

*Dulces ante omnia Musae*



Essays on Neo-Latin Poetry  
in Honour of Dirk Sacré

edited by

Jeanine DE LANDTSHEER

Fabio DELLA SCHIAVA

Toon VAN HOUTT



BREPOLS

The publication of this volume was generously supported by:



**Classici Lovanienses**  
DE ALUMNIËRENIÏNGS LATIJN, GRIEKIS EN OUDE GESCHIEDENIS AAN DE KU LEUVEN



Ludwig Boltzmann Institut  
Neulatinische Studien

**ALF**  
ACADEMIA  
LATINITATI  
FOVENDÆ

Cover image:  
Nicolas Poussin (1594-1665), *L'inspiration du poète* (1629-1630)  
© RMN – Grand Palais  
Stéphane Maréchal  
Louvre, RF 1774

© 2021, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium.

All rights reserved.  
No part of this publication may be reproduced,  
stored in a retrieval system, or transmitted,  
in any form or by any means, electronic, mechanical,  
photocopying, recording, or otherwise  
without the prior permission of the publisher.



D/2021/0095/132

DOI 10.1484/M.STLLL-EB.5.121102

ISBN 978-2-503-59077-6

e-ISBN 978-2-503-59078-3

Printed in the EU on acid-free paper.

# TABLE OF CONTENTS

<i>Dedicatio</i>	11
Jeanine DE LANDTSHEER – Fabio DELLA SCHIAVA – Toon VAN HOUDT Introduction	13
PROMULSIS POETICA	
Tuomo PEKKANEN Sappho Latina	27
Michael VON ALBRECHT Cicero ad colloquium evocatus	37
CHAPTER 1 CLASSICAL MODELS	
Shari BOODTS <i>Nostram tota urbs est ante fenestram.</i> The Satiric Persona in Julius Caesar Scaliger's <i>Otium</i>	43
Marc LAUREYS Bernardino Partenio's <i>Carmen saeculare</i> and His Imitation of Horace	59
Kristi VIIDING <i>Iusta facit versus haec indignatio nostra.</i> Adapting Latin Verse Satire in Early Modern Livonia	81
Jeanine DE LANDTSHEER Catullus' <i>Phaselus ille</i> and Justus Lipsius's Dog Melissa	101

TABLE OF CONTENTS

Reinhold F. GLEI Arat oder Cicero? Die Ergänzungen zu Ciceros Übersetzung im <i>Syntagma Arateorum</i> des Hugo Grotius (1600)	117
--	-----

Christian LAES A Poor and Proud Schoolteacher: Alfredo Bartoli's <i>Primus Horatii Magister</i> (1937)	133
---	-----

PRANDIUM POETICUM PRIMUM

Remco REGTUIT Quinque haiku Theoderici in honorem composita	151
--	-----

Michiel VERWEIJ Via Appia. Ad Theodoricum Sacré	152
--	-----

CHAPTER 2  
ITALIAN HUMANIST POETRY

Jeroen DE KEYSER <i>Quid non cogat amor?</i> Carlo Gonzaga and Lyda's Love Story in Filelfo's <i>Sphortias</i>	155
--	-----

Ide FRANÇOIS Two Enigmatic Epigrams in Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, ms. Lat. quarto 469	167
--	-----

Fabio DELLA SCHIAVA Poesia goliardica pavese. Maffeo Vegio e la <i>Prosopopea del secchio</i>	183
--	-----

Béatrice CHARLET-MESDIJAN Poésie et politique dans deux <i>Carmina</i> d'Ercole Strozzi	197
--	-----

Heinz HOFMANN Basilii Zanchius, <i>Poemata</i> 5.1. Eine poetische Trauerklage auf Giovanni Pontano	211
---	-----

Giuseppe MARCELLINO Le eruzioni dell'Etna nella poesia latina dei moderni	229
--	-----

PRANDIUM POETICUM SECUNDUM

Fidelis RAEDLE In laudem sancti Ambrosii	245
---	-----

Fidelis RAEDLE Grammatica	247
------------------------------	-----

TABLE OF CONTENTS

CHAPTER 3  
HUMANIST POETRY FROM THE LOW COUNTRIES

Gilbert TOURNOY Neo-Latin Poetry in the <i>Album amicorum</i> of Hubert Audejans	251
Jan PAPY – Jeanine DE LANDTSHEER “A Refined and Fragrant Garland”. A Poem by Philip Rubens in Honour of Justus Lipsius’s Seneca	265
Harm-Jan VAN DAM A Taste of Honey: Daniel Heinsius’s <i>Lusus ad apiculas</i> for Justus Lipsius	285
Jan BLOEMENDAL The First Lyrical Choral Ode of Heinsius’s <i>Herodes infanticida</i> (1632) and the Classics	299
Henk NELLEN A Plea for Rehabilitation. Nicolas Heinsius’s Funeral Poem on Hugo Grotius	311
Marcus DE SCHEPPER Autumn 1643 – A Smooth Shift of Generations? Poems by Caspar Barlaeus and Caspar Kinschotius on a Portrait of Jacobus Maestertius	327

PRANDIUM POETICUM TERTIUM

Curtius SMOLAK Carmen de duobus Theodericis	339
--	-----

CHAPTER 4  
HUMANIST POETRY OUTSIDE ITALY  
AND THE LOW COUNTRIES

Farkas Gábor KISS Private Poetry: An Unknown <i>certamen</i> of Conrad Celtis and Its Context	343
Walther LUDWIG Musen, die <i>Parthenicae</i> des Baptista Mantuanus und Bibelparaphrase in der <i>Musithias</i> des Johannes Tuberinus	359
Jean-Louis CHARLET Le Choix des mètres dans les <i>Epigrammata</i> d’Agrippa d’Aubigné (Genève, BPU, ms. Tronchin 158)	377

TABLE OF CONTENTS

Juan Francisco ALCINA ROVIRA La fama como poeta de Antonio Agustín (1517-1586) con un estudio de los dísticos <i>Iurisconsultos non esse alienos a Musis ad Ioannem fratrem</i>	393
Joaquín PASCUAL BAREA Liminary Poems in the First Volume of Jerónimo de Almonacir's <i>Commentaria in Canticum canticorum Salomonis</i>	407
Brenda M. HOSINGTON <i>Spes mea Christus</i> : Elizabeth Jane Weston's Religious Poetry	421
Wilfried STROH Mozarts erstes Opernlibretto. Rufinus Widl OSB: <i>Apollo et Hyacinthus</i>	437
PRANDIUM POETICUM QUARTUM	
David MONEY Dircaea Carmina	455
CHAPTER 5 JESUIT POETRY	
Colette NATIVEL Sidronius Hosschius, poète de l'hypotypose	459
Ralph DEKONINCK – Aline SMEESTERS L'épode 15 de Jacob Balde, entre vision picturale et peinture visionnaire	475
Stefan TILG Heroism in the Horatian Lyric Tradition: A Turning Point in Jakob Balde's Poetics	495
Toon VAN HOUDT – Marc VAN VAECK From School Exercise and <i>Affixio</i> to Devotional Emblem Book: The Latin Poems of <i>Typus mundi</i> (1627)	513
Florian SCHAFFENRATH Die <i>Metamorphoses Styriae</i> (Graz, 1722) des Ludwig Debiel SJ	527
Yasmin HASKELL Subterranean Subtexts: Allegory and the Jesuit Suppression in Landívar's <i>Rusticatio Mexicana</i> (Bologna, 1782)	545

TABLE OF CONTENTS

PRANDIUM POETICUM QUINTUM

Fidelis RAEDLE	
In laudem Theoderici Sacré rude gloriose donati	563
Fidelis RAEDLE	
Valedictio	565

CHAPTER 6

LATIN POETRY FROM THE LATE EIGHTEENTH CENTURY  
ONWARDS

Kurt SMOLAK	
Augusteische Klassik und katholische Werbung. Zu Gedichten Cölestin Leuthners O.S.B. ( <i>Ode 15, Elegia 3</i> )	569
Ingrid A. R. DE SMET	
James Parke's <i>Ars piscatoria</i> , or The Art of Fishing, according to an Early Nineteenth-Century Cambridge Poet	591
Romain JALABERT	
Des poèmes manuscrits de collégiens sur le sacre de Charles X en 1825	615
Nicholas DE SUTTER	
<i>Musae Pompeianae</i> . The Reception of Pompeii and Herculaneum in Neo-Latin Literature (19 <sup>th</sup> -20 <sup>th</sup> Centuries)	631
Tom DENEIRE	
A Schoolboy's Exercises. Joseph Alfred Bradney's Latin Composi- tions at Harrow (1877)	651
Emilio BANDIERA	
Joseph Tusiani nel <i>Certamen Hoefftianum</i> 1959	667

PRANDIUM POETICUM SEXTUM

Maurus PISINI	
Praetereuntis vitae testimonia	685

CRUSTULA

Sigrides C. ALBERT	
Verba gratulatoria	689
Victorius CIARROCCHI	
Laudes et grates	690

TABLE OF CONTENTS

Gerardus FREYBURGER – Anna Maria CHEVALLIER Ut Selestadiensis olim Erasmus celebraverunt, ita nunc Argentoratenses Theodoricum celebrare volunt	692
Milena MINKOVA In laudem Theoderici Sacré	694
Giancarlo ROSSI Colloquium Elysium	695
Robertus SPATARO Theodoricus	700
Terentius TUNBERG De Theoderico Sacré	702
INDEX MANUSCRIPTORUM	705
INDEX NOMINUM	707
ILLUSTRATIONS	721
TABULA GRATULATORIA	723



AD THEODERICUM SACRÉ

Nunc permitte senem tibi omne donum  
De caelestibus invocare tectis  
Si corpus fieri potest repente  
Astri mobilitas pudica et ampla.

Joseph Tusiani

WILFRIED STROH

# MOZART'S ERSTES OPERNLIBRETTO

## RUFINUS WIDL OSB: *APOLLO ET HYACINTHUS*

Die Sage von Apollo und Hyacinthus, berühmt vor allem in der Fassung, die Ovid (*Met.* 10.162-219) ihr gegeben hat,<sup>1</sup> gehört nicht zu den gängigen Stoffen des europäischen Theaters. Erst (und offenbar nur) der Salzburger Benediktinerpater und Gymnasialprofessor Rufinus Widl (1731-1798) hat daraus 1767 das Libretto einer dreiaktigen, fast anderthalbstündigen “Oper” gemacht, heute genannt *Apollo et Hyacinthus*,<sup>2</sup> und sich so dank der genialen Musik des elfjährigen Mozart, der hier als Opernkomponist debütierte, eine kleine Unsterblichkeit verschafft. Wie man längst weiß,<sup>3</sup> hat Widl dabei, aus Palaiphatos (*De incredibilibus* 46) oder Lukian (*Deor. dial.* 14) schöpfend, die Gestalt des Zephyrus eingeführt, der mit Apollo um die Gunst des schönen Hyacinthus buhlt, und er hat so aus dem Tod des Hyacinthus, der bei Euripides (*Helena* 1469 f.) und Ovid ein von Apollo unwillentlich verursachter Sportunfall war, eine kriminelle Eifersuchtstat eben des Zephyrus gemacht. Und er hat weiterhin aus freier Erfindung die Gestalt der Prinzessin Melia als des hauptsächlichen Liebesobjekts von Apollo geschaffen und so dem Mythos ein konventionelleres Happy End mit Hochzeit gegeben. Mit diesen bekannten Feststellungen ist



<sup>1</sup> Die antike Tradition ist aufgearbeitet schon bei S. Eitrem, “Hyakinthos”, in G. Wissowa, W. Kroll (ed.), *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung, vol. 9.1 (Stuttgart, 1914), 7-16.

<sup>2</sup> Dieser heute gängige Titel stammt nicht von Widl, in dessen Libretto das Werk nur als *Opus musicum* des W. Mozart erscheint.

<sup>3</sup> Die grundlegende Untersuchung dazu stammt von A. Orel (ed.), *Apollo und Hyacinth*, in *Neue Mozart-Ausgabe* Ser. II/5, Bd. 1 (Kassel u. a., 1959). Dort sind in Übersetzung die wichtigsten Quellentexte abgedruckt.

aber die dichterische Leistung Widls, die den jungen Mozart zu inspirieren vermochte, noch keineswegs ausreichend gewürdigt.

Wir vergegenwärtigen uns zunächst den Inhalt des Librettos, das am 13. Mai 1767 den Zuschauern in der Aula Maior der Benediktineruniversität Salzburg<sup>4</sup> schön gedruckt vorlag.<sup>5</sup>

*Prologus* = "1. Akt". Bei den Vorbereitungen zu einem Apollo gewidmeten Opfer macht Zephyrus despektierliche Äußerungen über den Gott. Bald darauf wird während des Opfers der Altar durch einen Blitz zerstört, und man befürchtet das Schlimmste. Hyacinthus aber beruhigt seinen Vater, den Spartanerkönig Oebalus: Oft, sagt er, scherzen die Götter nur mit solchen Zeichen. Da erscheint Apollo selbst in Hirtengestalt und gibt sich zu erkennen. Er bittet als ein von Jupiter Verfolgter um gastfreundliche Aufnahme, die ihm gerne verheißen wird, und stellt dafür seinen göttlichen Schutz in Aussicht. Melia nimmt als einzige mit Entzücken die volle Schönheit des Gottes wahr. Dieser bietet Hyacinthus seine Freundschaft an und erregt damit die Eifersucht des in Hyacinthus leidenschaftlich verliebten Zephyrus.

*Chorus I* = "2. Akt".<sup>6</sup> Melia hört von ihrem Vater, dass Apollo um ihre Hand angehalten habe, und sie wähnt sich schon zu göttergleichem Glück erhoben. Da bringt Zephyrus, der sich mit Hyacinthus und Apollo im Diskuswerfen geübt hatte, die Nachricht, dass Hyacinthus tödlich verwundet sei: Apollo sei der Mörder. In Wirklichkeit war es aber Zephyrus selbst, der aus Eifersucht mit einem Diskuswurf seinen Freund umgebracht hat. Oebalus ist empört über die Nachricht, der er Glauben schenkt, und eilt zu seinem sterbenden Sohn. Zephyrus, der, wie man jetzt erfährt, auch in Melia verliebt ist und erneut in Apollo seinen Rivalen erkennt, versucht, diese durch weitere Verleumdungen von ihrem Bräutigam abzubringen. Da erscheint Apollo selbst, und in gerechtem Zorn bestraft er Zephyrus dadurch, dass er ihn in einen Wind, den "Zephyr", verwandelt. Wegen dieses zweiten vermeintlichen Mords stößt Melia nun Apollos Liebeswerbung zurück und verweist ihn des Landes. Er beschließt zu bleiben, im Verborgenen.

<sup>4</sup> Auch über die Umstände der Aufführung informiert ausführlich Orel (oben Anm. 3), VIII ff.

<sup>5</sup> Das Libretto (gedruckt in: *Clementia Croesi tragoedia in scenam data a Syntaxi in Universitate Salisburgensi III Idus Maii 1767*, wie üblich, ohne Angabe des Autors, der sich als Leiter der Syntaxis-Klasse von selbst verstand), wurde (zusammen mit dem der *Clementia Croesi*) neu ediert von Th. Lederer, "The Clemency of Rufinus Widl. Text and Context of W. A. Mozart's First Opera", *Humanistica Lovaniensia* 58 (2009), 217-373 (nach der Versnummerierung dieser Ausgabe wird zitiert).

<sup>6</sup> Die Bezeichnung *Chorus* für das, was wir "Akt" nennen, ergibt sich aus der antiken Tragödie. In dieser wurden ja die einzelnen "Akte" (gr. *episodesia*) durch gesungene Chorlieder getrennt. So vertreten hier eben die "Akte" des Musikdramas solche *chori* zwischen den Akten des Sprechdramas *Clementia Croesi* (s. unten). Zur Formgeschichte vgl. W. Stroh, "Die *Comedia Frisingana* und das bayerische Schulmusiktheater", *Musik in Bayern* 82-83 (2017-2018), 44-91, dort 62 ff.

*Chorus II* = “3. Akt”. Von Hyacinthus, der in seinen Armen stirbt, hört Oebalus was wirklich geschehen ist: Zephyrus, nicht Apollo, war der Mörder. Oebalus verzweifelt und dies noch mehr, als er von Melia erfährt, dass sie voreilig den Gott aus dem Land ausgewiesen hat. Nun erst lernt auch sie die Wahrheit. Der Tod des Hyacinthus und die Angst vor der Rache des Gottes versetzen Vater und Tochter in traurige Niedergeschlagenheit. Da erscheint wieder Apollo, um aus Liebe zu Hyacinthus dessen Leichnam in Blumen, “Hyazinthen”, zu verwandeln. Nun bitten Oebalus und Melia Apollo voll Reue um Verzeihung, die dieser gerne gewährt. Auch das frühere Heiratsversprechen wird erneuert, und gemeinsam freut man sich auf die Hochzeit.

### Clementia Croesi et Oebali?

Wie geriet Widl auf diesen mythologischen Stoff?<sup>7</sup> Wir haben zu beachten, dass seine “Oper” kein selbständiges Werk war, sondern nur ein Zwischenspiel (*Intermedium*)<sup>8</sup> zu einem größeren, 5-aktigen Sprechdrama Widls, der *Clementia Croesi*.<sup>9</sup> In diesem stofflich aus Herodot geschöpften Drama, tötet Adrastus, ein Gastfreund des Königs Croesus von Lydien, bei einer Eberjagd aus Versehen den Sohn seines Wohltäters, Atys. Croesus, der diesen zunächst bestrafen will, wird allmählich dazu gebracht, die Unschuld des Täters zu erkennen und ihm zu vergeben. So wird am Ende des Stücks die *clementia* des Herrschers gefeiert: “Sic te, verende rex, tuam et clementiam / stupebit orbis semper [...]” (V. 1336 f.).

Bei oberflächlicher Betrachtung verbindet nun in der Tat das Motiv der *clementia* Sprechstück und Oper. Denn in deren letztem Rezitativvers wird in der Tat König Oebalus für seine *clementia* gerühmt. Apollo selber sagt (V. 383): “Sic saecla te futura clementem

<sup>7</sup> Von den 334 Aufführungen die Boberski (wie Anm. 8), 259-310 für die Jahre 1701 bis 1778 zählt, hatten nur zwei Dramen ein mythologisches Thema: dazu kommen acht entsprechende musikalische “Intermedien”.

<sup>8</sup> Zur Tradition dieser heute sogenannten “Intermedien” in Salzburg vgl. H. Boberski, *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617-1778)* (Wien, 1978), 133-145, bes. 144 f.

<sup>9</sup> Nach dem “Prologus” des *Apollo* folgten “Akt I” und “II” der *Clementia*, dann “Chorus I” des *Apollo*, “Akt III” und “IV” der *Clementia*, “Chorus II” des *Apollo* und schließlich “Akt V” der *Clementia*. Der Text der *Clementia Croesi* wurde erstmals herausgegeben von Lederer 2009 (wie Anm. 5); vgl. dazu die guten Bemerkungen von G. Petersmann, “Sic saecla te futura clementem sonent: Pater Rufin Widls *Clementia Croesi* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Apollo und Hyacinthus* – Text und Kontext”, in G. Petersmann, V. Oberparleiter (ed.), *The Role of Latin in Early Modern Europe* (Graz – Salzburg 2005), 121-131.

sonent”, wobei er zweifellos daran denkt, dass Oebalus ihn in Sparta gastfreundlich aufgenommen hat. Natürlich ist diese Verklammerung der beiden Stücke von Widl beabsichtigt. Aber sie ist eine ganz äußerliche. Von Anfang der Oper an ist nämlich klar, dass Apollos Kommen nach Sparta einen großen Segen für dieses Land darstellt. Apollo verheißt Oebalus, er werde dank seiner Wohltaten *omni rege beatior* (V. 122) sein, und dieser jubelt (V. 107): *Dies beata!*

Die *clementia* liegt hier eher auf der Seite des Gottes. Und am Schluss des Stücks bewährt sich auch im strengsten Sinn des Wortes (Milde, Verzeihen) seine, Apollos, nicht etwa des Oebalus, *clementia*: Dieser und seine Tochter müssen ja den Gott reuig um Gnade bitten, und dieser übt in der Tat *clementia*, freilich ohne dass dies der Vokabel nach ausdrücklich gesagt wäre, denn Widl, frommer Untertan eines Fürsterzbischofs, will nun einmal das Stück gerade nicht in einen Lobpreis göttlicher, sondern (wie in so vielen Opern) fürstlicher *clementia* ausgeben lassen.

So ist deutlich zu sehen, dass der Lobpreis der *clementia* des Oebalus am Schluss der Oper in keiner Weise aus der Handlung selbst hervorgeht: Dass Oebalus etwa seinen Gastfreund Apollo vor dem Zorn Jupiters in Schutz genommen hätte, wird nirgendwo gesagt; und noch viel weniger kann davon die Rede sein, dass er Apollo, wie Croesus den Adrastus, begnadigen müsste. Dieses Motiv der *clementia* dient also zu einer nur scheinbaren Verknüpfung; und so ist es fast unbegreiflich, dass man seit Alfred Orels sonst wertvollen Untersuchungen<sup>10</sup> behauptet, die beiden Stücke seien in feinsten Weise aufeinander bezogen, und man könne sie überhaupt nur zusammen verstehen. So hat sich zuletzt Thomas Lederer geäußert:<sup>11</sup> “Der Text der *Clementia Croesi* ist integrierender Teil der Handlung, der Botschaft, ja der Musik [!] von Mozarts kleiner Oper. Er [...] enthält den Schlüssel zu ihrer Interpretation” usw.

Stellt also die *clementia* keine wirkliche Klammer der beiden Dramen dar, so fragt sich umso mehr, wieso Widl gerade den Hyacinthusstoff mit seinem Croesusdrama verbunden hat. Dies ergibt sich, wenn wir die ursprüngliche Fassung der Hyacinthus-Sage betrachten. Bei Ovid und schon bei Euripides war der Tod des Hyacinthus ein von Apollo schuldlos verursachter Unfall: Der fatale Diskus wird zwar vom Gott geschleudert, aber die tödliche

<sup>10</sup> (Wie Anm. 3), X-XIII.

<sup>11</sup> Lederer 2009 (wie Anm. 5) 220 (freie deutsche Übers. von mir).

Verwundung geht auf das leichtsinnige Verhalten des Hyacinthus zurück. Man kann also nicht einmal von fahrlässiger Tötung sprechen, wohl aber von “tragischer Schuld”. Hier besteht nun in der Tat eine frappante Ähnlichkeit zu der Adrastusgeschichte, die von Herodot erzählt und von Widl in *Clementia Croesi* dramatisiert wurde. Auch Adrastus hat ja Atys, den Sohn seines Gastgebers Croesus, aus schierem Versehen auf der Jagd getötet; er fühlt sich darum selbst schuldig und muss am Ende (1497 ff.) durch die *clementia* des Croesus begnadigt werden. Es kann kaum zweifelhaft sein, dass es diese Parallelität der versehentlichen Tötungen durch Adrastus und Apollo war, die Widl ursprünglich auf den Hyacinthusstoff brachte (obwohl das in der jetzigen Oper kaum mehr deutlich ist).

### *Widls Zephyrus als Mörder und Verleumder*

Aber, wenn dies richtig ist, warum ist dann Widl nicht beim Mythos in seiner ovidischen Fassung geblieben? Aus demselben Grund, aus welchem kein Mensch außer Widl auf den Einfall kam, ein Hyacinthusdrama zu schaffen. Ovids Erzählung war mit ihren nur zwei Personen und ihrer einsträngigen Handlung für die Bühne schlechtweg unbrauchbar. Allein schon aus diesem Grund musste Widl die Handlung in der von Palaiphatos und Lukian vorgegebenen Weise erweitern: Zephyrus und Apollo sind nun wie dort Nebenbuhler um die Gunst des Hyacinthus, wobei Zephyros vorerst kein Windgott, sondern ein Mensch ist. Dadurch wird das Verbrechen noch bössartiger: Während der Windgott Zephyros bei Palaiphatos-Lukian den von Apollon geworfenen Diskus nur, schlimm genug, auf den Kopf des Jungen umlenkt, schleudert Widls sterblicher Zephyrus, der ja keinen Wind zur Verfügung hat, den mörderischen Diskus ganz aus eigener Initiative. So ergibt sich auch ein effektvoller Abschluss der Zephyrushandlung. Wie am Ende des dritten Akts die Hyacinthushandlung durch eine Metamorphose, das aus Ovid bekannte Blumenwunder, gekrönt wird, so beschließt gegen Ende des zweiten Akts die Metamorphose des Zephyrus in den homonymen Wind<sup>12</sup> – kein Problem für die Salzburger Flugmaschine – dessen Laufbahn als krimineller Liebhaber.

<sup>12</sup> Daran, dass die Winde ja auch Götter (wenn auch geringeren Standes) sind, Zephyrus somit eigentlich sozial gehoben wird, darf man hier natürlich nicht denken.

Aber Zephyrus ist nicht nur Mörder aus Leidenschaft, wie bei Palaiphatos und Lukian, er ist dank Widls Neugestaltung vor allem auch ein Lügner und Verleumder und erst dadurch bekommt das Libretto das Format einer vollgültigen Oper. Motiv der Verleumdung ist neben der Rache an Apollo, der ihm den Geliebten streitig gemacht hat, die Notwendigkeit, seine eigene schuldbeladene Haut vor Oebalus zu retten. Später kommt dann auch noch die Absicht hinzu, mit seinen Lügen Melia zu erobern.

### *Knaben- und Frauenliebe auf der Benediktinerbühne*

Noch ein zweites Problem hatte Widl beim Hyacinthusstoff des Ovid: die Behandlung der griechischen Knabenliebe, die (seit Paulus, *ad Rom.* 1.26 f., sie als "widernatürlich" verworfen hatte) katholischen Christen anstößig sein musste. Längst hat man gesehen, dass Widl dieses Motiv zurückgedrängt hat, indem er Apollo als den Gegenstand seiner Liebe die spartanische Prinzessin Melia gegeben hat. Mit der Vereinigung dieser Liebenden endet ja (wie eine römische Komödie oder eine heutige Operette) das Stück. Aber auch diese Melialiebe beseitigt nicht ganz das Homoerotische: Widl braucht es ja als Motiv für den Eifersuchtsmord des gekränkten Hyacinthusliebhabers. Die modernen Interpreten versuchen diesen Punkt meist zu eliminieren,<sup>13</sup> ja man hat sogar schon fälschlich gemeint, eine Hochzeit von Zephyrus und Melia werde schon im ersten Akt vorbereitet – oder man hat sich ähnliche frei über dem Text schwebende Erfindungen ausgedacht.

Nicht nur durch Melia relativiert Widl das Homoerotische. In Apollo und Zephyrus stellt er, gerade bezüglich des Hyacinthus, zwei Arten der Liebe dar. Zephyrus ist ein leidenschaftlicher Liebhaber, ganz im Sinne griechischer Päderastie. So sagt er am Anfang, er wolle (V. 15) "Herz und Eingeweide" dem Geliebten "darbringen" – "wärest du nur mein Apollon!" In dieser Art haben griechische Dichter ihren Geliebten als Gott angerufen, und der enthusiastische Isokrates (*Or.* 10 = *Encom. Hel.* 56) sagte sogar generell: "Schönen Knaben wie den Göttern zu dienen, hören wir nicht auf" (vgl. Plato *Symp.* 183A-B). Apollons Liebe dagegen ist frei von solcher

<sup>13</sup> Eine Ausnahme macht die auch sonst sehr wertvolle Arbeit von G. Petersmann 2005 (wie Anm. 9), bes. 127 ff. Gängig ist die Behauptung, Widl habe alles Homoerotische beseitigt.

Überspanntheit, die auch von Hyacinthus als *nimius amor* (V. 19) halb getadelt wird. Nur als “Freund” und guten Sportskameraden offeriert sich Apollo seinem Hyacinthus (V. 103 f.): “amicum semper addictum tibi / habebis in me, amare si deum potes.” Und auch Hyacinthus hält das eigentliche *amare* vom Gott selbst fern (V. 105): “O quanta res, diligere [*sic*] si Hyacinthum potes!” Anders Zephyrus (V. 106): “Heu! nunc amatum Apollo mihi puerum rapit!” Erst als Hyacinthus gestorben ist, spricht der Gott von seinem unschuldigen *amor* (V. 345). Wo es dagegen um die Liebe zur Frau geht, bedient er sich der klassischen Liebessprache (V. 264-267): “Est mitis Apollo, qui deperit te / quid? innocentem / Sic abicis dura! / sic perdis amicum, si reicis me.”<sup>14</sup> So bleibt die griechische Knabenliebe zwar erhalten – und das war kühn genug – aber sie wird, als verderbliche Passion abgewertet.

Zurück zu Zephyrus. Es bleibt ein psychologisches Paradox, dass aus dem Knabenliebhaber Zephyrus im ersten Akt plötzlich ein Frauenliebhaber im zweiten wird. Dabei besteht kein Zweifel, dass er schon immer auch in Melia verliebt war. Als nämlich diese die Vorstellung, Apollo als den Mörder ihres Bruders ehelichen zu sollen, entrüstet zurückweist, ist Zephyrus seinerseits über diese Heiratsabsichten entsetzt (V. 176-179): Klar, dass er sie immer geliebt hat. So triumphiert er nach scheinbarem Erfolg (V. 203 f.): “succedit dolus / Meliaque me dilecta nunc coniux manet.” Für Griechen dürfte das damit gesetzte Problem nicht so groß gewesen sein wie für uns, die wir meist säuberlich nach heterosexuell und homosexuell einteilen – und gerade als Sonderform auch noch eine sogenannte “Bisexualität” gelten lassen. Für klassische Athener, die keine “Homo-Ehen” kannten, war diese Sonderform ja geradezu das Normale: Wurde ein Junge als Ephebe von älteren Liebhabern umworben, so wandelte er sich, seinerseits mannbar geworden, meistens zum Knabenliebhaber, dann auch zum Ehemann. Trotzdem bleibt es eine gewisse Ungeschicklichkeit Widls, dass er, als sich schon im ersten Akt Apollo und Melia annähern, Zephyrus keine Andeutung von Liebe oder Eifersucht macht, sondern dass dieser damit erst im zweiten Akt herausrückt. Natürlich hatte das auch seinen dramatischen Vorteil: So lief die Handlung zunächst gradlinig auf den Mord als ihr eigentliches Zentrum zu.

<sup>14</sup> Üblich: (*de*)*perire aliquam*; *dura* für die abweisende Geliebte; zu *perdere* vgl. *Thesaurus linguae Latinae* X/1.1262.66-73.

Die Abwertung des Zephyrus betrifft nicht nur seine päderastische Passion. Für die ursprünglich bei Platon, vor allem von Teilnehmern des *Symposion* vorgetragene Doktrin, dass die Liebe den Liebenden edel und tapfer mache – man findet sie wieder im *amour courtois* des Mittelalters wie in der umfangreichen Liebesemblemik des 16. und 17. Jahrhunderts – ist Zephyrus ein regelrechtes Gegenbeispiel: Nicht nur, dass er wegen Hyacinthus zum Mörder und Verleumder wird: Auch sein stürmisches Liebeswerben um Melia ist plump, ja taktlos. Wie kann er dies wagen gegenüber der Frau, die noch unter dem Schock des Mordes steht – und ihn mit Grund zurechtweist (V. 221): “Nunc fata fratris cogito, haud Zephyri faces” (vielleicht die feinste Sentenz der Oper)? Wie anders ist das zarte Werben Apollos im folgenden Duett? Aber noch schlimmer: Zephyrus ist feige. Als ihm der selbst nicht gerade mutige Oebalus den Auftrag gibt, Apollo des Landes zu verweisen, da kneift er, obschon gerade diese Ausweisung in seinem Interesse läge, und gibt seine Furcht offen zu (V. 193-195). Noch lächerlicher ist seine Angst, als sich bald darauf der rächende Apollo naht. Er der sich seiner Melia eben noch als treuer Beschützer angedienert hat, will jetzt ausreißen. Was sie schnippisch quittiert (V. 234 f.): Ob das seine Treue sei? Dennoch glaubt sie diesem Hasenfuß immer noch, dass Apollo der Mörder ihres Bruders sei, ja sie wähnt sich in diesem Irrglauben durch die Metamorphose des Zephyrus bestätigt.

### *Die Erfindung der Melia*

Dieses Fehlurteil darf aber nicht übersehen lassen, dass die kindliche Melia eigentlich überhaupt die Klügste in unserem Stück ist. Als Gott Apollo im ersten Akt sich trotz Hirtenmaske zu erkennen gibt, notiert König Oebalus nur mit Verwunderung die Diskrepanz zwischen Schein und Gottheit (V. 85 f.); Hyacinthus dagegen spürt immerhin die *tremenda dignitas* (V. 102), das Numinose, das auch Zephyrus in Angst versetzt: Nur Melia aber nimmt die überirdische Schönheit des scheinbaren Hirten wahr (V. 90-100). Später aber überzieht sie allerdings, als sie auf die Nachricht von Apollos Heiratsantrag in einen Glücksrausch gerät (Arie: *Laetari iocari*, V. 145 ff.) und sich bereits im sozialen Feld des Olympus positioniert. Diesem kindischen Hochmut folgt die Ernüchterung, und am Ende der Oper muss Melia fast wie eine christliche Büsserin das *pater, peccavi* sprechen (V. 352): “Pudore me subfusa profiteor

ream.” Richtig erkennt sie hier in Unwissenheit und Affekt die Ursachen ihres allzu menschlichen Fehlverhaltens. Und so zweifelt sie, als Apollo nun seinen Ehwunsch erneuert, nicht ohne Grund, ob der Gott sie überhaupt lieben könne. Worauf Apollo, der sonst so taktvoll zärtliche Bräutigam es nicht lassen kann, sie für einen Moment seine Überlegenheit spüren zu lassen und durch Erwähnung des nicht gerade monogamen Jupiter seine Braut fast zum Playgirl für Götter zu degradieren (V. 369-372):

O crede! ipsemet  
Iuppiter amare saepe mortales solet;  
amare namque convenit tantum Diis  
vobis amari.<sup>15</sup>

Diese bemerkenswerte Sentenz hat Widls Apollo vielleicht dem Poseidon des Aischylos abgelauscht. Als dieser (in einem Satyrspiel) sich lüstern an die schöne Amymone machte, erstickte er alles Sträuben mit dem Vers: “Dir ist bestimmt, gefreit (*gameisthai*) zu werden, mir zu frein (*gamein*)” (Aesch. Fr. 13 Radt). Welches Los Melia demütig akzeptieren muss (V. 372 f.):

Numen! en famulam, suo  
quae pro parente pectus hoc offert tibi.

“Ich bin des Herrn Magd [...]”: so spricht ein fehlbarer Mensch. Dabei war gerade bezüglich der Intrige des Zephyrus Melia noch am hellstichtigsten. Während Oebalus der Nachricht, Apollo sei der Mörder, sofort Glauben schenkt, sieht sie den Widerspruch zwischen dem Heiratsantrag des Gottes und der ihm zugeschriebenen Tat (V. 165): “Ista quis credat tibi?” Und selbst als sie es nicht mehr wagt, Zephyrus zu widersprechen, bleiben ihr Zweifel an dessen Behauptung, Apollo sei ein charakterloser Rabauke (V. 214-216). Erst Apollos Rache, also Zephyrs Verwandlung, die sie missverstehen muss, treibt sie in ihren begreiflichen Irrglauben.

Dafür hat sie, die junge Frau, dann als einzige die Courage, das zu tun, was Oebalus nicht gewagt hat – von Zephyrus zu schweigen –, den leibhaftigen Gott Apollo des Landes zu verweisen. Und so sehr ist sie nunmehr überzeugt, das Richtige getan zu haben,

<sup>15</sup> Das bedeutet: “Mach dir keine Sorgen, ob du meiner würdig bist. Wir Götter lieben, wen und wie wir wollen. Nur das Lieben liegt bei uns; ihr Frauen braucht euch nur lieben zu lassen.”

dass, sogar als Oebalus sie mit der endgültigen Wahrheit konfrontiert, dass eben Zephyrus der Mörder ist, sie dies nicht augenblicklich akzeptiert, sondern höchst vernünftig nachfragt (V. 312 f.): “Unde autem, Pater! / Haec nosse poteris?” Dann wird aber auch ihr, während der ebenso fromme wie begriffsstutzige Oebalus noch über die gerechte Rache des Gottes jubelt, als erster die völlige Trostlosigkeit der Situation bewusst (V. 319): “O Genitor! omnes perditum iam sumus.” Kein Zweifel: Sie ist immer die Schlaueste. Widl kann kein Weiberfeind gewesen sein.

### *Die Erfindung des Oebalus*

Aber nicht nur Melia ist, wie seit je bekannt, eine Neuschöpfung des Benediktinerpaters, sondern auch die Person des Oebalus. Bei Ovid erscheint er nur als Name, bei Palaiphatos-Lukian überhaupt nicht. Zunächst ist auch er wahrscheinlich eingefügt, um das Homoerotische des Stoffs abzumildern. Bei Ovid war es ja Apollo, in dessen Armen – wie oft und gerne hat man das gemalt! – der schöne Hyacinthus sein Leben aushaucht; bei Widl dagegen stirbt er, zu Mozarts herzergreifender Musik, in der Umarmung des Vaters, eines wahren *pater dolorosus*. Und es ist wiederum der Vater, nicht Apollo, wie bei Ovid, der dann über ihn die verzweifelte Klage erhebt (V. 292 f.): “Furore sublevor, / dolore deprimor.”

Doch nicht erst im Tod zeigt sich die Verbundenheit von Vater und Sohn. Als zu Beginn der Oper der respektlose Zephyrus die Verehrung des Apollo in Sparta kritisiert, verzichtet sein Freund Hyacinthus auf jede religiöse Begründung des Herkommens. Ihm genügt die väterliche Autorität (V. 13 f.): “Genitor hunc magnum Deum / veneratur, et ego veneror exemplo Patris.” Dafür erweist er sich aber als gewitzter Theologe, als sein Vater nach dem missglückten *Opfer* in Gefahr ist, den Kopf zu verlieren: Unter Hinweis auf die Launen der Götter spielt er das Omen herunter (Arie: *Saepe terrent Numina*, V. 65 ff.), obwohl er selbst insgeheim durchaus an eine Verstimmung Apollos glaubt: Sein Vater, König von Sparta, sollte eben, meint er, auch bei eventuellem Götterunwillen staatsmännische Haltung zeigen. Wie also Hyacinthus seinem Vater gehorcht, so weiß er ihn auch moralisch zu stützen. Spiegelt sich in dieser schönen Harmonie von Vater und Sohn nicht auch etwas vom Verhältnis Leopolds Mozarts, der ein Vertrauter Widls war,

zu seinem Sohn Wolfgang, der von seinem Papa gesagt hat, er komme ihm gleich nach dem lieben Gott?

Jedenfalls ist aber, wie schon diese feine Episode zu Beginn der Oper zeigt, die Auffassungsgabe von König Oebalus nicht immer die schnellste. Als sich Apollo ihm offenbart, braucht er ganze 21 Verse, bis er die aus der göttlichen Präsenz für Sparta resultierenden Vorteile erkennt und *Dies beata!* ruft (V. 107). Dafür zeigt er sich im 2. Akt umso beflissener, Melia zu der ja nicht ganz unproblematischen Hochzeit mit Apollo zu überreden, erkennt er darin doch nur die Rangerhöhung für die ganze Familie (V. 136-138). Auf die Lügenmeldung des Zephyrus fällt er dann (wie erwähnt), im Gegensatz zu seiner Tochter, prompt herein. Geradezu sträflich verwirrt zeigt er sich in der Szene nach dem Tod seines Sohns. Als seine Tochter auftritt, fragt er sie: “An latro iamiam fugit?” (V. 301) und meint damit naiv Zephyrus, ohne zu bedenken, dass die ja immer noch uninformierte Melia darunter nur Apollo verstehen kann. Als sie dann antwortet, sie habe den *latro* des Landes verwiesen, nachdem er einen zweiten Mord begangen habe, blickt er überhaupt nicht mehr durch (V. 304: “caedem Nata! quam narras novam?”) Erst als Melia genauer von den Vorgängen berichtet, wird ihm die Identität der Personen klar. Nach einem bigotten Entzückensausruf über die Gerechtigkeit Apollos informiert er nun erst endlich Melia, die darauf sogleich, noch vor ihm, die Gefahren sieht, die sich aus der Ausweisung Apollos für Sparta ergeben. So hat der selber seinem Fürsterzbischof sicherlich ergebene Widl in seinem Oebalus trotz Lobpreis mit ironischer Feder einen zwar beflissenen, aber doch recht schusseligen Herrscher gezeichnet.

### *Der heidnische Apollo auf christlicher Bühne*

Apollo, Liebhaber und Bräutigam, ist größtenteils der griechische Apollo, wie man ihn kennt. Widl denkt nicht daran, ihn, den doch unter Menschen weilenden Gott, als Typus Christi vorzustellen; er ist, gut antik, ein Gott mit relativer Allmacht, aber auch mit Schwächen. Seine Macht zeigt sich in den beiden miraculösen Verwandlungen von Zephyrus und Hyacinthus, doch auch eine gelegentliche Ohnmacht wird deutlich: Die Bluttat des Zephyrus kann er nicht ungeschehen machen, ja er sieht sie auch nicht voraus. Bezeichnenderweise hat Widl aus der Aretalogie des Gottes, die

dieser (“Iam pastor Apollo”, V. 111 ff.) selbst vorträgt, die Gabe der Prophezeiung weggelassen.

Wie sehr Widl um Plausibilität der Handlung, was Apollo angeht, bemüht ist, zeigt sich auch daran, dass er dessen relative Schwäche eigens motiviert. Von seinem ersten Satz an erscheint er als ein Exulant, nämlich Verfolgter des erzürnten Göttervaters Jupiter, so dass sein Aufenthalt in Sparta auch eine Art Asyl ist. Nach der Auseinandersetzung mit der ihn verstoßenden Melia kommt er in einer monologischen Arieneinlage noch einmal darauf zurück (V. 268): “Quem coeli premunt inopem, / an terris agat exulem?”, ein fast schon tragischer Gott, der vom Himmel verstoßen, nun nicht einmal auf Erden eine Heimat findet.<sup>16</sup> Offenbar betrachtet er das Unglück, das ihm in Sparta widerfährt, Tod seines Sportfreunds, erlittene Verleumdung, Zwist mit der Verlobten – als Ausfluss von Jupiters Zorn.

Aber worüber zürnt dieser eigentlich? Der verleumderische Zephyrus erklärt Apollos Exil damit, dass dieser ein Schuft sei, der auch im Himmel nur Unruhe gestiftet habe und der darum verbannt worden sei (V. 211-213). Aber das passt wahrlich nicht zu dem sanftmütigen Gott (V. 264 “mitis Apollo”), den uns das Stück sonst zeigt. Das Richtige erfahren wir beim Mythologen Apollodor (3.122): Apollon hatte einst die Zyklopen des Zeus (bzw. Jupiter) getötet. Zur Strafe dafür musste er ein Jahr lang dem sterblichen König Admetos als Hirtensklave dienen. Widl hat dieses Motiv, das mit Hyacinthus von Hause aus nichts zu tun hatte, punktuell in sein Libretto hereingezogen, um Apollos Spartaaufenthalt und seine relative Ohnmacht zu erklären, und er hat dabei aus dem Sklaven Apollo einen Exulanten gemacht.

An diesem Punkt ist sicherlich auch die Lösung des Rätsels zu suchen, das Widl schon seinen *dramatis personae* aufgegeben hat: Ich meine den Blitzschlag, der im ersten Akt das geplante Opfer zunichtemacht. Sofort vermutet der konsternierte Oebalus, Apollo habe das Opfer verschmäht und müsse folglich von jemandem beleidigt worden sein. (So sonderbarerweise auch die übliche

<sup>16</sup> Mit diesem ergreifenden Monolog Apollos, der sich entschließt, sozusagen ohne Aufenthaltsgenehmigung in Sparta zu bleiben, wollte Widl nach Ausweis des Librettos den Akt schließen (wie schon Orel 1959 [wie Anm. 3] gesehen hat). Aber Mozart hielt es für musikalisch befriedigender, das schwingvolle Duett da capo zu wiederholen.

Auffassung der Interpreten.) Hyacinthus und Zephyrus beziehen dies auf die vorausgegangenen etwas blasphemischen Worte des letzteren – obwohl dann Hyacinthus, geradezu gegen besseres Wissen, das böse Omen herunterspielt. In der Tat verliert Apollo, als er zu den Spartanern durchaus wohlgesonnen kommt, kein Wort über eine ihm widerfahrene Beleidigung. Bedenkt man weiterhin, dass Apollo nach antiker Vorstellung überhaupt keine Blitze schleudert, dass er aber sofort vom “Zorn des blitzenden Jupiters” (V. 84) spricht, dann wird klar, was Widl offenbar wollte (und was ein einziger Interpret, Engelbert Hellen, gesehen hat<sup>17</sup>): Jupiter selbst ist verstimmt darüber, dass sein aufsässiger Sohn nach Sparta kommt, und er bekundet *more suo* seinen Unwillen. So kann man in diesem Blitz auch ein Vorzeichen für die ganze kommende tragische Handlung sehen, in der Apollo eben auch ein Verfolgter ist.

### *Widls Dramaturgie*

Das führt nun zu Widls dramaturgischer Leistung. Er hat, durchaus kunstvoll, zwei Handlungen parallel geführt, die jeweils um eines der beiden Oebaluskiner zentriert sind: Die Hyacinthushandlung beginnt mit den ersten Versen, in denen er sich als frommer Apolloverehrer vorstellt, und sie geht bis zu seiner Verklärung durch das Blumenwunder gegen Ende des dritten Akts. Die Meliahandlung beginnt in dem Augenblick, wo Melia als einzige die Schönheit des Gottes wahrnimmt; sie reicht bis zum glücklichen Hochzeitsfinale. Das Drama ist aber auch in einem anderen Sinn zweigeteilt. Vom Auftritt Apollos bis zu Melias großer Arie steigert sich das Glück des vom Gott begnadeten Sparta. Dann fast genau in der Mitte des zweiten Akts kommt mit der Nachricht vom Tod des Hyacinthus der völlige Stimmungsumschwung. Nun beginnt eine Verleumdungshandlung, die bis zur Aufklärung gegen Ende des dritten Aktes geht und, im geraden Gegensatz zum ersten Handlungsteil, in tiefer Depression endet: Kein Gegensatz könnte größer sein als der von Melias überdrehter Jubelarie und dem tief traurigen Zwiesengesang von Vater und Tochter.

Dabei hat es Widl geschickt verstanden, die Verleumdungshandlung und damit Schürzung und Lösung des Knotens in die Länge

<sup>17</sup> In *Klassika. Die deutschsprachigen Klassikseiten*: [https://www.klassika.info/Komponisten/Mozart/Oper/KV\\_038/index.html](https://www.klassika.info/Komponisten/Mozart/Oper/KV_038/index.html).

zu ziehen. Nach der Intrige des Zephyrus hofft der mitfühlende Zuschauer, dass Apollo endlich kommt, die Sache aufklärt und den Übeltäter bestraft. Nun kommt er auch, aber nicht um, wie ein Hercule Poirot als Kriminaldetektiv, den Schuldigen zu überführen und seiner Strafe zuzuführen (womit die Handlung vorschnell am Ende wäre); vielmehr bestraft er Zephyrus im Zorn geradezu überhastet, so dass eben das, was Melia die Augen öffnen müsste, sie im Gegenteil – und das ist eine im modernen Sinn geradezu tragische Zuspitzung – in ihrem Wahn noch bestärkt: Apollo, glaubt sie ja nun, habe auch ihren Freund getötet.

Wie Widl es so versteht, das Ganze seines Dramas zu strukturieren, so gibt er aber auch den einzelnen *Chori* bzw. Akten, die ja nach den Gesetzen des Benediktinertheaters getrennt voneinander gespielt werden, ihre je eigene Einheit. Jeder Akt hat drei vollgültige Musiknummern; in jedem erscheint vor der jeweils letzten Nummer Apollo, der eine verfahrenere Situation mit mehr oder weniger Erfolg bereinigt, zweimal durch das Wunder einer Metamorphose. Das aus der antiken Tragödie bekannte Kunstmittel des *deus ex machina* ist also in dieser dreiaktigen “Oper” verdreifacht, aber ohne Gleichförmigkeit. Dem segnenden Gott in den Schlüssen der Akte I und III korrespondiert der am Ende von Akt II fast schon verzweifelnde Gott: “Quem coeli premunt inopem, / an terris agat exulem?”

Widls Leistung als Dramatiker soll damit nicht überbewertet werden. Auch wenn wir absehen von dem unbefriedigenden Schlusspreis einer zuvor nie dargestellten *clementia Oebali* und wenn wir uns abfinden mit der nicht ganz geglückten Kreuzung zwei verschiedenartiger Liebeshandlungen: Auch dann noch mutet Widl seinem Zuschauer einiges zu, was die psychologische Wahrscheinlichkeit angeht: Die zentrale Mordtat des Zephyrus wird kaum genügend motiviert. Dessen Hoffnung, bei einem Gott als Rivalen straffrei durchzukommen, wirkt unglaublich naiv. Und dass es schließlich Apollo nicht fertigbringt, selber seine Unschuld zu beweisen, scheint doch auch wenig plausibel.

Aber die Qualität eines Librettos liegt nicht vor allem in seiner psychologischen Schlüssigkeit – Mozartfreunde denken etwa an *Così fan tutte* – sondern in der Fülle der Stimmungen, die es dem Komponisten bietet. Hier hat Widl Beachtliches geleistet. Von dem etwas pomadigen Eingangsgebet kommt man nach dem vorläufigen Schock des Blitzschlags zur künstlichen Lustigkeit der virtuosen

Hyacinthusarie, der dann die Ruhe von Apollos lieblicher Pastorale schön kontrastiert. Dann geht es im zweiten Akt weiter mit drei Nummern hocherotischer Musik: Melia, im Taumel ihres Liebesglücks, überschlägt sich in Koloraturen. Völlig anders ist die rhetorisch werbende Kanzone des hinterhältigen Zephyrus, der Melia mit seinem schmierigen “Quem prudens eligis?” (V. 231) betören möchte. Ihm wiederum kontrastiert die liebevoll noble Werbung des Apollo, der Melia zu beschwichtigen sucht.

Dann bringt der Anfang des dritten Akts einen musikalischen Glanzpunkt mit der ergreifenden Sterbeszene des Hyacinthus: Erst hier hat Mozart das sonst nur vom Continuum begleitete Rezitativ mit den Streichern unterlegt, so dass wir bis zur anschließenden großen Arie des Oebalus eine quasi durchgängige Musiknummer hören, die vom Todesschmerz bis zum verzweifelten Zornesausbruch führt. Im größten Gegensatz zu den wilden Wutkaskaden des Königs steht dann der eigentliche musikalische Höhepunkt der Oper: das Trauerduett von Vater und Tochter – ein melodisch-harmonisches Wunderwerk des Elfjährigen, das auch vom folgenden Blumenmirakel nicht mehr überboten wird. Hier begleiten die Streicher noch einmal das Rezitativ. Dann erst löst sich alle Trauer im heiteren Schluss-terzett (V. 385-389): “Tandem post turbida / fulmina, / nubila, / Tonantis murmura / pax alma virescit et explicat se”, es ist die einzige wirklich fröhliche Partie in dieser aller Affekte durchlaufenden Oper.

So hat Widl in neun verschiedenen Nummern von je ganz eigenem Ethos dem blutjungen Komponisten Gelegenheit gegeben, sein unglaubliches Einfühlungsvermögen in die verschiedensten seelischen Zustände zu zeigen. Und noch einen Pluspunkt bot dieses Libretto. Der Mythos von Apollo und Hyacinthus hatte sich nicht nur wegen des Sportunfalls als Parallele zur *Clementia Croesi* angeboten: er war auch einer der wenigen Mythen, die unter Jugendlichen spielen – Apollo, der bartlose, langmähnige bleibt ja immer jung – und er handelte von dem, was die Jugend beschäftigt: Kameradschaft und Sport, Liebe und Eifersucht, und (wenn wir Melia miteinbeziehen), der Traum vom Märchenprinzen. Auch daran muss Rufinus Widl, der ja im Hauptberuf Pädagoge war, gedacht haben, als er dieses Textbuch schrieb, gewiss auch daran, dass Ovids fabulöse *Metamorphosen* immer – von Montaigne bis Goethe – zur Lieblingslektüre der Jungen gehört haben. Hier konnte Widl seinem Ovid sogar noch eins draufsetzen: Bei ihm wird ja nicht nur das Opfer, sondern auch sein Mörder verwandelt.

So wird man sagen dürfen, dass Widl mit seinem *Apollo et Hyacinthus* ein Textbuch geschaffen hat, das nach der Kunst der Charakterzeichnung und der dramatischen Handlungsführung keine unwürdige Grundlage für Mozarts erste Oper war. Und wenn man dieses kleine Werk mit Widls langer, zähflüssiger *Clementia Croesi* vergleicht, dann möchte man fast glauben, als habe hier einmal nicht der Librettist den Musiker, sondern Mozarts kindlicher Genius den Benediktinerpater Rufinus Widl beflügelt.