprägt ist es durch tiefgründiges Nachdenken, emotionale Introspektion und bildliche Sprache. Insgesamt wirkt es als tiefsinnige Reflexion über Leben und Tod und über Gedanken und Gefühle, die auf Stimmungen einwirken, z.B. über Empfindung der Lebensmüdigkeit, „*Fin de siècle*“, Unbehagen an der Wirklichkeit und Gefühl der Dekadenz. Es hinterlässt einen melancholischen Eindruck, eine Nostalgie an die alten Zeiten der Ahnen sowie ein sehnsuchtsvolles Schwelgen in Erinnerungen. Besonders wichtig zu beachten ist, dass das lyrische Ich darüber nachdenkt, wo das Leben beginnt und wo es endet: „die Reflexion geht von gerade noch Erlebtem (»diese nahen Tage«) über die eigene Kindheit zurück bis zu den verstorbenen Vorfahren, den »Ahnen«, wie Aurnhammer (2016, S. 147) betont. Im Fokus der folgenden Ausführungen steht die Analyse der fünf Strophen im behandelten Gedicht.

Strophe I: Zeilen 1-3

In der ersten Strophe stehen die Verbformen im aktuellen Präsens. Dabei findet der Zusammenfall von Sprechzeit (Moment, wann sich der Sprecher äußert), Aktzeit (Zeit, in der etwas geschieht) und Betrachtzeit (Zeit der Betrachtung des Geschehens) in der Gegenwart statt (vgl. Wieland, 2001, S. 101). Eingeleitet wird das Gedicht mit der Fokuspartikel *noch*. Diese Partikel bezeichnet das Transitorische des Moments (etwas, was jetzt präsent ist, aber vergehen wird und nicht mehr bleibt) und trägt immer in sich selbst schon die Zukunft. So teilt uns das lyrische Ich mit, dass es noch „*ihren Atem auf den Wangen*“ (V. 1) spürt, wobei das Bezugswort des Possessivpronomens „*ihren*“ syntaktisch-semantic zwei Lesarten zulässt (vgl. Wieland, 2001, S. 101). In der ersten Lesart bezieht sich „*ihren*“ anaphorisch auf eine im Text nicht weiter spezifizierte Frauenfigur, die Rede lässt an eine entfernte Geliebte denken und das Bezugswort „*Atem*“ ist im eigentlichen Sinne zu verstehen. In der zweiten Lesart bezieht sich „*ihren*“ kataphorisch auf die im zweiten Vers angeführten „*nahen Tage*“ und das Bezugswort „*Atem*“ im übertragenen Sinne, d.h. die „*nahen Tage*“ haben nicht näher

spezifizierte Spuren im Subjekt hinterlassen (vgl. Wieland, 2001, S. 102). Das Einfügen des Pronomens als Objekt, bevor sein Bezugswort dringlich beigegeben wird, drängt „eine Ahnung von Nichtfixierbarkeit“ (Kaiser, 1991, S. 339) zum Aufbruch. Diese verwirrende Doppeldeutigkeit zielt darauf ab, den Leser auf die Vergänglichkeit aufmerksam zu machen. Dies liegt daran, dass die „*nahen Tage*“ endgültig vergangen sind, egal welche Lesart bevorzugt wird (vgl. Wieland, 2001, S. 102). Für die Charakterisierung der „*Tage*“ bedient sich Hofmannstahl der Synekdoche (dem pars pro toto): der „*Atem*“ steht für den Hauch des ganzen Lebens. Die Tage werden als Lebewesen dargestellt („*ihr Atem*“). Sein Spüren ihres Atems ist ein Zeichen der Vertrautheit, Nähe und des Zeigens seiner Emotionen und Gefühle.

In der zweiten und dritten Zeile der ersten Strophe wird eine rhetorische Frage zur Vergänglichkeit gestellt. Das lyrische Ich fragt sich, wie diese „*nahen Tage*“ vergangen sein können. Es ist darüber entsetzt, dass die junge Vergangenheit endgültig gelaufen ist, obgleich das, was vergangen ist, deutlich zu sehen ist. Die „*nahen Tage*“ tragen in sich zwei verschiedene Themen und sind deshalb ambigue: Sie sind nah, aber schon kürzlich vergangen, und sind auch die Tage der Nähe und der Vertrautheit zwischen den Menschen. Das schillernde Spannungsfeld der menschlichen Existenz zwischen Leben und Tod wird im Beitrag Manns (1980, S. 148) deutlich: „Um den Schock geht es, hervorgerufen durch das plötzliche Aufhören einer Situation, die eben noch war, und nicht mehr ist und nie wieder sein wird“. Der Dichter verwendet ein Antonym („*nahen Tage*“ # „*fort*“) absichtlich auf engstem Raum, um das gerade Vergangene zu zeigen und so das Phänomen der Vergänglichkeit erfahrbar zu machen. Da der menschliche Tod eine natürliche Erfahrung darstellt, sollte man sich davor keine Angst haben, sondern im Gegenteil ihn annehmen. Todessymbole verweisen auf die beständige Präsenz der Vergänglichkeit im Leben („*Memento mori*“). Hier steht Hofmannsthal unter dem Einfluss französischer Symbolisten.

In der dritten Zeile der ersten Strophe macht der Dichter von Synonymie Gebrauch („*für immer fort/ganz vergangen*“). Das Vergangene wird mit Emphase der Frage, dem Effekt der Stärkung, ausgedrückt („*fort sind*“ / „*für immer fort*“). Dafür wird das Wort („*fort*“) zweimal stark hervorgehoben. Die betonte Wiederholung des Wortes wird umgesetzt, um eine mächtige Wirkung der Vergänglichkeit zu erzielen.

In den beiden letzten Verszeilen der ersten Strophe wird die Figur der Worthäufung mit Steigerungseffekt, die rhetorische Klimax, zum Stilelement.

Strophe II: Zeilen 4-6

Ab der zweiten Strophe drückt das Präsens allgemeingültige Sachverhalte aus: Die Sprechzeit und die Betrachtzeit liegen in Gegenwart, die Aktzeit liegt während, vor und nach der Sprechzeit und Betrachtzeit (vgl. Wieland, 2001, S. 102). In dieser Strophe geht es um eine Anklage. Es ist dem lyrischen Ich viel zu grauenhaft, als man klage, dass alles schnell geht und vorüberrennt. Nach ihm hat die Klage keinen Sinn, da alles schon gleitet und vorüberrennt. Die Klage nützt nichts gegen die Vergänglichkeit. Auf Grund des Schauderns der Vergänglichkeit wird nahegelegt, darüber zu schweigen als darüber zu jammern (vgl. Wieland, 2001, S. 102). In der dritten Zeile dieses Terzetts handelt es sich um das Prinzip des Gleitens. Der Fraglichkeitscharakter unseres Daseins (unserer Existenz und unseres Lebens) wird betont. Die Terzine drängt alles in die Zukunft.

Strophe III: Zeilen 7-9

In der ersten Zeile des dritten Terzetts wird das Thema der Identität d.h. der Sich-Selbst-Gleichheit (des Seins) angesprochen. Es ist viel zu grässlich, als dass man klage, dass sein eigenes Ich durch nichts gehindert wird. Zum Konzept der transzendierenden Auflösung bzw. des Schwindens des Ich-Konstrukts wird die folgende Ansicht vertreten: „Das Ich wird in

seiner Zeitlichkeit bedroht. Die Einheit des Selbst wird in eine Folge unverbundener Momente aufgelöst.“ (Jens, 1988-1992, S. 981)

In der zweiten Zeile wird vom Thema des Gleitens der Zeit zum gleitenden Ich in der Zeit übergegangen.

Der Dichter verwendet in der zweiten Zeile der dritten Strophe ein pleonastisches Epitheton (Beiwort als Attribut verwendetes Adjektiv → eine Hinzufügung eines nicht unbedingt erforderlichen Attributs): „*mein eigenes Ich*“ / „*einem kleinen*“. Das Ich kann seine eigenen Bedingungen (Transformationen und Veränderungen durch das Altern bzw. Durchgang durch verschiedene Identitäten) nicht erklären. Das lyrische Ich hat keinen Einfluss darüber, wie es sich aus einem kleinen Kind zu einem erwachsenen Menschen entwickelt hat. Es gibt keinen Halt. Es hat verschiedene Stadien und Phasen, denn das Leben geht durch verschiedene Entwicklungsphasen (von der Wiege bis zum Grabe: Geburt → Kindheit → Pubertät → Jugend → ... → Tod). Es geht immer weiter. Das Ich ist nicht statisch und nicht fest dargestellt.

Die Klage über die Vergänglichkeit, die Flüchtigkeit der menschlichen Lebenszeit und die Unvorhersehbarkeit des Todes ist religiös konnotiert und lässt sich in Erzähltexten der Moderne oft mit den christlichen Vorstellungen des Barocks verbinden. Die Rückbesinnung der Literatur auf barocke Leitmotive macht Kaiser (1991, S. 340) in seinem Beitrag deutlich: „Im Münden des emotional Hochbesetzten Motivs von der Flüchtigkeit des Menschenwesens in die Ich-Thematik zeigt sich das Zeitcharakteristische innerhalb der Fortsetzung einer großen, vor allem barocken Tradition der Vergänglichkeitsklage, wie sie besonders im katholisch-habsburgischen Kulturraum lebendig ist.“

In der dritten Zeile des dritten Terzetts fragt sich das lyrische Ich, wie sein eigenes Ich ihm unheimlich stumm und fremd wie ein Hund werden konnte. Es hat das Verhalten seines eigenen Ich drastisch ausgedrückt. „*Mir wie ein Hund*“ ist ein unangenehmer Vergleich. Ein Gefühl der Angst und des Grauens beschleicht es, da es ihm fremd geworden ist. Sein Entsetzen auf Grund der Selbstentfremdung zeichnet sich in der rhetorisch-metrischen Struktur des Gedichts deutlich ab. Es drückt wegen seiner Aufregung keine vollständigen, sondern elliptische Sätze aus, wie die neunte Zeile: „*Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd*“ belegt (vgl. Wieland, 2001, S. 103). Hinzu kommt: Die Tatsache, dass das Reimschema vom herkömmlichen Reimschema abweicht, wie bereits in Unterkapitel 2.2 thematisiert wurde, spiegelt seine beschädigte personale Identität wider (vgl. Wieland, 2001, S. 103). Im Zusammenhang mit der Erfahrung der Selbstentfremdung bemerkt Baumann (2007) nachdrücklich:

Dieser Vers mit dem lastenden Orgelpunkt über dem dunklen »u« mag zunächst ein Befremden hervorrufen, bis man das magische Lebensgefühl darin erkennt. Die Metapher bringt, entgegen ihrem Wesen, nicht Übersetzung, sondern etwas Ursprüngliches, und erst der wechselseitige Reflex erschließt die Beziehung. Das »Kind« erscheint vertraulich nahe, das eigene vergangene Ich blickt aus ihm, aber es ist auch unbegreiflich fern; mit dem »Hund« scheint den Menschen nichts zu verbinden, und dennoch kennt er jenes zärtliche Mitgefühl zum Kreatürlichen und eine »phantasievolle Sinnlichkeit, die sich etwa auch in ein Tier hineinträumen« kann, »in einen Hund, in einen Schwan. Der Mensch, der auf sein früheres Wesen zurückblickt, gewahrt sich traumhaft, nah und fern zugleich, und etwas Erlösendes und Quälendes liegt in diesem Sich Erblicken, menschliches Mitgefühl und kreatürliche Wortlosigkeit: »unheimlich stumm und fremd.« (Baumann, 2007, S. 227f.)

Diese Strophe behandelt die ungeheure Vergänglichkeit im Hinblick auf die Autobiographie des lyrischen Ichs. Dieses verwundert das abscheuliche Gefühl der Vergänglichkeit, das es überwältigt. Es ruft Erinnerungen an die Kindheit, ihm misslingt jedoch, das Ich in der Kindheit und das Ich von heute in Verknüpfung zueinander zu bringen. Es verstrickt sich in Widersprüche: Zum einen durchläuft es in seinem Leben die Phase

vom Kind zum Erwachsenen, wie die Belege „*durch nichts gehemmt*“ (V. 7) und „*herüberglitt*“ (V. 8) beweisen. Zum anderen ist ihm seine eigene Person nun fremd geworden, denn es trennte eine frühere Lebensphase aus seiner Person ab, was eine Identitätskrise zur Folge hat (vgl. Wieland, 2001, S. 102f.)

In dieser Strophe kann man die Konfrontation des Ich mit der Frage nach dem Sinn des Lebens, wie der Mensch seine Bedingungen erfüllen kann, wie man leben soll etc... Das Verbum *gleiten* erscheint zweimal („*gleitet*“ / „*herüberglitt*“) und führt neue Erlebnisse ein. Es gehört zu uns als Menschen eine Offenheit in der Form des Daseins. Durch die Reflexion, das Bewusstsein und das überprüfende Nachdenken entsteht ein Spalt. Der Mensch ist durch seine Form nicht determiniert und nicht bestimmt (# Das Tier hat ein reines Dasein und ist ohne Geschichte.) Er hat sich entwickelt und diese Entwicklung geht immer weiter bis zum Tod. Kaiser (1991, S. 339) betont, dass Hofmannsthals Gedicht am Übergang von „*alles*“ zu „*mir*“ „nicht nur eine universale Distanz, sondern auch eine universale Verflechtung“ zwischen der zweiten und dritten Strophe begründe.

Strophe IV: Zeilen 10-12

Die vierte Strophe wird mit »*Dann*« eingeleitet, um neue Perspektiven zu eröffnen. Sie behandelt die unsagbare Vergänglichkeit in Bezug auf die Familiengeschichte des lyrischen Ichs. Es weiß, dass es einen Teil der Geschichte und der sich wechselnden Generation darstellt. Vor ihm gab es die Vorfahren und nach ihm wird es die Nachfolger geben. Wie Baumann (2007, S. 229) betont, entstamme dies einer „Ferne, die tiefer gegründet [ist] als das Geschehene“. Es sei eine Einsicht, die gleichfalls Schauern erregt: »daß ich auch vor hundert Jahren war [...]«. Die Lebensgewebe des Menschen seien hierbei „mit feinen, unabsehbar langen Fäden durchsetzt“.

Hier glaubt das lyrische Ich schon vor hundert Jahren in seinen Vorfahren, die schon tot waren, existent gewesen zu sein und macht die Erfahrung, mit sich selbst und seinen Ahnen eins zu sein, was durch die chiastische Klimax „*Mit mir verwandt [...] / So eins mit mir*“ (V. 12/13) sowie durch die erweiterte Epipher „*wie mein eignes Haar*“ (V. 12/13) rhetorisch betont wird (vgl. Wieland, 2001, S. 104). Dadurch erreicht das lyrische Ich zwei Ziele: die Unvergänglichkeit auf Grund seines Fortlebens in seinen Nachfahren, denn die Vergänglichkeit des persönlichen Lebens lässt sich kollektiv bewältigen und die Intensivierung seines Lebens auf Grund seiner Teilnahme am kollektiven Leben der Vorfahren (vgl. Wieland, 2001, S. 104). In seinem Körper spürt der Mensch das Leben ferner, unbekannter Verwandtschaft, abgeschiedener Völker und vergangener, vergessener Zeiten (vgl. Baumann, 2007, S. 229). Diese Verwandtschaft lässt sich aus den Bedingungen der Vererbung von Generation zu Generation erklären, denn die Vergangenheit und Gegenwart sind eng miteinander verzahnt. So verhandelt der Dichter thematisch auch die Wahrnehmung von Zeit, die im Bewusstsein der unweigerlichen Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Lebens liegt, wie Aurnhammer (2016) feststellt:

Es erläutert in drei Finalsätzen die Flüchtigkeit allen Lebens, die das lyrische Ich als aktuelle Erfahrung in der ersten Strophe beschreibt: »Daß alles gleitet und vorüberirnt« (V.6), »Und daß mein eignes Ich [...] / Herüberglitt aus einem kleinen Kind« (V.8), »Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war« (V.10). Der erste Finalsatz ist die deutsche Übersetzung eines Heraklit-Worts, das Hofmannsthal wohl eher aus Walter Paters *The Renaissance* (1873) als aus Platons *Kratylos* kannte und das als griechisches Zitat dem Gedicht in der ersten Reinschrift noch als Motto dient. (Aurnhammer, 2016, S. 147)

Strophe V: Zeile 13

Eine Kulmination im angesetzten und daher besonders hervorgehobenen Vergleich mit dem eigenen Haar des lyrischen Ichs ist im Schlusssatz zu erkennen. Die letzte und die vorletzte Zeile »*So eins mit mir als wie mein eignes Haar*« sind nämlich identisch. Die letzte Zeile wiederholt und steigert die vorletzte Zeile, um die Aussage zu verstärken. Die Verwandtschaftsferne bleibt andauernd nah und „in unüberbietbarer Steigerung wird das Unverlierbare gesiegelt“ (Baumann, 2007, S. 230). Warum wird ausgerechnet „*Haar*“ zum Vergleich mit den Vorfahren herangezogen? Haare stehen symbolisch für Vergänglichkeit, denn sie wachsen, fallen aus und wachsen wieder nach, genauso wie Generationen von Menschen, die nachwachsen und absterben. Die Schlusszeile rückt somit ins Zwielficht, denn die Einheit mit den Ahnen ist vergänglich und Haare zu Hofmannsthals Zeiten wachsen nach dem Tod weiter. Dies gibt Hoffnung, dass etwas vom Ich übrig bleibt ebenso wie das Ich 100 Jahre zuvor in den Ahnen existierte hatte.

Für die Äußerung dieses krönenden Abschlusses eines Gedankenganges durch eine Sentenz bedient sich Hofmannsthal dem Epiphonem, was einen ausdrucksstarken Ausruf bezeichnet, der zum Gedichtabschluss verwendet wird und sentimentaler Natur ist. Der Mensch erlebt die Erfahrung der Einheit mit allem, was ist. Dieses Erlebnisgefühl wird als „Präexistenz“ genannt, wie den Worten der Autoren Hienger und Knauf (1969) zu entnehmen ist:

Dieser Zustand, in dem der Mensch ahnend der Totalität der Welt gewiss ist, in dem er sich eins fühlt mit allen Dingen und Wesen der Natur, wird durch die Präexistenz bezeichnet, dessen Begriff von Hofmannsthal umschrieben worden ist. Dieses Phänomen der Präexistenz beansprucht in dem gesamten Werk von dem früh gereifter Hofmannsthal, besonders aber in der Lyrik hervorragende Stellung und Bedeutung. (Hienger und Knauf, 1969, S. 138f.)

4. Versuch einer kurzen Darstellung etlicher sprachlich-stilistischer Mittel

In diesem Gedicht wird aus der Ich-Perspektive erzählt. Die Sätze werden oft mit „*ich*“ eingeleitet. Das lyrische Ich zeigt sich:

- in der ersten Person des Personalpronomens, z.B. „*noch spür ich*“, „*dass ich auch vor*“, „*mir wie ein Hund*“ und „*Mit mir verwandt*“.
- im Possessivpronomen, z.B. „*meine Ahnen*“, „*mein eigenes Ich*“, „*mein eigenes Haar*“. Das kindlich Konkrete „*Dies ist ein Ding*“, „*die im Totenhemd*“, und das grammatisch Unkorrekte der Rede „*so eins mit mir als wie*“, gehören zum Sachverhalt der Terzinen“ (Kaiser, 1991, S. 340).

In der Gestaltung dieses in gereimten Strophen verfassten Gedichts ergeben häufige Enjambements (am Übergang der Zeile 2/3; 5/7; 8/9; 11/12) einen mosaikhaften Eindruck. Hofmannsthal bedient sich der Klangfigur, der Alliteration (z.B. (*dies, Ding, das*), (*fort für immer fort*), der Assonanz (z.B. *ganz, vergangen*) (*Hund, unheimlich*) und der Klangtextur „*a*“ (z.B. *kann, das, dass, nahen Tage*), die eine ästhetische Ordnung schaffen.

In den letzten zwei Zeilen wird der Vergleich als rhetorische Figur zur Steigerung der Anschaulichkeit der Aussagen des lyrischen Ichs verwendet („*seine Ahnen sind mit ihm verwandt wie sein eigenes Ich mit ihm verwandt*“). Diese fragile Einheit wird zusätzlich durch die Epipher „*wie mein eigenes Haar*“ untermauert. Schließlich, so Kaiser (1991, S. 341), überführe das „*Erlebnisgedicht der Welt und der Ich-Auflösung* [...] die Welt und Ich-Auflösung zuletzt ins Gegenreich der Kunst, in dem sehr wohl eine Ich-Instanz überdauert.“

Die Strophengliederung bevorzugt eine weitreichende Verknüpfung von Gedanken, Bildern und Ideen. Fast jede Strophe bringt etwa Überraschendes. In dieser kunstvollen Strophenform findet die Simultanität des Geschriebenen – des Inhalts – und der Beschreibung – der Form – statt.

Die Terzine **vollzieht** nicht nur das Gleiten und Vorüberennen als Form, sondern auch als Form. Das ist die inhaltliche Dialektik noch einmal:

In der Form praktiziert, ist das Gleiten und Vorüberennen in einem doppelten Sinne aufgehoben: bewahrt und überstiegen zugleich. In dem die Form das Fließen stilisiert und darin zur Vollendung bringt, lässt sie es auch in der Vollendung stillstehen. (Kaiser, 1991, S. 341)

Was die vorherrschenden Stilmittel angeht, findet sich im gesamten Gedicht der Pleonasmus, bei dem eine Wiederholung sinngleicher Begriffe zur Hervorhebung oder Betonung erfolgt:

Tautologische Wendungen bestimmen das gesamte Gedicht: »Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen« (V.3), »voll aussinnt« (V.4), »gleitet und vorübereinnt« (V.6), »mein eignes Ich« (V.7) »kleine[s] Kind« (V.8), »meine Ahnen [...] mit mir verwandt« (V.11 f.), »mein eignes Haar« (V.12 und 13). In den pleonastischen Wendungen kommt das Bemühen des lyrischen Ich zum Ausdruck, eine Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit ziehen zu können, wie es das sinnliche Erleben nahelegt. (Aurnhammer, 2016, S. 147)

5. Schluss

Der Aufsatz beschäftigte sich mit dem Prozess der Vergänglichkeit, wovon alles in seiner Zeitlichkeit bedroht ist. Es wurde das Thema Identität angesprochen. Drei Identitätsprobleme wurden umrissen:

1. Selbstentfremdung des lyrischen Ichs (fremde Kindheit – fremde aktuelle Person)
2. Selbstverlust durch Ausweitung der Ich-Grenzen auf seine Vorfahren
3. Selbstverlust durch Auflösung der Ich-Grenzen

Im Mittelpunkt standen bei der Untersuchung dieser Thematik die Vergangenheit naher Tage, das Vorüberennen, die Fremdheit des Eigensten des Ichs und die Verwandtschaft des Fremdesten im Ich. Es wurde das Zentralthema des Zerfalls des Ichs und der zertrümmerten Welt zum Ausdruck gebracht:

Das Phänomen des Zerfalls ist jedoch doppeldeutig: Es trägt die Züge des Niedergangs und der Resignation ebenso wie das positive Bewusstsein elitärer Ausgrenzung aus dem normalen Leben und einer von gesteigerter Sensibilität und Versteigerung geprägter Lebensform. Genau diese Ambivalenz ist gekennzeichnet für die Epoche des Fin de siècle. (Harenbergs Lexikon der Weltliteratur, 1989, S. 949)

Hofmannsthal's Gedicht erhält den trübsinnigen Genuss an „vergleitenden Zuständen der Welt und des Ich“ (Kaiser, 1992, S. 338). Das Gefühl der Wichtigkeit des Daseins, das die von Nietzsches Nihilismus beeinflusste Literatur des frühen 20. Jahrhunderts vermittelt, ist in diesem Gedicht des bedeutenden österreichischen Lyrikers und früh gereiften Dichters – Hugo von Hofmannsthal – stark geprägt. Dieser drückt in seinem von der ausgeprägten Todesmetaphorik charakterisierenden Gedicht eine ambivalente Einheit (Ambivalenz) aus: die Koexistenz von Nähe und Verfremdung. Das Leben ist ein großer Prozess und etwas Mysteriöses. Das eigene Ich ist dem Dichter plötzlich fremd und dadurch wird ihm das Leben ein Rätsel. Der Lyriker stellt durch das Thema der Vergänglichkeit dem Menschen eine Aufforderung, dass er sich um seine Seele kümmert.

6. Literaturverzeichnis

Aurnhammer, A. (2016): »Terzinen über Vergänglichkeit« (1895/96). In: M. Mayer & J. Werlitz (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, J. B. Metzler Verlag GmbH, 147-149.
https://www.academia.edu/66879216/_Terzinen_über_Vergänglichkeit_1895_96_ (Zugriff: 05.03.2025).

Baumann, G. (2007): Continuität in der Vergänglichkeit – »... von nichts ausgeschlossen«. In: In G. Neumann, U. Renner, G. Schnitzler & G. Wunberg (Hrsg.), *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne*. Band 15. Freiburg, Rombach Wissenschaft, 223-238.

Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren, Werke, Begriffe (1989). (5 Bände). Kuratorium: F. Bondy, I. Frenzel, J. Kaiser, L. Kopelew & H. Spiel. Dortmund, Harenberg Lexikon-Verlag.

Hienger, J. und Knauf, R. (Hrsg.) (1969): Hugo von Hofmannsthal. In: *Deutsche Gedichte von Andreas Gryphius bis Ingeborg Bachmann. Eine Anthologie mit Interpretationen*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 138-147.

Hofmannsthal, H. v. (1952): *Gedichte und lyrische Dramen*. Hrsg. von H. Steiner. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag (Originalveröffentlichung 1894).

Jens, W. (Hrsg.) (1988-1992): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. 22 Bd. München, Kindler.

Kaiser, G. (1991): Ich als Ensemble. In: Kaiser, G.: *Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart. Ein Grundriss in Interpretationen*. Band 2. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 38–59.

Mann, G. (1980): „Vom Gleiten der Zeit“. In: Schloezer, K. v. / Reich-Ranicki, M. (Hrsg.): *Frankfurter Anthologie*. Band 5. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 123–126.

Schweigert, M. (2021): Station 3: Vanitas, memento mori und carpe diem (obligatorisch). In: *Lernzirkel Lyrik des Barock - Landesbildungsserver Baden-Württemberg*. <https://www.schule-bw.de/faecher-und-schularten/sprachen-und-literatur/deutsch/unterrichtseinheiten/epoch2/barock/lernzirkel-lyrik-des-barock.pdf> (Zugriff: 25.05.2025).

Wieland, K. (2001). Formen und Funktionen personaler Identitätskonflikte in der Lyrik Hugo von Hofmannsthal. *Recherches germaniques*, (31), 85–111.
<https://doi.org/10.3406/reger.2001.1248> (Zugriff: 04.03.2025).