

Kirsten Krumeich

Konkurrenz um das kulturelle Gedächtnis?

Fortunato Santini und die preußische Stiftung einer Palestrina-Büste für die Protomoteca Capitolina in Rom (1843–1846)

Abstract: In a dedication ceremony on 12 March 1846, Prussia as a cultural state inaugurated a marble bust of the composer Palestrina (c. 1525–1594) in the Protomoteca Capitolina, thus honouring the leading exponent of the ‚Roman School‘ of sacred music in the circle of the „uomini illustri e più sommi d’Italia“. The *spiritus rector* of the donation was Gaspare Spontini (1774–1851), the Prussian Director General of Music, and the artist was Emil Wolff (1802–1879), known as the principal exponent of Prussian sculpture in Rome. The specialist literature has attributed competing ambitions to Fortunato Santini (1777–1861) to shape the cultural memory of the composer on the Capitoline Hill. It was assumed that the music collector had embarked upon his own initiative for a bust of Palestrina, to be carved by the Roman sculptor Pietro Galli (1804–1877), and had already promoted it among his personal network by presenting the plaster original on 29 February 1844. This study examines the interrelation between these two initiatives on the basis of the sources, pointing out their direct connection for the first time. The chronology of the Prussian endowment has been established since 1843, and the role of Abbate Santini is substantially reassessed. A key role can be attributed to the commitment of all the protagonists to reforming church music. The Protomoteca Capitolina is presented as a site of Italian cultural memory, while Prussian cultural policy and national representation in the Papal States are cited as motives for the donation of Frederick William IV, King of Prussia.

Keywords: Giovanni Pierluigi da Palestrina; Cultural Memory; Sculpture; Rome; 19th Century; Protomoteca Capitolina; Prussia, Cultural Policy; Fortunato Santini

Einführung¹

„# Rom, 8 Mai. ... In Plan und ursprünglicher Bestimmung ist die Protomoteca des Capitols von der Gewährung eines Casa di Goethe-Stipendiums der Karin und Uwe Hollweg Stiftung 2022/2023 und der Abteilung Kunst und Kultur der Diözese Münster für die Entsendung. Ein herzlicher Dank geht auch an durch König Ludwig von Bayern gegründeten Walhalla nicht verschieden. Auch sie, ein nationaler

¹ Die Verfasserin dankt dem Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e. V. (AsKI) in Bonn für die Gewährung eines Casa di Goethe-Stipendiums der Karin und Uwe Hollweg Stiftung 2022/2023 und der Abteilung Kunst und Kultur der Diözese Münster für die Entsendung. Ein herzlicher Dank geht auch an

Kontakt: Kirsten Krumeich, krumeich@bistum-muenster.de

Ehrentempel, sollte alle berühmten geschichtlichen Namen des ganzen Italiens in ihren Hallen versammeln. Allein wie die Walhalla ein schon gewordenes ... Institut ist, so gibt sich die Protomothek nur für ein in den ersten Stadien werdendes [Institut]. Italien ist zwar, wenn irgendein Land, fruchtbar an großen Geistern; aber es fehlte diesen an Denksteinsetzern. Pier Luigi da Palestrina erhielt in ihr so eben ein Gedächtnißmal durch die Munificenz eines deutschen Fürsten. Auf Befehl Sr. Maj. des Königs von Preußen entstand es unter dem Meißel Emil Wolffs. Unser ausgezeichnete Landsmann bildete die kolossale Büste des Schöpfers der classischen Kirchenmusik mit aller für das Fach des Porträts ihm besonders eigenthümlichen Meisterschaft ...“²

Die Meldung in der Beilage der „Allgemeinen Zeitung“ zu München erschien 1845 ein Jahr zu früh. Eine bereits fertiggestellte Marmorbüste des Komponisten Giovanni Pierluigi da Palestrina (Abb. 11–12) erhielt erst am 7. März 1846 das nihil obstat des regierenden Papstes Gregor XVI. und konnte fünf Tage später am 12. März 1846 auf dem Kapitol in Rom aufgestellt werden.³ Enthielt die Zeitungsnotiz ansonsten die wichtigsten Informationen zur preußischen Stiftung, so hätte sich bei Erwähnung ihres Spiritus Rector der chauvinistische Zungenschlag von selbst verboten: Es handelte sich um den bedeutenden Komponisten und dispensierten General-Musikdirektor Berlins, Gaspare Spontini (1774–1851), einen aus Maiolati in den Marken gebürtigen Italiener und naturalisierten Franzosen.⁴ Eine detaillierte Kenntnis der Ereignisse um die ‚Spontini-Büste‘ auf Grundlage der römischen Quellen verdanken wir Giancarlo Rostirolla, dem Doyen der italienischen Musikhistoriographie. Er kontrastierte die preußische Stiftung mit einem Konkurrenzprojekt, das er in der selbständigen Bestellung einer

alle Förderinnen und Förderer in Rom: Die Bibliotheca Hertziana und das Deutsche Historische Institut, Musikgeschichtliche Abteilung, gewährten ihre Gastfreundschaft, die Kuratorin Giorgia Pellini, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, war im September 2022 eine kundige Gesprächspartnerin und Begleiterin in die Protomoteca Capitolina. Die Bibliomediateca der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom und das Geheime Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem stellten im April und Mai 2023 ihre Archivalien zur Einsicht bereit; alle Transkriptionen und Übersetzungen der Originale stammen von der Verfasserin.

² Allgemeine Zeitung [München] Nr. 167 vom 16. Juni 1845, Beilage, S. 1332 (URL: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10504360_01207_u001/1; sämtliche Links wurden am 4.4.2024 geprüft).

³ Giancarlo Rostirolla, *Busti ottocenteschi di Giovanni Pierluigi da Palestrina nei 'templi' romani dell'arte e della musica*, in: Agostino Ziino (Hg.), *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, Firenze 1991, Bd. 2, S. 423–461, hier S. 447. Das Datum des nihil obstat wird irrtümlich für den Aufstellungstag gehalten von Paolo Fraga p a n e, *Spontini, Bologna 1954* (Biblioteca Sansoniana Musicale 4), S. 86. Erst in den Meldungen für Mai 1846 ist das Ereignis notiert vom Morgenblatt für gebildete Leser in seinem Kunstblatt Jg. 27, Nr. 34 vom 9. Juli 1846, S. 140 (URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglitData/image/kunstblatt27_1846/4/140.jpg).

⁴ Matthias Brzoska, *Spontini, Gaspare Luigi Pacifico*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart (= MGG)*, Personenteil Bd. 15, Kassel u. a. ²2006, Sp. 1227–1238. Gaspare Spontini weilte zum Zeitpunkt der Einweihung der Büste in Paris und hatte am 19. März 1846 noch keine Kenntnis von der Aufstellung, vgl. Brief an Luigi Rossi in Rom (Paris, 19. März 1846), Roma, Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (= BibANSC), A-Ms-740 (hier Abb. 6); Remo Giazotto, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma 1970, Bd. 2, S. 104.

Palestrina-Büste durch den Musikaliensammler Fortunato Santini in Rom erkannte. Santini habe den *Musicae princeps* ebenfalls mit einer Büste auf dem Kapitol ehren wollen und sei an der Prominenz der königlichen Schenkung aus Berlin gescheitert.⁵ Diese Interpretation der Quellen kritisch zu untersuchen, die Motivation der preußischen Stiftung zu beleuchten und die Rolle des Abbate Santini neu zu bewerten ist das Ziel der vorliegenden Studie.

Die Protomoteca Capitolina als kultureller Gedächtnisort

Es lag für eine Münchener Zeitung im Jahr 1845 nahe, ihren Leserinnen und Lesern den Zweck der Protomoteca Capitolina in Rom am Beispiel der 1842 eröffneten Ehrenhalle von Donaustauf bei Regensburg zu erläutern. König Ludwig I. von Bayern hatte die Walhalla als deutsches Nationaldenkmal und Gedächtnisort errichten lassen, ausgestattet mit einer Galerie von 96 Büsten für verdiente deutsche Persönlichkeiten.⁶ Der Vergleich mit der Walhalla griff jedoch historisch zu kurz und wurde dem Charakter der Protomoteca nur bedingt gerecht: Ihre Ursprünge gingen bereits auf das Jahr 1542 zurück, und erst Antonio Canova (1757–1822) hatte die Sammlung von Büsten und Hermen in ihrer dreihundertjährigen Geschichte zu einem nationalen Gedächtnisort für die „uomini illustri e più sommi d’Italia“ geformt.⁷ Herrscher und Feldherren fanden in ihr, mit wenigen Ausnahmen, keinen Platz; im Zentrum standen die Protagonisten der italienischen Kunst- und Kulturgeschichte. Es war dezidiert ein kultureller Gedächtnisort für Italien, der im Jahr 1820 auf Geheiß Papst Pius’ VII. in den neuen Nordwestflügel des Konservatorenpalastes umgezogen war und die Bezeichnung Protomoteca Capitolina – Kapitolinische Protomothek bzw. Büstensammlung – erhalten hatte.⁸

⁵ Rostirolla, Busti (wie Anm. 3), bes. S. 436–438; 440, Anm. 70.

⁶ Vgl. das einleitende Zitat. Zu den Anfängen der Sammlung: Simone Steger, Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807–1842), Diss. LMU München 2011 (URL: <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/13690/>).

⁷ Die Formulierung stammt aus der Korrespondenz Canovas 1814, vgl. Susanna Pasquali, Roma 1520–1820. Dal Pantheon degli artisti al Pantheon degli uomini illustri, in: Mario Manieri-Elia (Hg.), Τόπος e Progetto. L’attesa, Roma 2003, S. 29–46, hier S. 42; dies., From the Pantheon of Artists to the Pantheon of Illustrious Men. Raphael’s Tomb and Its Legacy, in: Richard Wrigley/Matthew Craske (Hg.), Pantheons. Transformations of a Monumental Idea, Aldershot 2004, S. 35–56, hier S. 47; Eveline G. Bouwers, Il culto degli italiani illustri nella Roma pre-risorgimentale, in: Spazio e misura. Rappresentazioni, tecniche e modelli storici e geografici, a cura di Carla Giovannini/Andrea Giuntini, Milano 2014 (= Memoria e ricerca 45 [2014]), S. 127–155.

⁸ Carlo Pietrangeli, La Protomoteca Capitolina, in: Capitolium 27 (1952), S. 183–194; Valentino Martinelli/Carlo Pietrangeli, La Protomoteca Capitolina, Roma 1955 (Cataloghi dei musei comunali di

Ursprungsort der Sammlung war die Kirche S. Maria ad Martyres im römischen Pantheon, die der Künstler Raffaello Sanzio 1520 zu seiner Grablege bestimmt hatte. In diesem Sakralraum erhielt auch der Zisterzienser Desiderio d'Adiutorio (1481–1546) das Recht auf Bestattung für sich persönlich und für die Mitglieder einer Bruderschaft, die er 1542 als *Confraternita di San Giuseppe di Terra Santa* gegründet hatte. Es handelt sich um die heutige Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon.⁹ Die Mitglieder waren von Beginn an bildende Künstler wie Maler, Bildhauer und Architekten, wenige Jahre nach der Gründung wurden auch Musiker in die Bruderschaft kooptiert. 1547 etablierte sich mit der ersten Bestattung des Malers und Stukkateurs Perin del Vaga (1501–1547) in der Kapelle des Schutzheiligen St. Josef vom Heiligen Land die Tradition des Memorialkultes der Künstler im Pantheon. Eine Marmorbüste wurde für sein Grab gefertigt, die sich bis heute in der Protomoteca Capitolina erhalten hat.¹⁰ 1566 ehrte Federico Zuccari in der Kapelle das Andenken seines Bruders Taddeo auf gleiche Weise.¹¹ Die Grabbüste setzte sich in der Folge als Gestaltungselement durch, ein Marmorbildnis wurde 1674 auch in einer Nische an Raffaels Grab ergänzt und durfte 1725 bei Errichtung des Grabmonumentes für den Komponisten Arcangelo Corelli (1653–1713) in der Josephskapelle nicht fehlen.¹² Die postume Aufnahme des Musikers in die *Confraternita der Künstler* hatte Kardinal Pietro Ottoboni (1667–1740) betrieben und seine Bestattung im Pantheon finanziert. Dem großzügigen Förderer der Künste ist damit die erste Porträtbüste eines Musikers in der Sammlung der Protomoteca zu verdanken.¹³ Erneute Bedeutung gewannen die Memorialbüsten, nach zeitweiligen Restriktionen, wieder ab ca. 1780 und wurden nun auch losgelöst von sepulkralen Kontexten zur Erinnerung an Persönlichkeiten wie Nicolas Poussin (1594–1665, Grab in San Lorenzo in Lucina) und Johann Joachim Winckelmann (1717–1768, Grab in Triest) im Innenraum des Pantheons aufgestellt. Mit der Ehrung ihrer Vorbilder generierten die Künstler einen überzeitlichen Gedächtnisort des Kunstschaffens und

Roma II,5). Zur aktuellen Präsentation (Abb. 12) in einer Raumfolge zwischen Senatoren- und Konservatorenpalast vgl. Rossella Magri/Luigia Zoli, *Protomoteca Capitolina. Una nuova sistemazione*, in: *Bollettino dei musei comunali di Roma* N. S. 5 (1991), S. 19–37.

9 Vgl. den historischen Überblick auf der Homepage (URL: <https://www.accademiavirtuosi.it/storia>).

10 Martinelli/Pietrangeli, *Protomoteca* (wie Anm. 8), S. 77, Nr. 58, Taf. 1; Magri/Zoli, *Protomoteca* (wie Anm. 8), S. 19, Abb. 1; Pasquali, *Roma* (wie Anm. 7), S. 31–34; dies., *From the Pantheon* (wie Anm. 7), S. 36–38.

11 Martinelli/Pietrangeli, *Protomoteca* (wie Anm. 8), S. 87 f., Nr. 91, Taf. 2; Magri/Zoli, *Protomoteca* (wie Anm. 8), S. 19, Abb. 2.

12 Martinelli/Pietrangeli, *Protomoteca* (wie Anm. 8), S. 80, Nr. 68, Taf. 4 (Raffaello); S. 66, Nr. 23, Taf. 5 (A. Corelli); Pasquali, *Roma* (wie Anm. 7), S. 34 f.; dies., *From the Pantheon* (wie Anm. 7), S. 39–41.

13 Das Marmorbildnis wurde bereits 1713 im Todesjahr von Arcangelo Corelli geschaffen und in der Kirche S. Susanna platziert, 1725 in das Pantheon übernommen, vgl. Martinelli/Pietrangeli, *Protomoteca* (wie Anm. 8), S. 66.

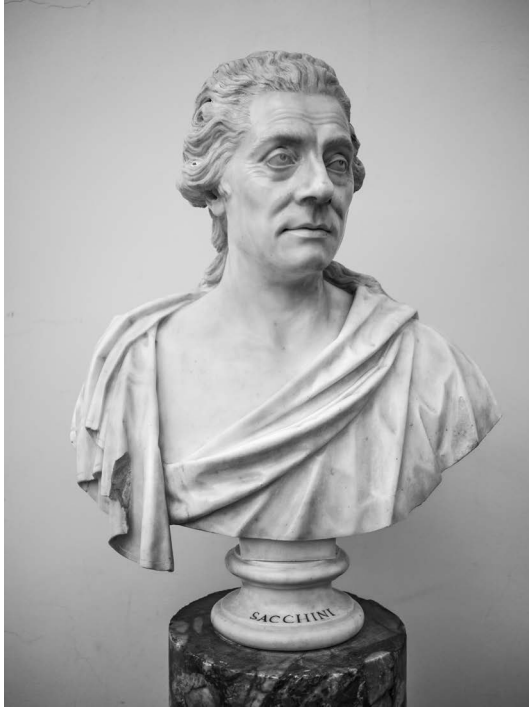


Abb. 1: Antonio Sacchini (1730–1786),
Büste von Francesco Carradori (1786) in
der Protomoteca Capitolina (Inv.-Nr. 37).

der Kunstgeschichte der Stadt Rom, die Entwicklung hin zur Protomoteca war in eine neue Phase getreten.¹⁴

Die nächste Stufe war dem Gestaltungswillen des Bildhauers Antonio Canova zu verdanken, der die Sammlung im Pantheon ab 1802 als Oberaufseher der Kunstschatze des Kirchenstaates nach Vorbild des französischen Panthéon (Paris) und der Westminster Abbey (London) zu einer nationalen Gedenkstätte für das gesamte Italien formte. Ein Programm wurde definiert, das auch die Wissenschaftler, Literaten und Musiker berücksichtigte, und öffentliche Ausschreibungen warben um Mäzeninnen und Mäzene für die neuen Büsten und Hermen. Im Ergebnis bestellte Canova selbst bis 1819 insgesamt 41 neue Werke und konnte eine Förderung für neun weitere Stücke gewinnen, u. a. vom einflussreichen Kardinal Ercole Consalvi für eine Büste des Komponisten Domenico Cimarosa (1749–1801) im Jahr 1816 (Abb. 2).¹⁵ Die Transformation des Pantheons in einen nationalen Memorialort ließ sich an der Aufstellung der Büsten und Hermen bis in das

¹⁴ Martinelli/Pietrangeli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 79 f., Nr. 67 (N. Poussin), Taf. 12; S. 86 f., Nr. 89, Taf. 10 (J. J. Winckelmann); Pasquali, Roma (wie Anm. 7), S. 37–39; dies., From the Pantheon (wie Anm. 7), S. 43–45.

¹⁵ Martinelli/Pietrangeli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 65, Nr. 20, Taf. 13; Pasquali, Roma (wie Anm. 7), S. 39–43; dies., From the Pantheon (wie Anm. 7), S. 45–48; Bouwers, Culto (wie Anm. 7), bes. S. 136–143, 154 f. (Tabelle).



Abb. 2: Domenico Cimarosa (1749–1801),
Büste von Antonio Canova (1816) in der
Protomoteca Capitolina (Inv.-Nr. 24).

Zentrum der Rotunde hinein ablesen und wäre von Antonio Canova nach den Plänen des Architekten Raffaele Stern (1774–1820) sicher weiter vorangetrieben worden, wäre Papst Pius VII. nicht im April 1820 eingeschritten. Die Musealisierung der Kirche S. Maria ad Martyres, eines Sakralraums, stieß auf Widerstand am päpstlichen Hof und forderte die Verlegung des kulturellen Gedächtnisortes auf das Kapitol heraus.¹⁶ Kardinal Consalvi unterstellte die Sammlung den Conservatori di Roma, den Repräsentanten der stadtrömischen Zivilregierung im päpstlichen Staat, und ließ sie in acht Erdgeschossräumen des neuen Flügels am Konservatorenpalast unterbringen. Nach einer Neuordnung durch Raffaele Stern öffnete sie im Juni 1820 unter dem Namen Protomoteca Capitolina wieder für das Publikum.¹⁷ „Rechts von der Mittelthür“, so das Baedeker-Handbuch für

¹⁶ Martinelli/Pietrangeli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 11; Pasquali, Roma (wie Anm. 7), S. 43 f.; dies., From the Pantheon (wie Anm. 7), S. 48 f. Es bleibt fraglich, ob auch Canovas Pläne für ein eigenes Grabmal im Pantheon eine Rolle spielten, wie Bouwers, Culto (wie Anm. 7), S. 146 f. annimmt. Der These steht entgegen, dass der klassizistische Bildhauer postum in der Protomoteca Capitolina ein Wandmonument mit Liegefigur (Höhe 3,70 m) nach dem Muster eines antiken Grabmals erhielt, das 1828 von Papst Leo XII. bestellt wurde (Abb. 12), vgl. Martinelli/Pietrangeli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 88, Nr. 93, Taf. 24.

¹⁷ Magri/Zoli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 23. Unter Papst Leo XII. wurden zwei Räume verbunden und die Gesamtzahl auf sieben reduziert, vgl. Gaetano Moroni, Musei di Roma, in: ders., Dizionario

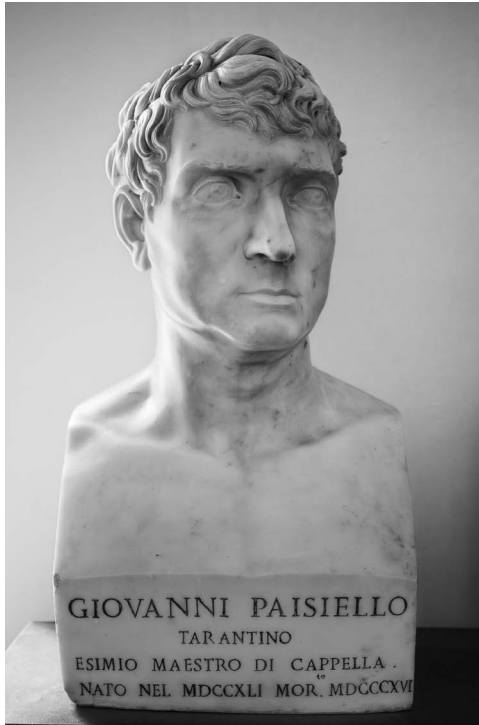


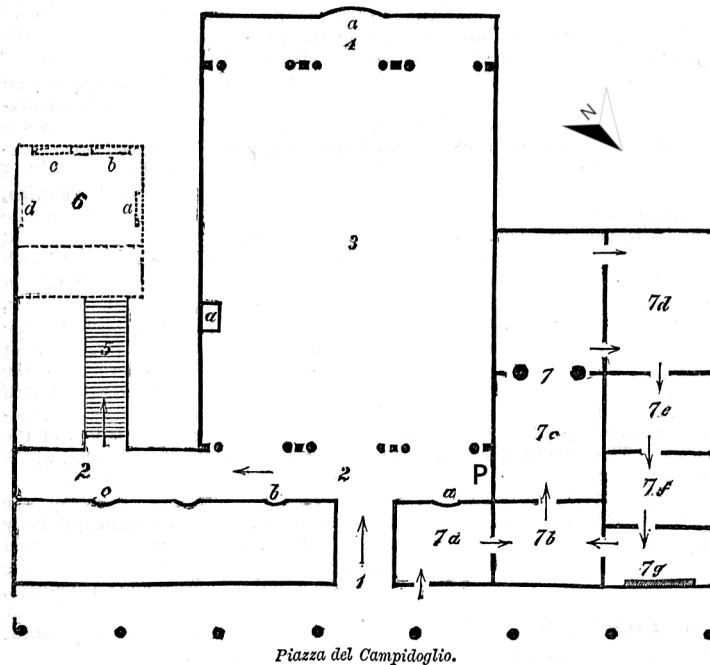
Abb. 3: Giovanni Paisiello (1740–1816), Herme von Pietro Pierantoni (1817) in der Protomoteca Capitolina (Inv.-Nr. 92).

Reisende, trat man bei einem Besuch auf der Westseite der Piazza del Campidoglio ein (Abb. 4) und gelangte in einen ersten Saal mit Bildnissen „einige[r] Ausländer; darunter ... Mengs, Winckelmann, Ang[elica] Kauffmann“; eine lateinische Inschrift im Sturzgesims eines Portals signalisierte zum Cortile hin die Funktion der Schauräume: „ILLVSTRIVM VIRORVM PROTOMOTHECA“ (Abb. 5).¹⁸ Im neuen Ambiente waren 69 Werke aus allen Entwicklungsstufen der Sammlung zu sehen, von den frühesten Grabbüsten des 16. Jahr-

di erudizione storico-ecclesiastica, Bd. 47, Venezia 1847, S. 80–133, hierin S. 86–90 zur Protomoteca Capitolina; John Murray, *A Handbook for Travellers in Central Italy*, Bd. 2: *A Handbook of Rome and its Environs*, London 1862, S. 234 f. mit Grundriss (hier Abb. 4).

18 Karl Baedeker, *Italien. Handbuch für Reisende*, 2. Theil: *Mittel-Italien und Rom*, Coblenz 1866, S. 239. Der erste Saal wird heute als Museumskasse genutzt, man betritt ihn von der Piazza del Campidoglio durch das Portal der Schreiner Gilde mit der Inschrift „VNIVERSIT[AS] CARPENTARIOR[VM]“. Der marmorne Türrahmen mit Inschrift der Protomoteca (Abb. 5) hat sich in der NO-Ecke des Cortile am Ende der Kolonnade erhalten (Abb. 4) und war früher ein unmittelbarer Zugang zum Großen Saal Nr. 3 der Sammlung (bzw. vor Papst Leo XII. zu den kleineren Sälen 3 und 4), in dem seit 1825 auch Versammlungen der Accademia degli Arcadi stattfanden, vgl. Magri/Zoli, *Protomoteca* (wie Anm. 8), S. 23. Heute erfolgt hier der Einlass zur Sala Rossa del Campidoglio, einem Trauzimmer des römischen Standesamtes im ehemaligen Großen Saal, sowie zu einer Sonderausstellungsfläche der Musei Capitolini in den übrigen 1820–1870 von der Protomoteca genutzten Räumen.

PLAN OF THE PALACE OF THE CONSERVATORS—GROUND FLOOR.



1. Entrance from Piazza.
2. Lower Corridor.
3. Great Court. a. Cippus of Agrippina.
4a. Rome Triumphant.

5. Stairs leading to Upper Floor.
6 a, b, c, d. Bas-reliefs of M. Aurelius.
7. Rooms of Protomoteca.

Abb. 4: Schematischer Grundriss des Palazzo dei Conservatori mit Rundgang durch die Protomoteca Capitolina im Jahr 1862 (Nr. 7a–g).

hunderts bis zu den Bestellungen Canovas im 19. Jahrhundert (Abb. 1–3, 9).¹⁹ Es handelte sich damit um eine stilistisch disparate Kollektion aus vorwiegend römischen Bildhauerarbeiten der späten Renaissance und des Barock bis zum Klassizismus, wohingegen der Gründungsbestand in der Walhalla für Ludwig I. von Bayern gefertigt und trotz der unterschiedlichen Hände sehr homogen war. Die Prägung als Erinnerungsort der Künstler behielt die Memorialstätte auch bei ihrer sukzessiven Erweiterung bei, umfasste aber zunächst nur vier Musikerbildnisse – neben den beiden bereits genannten Corelli und Cimarosa (Abb. 2) waren dies die Komponisten Antonio Sacchini (1730–1786; Abb. 1) und Giovanni Paisiello (1740–1816; Abb. 3) –, sowie die Büste von Pietro Metastasio (1698–1782) als namhaftem Librettisten.²⁰ Ihnen wurden in der Folge zwei Hermen der Komponisten

¹⁹ Martinelli/Pietrangeli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 12 mit Anm. 81.

²⁰ Ebd., S. 81, Nr. 73, Taf. 12 (A. Sacchini, Grabbüste aus der Cappella di S. Giuseppe, 1786); S. 76, Nr. 55 (G. Paisiello, Auftrag seiner Schwester, Herme 1817); S. 73, Nr. 47, Taf. 9 (P. Metastasio, Auftrag von Kardinal G. M. Riminaldi, Büste 1787); Rostirolla, Busti (wie Anm. 3), S. 425 f.



Abb. 5: Palazzo dei Conservatori, Inschrift des Portals der Protomoteca Capitolina am Cortile (Buchstabe P in Abb. 4).

Benedetto Marcello (1686–1739) und Nicola Zingarelli (1752–1837) an die Seite gestellt,²¹ so dass bis 1839 insgesamt sechs Musiker und ein Librettist eine Würdigung am kulturellen Gedächtnisort Italiens erfahren hatten. Von einem Mangel an „Denksteinsetzern“ konnte insgesamt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht die Rede sein – der große Komponist Giovanni Pierluigi da Palestrina, Hauptvertreter der ‚Römischen Schule‘ der Sakralmusik im 16. Jahrhundert, aber fehlte weiterhin im Kreis der Protagonisten italienischer Kulturgeschichte.

Gaspare Spontini und die Reform der Kirchenmusik

Der Komponist und Dirigent Gaspare Spontini hatte bereits eine glänzende Karriere in Paris und Berlin absolviert, als er im Jahr 1843 die Aufstellung einer Palestrina-Büste in der Kapitولينischen Sammlung auf den Weg brachte. Er war ein Künstler von internationalem Renommee und galt seit der Uraufführung seiner Opern „La Vestale“ (1807 in Paris) und „Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique“ in der zweiten Fassung (1817 in Paris) als einer der führenden Opernkomponisten Europas. Stilistisch hatte er der frühromantischen Bewegung einen monumentalen Klassizismus entgegengesetzt, der dem politischen Repräsentationswillen der Herrscher in Frankreich und Preußen entgegenkam. Seine Gestaltung der Grand Opéra als musiktheatrale Großform mit Tableaus, neuartigen Raumklängen und Instrumentationseffekten beeinflusste die jüngere Gene-

²¹ Martinelli/Pietrangeli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 72, Nr. 44 (B. Marcello, Auftrag von A. Canova, Herme 1823); S. 87, Nr. 90 (N. Zingarelli, Auftrag von Domenico Sgattelli, Herme 1839); Rostirolla, Busti (wie Anm. 3) S. 426.

ration der Opernkomponisten einschließlich Richard Wagner (1813–1883). 1820 auf Einladung des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. nach Berlin gewechselt, wusste Spontini als General-Musikdirektor und Erster Kapellmeister des Königlichen Opernhauses das künstlerische Niveau der Theater- und Musikaufführungen in der preußischen Hauptstadt zu steigern. Über zwei Jahrzehnte sorgte er für einen exzellenten Ruf von Singakademie und Orchester.²²

Die Sakralmusik war keineswegs das gewohnte Gestaltungsfeld dieses Musikschaftenden, in dessen Œuvre nur eine Handvoll kirchenmusikalischer Werke existiert.²³ Es waren persönliche und kirchlich-religiöse Bindungen, nicht zuletzt auch eine Neigung zur Eitelkeit, die Gaspore Spontini auf diesem Gebiet tätig werden ließen. 1838 nutzte er eine Beurlaubung zur Reise in seinen Heimatort Maiolati und in die nahe Bischofsstadt Jesi. Dort habe ihn Erzbischof Kardinal Ostini zu einer Mitwirkung an der Reform der Kirchenmusik „gedrängt“, die in ganz Italien in Dekadenz und eine intolerable, skandalöse „Prostitution“ gefallen sei – so Gaspore Spontini in einem Schreiben vom 22. Dezember 1838 an den preußischen König.²⁴ Der Absender konnte mit Verständnis für sein nebenberufliches Engagement und mit Verlängerung des Urlaubs rechnen, da das Thema das protestantische preußische Königshaus wie auch seinen erst im April 1838 abberufenen Gesandten beim Heiligen Stuhl, Christian Carl Josias von Bunsen (1791–1860), ebenfalls seit langem beschäftigte.²⁵ Spontini führte seine Beteiligung am

22 Anno Mungen, Richard Wagners „grauenvolle Sympathie“ für Spontini. Deutungsversuch einer erfindungsreichen Studie Wagners, in: *Die Musikforschung* 48 (1995), S. 270–282; ders., Wagner, Spontini und die Grand Opéra. Richard Wagner und seine „Lehrmeister“, in: Christoph-Hellmut Mahling/Kristina Pfarr (Hg.), *Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz*, 6./7. Juni 1997. Egon Voss zum 60. Geburtstag, Mainz 1999 (Schriften zur Musikwissenschaft 2), S. 129–143; Brzoska, Spontini (wie Anm. 4); Fabian Kolb/Alessandro Lattanzio (Hg.), *Gaspore Spontini. The Berlin Years*, Lucca 2023 (Studi e saggi 54).

23 Vgl. das Verzeichnis der Werke bei Brzoska, Spontini (wie Anm. 4), Sp. 1231 unter A. I. Chorwerke.

24 Der Brief ist in französischer Sprache verfasst und findet sich in der Personalakte Gaspore Spontinis. Der originale Wortlaut des Zitats lautet: „Cardinal Ostini ... m'avait sans cesse infiniment pressé de cooperer à la Reforme de la musique d'église tombée par toute l'Italie dans une decadence et une prostitution intolerable et scandaleuse ...“. Vgl. Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (= GStA PK), I. HA Rep. 89, Nr. 21255, Personal der Hoftheater, Buchstabe S: Gasparo Luigi Spontini, Bd. 1: 1817–1840, fol. 136–137, hier fol. 136; Z. 11–15.

25 GStA PK, I. HA Rep. 89, Nr. 21256, Personal der Hoftheater, Buchstabe S: Gasparo Luigi Spontini, Bd. 2: 1841–1853, fol. 297r: Kopie eines Schreibens von Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz an Gaspore Spontini zu seinem Memorandum über die Kirchenmusik; Giazotto, *Quattro secoli* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 101: Spontinis Übersetzung eines Schreibens von Friedrich Wilhelm IV. ins Italienische; Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, *Briefe aus Italien 1828*, hg. und komm. von Peter Betthausen, München 2001, S. 85 f. – Friedrich Nippold, *Christian Carl Josias Freiherr von Bunsen. Aus seinen Briefen und nach eigener Erinnerung geschildert von seiner Witwe*, Bd. 1, Leipzig 1868, S. 185–188; Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe in 12 Bänden*, hg. von Rudolf Elvers/Helmut Loos/Wilhelm Seidel, Bd. 2, Kassel 2009, S. 134–137, Nr. 370, hier S. 137 zu Gesprächen über Liturgie und Musik (Brief aus Rom an Abraham Mendelssohn Bartholdy in Berlin, 22. November 1830).

Edikt von Jesi, das als „Editto contro l'abuso delle musiche teatrali introdotto nelle chiese“ mit Datum vom 27. November 1838 veröffentlicht wurde,²⁶ bereits im Dezember 1838 zur römischen Kurie. Papst Gregor XVI. verlieh ihm den zivilen Ritterorden vom Heiligen Gregorius und bestätigte ihn als Leiter einer Kommission der Congregazione di S. Cecilia zur Erarbeitung von Maßnahmen, damit die Kirchenmusik in ihrem wahren Geist aufgeführt werde, fernab von theatralischen und weltlichen Gefühlen.²⁷ Zwar polarisierte der Kommandostil des preußischen General-Musikdirektors und es zogen sich bedeutende Kenner der Sakralmusik, die für die Kommission nominiert worden waren, umgehend wieder zurück – die beiden Leiter der Cappella Pontificia Giuseppe Baini (1775–1844) und der Cappella Giulia Francesco Basili (1767–1850)²⁸ sowie der *Sacrae Musices Cultor et Propagator* Fortunato Santini (1777–1861)²⁹ –, aber Gaspare Spontini hatte seine Rolle in seinem Herkunftsland Italien gefunden.³⁰ Der persönliche Zugang zu Papst Gregor XVI., die Bekanntschaft mit Fortunato Santini und das Reformthema der idealen Kirchenmusik kamen 1843 für die Stiftung einer Palestrina-Büste wieder zum Tragen.

²⁶ GStA PK, I. HA Rep. 89, Nr. 21255, fol. 138.

²⁷ Brief vom 22. Dezember 1838 (wie Anm. 24), fol. 136v; Protokoll der Congregazione vom 14. Dezember 1838, vgl. Giazzotto, *Quattro secoli* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 90.

²⁸ Martina Janitzek/Otto Ursprung, Baini, (Abbate) Giuseppe (Giacobbe Baldassare), in: MGG, Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 25–27; Raoul Meloncelli, Basili (Basilj, Basily), Francesco, in: ebd., Sp. 442 f.

²⁹ Andrea Ammendola, Santini, Fortunato, in: MGG, Personenteil Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 942–944 (vgl. auch die überarbeitete Version 2.0 vom Januar 2018 in MGG Online, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13158>); Peter Schmitz/Andrea Ammendola (Hg.), *Sammeln – Komponieren – Bearbeiten. Der römische Abbatte Fortunato Santini im Spiegel seines Schaffens*, Münster 2011 (Ausstellungskatalog Münster); Andrea Ammendola/Peter Schmitz (Hg.), „*Sacrae Musices Cultor et Propagator*“. Internationale Tagung zum 150. Todesjahr des Musiksammlers, Komponisten und Bearbeiters Fortunato Santini, Münster 2011, Münster 2013. Zur Selbstbezeichnung als „Verehrer und Förderer der Sakralmusik“ vgl. Kirsten Krumeich, *Das Bildnis des Fortunato Santini. Ein Sammlerporträt von Julius Hübner zwischen deutscher Romantik und „Edizione Romana“*, in: Sible de Blauw/Elisabet Enß/Petra Linscheid (Hg.), *Contextus. Festschrift für Sabine Schrenk*, Münster 2020 (Jahrbuch für Antike und Christentum Erg.-Bd. 41), S. 494–507, hier S. 504 f.

³⁰ Die Kommission aus sechs Personen musste damit zu 50 Prozent neu besetzt werden. Der Widerstand wurzelte auch in der Verbindung Spontinis mit dem preußischen Protestantismus, vgl. Giazzotto, *Quattro secoli* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 90–92, 97 f.; Herman H. Schwedt, *Abbatte Fortunato Santini* († 1861). Neue Quellen zur Biographie des römischen Musikliebhabers, in: Ammendola/Schmitz (Hg.), *Cultor* (wie Anm. 29), S. 21–91, hier S. 40 mit Anm. 71. – Zum Fortgang der Kommissionsarbeit und zum weiteren Einsatz Spontinis für die Congregazione ed Accademia di S. Cecilia vgl. Giazzotto, *Quattro secoli* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 98–105; Amedeo Bricchi, *Spontini e la riforma della musica di chiesa. I documenti spontiniani nel loro testo integrale con note storiche e critiche*, Maiolati Spontini 1985; Peter Ackermann, *Dogma und Ästhetik. Palestrina – Spontini – Liszt*, in: Klaus Pietschmann (Hg.), *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI.*, Kassel u. a. 2012 (*Analecta musicologica* 47), S. 201–211, bes. 202–204 (URL: https://perspectivia.net/publikationen/analecta_musicologica/47_papsttum/ackermann_dogma).

Die Initiative zur Stiftung einer Palestrina-Büste (1843)

Es ist den Selbstzeugnissen von Gaspare Spontini zu entnehmen, dass Papst Gregor XVI. ihn im März 1843 zu einer Privataudienz empfing und seine Verdienste um Maiolati und Jesi würdigte. Am Palmsonntag, den 9. April 1843, sollte Spontini die Ehre zuteil werden, am Thron des Papstes knien zu dürfen, den Palmzweig aus seinen Händen zu empfangen und den Friedenskuss mit ihm zu tauschen.³¹ Hierfür plante er das Gala-kostüm des Istituto di Francia zu tragen und einen neuen Ritterorden am Band, den der preußische König ihm vor wenigen Tagen nach Rom geschickt habe und der ihm vom Botschafter beim Heiligen Stuhl in Anwesenheit des Papstes übergeben worden sei.³² Es handelte sich um den Orden „Pour le Mérite“ in der zivilen Klasse, die am 31. Mai 1842 auf Anregung Alexander von Humboldts begründet wurde; der Komponist Spontini gehörte zu ihren ersten Mitgliedern.³³ Es lässt sich erschließen, dass die Papstaudienz in der Fastenzeit 1843 zugleich der Schauplatz eines Gespräches war, in dem Gregor XVI. die Aufstellung einer Palestrina-Büste auf dem Kapitol anregte.³⁴ Spontini versprach dem Heiligen Vater, „in der Protomoteca Capitolina eine Marmorbüste des unsterblichen Fürsten der Musik einweihen zu lassen, Pier Luigi da Palestrina, vernachlässigt und vergessen seit zweieinhalb Jahrhunderten“.³⁵ Noch vor dem Palmsonntag stellte Spontini tatsächlich am 30. März 1843 den erforderlichen Antrag an die Conservatori del Popolo Romano.³⁶

31 Das eindrucksvolle Zeremoniell einer päpstlichen Palmsonntagsmesse unter Teilnahme der „Ehrencavalieri“ beschrieb zwölf Jahre zuvor Felix Mendelssohn Bartholdy, vgl. ders., Briefe, Bd. 2 (wie Anm. 25), S. 245–250, Nr. 417, hier S. 246 f. (Brief aus Rom an die Familie in Berlin, adressiert an Abraham Mendelssohn Bartholdy, 4. und 9. April 1831).

32 Brief aus Rom vom 7. April 1843 an die Rektoren in Maiolati, vgl. die Edition in Gaspare Spontini, *Epistolario familiare e documenti vari dal 1774 al 1851*, hg. von Giuseppe Gaetti, Urbino 1974, S. 298–303, Nr. 678, hier S. 299 f.

33 Orden Pour le Mérite für Wissenschaft und Künste: Die Mitglieder des Ordens, Berlin 1975, Bd. 1: 1842–1881, S. 104 f. Vgl. auch die Homepage des Ordens (URL: <http://www.orden-pourlemerite.de/mitglieder/gasparo-luigi-pacifico-spontini>).

34 BibANSC, A-Ms-740, S. 2, Z. 8: „... mia supplica, di cui siegue qui copia, consiglatami dalla bocca del Santo Padre stesso!“ (Abb. 6); vgl. Giazotto, *Quattro secoli* (wie Anm. 4), Bd. 2, Abb. S. 103.

35 Zitiert nach einem Brief aus Paris am 26. Mai 1846 an Luigi Rossi in Rom bei Fragapane, Spontini (wie Anm. 3), S. 86: „... di fare inaugurare nella Protomoteca Capitolina il marmoreo busto dell'immortale Principe della musica, Pier Luigi da Palestrina, trascurato e dimenticato fino da due secoli e mezzo“. Die Datierung des Versprechens an den Papst auf den 30. März 1846 in dieser Quelle lässt sich nicht verifizieren; es ist aber möglich, dass der knappe Antrag an die Conservatori di Roma, der mit diesem Datum verfasst wurde, am Tag der Audienz entstanden ist.

36 Rostirolla, *Busti* (wie Anm. 3), S. 448 f. Dokument Nr. 1 (Roma, Archivio Storico Capitolino); BibANSC, A-Ms-740, S. 2, Z. 9–18 (Zitat aus Spontinis Archiv, hier Abb. 6); vgl. dazu Giazotto, *Quattro secoli* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 103 f. Der Wortlaut der beiden Fassungen unterscheidet sich in wenigen Details.

Eine Stiftung des Bildnisses von Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525–1594) für den kulturellen Memorialort der Protomoteca Capitolina korrespondierte mit der herausragenden Bedeutung, die der Komponist für die Reformbestrebungen der katholischen wie protestantischen Sakralmusik ab den 1830er Jahren nicht nur in Italien, sondern im gesamten Europa besaß. Palestrina war schon in seiner Grabinschrift in der Basilika von Alt-St. Peter als *Musicae princeps* tituliert worden, zum ‚Retter‘ der Kirchenmusik stilisierte ihn das frühe 17. Jahrhundert. Die klassische Vokalpolyphonie a cappella war für die Anhänger des ‚Palestrina-Stils‘ zur Richtschnur für die katholische Sakralmusik geworden. Die päpstliche Kapelle entwickelte ein musikalisches Programm für das Kirchenjahr, das sich bis ins 19. Jahrhundert streng an den Schöpfungen des römischen Kapellmeisters orientierte.³⁷ In allen Epochen mangelte es jedoch auch nicht an divergierenden Positionen und Übernahmen von ästhetischen Neuerungen der zeitgenössischen Musik. Es stand einem Akteur der päpstlichen Neuordnung der Kirchenmusik 1843 somit gut an, den Vorschlag Gregors XVI. für eine Ehrung des musikalischen Vorbildes Palestrina unter den „uomini illustri e più sommi d’Italia“ aufzugreifen.

Längst war das Œuvre Palestrinas auch ein europäisches Kulturgut geworden,³⁸ und Gaspare Spontini wusste seine Kontakte über Italien hinaus geschickt zu nutzen: Es gelang ihm, den preußischen König für das Vorhaben auf dem römischen Kapitol zu interessieren. Das Netzwerk des Komponisten erwies sich als tragfähig, obschon sich seine Stellung in Berlin unter dramatischen Umständen verändert hatte: Ein gravierender Einschnitt für die Karriere des General-Musikdirektors war der Tod seines Förderers König Friedrich Wilhelms III. am 7. Juni 1840; in der Folge überlegte der gebürtige Italiener gar den Dienst zu quittieren und in die Marken nach Maiolati zurückzukehren.³⁹ Unter dem neuen König Friedrich Wilhelm IV. nahmen die Angriffe und Intrigen gegen Spontini zu und gipfelten in einer Anklage wegen Majestätsbeleidigung im Januar 1841, eingereicht vom Kritiker Ludwig Rellstab, sowie in einem Theaterskandal am 2. April 1841. Einer Verurteilung zu neunmonatiger Festungshaft folgte die Entlassung aus dem Amt durch den König am 25. August 1841. Nach Bestätigung des Urteils in zweiter Instanz kam es aber doch noch, u. a. auf Fürsprache der Schriftstellerin Bettine von Arnim

37 Peter Ackermann, Palestrina, Giovanni Pierluigi da, in: MGG, Personenteil Bd. 13, Kassel u. a. 2005, Sp. 7–46 (vgl. auch die geringfügig überarbeitete Version vom November 2016 in MGG Online, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12026>).

38 Michael Heinemann, Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit, Laaber 1994, S. 206–224; Winfried Kirsch (Hg.), Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, Bd. 1–3, Kassel 1989–1999; James Garrat, Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth Century Music, Cambridge 2002; Ackermann, Palestrina (wie Anm. 37), Sp. 41.

39 Kopie eines Briefes aus Berlin vom 14. November 1840 an den Magistrat und den Pfarrer von Maiolati, vgl. Spontini, Epistolario (wie Anm. 32), S. 278–281 Nr. 626 bis.

Desiderarmi anzi ricoverarmi, che S. S. Reverendo, Magnifico Franchini, accompagnato ed ispirato da lei, signor
 Segretario, ambì interpellarmi a tale gloriosa inaugurazione del Principe della musica sacra, nominato
 tale, fin da secoli, nel seno dell' antica ed illustre Accademia di S. Cecilia, offriamoci a tale affetto il suddetto
 signor Cardinale Cusani, non che il benemerito relatore signor Marchese Melchioni, che tanto prese parte in
 allora a questa grand'opera, ora attenderà da chi spetta ora, la pronta inaugurazione, tanto desiderata
 da non so quale giusta causa, a mio sembro rammentando e disfavore giuride, che potrebbe essermi funesto,
 come l'ho io esposto di due sullodati personaggi. Tenerissima del mio diritto concepimenti di purissima
secondo le precise parole della mia supplica, contrapposizioni della bocca del Santo Padre stesso!
 = Eccellenzissimi signori!
 = Il cavaliere commendatore Spontini Gaspare, Nobile Patriota della Vostra regia città di S. S. Desiderando
 di far collocare, per sua cooperazione e carico di spesa, che si misura d'indicare, (valeva in parole ed
 indicare il mio signore, che di musica, come tutti apponevano) = nella Prateristica Capitolina, il busto del
 celebrato ed insigne Compositore, Principe della musica sacra del secolo XVI, Pier Luigi da Palestrina, signore
 perché giusta il consenso delle Eccellenze loro, gli ne venga accreditata la facoltà esclusiva con la priorità
 = accordata altro non possa ne presentando per tale inaugurazione, ne efferuare, o farne e fermare dopo
 = una seconda dello stesso eccelso Compositore. che una etc. etc. etc.
 = Agli eccellenzissimi signori Conservatori del Popolo Romano.
 = Roma, 30 marzo 1843.
 Copia di questa supplica, e della risposta, come facoltà esclusiva accordata, ed altre relazioni del signor
 marchese Melchioni, e l'abbate Santini per far scolpire questo busto, e le inaugurazioni preparate, la stessa allora
 al Re di Prussia, il quale ordinò al suo Ministro, signor Barone di Bock, allora residente in Roma, di far eseguire
 questo busto dallo scultore famoso Witt prussiano. Queste stesse copie la spedisce, me la fa, al signor Cardinale Cusani,

Abb. 6: Brief von Gaspare Spontini an Luigi Rossi in Rom (Paris, 19. März 1846), S. 2, Z. 1–22.

(1785–1859) hin, zu seiner Begnadigung am 14. Mai 1842.⁴⁰ Friedrich Wilhelm IV. blieb dem verdienten Komponisten gewogen und beließ ihm sämtliche Titel und Einkünfte. Die hohe Ehre der Aufnahme in die Friedensklasse des Ordens „Pour le Mérite“ war ein beredtes Zeugnis der Gunst des Monarchen; dem dispensierten Spontini wurde sie allerdings nicht mehr als Künstler in Preußen zuteil, sondern nun wurde er als ein ausländisches Mitglied in den Orden aufgenommen.⁴¹

Die Korrespondenzen mit den Conservatori di Roma und dem preußischen König waren gleichermaßen langwierig und mussten von Spontini parallel geführt werden. Im Rückblick bekundete er drei Jahre später, im März 1846, gegenüber dem Sekretär der Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia Luigi Rossi, die Kosten für die Palestrina-Büste habe er von vornherein in Berlin einwerben wollen. In der Quelle zitierte Spon-

⁴⁰ Anno Mungen, „Zum Teufel mit dem Fremden, dem Italiener!“ Bettine von Arnims Eintreten für Gaspare Spontini, in: Uwe Lemm/Walter Schmitz (Hg.), Festschrift für Ursula Püschel = Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 8–9 (1996/97) (1997), S. 141–161; Brzoska, Spontini (wie Anm. 4), Sp. 1230.

⁴¹ Orden Pour le Mérite (wie Anm. 33), Bd. 1, S. 388: „Spontini, Gasparo [sic!] Luigi Pacifico, in Majolati – Komponist“.

tini seinen Antrag vom 30. März 1843 an die Conservatori (Abb. 6) und kommentierte in runden Klammern:

„Il cavaliere commendatore Spontini Gaspere, nobile Patrizio della vostra regia città di Jesi[,] desiderando di far collocare, per sua cooperazione, e carico di spese, che si riserva di indicare, (volevo io parlare ed indicare il mio signore, Ré di Prussia, come tutti supponevano) nella Protomoteca Capitolina il Busto del celeberrimo e insigne Compositore, Principe della Musica sagra del secolo XVI, Pier Luigi da Palestrina, supplica perché giusta il consueto delle Eccellenze Loro, glie ne venga accordata la facoltà esclusiva con la priorità, acciò che alcun altro non possa ne prevenirlo per tale Inaugurazione, ne effettuarne, o farne effettuare dopo una seconda dello stesso eccelso compositore.“⁴²

Ehrgeizig und erfolgsverwöhnt wusste Spontini eine Strategie zu entwickeln, um mit seinen Plänen zum Erfolg zu gelangen. Ein Schreiben vom 19. Juli 1843 an den König wirft ein Schlaglicht auf sein Vorgehen wie auch auf seine Beharrlichkeit, die in der stockenden Korrespondenz mit dem Berliner Hof vonnöten war. Gaspere Spontini dankte formvollendet für die Auszeichnung mit dem Orden „Pour le Mérite“, um eine Klage über das lange Schweigen des Königs anzuschließen: Auf fünf Bittschreiben habe der Komponist zu seiner höchsten Verwunderung und Betrübniß nicht ein Wort der Entgegnung erhalten – bekräftigt mit der Exklamation: „Grand Dieu!“. Aus Rom habe er die Ehre gehabt, Seiner Majestät in nobler und reiner Absicht den Vorschlag zu Füßen zu legen, das Gedächtnis des unsterblichen, großen Palestrina zu würdigen, wie auch die Ehre einer Aufnahme in die ruhmreiche und sehr alte Accademia di Santa Cecilia zu akzeptieren.⁴³

Es kann als wahrscheinlich angenommen werden, dass Spontini sogleich am 30. März 1843 oder kurz darauf wegen der Schenkung einer Palestrina-Büste in Berlin angefragt hatte⁴⁴ und die Erkundigung bezüglich einer Ehrenmitgliedschaft anschloss. Erst am 28. August 1843 erhielt seine hier zitierte Nachfrage den handschriftlichen

42 BibANSC, A-Ms-740, S. 2, Z. 10–14 (Abb. 6). Übersetzung: „Der Ritter Komtur Spontini Gaspere, edler Patrizier Ihrer königlichen Stadt Jesi[,] wünscht, auf seine Mitarbeit und Übernahme der Kosten, deren Anzeige er sich vorbehält (ich wollte mit meinem Herrn, König von Preußen, sprechen und sie ihm anzeigen, wie alle vermuteten), in der Protomoteca Capitolina die Büste des hochberühmten und angesehenen Komponisten, Fürst der Sakralmusik des 16. Jahrhunderts, Pier Luigi da Palestrina, aufzustellen und bittet darum, dass ihm nach dem Brauch Ihrer Exzellenzen das ausschließliche Recht mit Vorrang eingeräumt werde, damit niemand anderer einer solchen Einweihung zuvorkommen, noch sie ausführen oder später eine zweite desselben vortrefflichen Komponisten ausführen lassen könne.“

43 GStA PK, I. HA Rep. 89, Nr. 21256, fol. 281r: „... Deux autres suppliques, pour en déposer également l'extrait aux pieds de Votre Majesté, dans l'intention noble et pure, de rendre hommage à la mémoire immortelle du grand Palestrina, ainsi que pour l'honneur de notre glorieuse et très [sic!] antique Académie de S.te Cécile de Rome, j'eus l'honneur d'adresser de Rome même ...“.

44 Die Selbstzeugnisse Spontinis sprechen gegen die Hypothese von Rostirolla, Busti (wie Anm. 3), S. 440, bereits seit dem Reformprojekt für die Kirchenmusik in Italien 1838–1839 habe der Komponist das Vorhaben entwickelt und in den Folgejahren seinem Dienstherrn in Berlin – also noch Friedrich Wilhelm III. – nahegebracht.

Vermerk, „dem pp. Spontini“ solle freundlich geantwortet werden, auf dass „kein Grund zur Unzufriedenheit“ vorhanden sei.⁴⁵ Noch vor Jahresende konnte Spontini in Rom mitteilen, dass der Erbprinz, die Königin und der König von Preußen höchstselbst die Ehrung einer Mitgliedschaft in der Accademia di Santa Cecilia angenommen hätten.⁴⁶ Die diplomatische Verknüpfung der beiden Anliegen war Spontinis Erfolgsstrategie, die im Ergebnis die gewünschte Wirkung erzielte. Der Zeitpunkt einer Zusage Preußens für die Palestrina-Büste ist in den Quellen jedoch bisher nicht auszumachen.

Die Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia entwickelte sich zur zentralen Stelle für das Stiftungsprojekt. Es gehörte seit 1820 zum Regularium für die Aufnahme neuer Porträts in die Protomoteca Capitolina, dass die Conservatori di Roma ein Gutachten der jeweils fachlich zuständigen römischen Akademie anzufordern hatten.⁴⁷ Eine Stellungnahme zur Bedeutung Palestrinas für die italienische Musikgeschichte erbat der Römische Senat in ihrem Auftrag am 5. Dezember 1843 von der Congregazione di Santa Cecilia – mehr als acht Monate nach der Eingabe Spontinis.⁴⁸ Sieben Gutachter wurden bestellt, die bis zum 2. Januar 1844 ihre Voten einreichten und sich unisono für eine Ehrung des Fürsten der Musik auf dem Kapitol aussprachen.⁴⁹ Ein gemeinsames Sitzungsprotokoll fasste am gleichen Tag die Ergebnisse zusammen und versäumte nicht, die gegenwärtige Wirksamkeit des ‚Palestrina-Stils‘ in der europäischen Musikkultur zu unterstreichen.⁵⁰ Der positive Bescheid an den Magistrat der Stadt Rom wurde am 7. Januar 1844 vom Sekretär Luigi Rossi aufgesetzt und vom Primicerio Monsignore Giuseppe Zacchia korrigiert, doch blieb die Reinschrift liegen. Erst am 15. April 1844 konnte der Schreiber des Senats den Conservatori di Roma vom Eingang einer umfangreichen Befürwortung des Vorhabens seitens der Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia berichten.⁵¹

Nicht mehr transportiert wurden in den offiziellen Schreiben zwei Hinweise, die den Hintergrund der Entwicklung zu beleuchten helfen. Während fast alle Gutachter die erste gelehrte Abhandlung über das Leben und Werk Palestrinas erwähnten, die der päpstliche Kapellmeister Giuseppe Baini 1828 in zwei Bänden veröffentlicht hatte,⁵² meinten zwei von ihnen sogar von einem früheren Antrag Bainis für die Aufstellung einer Palestrina-Büste in der Protomoteca Capitolina zu wissen. Er habe ihn nach der

45 GStA PK, I. HA Rep. 89, Nr. 21256, fol. 281r: handschriftlicher Vermerk des Geheimen Cabinets-Secretairs Noël.

46 Giazotto, *Quattro secoli* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 102.

47 Martinelli/Pietrangeli, *Protomoteca* (wie Anm. 8), S. 13.

48 Rostirolla, *Busti* (wie Anm. 3), S. 449, Dokument Nr. 2.

49 Ebd., S. 450–456, Dokumente Nr. 4–10.

50 Ebd., S. 456 f., Dokument Nr. 11.

51 Ebd., S. 457–460, Dokumente Nr. 12–15.

52 Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma 1828, Bd. 1–2. Ein Exemplar erreichte auch König Friedrich Wilhelm III. von Preußen, der den Verfasser mit einer Goldmedaille ehrte, vgl. Rostirolla, *Busti* (wie Anm. 3), S. 431.

Eingabe Canovas für die Herme des Komponisten Benedetto Marcello (1821) gestellt.⁵³ Giancarlo Rostirolla hat nach einem solchen Antrag in den römischen Archiven geforscht, ohne ihn auffinden zu können:⁵⁴ Es ist lediglich die formelle Stellungnahme Giuseppe Bainis vom 2. Mai 1822 zur Bedeutung von Benedetto Marcello bekannt, die der Aufstellung der Herme auf dem Kapitol voranging. In ihr strich er die unverzichtbare Rolle von Marcellos Vorgängern Guido d'Arezzo und Giovanni Pierluigi da Palestrina für die künstlerische Entwicklung des Barock-Komponisten heraus.⁵⁵ Die Aussage der beiden Gutachter gründete möglicherweise auf einer in der Akademie kolportierten Überlieferung, und vielleicht – dieser Gedanke muss hypothetisch bleiben – war sie auch am päpstlichen Hof nicht unbekannt und ein Grund für den Stiftungsauftrag an Gaspare Spontini.

Die zweite Bemerkung findet sich ausschließlich im Votum des Organisten und Kapellmeisters Salvatore Meluzzi (1813–1897). Er wusste von der Ausführung „zu höchst lobenswerter und hervorragender Wirkung“ einer Büste des Pierluigi da Palestrina vom renommierten Bildhauer Galli. Der Künstler habe sie schon vor einiger Zeit fertiggestellt und verfolge die Absicht, die Erinnerung an vergessene italienische Geistesgrößen zu ehren. Meluzzi verlangte die Existenz dieser Büste von Galli „vor jener des Spontini“ mit einem Vermerk in den Akten der Congregazione di Santa Cecilia zu dokumentieren.⁵⁶ Die Forderung erscheint zunächst obskur und ohne klare Zweckbestimmung: Sie rückte einen Künstler und seine vermeintliche Eigeninitiative in den Blick, versuchte sie zugleich von Spontinis offiziellem Gesuch abzusetzen. Der Kontext und der Auftraggeber für das genannte Werk aber scheinen dem Gutachter nicht bekannt gewesen zu sein.

Die feierliche ‚Einweihung‘ der Palestrina-Büste bei Fortunato Santini (Februar 1844)

Die Palestrina-Büste des römischen Bildhauers Pietro Galli wurde am 29. Februar 1844 kurz nach dem 250. Todestag des Komponisten in der Bibliothek von Fortunato Santini

⁵³ Die Gutachter waren Francesco Basili und Salvatore Meluzzi, vgl. Rostirolla, Busti (wie Anm. 3), S. 451–453, Dokumente Nr. 5 f. Zur Einordnung der Herme Marcellos in die Chronologie der Protomoteca Capitolina siehe oben S. 328 f.

⁵⁴ Rostirolla, Busti (wie Anm. 3), S. 434, Anm. 49.

⁵⁵ Ebd., S. 432–436.

⁵⁶ Gutachten vom 2. Januar 1844, vgl. Rostirolla, Busti (wie Anm. 3), S. 452 f., Dokument Nr. 6. Ebd., S. 446 verknüpft Rostirolla die Erwähnung der Galli-Büste mit dem Namen Fortunato Santini, den Meluzzi allerdings nicht nennt. Eine freundschaftliche Verbindung der beiden Musikliebhaber und Komponisten ist erst sicher um 1850 nachzuweisen und durch einen Austausch von Notenkopien und Drucken belegt (z. B. Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, Signaturen SANT Dr 511 und 512 mit Widmungen Meluzzis). Der freundliche Hinweis stammt von Michael Werthmann, Münster.

‚eingeweiht‘. Wir besitzen vier schriftliche Quellen, die das Ereignis in unterschiedlichen literarischen und journalistischen Gattungen überliefern:

1. einen Brief, datiert 27. Februar/1. März 1844, von Rebecka Lejeune Dirichlet (1811–1858), der jüngeren Schwester der Komponisten Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy,
2. einen Zeitungsbericht vom 4. April 1844 des Somaskerpaters Silvio Imperi (gest. 1878),
3. die Festrede in der Druckausgabe (1845, hier Abb. 7) von Marchese Alessandro Carcano (gest. 1876),
4. eine Erwähnung in der Monographie über Abbate Santini und seine Musiksammlung (1854) vom Musikschriftsteller und -kritiker Vladimir Vasil’evič Stasov (1824–1906).⁵⁷

Die ersten drei Zeugnisse stammen von Personen, die an der Feier teilgenommen haben, die Angaben bei Vladimir Stasov sind hingegen retrospektiv und schöpfen vermutlich aus einem Bericht von Fortunato Santini.⁵⁸ Gesehen haben die Büste offenbar alle vier Schreibende zu unterschiedlichen Zeitpunkten in Santinis Wohnung in der Via dell’Anima 50, nahe der Piazza Navona.⁵⁹ Rebecka Lejeune Dirichlet beschrieb das Werk jedoch mit keiner Silbe in ihrem informellen Brief. Sie ließ ihre Schwester Fanny Hensel nur spöttisch wissen, es sei eine „langweilige Verherrlichung bei Santini“ gewesen, „der hatte eine Büste von Palestrina mit einem Handtuch zugedeckt, und dann mit einer Begleitung einer Rede, hundert Sonette und einer gräßlichen papalen Musik aufgedeckt, dabei waren lauter Mönche und wir“. Der eigentliche Sinn der Feierstunde scheint der jungen Reisenden aus Deutschland verborgen geblieben zu sein, zumindest lässt ihr ironischer Kommentar zur antiquarischen Gelehrsamkeit im päpstlich-klerikalen Ambiente keine Kenntnis hiervon erkennen. Marchese Alessandro Carcano, ein

⁵⁷ Brief von Rebecka Lejeune Dirichlet aus Rom vom 27. Februar/1. März 1844 an Fanny Hensel: Sebastian Hensel (Hg.), *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Berlin-Leipzig 1921, Bd. 2, S. 340; Hans-Günter Klein, *Rebecka Dirichlet in Rom. Die Briefe an ihre Schwester Fanny Hensel im Winter 1843/44*, in: *Mendelssohn-Studien* 15 (2007), S. 261–332, hier S. 310. – Silvio Imperi, *Inaugurazione del busto di Pier Luigi da Palestrina, Principe della Musica sacra, fatta dall’Ab. D. Fortunato Santini Romano*, in: *Notizie del giorno* Nr. 14, 4. April 1844, S. 1 f. – Alessandro Carcano, *Discorso per la inaugurazione del busto in cui per le cure dell’egregio D. Fortunato Santini dallo scultore Pietro Galli venne effigiato con mirabile eccellenza d’arte il sommo compositore Gio. Pier Luigi da Palestrina detto il principe della musica. Letto in Roma il giorno 29 febbraio 1844 nella biblioteca Santini, Milano 1845*. – Vladimir Stasov, *L’abbé Santini et sa collection musicale à Rome*, Firenze 1854, S. 25.

⁵⁸ Der Schriftsteller Stasov lernte den Musikaliensammler erst während eines Aufenthaltes in Rom 1851–1854 persönlich kennen, vgl. Rostirolla, *Busti* (wie Anm. 3), S. 438; Maria Schors, *Tauschen, Handeln, Schenken. Die europäischen Netzwerke Fortunato Santinis*, in: Schmitz/Ammendola (Hg.), *Sammeln* (wie Anm. 29), S. 51–59, hier S. 56.

⁵⁹ Zu den Wohnungen Santinis in Rom vgl. Schwedt, *Abbate* (wie Anm. 30), S. 45–50.

langjähriger Bekannter und Besucher der Hauskonzerte Santinis,⁶⁰ sprach in seiner italienischen Festrede allerdings auch nicht explizit aus, wie es zur ‚Einweihung‘ der Büste in Santinis Wohnung gekommen war: Lediglich seine Eingangsworte „... der Ruhm der Künste ist das Erbe der Italiener; ein teures, kostbares Erbe, von den bewundernswerten Ahnen gesammelter Schatz ...“ hätten die Anwesenden aufhorchen lassen können.⁶¹ Er leitete über zu einem Lob der Harmonie (Musik) als der höchsten Kunst, unterlegt mit Zitaten von Dante Alighieri, um sich dann mit Referenzen auf Bainis Biographie⁶² ausführlich dem Leben und Werk von Palestrina zu widmen. In psychologischer Interpretation meinte er schließlich, die noble Haltung und Erhabenheit des Geistes Palestrinas in den Gesichtszügen der Büste gespiegelt zu sehen, und bedachte die Exzellenz des Künstlers Pietro Galli mit lobenden Worten. Eine freundliche Würdigung galt, noch vor Ankündigung des Sängerkchors, Fortunato Santini als dem Gastgeber der Veranstaltung.⁶³ Nicht zu verkennen ist die gleichlautende Ansprache Santinis in Überschrift und Text des Zeitungsartikels vom 4. April 1844: Er habe zu Ehren von Palestrina, dem größten Licht der Sakralmusik in Europa, mit privaten Feierlichkeiten eine Büste bei sich zu Hause einweihen wollen.⁶⁴ In den letzten Zeilen informierte der Verfasser Imperi, dass die Palestrina-Büste vom römischen Bildhauer Pietro Galli zu diesem Anlass aus Gips geformt worden sei. Es sei ein Werk von großer Meisterschaft, auf dessen Beschreibung der Autor aber nicht weiter einging. Vielmehr brachte er seine Hoffnung zum Ausdruck, die Büste für eine Aufstellung in der Protomoteca des Campidoglio in Marmor ausgeführt zu sehen, „auf dass sie dort zwischen den Büsten des Marcello, des Corelli, des Paisiello, des Cimarosa glänze“.⁶⁵ Mit deutlichen Worten formulierte der Artikel, was der Festredner Carcano nur andeutete: Der kulturelle Gedäch-

⁶⁰ Alessandro Carcano, *Considerazioni sulla musica antica intitolate all'Ab. D. Fortunato Santini*, Roma 1842, S. 8, vgl. Schwedt, Abbate (wie Anm. 30), S. 46 f.

⁶¹ Carcano, *Discorso* (wie Anm. 57), S. 3: „... la gloria delle arti è il retaggio degli Italiani; caro, prezioso retaggio, tesoro accumulato dagli avi venerandi ...“. – Ein Handexemplar mit wenigen handschriftlichen Korrekturen (Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Dr 825) lässt vermuten, dass Santini bereits eine Abschrift von Carcanos Rede besaß und hierauf basierend die Druckfassung, die er mit eigenhändiger Widmung vom 7. Oktober 1847 dem Buchhändler Josef Spithöver zueignete (Abb. 7), ergänzte und verbesserte. Der Text war von seinem Verfasser demnach nicht wesentlich für die Verlagsausgabe modifiziert worden.

⁶² Siehe oben S. 336 mit Anm. 52.

⁶³ Carcano, *Discorso* (wie Anm. 57), S. 15: „... per la gentilezza del benemerito ed egregio D. Fortunato Santini, che a questa dolcissima festa amorevolmente ci riuniva ...“.

⁶⁴ Imperi, *Inaugurazione* (wie Anm. 57), S. 1: Die Überschrift lautet „Inaugurazione del busto di Pier Luigi da Palestrina, Principe della Musica sacra, fatta dall'Ab[ate] D. Fortunato Santini Romano“, im Text ist die Rede von „... Pier Luigi da Palestrina, il maggior lume della musica sacra in Europa, alla cui onoranza il benemerito sign[or] Ab[ate] D. Fortunato Santini, il dì 29 febbrajo di quest'anno, volle con privata solennità inaugurarne il busto in sua casa ...“.

⁶⁵ Imperi, *Inaugurazione* (wie Anm. 57), S. 1 f.: „Portiamo speranza di vedere scolpito in marmo il busto ... e posto nella Protomoteca del Campidoglio per risplendervi fra i busti del Marcello, del Corelli, del Paisiello, del Cimarosa.“.

nisort Roms stand zumindest den kundigen Festteilnehmern in der Wohnung Santinis als ersehnter Aufstellungsort für die Büste vor Augen.

Im Lichte der primären Quellen von 1844 erscheint die feierliche ‚Einweihung‘ der Palestrina-Büste bei Fortunato Santini zusammenfassend als rasche Umsetzung der Schlussforderung im Gutachten von Salvatore Meluzzi.⁶⁶ Der bereits fertiggestellte Originalgips des Künstlers Pietro Galli wurde einem Kreis von Musikenthusiasten und -gelehrten „aus allen Ländern“⁶⁷ bekannt gemacht. In der akademischen Bildhauerei des 19. Jahrhunderts war der Originalgips ein fertiger Künstlerentwurf, dessen besonderer Wert in der eigenhändigen Ausführung bestand. Der Bildhauer präsentierte ihn seinen potentiellen Kundinnen und Kunden zur Einwerbung eines Auftrages; das Medium Gips besaß eine kommunikative Funktion und erlaubte die Werkausführung in höherwertigem Material wie Marmor oder Bronze zu bewerben.⁶⁸ Es scheint das Ziel der Versammlung bei Fortunato Santini genau in diesem Zweck eines Gipses greifbar zu sein: Im geeigneten Rahmen einer bedeutenden Sammlung von Notenhandschriften der geistlichen Vokalmusik, begleitet von einer Rede und Konzerteinlagen, versammelte der Gastgeber um den Künstlerentwurf zahlreiche andere Geistliche, Musikhistoriker und auch Bildungsreisende aus seinem Netzwerk.⁶⁹ Santini nutzte die Bekanntheit seines musikalischen Zirkels, der sich seit dem Spätsommer 1843 nach dreijährigem Interim wieder regelmäßig in der Via dell’Anima zusammenfand.⁷⁰ Ein Zeitungsbericht unterstützte die Kampagne für das Werk kurz nach der Feier, die private Initiative aber beschränkte sich auf die Positionierung des Santini-Netzwerkes für die Galli-Büste. Ihre Ausführung und Aufstellung auf dem Kapitol wollte man propagieren und bediente sich im rhetorischen Vorgriff bereits des Terminus der *inaugurazione*, mit dem die Akzeptanz des Originalentwurfs durch die versammelten Experten und Gäste zum Ausdruck gebracht wurde – ohne dass offizielle Schritte in die Wege geleitet worden zu sein scheinen.

⁶⁶ Siehe oben S. 337 mit Anm. 56.

⁶⁷ Imperi, *Inaugurazione* (wie Anm. 57), S. 1.

⁶⁸ Veronika Tocha, *Originalgipse. Standortbestimmung einer widersprüchlichen Objektgattung*, in: Johann Gottfried Schadow. *Berührende Formen*, hg. von Yvette Deseyve unter Mitarbeit von Sintje Guericke, *Ausst.-Kat. Berlin, München 2022*, S. 58–71.

⁶⁹ Der Abbate pflegte europaweit einen regen Austausch, sein Netzwerk reichte von Paris über Berlin bis St. Petersburg. In Rom suchte er in den musischen Salons freundschaftliche Kontakte zu Künstlern und Bildungsreisenden, vgl. Schors, *Tauschen* (wie Anm. 58), Krumeich, *Bildnis* (wie Anm. 29).

⁷⁰ Zu den praktischen Musikdarbietungen bei Santini zwischen 1834 und 1849 mit prominenten Gästen wie Franz Liszt, François-Joseph Fétis oder Ottilie von Goethe vgl. Peter Schmitz, *Zwischen Musikarchiven und Kardinalspalästen. Die Lebenswelten des römischen Abbate Fortunato Santini*, in: Schmitz/Ammendola (Hg.), *Sammeln* (wie Anm. 29), S. 9–20, hier S. 16 f.; Schwedt, *Abbate* (wie Anm. 30), S. 46 f.; Kirsten Krumeich, „Musica Sacra, e Profana ... raccolta con sommo incomodo“ – *Schriftspuren des Sammlers Fortunato Santini*, in: *klang*erbe – schrift*kultur*. Max von Droste-Hülshoffs unbekannte Noten in der Diözesanbibliothek Münster, Münster 2018 (*ad fontem salientem*. *Schriften der Diözesanbibliothek Münster* 2), S. 54–75, hier S. 64 mit Anm. 34.

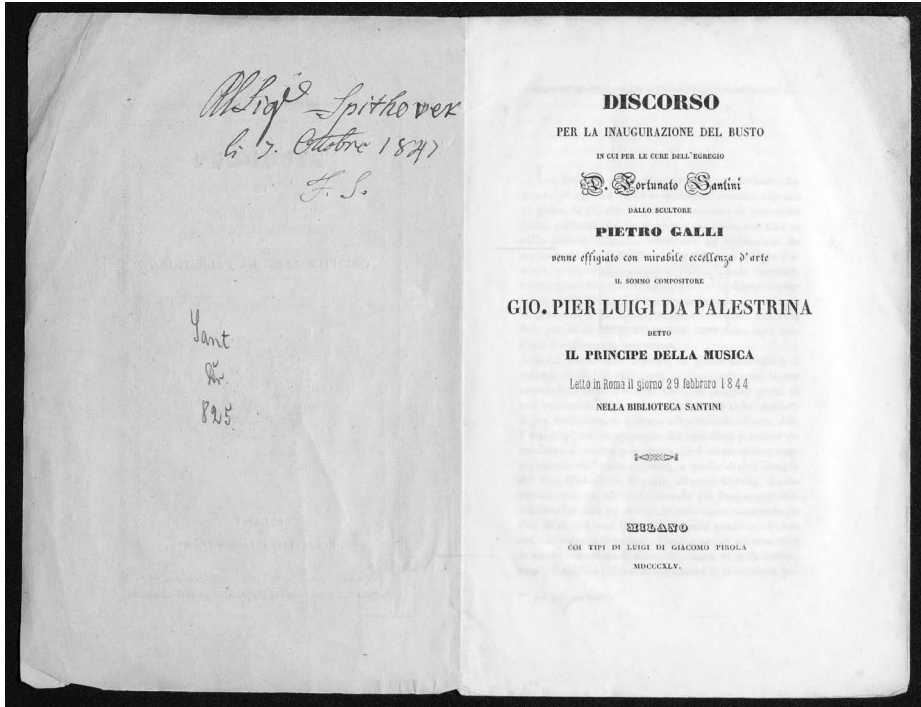


Abb. 7: Alessandro Carcano, Discorso per la inaugurazione del busto ... Gio. Pier Luigi da Palestrina ... (Milano 1845): Exemplar mit eigenhändiger Widmung von Fortunato Santini an Josef Spithöver, 7. Oktober 1847.

Erst in der Formulierung des ausführlichen Titels seiner Rede für die Veröffentlichung dokumentierte Marchese Carcano 1845 eine wichtige weitere Facette des Beitrags von Fortunato Santini: „... busto in cui per le cure dell' egregio D. Fortunato Santini dallo scultore Pietro Galli venne effigiato ... Gio. Pier Luigi da Palestrina detto il principe della musica“ (Abb. 7).⁷¹ Der Abbate hatte sich demnach als Kurator der Büste engagiert und ihre Entstehung begleitet; es handelte sich nicht um eine Eigeninitiative des Künstlers und die freie Gestaltung eines Sujets zur Ehrung italienischer Geistesgrößen, wie Meluzzi sie insinuiert hatte.⁷² Der Schriftsteller Stasov ließ seine Leserschaft 1854 wissen, dass die Büste Palestrinas nach dessen besten Bildnissen angefertigt worden sei.⁷³ Es ist zu vermuten, dass dieser Hinweis von Fortunato Santini selbst stammte und den Inhalt seiner kuratorischen Bemühungen umschrieb. Die ikonographische Überlieferung begann für das Bildnis des päpstlichen Kapellmeisters Giovanni Pierluigi da Palestrina

⁷¹ Carcano, Discorso (wie Anm. 57), S. [1].

⁷² Siehe oben S. 337 mit Anm. 56.

⁷³ Stasov, L'abbé (wie Anm. 57), S. 25: „... le buste de Palestrina fait d'après ses meilleurs portraits ...“.

bereits zu seinen Lebzeiten im Jahr 1566,⁷⁴ eine der jüngsten Formulierungen war ein Kupferstich in der viel zitierten Biographie aus der Feder von Giuseppe Baini (1828), der von Samuel Amsler nach einer Zeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1882) ausgeführt worden war.⁷⁵ Fortunato Santini war ein ausgewiesener Palestrina-Kenner⁷⁶ und wird dem Bildhauer Pietro Galli für die skulpturale Gestaltung des Bildnisses ein vorzüglicher Wegweiser durch die ikonographische Entwicklung gewesen sein.

In den frühen 1850er Jahren hatte sich das weitere Schicksal der Büste bereits entschieden. Vladimir Stasov erfuhr von Santinis „Entschluss“ und Scheitern, sie auf dem römischen Kapitol⁷⁷ aufzustellen. Sein brennendes Verlangen sei „in seiner Ausführung“ überholt worden und man habe der Büste den Vorzug gegeben, die der preußische König angeboten habe.⁷⁸ Im Februar 1844 aber sei für das Kunstwerk „eine veritable Einweihung eines öffentlichen Monuments“ gefeiert worden.⁷⁹ In der Rückschau seines Sammlerfreundes Santini hatte die Dramaturgie der privaten Feierstunde also gezielt eine öffentliche Einweihung im Einflussbereich der Conservatori di Roma imitiert; letztlich musste sie die staatliche Zeremonie auch vollständig ersetzen. Der sorgfältig kuratierte Originalgips – „dieser schöne, ernsthafte und nachdenkliche Kopf von Palestrina“ nach den Worten Stasovs – war in der Privatwohnung in der Via dell’Anima 50 zurückgeblieben, eine Marmorfassung niemals bestellt und ausgearbeitet worden. Der russische Gast wusste dem Standort des Künstleroriginals aber positive Seiten abzugewinnen und auf der historischen Folie eines Sammlungskonzeptes zu sehen, das gattungsüber-

74 Lino Bianchi/Giancarlo Rostirolla, *Iconografia palestriniana*. Giovanni Pierluigi da Palestrina. Immagini e documenti del suo tempo, Lucca 1995 (*L’arte armonica* 4,1).

75 Baini, *Memorie* (wie Anm. 52), Bd. 1, Frontispiz vor S. [I], vgl. Bianchi/Rostirolla, *Iconografia* (wie Anm. 74), S. 329, Abb. 243.

76 Fortunato Santini fokussierte sich in seiner Sammeltätigkeit auf die ‚Römische Schule‘ und Palestrina, vgl. Andrea Ammendola, „Per l’Esercizio di Musica sagra Antica“. Fortunato Santini als Sammler vokalphonyphoner Werke, in: Schmitz/Ammendola (Hg.), *Sammeln* (wie Anm. 29), S. 66–69; Michael Werthmann, Santinis Sammelschwerpunkte. Werke von Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2022 (URL: <https://www.dioezesanbibliothek-muenster.de>, Webseiten zur Santini-Sammlung in der Rubrik „Santinis Netzwerk“). Rund 1000 Einträge zu Palestrina-Werken finden sich für die Santini-Sammlung der Diözesanbibliothek Münster in der RISM-Datenbank (URL: www.rism.info).

77 Schwedt, Abbatte (wie Anm. 30), S. 47 f. nahm in Unkenntnis von Imperi, Inaugurazione (wie Anm. 57) sowie Rostirolla, Busti (wie Anm. 3) irrig an, die Enthüllung der Büste sei laut Stasov wohl zunächst in der preußischen Gesandtschaft auf dem Kapitol in Rom geplant gewesen und erst später in Santinis Wohnung verlegt worden.

78 Stasov, L’abbé (wie Anm. 57), S. 25: „... son ardent désir fut devancé dans son exécution; et on donna la préférence au buste de Palestrina, proposé par le roi de Prusse ...“.

79 Ebd.: „... une véritable inauguration d’un monument public ...“. Während Lejeune Dirichlet und Stasov kein Tagesdatum erwähnen, wird bei Imperi, Inaugurazione und Carcano, Discorso (beide wie Anm. 57) der 29. Februar 1844 genannt. Rostirolla, Busti (wie Anm. 3), S. 436, spricht irrtümlich vom 28. Februar.

greifend Handschriften und Bücher mit Werken der bildenden Kunst vereinte.⁸⁰ Ein bekanntes Beispiel war das Musikarchiv des Padre Martini (1706–1784) in Bologna,⁸¹ eines Musikhistorikers und Kirchenkomponisten, dessen Notensammlung gemeinsam mit ca. 200 Gemälden und umfangreicher Druckgrafik unter die konservatorische Aufsicht von Gaetano Gaspari (1807–1881) gelangt war, eines wichtigen Korrespondenzpartners von Fortunato Santini.⁸² Das Kunstwerk machte nach Meinung Stasovs nun auch die Sammlung des römischen Abbate zu einem vollgültigen Ensemble und beglaubigte seinen Enthusiasmus für den *Musicae princeps*. Mit der Metapher einer belebten Sammlung verdeutlichte er diesen ermutigenden Gedanken: Wo wäre der Palestrina-Kopf denn wohl besser am Platz als dort, lautete die rhetorische Frage, „inmitten der Bände seines Werks, aufgestellt um ihn wie ein stummes, kraftvolles Orchester, das auf den Blick und die Geste des Meisters wartet, die ihm seine vielfältigen und erhabenen Stimmen zu erheben gebieten werden?“⁸³

Konkurrenz oder Kooperation? Fortunato Santini und die preußische Stiftung der Palestrina-Büste

Nach dem ersten Jahresdrittel 1844 lagen der Antrag von Gaspare Spontini an die Conservatori del Popolo Romano sowie seine Bittschreiben an den preußischen König ein gutes Jahr zurück, zugleich hatten Fortunato Santini und sein Unterstützerkreis den künstlerischen Entwurf für eine Palestrina-Büste des römischen Bildhauers Pietro Galli mit allem Nachdruck beworben. In der Interpretation von Giancarlo Rostirolla handelte es sich um zwei unabhängige Initiativen, die beide auf eine Ehrung von Giovanni Pierluigi da Palestrina in der Protomoteca Capitolina zielten und miteinander in Wettbewerb getreten seien.⁸⁴ Wenn er die Klausel in Spontinis Eingabe auf Erteilung des „exklusiven

⁸⁰ Das Konzept hatte seine Wurzeln bereits in der römischen Antike, vgl. Lilian Balensiefen, Orte medialer Wirksamkeit. Zur Eigenart und Funktion der Bibliotheken in Rom, in: Elke Blumenthal/Wolfgang Schmitz (Hg.), Bibliotheken im Altertum, Wiesbaden 2011 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 45), S. 123–159, hier S. 130, Anm. 36; S. 143.

⁸¹ Christof Stadelmann, Martini, Giovanni Battista, gen. Padre Martini, in: MGG, Personenteil Bd. 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 1197–1202. Die Sammlungen werden heute im Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna gezeigt (URL: <http://www.museibologna.it/musica>).

⁸² Salvatore De Salvo Fattor (Hg.), Epistolario Fortunato Santini – Gaetano Gaspari. Tra musica, bibliografia e collezionismo. Centoventuno lettere „armoniche“ tra Roma e Bologna (1848–1861), Faleria (Viterbo) 2019 (Studi e repertori dell'Associazione culturale Recercare 2).

⁸³ Stasoff, L'abbé (wie Anm. 57), S. 25: „... au milieu des volumes de ses œuvres reposant autour de lui comme un orchestre muet puissant qui attend l'œil et le geste du maître qui lui commanderont d'élever ses voix multiples et sublimes?“.

⁸⁴ Rostirolla, Busti (wie Anm. 3), S. 437, 440. Hypothetisch seien die Gründe für den Wettstreit in der Rolle des überwiegend im Ausland lebenden Gaspare Spontini bei der Reform der Kirchenmusik in

Rechts mit Vorrang“ als Indiz für die bereits eingetretene Konkurrenzsituation wertete, verkannte er jedoch die explizite Referenz auf „il consueto delle Eccellenze Loro“ – den „Brauch Ihrer Exzellenzen“.⁸⁵ Es wird in dieser Einleitung deutlich, dass sich Gaspare Spontini des traditionellen Formulars eines Antrags an die Conservatori bediente, ohne an einen konkreten Wettbewerber denken zu müssen.

Der Musikaliensammler Santini trat als Kurator einer Palestrina-Büste und als ihr vehementer Befürworter in Erscheinung, der sein Netzwerk für sein Anliegen zu aktivieren verstand. Es fehlen jedoch alle Hinweise auf eine Rolle als Antragsteller und Auftraggeber.⁸⁶ Diese Aufgaben hatten andere zur Ehrung des Komponisten im Kreis der „uomini illustri e più sommi d'Italia“ übernommen und waren auch bereit, die nicht unerheblichen finanziellen Mittel für das Vorhaben zur Verfügung zu stellen. In zwei schriftlichen Quellen sind eindeutige Hinweise zu finden, dass Santinis Handeln nicht unabhängig von Spontinis Initiative erfolgte, sondern vielmehr aus ihr erwachsen war und sie anfänglich unterstützen sollte. In dem bereits erwähnten Brief vom 19. März 1846 an den Sekretär der Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia Luigi Rossi zitierte Gaspare Spontini nicht nur den Text der offiziellen Eingabe im März 1843, sondern resümierte auch sein weiteres Vorgehen (Abb. 6): Er habe Kopien seines Antrags und der Bewilligung einer ausschließlichen Erlaubnis für die Aufstellung, ebenso wie „anderer Korrespondenzen mit Herrn Marchese Melchiorri, und dem Abbate Santini, um diese Büste meißeln zu lassen“, dem König von Preußen zugesandt.⁸⁷ Mit einiger Wahrscheinlichkeit hatte der preußische General-Musikdirektor nicht lange gezögert und schon bald nach dem 30. März 1843 nicht nur König Friedrich Wilhelm IV. um sein Patronat und die Finanzierung angefragt, sondern auch bereits nach geeigneten Wegen für die Herstellung einer qualitätvollen Porträtbüste in Rom gesucht. Er kontaktierte seine beiden Bekannten Marchese Melchiorri⁸⁸ und Abbate Fortunato Santini, die sich

Italien zu suchen, besonders in seiner Berufung zum Vorsitzenden der Kommission an der römischen Congregazione di Santa Cecilia und in seinem Vorschlag zur Einrichtung einer italienischen Druckerei für Sakralmusik, was der Zirkulation von Handschriftenkopien entgegengestanden und die persönliche Einnahmequelle Santinis beschnitten hätte, vgl. ebd., S. 440, Anm. 70.

⁸⁵ Siehe oben S. 335; Rostirolla, Busti (wie Anm. 3), S. 440. Die vollständige Formel lautete: „... giusta il consueto delle Eccellenze Loro, glie ne venga accordata la facoltà esclusiva con la priorità, acciò che alcun altro non possa ne prevenirlo per tale Inaugurazione, ne effettuarne, o farne effettuare dopo una seconda dello stesso eccelso compositore“, vgl. BibANSC, A-Ms-740, S. 2, Z. 14–16 (Abb. 6).

⁸⁶ Auch Rostirolla, Busti (wie Anm. 3), konnte trotz intensiver Archivforschungen in Rom keine entsprechenden Quellen nennen, die seine Hypothese gestützt hätten.

⁸⁷ BibANSC, A-Ms-740, S. 2, Z. 19–21: „Copia di questa supplica, e della risposta, come facoltà esclusiva accordata, e d'altre relazioni col signor Marchese Melchiorri, e l'Abbate Santini per far scolpire questo busto, e le insinuazioni pressante successive, la spedii allora al Ré di Prussia ...“. Vgl. auch die Abbildung bei Giazotto, Quattro secoli (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 103.

⁸⁸ Es handelt sich vermutlich um den Archäologen Giuseppe Melchiorri (1796–1855), der seit 1838 im Auftrag des Römischen Senats als Präsident des Museo Capitolino fungierte, vgl. Necrologio romano. Giuseppe Melchiorri, in: Archivio Storico Italiano 6,2 (1857), S. 38–47; Marco Severini, Melchiorri,

bereitwillig für das Projekt einsetzten und vielleicht auch den Bildhauer Pietro Galli ins Spiel brachten.⁸⁹ Alle Beteiligten müssen von einer künftigen Genehmigung der Conservatori sicher ausgegangen sein, für die allerdings bis zum 15. April 1844 die Stellungnahme der Accademia di Santa Cecilia noch fehlte⁹⁰ und die Grundvoraussetzung also nicht gegeben war. Zu diesem Zeitpunkt aber hatte Pietro Galli seinen Entwurf unter der kuratorischen Leitung von Fortunato Santini längst vollendet – Salvatore Meluzzi wusste in seinem Gutachten am 2. Januar 1844 von der Ausführung „schon vor einiger Zeit“, mithin im Jahr 1843 – und einen Gips zur Abnahme durch die Auftraggeber bereitgestellt. Die zweite Quelle zur Beteiligung Santinis ist hier nicht nur neu auszuwerten, sondern erstmalig in die Diskussion einzuführen: Es handelt sich um eine Akte, die im Oktober 1844 über „Die Aufstellung der Büste Palaestrina's in der Protomoteca Capitolina zu Rom.“ vom Ministerium für auswärtige Angelegenheiten in Preußen angelegt wurde.⁹¹ Nicht mehr als drei Schriftstücke eines Vorgangs wurden abgelegt, die zwischen dem 6. und 11. Oktober 1844 verfasst wurden. In Hinblick auf Santini ist das erste Dokument (Abb. 8) aufschlussreich, ein Schreiben des General-Direktors der Königlichen Museen zu Berlin, Ignaz von Olfers (1839–1871), vom 6. Oktober an den Königlichen Geheimen Staats- und Cabinets-Minister der auswärtigen Angelegenheiten, Heinrich von Bülow (1792–1846). Der Museumsdirektor informierte den Außenminister über die Vorgänge in Rom zur Anfertigung eines Palestrina-Bildnisses: Der Verfertiger der Büste sei „Professor Emil Wolff zu Rom, welcher zugleich die Inschriftstafel nach vorgängiger Verabredung mit dem Abbate Santini besorgt hat ...“.⁹² Mit dieser Aussage bestätigt sich die zentrale Rolle, die dem römischen Abbate für das preußische Stiftungsvorhaben in der Anfangsphase zugekommen war: Es hatte eine offizielle Verabredung für die Gestaltung der Inschrift mit ihm gegeben, was der Position eines Kurators im Projekt angemessen war. Eine Gegeninitiative hatte Fortunato Santini also nicht lanciert, sondern sich auf Veranlassung von Gaspere Spontini konstruktiv für das Vorhaben engagiert, als die Schirmherrschaft des preußischen Königs erst noch ausstand.

Die Akte beleuchtet zugleich die Planänderung, die im Jahr 1844 auf allerhöchster Veranlassung vorgenommen werden musste: „Auf Anregung des General-Musikdirektors Spontini, welcher sich in Rom die Erlaubnis zur Aufstellung der Büste Palestrina's

Giuseppe, in: DBI, Bd. 73, Roma 2009, S. 263–265 (URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppemelchiorri_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppemelchiorri_(Dizionario-Biografico))). Der Marchese intervenierte 1846 nochmals zugunsten einer baldigen Aufstellung der Palestrina-Büste, vgl. Rostrolla, Busti (wie Anm. 3), S. 446; S. 460, Dokument Nr. 16.

⁸⁹ In Santinis Bibliothek befindet sich ein Sonderdruck von Achille Gennarelli, *La storia di Psiche. Bassirilievi di Pietro Galli*, Roma 1841, worin der Bildhauer als „Künstlergenie“ („artista d'ingegno“, S. 20) gefeiert wird (Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Dr 1091). Der Erwerbungszeitpunkt ist nicht dokumentiert: Der Abbate kann die Broschüre lange vor Bestellung der Palestrina-Büste bei Galli oder auch erst in Zusammenhang mit dem Projekt rezipiert haben.

⁹⁰ Siehe oben S. 336.

⁹¹ GStA PK, III. HA MdA, III Nr. 18497.

⁹² Ebd., fol. 1r, Z. 10–13. Zur Anbringung von Inschriftentafeln unterhalb der Büsten in der Protomoteca Capitolina vgl. Abb. 9.

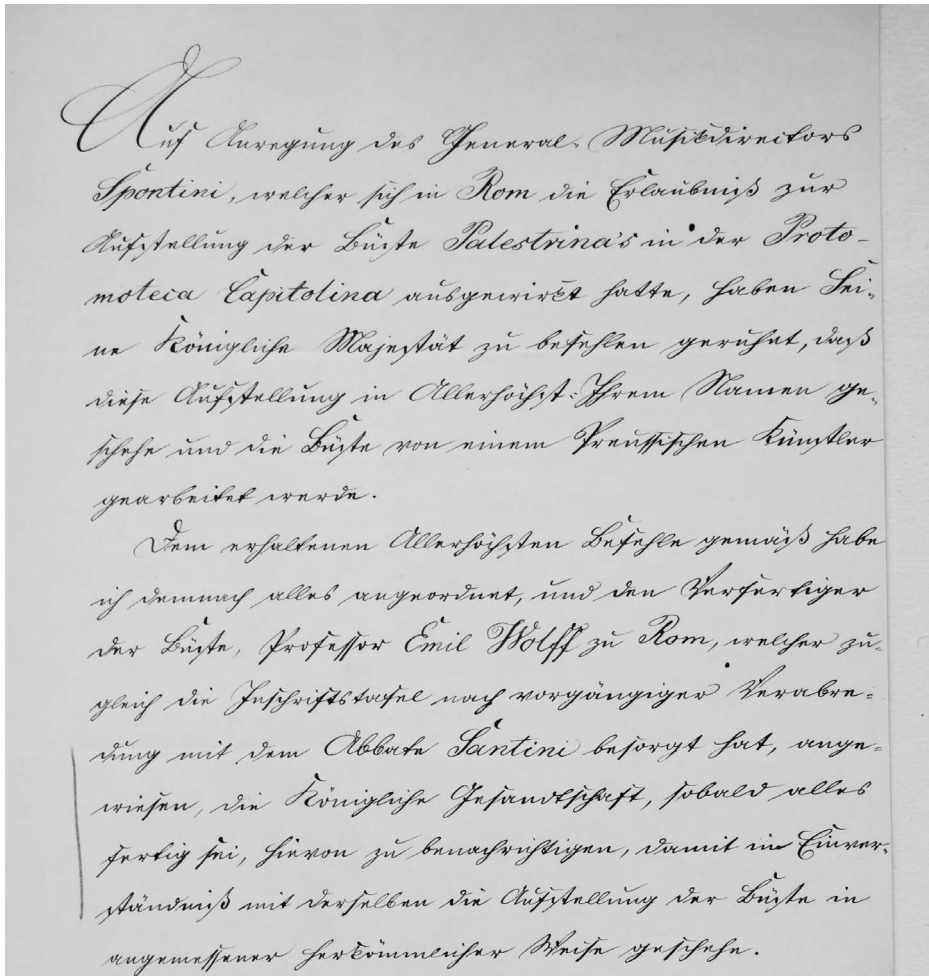


Abb. 8: Akte „Die Aufstellung der Büste Palaestrina's in der Protomoteca Capitolina zu Rom.“ (1844), fol. 1r, Z. 1–17.

in der Protomoteca Capitolina ausgewirkt hatte, haben Seine Königl. Majestät zu befehlen geruht, daß diese Aufstellung in Allerhöchst-Ihrem Namen geschehe und die Büste von einem Preussischen Künstler gearbeitet werde.“⁹³ Die einleitenden Worte Ignaz von Olfers' fassten den aktuellen Stand im Oktober 1844 zusammen: Man wusste in Berlin von der Genehmigung des Spontini-Antrags durch die Conservatori Romani und die königliche Protektion war gewährt worden. Die preußische Stiftung sollte

⁹³ Ebd., fol. 1r, Z. 1–8.

jedoch nicht einen römischen Künstler fördern, sondern dezidiert einem preußischen Bildhauer zugute kommen. In Rom kam hierfür ausschließlich Emil Wolff in Betracht, der seit 1822 mit staatlicher Förderung in der Ewigen Stadt weilte und das Vertrauen des Königshauses in seine künstlerischen Fähigkeiten genoss.⁹⁴

Die preußische Auflage muss ausgesprochen worden sein oder sich angedeutet haben, als man in Rom entschieden für den Büstenentwurf von Pietro Galli einzutreten begann. Mit einiger Wahrscheinlichkeit zeichnete sich die neue Konstellation bereits zur Jahreswende 1843/1844 ab, was Meluzzi zu seinen Forderungen an das Fachgremium der Congregazione di Santa Cecilia veranlasst haben dürfte. Santini und Imperi schlossen sich mit ihren Aktivitäten von Februar bis April 1844 an und dürften noch immer die Hoffnung gehabt haben, das Blatt wenden zu können; sie suchten die Fachöffentlichkeit ihres Netzwerkes bzw. die Unterstützung der römischen Presse. Das Eintreten von Fortunato Santini für das Werk des Römers Galli kann folglich nicht als losgelöste Initiative und Konkurrenz im Sinne Rostirollas aufgefasst werden. Der Musikaliensammler war in die frühe Projektentwicklung eingebunden, seine Reaktion resultierte aus der inkonsistenten Planung von Gaspere Spontini: Der Initiator des Stiftungsvorhabens hatte das Kuratieren der Büste in Rom verfrüht in Gang gesetzt. Er selbst musste die Entscheidung seines preußischen Dienstherrn akzeptieren und hatte keinen Einfluss mehr auf die Auswahl des Künstlers; seine Mitstreiter in Rom konnten die Neuformulierung des Auftrags noch weniger verhindern. Im Ergebnis ist festzustellen, dass ein paralleler Wettbewerb zwischen einer ‚Santini-Büste‘ und einer ‚Spontini-Büste‘ niemals stattfand. Die Entwürfe eines römischen und eines preußischen Bildhauers folgten chronologisch aufeinander und wurden jeweils zur Umsetzung des Stiftungsvorhabens von Gaspere Spontini mit Unterstützung des preußischen Königshauses gearbeitet. Es gab keine Ausschreibung und keine Konkurrenz, das Wort des Königs entschied, dass nur der Entwurf von Emil Wolff zu einer Ausführung in Marmor für den kulturellen Gedächtnisort Italiens gelangen sollte.

Zwei Bildhauer aus dem Umkreis Thorvaldsens: Emil Wolff und Pietro Galli

Der Bildhauer Emil Wolff (1802–1879) war von seinem Onkel Johann Gottfried Schadow (1764–1850) in Berlin ausgebildet worden und hatte sich schon in der Werkstatt von Christian Daniel Rauch und Friedrich Tieck fortgebildet, als der Preußische Staat ihn 1822 als Nachfolger seines jung verstorbenen Cousins Ridolfo Schadow (1786–1822) auswählte und mit einem Stipendium der Berliner Akademie der Künste nach Rom

⁹⁴ Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, Stuttgart u. a. 1927, Bd. 1, S. 488 f. (URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.35478#0504>).

entsandte.⁹⁵ Der Stipendiat lebte anfangs in der Künstlerpension der Casa Buti an der Via Sistina, wie auch der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844), in dessen Werkstätten Emil Wolff eine weitere künstlerische Prägung erfuhr.⁹⁶ Seine gute Verbindung zur preußischen Gesandtschaft ist nicht zuletzt in der Bildnisbüste erkennbar, die er von Christian Carl Josias von Bunsen 1827 modellierte.⁹⁷ Ebenso stand er als Gründungsmitglied in engem Kontakt zum Instituto di corrispondenza archeologica, veröffentlichte kleine Beiträge im „Bulletino“ und in den „Annali dell’Istituto“ und schuf die Porträtbüsten einer Reihe seiner Mitglieder, namentlich zwischen 1833 und 1857 die Bildnisse italienischer und deutscher Altertumsforscher wie z. B. Carlo Fea, Friedrich Gottlieb Welcker und Emil Braun.⁹⁸ Emil Wolff befand sich zu dieser Zeit am Höhepunkt seines Schaffens und erfüllte in Rom zentrale Funktionen für Preußen mit seinen eigenen Skulpturen, als Restaurator antiker Marmorwerke – etwa für die Rotunde des Königlichen Museums in Berlin unter Mitwirkung von Rauch und Thorvaldsen –, aber auch als Kunstagent und Beobachter des italienischen Antikenhandels im Auftrag der Artistischen Kommission des Berliner Museums.⁹⁹ Der Künstler wurde geschätzt und hatte sich in den 1840er Jahren als wichtiger Repräsentant des Staates Preußen und seines Königshauses etabliert.

Gleich dem preußischen Bildhauer bewegte sich auch sein italienischer Künstlerkollege Pietro Galli (1804–1877) kurz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts häufig in den Kreisen des römischen Adels und des Klerus.¹⁰⁰ Die Skulpturen des gebürtigen Römers im Stile Thorvaldsens erfreuten sich großer Beliebtheit, routiniert gestaltete er insbesondere Relieifarbeiten aus Stein oder Stuck. Zu seinem Renommee trug die langjäh-

95 Das Verfahren zur Bewilligung des Stipendiums „vorläufig auf fünf Jahre“ ist dokumentiert in der Akte „Bildhauer Emil Wolff (1822)“ (GStA PK, I. HA Rep. 74, Nr. 2167).

96 Harald C. Tesa n, *Deutsche Bildhauer bei Thorvaldsen in Rom*, in: Ursula Peters (Hg.), *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844), der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*. Ausst.-Kat. Nürnberg und Schleswig 1991/92, Nürnberg 1991, S. 259–277, hier S. 264 f.

97 Zu den Varianten und Abgüssen vgl. Dietmar Vogel, *Der Deutsch-Römer Emil Wolff (1802–1879)*. Bildhauer, Antikenrestaurator und Kunstagent, Frankfurt a. M. u. a. 1995 (Europäische Hochschulschriften R. 28, Kunstgeschichte 239), S. 81–83, Kat.-Nr. 46.1–5.

98 Vogel, Wolff (wie Anm. 97), S. 98, Kat.-Nr. 60 (C. Fea, Büste 1833); S. 108 f., Kat.-Nr. 70.1–3 (F. W. E. Gerhard, Herme 1837); S. 110 f., Kat.-Nr. 71.1–6 (B. G. Niebuhr, Herme 1838); S. 125 f., Kat.-Nr. 86 (F. G. Welcker, Herme 1843); S. 127 f., Kat.-Nr. 88 (B. Graf Borghese, Büste 1843); S. 174–176, Kat.-Nr. 130.1–4 (A. E. Braun, Herme 1857). Eine 1851 gestaltete Gipsherme von Johann Joachim Winckelmann entstand für die Winckelmann-Feier im Archäologischen Institut, vgl. ebd., S. 162 f., Kat.-Nr. 119.1–3 (mit Querverweisen auf drei weitere Winckelmann-Büsten). Zu Gründung und Sitz des Instituto di corrispondenza archeologica vgl. unten S. 350.

99 Anette Brunner, Wolff, Emil (1802), in: *Artists of the World* (Datenbank mit Zugangsbeschränkung, URL: aow.degruyter.com/artist/_00162004); Vogel, Wolff (wie Anm. 97), bes. S. 14–17 und passim; Wolf-Dieter Heilmeyer/Huberta Heres/Wolfgang Maßmann, *Schinkels Pantheon. Die Statuen der Rotunde im Alten Museum, Mainz a. Rh.* 2004, S. 13 f., 19, 22–25; S. 43–47, Nr. 2; S. 88–92, Nr. 12.

100 Vogel, Wolff (wie Anm. 97), S. 15; Galli, Pietro (1804), in: *Artists of the World* (wie Anm. 99, URL: aow.degruyter.com/artist/_41021518T3).

rige Zusammenarbeit mit Bertel Thorvaldsen bei, die auf Lehrjahre beim Vater und eine frühe Mitgliedschaft in der Accademia di San Luca gefolgt war.¹⁰¹ Der dänische Künstlerunternehmer hatte ihn ab ca. 1822 beschäftigt, und der junge Bildhauer wirkte bald an Aufträgen in St. Peter im Vatikan mit, wie z. B. dem Grabmal Papst Pius' VII.,¹⁰² oder später der Dekoration von Adelspalästen, wie der Innenausstattung für den 1902 abgetragenen Palazzo Torlonia an der Piazza Venezia.¹⁰³ Im Jahr 1838 galt Pietro Galli bereits als erfahrener Mitarbeiter, dem Thorvaldsen vor seiner Abreise nach Kopenhagen die Leitung und Geschäftsführung der Werkstätten an der Piazza Barberini anvertrauen konnte: Der Atelierleiter wurde autorisiert, die Entwürfe Thorvaldsens auszuführen und alle Werke in seinem Namen zu signieren. Nach der Rückkehr des Meisters am 12. September 1841 war es im ersten Quartal 1842 allerdings zu einem Zerwürfnis gekommen;¹⁰⁴ Pietro Galli wurde entlassen und schlug eine eigenständige Karriere ein. In weniger als einem Jahrzehnt profilierte sich der Bildhauer für eine Anstellung in der Reverenda Fabbrica di S. Pietro in Vaticano (1850), auf die eine Ernennung zum Restaurator und Kustos der Antikensammlungen der Vatikanischen Museen (1854) durch Papst Pius IX. folgen sollte.¹⁰⁵

Die beiden Künstler Emil Wolff und Pietro Galli standen einander in Erfahrung und Qualität nicht nach, hatten beide eine starke Prägung durch den ‚Phidias des Nordens‘, Bertel Thorvaldsen, erfahren und arbeiteten im zeitgenössischen Stil des Klassizismus. Es gab keinen Sachgrund für die Ablehnung des Römers im Stiftungsprojekt der Preußen 1844, und dennoch wäre es kulturpolitisch undenkbar gewesen, den arrivierten preußischen Bildhauer für ein zentrales Vorhaben in Rom zu übergehen.

101 Harald Tesan, Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom, Köln 1998, S. 113–136. 186; Pietro Galli (Stand: 19.08.2019), in: The Thorvaldsens Museum Archives (URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/galli-pietro>).

102 Antonio Pinelli (Hg.), La Basilica di San Pietro in Vaticano, Modena 2000 (Mirabilia Italiae 10), Bd. 1, S. 488–493; Bd. 4, S. 567–570, Nr. 611–619; zur Mitarbeit von Pietro Galli: ebd., Bd. 4, S. 610 f.

103 Jørgen Birkedal Hartmann, La vicenda di una dimora principesca romana. Thorvaldsen, Pietro Galli e il demolito Palazzo Torlonia a Roma, Roma 1967; Barbara Steindl, Il palazzo Torlonia a Piazza Venezia, in: Gianna Piantoni (Hg.), Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma. Ausst.-Kat. San Severino Marche 1998, Roma 1998, S. 37–43.

104 Der Anlass ist unsicher, eventuell hatte Galli auf eigene Rechnung eine Reihe von kleinen Reliefs für den Palazzo Torlonia ausgeführt, vgl. Jørgen Birkedal Hartmann, Sulle orme del „vecchio Thor“, in: Strenna dei Romanisti 33 (1972), S. 183–200, hier S. 196; ders., La Triade italiana del Thorvaldsen, in: Antologia di belle arti 23–24 (1984), S. 90–115, hier S. 108–115. Für diese These spricht die Angabe bei Gennarelli, Storia (wie Anm. 89), S. 1, der Künstler Galli habe den Zyklus der Psyche-Reliefs für die Torlonia als seinen eigenen Entwurf vorgestellt.

105 Giuseppe Scarfone, Pietro Galli plastificatore ‚braghetaro‘ sotto Pio IX, in: Strenna dei Romanisti 40 (1979), S. 544–551; Pinelli (Hg.), Basilica (wie Anm. 102), Bd. 4, S. 589 f.; Galli, Pietro (1804) (wie Anm. 100).

Der Kulturstaat Preußen auf dem Weg in die Protomoteca Capitolina (1844–1846)

Preußen war als neue Großmacht seit dem Wiener Kongress 1815 zum Garanten der Souveränität des Papsttums geworden und hatte die Restauration des Kirchenstaates in seinen Grenzen von 1797 gesichert. Selbstbewusst zeigte man in der Folge auch Präsenz in der Hauptstadt Rom und etablierte sich in den Bereichen der Religion, Wissenschaft und Kultur als wichtiger Akteur.¹⁰⁶ 1819 wurde eine deutsche evangelische Gemeinde gegründet, 1821 die Bibliothek der Deutschen ins Leben gerufen und 1829 übernahm man die Federführung für das international besetzte Instituto di corrispondenza archeologica, dessen Mitglieder sich vorläufig am Wohnsitz des preußischen Gesandten Bunsen im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol in Rom versammelten. Erst 1835 erlaubte eine großzügige Spende des Kronprinzen, des späteren Königs Friedrich Wilhelm IV., ein eigenes Institutsgebäude in der Casa Tarpea zu errichten. Der Neubau wurde vom württembergischen Architekten und Dannecker-Schüler Johann Michael Knapp (1791–1861) ausgeführt, der Bildhauer Emil Wolff gestaltete und stiftete im Jahr 1836 ein Giebelrelief aus Terrakotta für die Portikus.¹⁰⁷ Es war ein wichtiger Schritt zum Ausbau des Kapitols als Zentrum der preußischen Anwesenheit, der mit dem Kauf des Palazzo Caffarelli als Botschaftsresidenz nach jahrzehntelangen Bemühungen 1854 zum Abschluss kommen sollte.¹⁰⁸

Der Künstler Emil Wolff hatte sich als Vertreter des Kulturstaates Preußen¹⁰⁹ bewährt und war geeignet, die Präsenz auf dem Kapitol mit einem weiteren Werk offiziell zu beglaubigen. 1827 hatte er bereits von König Ludwig I. von Bayern den Auftrag zur Fertigstellung einer Herme des Arztes und Naturforschers Paracelsus für den nationalen Gedenkort der Deutschen in der Walhalla erhalten.¹¹⁰ Seine Reputation in Rom

¹⁰⁶ Otto Büsch (Hg.), *Handbuch der preußischen Geschichte*, Bd. 2: Das 19. Jahrhundert und große Themen der Geschichte Preußens, Berlin 1992, S. 72–83; Arnold Esch, *Wege nach Rom*, München 2004, S. 118.

¹⁰⁷ Vogel, Wolff (wie Anm. 97), S. 105 f., Kat.-Nr. 67; Golo Maurer, *Preußen am Tarpejischen Felsen. Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des Deutschen Kapitols in Rom 1817–1918*, Regensburg 2005, S. 76, Abb. 46–48.

¹⁰⁸ Maurer, *Preußen* (wie Anm. 107), S. 31–99. Zur ‚neuen‘ Bibliothek der Deutschen: Ulf Dingerdissen/Michael Thimann, *Fonti d'ispirazione. Biblioteche degli artisti tedeschi a Roma = Quellen der Inspiration. Deutsche Künstlerbibliotheken in Rom*, Bonn 2020, S. 22–30; zum Instituto di corrispondenza archeologica: Friedrich Wilhelm Deichmann, *Vom internationalen Privatverein zur preußischen Staatsanstalt. Zur Geschichte des Instituto di Corrispondenza Archeologica*, Mainz 1986 (Das Deutsche Archäologische Institut. Geschichte und Dokumente 9).

¹⁰⁹ Zum Terminus vgl. das Projekt „Preußen als Kulturstaat“ der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (BBAW) unter URL: <https://www.bbaw.de/forschung/preussen-als-kulturstaat>. Das Konzept des „Kulturstaats“ bezieht sich hier auf Prozesse der inneren Staatsbildung und die Rolle der Zivilgesellschaft in der nachrevolutionären absoluten Monarchie.

¹¹⁰ Vogel, Wolff (wie Anm. 97), S. 80 f., Kat.-Nr. 45; Steger, *Bildnisbüsten* (wie Anm. 6), S. 711–714, Kat.-Nr. 139.

prädestinierte ihn zur Ausführung eines Auftrages auch für die kulturelle Gedächtnisstätte Italiens, und der preußische Monarch zögerte daher nicht mit seiner Weisung: Es erging die Order an den Gesandten Ludwig August von Buch (1801–1845), das Werk dem „scultore famoso Wolff prussiano“ zu übertragen – wie es der preußische General-Musikdirektor Spontini in der Rückschau formulierte.¹¹¹

Die hier neu eingeführte Akte „Die Aufstellung der Büste Palaestrina’s in der Protomoteca Capitolina zu Rom.“ im Geheimen Staatsarchiv Berlin enthält Hinweise auf das weitere Vorgehen der preußischen Verwaltung und die Intention des Königlichen General-Direktors der Museen, Ignaz von Olfers, den Kontakt zum Ministerium für auswärtige Angelegenheiten am 6. Oktober 1844 zu suchen.¹¹² „Den letzten Nachrichten des Professors Wolff zufolge wird nächstens alles zur Aufstellung bereit sein ...“. Er habe den Künstler angewiesen, „die Königliche Gesandtschaft, sobald alles fertig sei, hievon zu benachrichtigen, damit im Einverständniß mit derselben die Aufstellung der Büste in angemessener herkömmlicher Weise geschehe.“ Der General-Direktor der Museen rechnete also mit einer baldigen Einweihung der Büste in der Protomoteca Capitolina, das offizielle Zeremoniell musste von der Königlich-Preußischen Gesandtschaft protokollarisch begleitet werden. Er veranlasste eine Direktive an die Vertretung in Rom, die umgehend ausgesprochen wurde. Der Empfänger war der Geschäftsträger, Karl Friedrich von Canitz (1812–1894), in Vertretung des römischen Gesandten von Buch. Erhalten haben sich sowohl der Briefentwurf des Freiherrn von Bülow vom 11. Oktober in der zitierten Akte¹¹³ als auch die Reinschrift vom 12. Oktober 1844 unter den Archivalien der „Gesandtschaft Vatikan: Wissenschafts- und Kunstangelegenheiten (1822–1827)“.¹¹⁴ Die Königliche Gesandtschaft in Rom möge sich der Angelegenheit in angemessener Weise annehmen und „dem Professor Wolff den hierunter etwa von ihm gewünschten Rath und Beistand angedeihen lassen, auch sonst für die Erreichung der Absicht [seiner] Majestät nach den Ihnen zu Geboten stehenden Mitteln wirksam sein zu wollen“. Eine quittierende Antwort entwarf von Bülow auf der Rückseite desselben Blattes am 11. Oktober 1844 an den Museumsdirektor von Olfers.¹¹⁵ Die Dringlichkeit der Anweisung bestätigte sich jedoch nicht, und bevor die Gesandtschaft aktiv werden musste, wurde erst einmal die Einweihung einer anderen Büste auf dem Kapitol gefeiert.

111 BibANSC, A-Ms-740, S. 2, Z. 21 f. (Abb. 6): „... Ré di Prussia, il quale ordinò al suo Ministro, signor Barone di Buch, allora residente in Roma, di fare eseguire questo busto dallo scultore famoso Wolff prussiano“.

112 GStA PK, III. HA MdA, III Nr. 18497, fol. 1r, Z. 10–19.

113 Ebd., fol. 2r.

114 GStA PK, I. HA Rep. 81 Vatikan, Nr. 169, Varia Nr. 13.

115 GStA PK, III. HA MdA, III Nr. 18497, fol. 2v. Im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz ist die Korrespondenz nicht erhalten: Die Akten der Generaldirektion gehören zu den Kriegsverlusten (freundliche Auskunft von Beate Ebel-Borchert am 22. Juni 2023).

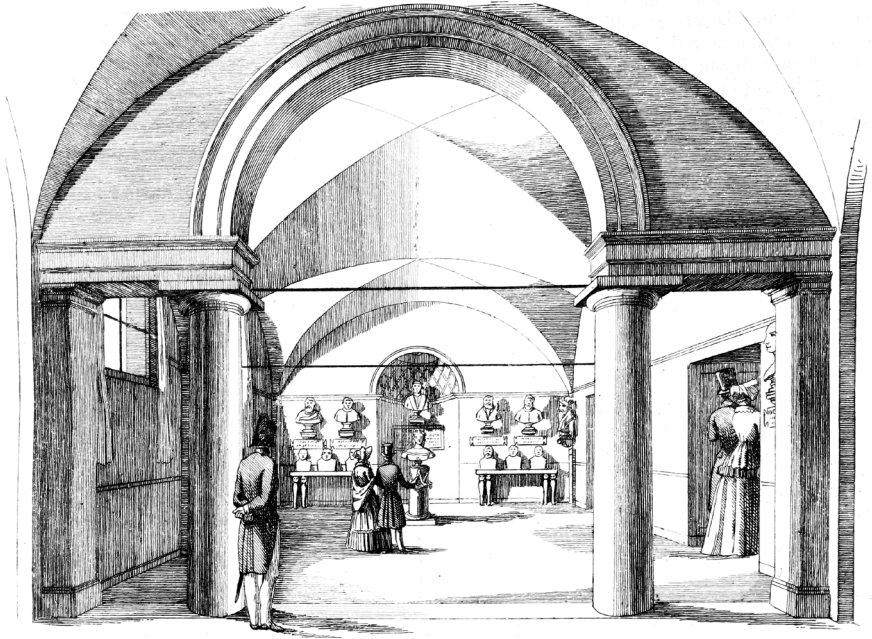


Abb. 9: Protomoteca Capitolina, Großer Saal 3 (Nr. 7c in Abb. 4), Blick nach Westen im Frühjahr 1845: Büste der Vittoria Colonna nach ihrer Einweihung am 12. Mai auf einem hohen, mit Girlanden geschmückten Podest, vor der Nischenkalotte die Büste von Papst Leo XII., rechts an der Wand das bärtige Bildnis von Benvenuto Cellini auf einer Konsole. Eine Inschriftentafel (*tabula ansata*) befindet sich jeweils nur unterhalb der Büsten, nicht der Hermen.

Ein Werk des Bildhauers Pietro Galli kam am 12. Mai 1845 in der Protomoteca Capitolina zur Aufstellung: Fürstin Teresa Torlonia, gebürtig aus dem alten Adelsgeschlecht der Colonna, hatte mit Unterstützung ihres Ehemanns Alessandro die Büste ihrer Vorfahrin Vittoria Colonna (ca. 1492–1547) in Auftrag gegeben (Abb. 9).¹¹⁶ Das Bildnis der bedeutenden Lyrikerin der Renaissance, die in freundschaftlicher Verbindung mit Michelangelo Buonarroti stand, sollte nach der Büste für die Malerin Angelica Kauffmann (1741–1807) aus dem Jahr 1809¹¹⁷ die zweite und letzte Ehrung einer Frau in der kapitolinischen Sammlung sein. Es war ein Erfolg für den Künstler Galli, dass dieser Auftrag mit Fertigung der Marmorbüste 1845 vollendet werden konnte: Stilistisch griff er auf die florentinische Skulptur des Quattrocento zurück und schuf ein Bildnis von

¹¹⁶ Martinelli/Pietrangeli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 66, Nr. 22, Taf. 23. Die Beiträge der Einweihungsfeier finden sich in: Per la inaugurazione del busto di Vittoria Colonna. Solenne adunanza tenuta dagli Arcadi nella Protomoteca Capitolina il dì 12 maggio 1845, Roma 1845 (URL: <https://archive.org/details/perlainaugurazio00acca/mode/1up>).

¹¹⁷ Martinelli/Pietrangeli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 71, Nr. 39, Taf. 15.



Abb. 10: Vittoria Colonna (ca. 1492–1547), Büste von Pietro Galli (1845) in der Protomoteca Capitolina (Inv.-Nr. 91).

Diese Abbildung ist von der CC-Lizenz ausgenommen. Jede Form der Verwendung bedarf des Einverständnisses der Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Roma.

idealer Schönheit (Abb. 10),¹¹⁸ das laut einem Bericht im römischen Journal „L’album“ „spontan die Augen und das Lob aller auf sich zog“.¹¹⁹ Man darf annehmen, dass die fast zeitgleiche Entscheidung der Torlonia¹²⁰ und des Spontini-Projekts für den römischen Bildhauer nicht ohne Einfluss aufeinander waren: Im Jahr 1843 wurde der Name Galli offensichtlich in den Kreisen der potentiellen Auftraggeberinnen und Auftraggeber für Ehrungen auf dem Kapitol gehandelt und der Bildhauer konnte mit Anfragen von Adel und Klerus in Rom rechnen.

¹¹⁸ Ebd., S. 54. Das Werk überschritt mit den Maßen von H 91 cm, B 68 cm und T 38 cm (freundliche Auskunft von Giorgia Pellini, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali) die Größenvorgabe der Conservatori di Roma, vgl. ebd. S. 17.

¹¹⁹ F. Fabi Montani, La protomoteca capitolina, e il busto di Vittoria Colonna, in: L’album. Giornale letterario e di belle arti 12 (1845/1846), Nr. 22 vom 26. Juli 1845, S. 169–171. Die Büste wurde aber auch kontrovers in den Kunstdenkmälern diskutiert und ihre Entfernung von ikonographischen Vorbildern angemerkt, vgl. Inaugurazione del busto di Vittoria Colonna, in: Achille Gennarelli/Paolo Mazio (Hg.), Il saggiaiore. Giornale romano di storia, belle arti e letteratura 2,3 (1845), Nr. 11 vom 15. Juni 1845, S. 350 f.

¹²⁰ Ein Ehrenndenkmal für Vittoria Colonna befürwortete die zuständige Accademia degli Arcadi gegen Jahresende 1842, vgl. Kölnische Zeitung Nr. 363 vom 29. Dezember 1842, Titelseite (URL: <https://zeitpunkt.nrw/ulbbn/periodical/zoom/7726980>). Zur Künstlerförderung der erst jüngst in die römische Nobilität aufgestiegenen Familie Torlonia vgl. Barbara Steindl, Mäzenatentum im Rom des 19. Jahrhunderts: die Familie Torlonia, Hildesheim u. a. 1993 (Studien zur Kunstgeschichte 65); Steindl, Palazzo (wie Anm. 103).

Die Büste der Vittoria Colonna von 1845 ist bis heute auf dem Kapitol zu sehen, der Originalgips der Palestrina-Büste von 1843 aber spurlos verschollen. Pietro Galli wird für den Entwurf ein gewisses Honorar erhalten haben, worauf der Verbleib der Gipsbüste in Santinis Wohnung in der Via dell'Anima 50 schließen lässt.¹²¹ Nach den Besuchen Stasovs in den frühen 1850er Jahren brach die private Überlieferung wahrscheinlich im Frühjahr 1855 ab: Der 78jährige Santini löste nach dem Tod seiner (Halb-) Schwester die Wohnung auf und sicherte seine hauswirtschaftliche Versorgung, indem er Ende März ein Zimmer bei der Witwe Marini bezog.¹²² Die wertvolle Notensammlung verkaufte er gegen eine Leibrente an das Bistum Münster und gab sie zwischen Mitte Mai und Anfang Juni fort zur Aufstellung bei der Erzbruderschaft zur Schmerzhafte Muttergottes auf dem Campo Santo Teutonico.¹²³ Der Künstlergips des Palestrina begleitete sein Orchester – um mit der Metapher Stasovs zu sprechen – nicht mehr an den neuen Standort.¹²⁴

Der Repräsentant der preußischen Bildhauerkunst in Rom, Emil Wolff, stellte seine Marmorbüste mit dem Idealbildnis des Komponisten Palestrina hingegen bis zum 8. Mai 1845 fertig, wie sich aus der Meldung der „Allgemeinen Zeitung“ in München erschließen lässt.¹²⁵ Er hatte sich der überlieferten Ikonographie angenähert und trotzdem die Strenge der asketischen Gesichtszüge in klassizistischer Manier gemildert (Abb. 11).¹²⁶ Die Büste ist frontal ausgerichtet, der Kopf hat eine ovale Form mit spitz zulaufendem Kinn. Eine hohe Stirn lässt die Anstrengung des Genies in zwei geschwollenen Adern und im Orbital mit sachte kontrahierten Brauen bei angedeuteten Falten erkennen. Die schmalen, mandelförmigen Augen suggerieren einen konzentrierten Blick, die Pupillen sind nicht angegeben. Ein ausgeprägtes Jochbein liegt beidseitig über den leicht eingefallenen Wangen, unter der schlanken Nase ist der Mund mit geraden Lippen

¹²¹ Der künstlerische Nachlass von Pietro Galli gelangte hingegen aus Familienbesitz in die Sammlung der Virtuosi al Pantheon, vgl. die Homepage (wie Anm. 9) und Paolo Castellani, *Una famiglia romana di virtuosi scultori. Pietro, Alberto e Guido Galli*, in: Vitaliano Tiberia/Adriana Capriotti/Paolo Castellani, *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*, Tivoli 2016, S. 356–415.

¹²² Schwedt, Abbate (wie Anm. 30), S. 51.

¹²³ Andrea Ammendola, *Von Rom nach Münster. Zur Geschichte der Santini-Sammlung*, in: Schmitz/Ammendola (Hg.), *Sammeln* (wie Anm. 29), S. 40–47; Schwedt, Abbate (wie Anm. 30), S. 51 f. Im Briefwechsel mit Gaetano Gaspari spricht Santini am 12. Mai noch von den Vertragsverhandlungen und berichtet am 8. Juni 1855 von erfolgreichem Verkauf und Transport, vgl. Salvatore De Salvo Fattor (Hg.), *Epistolario* (wie Anm. 82), S. 214–218, Nr. 80 f.

¹²⁴ Für freundliche Auskünfte zum Kunstbestand des Campo Santo Teutonico danke ich Stefan Heid, Direktor des Römischen Instituts der Görres-Gesellschaft.

¹²⁵ Vgl. das einleitende Zitat auf S. 321 f. mit Anm. 2.

¹²⁶ Martinelli/Pietrangeli, *Protomoteca* (wie Anm. 8), S. 76, Nr. 56; Rostirolla, Busti (wie Anm. 3), S. 447 f. (mit Überlegungen zu möglichen ikonographischen Vorbildern); Bianchi/Rostirolla, *Iconografia* (wie Anm. 74), S. 332, Abb. 249. Mit den Maßen H 76 cm, B 50 cm und T 35 cm (freundliche Auskunft von Giorgia Pellini, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali) hielt Emil Wolff die Normen für die Protomoteca Capitolina ein.



Abb. 11: Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525–1594), Büste von Emil Wolff (1845) in der Protomoteca Capitolina (Inv.-Nr. 16). Diese Abbildung ist von der CC-Lizenz ausgenommen. Jede Form der Verwendung bedarf des Einverständnisses der Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Roma.

geschlossen und verleiht dem bärtigen Gesicht einen ernsten Ausdruck. Der Kinnbart ist in spielerisch bewegte Locken aufgelöst, das schütterere Haupthaar mit starken Geheimratsecken in parallelen Sichellocken geordnet. Ein plissierter Talar bedeckt die schräg abfallenden Schultern und den nach unten im Halbrund schließenden Büstenausschnitt; der aufliegende Kragen ist von auffälliger Größe und den Hals umschließt ein enges Kollar. Getragen wird das Bildnis gemäß den Konventionen der Protomoteca von einem Sockel mit attischem Profil und einer glatten, querrrechteckigen *tabula* mit seitlichen Voluten.¹²⁷ Neben der lateinischen Künstlersignatur „E. WOLFF F[E]C[IT]. 1845“ erhielt die Büste die italienische Widmungsinschrift des preußischen Königs: „A GIOVANNI . PIERLUIGI | DA PALESTRINA | FEDERICO GUGLIELMO IV. | RE DI PRUSSIA | N[A]T^o. MDXXIX M[OR]T^o. MDXCIV“. Nicht unerwähnt bleiben durfte schließlich auch

¹²⁷ Im Reglement war als Vorbild für alle Büsten das Marmorbildnis von Leonardo da Vinci (1813) festgelegt worden, gefertigt von Filippo Albacini im Auftrag Canovas, vgl. Martinelli/Pietrangeli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 13, 71, Nr. 40, Taf. 27. Der Aufbau geht auf Vorbilder aus der römischen Kaiserzeit zurück, vgl. z. B. Klaus Fittschen/Paul Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt, Bd. 1: Kaiser- und Prinzenbildnisse, Mainz a. Rh. 1985 (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 3), S. 44–46, Nr. 46, Taf. 49, Beilage 38–41.



Abb. 12: Protomoteca Capitolina, Salone B, Blick nach Westen im September 2022: aktueller Standort der Palestrina-Büste von Emil Wolff (1845).

der Initiator der Stiftung: „PER CVRA DEL CAV[ALIERE]. SPONTINI“. ¹²⁸ Die Formulierung lässt auf einen Entwurf vor dem Januar 1845 schließen, in dem Papst Gregor XVI. Gaspare Spontini mit dem Titel eines *Conte di S. Andrea* in den Adelsstand erhob. ¹²⁹ Den künftigen Rang kannte man bei den Absprachen mit Fortunato Santini 1843/1844 noch nicht, während Spontini kurz zuvor zum Ritter des Ordens „Pour le Mérite“ (1842) gewählt worden war, darüber hinaus Chevalier der französischen Ehrenlegion (1818) und Cavaliere des päpstlichen Gregorius-Ordens (1838) war. ¹³⁰ Wir haben somit den Wortlaut der Widmungsinschrift vor uns, die bereits für die Galli-Büste formuliert

¹²⁸ Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Bd. 1, Roma 1869, S. 98, Nr. 334. Die Inschriften sind aktuell nicht zu verifizieren, da die Büste in großer Höhe über einer Tür des Salone B der Protomoteca Capitolina (Abb. 12) steht, vgl. Magri/Zoli, *Protomoteca* (wie Anm. 8), S. 31, Nr. 25, Abb. 6 (seitenverkehrt!); Abb. 9.

¹²⁹ Brzoska, Spontini (wie Anm. 4), Sp. 1230.

¹³⁰ Siehe oben S. 331 f. und 334; zur französischen Ehrenlegion vgl. Brzoska, Spontini (wie Anm. 4), Sp. 1228. Sämtliche Ritterorden des General-Musikdirektors bei L. Wolff (Hg.), *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* 10 (1845), Berlin 1846, S. 8.

wurde und von ihrem Kurator Santini für eine „Inscriptstafel“ verwendet werden sollte.¹³¹ Nun wurde der Text unverändert auf das Werk des preußischen Bildhauers Emil Wolff übertragen und einzig Gaspare Spontini trat als Kurator inschriftlich neben dem Stifter Friedrich Wilhelm IV. in Erscheinung.

Mit der Aufstellung am 12. März 1846 erwies sich Preußen einmal mehr als würdiger Verbündeter des Papsttums. Die Allianz des protestantischen Staates mit dem Zentrum des Katholizismus hatte sich unter König Friedrich Wilhelm IV. gefestigt, sein überkonfessioneller Ansatz war von der politischen Romantik geprägt und erstreckte sich ausdrücklich auch auf das Gebiet der Kultur.¹³² Nun erfüllte man auf Vermittlung von Gaspare Spontini das Verlangen Papst Gregors XVI. nach einer Ehrung des römischen Kapellmeisters Giovanni Pierluigi da Palestrina unter den italienischen Geistesgrößen.¹³³ Der ‚Retter der Kirchenmusik‘ fand seinen Platz im zweiten Saal der Protomoteca Capitolina (Abb. 4) zentral zwischen den „uomini illustri italiani“, die sich in der Musik und in den Künsten ausgezeichnet hatten.¹³⁴ Es war die letzte Stiftung vor dem Revolutionsjahr 1848 und der Erschütterung des Kirchenstaates durch Ausrufung der *Repubblica Romana* 1849.¹³⁵ Die auswärtige Kulturpolitik wurde mit Erfolg gekrönt und eine preußische Trias hielt mit den Namen des Königs als „Denksteinsetzer“, des ausführenden Bildhauers und des dispensierten, aber bedeutenden General-Musikdirek-

131 Siehe oben S. 345 mit Anm. 92. Eine eigentliche „Inscriptstafel“ (wie auf Abb. 9) gemäß der Verabredung mit Santini ist nicht überliefert, obwohl sie „Professor Emil Wolff ... besorgt hat“. Erhalten ist ihr Äquivalent in den Inschriften, die laut Martinelli/Pietrangeli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 76 in die Büste eingemeißelt sind und sich also auf ihrer Rückseite sowie – vom Saal aus zu errahnen – am unteren Rand befinden. Man darf von einem identischen Wortlaut mit den Inschriften einer Tafel ausgehen, die für die Besucher sichtbar war.

132 Roger Aubert u. a., *Die Kirche in der Gegenwart. 1. Die Kirche zwischen Revolution und Restauration*, Freiburg-Basel-Wien 1971 (Handbuch der Kirchengeschichte, hg. von Hubert Jedin VI,1), S. 392–408, hier S. 399; Friedrich Wilhelm IV., *Briefe*, hg. von Betthausen (wie Anm. 25), S. 65–86; Massimiliano Valente, *Diplomazia pontificia e Kulturkampf. La Santa Sede e la Prussia tra Pio IX e Bismarck (1862–1878)*, Roma 2004 (Religione e società 45), S. 15–37, hier S. 16–18.

133 Die preußische Stiftung belegt, dass das kulturelle Gedächtnis in der Protomoteca Capitolina neben nationalen auch übernationale und religiöse Identitätsbezüge besaß.

134 Moroni, *Musei di Roma* (wie Anm. 17), S. 87, Nr. 6 (statt „armi“ lies in der Beschreibung des Saals: „arti“). Möglicherweise war die Palestrina-Büste nicht nur ebenso zentral wie das Bildnis Leos XII. in Saal 3 platziert, sondern ähnlich herausgehoben vor einer Nischenkalotte (Abb. 9): Moroni a. O. nennt die Papstbüste genauso an erster Stelle für die „terza sala“, wie er zuvor die Palestrina-Büste als erste für die „sala seconda“ anführt.

135 Später folgten noch die Herme des Malers Moretto da Brescia (1856) und die Büste von Gian Lorenzo Bernini (1869), vgl. Martinelli/Pietrangeli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 62; 74, Kat.-Nr. 10, 49, Taf. 23. Nach Ende des Kirchenstaates und dem ersten Umzug der Protomoteca Capitolina 1870 gestiftete Bildnisse befinden sich heute in den Seitenräumen, vgl. ebd., S. 18; Magrì/Zoli, Protomoteca (wie Anm. 8), S. 31–35.

tors ihren Einzug auf das römische Kapitol. Preußen war und blieb für die Nachwelt¹³⁶ exemplarisch als Kulturstaat repräsentiert.

Die Ergebnisse im Überblick

Eine Konkurrenz um das kulturelle Gedächtnis hat es zwischen dem römischen Musikaliensammler Abbate Fortunato Santini und der Stiftung des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. in die Protomoteca Capitolina entgegen der Hypothese von Giancarlo Rostirolla nicht gegeben. Die Quellen erlauben vielmehr eine konzertierte Aktion kurz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts zu erkennen, die auf eine Ehrung des ‚Retters der Sakralmusik‘ Giovanni Pierluigi da Palestrina am kulturellen Gedächtnisort Italiens hinwirkte. Es war ein langjähriger Enthusiasmus für die Geschichte und Reform der Sakralmusik, der alle beteiligten Parteien verband. Der Dirigent des Zusammenspiels war der preußische General-Musikdirektor Gaspare Spontini, der sich im März 1843 einen Auftrag Papst Gregors XVI. zu eigen machte und sich als Spiritus Rector des Stiftungsvorhabens positionierte. Er verstand es mit diplomatischer Erfahrung und Initiative, die kulturpolitischen Interessen des preußischen Staates in Rom und eines weltoffenen Papsttums zu bündeln. In kluger Vorausschau ließ er der Königsfamilie Preußens die Ehrenmitgliedschaft in der Accademia di Santa Cecilia antragen und setzte alle erforderlichen Prozesse parallel in Gang: das Gesuch an die Conservatori di Roma und die resultierende Konsultation der Congregazione di Santa Cecilia, die Stiftungsanfrage an den preußischen König, das Kuratieren und den künstlerischen Entwurf einer Büste in Rom. Die römischen Beteiligten Marchese Melchiorri und Abbate Santini brachten das Vorhaben 1843 tatkräftig voran und gewannen in Pietro Galli aus der Thorvaldsen-Schule einen qualifizierten Bildhauer. Für den Sammler Santini bedeutete der persönliche Einsatz eine konsequente Fortschreibung seiner zahlreichen Kontakte zu deutschen Musikschaffenden und Musikinstitutionen.¹³⁷ Nun öffnete sich ein Fenster

¹³⁶ Die Säle der Protomoteca Capitolina unterliegen jetzt der Zugangskontrolle des Palazzo Senatorio und sind nicht mehr öffentlich für das Publikum der Kapitولينischen Museen zugänglich, wie es noch im 19. Jahrhundert der Fall war. Eine Ausnahme bilden Pressekonferenzen, Tagungen und öffentliche Zeremonien im Zuständigkeitsbereich des *Sindaco di Roma*. Hierzu zählt v. a. die *camera ardente* zur Ehrung eines Verstorbenen der römischen Kulturszene, wie z. B. am 25. Februar 2023 für den Journalisten und Autor Maurizio Costanzo, vgl. URL: <https://www.today.it/foto/gossip/camera-ardente-maurizio-costanzo-foto/>.

¹³⁷ Santini war beispielsweise seit 1830 mit den Geschwistern Mendelssohn bekannt und erhielt handschriftliche Widmungen von Felix Mendelssohn Bartholdy sowie Fanny Hensel. Es war daher kein Zufall, dass die jüngere Schwester Rebecka Lejeune Dirichlet zur Feier am 29. Februar 1844 eingeladen wurde. Die Berliner Sing-Akademie zeichnete den Sammler und Komponisten 1837 mit einer Ehrenmitgliedschaft aus. Vgl. Peter Schmitz, Auf den Spuren der musikalischen Vergangenheit. Deutsche Romreisende des 19. Jahrhunderts, in: Schmitz/Ammendola (Hg.), Sammeln (wie Anm. 29), S. 21–39;

zur preußischen Kulturpolitik in Rom¹³⁸ und die Gelegenheit zur substantiellen Mitwirkung an einer Memorialbüste für den verehrten Palestrina am nationalen Gedenkort Italiens.

Die Kooperation erfuhr einen Rückschlag und eine Reduktion auf die Übernahme der Inschriftentexte, die mit dem Kurator Santini abgesprochen waren, als die Künstlerwahl von preußischer Seite unter eine nationale Perspektive gestellt wurde. Der Projektleiter Gaspare Spontini hatte auf allen Ebenen ein schnelles Gelingen angestrebt, den Aspekt der nationalen Repräsentation in der Kunst jedoch vernachlässigt. Nicht ein römischer, sondern ein preußischer Bildhauer aus Thorvaldsens Umkreis sollte das Stiftungswerk auf allerhöchste Weisung des Königs vollenden. In einem Intermezzo formierte sich 1844 das Netzwerk Santinis zum Widerstand und propagierte, bevor der preußische Staat noch Fakten geschaffen hatte, die Verwendung des fertigen Originalgipses mit einer vorgezogenen ‚Einweihungsfeier‘ am 29. Februar in privatem Rahmen. Ein patriotischer Eifer erfasste die informierten Teilnehmenden und fand seinen Niederschlag in der Festrede des Marchese Carcano wie auch in einem flankierenden Zeitungsartikel.¹³⁹ Es war ein kurzlebiger Versuch des römischen Einspruchs gegen die Künstlerprotektion der Preußen: Das „brennende Verlangen“ des Kurators Santini wurde „in seiner Ausführung“ überholt und man gab noch 1844 der Büste den Vorzug, die der preußische König anbot.¹⁴⁰

Die Intervention führte zum faktischen Ausschluss von Abbate Santini, nahm der Stiftung zugleich ihre Akzeptanz in den Kreisen der römischen Geistlichen und Verehrer der Sakralmusik Palestrinas. Es war das Ende einer dynamischen Kooperation. Der international aufgestellte Spontini überstand die Zäsur und verfolgte als Verantwortlicher seine Pläne zielbewusst weiter: Der preußische Bildhauer Emil Wolff trat nun an die Stelle des ausführenden Künstlers und vollendete 1845 eine Palestrina-Büste (Abb. 11), das Ministerium für auswärtige Angelegenheiten in Preußen wurde für die Aufstellung im Konservatorenpalast eingeschaltet. Mit der offiziellen Einweihung in der Protomoteca Capitolina kam 1846 ein Kulturprojekt von europäischer Dimension zu einem erfolgreichen Abschluss. Die kulturelle Übereinkunft zwischen dem päpstlichen Staat und dem preußischen Königshaus wurde einvernehmlich besiegelt. Der vielfach geehrte Koordinator Gaspare Spontini hatte dem Kulturstaat Preußen eine unschein-

Krumeich, Bildnis (wie Anm. 29); Michael Werthmann, Personen in Santinis Netzwerk. Felix Mendelssohn Bartholdy, 2022 (URL: <https://www.dioezesanbibliothek-muenster.de>, Webseiten zur Santini-Sammlung in der Rubrik „Santinis Netzwerk“).

138 Zu überdenken ist angesichts dieser Konstellation das vermeintlich unpolitische Verhalten des Abbate, das in einem Exkurs bei Schwedt, Abbate (wie Anm. 30), S. 52–54 thematisiert wird.

139 Zur nationalpatriotischen Gesinnung des Marchese Alessandro Carcano vgl. Schwedt, Abbate (wie Anm. 30), S. 47 mit Anm. 107.

140 Vladimir Stasov setzte den Akzent bewusst auf den künstlerischen Aspekt der „Ausführung“ und erwies sich somit als exakter Chronist der Ereignisse nach dem Resümee durch Santini, vgl. oben S. 342 mit Anm. 78.

bare, aber dauerhafte Repräsentation auf dem Kapitol in Rom gesichert. Exemplarisch war das Konzept der preußischen Staatsbildung auf kulturellem Gebiet in die auswärtige Politik transferiert worden. Preußens Stiftung an den renommierten Gedenkort der italienischen Kulturgeschichte überstand selbst den ‚Sturz vom Tarpejischen Felsen‘, die Enteignung allen deutschen Besitzes auf dem Kapitol nach Ende des Ersten Weltkrieges 1918.¹⁴¹ Die Palestrina-Büste blieb ein unveräußerliches Kulturgut des italienischen Staates und ein Baustein des kollektiven Gedächtnisses: Symbolisch zeugt sie bis heute in der Protomoteca Capitolina (Abb. 12), meist unbeachtet und unerkannt im Kontext der Sammlung, von der politischen Präsenz und den Leistungen Preußens für das kulturelle Erbe im Rom des 19. Jahrhunderts.

Zeittafel

1843

- | | |
|-------------|---|
| März | Gaspere Spontini in Privataudienz bei Papst Gregor XVI.: Versprechen der Einweihung einer Marmorbüste Palestrinas in der Protomoteca Capitolina |
| 30. März | Spontinis Antrag an die Conservatori di Roma |
| – | Spontinis Stiftungsgesuch an König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen |
| – | Spontinis Korrespondenz mit Marchese Melchiorri und Abbate Santini zur Herstellung einer Palestrina-Büste |
| 5. Dezember | Römischer Senat erbittet Gutachten der Congregazione di Santa Cecilia zu Spontini-Antrag |
| – | Originalgips der Palestrina-Büste von Pietro Galli fertiggestellt |
| – | König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen gewährt Stiftung und bestimmt preußischen Künstler Emil Wolff für die Ausführung |

1844

- | | |
|-------------|--|
| 29. Februar | Private ‚Einweihung‘ des Originalgipses von Pietro Galli im musikalischen Zirkel von Fortunato Santini |
| 4. April | Bericht über ‚Einweihung‘ bei Fortunato Santini in „Notizie del giorno“ |
| 15. April | Römischer Senat erhält Befürwortung des Spontini-Antrags von Congregazione di Santa Cecilia |
| 12. Oktober | Königlich-Preußische Gesandtschaft in Rom wird mit Unterstützung von Emil Wolff und protokollarischer Gestaltung einer Einweihungsfeier auf dem Kapitol beauftragt |

¹⁴¹ Maurer, Preußen (wie Anm. 107), S. 169–183 und Zeittafel S. 200.

1845

vor 8. Mai Emil Wolffs Palestrina-Büste in Marmor ausgeführt und signiert

1846

7. März Nihil obstat von Papst Gregor XVI.

12. März Offizielle Einweihung der Marmorbüste Palestrinas von Emil Wolff in
Saal 2 der Protomoteca Capitolina, Gaspare Spontini weilt in Paris

Abbildungsnachweise

Abb. 1–3, 5, 12: Foto: © Kirsten Krumeich.

Abb. 4: © Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt, E 8° 3004: Murray, Handbook (wie Anm. 17),
Grundriss auf S. 234 mit Ergänzung von Nordpfeil und Buchstabe P. Bearbeitung: © Kirsten Krumeich.

Abb. 6: © Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, A-Ms-740. Foto: © Kirsten Krumeich.

Abb. 7: © Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Dr 825, Scan: Michael Werthmann.

Abb. 8: © GStA PK, III. HA MdA, III Nr. 18497. Foto: © Kirsten Krumeich.

Abb. 9: © Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Per B 50-4350 raro:
L'album. Giornale letterario e di belle arti 12 (1845/1846), Nr. 22 vom 26. Juli 1845, S. 169.

Abb. 10: © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

Abb. 11: © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Foto: © Alfredo Valeriani.