

## „Angaben variieren [...], wie es in solchen Dingen zu gehen pflegt“

### Der ‚Wettstreit‘ zwischen Mozart und Clementi im Angesicht ‚alternativer Fakten‘

Am 24. Dezember 1781 findet das einzige dokumentierte Treffen zwischen Mozart und Clementi am Hofe Kaiser Josephs II. in Wien statt. Berichte über das Ereignis sind, gleichwohl überschaubar, so doch sehr unterschiedlich, sowohl im Inhalt und Umfang wie im Werturteil: Die „Angaben variieren [...], wie es in solchen Dingen zu gehen pflegt“, merkte Otto Jahn in der zweiten, revidierten Auflage seiner Mozart-Biografie treffend an.<sup>1</sup> Was bislang fehlt, ist eine Ordnung der Überlieferungen, von welcher her die Rezeptionsgeschichte des Ereignisses und das historiografische Potential der damit einhergehenden künstlerischen Einschätzung Mozarts und Clementis genauer bestimmt werden können. Denn ein Großteil ist anekdotischer Natur, verbreitet durch ein nahe am Niveau des Boulevardjournalismus agierendes Zeitschriftenwesen, das von der Mozart-Biografik des 19. Jahrhunderts oft ohne eingehendere Quellenkritik aufgegriffen wurde.<sup>2</sup> Entscheidende Bedeutung kommt Mozarts Briefen zu, die ein wenig schmeichelhaftes Bild Clementis zeichnen und den musikgeschichtlich zweifelhaften Rang des Londoner Klaviervirtuosen lange Zeit bestimmten.<sup>3</sup> Andere Berichte, beginnend mit jenem von Carl von Dittersdorf, welcher immer wieder aufgegriffen wurde, bis hin zu Ludwig Nohls weitverbreiteten Mozart-Schriften am Ende des 19. Jahrhunderts, haben in unterschiedlichem Grad zu einer schrittweisen und lange Zeit unhinterfragten Überhöhung Mozarts beigetragen. Clementi, ein Britte<sup>4</sup> mit italienischem ‚Migrationshintergrund‘, erschien als geeignete Kontrast-

<sup>1</sup> Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 2 Bde., Leipzig 1867, 2. Aufl., Bd. 1, S. 637f., Anm. 31.

<sup>2</sup> Zur historiografischen Funktion von Anekdoten vgl. Melanie Unseld, Christian von Zimmermann (Hrsg.), *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten* (Biographik: Geschichte – Kritik – Praxis, Bd. 1), Köln u. a. 2013.

<sup>3</sup> Vgl. Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der „absoluten Musik“ und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart 2002, S. 26.

<sup>4</sup> Clementi, 1752 in Rom geboren, kam 1766 als 14-Jähriger nach England, wurde im März 1801 britischer Staatsbürger; auf Initiative der Philharmonic Society, deren Mitbegründer

figur und buchstäblicher ‚Gegenspieler‘ eines der wichtigsten ‚Heroen‘ deutscher Musik, sowohl auf dem Feld der Klaviermusik als auch darüber hinaus. Aus Sicht einer kritischen musikhistoriografischen Perspektive erscheint es somit notwendig, den Beginn und weiteren Rezeptionsverlauf der Berichte und Anekdoten sowie ihrer Quellen nachzuzeichnen. Gegenstand der nachfolgenden Erörterung ist der Versuch einer Aufarbeitung des Materialbestandes getreu dem Motto *ad fontes* – also: zurück zu den Quellen.<sup>5</sup>

## I Zwei Anekdoten

In den Jahren um und nach 1800, also am Beginn der posthumen Mozart-Rezeption, sind eine Reihe von Anekdoten, Gesprächsaufzeichnungen, briefliche Mitteilungen und Memoiren zum Treffen Clementis und Mozarts erschienen. Zwar geben sie in ihrer Gesamtschau ein diffuses Bild von der kaiserlichen Abendunterhaltung. Dennoch beschäftigte es die Gemüter wie die Fantasie mancher Musikschriftsteller und Historiografen nachhaltig.

Eine zuerst 1805 in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* publizierte und 1813 in der kurzlebigen *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* (WAM) nachgedruckte Anekdote mit dem Titel „Virtuosens-Bekanntheit“ mag veranschaulichen, wie harmlos alles hätte gewesen sein können:

---

und Direktor er war, wurde er im März 1832 in der Londoner Westminster Abbey beige-  
setzt; vgl. Leon Plantinga, *Clementi. His Life and Music*, London u. a. 1977, S. 248f. sowie  
David Rowlands profunden „Biographical Sketch“, in: Muzio Clementi, *The Correspondence of Muzio Clementi* (Opera omnia, Bd. 14), hrsg. von David Rowland, Bologna 2005,  
S. LIII–LXXVII.

<sup>5</sup> Studien zum Verhältnis Mozart–Clementi: Max Unger, *Muzio Clementis Leben*, Langensalza 1914, S. 25–31; Plantinga, *Clementi*, S. 61–68; Katalin Komlós, „Mozart and Clementi: A Piano Competition and its Interpretation“, *Historical Performance: The Journal of Early Music America* 2 (1989), Nr. 1, S. 3–9; Peter Niedermüller, „Clementi und Mozart vor dem russischen Großfürsten. ‚Close reading‘ einer altbekannten Anekdote“, in: Roberto Illiano, Luca Sala und Massimiliano Sala (Hrsg.), *Muzio Clementi. Studies and Prospects* (Opera omnia, Bd. 61), Bologna 2002, S. 95–111; Anselm Gerhard, „Zwischen ‚Aufklärung‘ und ‚Klassik‘. Überlegungen zur Historiographie der Musik des 18. Jahrhunderts“, *Das achtzehnte Jahrhundert* 24 (2000), S. 37–53; Bernhard Knick, Eduard Hempel und Georg Zauner, „Die vier Klavier- und Orgel-Wettspiele W. A. Mozarts mit berühmten Musikern“, *Acta mozartiana* 55 (2008), Nr. 3/4, S. 127–141; Silvan Moosmüller, „Das Flüchtige als Fluchtpunkt des Klassischen. Phänomenologische Überlegungen zu Mozart und Clementi“, in: Gernot Gruber (Hrsg.), *Mozartanalyse heute* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 12), Laaber 2013, S. 245–268.

„Ein berühmter Tonkünstler war von dem Kaiser Joseph II. nach Wien berufen worden, und wurde, wenige Stunden nach seiner Ankunft, zu einem Konzerte nach [dem] Hofe bestellt.

Er trat in den Konzertsaal, und fand ihn noch leer. Bald darauf trat ein Mann herein, grüßte ihn kalt, und stellte sich an den Ofen, ohne ihn anzureden.

Aus langer Weile setzte sich jener an ein Fortepiano, und phantasirte.

Nach einer Weile setzte sich der andere auch an ein Instrument, und führte jedesmal, wenn jener mit einem Thema fertig war, ein ähnliches aus.

So unterhielten sie sich, so machten sie ihre gegenseitige Bekanntschaft, ohne ein Wort zu wechseln.

Doch endlich, bei einer vorzüglich schönen Stelle, fuhr der Fremde auf:

„Sie sind Mozart!“

[,]Sie sind Clementi!‘ [,] antwortete der andere, und sie fielen sich in die Arme.“<sup>6</sup>

Die von sentimental-narrativen bestimmten dramaturgischen Konstruktionen zeichnen sich – literarisch betrachtet – durch eine pointierte Dynamik und anschauliche Plastizität aus. Doch sollte die Geschichte bekanntlich anders erinnert werden. Noch im gleichen Monat des Jahres 1813 wird in der *WAM* eine zweite Version kolportiert. In ihr wird jenes kompetitive Moment eines Klavierduells hervorgehoben, welches das Zusammentreffen bis heute in eine Reihe weiterer berühmt-berühmter Beispiele musikalischen Wettstreitens stellen sollte:<sup>7</sup>

„Clementi, der größte Klavierspieler Italiens [sic], gleich stark im Vortrage des Adagio und Allegro, wurde nebst Mozart von dem Kaiser Joseph II., als ihn Leopold besuchte, eingeladen, jeder seine Symphonie zu spielen.

Beide spielten sie brav. Darauf wurden die Noten gewechselt; Clementi exekutierte Mozarts Stück wacker. Mozart fing Clementis Stück, das in E gesetzt war, aus H an zu spielen. Clementi meinte es sey ein Mißgriff, und zitterte für ihn und sein Stück.

Aber Mozart setzte es sogleich im Kopfe um, und spielte es ohne Anstoß bis zum Ende durch.

---

<sup>6</sup> O. A., „Virtuosen-Bekanntschaft.“ [Rubrik: „Anekdote.“], *WAM*, Nr. 46, 1.12.1813, Sp. 718; zuerst abgedruckt in: *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 7.2.1805, wiedergegeben in: Unger, *Clementis Leben*, S. 26, Anm. 2.

<sup>7</sup> Etwa zwischen Louis Marchand und Johann Sebastian Bach oder Sigismund Thalberg und Franz Liszt. Vgl. Robert Stockhammer, „Berühmte pianistische Vergleichsspiele der Vergangenheit“, *Musikerziehung* 12 (1959), S. 26–31, 69–74, 217–223 sowie *Musikerziehung* 14 (1961), S. 149–151.

Da gestand Clementi, dass Mozart sein Sieger sey, und den Vozug vor ihm verdiene.“<sup>8</sup>

Während die erste Darstellung einen geradezu herzerwärmenden Charme verströmt, lebt die zweite von der dramatischen Zuspitzung. Zwar sind die poetischen Mittel auf ein Minimum zusammengedrängt; sie ermöglichen es den Lesenden dennoch, sich die historische Szene vergegenwärtigen und regelrecht miterleben zu können.

Man könnte die erste Version als eine Art ‚kuschelige‘ Variante des ‚Sie lernten sich kennen und schätzen‘-Narrativs verstehen. Sie stimmt weitgehend mit Angaben überein, welche Clementi seinem Schüler Ludwig Berger – nach eigener Aussage – um das Jahr 1806 mitteilte, als Clementi sich häufiger in Berlin aufhielt. Sie sind Bestandteil einer erst 1829 erschienenen Erläuterung, aus Anlass der im Jahr zuvor erschienenen Mozart-Biografie von Georg Nikolaus von Nissen und darin enthaltener Auszüge aus Mozarts Briefen über Clementi.<sup>9</sup> Laut Berger erzählte ihm Clementi:

„Kaum einige Tage in Wien anwesend, erhielt ich von Seiten des Kaisers eine Einladung, mich vor ihm auf dem Fortepiano hören zu lassen. In dessen Musiksaal eintretend, fand ich daselbst Jemand, den ich seines eleganten Äußeren wegen für einen kaiserlichen Kammerherrn hielt; allein kaum hatten wir eine Unterhaltung angeknüpft, als diese sofort auf musikalische Gegenstände überging und wir uns bald als Kunstgenossen – als Mozart und Clementi – erkannten und freundlichst begrüßten.“<sup>10</sup>

Bedenkt man die Nähe der Anekdote aus dem Jahr 1805 in den *Berlinischen Nachrichten* zu Clementis zeitgleichem Aufenthalt vor Ort,<sup>11</sup> liegt die Vermutung nahe, dass hier eine im Kern wahrheitsgetreue, wenngleich poetisch ausgestaltete Erinnerung des Londoner Komponisten wiedergegeben wurde. Sie versucht, aus dem Abstand von mehr als 20 Jahren, das Treffen zweier gleichrangiger Künstler zu inszenieren, die sich durch eine individuelle Signatur in Klavierspiel und Kompositionsstil auszeichneten. Doch kannten sie einander vorher weder in ihren Kompositionen noch ihrem ‚Klavierstil‘. Dass sich Mozart mit Clementis Werken und seinem Klavierspiel erst *nach* dem gemeinsamen Treffen beschäftigte, ist sei-

---

<sup>8</sup> O. A., o. T. [Rubrik: „Anekdoten.“], *WAM*, Nr. 49, 18.12.1813, S. 766.

<sup>9</sup> Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile* [sic], hrsg. von Constanze von Nissen, Leipzig 1828.

<sup>10</sup> L.[udwig] Berger, „Erläuterung eines Mozart'schen Urtheils über Muzio Clementi“, *AmZ* 31 (1829), Sp. 467–469, hier Sp. 467.

<sup>11</sup> Vgl. Plantinga, *Clementi*, S. 223; Rowland, „Biographical Sketch“, S. LXIII.

nen Briefen zu entnehmen.<sup>12</sup> Das Gleiche wird umgekehrt nicht anders gegolten haben. Das alles hindert den unbekanntem Autor der Berliner Anekdote nicht daran, das frei Erfundene der Begebenheit mit dem Grundsatz eines vorherrschenden gegenseitigen Respekts zu verbinden. Allerdings geht die von Berger wiedergegebene Erinnerung Clementis dezidiert von einer *Gesprächssituation* aus. Sie bildet somit das genaue Gegenteil zur Anekdote, wenn sie statt eines wortlosen gegenseitigen ‚musikalischen Erkennens‘ einen intellektuellen Austausch über „musikalische Gegenstände“ überliefert.

## II Varianten zwischen Boulevard und Literatur

Wenn die Berliner Anekdote sich noch – über Umwege – auf einen der beiden Beteiligten selbst berufen kann, hält sich die zweite vom Dezember 1813 nicht mit solchen Quellenfragen auf: schon allein, wenn aus dem russischen Fürstenpaar kurzerhand Leopold, der Bruder und Thronfolger Josephs II., wird. Diese Form der Klavierduell-Anekdote entwickelte schon bald ein publizistisches Eigenleben, das sich zum Teil durch absurde literarische Ausschmückungen auszeichnete, oft ohne Rücksicht auf Zeit und Raum. Genauigkeit wird suspendiert zugunsten großer Namen und Sensationen. Vor dem Hintergrund ihrer europaweiten publizistischen Mobilität zeigt sich anhand der Mozart-Clementi-Episode das enorme historiografische Gewicht des Anekdotischen im Musikschritttum des 19. Jahrhunderts, das durch eine nachhaltige Rezeption in der Musikerbiografik befördert wird. Diese Entwicklung beginnt 1827 mit Giuseppe Bridi, selbst ein Sänger, der Mozart noch persönlich kennenlernte und in zeitgenössischen Aufführungen seiner Opern mitwirkte.<sup>13</sup> Bridis Version stellt nicht nur das Wettbewerbselement aktiv in den Vordergrund, sondern enthält darüber hinaus auch eine tatsächliche Wette (Anhang 1). Mozart wird als überragender Interpret und Musiker einem ahnungslosen Clementi gegenübergestellt, der nicht nur einer majestätischen Intrige aufsitzen muss, sondern „angesichts dessen [...], dass sein Rivale mit so viel

<sup>12</sup> Verschiedentlich wurde auf den Einfluss von Clementis Virtuosität auf Mozart hingewiesen; vgl. Niedermüller, „Clementi und Mozart“, S. 103. Auch die Briefe legen nahe, dass Mozart die Sonaten Clementis vorlagen; vgl. Wolfgang Amadé Mozart, Brief an Leopold Mozart, datiert 7.6.1783, in: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, 8 Bde., hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel u. a. 1962–2006, Bd. 3, S. 271–273, hier S. 272: „er schreibt auf eine *Sonate Presto* auch wohl *Prestissimo* und *alla Breve*. – und spielt sie *Allegro* im 4/4 takt“.

<sup>13</sup> Mozart selbst erwähnt Bridi in einem Brief vom 4.11.1787, vgl. Brief an Gottfried von Jacquin, datiert 4./9.11.1787, in: ebd., Bd. 4, S. 58.

mehr Perfektion improvisiert hatte, ohne überhaupt vorbereitet gewesen zu sein“, regelrecht „erstarrt“.<sup>14</sup>

Erhielt Bridis Geschichte erst mit Jahns Biografie (1856–1859) eine weiterreichende Rezeption, konnte jene des französischen Musikers und Schriftstellers Henri-Louis Blanchard zeitnah reüssieren. 1838 schmückt er in einem seiner *essais biographiques* für die *Revue et Gazette musicale* in Paris die Begegnung äußerst fantasievoll aus und greift dabei am Ende offenkundig auf frühere Anekdoten wie jene aus der *WAM* zurück (Anhang 2). Seine Version schaffte es in rascher Folge in mindestens vier verschiedene Publikationsorgane in Italien, Österreich, Ungarn und den USA.<sup>15</sup> Blanchard verlegt die Begegnung nach London ins Jahr 1788, aus dem Kaiser wird nunmehr ein fiktiver Lord Exwellsey. Nach und nach kommt auch hier ein kompetitives Moment zum Tragen, jedoch wird in der Beschreibung des musikalischen Wettreifens vollständig offengelassen, wer von den beiden Virtuosen jeweils gemeint ist, ohne auch nur die Andeutung eines Siegers. Der Wettstreit zeigt sich lediglich terminologisch („Rival“, „Secondant“); im Vordergrund stehen innerer Ansporn und Eifer, welche die beiden Musiker weniger durch fingerfertige Virtuosität als vielmehr durch musikalischen Ideenreichtum zum Ausdruck bringen. Es geht Blanchard folglich allein um die Illustration kultureller Unterhaltung und aristokratisch-bildungsbürgerlicher Repräsentation in einem historischen Moment, was sich in der Einflechtung musikalisch-spezifischer Termini und Verweise auf den musikgeschichtlichen Kanon (Bach) offenbart. In dieser Hinsicht trifft seine fiktive, historistische Darstellung einen Kernpunkt realer Konventionen des aristokratischen Musiklebens.

Den kuriosen Höhepunkt der Clementi-Mozart-Kolportage bildet eine Miszelle in der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitschrift* aus dem Jahr 1841 (Anhang 3).<sup>16</sup> Aus dem Wettstreit wird eine Klavierstunde. Clementi, ganz der Klavierpädagogie, als welcher er nun bald nur noch gelten sollte, ist als ehrwürdiger Meister in Szene gesetzt. Und Mozart – ungeachtet der nur vier Jahre Altersunterschied –

<sup>14</sup> Giuseppe Bridi, *Brevi notizie intorno ad alcuni più celebri compositori di musica*, Rovereto 1827, S. 51f.

<sup>15</sup> Henri[-Louis] Blanchard, „L’entrevue“, *Revue et gazette musicale* 5 (1838), Nr. 16, 22.4.1838, S. 165f., auszugsweise nachgedruckt als: „Clementi e Mozart“, *Glissons n’appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, cronache, teatri, varietà e mode* 5 (1838), Nr. 65, 15.8.1838, S. 257f.; ders., „Ein Concert besonderer Art“, *Der Wiener Telegraph. Conversationsblatt für Kunst, Literatur, geselliges Leben, Theater, Tagesbegebenheiten und Industrie* 3 (1838), Nr. 60, 18.5.1838, S. 246f.; ders., „Ein Concert besonderer Art“, *Gemeinnützige Blätter zur Belehrung und Unterhaltung, als gleichzeitige Begleiter der vereinigten Ofner und Pester Zeitung* 28 (1838), o. Nr., 24.5.1838, S. 161f.; ders., „The Interview“, *The Musical Magazine, or, Repository of Musical Science, Literature, and Intelligence* (Boston) 2 (1840), o. Nr., 14.3.1840, S. 90f.

<sup>16</sup> O. A., „Miscelle“, *Allgemeine Wiener Musik-Zeitschrift* 1 (1841), Nr. 4, 9.1.1841, S. 15f.

darf hier noch einmal ein (Wunder-)Kind sein, das den Alten in Erstaunen versetzt. Der Wahrheitsgehalt der Darstellung wird bereits von den Redakteuren mit „Zweifel“ behaftet, welcher die zugrunde gelegte Annahme einer überragenden „Geschicklichkeit des jungen Mozart“ jedoch nicht beschädigen soll. Sogleich wird daher die Anekdote einer ähnlichen gegenübergestellt, in der es um das jung verstorbene Wunderkind Felix Petit geht. Aber auch wenn, wie hier, die Unwahrscheinlichkeit der eigenen Darstellung eingeräumt wird, können die Publizisten der Versuchung offenbar nicht widerstehen, der prominenten Anekdote um das Aufeinandertreffen von Clementi und Mozart in immer wieder neuer, noch ausgeschmückterer Form Raum zu geben, vergleichbar heutigen Boulevardblättern.

### III Mozart zwischen Anekdote und Legende

Die Anekdoten um den Wettstreit stehen im Kontext einer nach 1800 einsetzenden Legendenbildung um Mozart. Beginnend mit Friedrich Schlichtegrolls 1794 erschienener ‚Biographie‘ Mozarts (basierend auf dessen Nekrolog von 1793)<sup>17</sup> sowie derjenigen von Franz Xaver Niemetschek von 1798<sup>18</sup> rückt bald Leipzig ins Zentrum der publizistischen Mozart-Rezeption. Das verdeutlichen zuvorderst die von Friedrich Rochlitz aufbereiteten Anekdoten im ersten Jahrgang seiner seit 1798 erschienenen Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (*AmZ*), die laufend ergänzt wurden.<sup>19</sup> Die vielen Anekdoten über Mozart bilden den ersten einer Reihe von biografischen Beiträgen zu Musikern aus Vergangenheit und Gegenwart, über die nähere Auskunft zu geben ein erklärtes Ziel der Zeitschrift gewesen ist.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Friedrich Schlichtegroll, „Den 5. December. Johannes Chrysostomos Wolfgang Gottlieb Mozart“, in: ders., *Nekrolog auf das Jahr 1791*. [...] *Zweyter Jahrgang, Zweyter Band*, Gotha 1793, S. 82–112; ders., *Mozarts Leben*, Grätz 1794.

<sup>18</sup> Franz [Xaver] Niem[etschek], *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798, 1808, 2. Aufl.

<sup>19</sup> Ab Nr. 2 vom 3.10.1798, vgl. Friedrich Rochlitz, „Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntniss dieses Mannes, als Mensch und Künstler“, *AmZ* 1 (1798/1799), Sp. 17–24, 49–55, 81–86, 113–117, 145–152, 177–183; *AmZ* 3 (1801), Sp. 450f., 493–497, 590–596; o. A., „Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Gattin uns mitgetheilt“, *AmZ* 1 (1798/99), Nr. 19, 6.2.1799, Sp. 289–291.

<sup>20</sup> Vgl. o. A., *Nochmalige Uebersicht des Inhalts dieser Zeitung im Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1 (1798/1799), o. S.: „Es werden in der neuen Leipziger musikalischen Zeitung geliefert: [...] unbekannte Nachrichten von ausgezeichneten Komponisten und Virtuosen, kurze Biographien derselben, interessante Anekdoten aus ihrem Leben“. Zu Rochlitz und Mozart vgl. Marcus Erb-Szymanski, „Friedrich Rochlitz als Promotor Mozarts. Über die Anfänge musikalischer Kanonbildung und Hagiographie“, *Musiktheorie* 21 (2006), S. 13–26; Ulrich Konrad, „Friedrich Rochlitz und die Entstehung

Rochlitz partizipiert an einem moralisch fundierten Anekdotenverständnis, das in den Worten und Taten lebender wie historischer Personen nach Vorbildern sucht. 1784 hatte Albrecht Christoph Kayser den Stellenwert der Anekdote in Christoph Martin Wielands *Der Teutsche Merkur* erörtert: „Ich definire mir Anekdote so, dass sie eine charakterisirende Herzens- oder Geistesäußerung einer Person enthalte. Es giebt also zweyerley Arten von Anekdoten: eine sucht den sittlichen Charakter, die andere den Geist und Verstand einer Person zu schildern.“<sup>21</sup> Für Kayser handeln Anekdoten ausschließlich von realen Personen und weisen einen hohen Wirklichkeitsbezug vor. Aufgrund ihrer selektiven, momentbezogenen Struktur, die zugleich ein wesentliches Moment ihrer Attraktivität bildet, besteht jedoch die Gefahr, dass die Vielseitigkeit einer Person zugunsten eines treffsicheren Bonmots suspendiert wird. So skizziert bereits Kayser die fragwürdigen Folgen einer ausufernden Anekdotik, die „sehr unsichere Kennzeichen eines Charakters“ geben, gleichwohl „doch alle Tage nach Anekdoten geurtheilt“ wird, „und noch nie als jetzt wurde so geflissentlich darauf Jagd gemacht.“<sup>22</sup> Gerade ihre hiermit angesprochene Popularität im ausgehenden 18. Jahrhundert bezeichnet einen Umbruch in der Anekdotenrezeption wie -produktion: von einer poetisch geschliffenen Erzählung, die unabhängig vom Wahrheitsgehalt eine moralische Funktion erfüllt, zu einer nachhaltig wirksamen Quelle der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus.<sup>23</sup> Rochlitz räumt ein, dass die Anekdote weniger durch Wiedergabe von Fakten als vielmehr durch ihre Darstellungsweise an Wert gewinnt: „wie viel kömmt nicht auf die Art der Darstellung selbst solcher kleinen Züge an? auf den Zweck des Erzählers – blos zu unterhalten, oder zu belehren, u. s. w.“<sup>24</sup> In einem Anflug von Wahrheitsliebe verleiht Rochlitz am Ende dennoch seiner Hoffnung Ausdruck, „der Menge von verächtlichen, lieblosen, widerlichen Anekdoten [...] einige anständigere wenigsten an die Seite gesetzt zu haben, die, wenn sie auch noch so unbeträchtlich seyn sollten, doch den Vorzug haben, dass sie wahr sind.“<sup>25</sup> Rochlitz autorisiert sich hier selbst, indem er als Zeitzeuge berichtet, der nach eigenem Bekunden

---

des Mozart-Bildes um 1800“, in: Hermann Jung (Hrsg.), *Mozart – Aspekte des 19. Jahrhunderts* (Mannheimer Hochschulschriften, Bd. 1), Mannheim 1995, S. 1–22.

<sup>21</sup> A.[lbrecht] C.[hristoph] Kayser, „Ueber den Werth der Anekdoten“, *Der Teutsche Merkur* (1784), 2. Vierteljahr, S. 82–86, hier S. 82.

<sup>22</sup> Ebd., S. 84.

<sup>23</sup> Den moralischen Sinn mahnt auch an: Adolph Freiherr von Knigge, *Ueber den Umgang mit Menschen*, 2 Bde., Hannover 1788, Bd. 2, S. 323f.: „Erzähle nicht leicht Aneccdoten, besonders nie solche, die irgend jemand in ein nachtheiliges Licht setzen, auf bloßes Hörensagen nach! Sehr oft sind sie gar nicht auf Wahrheit gegründet; oder schon durch so viel Hände gegangen, dass sie wenigstens vergrößert, verstümmelt worden [...].“

<sup>24</sup> So Rochlitz über Schlichtegroll, vgl. ders., „Verbürgte Anekdoten“, Sp. 18.

<sup>25</sup> Ebd., Sp. 179f.

nicht nur mit Mozart, sondern „späterhin“ auch mit „seiner Gattin und verschiedener vertrauter Freunde Mozarts – persönliche Bekanntschaft machte“.<sup>26</sup>

Um durch Anekdoten musikgeschichtliche Interessen gleichermaßen zu wecken wie zu bedienen, dient Mozart auch für nachfolgende Anekdoten in der *AmZ* mitunter als Bezugspunkt; der Anstand, den Rochlitz forderte, jedoch nicht mehr, wie schon die erste Anekdote in der *AmZ*, die nicht von Mozart handelt, zeigt, die von der gegenseitigen Abneigung der Italiener Piccini, Paesiello und Cimarosa auf geradezu drastische Weise berichtet. Hintersinnig schließt die Schilderung mit den Worten: „Wie ganz anders benahm sich unser biederer, deutscher Mozart, gegen andere schätzbare Tonkünstler!“<sup>27</sup> Somit avanciert Mozart zum musikalisch-moralischen Vorbild par excellence, im Feuilleton wie auch darüber hinaus.

Die Gegenüberstellung von Mozart und Clementi bildet einen eigenen Erzählstrang, dessen Beginn im ‚Wettstreit‘ von 1781 liegt. Dabei wird hier eigentlich weniger der Komponist als der Virtuose Mozart verhandelt. Mozarts kompositorisches Genie bedurfte kaum einer Erläuterung. So ist das Interesse am praktischen Musiker nachvollziehbar in einer Zeit, welche von der Popularität des Klaviers, vom stetigen Wandel des Klavierbaus und des Klavierspiels geprägt war. Die Beurteilung der Virtuosität Mozarts war jedoch überwiegend auf Erinnerungen von Zeitzeugen angewiesen, womit jedes Dokument ohnehin zum Anekdotischen tendiert. Und je weiter entfernt die Erinnerung liegt, desto schwieriger wird es, die Dynamik des historisch Gegebenen von der Fixierung des Legendären zu abstrahieren: „Sobald ein Mensch gestorben ist, ist er der sinnlichen Anschauung ein für allemal entrückt [...]. Und sofort beginnt jener Prozeß der Inkrustation, der Fossilierung und Petrifizierung; selbst im Bewusstsein derer, die noch mit ihm lebten. Er versteinert. Er wird legendär.“<sup>28</sup>

Ernst Ludwig Gerber legt 1790 indirekt Zeugnis vom Virtuosität des reiferen Mozart ab, wenn er mutmaßt, dass das einstige Wunderkind Mozart zweifelsfrei „noch immer unter unsere itz lebenden besten und fertigsten Klavierspieler gehört“.<sup>29</sup> Franz Xaver Niemetschek gibt 1798 einen ausführlicheren Bericht, der so zum Anknüpfungspunkt späterer biografischer Erörterungen wurde (Varianten der zweiten Auflage 1808 in eckigen Klammern):

„In Wien fand sein Spiel auf dem Pianoforte am geschwindesten Bewunderer und Liebhaber; denn obschon Wien mehrere große Meister dieses Instru-

<sup>26</sup> Ebd., Sp. 20.

<sup>27</sup> O. A., „Anekdote“, *AmZ* 1 (1798/99), Sp. 207f., hier Sp. 208.

<sup>28</sup> Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Weltkrieg*, 3 Bde., München 1927–1931, Bd. 1, S. 12.

<sup>29</sup> Ernst Ludwig Gerber, Art. „Mozart, Wolfgang Amadi [sic]“, in: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, hrsg. von dems., 1. Teil, Leipzig 1790, Sp. 977–979, hier Sp. 979.

mentes, welches nun der Liebling des Publikums geworden ist, zählte, so kam doch keiner unserm Mozart gleich. Eine bewundernswürdige Geschwindigkeit, die man besonders in Rücksicht der linken Hand oder des Basses einzig nennen konnte, Feinheit und Delikatesse, der schönste, redendste Ausdruck und ein Gefühl, dessen nur ein Mozart fähig war [das unwiderstehlich zum Herzen drang], sind die Vorzüge seines Spieles gewesen, die gepaart mit seiner Gedankenfülle, mit der [tiefen] Kenntniß der Komposition natürlich jeden Hörer hinreißen, und Mozarten zu dem größten Klavierspieler seiner Zeit erheben mussten.“<sup>30</sup>

Dagegen versucht Rochlitz, Mozart als regelrechten ‚Antivirtuosen‘ zu zeichnen, dessen „grösstes und oft von ihm selbst beklagtes Leiden“ gewesen sei, „dass man gewöhnlich von ihm nur mechanische Hexereyen und gaukelhafte Seiltänzerkünste auf dem Instrument erwartete [...]; aber dem hohen Fluge seiner Phantasie und seinen gewaltigen Ideen nicht folgen konnte“.<sup>31</sup> Mozarts improvisatorische und kompositorische Virtuosität überwiegt äußerliche technische Zurschaustellung. Doch erst durch deren Verbindung war es möglich, Mozart als Verkörperung eines musikalischen Universalgenies festhalten zu können. Hier kommt Clementi ins Spiel. Hinsichtlich des ‚Wettstreits‘ fasst Otto Jahn in seiner Biografie einen „handschriftlich erhaltenen Vortrag“ von Rochlitz zusammen: „Clementi habe Rochlitz selbst später gesagt: ‚In aufgeschriebenen Stücken spielte ich selbst mehr als Mozart und ruhiger, aber in der freien Phantasie erkannte ich seine Ueberlegenheit dermaßen, daß ich das öftere Verlangen des Kaisers standhaft verweigerte.“<sup>32</sup> Das Dokument mag viele Fragen aufwerfen – etwa, weshalb es nicht in Rochlitz’ Anekdotensammlung auftaucht, oder wie wahrscheinlich es ist, dass Clementi dem Kaiser eine Bitte abschlägt. Das Narrativ vom fantasielosen Virtuosen Clementi, der mit seiner rein technischen Kunstfertigkeit dem Musiker-Genie Mozart im Wettstreit unterliegen musste, war jedenfalls in der seriösen Mozart-Biografie angekommen.

Äußerst nachhaltig, wenn auch von Fachkollegen wie Jahn kritisiert, wirkten die Schriften Ludwig Nohls, die durch den Reclam-Verlag in hohen Auflagen gedruckt und zum Teil auch übersetzt wurden. Neben der ersten, noch unzureichenden Mozart-Briefausgabe (1865) sowie mehreren Monografien<sup>33</sup> erschien

<sup>30</sup> Niem[e]tschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters*, S. 33 [1808: S. 32]. Zu Niemetschek vgl. Walther Brauneis, „Franz Xaver Niemetschek: Sein Umgang mit Mozart – Eine Legende?“, in: Ingrid Fuchs (Hrsg.), *Bericht zum Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß zum Mozartjahr 1991, Baden-Wien*, 2 Bde., Tutzing 1993, Bd. 1, S. 491–503.

<sup>31</sup> Rochlitz, „Verbürgte Anekdoten“, Sp. 49.

<sup>32</sup> Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Dritter Theil, Leipzig 1858, S. 162.

<sup>33</sup> *Wolfgang Amadeus Mozart. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Heidelberg 1860; *Die*

1880 ein kommentierter Dokumentenband *Mozart nach Schilderungen seiner Zeitgenossen*, der bis heute unverändert nachgedruckt wird.<sup>34</sup> Der Abschnitt über Clementi<sup>35</sup> gerät zur sprachlichen Battaglia: „Einen solchen Rivalen zu besiegen musste aber Mozart damals um so mehr gelten, als er ja selbst noch nicht lange in Wien war und seine Stellung im grossen Publicum erst zu schaffen oder doch zu befestigen hatte.“ Kurzerhand wird der Klavierwettstreit, entgegen aller historischer Fakten, zu einer öffentlichen, ganz Wien beschäftigenden Angelegenheit, mit Mozart als stolz auftrumpfenden Nachtreter:

„Der Wettkampf, zu dem Kaiser Joseph selbst den Anlass gab, fand zwar in seinen Gemächern statt, allein was dort geschah wusste, zumal wenn es die Musik anging, sogleich die ganze Stadt und es war entschieden für sie das allgemeine Urtheil. Der Sieg war, wie sich für uns von selbst versteht, auf Seiten Mozarts und so[]wie gegen den Vater wird er gegen seine Freunde und die ‚Noblesse‘ nicht mit seinem Urtheil zurückgehalten haben.“

Nohl, und mit ihm die spätere Geschichtsschreibung, bleibt davon überzeugt, dass „angesichts der wirklichen [!] Kunst Mozarts und der auf ihn und Beethoven gebauten grossen Kunstepoche von heute [...] im tiefern Grunde Mozarts Urtheil richtig“ sei: „Clementi war und blieb im besten Fall ein – Meistersinger.“<sup>36</sup> Für Nohls Genealogie einer hegemonial verstandenen deutschen Klaviertradition, die ohne Umwege von Mozart zu Beethoven fortschreitet, bildete Clementi offenbar einen Störfaktor – ungeachtet der Tatsache, dass seine Werke ununterbrochen gedruckt, neu aufgelegt und von Beethoven nachweislich mit Eifer studiert wurden. So wirkt die zweite Anekdote aus der *WAM* von 1813 wie eine prophetische Metapher: Clementi selbst wird zum Verkünder des gegen ihn gerichteten künstlerischen Urteils und seiner eigenen, damit einhergehenden musikhistorischen Herabsetzung: Zwar darf er immerhin noch als der „größte Klavierspieler Italiens“ (sic) gelten, ist jedoch nicht „größer“ als Mozart. Indem er selbst Mozart zu seinem „Sieger“ erklärt, wird deutlich, dass für ihn – und in dieser Hinsicht

---

*Zauberflöte. Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes*, Frankfurt am Main 1862; *Mozart's Leben*, Stuttgart 1863, Leipzig 1877, 2. Aufl., englisch: London 1877; *Mozarts Briefe. Nach den Originalen herausgegeben*, Salzburg 1865, Leipzig 1877, 2. Aufl., englisch: London 1865; *Mozart* (Musiker-Biographien 1; Reclam's Universal-Bibliothek 1121), Leipzig 1879.

<sup>34</sup> Ludwig Nohl, *Mozart nach Schilderungen seiner Zeitgenossen*, Leipzig 1880, englisch: London 1880; Neuausgaben: Neu-Isenburg: Melzer 2005, Augsburg: Weltbild 2006 oder Nordstedt: Hansebooks 2016.

<sup>35</sup> Ebd., S. 287–289, hier S. 287.

<sup>36</sup> Ebd., S. 289.

stellvertretend für alle anderen Zeitgenossen Mozarts – nur noch die Rolle des „Besiegten“ übrig bleiben kann.

Für dieses sich früh festigende Narrativ spielen weitere Quellen eine herausgehobene Rolle: die Briefe Mozarts, welche in Georg Nikolaus von Nissens Biografie von 1828 erstmals in Auszügen publiziert wurden, sowie die allgemeine Wahrnehmung Clementis im deutschsprachigen Musikschritftum, in welchem eine Erinnerung von Carl Ditters von Dittersdorf besondere Aufmerksamkeit erhielt.

#### IV Clementi bei den Mozarts

Bei Nissens Erstveröffentlichung der Briefe Mozarts über Clementi handelt es sich eher um ein Potpourri als eine getreue Wiedergabe der Originale.<sup>37</sup> Unter der Datierung „Wien, den 26. December 1781“ werden Briefauszüge vom 26. Dezember sowie 16. Januar zusammengezogen (Anhang 4). Im ersten Brief bleibt Mozart in seinem Berichtsgestus neutral, es ist keine Rede von einem ‚Wettstreit‘. Stattdessen wird gegenüber dem Vater die kaiserliche Wertschätzung in Form monetärer Zuwendung demonstriert. Tatsächlich besteht der Brief aus einer Verteidigung Mozarts gegenüber Vorwürfen, welche Peter von Winter hinsichtlich seines Charakters und Verhaltens erhoben hatte und die von Leopold in einem verschollenen Brief mitgeteilt wurden. Ein weiterer Zusammenhang, der durch diverse Streichungen bei Nissen verloren geht, ist die erst am 15. Dezember von Mozart seinem Vater gegenüber offenbarte Absicht, Constanze Weber zu ehe-lichen. Aus diesem Kontext heraus resultiert einerseits der beschwichtigende Gestus, welcher den Kaiser und die Wiener Noblesse involviert, andererseits Invektiven gegenüber Peter von Winter und anderen „spizbuben“<sup>38</sup>. Ausgerechnet Clementi bleibt hier jedoch noch verschont.

Die erste Beurteilung Clementis durch Mozart vom 12. Januar 1782 wird von Nissen nicht erwähnt (Anhang 4).<sup>39</sup> Der Kontext ist ebenfalls bemerkenswert. Die Charakterisierung Clementis als „blosser Mechanicus“ wird flankiert von banalen Alltagsdingen und der erneuten Hoffnung auf das Einverständnis des Vaters gegenüber seinen Heiratsplänen. Dadurch, dass die Passage über Clementi in diesem ohnehin kurzen Brief recht unvermittelt einsetzt, ist von einer konkreten Nachfrage Leopolds auszugehen. Angesichts der vorherigen Kontroverse um Peter von Winter sowie Leopold Mozarts immerwährender Sorge um Ansehen und Auskommen seines Sohnes, ist denkbar, dass Befürchtungen um einen potentiell-

---

<sup>37</sup> Vgl. dagegen Niedermüller, „Clementi und Mozart“, S. 110.

<sup>38</sup> Wolfgang Amadé Mozart, Brief an Leopold Mozart, datiert 22.[recte: 26.]12.1781, in: *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, S. 184–188, hier S. 187f.

<sup>39</sup> Ders., Brief an Leopold Mozart, datiert 12.1.1782, in: ebd., S. 191.

len Konkurrenten im ohnehin unsicheren Wiener Musikleben im Spiel waren. Dieser Gedanke wird von Mozart am 23. Januar aufgegriffen: „Ich habe es auch schon im Sinne gehabt, und nun bin ich ganz dazu entschlossen, besonders weil Clementi auch eine Accademie geben wird. – da hab ich folglich schon einen kleinen avantage über ihn. – besonders da ich es vielleicht zweymal geben kann.“<sup>40</sup> Clementi blieb bis Anfang Mai, gab jedoch, wie auch schon zuvor in Paris und andernorts, keine öffentlichen Konzerte. Es dürfte ihm bei seinem Aufenthalt in Wien weder um eine nachhaltige Positionierung noch um eine dauerhafte Anstellung vor Ort gegangen sein. In Clementis einzig erhaltenem Brief, der den Abend des 24. Dezember 1781 betrifft, ist weder von einem Wettstreit noch sonstigen größeren Ambitionen, sondern einzig von einem Vorspielen die Rede. Am Morgen desselben Tages schreibt er seinem Vater nach Rom:

„Was Bordeaux betrifft, so habe ich mein [ursprüngliches] Ansinnen [insofern] geändert, als meine Freunde mir vorschlugen, sofort hierher [nach Wien] zu kommen, wo sich der Großfürst von Russland jetzt befindet, von wo aus er aber bald zu einer Italienreise aufbrechen wird. Ich bin seit fünf Tagen hier, und heute Abend habe ich die Ehre, der Großfürstin vorgestellt zu werden, die mich auf dem Cembalo hören will.“<sup>41</sup>

Nach Aussage des Briefes dinierte Clementi am selben Tag zu Mittag bereits mit dem russischen Gesandten Dimitri Michailowitsch Galitzin (notabene einem Förderer Mozarts), tags darauf mit dem neapolitanischen Gesandten. Während seiner gesamten Reise spielte Clementi ausschließlich im privaten Rahmen;<sup>42</sup> sehr wahrscheinlich war er zu Werbezwecken für den Klavierbauer Broadwood unterwegs. Ein entsprechendes Instrument gehörte nachweislich zu seiner Equipage.<sup>43</sup> Clementi sicherte sein Auskommen vermutlich durch finanzkräftige Gönner, denen er zum Teil seine neuen, während der Reise komponierten Werke widmete.<sup>44</sup> Die organisatorischen Anstrengungen und Unsicherheiten öffentlicher Akademien bargen zudem die latente Gefahr, leer auszugehen.

<sup>40</sup> Ders., Brief an Leopold Mozart, datiert 23.1.1782, in: ebd., S. 193–195, hier S. 194.

<sup>41</sup> Muzio Clementi, Brief an Nicola Clementi, 24.12.1781, in: Clementi, *Correspondence*, S. 5–7, hier S. 5 (Übersetzung SW).

<sup>42</sup> Vgl. Niedermüller, „Clementi und Mozart“, S. 99.

<sup>43</sup> Für die Reise wurden Clementi erst am 12.5.1781 aus London ein Cembalo und ein Fortepiano geliefert; vgl. Plantinga, *Clementi*, S. 290 und Niedermüller, „Clementi und Mozart“, S. 99.

<sup>44</sup> Das mag den Umfang seiner Werkveröffentlichungen bis 1784 erklären (op. 2–11), die – wie einige Teile seines 1783 bei Artaria in Wien publizierten op. 9 – bereits vor seiner Reise nach Paris 1780 in London komponiert wurden; vgl. Alan Tyson, *Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi*, Tutzing 1967.

Leopolds mutmaßliche Nachfrage kann auch ein rein professionelles Interesse am reisenden Virtuosen bedeuten. Das zuvor lediglich neutral Berichtete wird jedenfalls neu beleuchtet, indem Wolfgang den potentiellen Konkurrenten gegenüber dem Vater marginalisiert, um ihn so möglicherweise zu beschwichtigen. Am 16. Januar wird der Bericht ausgedehnt, jedoch kaum ein Wort verloren über die konkreten kompositorischen Fähigkeiten Clementis. Abermals wird auf den Kaiser verwiesen, der nunmehr auch in die kontroverse Heiratsangelegenheit eingewoben wird. Aleksandr Dmitrievič Ulybyšev greift 1847 eine ähnliche Lesart auf, welche er der Biografie Edward Holmes (1845) entnahm: „Herr Holmes sucht den Grund, warum Mozart Clementi in dem Briefe an seinen Vater so scharf abfertigte, auch darin, weil er gewünscht habe, dem alten Manne die Sorge zu benehmen, dass seine Gunst bei Hofe durch diesen Gegner Noth leiden und der Vater sodann weniger geneigt sein möchte, seine Einwilligung zu seiner projectirten Heirath zu geben.“<sup>45</sup>

Peter Niedermüller meint, dass die Form der pianistischen Abendunterhaltung mitverantwortlich gewesen sein mag für Mozarts schriftliche Auslassungen über Clementi. Vorherige Briefe lassen Mozarts Hoffnungen auf einen Kompositionsauftrag anlässlich des fürstlichen Besuchs deutlich werden, eine Oper oder größere Akademie, nicht jedoch ein Klavierabend. Da der Kaiser, für Mozart gewiss ein „Hoffnungsträger“, „nun einfach nicht zur Zielscheibe der Kritik an einer solchen Veranstaltung werden“ konnte, „so musste sich der Zorn geradezu zwangsläufig auf den Mitcombatanten übertragen.“<sup>46</sup> Doch kommt Mozart auch später immer wieder auf Clementi zu sprechen. Bis mindestens 1787, dem Jahr von Leopolds Tod, bleibt Clementi Gegenstand der Familienkorrespondenz. Im Mai 1782, kurz vor der Abreise Clementis, über die Mozart sehr genau informiert war, erkundigt er sich bei seinem Vater, ob er dessen neue Sonaten – vermutlich op. 7, bei Artaria in Wien gedruckt<sup>47</sup> – studiert habe: „Clementi wird morgen wie ich höre von hier wieder abreisen; – haben sie seine Sonaten also gesehen?“<sup>48</sup> Im Jahr darauf schreibt Mozart seiner Schwester Maria Anna, sie solle sich nicht allzu sehr mit Clementis Sonaten aufhalten, und wiederholt dabei seine früheren Urteile, die neben ästhetischer nun aber auch in nationalchauvinistischer Hinsicht an Schärfe gewonnen haben: „Clementi ist ein *Ciarlatano* wie alle Wälsche.“<sup>49</sup> Drehte sich

<sup>45</sup> Alexander Oulibicheff, *Mozart's Leben* [...]. Für deutsche Leser bearbeitet von A.[lbert] Schraishuon, 3 Bde., Stuttgart 1847, Bd. 1, S. 181, Anm.; vgl. Edward Holmes, *The Life of Mozart*, New York 1845, S. 208.

<sup>46</sup> Niedermüller, „Clementi und Mozart“, S. 97.

<sup>47</sup> Tyson, *Thematic Catalogue*, S. 43.

<sup>48</sup> Wolfgang Amadé Mozart, Brief an Leopold Mozart, datiert 8.5.1782, in: *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, S. 207–209, hier S. 209.

<sup>49</sup> Ders., Brief an Leopold Mozart, 7.6.1783, S. 272.

die Thematik im Januar 1782 noch um den Virtuosen Clementi, der sowohl auf dem Wiener Konzerthausparkett als auch im Kontext der Wiener Aristokratie als potentieller Rivale galt, hat Mozart nun auch für Clementi, den Musiker, nur noch Spott übrig. 1783 hatte auch Joseph Haydn Bekanntschaft mit Clementis neuen Sonaten gemacht, wie aus einem Brief an Artaria hervorgeht: „für die Clavier Sonaten v. Clementi sage ich verbundensten dank, Sie sind sehr schön. sollte der Verfasser in Wienn seyn, so bitte bey gelegenheit an den selben mein Compliment.“<sup>50</sup> Vor allem aber schien sich Mozarts Schwester trotz aller Warnungen des Bruders nachhaltig für Clementi zu interessieren. Denn noch im Sommer 1786 sind Clementi'sche Sonaten Gegenstand der Korrespondenz zwischen Leopold und Maria Anna: Im Februar berichtet Leopold enthusiastisch über die Fortschritte seines jungen Schülers Heinrich Marchand, den er sowohl Werke von Wolfgang als auch von Clementi studieren lässt;<sup>51</sup> im März 1786 bittet Leopold seine Tochter um Clementis Sonaten, deren Rücksendung er ihr dann im August ankündigt;<sup>52</sup> im Dezember 1786 werden nochmals neue Sonaten von Clementi erwähnt, vermutlich dieselben, welche Leopold kurz darauf im Januar 1787 seinem Schwiegersohn für Maria Anna mitgibt.<sup>53</sup> Trotz dieser lediglich ausschnitthaften Quellenlage steht somit ein Faktor für Mozarts ungewöhnlich andauernde Feindseligkeit gegenüber Clementi im Raum, der so bislang kaum gedacht wurde, aber durchaus denkbar ist: innerfamiliäre Eifersucht. Davon jedoch ist in Nissens Biografie nichts mehr zu finden.

## V Clementi vs. Mozart

Offen bleibt durch die frühen Berichte, inwiefern es sich 1781 tatsächlich um ein Wettspiel und nicht bloß eine wechselseitige Aufführung handelte. Mozart spricht lediglich von einem „Concert“, was viel Interpretationsspielraum offenlässt.<sup>54</sup> Die einzige zeitgenössische Quelle, die den Wettkampf-Charakter ex-

<sup>50</sup> Joseph Haydn, Brief an den Verleger Artaria, 18.6.1783, in: Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel u. a. 1965, S. 128f.

<sup>51</sup> Leopold Mozart, Brief an Maria Anna, datiert 14.2.1786, in: *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, S. 505f., hier S. 505.

<sup>52</sup> Ders., Brief an Maria Anna Mozart, datiert 23./24.3.1786, in: ebd., S. 518–522, hier S. 521; ders., Brief an Maria Anna Mozart, datiert 3./4.8.1786, in: ebd., S. 561–564.

<sup>53</sup> Ders., Brief an Maria Anna Mozart, datiert 8.12.1786, in: ebd., S. 617–620, hier S. 619; ders., Brief an Maria Anna Mozart, datiert 26.1.1787, in: ebd., Bd. 4, S. 15–18, hier S. 16.

<sup>54</sup> Brief an Leopold Mozart, datiert 16.1.1782, in: ebd., Bd. 3, S. 191–193, hier S. 192. Die hohe Summe von 50 Dukaten, welche Mozart erhielt, macht eine einfache Abendunterhaltung unwahrscheinlich. Louis Köhler erwägt, dass auch Clementi mit einer Zuwendung bedacht wurde, vgl. ders., „Clementi“, *Neue Berliner Musikzeitung* 31 (1877), S. 121–123, 129f., 137–139, hier S. 122. Deutlich ist, dass sowohl Mozart als auch Clementi als Musiker von hohem

plizit benennt, stammt von Karl von Zinzendorf, der im Jahr darauf in seinem Tagebuch notierte: „[L]Empereur [...] parla infiniment du musique, du combat entre Mozhardt et Clementi.“<sup>55</sup> In Clementis Biografie, 1820 im *Quarterly Musical Magazine and Review* erschienen und vermutlich von seinem Geschäftspartner William Frederick Collard unter Mitwirkung Clementis verfasst, ist von einem abwechselnden Vorspielen die Rede: Clementi „had the honour of playing alternately with MOZART“.<sup>56</sup> Im Jahr darauf erschien dieser Bericht akkurat übersetzt auch in der *AmZ* („abwechselnd“).<sup>57</sup> Selbst bei Nissen, der sich immerhin auf die Erinnerungen Constanze Mozarts beziehen konnte, ist zu lesen: „Um mit Clementi *alternierend* zu spielen, hatte Mozart sich exercirt, sonst that er es nie.“<sup>58</sup> Ein Wettspiel liegt zwar nahe, doch bleiben die Formulierungen insgesamt vage. In einer weiteren ausführlicheren Biografie Clementis, 1831 in *The Harmonicon* erschienen (im Jahr darauf wieder in der *AmZ*), wird der kompetitive Charakter des Aufeinandertreffens den anwesenden Fürsten zugeschrieben:

„Der Plan war augenscheinlich vorher ausgedacht und kaum gerecht gegen die grossen Meister, die dadurch überrascht in einem Wetteifer und zu einem Ver gleiche ihrer Fähigkeiten sich gebracht sahen. Der Erfolg war für Beyde gleich ehrenvoll, als für Männer, unter welchen kein unwürdiges Gefühl von Eifersucht Raum fand, und eben so verdienstvoll für Beyde als Künstler, deren Talente jeder noch so unerwarteten und ungewöhnlichen Anforderung entsprachen.“<sup>59</sup>

Der Bericht scheint an die eher harmlosen Versionen der Überlieferung anzuknüpfen. Der Übersetzung werden allerdings die harschen Auszüge aus Mozarts Briefen nahezu unkommentiert hinzugefügt, woraus sich eine starke Reibung ergibt. Der englische Bericht steht im Einklang mit Ludwig Bergers zwischen-

---

repräsentativen Rang gelten durften, der ihnen jedoch nicht primär durch musikalische ‚Kenner‘, sondern die herrschende Klasse zuerkannt wurde.

<sup>55</sup> Karl Graf von Zinzendorf, Tagebucheintrag vom 5.12.1782, in: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens, Addenda und corrigenda* (Neue Ausgabe sämtlicher Werke X<sub>31,1</sub>), hrsg. von Joseph Heinz Eibl, Kassel u. a. 1978, S. 40.

<sup>56</sup> O. A., „Memoir of Clementi“, *The Quarterly Musical Magazine and Review* 2 (1820), Nr. 7, S. 308–316, hier S. 311. Der Text wurde in gekürzter Form in einem späteren Sammeldruck, den Clementi mitherausgab, mit Angabe des Autors „W. F. C.“ [= William Frederick Collard] wiedergegeben, vgl. „Rapid Sketch of the Life of Clementi“, in: Muzio Clementi, Johann Baptist Cramer (Hrsg.), *Apollo's Gift, or the Musical Souvernir für MDCCCXXXI*, London o.J. [ca. 1830], S. V–VIII.

<sup>57</sup> O. A., „Clementi“, *AmZ* 23 (1821), Sp. 12–23, hier S. 17.

<sup>58</sup> Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, S. 496 (Hervorhebung SW).

<sup>59</sup> O. A., „Muzio Clementi (Aus dem Englischen.)“, *AmZ* 34 (1832), Sp. 653–664, hier Sp. 657f.; Original: o. A., „Memoir of Clementi“, *The Harmonicon* 9 (1831), Nr. 8, S. 183–186, hier S. 184.

zeitlich erschienener „Erläuterung“,<sup>60</sup> die insofern Interesse verdient, als sie eine unmittelbare Reaktion auf Nissens Biografie darstellt. Als Quelle ist sie hingegen ebenso unsicher wie Rochlitz’ Anekdoten. Denn hier werden im Juni 1829 Erinnerungen Clementis wiedergegeben, welche er 1806 über ein Ereignis aus dem Jahr 1781 einem Schüler mitteilte, der somit alles andere als unparteiisch gewesen sein dürfte. Bergers Strategie ist dennoch bemerkenswert, da er mit seiner Erläuterung zu vermitteln versucht zwischen den Anhängern Mozarts, der mittlerweile als nationale Größe gelten darf, und denjenigen Clementis, der, gleichwohl ein anerkannter Schöpfer von „Mustercompositionen“<sup>61</sup>, „König der Tonsetzer für das Fortepiano“<sup>62</sup> und „Father of the pianoforte“<sup>63</sup>, noch immer als Fremder aufgefasst wurde. Den mittlerweile kanonischen Status von Mozart rührt er nicht an, während er Clementis Reputation als „Schöpfer und Ausbilder des schönen Styls auf dem Fortepiano“<sup>64</sup> zu untermauern versucht. Mozarts Aussagen werden durch eine Gegenüberstellung mit jenen Clementis neu interpretiert, wobei für Clementi die Weiterentwicklung eines neuen Interpretationsstils, welche erst nach dem Treffen mit Mozart begann, geltend gemacht wird. Dafür verweist Berger auf den zuvor hohen Anteil an improvisierten Kadenzten (angezeigt im Notentext durch Fermaten),<sup>65</sup> welche Gelegenheit zur Demonstration von Virtuosität bieten. Bereits 1784 heißt es zu den vielen Unterschieden zwischen Notentext und Ausführung Clementi’scher Werke, dass „es unmöglich wäre, solches auf dem Papier auszudrucken“<sup>66</sup>.

Als Beleg der gegenseitigen Anerkennung führt Berger schließlich die Ouvertüre der *Zauberflöte* an, die auf dem Eingangsmotiv aus Clementis Sonate op. 24/2

<sup>60</sup> Vgl. neben Anm. 10 auch Ludwig Berger, „Erläuterungen eines Mozart’schen Urtheils über Muzio Klementi“, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1829), S. 201f.; ders., „Erläuterungen eines Mozartschen Urtheils über Muzio Clementi“, *Cäcilia* 10 (1829), S. 238–240.

<sup>61</sup> Gottfried Wilhelm Fink, Rez. „Systematische Anleitung zum Fantasiren auf dem Piano-forte von Carl Czerny“, *AmZ* 31 (1829), Sp. 529.

<sup>62</sup> Johann Baptist Schaul, *Briefe über den Geschmack in der Musik*, Karlsruhe 1809, S. 23.

<sup>63</sup> Als „Father of the present race of celebrated Piano Forte players“ wurde Clementi bereits im „Sketch of the Life of Muzio Clementi“ in *Logier’s Theoretical & Practical Study for the Piano-Forte*, Nr. 9, London o.J. [1817] von Johann Bernhard Logier titulierte; wiedergegeben in: Clementi, *Correspondence*, S. 411. Seit 1877 findet sich die Formulierung „Father of the pianoforte“ auf seiner Grabplatte in Westminster Abbey; vgl. Plantinga, *Clementi*, S. 286.

<sup>64</sup> Berger, „Erläuterung“, S. 469.

<sup>65</sup> Für improvisierte Kadenzten legte Clementi in seinen *Musical Characteristics* op. 19 (1787) exemplarische Muster vor, ein Prinzip, das er in seinen Sonaten ab den 1790er-Jahren zugunsten einer erhöhten motivisch-strukturellen Stringenz aufgibt; vgl. Gerhard, „Zwischen ‚Aufklärung‘ und ‚Klassik‘“.

<sup>66</sup> O. A., „Nachricht von dem Clavierspieler Clementi. Bern im October, 1784“, *Magazin der Musik* 2 (1784/1785), S. 365–373, hier S. 369.

basiert.<sup>67</sup> Zusammen mit der Toccata op. 11 wurde sie während des Treffens mit Mozart vor dem Kaiser aufgeführt, jedoch erst 1789 in Stephen Storaces *Collection of Original Harpsichord Music* erstmals veröffentlicht (Storace war auch mit Mozart bekannt, dessen Trio KV 564 hier ebenfalls aufgenommen wurde).<sup>68</sup> Fast zeitgleich erschien sie dann als zweites Stück zusammen mit einer weiteren Sonate im Einzeldruck als op. 24. 1804 wurde sie als op. 41 erstmals mit dem französischen Zusatz „a été jouée par l'Auteur devant S.M.I. L'Empereur Joseph II en 1781 Mozart étant present“ bei Mollo in Wien gedruckt; im selben Jahr auch im sechsten Band von Clementis *Œuvres complètes* bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Mit der Gesamtausgabe regelte Clementi seinen kompositorischen Output der letzten 25 Jahre. Die Anzeige wird daher präzisiert: „Cette Sonate, avec la Toccata [op. 11], qui la suit a été jouée par l'auteur devant S.M.I. L'Empereur Joseph II en 1781 Mozart étant present“. Die Klarstellung der Neuausgabe, immerhin auf dem Titelbild und nicht im Notentext selbst, mag weniger den Zweck einer Reklamation der Autorschaft gehabt haben, wie gemeinhin angenommen wird.<sup>69</sup> Denn Allusionen und Zitate waren allgegenwärtig und ebenso wie Widmungen ein Zeichen der Anerkennung. Vielmehr dürfte es Clementi darum gegangen sein, den historischen Wert dieser immerhin schon mehr als 20 Jahre alten Sonate, die somit alles andere als à la mode gewesen ist, anzuzeigen. Ein Werk, das seinerzeit einen Komponisten wie Mozart affizierte, dürfte auch das übrige Publikum interessieren, so vielleicht das unternehmerische Kalkül.

Berger versucht es also mit einer rhetorischen Volte, durch die sowohl Clementi als auch Mozart in Ehren gehalten werden soll: Seine Absicht sei es, jeglichen „Missdeutungen zum Nachtheil Mozarts“, welche durch die Veröffentlichung der Briefe in Nissens Biografie entstehen könnten, zuvorzukommen, da man bei Mozarts „allbekannter Redlichkeit und seinem Geradsinne nicht wohl annehmen“ könne, „dass irgend eine Nebenabsicht jenem Urtheile die Richtung“ gegeben habe – ein Satz, der als Paraphrase noch in Hermann Aberts Bearbeitung von Jahns Biografie begegnet.<sup>70</sup> Mit anderen Worten: Mozart lag sowohl richtig als auch falsch, seine Aussagen zielen lediglich auf eine unterschiedliche, jedoch nicht weniger gültige Ästhetik. Die Clementi-Forschung versuchte lange Zeit einseitig,

<sup>67</sup> Berger verweist ausdrücklich auf die Ausgabe „Oeuvres de Clementi, Cahier VI. Son. II“, vgl. Berger, „Erläuterung“, S. 469.

<sup>68</sup> Stephen Storace (Hrsg.), *Collection of Original Harpsichord Music*, Teil 2, London 1789; vgl. Leon Plantinga, „Clementi, Virtuosity, and the ‚German Style‘“, *JAMS* 25 (1972), S. 303–330, hier S. 308f., Anm. 20.

<sup>69</sup> Vgl. exemplarisch Ulrich Drüner, *Mozarts Große Reise. Sein Durchbruch zum Genie 1777–1779*, Köln u. a. 2006, S. 216.

<sup>70</sup> Hermann Abert, *W. A. Mozart*, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Erster Teil, Leipzig 1923, 6. Aufl., S. 883–886, hier S. 886.

die kompositorische Struktur der Werke Clementis zum damaligen Zeitpunkt mit dem Zurschaustellen individueller Spielfertigkeit zu erklären.<sup>71</sup> Die Zugrundelegung unterschiedlicher Ästhetiken in Komposition und Spielpraxis förderte erst in jüngerer Zeit aufschlussreichere Einsichten sowohl über Clementi als auch Mozart zutage.<sup>72</sup>

## VI Dittersdorfs Erinnerung

Die Briefe über Clementi bleiben von Nissen unkommentiert. Doch an anderer Stelle erläutert er den Klavierstil von Mozart, den er nun dem Clementis gegenüberstellt:

„Die Anhänger des neuen Systems, wonach nur Schwierigkeiten geschätzt werden, behaupten: man könne durch die Ausführung Mozart’scher Claviersachen seine Fähigkeiten nicht hinlänglich zeigen [...]. Mozart schrieb, unbekümmert um den Schüler: Clementi’s Schüler behalten nur das Instrument und den Spieler im Auge.“<sup>73</sup>

Von Clementis „neue[m] System“, das sich primär durch technisch-virtuose Qualitäten auszeichne, hebt sich Mozarts musikalischer Reichtum ab. Diese Einschätzung Nissens, die ganz in Anekdotenmanier mit einer Sentenz enden möchte, geht auf eine sehr wichtige Quelle zurück: eine Erinnerung von Carl Ditters von Dittersdorf.<sup>74</sup>

Im März 1799, also im Umfeld der ersten Mozart-Anekdoten, erscheint in Rochlitz’ *AmZ* auszugsweise ein Vorabdruck aus Dittersdorfs *Lebensbeschreibung* (1801). Diese Autobiografie, welche den Vergleich Mozart–Clementi als Gespräch zwischen dem Autor und Kaiser Joseph II. wiedergibt, ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die Mozart-Biografie und wird als Primärquelle immer wieder herbeizitiert, so auch von Nissen. Die lebendige Wechselrede bietet ein *Who is Who* der Wiener Musik- und Hofkultur des späten 18. Jahrhunderts, womit der Wahrheitsgehalt legitimiert werden soll. Allerdings existieren unterschiedliche Fassungen. Ein Vergleich der drei frühesten Überlieferungen zeigt nicht nur gravierende Differenzen im gesamten Dialog, sondern vor allem in der Bewertung der beiden Musiker (Anhang 5). Entscheidend ist hierbei die ab-

<sup>71</sup> Plantinga, „Clementi, Virtuosity, German Style“, S. 330.

<sup>72</sup> Vgl. neben Niedermüller, „Clementi und Mozart“, auch Gerhard, „Zwischen ‚Aufklärung‘ und ‚Klassik‘“.

<sup>73</sup> Nissen, *Biographie W. A. Mozart’s*, Anhang S. 135 (mit Bezug auf o. A., „Über den Verfall der Musik“, *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1818), Sp. 135–137, 153–156, hier Sp. 155).

<sup>74</sup> Ebd., S. 496.

schließende Sentenz Dittersdorfs, welche in der zweiten, gedrängteren Fassung zu einem regelrechten Bonmot der Klavierpädagogik werden sollte. 1799 heißt es in Rochlitz' *AmZ* noch:

„In Clementi's Spiel herrscht viel Kunst und Tiefsinn, in Mozarts aber nebst Kunst und Tiefsinn ausserordentlich viel Geschmack.“<sup>75</sup>

Demgegenüber wird das Urteil in der posthumen, zwei Jahre späteren *Lebensbeschreibung* drastisch und zum unübersehbaren Nachteil Clementis verkürzt:

„In Clementi's Spiel herrscht *blos Kunst*, in Mozarts aber *Kunst und Geschmack*.“<sup>76</sup>

Welche der beiden Versionen von Dittersdorf näher an der gemeinten ‚Wahrheit‘ ist, lässt sich nicht zweifelsfrei bestimmen. Dittersdorf, am Ende von der Gicht gezeichnet, hatte seine Memoiren, wie es im Untertitel heißt, seinem „Sohne in die Feder diktirt“, war also vielleicht gar nicht an der Endredaktion beteiligt. In der früheren Fassung, immerhin noch zu Lebzeiten erschienen, ist das Gespräch insgesamt gedrängter und emphatischer („Schon dreymal!“) formuliert. Auch fehlt hier noch der später hinzugefügte Verweis auf den Hofmusiker Greybig als Fürsprecher Clementis, ebenso die poetische Metaphorik („jenem großen Buche Erfahrung“). Es mutet daher zumindest merkwürdig an, wenn in der Zweitfassung ausgerechnet die zentrale Charakterisierung von Clementis und Mozarts Klavierspiel nun deutlich verdichtet erscheint. Dafür dürften vor allem poetologische Gründe den Ausschlag gegeben haben, um den sentenzartigen Charakter nachhaltig zu festigen. Denn auch Dittersdorfs autobiografischer Bericht steht dem Anekdotischen insofern nah, als er einen spezifischen Moment wiedergibt, der auf einen „scharfsinnigen Ausspruch der Hauptperson“<sup>77</sup> abzielt. Wie später bei Johann Peter Hebel, einem Meister der literarischen Anekdote, wird bei Dittersdorf „die Erzählung“ erst „durch die Anwesenheit des Erzählers [lebendig]“.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Carl [Ditters] von Dittersdorf, „Gespräch zwischen mir und Kaiser Joseph II. im Jahre 1786“, *AmZ* 1 (1798/1799), Nr. 24, 13.3.1799, Sp. 378–382, hier Sp. 380 (Hervorhebungen SW).

<sup>76</sup> Karl von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktirt*, Leipzig 1801, S. 236f. (Hervorhebungen SW).

<sup>77</sup> Heinz Schlaffer, Art. „Anekdote“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1, hrsg. von Klaus Weimar, Berlin 1997, S. 87–89, hier S. 87.

<sup>78</sup> Wilhelm Grenzmann, Art. „Anekdote“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Berlin 2001, 2. Aufl. [1958], Bd. 1, S. 63–66, hier S. 64.

In diesem Fall ist es jedoch Dittersdorf selbst, der seine geistreichen Sentenzen zum Besten gibt, während sich der Kaiser als gewissermaßen zweiter Protagonist ihm immerhin anschließt („Eben das habe ich auch gesagt.“). Zugleich wird damit eine Charakterisierung des Kaisers gegeben, wenn Dittersdorf eine „Übereinstimmung zwischen der Aussage und dem Charakter des Aussagenden“<sup>79</sup> hinsichtlich der gemeinsamen musikalisch-ästhetischen Vorlieben sucht.

Nissens Vergleich von Mozart und Clementi knüpft demnach an Dittersdorfs Darstellung an, die er an anderer Stelle auch zitiert. Für das weitere Mozart-schrifttum im 19. Jahrhundert stellen beide eine Art Modell bereit. Während sich Nissen – als erster und auch letzter Biograf – noch auf Dittersdorfs Erstfassung aus der *AmZ* beruft, wird die zweite, zugespitzte Version ungleich häufiger aufgegriffen. Das mag auf Ignaz Ferdinand Arnolds zweibändige *Galerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts* von 1810 (<sup>2</sup>1816) zurückgehen, die als Kompendium verschiedener Komponistenbiografien im Musikfeuilleton des 19. Jahrhunderts häufig Verwendung fand und Auszüge aus Dittersdorfs *Lebensbeschreibung* wiedergibt (Anhang 5).<sup>80</sup> In der Mozart-Biografie, die ein natürliches Interesse an der Individualisierung und Überhöhung ihres ‚Helden‘ hat, wird in der Folge fast ausschließlich diese Version aufgegriffen und das Bild von Clementi und Mozart als Kontrahenten und Antipoden, wie es Dittersdorf und dann Nissen zeichnen, nachhaltig zementiert.

Eine der prominenten Biografien, die sich auf Nissen sowie Dittersdorf stützen, ist jene von Aleksandr Dmitrievič Ulybyšev (1843 auf französisch, deutsch 1847, 1859 durch Ludwig Gantter nochmals erweitert).<sup>81</sup> Dem nahezu vollständigen Auszug aus der Nissen-Biografie folgt die Deutung, Clementi habe entweder „noch nicht den hohen Grad von Meisterschaft sich angeeignet“ oder aber Mozart hielt sich tatsächlich für „überlegen“.<sup>82</sup> Für Ulybyšev steht fest, „dass Mozart als Componist und Improvisator stets den Sieg entschieden hätte; wenn man auch dem Künstler [im französischen Original: *virtuose*] Mozart denselben strei-

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> [Ignaz Ferdinand Arnold,] *Galerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts*, 2 Teile, Erfurt 1810, *Erster Theil*, S. 110f. („3. Karl von Dittersdorf“).

<sup>81</sup> Alexandre Oulibicheff, *Nouvelle biographie de Mozart*, 3 Bde., Moscou 1843; Oulibicheff, *Mozart's Leben*; Alexander Ulibischeff, *Mozart's Leben und Werke* [...]. Mit Zugrundelegung der Schraishuon'schen Uebersetzung neu bearbeitet und wesentlich erweitert von Ludwig Gantter, 4 Bde., Stuttgart 1859, 2. Aufl.

<sup>82</sup> Oulibicheff, *Mozart's Leben*, Bd. 1, S. 179f. (im Original: Oulibicheff, *Nouvelle biographie*, S. 154).

tig gemacht hätte.<sup>83</sup> Zur Bekräftigung der Niederlage Clementis wird schließlich an späterer Stelle Dittersdorf als Zeuge bemüht:

„Alle Zeugnisse stimmen darin überein, Mozart als den vollendetsten Pianisten seiner Zeit darzustellen. Er selbst setzte sich ohne Weiteres über Clementi, den einzigen Nebenbuhler, den ein Theil des Wiener Publicums ihm gegenüber gestellt zu haben scheint. Wir dürfen ihm dabei auf's Wort glauben, und zwar um so mehr, als Dittersdorf, der nie mit Mozart in näherer Verbindung stand [!], über die beiden Virtuosen ein ähnliches Urtheil gefällt hat, und dasselbe auf die nämlichen Beweggründe stützte, indem er sagte, ‚dass der italienische Virtuose nur Kunst besitze, der deutsche dagegen Kunst und Geschmack.‘“<sup>84</sup>

Dittersdorf anekdotisches Urteil erhält durch seine breite Rezeption den Rang eines allgemein anerkannten Apophthegma, dem die „überzeitliche Geltung einer sententiösen Einsicht“ eigen ist.<sup>85</sup> Doch bleibt die Frage, weshalb Dittersdorfs Bericht gegenüber anderen so viel mehr historiografisches Gewicht beigemessen wurde. Nicht anders als etwa Bergers Erinnerungen handelt es sich bei Dittersdorf lediglich um eine sekundär autorisierte Quelle: eine 1801 redaktionell zugespitzte Fassung einer 1799 erstmals publizierten Erinnerung an ein Gespräch im Jahr 1786 über eine Begebenheit vom Dezember 1781 – noch dazu von fremder Hand diktiert. Doch gerade in der Wechselwirkung mit Mozarts brieflichen Invektiven wurde ihr nach 1828 nicht nur ein höherer Grad an Objektivität zuerkannt: Sie war als Dokument eines nationalen Narrativs deutscher Musikgeschichte, mit Mozart als siegreichem Nationalhelden, auch ungleich attraktiver. Dittersdorfs Zeugnis ging mit Mozarts Briefen in der Biografik spätestens seit Ulybyšev und Jahn Hand in Hand. Noch 1877 setzt Louis Köhler die geschichtliche Wirkung Clementis und Mozarts in ein ähnliches, gleichwohl dialektisches Verhältnis: „Beide Meister müssen – auf dem Clavier-Gebiete – als die zwei zueinander gehörenden Seiten, als die Gegensätze einer Epoche aufgefasst werden: Mozart vertritt die reine Musik-Idee, Clementi die Technik.“<sup>86</sup> Dass Köhler dabei gedanklich den ‚Wettstreit‘ zugrunde legte, zeigt seine Erwähnung von Clementis Sonate op. 24/2 als „Concurrenz-Sonate“.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Ebd., Bd. 1, S. 180.

<sup>84</sup> Ebd., Bd. 2, S. 425.

<sup>85</sup> Schlaffer, Art. „Anekdote“, S. 87.

<sup>86</sup> Köhler, „Clementi“, S. 137.

<sup>87</sup> Ebd., S. 139.

Nissens Mozart-Biografie gibt lediglich ein weiteres Dokument wieder, welches Clementi und Mozart in anderem Zusammenhang als dem ‚Wettstreit‘ zeigt: Er zitiert (wiederum sehr ungenau) Stendhal, der wiederum Guiseppe Carpanis Besprechung von Clementis *Musical Characteristics* op. 19 (1787) zitiert, in denen unter anderem auch Mozarts Klavierstil beschworen wird.<sup>88</sup> Für Carpani und Stendhal ist Clementi ganz natürlich „l'émule de Mozart“, also ein Nacheiferer oder auch Nebenbuhler. Während Ludwig Anton Leopold Siebigk 1801 „von irgend einer Nachahmung Mozart's“ keine Spur findet,<sup>89</sup> meint Gerber 1812, „dass sich vielleicht Liebhaber finden möchten, welche sich, bey einer freyen Wahl, lieber Clementi's, als Mozarts sämmtliche Werke zu besitzen wünschten.“<sup>90</sup> Ein entscheidender Unterschied zu Mozart wird jedoch außerhalb des Musikalischen konstatiert: Clementis Wohlstand wurde schon früh zu einem Topos der Rezeption und geht auf einen 1784 in Cramers *Magazin der Musik* publizierten Bericht aus Bern zurück, der unter anderem in die Darstellungen von Siebigk und Gerber einfluss.<sup>91</sup> Georg Ludwig Peter Sievers fertigt in einem Bericht aus Paris den Unternehmer Clementi ab, der sich nur selten auf dem Fortepiano hören lasse: „Dafür ist Clementi ein steinreicher Mann, und Mozart – –! O Schicksal! O Gerechtigkeit!“ Gleichwohl Sievers, literarisch hochgebildet und damals noch Vertreter einer romantischen Genieästhetik, in seinem sehr umfangreichen Bericht auch andere Musiker von hoher Reputation gezielt zu kritisieren scheint, trifft seine abschließende Bemerkung einen wesentlichen Punkt des Clementi-Bildes im deutschsprachigen Raum: Als erfolgreicher Unternehmer, der sich kaum öffentlich musikalisch produziert, steht er dem Idealbild von Mozart als einem genialen, viel zu früh und arm verstorbenen Vollblutmusiker diametral entgegen.<sup>92</sup>

<sup>88</sup> Louis-Alexandre-César Bombet [= Marie-Henri Beyle, Pseudonym Stendhal], *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J<sup>h</sup>. Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Paris 1814 [1815], S. 126; zuerst in: Guiseppe Carpani, *Le Haydine, ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Guiseppe Haydn*, Mailand 1812, S. 113f.; gekürzt wiedergegeben in: Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, Anhang, S. 43.

<sup>89</sup> C. A. Siebigke [= Ludwig Anton Leopold Siebigk], *M. Clementi* (Museum berühmter Tonkünstler, Heft 5), Breslau 1801, S. 11.

<sup>90</sup> Ernst Ludwig Gerber, Art. „Clementi (Muzio)“, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 Bde., hrsg. von dems., Leipzig 1812–1814, Bd. 1, Sp. 740–745, hier Sp. 740f.

<sup>91</sup> Ebd., S. 745; Siebigk[e], *M. Clementi*, S. 5: „Er soll übrigens ein reicher Mann sey, und sehr anständig von seinen Interessen leben können.“

<sup>92</sup> Vgl. noch Drüner, *Mozarts Große Reise*, S. 211–219, der den „steinreich“ verstorbenen Clementi gegenüber dem in einem „Armengrab“ beigesetzten Mozart noch immer als „gefährlichste[n] Konkurrent[en] um 1780“ (S. 212f.) inszeniert. Zu Mozarts tatsächlichen finanziellen Verhältnissen vgl. Konrad Küster, *W. A. Mozart und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2001, S. 346–404.

## VII Deutsch-italienische Verhältnisse

In Dittersdorfs Schilderung des Gesprächs mit Joseph II. spielt auch dessen kulturpolitisches Vermächtnis mit hinein, welches ungeachtet der Dominanz der italienischen Musik am Hof nachhaltig mit der Förderung eines deutschsprachigen Musiktheaters verbunden ist. Eine ausführliche Erörterung der ‚deutsch-italienischen Verhältnisse‘ am Hof ist unverzichtbarer Bestandteil der Mozart-Biografie, zumal sie in Mozarts Briefen greifbar werden. Auch das Aufeinandertreffen mit Clementi steht häufig in diesem Kontext. Schon früh werden hierfür nationalistische Ressentiments bemüht; die italienische Vorherrschaft am Wiener Hof gab Anlass, Mozart dort als einsamen Vertreter einer deutschen Musikkultur hervorzuheben, der lediglich an den Verhältnissen scheiterte. Für Rochlitz war Mozart „wo nicht der allererste, doch einer der ersten, die den Deutschen das Vorurtheil benahmen, dass der Sitz der wahren Musik noch jetzt in Italien sey“, jemand, der „sich oft gegen die meisten neuesten italienischen Komponisten, mehr gegen die italienischen Virtuosen“ ereiferte.<sup>93</sup> Poetisch spitzt es Ignaz Ferdinand Arnold 1803 zu, wenn er ausführt,

„dass Mozart zu edel war, um zu kriechen, zu offen, um zu schmeicheln, zu stolz, um al italiano zu – betteln; und dann war er ja auch nur ein – Deutscher. Wie ist hier bestätigt, was der brave Gleim singt: Warum war Winkelmann Schulmeister? / Lessing Schreiber? / Buchhalter Mendelsohn[!]? / Der Deutsche macht kein Glück durch Weiber, / Und kriecht um keinen Thron.“<sup>94</sup>

Otto Jahn, allerdings nur in der ersten Auflage seiner Biografie, bringt schließlich Mozarts Urteil über Clementi explizit mit dessen konfliktreichem Verhältnis zu den „Welschen“ am Wiener Hof in Verbindung, die nach Mozart ja allesamt „Ciarlattano“<sup>95</sup> seien: „Doch möchte ich nicht dafür einstehen[,] daß auf die herbe Fassung von Mozarts Urtheil nicht seine Abneigung gegen die Welschen einigen Einfluß übte, die im Allgemeinen [...] nur zu wohl begründet war.“<sup>96</sup>

Ulybyšev rückt das Zusammentreffen mit Clementi dagegen zunächst in den Kontext der finanziellen Situation Mozarts, angesichts der fehlenden Anstellung Mozarts zu Beginn seiner Wiener Zeit ein immer wieder beschworenes Thema.<sup>97</sup> Unmittelbar darauf kommt es aber auch hier „in Wien, wo es nichts Nationale-

---

<sup>93</sup> Rochlitz, „Verbürgte Anekdoten“, Sp. 115.

<sup>94</sup> [Ignaz Ferdinand Arnold], *Mozarts Geist. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler*, Erfurt 1803, S. 48.

<sup>95</sup> Mozart, Brief an Leopold Mozart, 7.6.1783, S. 272.

<sup>96</sup> Jahn, *W. A. Mozart*, Dritter Theil, S. 54f., Anm. 49.

<sup>97</sup> Oulibicheff, *Mozart's Leben*, Bd. 2, S. 177.

res als die Musik gibt“, zum „Wettkampfe“ zwischen Mozart und Clementi, der sogleich eine Angelegenheit „auf Leben und Tod“ wird.<sup>98</sup> Die nationale Lesart wird vor allem in einer Anmerkung deutlich, für welche Ulybyšev (diesmal ohne Quellenangabe) abermals auf Holmes’ Biografie zurückgreift: „Clementi war kurz zuvor erst aus Italien angekommen, und die Freunde der Italiener und ihrer Musik in Wien meinten, er werde Mozart die seither behauptete Palme entreißen.“<sup>99</sup>

Die potentiell nationalchauvinistischen Implikationen, die Clementi in den Bereich fremder „Welscher“ rücken, waren um die Mitte des 19. Jahrhunderts einerseits durch Mozarts Klassikerstatus genährt.<sup>100</sup> Andererseits wurde die Konkurrenz von einer neuen, ideologisch unterfütterten Debatte um musikalische Nationalcharakteristika und die Behauptung einer Überlegenheit deutscher (Instrumental-)Musik im europäischen Kulturraum überformt.<sup>101</sup> Selbst Louis Köhler, der sich in Clementis Dialektik zu Mozart um eine ausgewogene Einschätzung bemüht, greift 1868 auf ein nationalcharakteristisches Argumentationsmuster zurück:

„Clementi’s Clavierwerke sind [...] als entsprechendes Resultat seines Wesens und seiner Lebensumstände zu befinden: der sinnlich warmblütige geborene Italiener mit seinem feinen Formensinn ist als erzogener Engländer etwas abgekühlt und auf die verständig erwägende Speculationsseite gekommen, zugleich aber auch als Musiker in classisch-deutschem Boden wurzelnd, der soliden künstlerischen Factor geneigt.“<sup>102</sup>

Inwiefern es notwendig war, dem deutschsprachigen Publikum in der zweiten Jahrhunderthälfte Clementis historische Bedeutung neu zu vergegenwärtigen, macht eine 1858 erschienene Rezension von Hallbergers *Pracht-Ausgabe der*

<sup>98</sup> Ebd., S. 178f.

<sup>99</sup> Vgl. Holmes, *Life of Mozart*, S. 206.

<sup>100</sup> Vgl. exemplarisch Ignaz von Mosel, Rez. „Amadeus Wendt, *Rossini’s Leben und Treiben* [...], Leipzig 1824“, *Jahrbücher der Literatur* 27 (1824), S. 230–253, hier S. 241: „einen Klassiker, wie Mozart, erhebt sein Verdienst, das eben deßhalb unvergänglich ist, weil es, auf Natur und Kunst gegründet, außer allem Einfluß der Mode steht.“

<sup>101</sup> Vgl. Anselm Gerhard, „‚Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 18–30; Bernd Sponheuer, „Über das ‚Deutsche‘ in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion“, in: Hermann Danuser, Herfried Münkler (Hrsg.), *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Schliengen 2001, S. 123–150.

<sup>102</sup> Louis Köhler, „Reflexionen am Clavier. II. Etwas über Clementi und seine Sonaten“, *Neue Zeitschrift für Musik* 35 (1868), Bd. 64, S. 61f., 69–71, hier S. 71.

*Classiker*<sup>103</sup> mit Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und eben auch Clementi deutlich. So naiv wie unverhohlen stellt der Rezensent die Frage: „Was wir nicht recht verstehen, ist, wie Clementi dazu kommt, allein als Vierter der musikalischen Dreieinigkeit angehängt zu werden?“<sup>104</sup> Eine Antwort darauf dürfte in einem eigentlich harmlosen gemeinsamen Klavierabend mit Mozart und dessen anekdotisch-historiografischer Aufbereitung zu finden sein.

---

<sup>103</sup> Ignaz Moscheles (Hrsg.), *Pracht-Ausgabe der Classiker. Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart, in ihren Werken für das Pianoforte allein*, Stuttgart: Hallberger 1858ff.

<sup>104</sup> O. A., Rez. „*Pracht-Ausgabe der Classiker*“, *Monatsschrift für Theater und Musik*, 1.9.1858, o. S.

## Anhang

Damals war Clementi sein [Mozarts] größter Rivale in Europa als Fortepianospiele, und er genoss den Schutz der großen Prinzessin von Russland (heute Kaiserin Mutter) in höchstem Maße. Als sie mit ihrem edlen Mann in Wien war, um Joseph II., einen großen Musikkennner und Mozartbewunderer, zu besuchen, konnten sich die beiden Majestäten nicht über die Verdienste der beiden Meister einigen, Joseph II. den Mozart und die Gräfin des Nordens Clementi bevorzugend. Also [...] schlug ihr der Kaiser eine Wette über 100 Goldmünzen vor, um diese beiden großen Meister zu testen. Sie, darin sicher, zu gewinnen, und dass Clementi Mozart übertreffen würde, akzeptierte und befahl ersterem, zu einer bestimmten Zeit [...] in ihre Vorkammer zu kommen. Der Kaiser befahl Mozart ebenfalls, sich gleichzeitig in einem separaten Vorraum in der Nähe des Musiksaals aufzuhalten. Als also die edle Gesellschaft versammelt war, ließ die Prinzessin Clementi herein; er spielte, in der Tat so wie erwartet, so dass sie den Sieg in der Hand zu halten glaubte. Joseph II. stellte dann Mozart vor, der, im separaten Vorzimmer, die Sonate seines Rivalen gehört hatte; mit dem Befehl seines Souveräns, sich an das Fortepiano zu setzen und in seiner Fantasie das zu spielen, was ihm am besten gefiel, begann er mit einem kurzen Präludium, und, indem er sich das Thema der Sonate von Clementi erwählte, variierte es, handhabte es mit solcher Erhabenheit und Meisterschaft, dass er selbst das Lob der Prinzessin erhielt, die sich dann an Seine Majestät wandte und anerkannte, dass sie die 100 Goldmünzen verloren habe; und Clementi blieb angesichts dessen erstarrt, dass sein Rivale mit so viel mehr Perfektion improvisiert hatte, ohne überhaupt vorbereitet gewesen zu sein.

*Anhang 1: Giuseppe Bridi, Brevi notizie intorno ad alcuni più celebri compositori di musica, Rovereto 1827, S. 51f. (Übersetzung SW).*

Es war im Jahre 1788, als Lord Exwellsey wieder eine brillante Societé in seinem Hôtel bewillkommte; aber er bat seine Gäste, sich in die ringsumliegenden Zimmer des zirkelförmigen Salons zurückzuziehen; und indem er dringend um das tiefste Stillehalten ersuchte, verschloß er alle Thüren, bis auf jene des Haupt-Einganges.

Nicht lange darnach trat ein Mann in den Musiksaal; er schien erstaunt, ihn leer und kaum erleuchtet zu sehen; mochte aber denken, dass er zu zeitlich gekommen, und ging, die Hände auf dem Rücken, auf und ab. Mehre Minuten später kam wieder ein Mann in den Saal: und schien nicht weniger erstaunt als der Erste, keine größere Gesellschaft zu finden. Beide begrüßten sich gegenseitig und promenirten stillschweigend, jeder auf einer andern Seite des Salons. Der Eine,

endlich gelangweilt von diesem Auf- und Abmarschiren, setzte sich zu einem Pianoforte und präludirte nachlässig, aber mit festem Tacte, in sicheren Formen, so dass der herumwandelnde Fremde stehen blieb und aufhorchte. Dem Spieler gegenüber stand ein zweites Piano; sogleich setzt er sich dahin; und erfassend die eben vernommene musikalische Idee, schmiegt er sich ihr an, beherrscht sie, verschönert, verziert sie, schafft daraus einen neuen Gedanken, und führt endlich ein schwer-fugirtes Thema durch, beginnend mit der Tonika und mit der Dominante endigend. Sogleich beginnt der Andere, wie antwortend, und strengt sich an, auf der Tonika zurückzukommen; und da sein Rival das Thema in vollen Accorden greift, läßt er ein zweites Thema, leicht gefällig und angenehm, ganz contrastirend mit dem früheren, ertönen. Jeder improvisirt hierauf im strenge gehaltenen Charakter der Fuge, modulirt und vermischt die beiden Themen nach einander, oder gleichzeitig, durch alle Tonarten; darauf kommt das Allegro, presto, verwickelt, überraschend. – Bach wäre eifersüchtig gewesen! – Dann, sich erlösend aus der fesselnden Fugenform, stimmen sie eine Coda an: capriziös, ausgelassen, aber immer in strengem Style; sie werfen einander die kühnsten und brillantesten Ideen zu, als wenn sie Perlen und Diamanten austreuten. Endlich kommt ein herrliches Finale, voll Bravour und Energie: eine vollkommene Tondichtung; – da bricht der Eine der ausgezeichneten Improvisatoren plötzlich in der Cadenz ab, wendet sich rasch gegen seinen freiwilligen Secondanten, und ruft mit Entzücken:

„Ihr heißt Clementi!“

„Und Ihr seid Mozart!“ erwiderte der Andere.

Sie stürzten einander in die Arme; Muzio Clementi und Wolfgang Amadeus Mozart erkannten sich, liebten und bewunderten sich in ihren Kunstleistungen, ohne sich je gesehen zu haben.

Bei dieser interessanten Scene wurden die Thüren aufgerissen: und die beiden Meister sahen sich umringt und mit Beifallklatschen empfangen von der Elite einer hohen Londoner Gesellschaft, bei Lord Exwellsey.

*Anhang 2: „Ein Concert besonderer Art“, Der Wiener Telegraph. Conversationsblatt für Kunst, Literatur, geselliges Leben, Theater, Tagesbegebenheiten und Industrie 3 (1838), Nr. 60, 18.5.1838, S. 246f.*

Ein sehr junger Pianist, fast ein Kind, dem jedoch schon ein glänzender Ruf voranging, stellte sich dem berühmten Clementi vor. Dieser Meister empfängt ihn mit Wohlwollen und ladet ihn ein, sich ans Piano zu setzen; das Kind präludirt, und der Professor äußert seinen Beifall über diese harmonisch-richtige, und eben so geistreiche als gut durchgeführte Improvisation.

Lassen Sie mir jetzt ein Meisterstück irgend eines berühmten Autors hören, sagte Clementi.

Ich habe keine Musikstücke mitgenommen, weiß auch keines auswendig.

Ich kann Ihnen ganz neue vorlegen, doch werden Sie dieselben nicht kennen.

Das thut nichts, ich werde Bekanntschaft damit machen.

Ich mache Sie aufmerksam, dass dieses das schwierigste Clavierstück ist, welches je geschrieben wurde.

Die Schwierigkeit wird Ihrer Nachsicht nicht das Gleichgewicht halten. Ein Meister weis wohl einem jungen Schüler die Fehler zu verzeihen. –

Clementi legte hierauf seine berühmte Sonate in C, welche er eben vollendet hatte, auf das Pult, ein Tonstück, wo die Oktavengänge für beide Hände, abwechselnd und zugleich, die größte Rolle spielen. Es ist bekannt, welche Fertigkeiten Clementi in diesen Passagen besaß, mit welcher Leichtigkeit und wunderbaren Klarheit er sie durchzuführen verstand.

Er hatte diese Piece in C geschrieben, um die Executirung dieser Tausende von beflügelten Parallel-Octaven minder holprich zu machen.

Der Knabe beginnt alsogleich die Sonate, und spielt mit eben so viel Kraft als Schnelligkeit, und ohne die Wohlthat der vorgezeichneten Tonart zu benutzen, welche fast alle Hindernisse ebenen sollte[,] fängt er die Sonate in der schwierigen Tonart Cis-dur an. Fortepianospieler werden die ungeheuren Schwierigkeiten zu ermessen wissen, welche der junge Virtuose sich aus froher Laune schuf, indem er sich kopfüber in diese Fluth von Oktaven stürzte. Er setzt das Begonnene wacker fort, und gelangt triumphirend an die letzte Cadenz, nachdem er mit leichter, verständiger Hand die größten Hindernisse überwunden hatte.

Im Übermaße der Bewunderung hebt Clementi den kleinen Musiker in die Höhe, küßt ihn jubelnd und sagt:

„Du bist der Teufel, wenn du nicht Mozart bist!“ Der Knabe antwortet lächelnd: Ich bin nicht der Teufel. –

*Anhang 3: O. A., „Miscelle“, Allgemeine Wiener Musik-Zeitschrift 1 (1841), Nr. 4, 9.1.1841, S. 15f.*

<p>Wolfgang Amadé Mozart, Briefe an Leopold Mozart, 1781/1782</p>	<p>Georg Nikolaus Nissen, <i>Biographie W. A. Mozart's</i>, 1828, S. 448f., Wiedergabe der Briefe (inklusive <u>Streichungen</u> und <u>Veränderungen</u>)</p>
<p>[22.(= 26.)12.1781] unterdessen will ich ihnen nur sagen, dass der kayser lezthin bey der Tafel das grösste Eloge von mir gemacht hat; mit den Worten begleitet. C'est un talent decidè. – und vorgestern als den 24.<sup>ten</sup> habe ich bey hofe gespielt – es ist noch ein clavier spieller hier angekommen, ein Wel-scher er heist. <i>Clementi</i> . dieser war auch hineinberufen. – gestern sind mir davor 50 Ducaten geschickt worden; welche ich dermalen recht nöthig brauche. – Mein liebster, bester vater. – sie werden sehen, dass es mir nach und nach immer besser gehen wird.</p>	<p>Unterdessen will ich Ihnen nur sagen, dass der Kaiser lezthin bey der Tafel das grösste <i>Eloge</i> von mir gemacht hat, mit den Worten begleitet: „<i>C'est un talent decidè!</i>“ – und vorgestern, als den 24sten, habe ich bey Hofe gespielt. Es ist noch ein Clavierspieller hier angekommen, ein Italiener, er heisst <i>Clementi</i>. Dieser war auch hinein berufen. Gestern sind mir für mein Spiel 50 Ducaten geschickt worden; <del>welche ich dermalen recht nöthig brauche.</del> = Mein liebster, bester vater. = <del>sie werden sehen, dass es mir nach und nach</del> <del>immer besser gehen wird.</del></p>
<p>[12.1.1782] der <i>Clementi</i> spielt gut, wen es auf execution der rechten hand ankömmt. – seine force sind die terzen Paßagen – übrigens hat er um keinen kreutzer gefühl oder geschmack. mit einem Wort ein blosser <i>Mechanicus</i>. – der friseur ist da. – ich muss schliessen. mit nächsten mehr davon. – ich bitte sie machen sie mich durch ihre zufriedenheit glücklich – ich bitte sie. ich weis gewis sie werden meine liebe konstanze noch lieben.</p>	<p>[fehlt]</p>

<p>Wolfgang Amadé Mozart, Briefe an Leopold Mozart, 1781/1782</p>	<p>Georg Nikolaus Nissen, <i>Biographie W. A. Mozart's</i>, 1828, S. 448f., Wiedergabe der Briefe (inklusive <u>Streichungen</u> und <u>Veränderungen</u>)</p>
<p>[16.1.1782] Nun vom <i>Clementi</i>. – dieser ist ein braver Cembalist. – dan ist auch alles gesagt. – er hat sehr viele fertigkeit in der rechten hand. – seine haupt Pasagen sind die Terzen. – übrigens hat er um keinen kreutzer geschmack noch empfindung. – ein blosser Mechanicus. der kayser that  : nach dem wir uns genug Complimenten machten :  den ausspruch, dass <i>Er</i> zu spielen anfangen sollte. <i>La santa chiesa Catholica</i> sagte er. weil Clementi ein Römer ist. – er præludirte, und spielte eine Sonate – dan sagte der kayser zu mir allons drauf los. – ich præludirte auch und spielte variationen. – dan gab die Grosfürstin Sonaten von Paesello her  : Miserable von seiner hand geschrieben :  daraus musste ich die allegro und er die Andante und Rondò spielen. – dann namen wir ein thema daraus, und führten es auf 2 Piano forte aus. – Merkwürdig ist dabey, dass ich für mich das Piano forte der gräfin thun gelehnt, und aber nur  : als ich allein gespielt :  darauf gespielt habe. – weil es der kayser also gewollt. – und <i>Nb</i>: das andere war verstimt und 3 Tasten blieben stecken. – <i>es thut nichts</i>, sagte der kayser; – ich nemme es so, und zwar auf der besten Seite, dass der kayser Meine kunst und Wissenschaft in der Musick schon kennt, und nur den fremden recht hat verkosten wollen. – übrigens weis ich von sehr guter hand, dass er recht zufrieden war. der kayser war sehr gnädig gegen mich, und hat vieles heimlich mit mir gesprochen. – hat auch von meiner heyraht mit mir gesprochen. – wer weis – vielleicht – was glauben sie? – versuchen kan man es imer.“</p>	<p>Nun vom Clementi. – Dieser ist ein braver Cembalist, damit ist aber auch Alles gesagt. – Er hat sehr viele Fertigkeit in der rechten Hand, – seine Hauptpassagen sind die Terzen, – übrigens hat er um keinen Kreuzer weder Geschmack noch Empfindung – ein blosser Mechanicus! Der Kaiser that bey dem Concert (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausspruch, dass <i>Er</i> zu spielen anfangen sollte. <i>La santa Chiesa catholica</i>, sagte der Kaiser, weil Clementi ein Römer ist. – Er präludirte, und spielte eine Sonate. – Dann sagte der Kaiser zu mir: <i>Allons, d'rauf los!</i> – Ich präludirte auch und spielte Variationen. – Dann gab die Grossfürstin Sonaten von Paesello (miserabel von seiner Hand geschrieben) her, daraus musste ich die Allegro, und <i>er</i> die Andante und Rondo spielen. – Dann nahmen wir ein Thema daraus, und führten es auf zwey Pianoforten aus. – Merkwürdig ist dabey, dass ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun <u>gelehnt geliehen</u>, <del>und</del> <u>ich</u> aber nur, als ich allein gespielt, darauf gespielt habe, weil es der Kaiser also gewollt. – <del>und</del> <i>Nb</i>: Das andere <u>Pianoforte</u> war verstimmt und drey Tasten blieben stecken. – „<i>Es thut nichts</i>,“ sagte der Kaiser. – Ich nehme es so, und zwar <u>auf von</u> der besten Seite, dass <u>nämlich</u> der Kaiser meine Kunst und Wissenschaft in der Musik schon kennt, und <u>nur mir</u> den Fremden recht hat verkosten wollen. Uebrigens weiss ich von sehr guter Hand, dass er recht zufrieden war, <u>denn</u> der Kaiser war sehr gnädig gegen mich, und hat Vieles heimlich mit mir gesprochen, – hat auch <u>sogar</u> von meiner Heirath <u>mit mir</u> gesprochen. – wer weis – vielleicht – was glauben sie? – versuchen kan man es imer.“</p>

Anhang 4: Vergleich der Original-Briefe Mozarts und deren Wiedergabe in Nissens Biografie.

<p>Carl [Ditters] von Dittersdorf, „Gespräch zwischen mir und Kaiser Joseph II. im Jahre 1786“, <i>AmZ</i> 1 (1798/1799), Nr. 24 (13.3.1799), Sp. 378–382, hier Sp. 380</p>		<p>Karl von Dittersdorf, <i>Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktirt</i>, Leipzig 1801, S. 236f.</p>		<p>[Ignaz Ferdinand Arnold,] <i>Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts</i>, 2 Teile, Erfurt 1810, <i>Erster Theil</i>, S. 110f. („3. Karl von Dittersdorf“)</p>	
K.[aiser]	[...] Haben Sie denn Mozart spielen gehört?	K.aiser.	[...] Haben Sie den Mozart spielen gehört?	K.aiser.	[...] Haben Sie Mozart spielen gehört?
I.[ch]	Schon dreymal!	Ich.	Schon dreymal.	Ich.	Schon dreimal.
K.	Wie gefällt er Ihnen?	Kaiser.	Wie gefällt er Ihnen?	Kaiser.	Wie gefällt er Ihnen?
I.	Wie er jedem Kenner gefallen muss.	Ich.	Wie er jedem Kenner gefallen muss.	Ich.	Wie er jedem Kenner gefallen muss.
K.	Haben Sie auch Clementi gehört?	Kaiser.	Haben Sie auch den Clementi gehört?	Kaiser.	Haben Sie auch den Clementi gehört?
I.	Ich hab' ihn auch gehört.	Ich.	Ich habe ihn auch gehört.	Ich.	Ich hab ihn auch gehört.
K.	Einige ziehen ihn dem Mozart vor. Was ist Ihre Meynung hierüber? Grade heraus!	Kaiser.	Einige ziehen ihn dem Mozart vor, worunter Greybiz [sic] à la Tête ist. Was ist Ihre Meynung hienüber? Gerade heraus!	Kaiser.	Einige ziehen ihn dem Mozart vor, worunter Greybig <i>a la Tête</i> ist. Was ist Ihre Meinung hierüber? Gerade heraus!
I.	In Clementi's Spiel herrscht <u>viel Kunst und Tiefsinn</u> , in Mozarts aber <u>nebst Kunst und Tiefsinn ausserordentlich viel Geschmack</u> .	Ich.	In Clementi's Spiel herrscht <u>blos Kunst</u> , in Mozarts aber <u>Kunst und Geschmack</u> .	Ich.	In Clementi's Spiel herrscht <u>blos Kunst</u> , in Mozarts aber <u>Kunst und Geschmack</u> .

Carl [Ditters] von Dittersdorf, „Gespräch zwischen mir und Kaiser Joseph II. im Jahre 1786“, <i>AmZ</i> 1 (1798/1799), Nr. 24 (13.3.1799), Sp. 378–382, hier Sp. 380		Karl von Dittersdorf, <i>Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktirt</i> , Leipzig 1801, S. 236f.		[Ignaz Ferdinand Arnold,] <i>Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts</i> , 2 Teile, Erfurt 1810, <i>Erster Theil</i> , S. 110f. („3. Karl von Dittersdorf“)	
K.	<u>Das nehmliche sag’ ich auch. Es ist mir lieb, dass wir einerley Meynung sind.</u>	Kaiser.	<u>Eben das habe ich auch gesagt. Ist es doch gerade, als wenn wir beyde aus einerley Buch studirt hätten.</u>	Kaiser.	Eben das habe ich auch gesagt. Ist es doch gerade, als wenn wir beide aus einerlei Buch studirt hätten.
		Ich.	<u>Das haben wir auch und zwar, aus jenem großen Buche Erfahrung.</u>	Ich.	Das haben wir auch, und zwar, aus jenem großen Buche: Erfahrung.
	Was sagen Sie aber zu Mozarts Composition?	Kaiser.	Was sagen Sie zu Mozarts Composition?	Kaiser.	Was sagen Sie zu Mozarts Composition?
I.	Er ist ohnstreitig <u>ein großes Originalgenie</u> [...].	Ich.	Er ist unstreitig <u>eins der größten Originalgenies</u> [...].	Ich.	Er ist unstreitig eins der größten Originalgenies [...].

Anhang 5: Vergleich der frühesten Wiedergaben des Gesprächs mit Joseph II. von Carl Ditters von Dittersdorf (mit *Veränderungen*).

## Abstract

This contribution takes a critical look at the famous encounter between Clementi and Mozart in 1781 from a historiographical perspective. The most significant sources, well-known reports, anecdotes and estimations from between 1781 and 1880 are discussed in detail. This essay traces their reception and consequences for positioning Mozart and Clementi within German-speaking music history.