



WOLFGANG
AMADEUS
MOZART
NEUE
AUSGABE
SÄMTLICHER
WERKE 4

Bühnenwerke I

BÄRENREITER / dtv

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Neue Ausgabe sämtlicher Werke
Band 4

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

In Verbindung mit den Mozartstädten
Augsburg, Salzburg und Wien
herausgegeben von der
Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg

Werkausgabe in 20 Bänden

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York
und
Deutscher Taschenbuch Verlag München

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Werkausgabe in 20 Bänden

Band 4: Bühnenwerke I

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York
und
Deutscher Taschenbuch Verlag München

Editionsleitung der »Neuen Mozart-Ausgabe«
Ernst Fritz Schmid (1954 bis 1960)
Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm (1960 bis 1973)
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm (1973 bis 1980)
Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm (seit 1980)

Teilausgaben exklusiv für
La Flûte de Pan SA, Paris
Pax Vision, Inc., Osaka

© 1991 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel,
für die Werkausgabe in 20 Bänden
Einbandgestaltung: Jörg Richter, Emstal-Sand, unter Verwendung eines
zeitgenössischen Scherenschnittes
Produktionsleitung: Fritz-P. Steinle, München
Papier: Thinprint Special, Robert Fletcher Ltd.
Gesamtherstellung: C. H. Beck'sche Buchdruckerei Nördlingen
Alle Rechte vorbehalten / 1991 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Bühnenwerke I

Apollo und Hyazinth	4/7
La finta semplice	4/133
Bastien und Bastienne	4/603
Mitridate, Re di Ponto	4/715
Ascanio in Alba	4/1085
Il sogno di Scipione	4/1371

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5: OPERN UND SINGSPIELE
BAND 1: APOLLO UND HYACINTH

VORGELEGT VON ALFRED OREL



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1959

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleiter: Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

UNITED STATES OF AMERICA
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Alfred Orel,
Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie II, Werkgruppe 5, Band 1

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany
© 1959 Bärenreiter-Verlag Karl Vöterle GmbH & Co. KG, Kassel
Zweite, durchgesehene Auflage 1990 unter Berücksichtigung der im Kritischen
Bericht auf S.(a/23) zusammengestellten Berichtigungen.
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Nachtrag 1990	XXII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs	XXIII
Faksimile: Blatt 32 ^r des Autographs	XXIV
Faksimile: Blatt 71 ^v des Autographs	XXV
Faksimile: Titelseite, Beginn des Prologus und die letzten zwei Seiten mit dem Personenverzeichnis aus dem 1767 erschienenen Textbuch	XXVI
 Personen	 2
Verzeichnis der Akte und Musiknummern	2
Prologus (1. Akt)	3
Chorus I ^{mus} (2. Akt)	33
Chorus II ^{mus} (3. Akt)	67

VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten. Sie erscheint in zehn Serien, die sich in insgesamt 35 Werkgruppen gliedern.

- I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1–4)
- II: Bühnenwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchensonaten (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17–18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19–23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24–27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28–35)

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Entwürfe und Skizzen vollendeter Werke werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlußbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen. Nachweisbar verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X, wo u. a. auch Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien ihren Platz finden. Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.

Über die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen unterrichtet die Lesartenübersicht des Kritischen Berichtes. Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreiche Varianten werden im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beige-

fügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, einzelne Notenköpfe (ausgenommen die Vorschlagsnoten) und sonstige Zeichen (Keile [Striche], Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen, Schlüssel, Vorschlagsnoten, Bezifferung, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Eindeutig in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel und ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem überwiegenden heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten Chorschlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angegeben. Mozarts Notierung der Vorschläge (♯, ♮) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibung (♯, ♮) übertragen; über problematische Stellen äußern sich Band-Vorwort und Kritischer Bericht. Die kleinen Bindebogen von Vorschlag zu Hauptnote und von Trillemote zu Nachschlag sind, wo fehlend, grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Haltebogen bei paarig auf einem System notierten Instrumenten (z. B. Oboen, Hörner) und bei Streicher-Doppelgriffen, die in den Quellen meist nur einfach erscheinen, sind stillschweigend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeutung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for* und *pia*; etc. Die Gesangstexte wurden der heute üblichen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Musikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Ausführung zu geben.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art, die durch besondere Umstände bedingt sein können, vergleiche man jeweils das Vorwort „Zum vorliegenden Band“.

Der Editionsleiter

ZUM VORLIEGENDEN BAND*

*Apollo und Hyacinth*¹ ist das früheste Opernwerk Mozarts. Komposition und Aufführung fallen in das Jahr 1767, in die Zeit des nicht einmal ein ganzes Jahr währenden Aufenthalts des Knaben in Salzburg zwischen der „Weltreise“ (1763–1766) des Wunderkindes und der zweiten Reise nach Wien (1767–1769). Am 29. November² 1766 war Leopold Mozart mit seiner Familie nach fast vierthalbjährigem Fernsein von der Wahlheimat nach Salzburg zurückgekehrt. Wenn er trotz dem beispiellosen Ruhm, den besonders Wolfgang auf dieser großen Kunstfahrt geemtet hatte, noch am 15. November aus München an seinen Freund und Hausherrn Lorenz Hagenauer geschrieben hatte: „sie wissen auch selbst wie Viel meine Kinder, sonderlich der Wolfgang! zu lernen hat“³, so kann es nicht wundernehmen, wenn die kommenden Monate ruhigen Lebens in der Heimat in weitem Maße dazu verwendet wurden, die unvermeidlichen Lücken in Wolfgangs musikalischer Ausbildung auszufüllen⁴. Daneben galt es aber auch, den Knaben seinen schon während der großen Reise betretenen schöpferischen Weg in die Öffentlichkeit fortsetzen zu lassen, und insbesondere der Heimatstadt zu beweisen, daß weder Leopolds Reiseberichte über die Triumphe des Kindes, noch die sonstigen nach Salzburg gelangten Nachrichten darüber⁵ übertrieben waren. Wenn daher alsbald nach der Heimkehr Wolfgang als Komponist beachtenswert im Musikleben der Salzachstadt hervortritt, so darf man darin ebenso das Wohlwollen des Dienstherrn erblicken und vielleicht auch dessen Stolz darauf, in seinem Hofstaat eine Begabung wie Wolfgang zu besitzen, wie auch die sorgsam führende Hand des erzbischöflichen Vizehofkapellmeisters, der planvoll und zielsicher den künstlerischen Weg des Sohnes zu bahnen und jede dargebotene Gelegenheit zu nützen wußte, um ihn in der Öffentlichkeit vorwärtszubringen.

Schon eine Woche nach der Ankunft in Salzburg, am Fest der unbefleckten Empfängnis Mariä (8. Dezember), ist von Wolfgang im Dom „an einen so großen Festtag eine Symphonie gemacht worden welche nicht allein bei allen Hofmusikanten großen Beyfall gefunden, sondern auch große Verwunderung erweckte“⁶. Kaum 14 Tage später, am 21. Dezember, kam Wolfgang bekanntlich bei einer Vorstellung im erzbischöflichen Hoftheater zu Wort⁷, die am Jahrestag der Konsekration Erzbischof Sigismunds stattfand, der als einer der höchsten Salzburger Festtage galt⁸. Eine italienische Theatertruppe brachte nach der „*Comœdia Itala*“ *Il cavaliere di spirito* die opera buffa *Li tre gobbi rivali* zur Darbietung; die „Licenza“, die an den Schluß gestellte übliche Huldigungsmusik, war von Mozart komponiert, nämlich Rezitativ und Tenorarie *Ordè il dover* KV 36 (33i). Auch als anläßlich des Geburtstages Erzbischof Sigismunds am 1. März 1767 von den eigenen Kräften des Salzburger Hofes G. Sartis Vologeso dargeboten wurde⁹, soll Mozart als Licenza hierfür Rezitativ und Sopranarie „*Sol nascente*“ KV 70 (61c) geschrieben haben¹⁰.

Inzwischen war aber Wolfgang offensichtlich schon mit einem neuen Auftrag beschäftigt. Mit dem Aschermittwoch (4. März 1767¹¹) war die Fastenzeit angebrochen, und damit hatte der seit 26. Februar sogar

* Beda Hübner in seinem Tagebuch zum 8. Dezember 1766 (KI 178). H. Klein vermutet (KI 178 Anm. 15), daß es sich hierbei um eine der drei Kirchengesamten KV 67–69 (41b–k) handelte. Wenn dies zutrifft, müßte wenigstens eine derselben zurückdatiert werden. M. Dounias hält aber im Krit. Bericht zu Band VI/16 der NMA, S. i/4 unter Hinweis auf H. Dennerlein (*Zur Problematik von Mozarts Kirchengesamten*, Mozart-Jb. 1953, 95 ff.) an der Datierung 1772 fest und zitiert die Ansicht E. F. Schmidts, daß am 8. XII. 1766 im Salzburger Dom beim Hochamt „wahrscheinlich eine ganze Sinfonie des damals Zehnjährigen“ aufgeführt wurde. Diese Frage endgültig zu entscheiden ist nicht Aufgabe dieses Vorworts.

¹ Vgl. A/I, 100, insbes. Anm. 2 mit der nach Pirckmayer wiedergegebenen Beschreibung im Hofdiarium. Beda Hübners Notiz s. KI 180. Dort auch Anm. 25 der Vermerk des Abtes P. Beda Sezaue im Abteidiarium, der gleichfalls der Aufführung beizuhörte.

² Beda Hübner in seinem Tagebuch zum 21. Dezember 1766 (KI 180): „dies honoris unus ex primariis.“

³ Beda Hübner beschreibt zum 1. März 1767 (KI 182) das Werk „ein magnifiques Meysterstück von einer music, und deren Singern, welche doch lauter eigene Leüth, und Hofmusici des Erzbischoffens waren.“

⁴ So H. Klein (KI 182, Anm. 34) unter Berufung auf O. E. Deutsch. Wenn dies zutrifft, müßte auch diese Komposition Mozarts, „die Einstein vermutlich zum 28. Februar 1769 dattiert“, um zwei Jahre rückdatiert werden.

⁵ Die Angabe „2. März“ KI 181, Anm. 29, ist — wie mir H. Direktor Dr. Klein mitteilte — ein Druckfehler.

* Verzeichnis der herangezogenen Quellen und Literaturs. S. XXII.

¹ Zum Titel vgl. u. S. IX.

² Dieses Datum wurde erst 1957 durch die von H. Klein im Mozartjahrbuch 1957 mitgeteilten Auszüge aus dem Tagebuch des Konventualen des St. Petersstiftes in Salzburg P. Beda Hübner, eines Neffen des damaligen Abtes P. Beda Sezaue, einwandfrei festgestellt (KI 175 ff.). Die Angaben in der bisherigen Literatur sind durchwegs irrig oder ungenau.

³ Schmid. IV, 261.

⁴ Vgl. das im Salzburger Mozartarchiv erhaltene Notenheft mit kontrapunktischen Übungen. A/I, 99 f.

⁵ Beda Hübner schreibt in seinem Tagebuch unterm 29. November 1766, daß „die letztverflossene zwey, oder drey Jahre nichts oeffters in denen Zeitungen geschrieben worden, als die wundervolle Kunst der Mozartischen Kinder“ (KI 175).

tägliche¹² Theaterbetrieb am erzbischöflichen Hof sein Ende gefunden. Am 12. März gab es nun „nach dem abendlichen Gebethleiten bei Hoff in dem sogenannten Ritter Saal ein oratorium in der musique von fünf Personen, nämlich drey Singerinnen¹³ und zweyen Mannesbildern, Herr Meisner und Herr Spitzeder...“¹⁴. Die *musique* hat componiret der Wolfgang Mozart Knab alt von 10 Jahren“¹⁵. Es handelt sich bekanntlich um die Aufführung des Mozart zur Komposition übertragenen ersten Teils der *Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes*. Eine Wiederholung dieser Aufführung fand am 2. April statt¹⁶. Als Virtuose ist Wolfgang wahrscheinlich am 29. März in dem Hofkonzert aufgetreten, das anlässlich der Anwesenheit des damaligen kaiserlichen Botschafters in Spanien Fürst Franz

de Paula Gundaccar I. Colloredo, eines Bruders von Sigismunds späterem Nachfolger Hieronymus Colloredo, dem bekannten letzten Salzburger Dienstherren Mozarts, stattfand und bei dem sich „alle virtuosen allhier, deren nicht wenig, und nicht schlechte hier anzutreffen, extra haben müssen hören lassen“¹⁷.

Wieder vergehen nicht einmal drei Wochen und Wolfgang tritt abermals mit einem neuen Werk vor die Salzburger Öffentlichkeit. Wohl für eine kirchliche Karfreitagaufführung entsteht die *Grabmusik* KV 42 (35a), deren Darbietung im Dom(?) vor dem errichteten „Heiligen Grab“ man wohl für den 17. April 1767 anzusetzen hat¹⁸.

War es bisher vor allem der erzbischöfliche Hof, in dessen Dienst das öffentliche Hervortreten des Knaben stand, so trat nunmehr die Salzburger Universität mit einem überaus ehrenvollen Auftrag an den jungen Künstler heran. Die persönliche Beziehung war wohl durch Vater Leopold gegeben, dessen Schüler im Kapellhaus das Universitätsgymnasium besuchten, die sachliche durch die große Rolle, die Theater und Musik im Erziehungswesen und Lehrbetrieb der Benediktiner spielten. Wolfgang selbst war schon als Kind mit dem Universitätstheater in persönliche Berührung gekommen, als er fünfjährig im September 1761 bei den Aufführungen der Finalkomödie *Sigismundus, rex Hungariae* (Text von Jakob Anton Wimmer, Musik von J. Ernst Eberlin), unter den „*Salii*“ mitwirkte.

Diese großen Aufführungen der gesamten Schule (*Musae Benedictinae*) fanden alljährlich am Ende des Schuljahres Ende August oder anfangs September statt. Überdies gab es aber während des Schuljahres Theateraufführungen der Schüler, die von den einzelnen Klassen (Jahrgängen)¹⁹ veranstaltet wurden. Von den „*Rudimentistae*“ bis zu den „*Rhetores*“ findet man dabei alle Jahrgänge vertreten²⁰.

Diesmal war es eine Aufführung der Syntaxisten, des dritten Gymnasialjahrganges²¹, sie fand „ex voto“²², also wohl in Erfüllung eines nicht bekannten Verspre-

¹² Beda Hübner zum 16. Februar 1767 (Kl 181): „Von diesem Montag an biß auf dem Aschermittag werden täglich bey Hoff Komeden gespielt, und zwar wechselweis, bald deütsche, bald wälsche; dann es seynd zwey Banda Komedianten alhier.“

¹³ Bekanntlich die Hof Sängerinnen Maria Anna Fesemayr, Maria Magdalena Lipp, die spätere Gattin Michael Haydns und Marie Anna Braunhofer.

¹⁴ Die Hof sänger Joseph Meißner und Anton Franz Spitzeder.

¹⁵ Kl 182 zum 12. März 1767 und Anm. 38. Auch das Gymnasialprotokoll, eine vom damaligen Präfekten (Direktor) des Universitätsgymnasiums P. Placidus Scharl — über diesen vgl. vor allem P. Magnus Sattler *Ein Mönchsleben aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Regensburg 1868) — geführte Handschrift der Salzburger Studienbibliothek, verzeichnet bekanntlich diese Aufführung (s. Hammerle S. 6 und danach A/I, 102, Anm. 2). Ob überhaupt und inwieweit auch der Textdichter des Oratoriums Ignaz Anton Weiser — vgl. über diesen Kl 171 ff. — der seit Jahrzehnten mit der Familie Mozart in persönlicher Beziehung stand (s. Kl 174, bes. Anm. 30), vielleicht auch bei der Betrauung Mozarts mit der Komposition des ersten Teils seine Hand im Spiel hatte, ist nicht bekannt. Die Möglichkeit ist nicht von der Hand zu weisen.

¹⁶ A/I, 102, Anm. 2 nach Hammerle: 7. Die Aufführung des 2. Teils mit der Musik Michael Haydns fand nach Beda Hübners Tagebuch (Kl 182) am 19. März gleichfalls im Rittersaal statt. Wenn Beda Hübner über die Aufführung des 3. Teils (mit der Musik von K. Adlgasser), wie Klein (Kl Anm. 39) berichtet, nichts vermerkt, sei die Vermutung ausgesprochen, daß sie vielleicht am 26. März, also wieder eine Woche später, am Donnerstag stattfand, da die Wiederholung des 1. Teils wieder am nächsten Donnerstag, den 2. April, vermerkt ist, die Oratorienaufführungen demnach jeweils am Donnerstag erfolgten, und es zu verwundern wäre, wenn eine Wiederholung des 1. Teils vor der vollständigen Darbietung des ganzen Werks angesetzt worden wäre. Ob diese Aufführungen des Oratoriums szenisch stattfanden, ist hier nicht zu untersuchen. Ohne dem Kritischen Bericht der Neuausgabe des Oratoriums vorgehen zu wollen, sei hier der Meinung Ausdruck gegeben, der auch einer der besten Kenner der Salzburger Kulturgeschichte, Landesarchivdirektor Dr. Herbert Klein, zustimmt, daß nämlich diese Darbietungen nicht szenisch erfolgten. Schon vom technischen Standpunkt aus wäre der über dem Rittersaal gelegene Theatersaal zweifellos besser geeignet gewesen, auch hätte eine theaternmäßige Aufführung in der Fastenzeit dem streng religiösen Wesen Erzbischof Sigismunds nicht entsprochen. Die szenischen Bemerkungen des Textbuches dienten bei Oratorien vielfach nur der Orientierung der Zuhörer, die mangels eines Textes einer dergleichen Nachhilfe bedurften. Vgl. A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, 128.

¹⁷ Tagebuch Beda Hübners (Kl 183). Auch H. Klein bezeichnet (a. a. O., Anm. 42) das Auftreten der Geschwister Mozart bei dieser Gelegenheit als gewiß. Über die vermutlichen sonstigen Mitwirkenden s. daselbst.

¹⁸ Vgl. darüber auch F. Giegling im Krit. Bericht zur NMA Bd. I/4/4, S. d/4.

¹⁹ Über deren Bezeichnung s. meine Studien zur Familie Gerl in: Mozart-Jahrbuch 1955 und 1957, sowie *Acta Mozartiana* II (1955), Heft 3/4.

²⁰ Vgl. hierzu die Zusammenstellung der Schulschauspiele Eberlins bei Haas S. 12 ff.

²¹ A/I, 110 bezeichnet die Syntaxisten als „zweitoberste Klasse der Humanitätssstudien“. Den Syntaxisten folgten aber noch die „*Poetae*“ und die „*Rhetores*“.

²² Gymnasialprotokoll, Hammerle 7, A/I, 110, Anm. 3.

chens statt. P. Rufinus Widl²³, der in diesem Jahre die Klasse der Syntaxisten führte, hatte für diese Veranstaltung eine lateinische Tragödie *Clementia Croesi* verfaßt. Der Aufführungspraxis der Schüleraufführungen entsprechend fügte er diesem Haupt- und Sprechstück als Intermedium eine zweite Handlung hinzu, die zu musikalischer opernhafter Darstellung bestimmt war, und zwar eine Bearbeitung des Mythos von Apollo und Hyacinth.

Die Musik zu dieser Schüleraufführung, d. h. die Vertonung der zweiten Handlung wurde Mozart in Auftrag gegeben. Leopold Mozart trägt die Arbeit in sein eigenhändiges Verzeichnis der Frühwerke seines Sohnes²⁴ mit der Bezeichnung ein: „Eine Musik zu einer lateinisch[en] Comoedie für die universitet zu Salzburg. Von 5 singenden Person[en].“ Ob die bisherigen Erfolge des Knaben im Salzburger Musikleben allein Veranlassung waren, diesen mit dieser Aufgabe zu betrauen, oder ob auch persönliche Bemühungen des Vaters dazu führten, wissen wir nicht. Jedenfalls war dies ein bedeutsamer weiterer Schritt auf Wolfgang's Weg in die Öffentlichkeit und für den jungen Künstler eine besondere Auszeichnung. Hatte sich dieser bei dem vorangegangenen Oratorium noch mit zwei hervorragenden Salzburger Künstlern zu einem gemeinsamen Werk vereinigt, so sollte er nunmehr mit einer völlig selbständigen Arbeit in die Reihe der führenden Komponisten der Salzachstadt treten, wie sie die Schüleraufführungen der Universität aufweisen²⁵.

Über die *Clementia Croesi* und die damit verbundene zweite Handlung, sowie über die Art ihrer Darbietung gibt das, wie gewöhnlich, in der Salzburger Universi-

tätsbuchdruckerei und -Buchhandlung Joseph Mairs Erben erschienene Textbuch²⁶ wesentliche Auskunft.

Das Titelblatt lautet:

CLEMENTIA/CROESI / Tragoedia in sce- / nam data / a / Syntaxi / in Universitate Salis- / burgensi / III Idus / Maii / CIJ IJ CCLXVII. / [Vignette] / Salisburgi / Typis Ioannis Iosephi Mair, Aulicoaca- / demici Typo- / gr[aphi] et Bibliop[olae] p[ost] m[ortem] Haeredis²⁷.

Weder das Titelblatt noch der Inhalt des Textbuches weisen einen Titel der zweiten Handlung auf, die schon dadurch als — allerdings wesentliche — Beigabe zur *Clementia Croesi* gekennzeichnet ist. Der Titel der zweiten Handlung *Apollo und Hyacinth* erscheint zum erstenmal als nachträgliche Ergänzung in dem erwähnten handschriftlichen Verzeichnis Leopold Mozarts. Es handelt sich²⁸ um eine Einfügung von der Hand von Wolfgang's Schwester Nannerl, die diese anbrachte, als sie das Verzeichnis am 4. 8. 1799 an den Verlag Breitkopf & Härtel sandte. Der Titel *Apollo und Hyacinth* erscheint daher postum, um so mehr, als auch keine bisher bekannten Quellen oder Berichte aus der Zeit der Aufführung ihn nennen. Es handelt sich eben lediglich um die musikalische Beigabe zur Aufführung der *Clementia Croesi*²⁹.

Die Heranziehung von Musik zu Sprechstücken läßt sich in Salzburg bei den Schulaufführungen bis in die Gründungszeit des Gymnasiums im Jahre 1617 durch Erzbischof Marcus Sitticus und der Universität unter Paris Lodron 1622 zurückverfolgen. C. Schneider zitiert³⁰ einen zeitgenössischen Bericht, wonach schon am 25. Oktober 1618 im akademischen Gymnasium eine Festlichkeit stattfand, bei der „in in lateinischer Sprach neu componiertes Drama oder Comoedie, welches Triumphus laboris mag genannt werden, vermittels der Scolaren in einem zierlich aufgerichteten Theater exhibiert worden. Bei dieser Action hat sich auch ein lieblicher Chor der Musiker mit lebendigen Stimmen sambt der Trommetrey und anderen musikalischen Instrumenten befunden, welche eingangs... danach zwischen den Actibus und zu beschluss...

²³ Rufinus Widl — der Name „Wild“, Sch. 192 und 126, ist zu berichtigen — war laut Gymnasialprotokollen und *Collectaneen-Blätter zur Geschichte der ehemaligen Benediktiner-Universität Salzburg* (Kempten 1890) 478, — ein Benediktiner der Abtei Seon und wurde am 26. September 1731 zu Frauenwörth im Chiemsee geboren. Er unterrichtete einige Jahre in Freising philosophische Fächer und wurde 1763 als Gymnasialprofessor nach Salzburg berufen. Im Herbst dieses Jahres übernahm er die Klasse der Rudimentisten und stieg mit seinen Schülern bis zur Syntax auf, die er bis 1767 behielt. Von 1768 bis 1770 war er in Salzburg Professor der Philosophie. Nach Beendigung des philosophischen Kurses wurde er Prior in Seon. Er starb als Pfarrer in Obing bei Seon am 12. März 1798. Widl war auch wissenschaftlich publizistisch tätig und schrieb: *Prima (Secunda . . . Tertia . . .) mentis humanae actio theoretica et practice expensa*, Salzburg 1769, sowie *Epiome psychologiae empiricae et practice expensa*, Salzburg 1770. (Freundliche Auskunft Landesarchivdirektor Dr. Herbert Kleins.)

²⁴ Verzeichniß alles desjenigen, was dieser 12jährige Knab seit seinen 7ten Jahre componiert, und in originali kann aufgezeigt werden. Zusammen mit Mozarts eigenem Verzeichnis seiner Werke, herausgegeben von E. H. Müller von Asow. L. Doblinger, Wien 1956.

²⁵ Vgl. hiezu die Angaben bei Haas und Schn 1.

²⁶ Exemplar in der Salzburger Studienbibliothek, 5607 I, 8°, 23 Ss. Ein weiteres Exemplar in der Textbuchsammlung des Stiftes Kremsmünster (Nr. 40).

²⁷ Vgl. das beigegebene Faksimile, S. XXVI.

²⁸ Nach Angabe des Herausgebers des Verzeichnisses E. H. Müller v. Asow, S. 1 der Einleitung.

²⁹ Die gesonderte Veröffentlichung dieses Intermediums rechtfertigt wohl in vollem Maß die Beibehaltung dieses, wenn auch nur auf Nannerl, aber doch auf die Familie Mozart zurückgehenden, überdies völlig passenden Titels, um so mehr, als auch der von André herrührende Titel *Zaide* für KV 344 in der NMA beibehalten wird.

³⁰ Schn 2, S. 198.

lieblich und triumphierend musiziert hat". Damit ist einerseits schon an die Tradition des Humanistendramas mit seinem „Chorus“ an den Aktschlüssen angeknüpft, andererseits die Verwendung von Musik als Einleitung, zwischen den Akten und als Abschluß der Aufführung bezeugt.

Zwischen dieser frühen Schulfestlichkeit, an deren Schluß „den Fleissigsten Studiosis in jedem Classibus die Praemia Principis liberalitate ihrer Verdienung nach mit großem Chor durch Mercurium ausgeteilt worden“, und der Aufführung der *Clementia Croesi* liegt der weite Weg einer ununterbrochenen anderthalbhundertjährigen Entwicklung mit dem Wandel der einzelnen Chorabschlüsse über einzelne selbständige Szenen zu Akten einer eigenen geschlossenen Handlung, wie sie in *Apollo und Hyacinth* vorliegt, also der Vereinigung von Sprechdrama und Oper im Rahmen einer Aufführung. Aus dieser Tradition erklärt sich auch die noch im Textbuch der Aufführung von *Clementia Croesi* und *Apollo und Hyacinth* anzutreffende verschiedenartige Bezeichnung der einzelnen Akte der Haupt- und der zweiten Handlung sowie die aktweise Verschränkung der beiden Handlungen bei der Aufführung. Während die Akte des Sprechstücks als „Actus“ (I bis V) bezeichnet werden, sind die drei Akte der Opernhandlung „Prologus“, „Chorus I“ und „Chorus II“ benannt.

Das Textbuch der Schüleraufführung am 13. Mai 1767 enthält entsprechend seinem Wesen als Aufführungsbefehl für den Zuschauer die beiden Handlungen nicht etwa geschlossen eine nach der anderen, sondern in der Abfolge ihrer verschränkten Darbietung, nämlich: Prologus (Intrada und 1. Akt der Oper), Actus I und II (des Sprechstücks), Chorus I (2. Akt der Oper), Actus III und IV (des Sprechstücks), Chorus II (3. Akt der Oper), Actus V (des Sprechstücks). Die Aufführung setzte demnach mit dem Beginn der Oper ein und schloß mit dem Ende des Sprechstücks. Ein musikalischer Abschluß (Epilogus), wie man ihn bei anderen Schüleraufführungen antrifft, war diesmal nicht vorgesehen. Während der Ablauf der *Clementia Croesi* im Textbuch nur durch Inhaltsangaben der einzelnen Akte dargeboten wird, da die Verständlichkeit des Textes bei der Rezitation des Sprechstücks ohne weiteres gegeben war, ist bei *Apollo und Hyacinth* außer derartigen Inhaltsangaben der Akte der vollständige Text der Rezitative und Arien aufgenommen, offenbar um die Verständlichkeit der gesungenen Worte zu gewährleisten.

Die Zusammengehörigkeit von Sprechstück und Oper ist aber bei *Clementia Croesi* und *Apollo und Hyacinth* nicht nur durch die verschränkte Wiedergabe zu äußerlichem Ausdruck gebracht, sondern — worauf bisher

kaum hingewiesen wurde³¹ — auch innerlich gegeben, wie sich aus einem Vergleich der beiden Handlungen ergibt.

Für die *Clementia Croesi* bietet das Textbuch im üblichen „Argumentum“ vor allem die quellenmäßige Erzählung des Stoffes. Er ist dem 1. Buch der *Historiae* Herodots entnommen:

„Daß Milde eine besondere Zierde der Könige sei, hat Croesus, der König Lydiens, durch sein Beispiel bestätigt. Als Adrast, der Sohn des Phrygerkönigs Midas, ob der unabsichtlichen Tötung seines Bruders aus seinem Vaterlande vertrieben worden war, hatte Croesus den aller Dinge Entblößten gastfreundlich aufgenommen und unter seinen Lieblingen gehalten. Da ereignete es sich, daß die Einwohner Mysiens von Croesus seinen Sohn Atys bekehrten, damit dieser einen wilden Eber vernichte, der ihr Land verwüstete. Lange Zeit widerstand Croesus, dem im Schlafe geweissagt worden war, daß Atys durch eine Lanze sterben werde, diesen Bitten. Endlich gab er aber dem dringenden Verlangen nach und gewährte die Hilfe seines Sohnes, gab ihm aber Adrast als Gefährten mit, der ihn heil und unverehrt zurückbringen sollte. Dieser durchbohrte aber mit einem unglücklich geschleuderten Wurfspieß nicht die Bestie, sondern Atys. Croesus jedoch nahm, wengleich dadurch von tiefstem Schmerze erfüllt, den zurückkehrenden Adrast, der über der Leiche des Atys Strafe für seinen unglückseligen Irrtum verlangte, wieder in Gnaden auf“³².

Daß eine Dramatisierung des im Argumentum trocken erzählten Geschehnisses bis ans Dichterische heranreichende dramaturgische Arbeit erforderte, ist selbstverständlich. Dies kommt schon in dem am Schluß des Textbuches befindlichen Verzeichnis der „Personae in actione“³³ rein äußerlich zum Ausdruck, das folgende Rollen enthält:

Croesus, König von Lydien,
Atys, sein Sohn,
Adrast, Sohn des Midas, am Hofe des Croesus,

³¹ Bei A/I, 110 findet sich zwar die allgemeine Bemerkung über die Geflogenheit, mit dem Sprechstück eine „kürzere lateinische Oper von verwandter Tendenz“ zu vereinigen; auf die Beziehungen zwischen *Clementia Croesi* und *Apollo und Hyacinth* wird jedoch nicht eingegangen.

³² „Regum esse proprium Clementiae insigne, suo Croesus Lydiae Rex comprobavit exemplo. Is Adrastum (filius hic erat Mydae Phrygum Regis) ob coedem Fratri imprudenter illatam patria electum, rebusque exutum omnibus hospitio exceperat, atque inter carissimos semper habuerat. Factum interea, ut feroce Apro Mysiam depopulante incolae a Croeso Atyn Filium, qui pessimam prosterneret feram, ardentem rogarent. Croesus (in somno utpote praemonitus, Atyn cuspide periturum) diu illorum precibus restitit; urgentium autem votis tandem annuens Filium concessit, adiuncto tamen Adraсто comite, qui salvum et incolumem denuo reduceret. Verum is emissio infelicitate iaculo non feram, sed Atyn traiecerat. Croesus summo exinde adfectus dolore reducem Adrastum super Atys cadaver imprudentis erroris subplicitum urgentem iterum in gratiam recepit. Ita Herodotus Lib. I. Hist.“

³³ S. das beigegebene Faksimile, S. XXVI. Die Namen der Darsteller in *Clementia Croesi*, offenbar durchaus Syntaxisten, können hier als irrelevant weggelassen werden. Bemerkt sei lediglich, daß auch die Frauenrolle der Mandana selbstverständlich einem der Gymnasiasten anvertraut war.

Olynthus, Sohn des Adrasts,
 Mandana, Schwester Adrasts und Braut des Atys,
 Megabasus, }
 Hystaspes, } Vornehme,
 Pharnaspes, }
 Datis, }
 Clitander, } Heerführer,
 Philinto, Opferdiener,

Dimnus, Edelknabe des Croesus.

Als Schauplatz der Handlung wählt Widl die Hauptstadt von Lydien: Sardis ³⁴.

Den Ablauf der Bühnenhandlung geben die Inhaltsangaben der Akte folgendermaßen an:

1. Akt: Croesus ist mit den Vorbereitungen zur unmittelbar bevorstehenden Hochzeit des zurückkehrenden Atys beschäftigt, wird aber zuerst durch ein widriges Vorzeichen, sodann durch die Unglücksbotschaft von der Tötung seines Sohnes durch Adrast in Schrecken versetzt, und durch den Anblick der Wunde des zurückgebrachten Sohnes von tiefstem Schmerz erfüllt ³⁵.

2. Akt: Während der König, durch den Schmerz über den Tod seines Sohnes und von den Vornehmen angestachelt, einerseits zur Bestrafung hinneigt, andererseits durch seine Liebe zu Adrast und durch die Bitten Mandanas und des Olynthus zur Milde, fordert Pharnaspes am schärfsten von allen Adrasts Bestrafung ³⁶.

3. Akt: Pharnaspes, der durch Hinterlist Adrast verderben will, während Mandana mit Olynthus den Bruder zu retten versucht, stachelt Croesus zur Rache auf, indem er heimtückisch Ursache und Schuld an dem vollbrachten Verbrechen auch auf die Schwester und den Sohn des Adrasts schiebt; inzwischen sagt aber Clitander den Verzweifelten seine Hilfe zu ³⁷.

4. Akt: Während Pharnaspes über den Erfolg seiner Hinterlist frohlockt, betreibt es Mandana mit Clitander bis zur Erschöpfung, den Bruder dem Tode zu entreißen; sie hat aber mit ihren Versuchen keinen Erfolg ³⁸.

5. Akt: Der König wird zwar durch Hystaspes milder gestimmt, aber von Pharnaspes und Datis in neu angefachter Glut zum Zorn fortgerissen, und beschließt für die Schwester und den Sohn, endlich selbst für Adrast den Tod. Er wird aber von Megabasus über den Betrug des Pharnaspes genau unterrichtet und nimmt Adrast mit Schwester und Sohn von neuem in Gnaden auf ³⁹.

³⁴ „Scena fitur in urbe Sardi.“

³⁵ „Croesus ad instantes reditus Filio nuptias omnia parans sinistro inprimis omine, dein infausto Atys ab Adraeto perempti nuntio territus, ex reducti Nati vulnere in summum conticitur dolorem.“

³⁶ „Rege partim dolore perempti filii, et Procerum stimulis ad vindictam, partim amore erga Adrastum et Mandanae ac Olynti precibus ad clementiam propendente, Pharnaspes omnium maxime Adraeti subplicitum urget.“

³⁷ Pharnaspes dolo Adrastum perditurus, dum Mandana cum Olynto fratrem servare conatur, Croesum, sceleris patrati causa et culpa in sororem quoque et filium Adraeti subdole coniecta, ad vindictam exagitat: suam interea operam miseris addicente Clitandro.“

³⁸ „Pharnaspe de successu doli laeto, Mandana cum Clitandro agens Fratrem neci subtrahere fatagit, sed conatu irrito.“

³⁹ „Rex ab Hystaspe milior factus, novis autem per Pharnasperm et Datis facibus ad iram concitatus Sotori, Filio et ipsi denique Adraeto mortem decernit; a Megabaso tamen Pharnaspis dolum edoctus, Adrastum cum Sorore et Nato in gratiam denuo recipit.“

Schon diese andeutende Inhaltsangabe des Textbuchs kennzeichnet Widls Dichtung als eines der zahlreichen „Clementia“-Stücke, die im Schuldrama im Hinblick auf seine erzieherischen Tendenzen überaus beliebt waren ⁴⁰. Die frei erfundene eingefügte Intrige, Spiel und Gegenspiel, die sich immer mehr verstärkende Spannung, die Hindernisse, die sich der Lösung entgegenstellen und ihren Eintritt bis zum Schlusse hinauszögern, dienen eigentlich nicht so sehr der Darstellung des tatsächlichen Geschehens als vielmehr der Beleuchtung der widerstreitenden Gefühle, die den König erfüllen, bis er sich zur Milde durchringt. Das Stück ist im Wesen eine Illustration des Eingangssatzes des Argumentums: „Regum esse proprium clementiae insigne.“

Vor die Aufgabe gestellt, neben die *Clementia Croesi* eine zweite passende Handlung zu stellen, wählte Widl als Stoff den Mythos von *Apollo und Hyacinth*. Der Parallellfall der unabsichtlichen Tötung des Freundes liegt auf der Hand. Damit wurde dem Sujet der *Clementia Croesi* ein analoges an die Seite gestellt, überdies aber der herrschenden Übung der Zeit gefolgt, den Stoff des Sprechstücks und der als zweite Handlung dazugehörigen Oper aus zwei verschiedenen Stoffgebieten des Schuldramas ⁴¹ zu wählen, im vorliegenden Fall aus der alten Geschichte und der Mythologie.

Das Fehlen eines „Argumentums“ der zweiten Handlung im Textbuch hat dazu verleitet, als Quelle Widls für seine Bearbeitung des alten Frühlingsmythos ⁴² die allbekannte Darstellung Ovids ⁴³ anzunehmen ⁴⁴. Die kritische Untersuchung der vorhandenen Quellen ⁴⁵ im Vergleich mit Widls Libretto läßt dies aber als irrig erkennen. Nicht als ob damit gesagt sein sollte, daß Widl die Ovidsche Fassung der Sage nicht gekannt hätte, sondern insofern, als wichtige Abweichungen des Librettos, Übernahmen von Details aus anderen Überlieferungen, diese als Quellen Widls erkennen lassen ⁴⁶. Der tragische Kern des Mythos, die unabsichtliche Tötung des Hyacinthus durch einen unglücklichen Diskus-

⁴⁰ Vgl. z. B. Haas 12 ff.: 1749, Cyri, Persarum regis de Astyge clemens ultio; 1761, *Clementia Cyri*; Hammerle 1, 58: *Clementia Vespasianorum* (1764), Schn 1, 40: *Clementia Theodosii* (1768). Man vgl. auch Metastasio *La clemenza di Tito*, die Mozarts letzter opera seria zugrunde liegt.

⁴¹ Abert nennt (A/1, 109 f) biblische, alte oder neuere Geschichte, seltener heidnische Mythologie.

⁴² s. Hunger, Art. Hyakinthos, vor allem aber Art. Hyakinthos bei Pauly-Wissowa.

⁴³ *Metamorphosen*, 10. Buch, 162 ff.

⁴⁴ So auch Sch 192 („Bearbeitung von Ovids *Metamorphose*“).

⁴⁵ Vgl. vor allem Pauly-Wissowa Art. Hyakinthos.

⁴⁶ Bei meinen Bemühungen, die Quellen Widls festzustellen, durfte ich mich der tatkräftigen Unterstützung seitens Prof. Otto Weinreich (Tübingen) und Prof. Dr. Herbert Hunger (Wien) erfreuen. Beiden Herren sei auch an dieser Stelle verbindlich Dank gesagt.

wurf Apollos, ist in Ovids Darstellung lediglich auf die beiden unmittelbar beteiligten Personen (Apollo und Hyacinth) beschränkt; das Unglück tritt dadurch ein, daß beim Wettspiel Apollos mit seinem Liebling dieser im Spieleifer auf den von Apoll bis in die Wolken emporgeschleuderten und nun wieder herabstürzenden Diskus zuläuft, um ihn aufzuheben. Der Diskus prallt aber vom Boden ab und trifft Hyacinthus tödlich ins Gesicht⁴⁷. Darauf folgt die Totenklage Apollos und die bekannte Metamorphose.

Dieser verhängnisvolle Diskuswurf Apollos begegnet schon in der ältesten literarischen Erwähnung des Mythos, in Euripides' *Helena*⁴⁸. Schon in der griechischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts und bei den alexandrinischen Dichtern wird aber als neues Motiv die Eifersucht des Westwinds (Zephyros) in der Darstellung der Sage mit Vorliebe kultiviert. Zephyros erscheint als Nebenbuhler Apollos in der Liebe zu Hyakinthos und er ist es⁴⁹, der dem herabstürzenden Diskus die verhängnisvolle Richtungsänderung gibt, weil Hyakinthos ihm Apollo vorzieht.

Tritt nun in Widls Libretto Zephyrus geradezu als Gegenspieler Apollos auf, so ist es einerseits klar, daß Ovid als Quelle keinesfalls ausreicht, andererseits auch eine Darstellung der Sage in ihrer erweiterten Fassung von ihm benützt wurde, da angesichts der vorhandenen Überlieferung der Rolle des Zephyrus in anderen antiken Quellen deren Einfügung keinesfalls als bloßes Phantasieprodukt Widls angesehen werden kann. Als einzige ausführlichere antike Darstellungen dieser Sagenversion liegen aber solche von Palaiphatos und von Lukian vor.

Palaiphatos, ein Schüler des Aristoteles, schrieb um das Jahr 300 v. Chr. eine Schrift *Περὶ ἀρίστων*, in deren 46. Kapitel⁵⁰ er die Erzählung von Hyakinthos in folgender Art wiedergibt:

⁴⁷ Ovid, *Metamorph.*, 10:178 ff:

„Quem (sc. discum) prius aëras libratum Phoebus in auras
Misit, et oppositas disiecit pondere nubes.
Decidet in solidam longo post tempore terram
Pondus: et exhibuit junctam cum viribus artem.
Protinus imprudens actusque cupidine lusus,
Tollere Taenarides orbem properabat: at illum
Dura repercussu subiecit in aëra tellus
In vultus Hyacinthe tuos.“

Bei Nikander, *ther.* 906 springt der Diskus vom Felsen zurück an Hyakinthos' Kopf.

⁴⁸ 1471 ff. Auch in Apollodors *Bibliotheca* wird lt. Auskunft Prof. Weinreichs des Hyakinthos Tod ohne Erwähnung des Zephyros kurz berichtet.

⁴⁹ bei Pausanias III, 19,5 ist Boreas (der Nordwind) an die Stelle Zephyros' getreten.

⁵⁰ Hgg. von Festa in *Mythographi Graeci* vol. III, fasc. 2, S. 67 f. Die Kapitel 46 bis 52 sind — was für die Benützung der Stelle durch Widl irrelevant ist — byzantinische Zusätze, die nicht in allen Palaiphatos-Hss. enthalten sind.

Hyakinthos war ein schöner Knabe aus Amyklæ. Auf ihn hatten Apollon und auch Zephyros ein Auge geworfen. Beide wurden von seiner Schönheit gefesselt und bemühten sich jeder nach seiner Art⁵¹ um ihn. Apollo schoß mit dem Bogen und Zephyros wehte. Lieder und Freude standen jenem zur Verfügung, Schrecken und Verwirrung diesem. Der Jüngling neigte sich der Gottheit zu und Zephyros rüstet sich aus Eifersucht zum Kampf. In der Folge fügte es sich, daß den Jüngling bei gymnastischen Übungen die Rache des Zephyros ereilte. Ein Diskos war es, der zu jenes (des Knaben) Verderben diente, der von diesem abgeschossen, von jenem aber aus der Richtung gelenkt war. Und dieser starb. Die Erde ließ aber das Begebnis nicht in Vergessenheit geraten, sondern an Stelle des Jünglings die Blume ersprießen, die dessen Namen erhielt. Und es heißt, daß der Anfang seines Namens auf den Blättern geschrieben erscheine⁵².

Lukian erzählt hinwiederum im 14. seiner Göttergespräche im 2. Jahrhundert n. Chr. ein Gespräch zwischen Hermes und Apollo:

Hermes: Warum so finster, Apollon?

Apollo: Ach Hermes, ich bin so unglücklich in der Liebe.

Hermes: Das ist allerdings betrüblich. Wie bist du aber aufs neue unglücklich geworden? Oder ist es noch die alte Geschichte mit Daphne?

Apollo: O nein, ich betrauerne meinen lakonischen Liebling, des Öbalus Sohn.

Hermes: Wie? den Hyakinthos? Ist er denn tot?

Apollo: Leider.

Hermes: Ist's möglich, Apoll? Wer konnte so fühllos für das Schöne sein, den liebenswürdigen Jüngling zu töten?

Apollo: Ach, es ist mein eigen Werk.

Hermes: Bist du rasend, Apoll?

Apollo: Das nicht, es war ein widriges Geschick.

Hermes: Wieso? Erzähle mir die Sache!

Apollo: Er lernte den Diskus werfen und ich warf mit ihm. Zephyros, der verfluchteste aller Winde, war gleichfalls seit langem schon in den Knaben verliebt gewesen, und fand, da ihm Hyakinthos kein Gehör schenkte, diese Verachtung unerträglich. Wie ich nun den Diskus auf die gewöhnliche Art in die Höhe werfe, fährt Zephyr vom Taygetos herab und wirft den Diskus mit solcher Gewalt dem Knaben auf den Kopf, daß das Blut sogleich wie ein Strom aus der Wunde floß, und Hyakinthos auf der Stelle den Geist aufgab. Eilends verfolgte ich den Zephyros bis auf das Gebirge und zahlte ihm mit meinen Pfeilen. Dem Knaben errichtete ich zu Amyklai an der Stelle, wo ihn der Diskus niederschlug, einen Grabhügel, und aus seinem Blut ließ ich die lieblichste und schönste aller Blumen sprießen, auf welcher ich mit Buchstaben die Klagetöne um den Verstorbenen bezeichnete⁵³. Habe ich nun nicht Grund genug zu meiner Traurigkeit?

Hermes: Ich finde nicht. Du wußtest ja, daß du einen Sterblichen zu deinem Liebling erkoren hattest: wie kannst du es übel nehmen, daß er gestorben ist?⁵⁴

⁵¹ Wörtlich: mit dem was sie hatten, d. h. mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln.

⁵² Ich verdanke die Übersetzung dieser Stelle der Liebenswürdigkeit von Prof. Dr. H. Gerstinger (Graz).

⁵³ Nämlich die Klagelaute AI AI, wie sich aus anderen Quellen, z. B. Ovid, *Met.* X, 215 ergibt.

⁵⁴ Übersetzung von Prof. Dr. O. Weinreich (Tübingen).