

Wilfried Stroh

Der junge Mozart als Lateiner

Zum Text in der Partitur von *Apollo et Hyacinthus*

Dass der junge Mozart nicht viel Latein gekonnt habe, gilt in der Forschung für so gut wie ausgemacht. Wann sollte schon ein Knabe, der zwischen diversen Weltreisen (bald vom englischen König hofiert, bald von der Kaiserin Maria Theresia persönlich umhalst) in wenigen Monaten ein Oratorium und eine Oper von je über einer Stunde kunstgerecht ausarbeiten musste, auch noch die Zeit gefunden haben, sich die Kenntnis dieser Gelehrtensprache anzueignen? So meint man, er habe gar nicht bemerkt, dass die Rezitative seines *Apollo et Hyacinthus* in Versen verfasst seien – von diesem Missverständnis war schon die Rede (oben S.) –, oder umgekehrt: er habe sich nur um den Sprachrhythmus gekümmert, ohne auf den Inhalt zu achten und so öfter regelrecht daneben komponiert. Und überhaupt sei die Rhetorik dieser toten, Mozart innerlich fremden Sprache schuld daran, dass ihm seine Oper vielfach so frostig geraten sei. Dies sagte immerhin Otto Jahn, der einer von Mozarts besten Biographen und außerdem ein verdienter Professor der Altphilologie war.

Gibt es, ganz abgesehen von dem argen ästhetischen Fehlurteil, einen Beweis für solche Behauptungen, die sich aus einem oft tief verwurzelten Misstrauen gegen alles Neulateinische und somit Undeutsche nähren? Es scheint ihn zu geben: Mozarts eigene handgeschriebene Partitur wimmle, so liest man seit Alfred Orels grundlegender Ausgabe, von Lateinfehlern, die auf das Unwissen des jungen Compositeurs zurückgehen sollen. Sehen wir uns diese „Fehler“ an.

An ca. 70 Stellen weicht der Text in Mozarts Partitur – ich verlasse mich auf Orels gründlichen Bericht zur Neuen Mozart- Ausgabe – vom gedruckten und quasi authentischen Libretto Rufinus Widls ab. Das scheint bei nur 398 Versen relativ viel zu sein, aber längst nicht alle Abweichungen sind „Fehler“. Ich versuche nach Kategorien zu ordnen.

1. Ein großer Teil der Diskrepanzen beruht zunächst auf orthographischen Varianten, die eher Mozarts Lateinkenntnisse bezeugen als sie in Frage stellen. Wenn ein deutscher Schüler heute einen lateinischen Text der Oxford Classical Library abschreibt, wo statt *v* regelmäßig ein *u*, statt *U* ein *V* gedruckt ist, wird er, sofern er den Text versteht, unwillkürlich nach seiner Schulgewohnheit normalisieren, also statt (Lukrez 1,1) *diuumque uoluptas* schreiben *divumque voluptas*. Das zeigt, dass er in Deutschland Latein gelernt hat. Nicht völlig verschieden davon ist es, wenn Mozart statt *ae* ein *e* oder ein *oe* schreibt. Seit der Spätantike waren die Diphthonge *ae* (sprich: /ai/) und *oe* (/oi/) zu einem meist offenen /e/ monophthongisiert worden (aus *Caesar*, gesprochen /Kaisar/, wurde bekanntlich unser /Zäsar/); woraus eine orthographische Unsicherheit entstand, die aber zmindest für die deutsche und italienische Aussprache unerheblich war. Ob man *in caelis* schrieb oder *in coelis* oder *in celis*, gesprochen wurde (deutsch) /in zelis/, (italienisch) /in tschelis/. So schreibt Mozart, mehr wahrscheinlich seinem Gehör als seiner handschriftlichen Vorlage folgend, *e* statt *ae* etwa in V. 29 *more* statt *morae*, 180/199 *Eurote* statt *Eurotae* usw.; umgekehrt hat er *ae* statt *e* (also ‚hyperkorrekt‘): 31/47 *praeces* statt *preces* (das eigentlich kurze /e/ der ersten Silbe wurde ja in der gängigen Aussprache, der Mozarts Komposition folgt, gelängt): Besonders beliebt ist *oe* statt *ae*: 93/271 *quoe* statt *quae*, 144 *loetari* statt *laetari*.

2. Etwas ernster zu nehmen im Hinblick auf Mozarts Lateinkenntnisse sind seine Buchstabenverwechslungen, die aber meist weniger auf mechanischem Abschreiben als

wiederum auf lautlicher Ähnlichkeit (besonders in salzburgischer Aussprache?) beruhen. Wie man schon in der Antike gelegentlich *volnus* neben *vulnus*, *adolescens* neben *adulescens* schreibt, so vertauscht Mozart die verwandten Laute *u* und *o*: In V. 6 schreibt er *Deus* statt *Deos*, 113 *bacolo* statt *baculo* u.ä.m.; ebenso *n* statt *m*: 228 *dexteran* statt *dexteram*, 356 *neunque* statt *meumque* (was auch weniger euphonisch ist); *st* statt *sc*: 140/160 *disto* statt *disco*. Bei der *i/e*-Verwechslung in 243 *vendictam* statt *vindictam* dürfte vielleicht auch *vendetta* aus dem (Mozart damals recht geläufigen Italienischen) einwirken, ähnlich wohl auch 390 *furore* st. *furoris* und 51 *succenza* statt *succensa*.

3. Aber es gibt auch einige graphische Verwechslungen: Wenn statt *ae* zweimal *a* erscheint: 302 *cade* statt *caede*, 369 *sape* statt *saepe* – so wurde anscheinend die Ligatur *ae* nicht richtig lesen. Drei Fehler ergeben offenbar aus falsch aufgelösten Abkürzungen für die Präpositionen *per*, *prae* und *pro* (aber da patzen viele). Dagegen ist 88 *saeve* statt *saeua* ein purer (und ärgerlicher) Lesefehler, ebenso einige weitere sinnlose Verschreibungen wie 167 *dimile* statt *simile*, 303 *noven* statt *nouam* und wenige mehr.

4. Kaum eine Erwähnung verdienen die Buchstabenauslassungen 151 *da* statt *dat*, 381 *placdus* statt *placidus* oder die Doppelung in 19 *niminus* statt *nimius* (mechanische Flüchtighkeitsfehlern, wie sie auch besten Lateinkennern unterlaufen). Bedenklicher sind die Fälle, wo der den Wörtern nach „lateinische“ Text ungrammatisch und unverständlich wird, weil hier tatsächlich ein Verständnismangel vorliegen könnte: 132 *niso* statt *nisi*, 61 *omni* statt *omnes* und weniges mehr. Der schlimmste Fehler dieser Art scheint in 370 f. unterlaufen zu sein, wo Apollo sagt: *Amare namque conuenit tantum Diis, / Vobis (sc. feminis mortalibus) amari* („Zu lieben kommt nur den Göttern zu, euch [den sterblichen Frauen] geliebt zu werden“). Mozart schreibt im 2. Vers noch einmal *amare*; er könnte also die ganze (nicht unbedenkliche) Pointe missverstanden haben. Aber wahrscheinlicher ist doch, dass es sich um einen rein mechanischen Repetitionsfehler handelt.

5. Damit sind nun nur diejenigen Textabweichungen erfasst, in denen ein mehr oder minder schweres Versehen Mozarts vorliegt. Ein nicht geringer Teil dagegen ist von anderer Natur. Schon Alfred Orel hat auf zwei Stellen hingewiesen, an denen „eine bewusste Änderung oder Abweichung“ Mozarts vom Libretto Widls vorliege, was er damit erklärte, dass hier das Mozart vorliegende handschriftliche Libretto Varianten enthalten habe, die dann in der endgültig gedruckten Version verbessert worden seien, ohne dass Mozart diese noch berücksichtigt habe. So hat Mozart in 9 *Caput atque Princeps* statt *Pater atque Princeps*, in 51 *dixisti* statt *dixti*. Zumindest was den ersten Fall angeht, leuchtet Orels Erklärung sofort ein: Niemand wird glauben, Mozart habe hier das tadellos verständliche *Pater* auf eigene Frau durch *Caput* ersetzt (wodurch auch die schöne Alliteration verloren ging): Hier handelt es sich um zwei von Widl selbst stammende Lesarten, von denen *Caput* die offenbar ältere war. Auch an einer Reihe weiterer Stellen enthält Mozarts Partitur einen Text, der dem in Widls gedrucktem Libretto ebenbürtig oder fast ebenbürtig ist (also aller Wahrscheinlichkeit nach auf eine frühere Fassung von diesem zurückgeht): So in 39 *Nos* statt *Hos*; 142 *ut spero, citius* statt *ut spero, citus*; 202 *regnis Numen inuensum* [gemeint: *infensum*] *meis* statt *regnis Numen exosum meis*. Diese insgesamt neun Abweichungen Mozarts vom gedruckten Libretto lassen also keineswegs auf mangelnden Lateinkenntnisse schließen, sondern geben uns stattdessen einen Einblick in Widls dichterische Werkstatt. Dazu kommt noch ein frappanter Fall. In 22 *Et ignes* (Libretto) schreibt Mozart in seiner Partitur die metrisch richtige Lesart *Et ignis* (die also nicht wie in den neueren Notenausgaben nach dem Libretto „korrigiert“ werden darf). Natürlich hat hier nicht etwa Mozart verbessert, sondern der Fehler ist durch ein dummes Versehen bei der Drucklegung entstanden.

6. Wiederum anders liegt der Fall in dem erwähnten Vers 51 *quae dixisti prius* statt *quae dixti prius*. Hier kann aus metrischen Gründen nur das Libretto recht haben; es ist undenkbar, dass Lateinprofessor Widl je *dixisti* geschrieben hätte. Vielmehr hat Mozart aus seiner Sprachkenntnis heraus die ganz obsoletere, fast nur in der altrömischen Komödie sich findende Form *dixti* durch das ihm wie uns geläufige *dixisti* ersetzt (und so auch vertont): eine (falsche) Interpolation, wie sie aber nur einem zumindest mittelmäßigen Lateiner möglich war. – Ähnlich, aber noch frappanter ist der Fall in 107: *Beata dies!* schreibt und vertont am Versanfang Mozart, und so singen bis heute (zu Recht) die Interpreten des Oebalus: ein böser metrischer bzw. prosodischer Schnitzer, denn das hier gelängte *i* von *dies* müsste natürlich kurz sein. Wieder hat das gedruckte Libretto das „Richtige“: *Dies beata!* hat Widl geschrieben, und nie etwas anderes. Und warum hat Mozart geändert? Aus einem echt lateinischen Instinkt heraus. Bei allen jenen mit einem Adjektiv des Glücks (*beatus, felix* usw.) formulierten Seligpreisungen (*makarismoi*) steht dieses regelmäßig voran: Ps. 1,1 *Beatus uir qui ...* („Selig der Mann, der ...“); Matth. 5,3 *Beati pauperes spiritu ...*; Vergil, georg. 2,190 *Felix qui potuit ...* usw. Mozart hat hier Widls Text wohl halb unbewusst an den ihm geläufigen literarischen Gebrauch angeglichen. Ähnliches ließe sich noch für zwei weitere Varianten plausibel machen.

Fassen wir zusammen! Wie viel Latein konnte Mozart? Mehr doch, als man bisher gedacht hat. Dass ihm in der großen Eile der Komposition viele Schreibfehler unterlaufen sind, darf nicht zu vorschnellen Schlüssen führen. Wer aus Erfahrung weiß, wie auch neuzeitliche (nicht etwa nur mittelalterliche), durchaus lateinkundige Abschreiber einen Text entstellen können – man denke hier nur an die mit *Apollo et Hyacinthus* zusammen aufgeführte *Clementia Croesi*, deren Handschrift fast alle 10 Verse ein (z.T. grobes) Versehen aufweist – der wird über diese Patzer des jungen Mozart nicht entsetzt sein. Nur an einer Stelle, sahen wir, hat Mozart ganz vielleicht den von ihm komponierten Text nicht voll verstanden; zahlreiche scheinbare Versehen beruhen darauf, dass er das Libretto in einer älteren Gestalt vor sich liegen hatte. Sonst zeigen gerade manche seiner Verschreibungen, dass ihm die Sprache Ciceros und Widls durchaus geläufig war, indem er ja manchmal fast schöpferisch in den ihm vorliegenden Text eingriff. Interessant scheint mir vor dabei allem, dass er, wie gezeigt, öfter die Laute als die Buchstaben verwechselt, also *o* statt *u*, *ae* statt *e*, *v* statt *f* schreibt. Das zeigt wohl dass sein Vater und Lateinmentor Leopold Mozart, wie jeder gute Lehrer, mit ihm Latein vor allem gesprochen, nicht nur gelesen hat. Der hatte ja sein Latein bei den Jesuiten von St. Salvator in Augsburg vor allem auch als gängige mündliche Schulsprache gelernt – übrigens mit bravourösem Erfolg.

Noch ein anderes, wichtiges Indiz führt darauf, dass für Mozart die lateinische Sprache vor allem eine gesprochene und gehörte war. In der gesamten Oper mit ihren 398 Versen macht er nur einen einzigen kleinen Betonungsfehler: In 47 *Periimus* fällt der gute Taktteil versehentlich auf das unbetonte *i* der dritten Silbe. Hält man dagegen etwa, was ein hochkarätiger Lateiner wie in reifen Jahren Carl Orff mit den Akzenten der Sprache angestellt hat (z.B. in den *Catulli Carmina*, wo man im Dreierhythmus *fórtasse réquiris* statt *fortásse requíris* hört), dann muss man dem jungen Mozart bestimmt eine sehr gute Note verpassen. Man zeige uns heute einen Elfjährigen, der so Latein kann!

An äußeren Zeugnissen für Mozarts Beschäftigung mit dem Latein hat man bisher, soweit ich sehe, nur ein Briefzeugnis beigebracht (das auch schon das Interesse Otto Jahns fand). Wahrscheinlich 1769, zwei Jahre nach *Apollo et Hyacinthus* schreibt Mozart an eine (uns unbekannt) Freundin, die, um einen Brief von ihm zu bekommen, behauptet hatte, sie könne alles verstehen, was er auch „lateinisch herschreiben“ wolle, Folgendes: „[...] so hat mich der Vorwitz überwunden, ihnen allerhand, lateinische Worte, Zeilen herzuschreiben: *Cuperem*

scire, de qua causa à quam plurimis adolescentibus otium usque adeo aestimetur, ut ipsi nec verbis, nec verberibus ab hoc sinant abduci.“ („ Gerne wüsste ich, warum von gar so vielen jungen Leuten die Muße so sehr geschätzt wird, dass sie sich weder mit Worten noch mit Prügeln davon abbringen lassen.“) Daran entzückt nicht nur die bis zum Nebensatz zweiten Grades elegant fallende Periode mit dem artigen Wortspiel *verbis verberibus*, sondern es interessiert vor allem auch der Inhalt. Mozart verwundert sich ja darüber, dass andere Jugendliche so viel Freude am *otium*, Nichtstun, haben. Ihm selbst war eben rastlose Tätigkeit ein Bedürfnis. Dazu, wie vielleicht auch zum Lateinlernen, hat ihn nicht nur sein ehrgeiziger Vater Leopold getrieben.