

WOLFRAM MAUSER

Hofmannsthals „Triumph der Zeit“

Zur Bedeutung seiner Ballett- und Pantomimen-Libretti

HOFMANNSTHALS "TRIUMPH DER ZEIT"

Zur Bedeutung seiner Ballett- und Pantomimen-Libretti

Wolfram Mauser

Im Jahre 1900 verbrachte Hofmannsthal die Zeit vom 10. Februar bis 2. Mai in Paris. Die Fülle neuer Eindrücke und viele fruchtbare Stunden des Alleinseins blieben nicht ohne Wirkung. Im März schrieb er an seine Eltern: "[...] so habe ich [...] einen solchen Reichtum von Eindrücken, Erinnerungen und Kombinationen, daß ich mich doch versichert fühlen muß, in meinem Leben noch recht vieles produzieren zu können". Mit "Lebhaftigkeit und Zutrauen" dachte er an die Zukunft. Im Zusammenhang solcher Äußerungen steht der Hinweis: "Ich denke morgen ein Ballett anzufangen, das für Richard Strauss bestimmt ist" (B2, 19). Das Ballett - *Triumph der Zeit* - kam noch in Paris so weit voran, daß er im Juni und Juli 1901 - wieder in Wien - nur mehr den dritten Akt hinzuzufügen brauchte. Kurz vor und nach seiner Eheschließung (8.6.1901) - und nicht lange vor dem Chandos-Brief (1902) - stellte er damit ein Werk fertig, das Rudolf Borchardt in seinen *Erinnerungen* ein "Phantasiewunder" nannte. (1)

Zu der Tatsache, daß diese erste Ballett-Pantomime Hofmannsthal in einem der glücklichsten und kreativsten Abschnitte seines Lebens zustandekam, steht eine spätere Äußerung in eigentümlichen Widerspruch; am 22.12.1901 - sechs Monate später - schrieb er an Ria Schmuylow-Claassen: "Solche Sachen wie das Ballett [*Triumph der Zeit*, 1901] und die Pantomime [*Der Schüler*, 1901] sind ja eigentlich nichts" (B2, 62). Die Enttäuschung Hofmannsthal darüber, daß sich die Vertonung des Balletts und damit auch "materielle Hoffnungen", die er an Aufführungen des Werkes geknüpft hatte, zerschlugen, war groß; sie erklärt seinen Mißmut. Hofmannsthal überwand aber diese Enttäuschung. In der Zeit von 1900 bis kurz vor seinem Tod entstand eine Reihe weiterer Ballett- und Pantomimen-Dichtungen: *Der Schüler* (1901), *Das fremde Mädchen* (1910), *Amor und Psyche* (1911), *Josephslegende* (1912), *Die Biene* (1914), *Die Grüne Flöte* (1916), *Prima Ballerina* (1917), *Divertissement* (1920), *Die Ruinen von Athen* (1922), *Achilles auf Skyros* (1925), die Pantomimen zum "Großen Welttheater" (1923-1928) - um nur die wichtigsten zu nennen. Der Band 'Dramen VI' der neuen Ausgabe der 'Gesammelten Werke' faßt sie erstmals übersichtlich zusammen. Hinzu kommt - wie Rudolf Hirsch und Leonhard M. Fiedler zeigten (2) - Hofmannsthal's intensive Mitarbeit an Ballett-Inszenierungen Max Reinhardts, die anonym blieb und in ihrem Umfang gar nicht mehr sichtbar gemacht werden kann. Dies recht-

fertigt aber keineswegs die Zurückhaltung, die die Literaturwissenschaft bisher den Ballett- und Pantomimendichtungen Hofmannsthals gegenüber zeigte.

Hofmannsthals Ballett- und Pantomimen-Libretti stehen in engem Zusammenhang mit der äußerst lebendigen Ballettkultur der Jahrhundertwende. Die Tradition und die Handlungen des 'ballett russe' (Fokine, Diaghilew, Nijinski) sind für sie nicht weniger bedeutsam als die darstellerische Kunst großer Tänzerinnen (Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Grete Wiesenthal, Anna Pawlowa). Auf diesen wichtigen, aber doch allgemein bekannten Aspekt möchte ich nicht weiter eingehen.

Mir geht es vielmehr darum zu zeigen, daß Hofmannsthals Ballett- und Pantomimen-Libretti nicht nur eine besondere Gattung, sondern auch ein spezifisches *literarisches Medium* darstellen, das sich für die Formulierung bestimmter Aussagen besonders eignete, ja geradezu anbot. Es trifft zu, daß Hofmannsthals Ballett- und Pantomimen-Libretti zunächst nicht für den Druck bestimmt waren und zum Teil auch gar nicht publiziert wurden. Dies entsprach durchaus ihrem funktionalen Charakter. Sie vermögen aber nicht nur im Rahmen einer Aufführung, sondern auch bei einfacher Lektüre im Leser etwas von dem zu evozieren, was die *mimisch-musikalische Darbietung* im Zuschauer auslösen sollte: den lebendigen Eindruck von Gedanken. Es gibt kein anderes literarisches Medium, in dem das Wort zunächst die Aufgabe hat, *mimisch-musikalische Realisierungen* anzuleiten, das zugleich aber so geartet ist, daß es auch ohne sie im Leser entsprechende Vorstellungen erwecken kann. Dies überrascht nicht, da die Szenarien weniger den *mimisch-technischen* Aspekt der Bewegungsabläufe beschreiben als deren inhaltliche Bestimmung, so daß man sich - wie Günther Erken sagt (204) - "über die Bedeutung eher im klaren ist als über die Möglichkeit der Bühnenverwirklichung". Dies gilt freilich in viel geringerem Maße, wenn man - was für uns heute nahe liegt - nicht an Bühnenaufführungen, sondern an die praktisch unbegrenzten Möglichkeiten denkt, die mit dem Film bzw. dem Trickfilm gegeben sind.

"Es sind wohl Schauspiele, [...] aber keine Dramen" (P3, 48), meint Hofmannsthal zur Frage ihrer Einordnung; doch ist dies weitgehend ein Problem der Definition. Die Bühnenkunst kannte immer schon eine stumme Gebärde, in der sich Empfindungen und zwischenmenschliche Beziehungen ausdrücken. Das *Mimische*, losgelöst von sprachlichen Äußerungen, stellt *eine* extreme Möglichkeit des Theatralischen dar; neben anderen extremen Formen, wie dem scharf pointierten, stichometrischen Dialog, der durch Rede und Widerrede den Gedanken entwickelt, abgrenzt und profiliert; oder dem über Spiel und Gegenspiel sich zuspitzenden Konflikt, der die Handlung hervor-, weiter- und zur Katastrophe treibt. Hofmannsthals Ballett- und Pantomimendichtungen - Produkte seiner "Phantasie des Auges" (3) -

haben die Funktion, Erfahrungen und Gedanken, die sprachlich nur unvollkommen vermittelt werden können, zu veranschaulichen und zu bekunden. Es sind Schau-Spiele in einem sehr wörtlichen, aber doch besonderen Sinnes Begriffes.

Dies führt zur Frage nach den Aussagen, die Hofmannsthals Ballett- und Pantomimen-Dichtungen vergegenwärtigen. Wollte ich diese Frage in der sehr begrenzten Zeit für jedes der Libretti beantworten, so könnte dies nur in sehr vordergründiger Weise geschehen. Ich beschränke mich deshalb auf den *Triumph der Zeit* (1901), auf Hofmannsthals erste Dichtung dieser Art, und versuche zu zeigen, auf welche Weise es dem Dichter gelingt, diese wenig beachtete Form seinem besonderen Ausdrucksbedürfnis nutzbar zu machen.

Die Hofmannsthal-Forschung ist sich weitgehend darin einig, daß es dem Dichter in seinem Werk vorwiegend darum ging, Grunderfahrungen des Lebens zu formulieren. Bei der Erörterung dieser Grunderfahrung bediente sie sich einer Reihe von Begriffen, die sie zum größten Teil von Hofmannsthal selbst übernommen hat: Einheit-Gespaltenheit, Vereinigung-Vereinzelnung, Verknüpfung-Trennung, Dauer-Augenblick Konfiguration-Verwirrung, Verwandlung-Beharren, Vorwegnahme-Erinnerung, Notwendigkeit-Zufall, Gedanke-Tat; aber auch umfassenderer Kategorien wie: Leben, Tod, Zeit, Ganzheit, höhere Mächte.

Die Erfahrungen, die in Hofmannsthals Darstellung dieser Grundtatsachen zum Ausdruck kommen, sind gegensätzlicher, ja widersprüchlicher Art. Von dieser Erkenntnis leite ich die These ab, die ich nachfolgend begründen werde, daß Hofmannsthal in *Triumph der Zeit* - ähnliches trifft für die anderen Ballett- und Pantomimendichtungen zu - vor allem den *antinomischen* Charakter dieser Lebenselemente bildhaft-szenisch-mimisch-musikalisch vergegenwärtigt. Das Stück handelt von der nicht begründbaren und insofern geheimnisvollen Tatsache, daß das Leben nicht eine Summe gleichgerichteter Erfahrungen darstellt, sondern eine in ihren Widersprüchen unauflösbare Einheit, ein spannungsvolles Ganzes. Die Begriffe - die "dürren Begriffe" (Pl, 211) - zu deren besonderen Merkmalen es gehört, daß sie sich erst in der gegenseitigen Abgrenzung erhellen, zielen auf die Trennung der Phänomene. Sie können daher das, was das Leben ausmacht, nicht erfassen und festhalten. Und da Sprache ohne Begriffe nicht vorstellbar ist, gilt dies für einen großen Teil der sprachlichen Äußerungen. Bilder und Szenen - die sprachfreie Vergegenwärtigung von Lebensvorgängen - haben demgegenüber die Chance, das Ineinander, Füreinander, Miteinander, das Interdependente, das Wechselseitige und das Einander-Bedingende heterogener Momente des Lebens zu veranschaulichen. Dies - jenseits der Sprache - zu erreichen, ist m.E. die Hauptabsicht, die Hofmannsthal mit seinen Balletten und Pantomimen verbindet. Die Gebärden, die allegorischen Figuren, die Konfigurationen und die sinnenthüllenden Vorgänge hält

Hofmannsthal für verlässlichere Verständigungsmittel, als es die Sprache ist. Sie sind geeignet, das zu leisten, was er in einem Brief an R.A.Schroeder am 19.4.1901 in Hinblick auf *Triumph der Zeit* als Ziel formuliert:

Dem Ballett fehlt noch immer der letzte Akt, der viel Glanz haben soll, eine geistige Glücksatmosphäre, in der jedes mimische Detail sich aus einer inneren Seligkeit heraus vollzieht. Das kann man natürlich nicht mit dem Kopf machen wie anderes hie und da (BZ, 43).

Dabei entgeht Hofmannsthal nicht dem Widerspruch, daß er Inhalte, die sich in ihrem vollen Umfang, d.h. vor allem in ihrer geistig-atmosphärischen Qualität mit Mitteln der Sprache nicht zufriedenstellend formulieren lassen, aber mit Hilfe des Mimischen, Figurativen und Musikalischen vermittelbar erscheinen, in den Ballett-Pantomimen doch unter Anwendung der Sprache festhalten muß. Hier handelt es sich allerdings um eine Sprache, die nicht danach trachtet, das Gemeinte selbst zu benennen, sondern die Darstellungsmittel, die den umfassenden Inhalt vergegenwärtigen sollen. (4)

Das Ballett *Triumph der Zeit* besteht aus drei Aufzügen, aus drei Spiel-Einheiten, aus drei Schaubildern, aus drei Tableaus. Im ersten Aufzug skizziert Hofmannsthal anekdotisch-episodenhaft die thematischen Schwerpunkte. Die Figuren tragen - ähnlich dem *Kleinen Welttheater* - nicht Namen, sondern verkörpern charakteristische Lebenssituationen und Erlebnisweisen. Sinndichte wird mit wenigen Figuren erreicht. Wechselseitiges Bezogensein und füreinander-Bedeuten spricht aus den typischen Konfigurationen. In den sich wandelnden Konfigurationen sind sie auf unterschiedliche Weise füreinander wichtig. Der GÄRTNER und seine Frau: Ihre einfache, unanfechtbare, zeitlose Liebe ("für mich bleibst du immer gleich, immer jung [...] (356/14) (51) gibt jedem der beiden und beiden gemeinsam die Macht, Erstarrtes zum Leben zu erwecken; der Park ums Haus mit vielen allegorischen Figuren, dessen vitale Kraft bis dahin geruht hatte, wird entbunden, entfesselt: die Rosen, der Flieder wachsen und blühen, das Wasser rauscht. "Seliges, leichtes Fließen" - und "Verfließen der Zeit", das Blühen - und das Verblühen, das Rauschen - und das Verrauschen machen auf das Antinomische in Natur und Menschenleben aufmerksam, auf das Vergehen, das in allem Gewordenen enthalten ist. Tanzfiguren und Motive der Musik vereinigen sich reigenhaft, kehren wieder und durchdringen das Ereignis-hafte mit höherer Bedeutsamkeit. Die zeitlose, jugendhafte Liebe und das ALTE WEIB - häßlich, verlobt - treten in Kontrast. Zwischen dem Liebeserfüllung verheißenden Kind AMOR und dem mit Gold fortlockenden ALTEN WEIB entscheidet sich das MÄDCHEN für den Geliebten, den Dichter. Dieser steht zwischen dem MÄDCHEN, das er verlassen hat, und der TÄNZERIN, die seine Sinne berauscht. Vom DICHTER und vom GRAFEN umworben, wendet sich die TÄNZERIN dem GRAFEN zu und gibt sich in sein Haus. AMOR führt aber das MÄD-

CHEN zum DICHTER zurück; für sie waren die Stunden mit ihm Inbegriff höchsten Glücks; für ihn waren sie die Verzauberung eines Augenblicks, der nicht wiederholbar ist. Mit einer Handbewegung "wie gegen ein ärgerliches Blendwerk" (361/19) weist er sie ab; Gefühlsintensität ohne personale Beziehung ist ihm geblieben; er "umschlingt mit beiden Armen die blühenden Zweige und drückt die Blüten dolden an Brust und Gesicht [...]" (362/21). Das 'gläserne Herz' - ein erfundenes Zeichen wie die 'silberne Rose' - versinnbildlicht diese Liebe. Der DICHTER bringt das Herz zum klingen, gewinnt Gewalt "über jede Bewegung ihres Leibes" (364/21) - doch das gläserne Herz zersplittert, und das MÄDCHEN sinkt tot zu Boden. Die TÄNZERIN wirft sich dem DICHTER in die Arme, windet ihr offenes Haar um seinen Kopf und geht mit ihm in die dunkle Nacht. Die Bestattung des MÄDCHENS begleiten anschwellende Fließens-Verfließens-Figuren und -Rhythmen.

Der zweite Aufzug überhöht das Anekdotisch-Episodenhafte ins Grundsätzliche: Zeit ist zugemessene Zeit, als Zeitspanne und substantiell. Die Zeitelemente (Jahre, Stunden, Augenblicke) wohnen auf dem Parnaß in geheimnisvoller Kommunikation mit der Natur und zugleich in einer Welt des kultivierten, in der das Nützliche zwar zählt, sich aber nicht als solches zu erkennen gibt. Sanfte Formen der Landschaft, gegliederte Gefilde, leichtwipfelige Bäume, schöngeformte Pflanzen, reiche Früchte lassen den Bereich, aus dem dem Menschen die Stunden zukommen, als wohlmeinend und wohlwärtig erscheinen. Jede der Stunden ist - schon im Leerraum schlummernden Abwartens - von charakteristischer seelischer Eigenart (selig, trauernd, erhaben usw.) oder besonderer erlebnishafter Prägung (Wanderer mit Hut und Stab, goldroter, gewappneter König, barfußiger Fischer usw.). ZUICHLN rufen die Zeitelemente auf die Bahn des Einzellebens, lassen sie "durch den Triumphbogen gleichsam zu den Irdischen hinab(zu)stürzen" (371/27). Zeit erscheint als das Oberdauernde, als das Zugemessene, als Abschnitt irdischen Existierens, als gehaltvolle Spanne des Daseins. Die Zeit, das einzelne Maß, kann so und anders gefüllt sein, Liebe kann dies und jenes bedeuten, Glück kann sich auf die eine und die andere Weise darstellen. Die Stunde als individuelle Erfüllung und als Element des zeitlos Gleichförmigen - in diesen Antinomien vollzieht sich das Leben, wird es in seiner Ganzheit erkennbar.

Der dritte Aufzug verschmilzt die Elemente der beiden ersten zu einem Gesamtvorgang großen Ausmaßes. Die Tanzfiguren und Motive der Musik versinnbildlichen das Fließen und Verfließen in gesteigerter Dynamik. Erinnerung und Gegenwart erscheinen ineinandergeblendet, ebenso Personen und Schicksale, symbolische Gegenstände und typische Situationen. Der DICHTER tritt ein gutes halbes Jahrhundert später als ALTER MANN auf. In seiner Tochter und deren GELIEBTEM verwirklicht sich Liebe in einer neuen Spielart. In einem "unsäglich gewaltigen Heranschreiten [...]" wie der

Schritt des Schicksals" tritt die "ERHABENE STUNDE" (388/43) in den irdischen Bereich. Die glühenden Scherben des zersplitterten gläsernen Herzens vereinen sich; das wiedererstandene verwandelt sich in eine glühende Fackel, deren leuchtender Schein Zauberkraft entfaltet. Während das Irdische versinkt und der ALTE MANN/DICHTER aufwärtschreitet, entgrenzt sich der Raum. Das griechische Dekor verwandelt sich zu Zeitlosem, und Figuren des Spiels werden zu Elementen eines kosmischen Vorgangs. Das Meer erglüht und "gebiert" "in wundervollem Farbenspiel" die Sonne (391/46). Die von oben durchleuchtete Meeresflut ist von riesigen Gewächsen durchrankt und gleicht einem üppigen Waldesdickicht. Auf dem Rücken gewaltig bewegter hogen erscheinen einzelne Gestalten; es sind Teile des Elements und zugleich Verdichtungen aus gleichem Stoff, individuelle Ausprägungen der Grundsubstanz, höchst persönliches Schicksal in einem allgemeinen, alles durchwaltenden Vorgang. Die ins Monumentale gesteigerte Vision am Schluß vergegenwärtigt zweierlei: den Zusammenklang reicher Formen, glühender Farben, mächtiger Töne, leuchtender Atmosphäre und gewaltiger Bewegung. Sie versinnbildlicht Kosmogonie, höhere Macht und Verklärung, das, was das Leben als Ganzes in dieser Welt bedeutet. So großartig, vielfältig und dynamisch das Leben als Ganzes hier auch dargestellt wird, der Triumph steht beim einzelnen, bei der Verwirklichung und Bewältigung des Einzelschicksals. Der Augenblick, die Stunde, das Jahr, die Lebensspanne des einzelnen ist Lebenssubstanz, zur Gestalt geronnen. Diese Verdichtungen zu Individuellem tragen die Signatur des Persönlichen, in ihnen ist aber das Ganze gegenwärtig. Auf dem einzelnen liegt jedoch nicht nur der Abglanz des Ganzen, in ihm ist auch die Dynamik des Ganzen lebendig, sind alle Sinnbezüge des Ganzen präsent.

Im Glück der Stunde, in der Seligkeit der Liebe wird der Mensch dessen inne:

Das MÄDCHEN und der GELIEBTE sind auf der lebendig erglühenden Brücke aufeinander zugeeilt, und wie er vor ihr, sie umfassend, hinsinkt, fällt ihr Haar über ihn, beider Gesicht verhüllend. (398/51)

Ich versuche, das Erkannte - wenigstens andeutungsweise - in historische Zusammenhänge einzuordnen: Die lebensphilosophische Grundlegung dessen, was hier hinter der gewaltigen Szenerie sichtbar wird, ist offenkundig. In keinem anderen Werk hat der Dichter die Gewißheit und den Empfindungswert dessen, was sehr abstrakt mit dem Wort 'Lebensphilosophie' (treffender wäre: 'Lebensmythologie') bezeichnet wird, überzeugender und künstlerisch geschlossener dargestellt. Keiner der entscheidenden Aspekte fehlt. Allem übergeordnet ist die Vorstellung, daß das *Leben* selbst die höchste Macht verkörpert. Es stellt sich als Gesamtvorgang dar und mißt dem einzelnen das Schicksal, das Glück der Stunde zu. *Leben* bedeutet, die allgemeine Lebenssub-

stanz - hier vergegenwärtigt in Farben, Formen, Tönen, Bildern und Tanzfiguren - in subjektivistisch-heroischer Weise auszuprägen. *Leben* bedeutet, die vitale Kraft, die in den mächtigen Wogen der Meeresvision sichtbar wird, in den Einzelakt umzusetzen. *Leben* bedeutet, sich den Bestimmungen des Lebens zu überlassen, die Signale dieses ES als 'Zeichen' und zugleich als Legitimation zu verstehen. *Leben* bedeutet also, den Anspruch des einzelnen verwirklichen und darin die Erhöhung, Verklärung und Anerkennung der Existenz zu erfahren. Die Bilder und Szenen, in denen sich das *Leben* darstellt, bezeugen nicht nur Macht, sondern vergegenständlichen auch das Prinzip der inneren Notwendigkeit der Lebensvorgänge. Was das *Leben* produziert, ist gut. Es ist aber auch schön. Die Vergegenwärtigung des Lebensvorganges als Ereignis von überwältigender Schönheit orientiert sich hier an Formvorstellungen des Jugendstils. *Triumph der Zeit* ist das großartigste und in sich geschlossenste Schauspiel des Jugendstils. Viele Darstellungselemente, die Hofmannsthal verwendet, sind zeittypisch, das Prinzip des Reigen (Hodler) nicht weniger als die Meer-Najaden-Allegorie (Böcklin). Während aber die überaus ornamentale Graphik und Malerei des Jugendstils - oft ungewollt - eher den Eindruck des Statischen vermittelt, zeigt Hofmannsthals Ballett-Pantomime, daß die Lebensvorstellungen, die dem Jugendstil zugrunde liegen, von außerordentlicher Dynamik sind. Doch dies wäre ein Thema für sich.

Triumph der Zeit als Triumph des *Lebens* bekundet "geistige Glücksatmosphäre", "innere Seligkeit" (B2, 43): das Glück einer besonderen Stunde im Leben Hofmannsthals, aber auch und insbesondere das Glück des Anteilhabens am *Leben* als ganzheitlich-umfassendes Prinzip. Es ist sehr ernsthaft zu fragen, welchen Standort dieser Gegen-Entwurf des Dichters einnimmt, welche Ideen ihm zugrundeliegen, welches Vorverständnis in ihn eingegangen ist. Unverkennbar ist die Tatsache, daß Hofmannsthal auf ihn bedrückende Erfahrungen in der geschichtlichen Welt (das Zersplitterte, Vereinzelte, Isolierte, Zufällige, Diskrepante) nicht mit einer Analyse der Ursachen antwortet, sondern mit dem Gegen-Entwurf einer ganzheitlichen Lebensvorstellung, in der alles Widersprüchliche aufgehoben erscheint.

Hier jedoch werden die Grenzen von Hofmannsthals früherem Werk und der 'sprachfreien Dichtung' sichtbar. Es ist nicht zu verkennen, daß er in seiner Antwort auf die Herausforderung der Zeit, d.h. in der Vision einer alle Antinomien überspannenden Ganzheitsvorstellung des *Lebens*, das sie provozierende mitformuliert, dadurch mitformuliert, daß er Alternativvisionen entwirft, die sehr deutlich zu erkennen geben, daß sie auf ganz bestimmte Faktoren zeitgeschichtlicher Bedrohung zu beziehen sind. Die Linie der hier angerissenen Reflexion könnte mit Fragen weitergeführt werden wie diesen: Ist es nicht die Erfahrung realer Ohnmacht (persönlich und sozial), die die gewaltige Vision von Bewegung, Kraft und Triumph hervortreibt?

Ist es nicht das Bedürfnis, dem Unverbundenen und Disparaten (persönlich und sozial) eine höhere Gewißheit entgegenzusetzen, die ihre Beglaubigung durch den Bezug auf das Kosmische erfährt? Ist es nicht die Angst vor der Bedrängnis durch das Chaos (persönlich und sozial), die ihn seine Gedanken mit Rhythmen und Tanzfiguren verbinden läßt, die den Eindruck der Lebendigkeit und Leichtigkeit zugleich vermitteln?

Die Nonchalance des Furlani, in der das Schwierige - einmal Überwunden - schön erscheint, ist sie nicht eine andere Form zu sagen, was der Triumph der Zeit meint: nämlich das Glück der gelungenen menschlichen Beziehung, die sich in "wundervoll leuchtende[r] Atmosphäre [...] über dem Abgrund" (397/51) verwirklicht?

Anmerkungen

- 1) Helmut A. Fiechtner (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel seiner Freunde*. 2. Aufl. - Bern und München 1963, S. 84. - *Triumph der Zeit* erschien im September 1901 in der Insel, Jg. 2, 1901 (4. Quartal). Die Vertonung erfolgte durch Erich Julius Schmidt.
- 2) Hofmannsthal-Blätter 8/9, 1972.
- 3) Stargardt-Versteigerungs-Katalog Nr. 580, S. 51.
- 4) Insofern besteht kein Widerspruch zur Äußerung des "Librettisten": "[...] es gibt keinen Text eines Balletts, das Ballett, das eines Textes bedürfte, wäre verfehlt und die Publikation eines solchen Textbuches würde mir mit Recht sehr übel genommen werden." (BW R. Strauss - H. v. Hofmannsthal, S. 175; Brief vom 9. 12. 1912.)
- 5) Die erste Zahl bezieht sich auf die Ausgabe der *Gesammelten Werke in Einzelausgaben*, Dramen I, Frankfurt/M. 1953; die zweite Zahl bezieht sich auf die Taschenbuch-Ausgabe der *Gesammelten Werke*, Dramen VI, Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Frankfurt/M. 1979.