

Andrea Ammendola

Längst aus dem „Dornröschenschlaf“ erwacht: Fortunato Santinis Musiksammlung in Münster/1/

Noch bis vor wenigen Jahren (Stand 2017) war in der musikalischen Presse bisweilen zu lesen, dass die Musiksammlung des römischen Priesters und Musikers Fortunato Santini (1777–1861) nur wenigen einschlägigen Fachleuten bekannt sei und die Sammlung (immer noch oder wieder) in einem „Dornröschenschlaf“ liege. Dieser überblickshafte Beitrag will diesem Zerrbild entgentreten und zugleich einen Abriss über die Geschichte und Entwicklung einer der bedeutendsten privaten Musiksammlungen des 19. Jahrhunderts geben. Schließlich soll der Beitrag aufzeigen, welch schier unerschöpflicher Fundus an bedeutenden Musikhandschriften und -drucken in Santinis Sammlung für Musiker und Musikforscher gegenwärtiger und künftiger Generationen in Münsters Diözesanbibliothek bereitliegt.

Sammlungen haben eine besondere Aura. Sammlungen konzentrieren Dinge, die eigentlich verstreut sind, und Sammlungen unterliegen in der Regel einem Ordnungsprinzip. Der Sammler selbst, der homo collector, ist in der Regel skurril, bisweilen exzentrisch und fast immer leidenschaftlich. Mit Blick auf die Musik und auf Musiksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts liegt das besondere Interesse auf Handschriften, vor allem auf Autographen. Das Besitzen von wertvollen Autographen geriet, so wie das Besitzen wertvoller Gemälde, gar zur Besessenheit. Handschriften wurde immer wieder eine besondere Aura attestiert, wie etwa vom Dichter Stefan Zweig: In einer Handschrift werde „die geheimnisvollste Sekunde des Übergangs lebendig, da ein Vers oder eine Melodie aus dem Unsichtbaren, aus der Vision und Intuition des Genies durch graphische Fixierung ins Irdische tritt.“^{2/} Von dieser besonderen Aura dürfte auch der römische Priester, Musiksammler und Musiker Fortunato Santini (1777–1861) besessen gewesen sein. Seine Musiksammlung, heute in der Diöze-

sanbibliothek in Münster/Westfalen, gehört zu den größten und wichtigsten privaten Musiksammlungen des 19. Jahrhunderts. Auf einer zeitgenössischen Litographie wird Santini als „Sacrae Musices Cultor et Propagator“ titulierte (Abb. 1).

Damit ist Santinis permanentes Streben gemeint, in Vergessenheit geratene Musik ins Bewusstsein der musikliebenden Welt zu rücken – sei es der Gelehrten, der Ausübenden oder auch, nicht zuletzt, der musikalischen Laien. Eine – modern gesprochen – bestimmte Zielgruppe schwebte Santini aber nie vor. Es ging dem Abbate immer nur um die Musik, insbesondere um die geistliche Vokalmusik, für deren Pflege (als Cultor) und Verbreitung (als Propagator) er sich einsetzte und der er letztlich sein Leben widmete.

Gehen wir zunächst zurück in die Vergangenheit und schauen, wie sich Santinis Lebenswerk vor der Folie seiner römischen Lebenswelt am Ende des 18. und vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellte. Am 5. Januar 1777 wurde



Abb. 1: Lithographie von Rosi um 1830?, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster / Porträtarchiv Diepenbroick, Inv.-Nr. C-500329 PAD
Foto: Hanna Neander

Santini geboren, also zwölf Jahre vor der französischen Revolution, die (etwas verzögert) auch Santinis Leben betreffen sollte, und zwar durch die zweifache Besetzung Roms durch Napoleons Truppen, zuletzt 1808. Aufgewachsen in einem Waisenhaus, da sein Vater früh verstarb, empfahl er sich für das dem Waisenhaus angegliederte Collegio Salviati, ein bereits im Mittelalter eingerichtetes Fortbildungszentrum für besonders begabte Waisenkinder. Er bekam in diesem Collegio eine solide Ausbildung in verschiedenen Fächern wie Philosophie, Theologie und auch Musik. Einer seiner Musiklehrer war Giuseppe Jannacconi, /3/ ein damals recht renommierter Komponist in Rom. Dieser Kontakt sollte für seine spätere Sammel Leidenschaft entscheidend sein. Santini erwähnt in Briefen immer wieder seinen „ottimo maestro“, der ihn zum Spartieren alter geistlicher Musik – zunächst zu Übungszwecken – ermuntert habe und dadurch inspirierte, Musik zu sammeln. In der Vorrede eines 1820 gedruckten Katalogs seiner Musikbestände spricht Santini davon, dass er sich seit etwa 20 Jahren als Musiksammler betätige /4/. Dieser Katalog ist ein wichtiges Zeugnis für Santinis Sammlerausrichtung. /5/ Diese Ausrichtung

wird in der besagten Vorrede, die er an die Liebhaber der guten Musik richtet, an die „Amatori della Buona Musica“ /6/, explizit formuliert. Man kann diese Vorrede als eine Rede der Superlative bezeichnen – und zwar im wörtlichen Sinne. So schreibt Santini, er besitze die „interessantesten“, „selteneren“ Stücke aus den zurückliegenden drei Jahrhunderten sowie auch zeitgenössische Musik, und er habe „zahlreiche“ geistliche Kompositionen alter Musik in einer „riesigen“ Anzahl in den Bibliotheken kopiert. Zudem könne man „alles“ in seiner Sammlung finden, was in der päpstlichen Kirche und in anderen Kirchen zu „allen“ Festlichkeiten gesungen werde. So habe er die Werke der „besten“ Komponisten der Römischen, Neapolitanischen, Venezianischen und Bologneser Schule in seiner Sammlung vereint. Es ist offensichtlich, dass Santini diese von Superlativen durchzogene Sprache eingesetzt hat, um potentielle Tauschpartner und auch Käufer anzulocken. So bemerkt er unterhalb des Eintrages zu Georg Friedrich Händel in einer Fußnote, dass man alle Chöre der englischen Werke dieses unvergleichlichen Komponisten entweder in lateinischer oder in italienischer Sprache haben, sprich: erwerben könne. Zu welchem Preis,



Abb. 2: Die europäischen Netzwerke Fortunato Santinis

Grafik: Robert Memering

lässt er allerdings offen. Wohl nicht zuletzt auch durch diesen gedruckten Katalog konnte Santini ein immer größer werdendes Netzwerk an Kontakten im In- und Ausland aufbauen /7/ (Abb. 2).

Die Schaltzentrale dieses Netzwerkes war Rom, und obwohl Santini Italien nie verlassen zu haben scheint, funktionierte sein Netzwerk auf zweierlei Arten: Er pflegte sowohl einen regen Briefverkehr als auch persönlichen Kontakt mit zahlreichen Sammlern, Gelehrten, Musikern und Musikliebhabern, die ihn in Rom aufsuchten oder durch Mittelsmänner Sendungen nach Rom bringen ließen. So ging Santinis Streben schon früh dahin, seine Sammlung durch schöne Musik, also durch „buona musica“ stetig zu erweitern. Er sammelte Handschriften und Drucke, er kopierte sie selbst oder ließ sie kopieren, /8/ tauschte, schenkte, verkaufte und kaufte Handschriften und Drucke. So steuerte Santini ganz bewusst den Inhalt seiner Sammlung, ganz im Gegensatz zu seiner ihm immer wieder (latent bis offenkundig) vorgeworfenen kopflosen Sammelwut. Als ein prominentes Beispiel hierfür sei ein Zitat von Felix Mendelssohn-Bartholdy erwähnt, der ihm aber ansonsten sehr wohlgesonnen war. Da heißt es in einem Brief an seinen Vater ganz polemisch, Santini sei ein rechter Sammler im besten Sinne des Wortes, und die Musik interessiere ihn eigentlich nicht viel, sobald sie nur in seinem Schrank stehe. /9/ Wenn man sich das Profil der Sammlung anschaut, wird klar, dass das ein Zerrbild gewesen ist und Santini genau wusste, was er haben wollte und was nicht.

Um den (sowohl ideellen als auch pekuniären) Wert der Santini-Sammlung einschätzen zu können, soll die Nennung einiger bedeutender italienischer und deutscher Komponisten genügen, von denen sich Autographe in ihr befinden: Antonio Caldara, Nicola Porpora, Leonardo Leo, Nicola Zingarelli, Alessandro Scarlatti sowie Ferdinand Hiller, Joseph Haydn und Georg Friedrich Händel (Abb. 3).

Als kleiner Exkurs sei auf eine getrennt zu betrachtende Werkgruppe zumeist in Westfalen wirkender Komponisten hingewiesen, die erst nach Santinis Tod Teil der Sammlung in Münster geworden ist und daher weniger mit Santini, dafür aber

mit der Bistumsgeschichte Münsters verknüpft ist. Wann diese Bestände, die ohne die Santini-Sammlung wohl nicht angekauft worden wären, in die Sammlung gekommen sind, ist bisweilen unklar. Dies gilt indes nicht für den dritten und letzten Band der Kontrapunktstudien von Anton Bruckner bei seinem Lehrer Simon Sechter, der in den 1960er-Jahren vom Bistum Münster angekauft worden ist. Dieses Studienbuch aus den Jahren 1860/1861, also den letzten Lebensjahren Santinis, stellt ein wichtiges Dokument für die Erforschung von Bruckners Studien- und Lehrjahren dar. /10/ Zahlreiche Seiten sind mit diversen Eintragungen und Streichungen versehen, die belegen, wie sehr Bruckner mit seinem Studienmaterial gerungen hat.

Aber nun zurück zu Santini: Er sammelte vornehmlich geistliche Vokalmusik aller Epochen – von der Musik der Renaissance, des Barock und der Wiener Klassik bis hin zur Musik seiner Zeitgenossen. Santini sammelte aber nicht nur Musik italienischer Meister. In einem Brief an seinen Berliner Tauschpartner Gustav Wilhelm Teschner spricht er davon, dass er sensibel für alle Arten von Musik sei, /11/ vor allem die Musik der von ihm so genannten „autori tedeschi“ Händel, Graun, Mozart, Beethoven und an erster Stelle Johann Sebastian Bach. In einem anderen Brief an Teschner betont er am Ende: „ma Bach avanti a tutti“ (aber Bach vor allen anderen). /12/ Und in der Tat bat er seine Briefpartner, so auch Mendelssohn, /13/ immer wieder, ihm doch Musik von Bach zu schicken.

Santini wollte die Musik seiner deutschen Meister aber nicht nur besitzen, er wollte sie auch bekannt machen und aufführen. Gelegenheit hierzu hatte er in einem von ihm initiierten musikalischen Zirkel „per l'esercizio di musica sacra“, der sich wöchentlich in seinem Hause traf. Auf zahlreichen Hand- und Abschriften stehen Vermerke wie „per farne conoscere il merito“ oder „il bello“, /14/ was so viel bedeutet wie „um den Wert, die Bedeutung bzw. das Schöne [dieser Musik] bekannt zu machen“.

Um dieses Ziel und eine höhere Verständlichkeit bei seinen Landsleuten zu erreichen, übersetzte er die deutschen oder englischen Texte

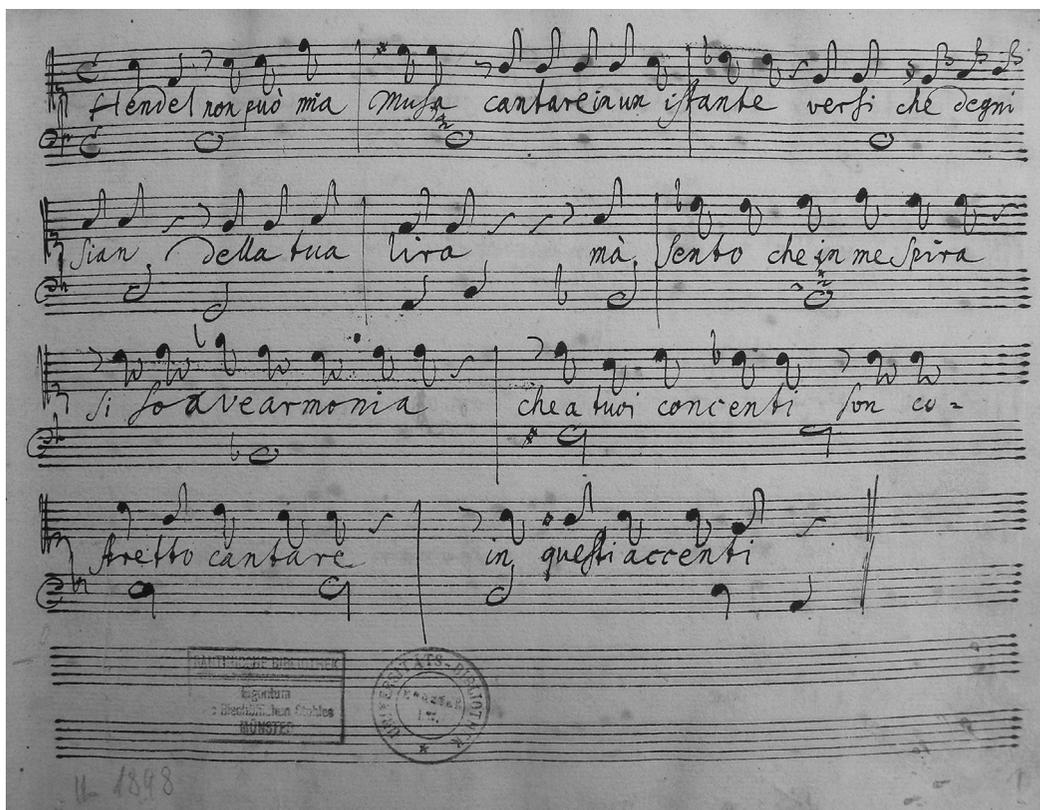


Abb. 3: Georg Friedrich Händel, *Händel, nun può mia musa*, SANT Hs. 1898

ins Italienische. Hierbei bemühte sich Santini um eine inhaltlich angemessene und verstehbare Übersetzung. Eingriffe in die musikalische Faktur der Originalwerke sind selten, und so bleibt Santini hinter der im 19. Jahrhundert allgemein üblichen Bearbeitungspraxis zurück, die deutlich stärker in die Originalwerke eingriff.^{15/} Wie gesagt sind Santinis in Partitur und Einzelstimmen überlieferte Bearbeitungen vornehmlich in seinem Musikzirkel erklingen. Es gibt außerdem vereinzelte Meldungen, dass sie auch woanders aufgeführt wurden, wie etwa diejenige von Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* in Neapel bei Giuseppe della Valle.^{16/}

So wirkte Santini also als Propagator deutscher geistlicher und (nota bene) protestantischer Kirchenmusik im erzkatholischen Rom. Man muss einräumen, dass sich seine italienischen Bearbei-

tungen im Musikleben Roms nicht durchsetzen konnten, zumal sie nur handschriftlich überliefert sind und Druckausgaben sicher eine größere Chance auf Verbreitung gehabt hätten. Weitere mögliche Ursachen sind im fehlenden Interesse des Publikums, im Ressentiment gegenüber einer als allzu deutsch geltenden Musik oder schlicht in der fehlenden Infrastruktur für solche Aufführungen zu suchen. Santini selbst beklagte einmal in einem Brief an Teschner, dass nur sehr Wenigen der deutsche Stil gefalle und er glaube, dass die „Schwere“ jener Musik dafür verantwortlich sei.^{17/} Allein aber die Tatsache, dass er diese Leidenschaft bis zum Lebensende aufrechterhielt,^{18/} spricht für Santinis pragmatisches, das Kunstwerk in den Vordergrund stellendes Wesen, das weder regionale noch sprachliche oder konfessionelle Grenzen kannte.

Welchen Einfluss hatte Santini aber überhaupt in Rom? Die Antwort auf diese Frage führt zu Kardinal Carlo Odescalchi, /19/ der Santini 25 Jahre lang intensiv protegierte und der ihm Zugang zu diversen Bibliotheken und Archiven verschaffte. Ganz zu schweigen davon, dass Santini im Palazzo Odescalchi offenbar eine Zeitlang wohnte und dort seine Handschriften erstellte. Dies vermerkte er u. a. im Untertitel des 1820 gedruckten Kataloges.

Der Komponist und Romreisende Otto Nicolai gibt in einem Tagebucheintrag nähere Auskunft über die Lebensverhältnisse Odescalchis: „Bei Santini gewesen, bei welcher Gelegenheit ich die Wohnung des Kardinals Vice-Cancellar, bei dem Santini im Dienst ist, sah. Er hat sogar einen Thron – so ein Kardinal – von rotem Samt und Gold, unter dem das Bild des Papstes hängt, worunter er sich hernach setzt um zu empfangen. Was diese Priester für ein Luxus treiben“. /20/

1838 ging der Kardinal ins Jesuiten-Kloster, und damit endete auch die intensive Förderung Santinis. Mit der von Odescalchi gewährten monatlichen Rente von 10 Scudi kam Santini jedenfalls nicht aus, sodass er einige Male umziehen musste und seine Tauschgeschäfte noch weiter intensivierte. Und trotzdem scheint es ihm finanziell noch nicht so schlecht ergangen zu sein, dass er gezwungen gewesen wäre, seine Sammlung zu verkaufen. Angebote gab es indes genug: aus Berlin, Brüssel, Paris und St. Petersburg. Es ist wohl auch nicht ganz zufällig, dass Santini in dieser Zeit diverse Ehrenmitgliedschaften erhielt, wie z. B. der Congregazione de Accadèmia di Santa Cecilia 1835 /21/, der Berliner Sing-Akademie 1837, des Pariser Comité historique des arts et monuments 1840 und des Salzburger Mozarteums 1845.

Wie gelang es aber nun einem vergleichsweise unbedeutenden und jungen Domvikar namens Bernhard Quante aus Münster, Santini ein Jahrzehnt später seine Sammlung abzukaufen? Eine Antwort darauf zu finden, ist gar nicht so schwer: Zum einen war Santini Mitte der 1850er-Jahre mit über 70 schon recht betagt, sodass er sich zunehmende Sorgen um den Verbleib seiner geliebten Sammlung nach seinem Tod gemacht

haben dürfte. Zum anderen stand es um seine wirtschaftlichen Verhältnisse nicht besonders gut. So kam das Angebot von Quante, freilich in Absprache mit dem damaligen Münsteraner Bischof Johann Georg Müller, wohl einfach zum richtigen Zeitpunkt. Dass er Quante sehr schätzte (er nannte ihn seinen „sincero amico“) und die Sammlung zudem in deutsche Hände gelangen würde, dürfte dabei eine große Rolle gespielt haben. Aus Archivdokumenten des Priesterkollegiums am Campo Santo Teutonico gehen die Modalitäten des Verkaufs hervor /22/. Gemäß dem Sitzungsbeschluss vom 19. März 1855 wurde die Sammlung in die Räume des Campo Santo überführt, wo Santini sie bis zu seinem Tode uneingeschränkt weiter nutzen durfte. Außerdem erhielt er eine jährliche Zahlung von 465 Scudi. Nach Santinis Tod am 14. September 1861 dauerte es noch eine Weile, bis der Münsteraner Domkapitular Johann Heinrich Bangen die Sammlung im Laufe des Jahres 1862 auf Eselskarren, wie es in den Quellen so schön heißt, nach Münster transportieren ließ. /23/

Was anschließend mit der Sammlung passierte bzw. eben nicht passierte, ist fast unerklärlich. Denn obwohl Quante kirchenmusikalisch durchaus aktiv war, wurde die Sammlung bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts vernachlässigt. Dominik Höink, der einen bedeutenden Beitrag über Quante geschrieben hat, vermutet den Grund hierfür darin, dass Quantes kirchenmusikalischer Schwerpunkt, nämlich der Gregorianische Gesang, der Pflege der zumeist polyphonen Bestände Santinis entgegenstand. /24/ So fiel die Santini-Sammlung in einen langen Dornröschenschlaf, wie es im Titel eines Artikels der Westfälischen Nachrichten im Jahr 1954 hieß. Die weitere Geschichte der Sammlung bis heute ist schnell erzählt: /25/ Sie ist geprägt durch viele Umzüge, aber auch durch ein immer stärker werdendes wissenschaftliches Interesse. Der junge Engländer Edward Dent war der erste, der auf der Suche nach Handschriften für seine Monographie über Alessandro Scarlatti Santinis Sammlung im Jahr 1902 aufsuchte. Dent beklagt, /26/ dass die wertvollen Manuskripte und Drucke ungeordnet auf dem Dachboden des Münsteraner

Priesterseminars untergebracht waren; hier natürlich relativ ungeschützt vor jeglicher Witterung und umgeben von Dreck und Müll. Für Dent war dieser Fund eine Art Erleuchtungserlebnis (und dies nicht nur für seine eigenen Forschungen), sodass er sich die Mühe machte, die Bestände zumindest in eine alphabetische Ordnung zu bringen.

1910 verfasste Joseph Killing eine bis heute veritable Santini-Biographie,^[27] Karl Gustav Fellerer^[28] organisierte neben zahlreichen Publikationen 1929 die erste Santini-Ausstellung, und Fritz Volbach, der erste Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars,^[29] leitete 1923 einen Leihvertrag mit der Universitätsbibliothek Münster (UB) in die Wege, wo sie fachgerecht katalogisiert werden sollte. Nachdem der daraus entstandene handschriftliche Katalog während des 2. Weltkriegs durch einen Bombenangriff vollständig zerstört wurde, lagerte man die Sammlung selbst rechtzeitig aus, und so überstand sie den Krieg schadlos. Doch nach dem Krieg, kurz nach dem Rücktransport der Sammlung in die UB, geschah etwas Tragisches: Wer konnte ahnen, dass Münster 1946 von einem Hochwasser heimgesucht werden würde? Dabei gingen ca. 5 % zum Teil wertvoller Santini-Bestände unwiderruflich verloren, und aus diesem Grund wurde die Sammlung zwei Jahre vor Ablauf des Leihvertrages im selben Jahr 1946 wieder dem Bischöflichen Stuhl zurückgeführt und im Diözesanarchiv untergebracht. In den nächsten gut 40 Jahren wurde die Sammlung durch Münsteraner Wissenschaftler und Musiker wieder ins Licht gerückt: Wilhelm Wörmann fertigte im Auftrag des Bistums Münster einen neuen handschriftlichen Katalog der Sammlung an, Klaus Kindler nahm in den 1980er-Jahren alle handschriftlichen Bestände ins Répertoire International des Sources Musicales (RISM) auf. Auf der musikpraktischen Seite war es insbesondere der Direktor der Kirchenmusikschule, Rudolf Ewerhart, der sich der Sammlung sowohl publizistisch^[30] als auch aufführungspraktisch annahm. So wurden unter Ewerharts Organisation am 4. Dezember 1962 im Münsteraner Dom zunächst ein geistliches

Konzert mit Werken von Casali, Benevoli, Leo, da Vittoria und Palestrina und zwei Tage später im Rathaussaal ein Kammerkonzert mit Instrumentalwerken von Lotti, Vinci und Scarlatti gegeben.^[31] Wie man damals noch dachte, zum 100. Todestag Santinis, der aber – wie man inzwischen weiß – im Jahr 1861 starb.

Als dann Ende 2005 die neue Diözesanbibliothek feierlich eröffnet wurde, wurde auch die Santini-Sammlung endlich adäquat untergebracht. Die Bestände lagern seitdem in einer klimatisch stabilen Umgebung ohne große Schwankungen. Dadurch, dass die Manuskripte und Drucke außerdem erhöht stehen, sind sie vor Hochwasser geschützt. Den Stresstest beim Münsteraner Hochwasser im Juli 2014 hat die Sammlung jedenfalls mit Bravour bestanden, was noch einige Jahre zuvor sicher anders ausgegangen wäre. Mit der Eröffnung der neuen Diözesanbibliothek Ende 2005 stehen wir sozusagen am Beginn der Gegenwart. Was ist seitdem mit Blick auf die Santini-Sammlung geschehen? Zum einen ist die Forschungsaktivität seitdem kontinuierlich gestiegen, vor allem auf Initiative der Münsteraner Musikwissenschaft. Daraus sind seit 2005 etwa eine Handvoll Abschlussarbeiten über Santinis Bestände hervorgegangen,^[32] zurzeit ist etwa eine Dissertation über Santinis Requiem-Vertonungen in Arbeit. Das 150. Todesjahr Santinis im Jahr 2011 ließ die Münsteraner Musikwissenschaft ebenfalls nicht tatenlos verstreichen. Dieses besondere Datum gab Anlass, Santini und dessen Sammlung neu zu beleuchten und internationale Experten einzuladen. Die Ergebnisse wurden 2013 in einem Sammelband publiziert.^[33] Neben der Tagung wurde auch eine Ausstellung nebst Ausstellungskatalog^[34] vorbereitet und im Rahmen der Tagung eröffnet. Hier wurden die Schwerpunkte von Santinis Schaffen – sammeln, komponieren und bearbeiten – anhand beispielhafter Exponate aufgezeigt. Auch medial bekam Santini in dieser Zeit Aufmerksamkeit. Neben einem Santini-Zeitzeichen im WDR zum Todesjahr ist besonders der Santini-Film des gebürtigen Münsteraners und schon lange in Rom lebenden Filmemachers Georg Brintrup zu nennen. 2013

produzierte er einen inszenierten Dokumentarfilm, ein sog. dokumentarisches Biopic mit dem Titel „Santinis Netzwerk“/35/, in welchem sich fiktive Schauspielszenen mit Kommentaren von Wissenschaftlern abwechseln und dazwischen immer wieder Proben- und Konzertausschnitte aus einer musikalischen Santini-Kooperation erscheinen, die eigens für den Film entstand. So gab im Sommer 2013 das römische Vokalensemble „Seicentonovecento“ unter dem Leiter Flavio Colusso gemeinsam mit der Capella Ludgeriana, dem Knabenchor des Münsteraner Doms, zwei Konzerte mit Musik aus Santinis Sammlung, zunächst in Rom und später in Münster.

Zum Abschluss des Beitrags soll aus wissenschaftlicher Perspektive das enorme Potential der Sammlung in den Blick genommen werden. Denn neben der reinen Bestandserhaltung als *conditio sine qua non* ist der eigentliche Sinn und Nutzen dieser wertvollen Handschriften und Drucke aus meiner Sicht doch ein anderer: Santinis Musik sollte vor allem in die Welt gehen, im Sinne von „per farne conoscere il merito“. So ist das Erbe Santinis sowohl musikpraktisch zu pflegen als auch musikwissenschaftlich weiter zu erforschen. Zum einen ist das künstlerische Schaffen Santinis gemeint. Das RISM verzeichnet über 909 Kompositionen aus der Feder Santinis, von denen fast alle in Münster überliefert sind. Es gab bereits erste Bemühungen, das Œuvre Santinis zu fassen: von einer groben Rubrizierung/36/ bis zu vereinzelten Tiefenbohrungen/37/. Um Santinis Kompositionen jedoch angemessen beurteilen zu können, ist eine systematische Auswertung sämtlicher Kompositionen vonnöten. Ebenfalls zum künstlerischen Schaffen gehören seine Bearbeitungen, von denen einige bereits erforscht sind./38/ Aber auch hier ist noch einiges an Forschungsarbeit zu leisten; ganz zu schweigen von der für dieses Feld ebenso wichtigen Frage nach dem Kulturtransfer, den Santini mit jeder seiner Bearbeitungen unwillkürlich vollzog. Die Kulturtransferfrage stellt sich aber nicht nur hinsichtlich seiner Bearbeitungen. Ebenso von Relevanz – und das ist vielleicht das fast noch spannendere Thema: Wie wirken Samm-

lungen als Orte des Kulturtransfers?/39/ Was passiert also, wenn einzelne oder größere Bestände, vielleicht sogar ganze Bibliotheken in andere Länder und Kulturen transferiert werden? Diesen Fragen – so meine Idee – müsste man nachgehen, und zwar ausgehend von theoretischen Überlegungen zur Kulturtransferforschung/40/ bis zur Ausweitung auf Bibliotheken, Sammlungen und nicht zuletzt mit Blick auf Santinis Sammlung: Was ist nach der Aufnahme der Santini-Sammlung in Münster damit geschehen, was nicht und aus welchen Gründen?

Ein weiteres Forschungsfeld bildet Santinis Netzwerk: Die Methode der sozialen Netzwerkanalyse ist ein etabliertes Verfahren innerhalb der empirischen Sozialforschung, um Beziehungen und Netzwerke sozialer Art zu analysieren./41/ Santinis Netzwerk ist insofern von besonderem Interesse, als es mehrere Netzwerkformen in sich vereinigt: Transaktionsnetzwerk in Form ausgetauschter Ressourcen, Kommunikationsnetzwerk in Form von Informations- und Wissensaustausch zwischen sozialen Akteuren und zugleich Evaluations- und Gefühlsnetzwerk in Form von Freundschaften, Vertrauensbeziehungen, aber auch Antipathien zwischen den Akteuren. Auf dieser theoretischen Grundlage könnte man ein detailliertes und differenziertes Bild des Netzwerks zeichnen, das erstmals über oberflächliche Kontaktbeschreibungen hinausgeht und auch Interaktionen zwischen den Partnern Santinis berücksichtigt. Für Santinis Netzwerk könnte man als Startpunkt ein Beziehungsnetzwerk erstellen, etwa so wie die Universitäts- und Landesbibliothek (ULB) Münster im Jahr 2016 die mannigfaltigen (beruflichen und/oder privaten) Kontakte von Erblässern aus ihrem Bestand in einem Beziehungsnetzwerk grafisch sichtbar und durch Auswählen von Knotenpunkten die Beziehungen einzelner Personen durchsuchbar gemacht hat/42/ (Abb. 4).

Auch wenn eine solche grafische Darstellung lediglich anzeigt, dass es Beziehungen von Personen untereinander gegeben hat, lässt sich darauf aufbauend eruieren, welche Arten von

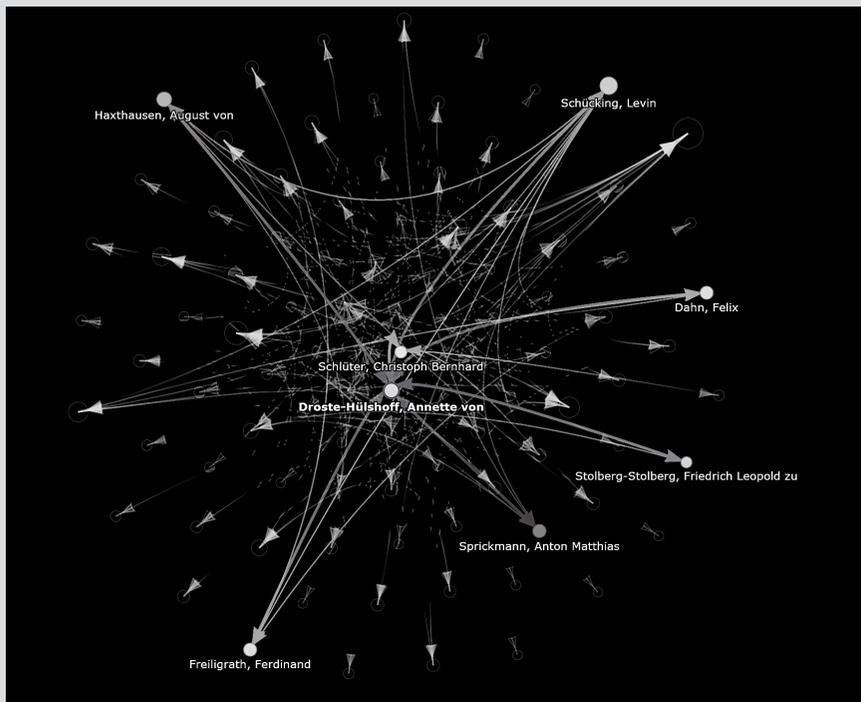
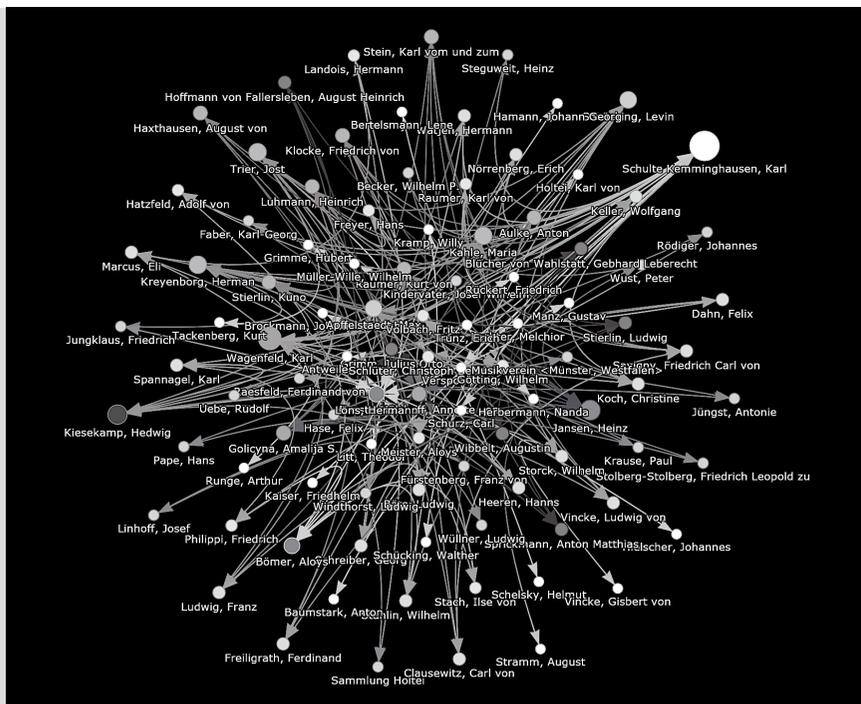


Abb. 4: Beziehungsnetzwerk von Nachlassern aus der ULB Münster, Gesamtschau und Ausschnitt der Beziehungen Annette von Droste-Hülshoffs
Grafiken: Daniel Busse

Beziehungen mit Blick auf die wichtigen Begriffe aus der Netzwerkforschung wie Zentralität, Dichte und Cliquenanalyse stattgefunden haben (siehe hierzu Anm. 40).

Spätestens an diesem Punkt wird klar, dass es zahlreiche Schnittmengen hinsichtlich der einzelnen Forschungsfelder gibt. Dieses Ineinandergreifen der Tätigkeitsfelder ist charakteristisch für Santini und bringt seine vielseitige Persönlichkeit nur als ganzheitliches Gebilde angemessen zum Vorschein. So sind keine veritablen Aussagen über seine Sammlertätigkeit zulässig, wenn man sein Netzwerk außer Acht lässt. Aussagen über sein Netzwerk bleiben hingegen unvollständig, wenn man nicht auch sein künstlerisches Schaffen in den Blick nimmt. Und hier im Besonderen seine Bearbeitungen, die als direkte Reaktionen auf seine Auslandskontakte zu verstehen sind. Dann müssen aber auch unbedingt Fragen des Kulturtransfers beleuchtet werden. Und all dies ist nur zu verstehen, wenn man Santinis Biographie im Einzelnen kennt und z. B. die zahlreich überlieferten Briefe studiert. Dass es an Forschungsdesideraten potentiell noch mehr gibt, ergibt sich allein aus der Mannigfaltigkeit der noch unerforschten Werke in seiner Sammlung. Zu nennen sind hier Forschungen über Werke einzelner Komponisten oder zusammengehöriger Komponistengruppen, Forschungen über systematisch gesammelte musikalische Gattungen, die Erforschung der weltlichen Musik, um nur einige Dinge anzusprechen.

Es warten noch viele Aufgaben auf die Musikforschung, um einen der wichtigsten musikhistorischen Schätze des 19. Jahrhunderts für die Nachwelt im Bewusstsein zu halten. Die Voraussetzungen für die Santini-Sammlung stehen gut: Die Bestände sind adäquat aufbewahrt, katalogisiert und zu einem kleinen Teil wissenschaftlich erforscht, also längst aus dem Dornröschenschlaf erwacht. Und dennoch: Wie schreibt Johann Wolfgang von Goethe zu Beginn des Lehrbriefes von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: „Aller Anfang ist heiter, die Schwelle ist der Platz der Erwartung“. Entsprechend würde auch Santini sicher wollen, dass noch mehr Werke seiner Sammlung wissenschaftlich erforscht und zum Erklingen gebracht werden.

Epilog oder Neues auf der Santini-Sammlung: Ein (musik-) bibliothekarischer Glücksfall!

Nur eine Woche nach der Jahrestagung der AIBM 2017 in Münster fiel einer Mitarbeiterin im Oxfam Shop Dortmund im Rahmen der Prüfung einer größeren privaten Buch- und Notenschenkung zwischen ansonsten eher unbedeutenden Musikalien eine merkwürdig alt erscheinende Handschrift in die Finger. Auf dem Titelblatt der Handschrift waren zwei Stempel zu sehen (Abb. 5):

„Santinische Bibliothek. Eigentum des Bischöflichen Stuhles Münster“

und direkt darunter:

„Universitätsbibliothek Münster i.W.“

Glücklicherweise griff Frau Gisela Mittelsten-Scheid sofort zum Hörer und berichtete dem Fachreferenten für Musik der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Herrn Burkard Rosenberger, über den Fund. Zum Hintergrund: Die Santini-Sammlung wurde von 1923 bis 1946 als Depositum in der Universitätsbibliothek Münster (damals noch ohne den Zusatz „Landesbibliothek“) aufbewahrt, und so erklärt sich auch der zweite Stempel – aus heutiger Sicht im Übrigen ein absolutes bibliothekarisches „No-Go“, auf Depositabelständen den eigenen Stempel zu platzieren.

Herrn Rosenberger war nach Zusendung einiger Handy-Fotografien schnell klar, dass es sich um ein verschollenes Manuskript aus der Santini-Sammlung handeln musste, und stellte unmittelbaren Kontakt zum Leiter der Diözesanbibliothek Münster her. Herr Dr. Peter Behrenberg war begeistert von dieser frohen Kunde und lud Frau Mittelsten-Scheid nach Münster ein, um dabei das Manuskript der Santini-Sammlung zurückzuführen. Diese Rückführungsaktion geschah dann am 4. Oktober 2017 in den Räumen der Diözesanbibliothek. Die Handschrift war in einem tadellosen Zustand, was angesichts der sicher abenteuerlichen Reise, die sie hinter sich hatte, keine Selbstverständlichkeit darstellt. Denn dass die Handschrift nicht nur den Weg von Dortmund nach Münster zurückgelegt hatte, steht außer Frage, jedoch fehlen über den gesamten „Reiseverlauf“ gesicherte Informationen.

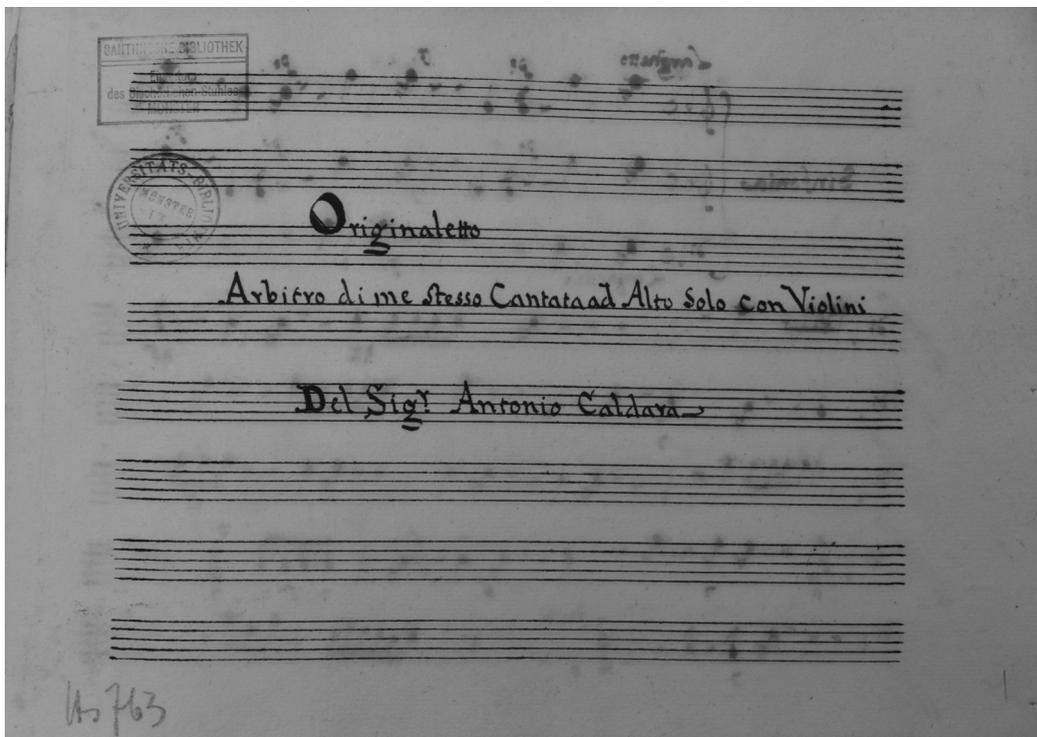


Abb. 5: Antonio Caldara, *Arbitro di me stesso*, SANT Hs. 763, Titelblatt

Sicher ist, dass die Handschrift im Zeitraum von etwa 1958, als der handschriftliche dreibändige Katalog der Santini-Sammlung durch Wilhelm Wörmann fertiggestellt wurde, und den 1980er-Jahren, als Klaus Kindler die Sammlung für das RISM erschloss, aus dem Bestand gekommen sein muss. So erscheint im Wörmannschen Katalog die Handschrift mit der Signatur SANT Hs. 763 mit dem richtigen Titel, im „Kindler'schen“ RISM dann aber nicht mehr bzw. mit einem anderen, falsch zugewiesenen Titel. Wann und wie genau indes die Handschrift aus der Sammlung kam, wird aufgrund fehlender Hinweise auf der Handschrift selbst (etwa weitere Provenienzhinweise) oder anderer Art (briefliche oder sonstige Dokumente) wohl für immer ihr Geheimnis bleiben. Für Herrn Dr. Behrenberg stellt diese Rückführung einen bibliothekarischen Glücksfall dar, der, wie er selbst sagt, einem Bibliotheksleiter

in der Form wohl nur einmal im Leben vergönnt sein dürfte.

Es handelt sich im Übrigen um eine Kantate für Alt, 2 Violinen und Basso continuo des berühmten italienischen spätbarocken Meisters Antonio Caldara (1670–1736) mit dem Titel „Arbitro di me stesso“. In Analogie zu weiteren in der Sammlung befindlichen Caldara-Kantaten handelt es sich um eine zeitgenössische Abschrift (ca. 1700–1710) aus der Schreiberwerkstatt des Francesco Antonio Lanciani, die dank Santinis guten Kontakten zu italienischen Adelshäusern – hier wohl aus dem Umfeld der Adelsfamilie Ruspoli – im 19. Jahrhundert in seine Sammlung gekommen sind.

Dr. Andrea Ammendola ist Referent für Retrodigitalisierung und Sammlungsmanagement an der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

- 1 Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem am 6.9.2017 in Münster gehaltenen Vortrag im Rahmen der Jahrestagung der AIBM und ist ebenso abgedruckt in: *Jahrbuch kirchliches Buch- und Bibliothekswesen* NF 4, 2016. Im Rahmen der AIBM-Tagung in Münster stand die Santini-Sammlung mit mehreren Formaten im Zentrum: Vortrag, Ausstellung, Führungen, Kinofilm und Konzert.
- 2 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1982, S. 192.
- 3 Vgl. Näheres zu Giuseppe Jannacconi bei Leopold M. Kantner: „Aurea Luce“. *Musik in St. Peter in Rom 1790–1850*, Wien 1979 (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, 18), S. 54–56. Vgl. außerdem Klaus Kindler: *Verzeichnis der musikalischen Werke Giuseppe Jannacconis (1740–1816) in der Santini-Sammlung in Münster (Westfalen)*, in: *Fontes Artis Musicae* 28 (1981), S. 313–319.
- 4 Fortunato Santini: *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma. Nel Palazzo de'Principi Odescalchi incontro la Chiesa de'SS.XII. Apostoli*, Rom 1820, SANT Dr. 1285. – Alle nachfolgenden mit SANT gekennzeichneten Signaturen bezeichnen Handschriften (Hs) und Drucke (Dr) aus der Santini-Sammlung der Diözesanbibliothek Münster (D-MÜp).
- 5 Es sind noch eine Reihe weiterer, allerdings handschriftlicher Kataloge und Bestandsverzeichnisse in Münster überliefert. Vgl. hierzu SANT Hss 4462, 4447, 4449. Vgl. zu Santinis Bestandskatalogen außerdem Franziska Meier: *Exponatbeschreibung*, in: *Sammeln – Komponieren – Bearbeiten. Der römische Abbate Fortunato Santini im Spiegel seines Schaffens* [Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Diözesanbibliothek Münster vom 15. September bis 31. Dezember 2011], hrsg. von Peter Schmitz und Andrea Ammendola, Münster 2011, S. 60–65.
- 6 Ebd., S. 3.
- 7 Vgl. hierzu etwa Maria Schors: *Tauschen, Handeln, Schenken. Die europäischen Netzwerke Fortunato Santinis*, in: Schmitz/Ammendola: *Sammeln – Komponieren – Bearbeiten* (wie Anm. 5), S. 51–59.
- 8 Als Kopisten Santinis sind vor allem sein Ziehsohn Saverio Cartegatti und Giuseppe Angelini zu nennen. Vgl. hierzu Keiichiro Watanabe: *Die Kopisten der Handschriften von den Werken G. F. Händels in der Santini-Bibliothek*, Münster, in: *Ongaku Gaku* 16 (1970), S. 225–262; Keiichiro Watanabe und Hans Joachim Marx: *Händels italienische Kopisten*, in: *Göttlinger Händel-Beiträge* 3 (1989), S. 195–234; Anthony Hart: *New findings on the possible copyists and owners of the Scarlatti sonata manuscripts in Münster. The role of Antonino Reggio*, Oxford 2011.
- 9 Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an seinen Vater, Rom, 11. Dezember 1830, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, Bd. 2: Juli 1830 bis Juli 1832, hrsg. von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel u. a. 2009, S. 163.
- 10 Vgl. hierzu SANT Hs. 4463 sowie Wolfgang Grandjean: *Bruckners Studienbuch 1860/61 der Santini-Bibliothek in Münster/Westfalen als biographisches und musiktheoretisches Dokument*, in: *Bruckner-Jahrbuch 2001–2005* (2006), S. 303–331.
- 11 Brief Fortunato Santinis an Gustav Wilhelm Teschner, Rom, 22. Oktober 1842: „sensibilissimo, come io sono per ogni genere di musica“, zitiert nach einer Transkription von Bianca Maria Antolini. Frau Antolini möchte ich für die Bereitstellung der Brief-Transkriptionen sehr herzlich danken.
- 12 Brief Fortunato Santinis an Gustav Wilhelm Teschner, Rom 16. August 1843, zitiert nach Antolini-Transkription.
- 13 Vgl. hierzu den Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an seinen Bruder, Rom 10. Mai 1840, zitiert nach: *Fanny Mendelssohn. Italienisches Tagebuch*, hrsg. von Eva Weissweiler. Darmstadt u. a. 1993, S. 116: „Der alte Santini quält mir die Seele aus, so oft er mich sieht, Du sollst ihm Musik schicken, ich werde etwas hier lassen müssen, was ich von Dir mitgebracht habe, ich sehe, er läßt mich sonst nicht fort. Er ist ein gut alt Männchen, bei weitem der Leidlichste unter den Langweiligen hier“.
- 14 Vgl. hierzu etwa SANT Hss. 1867, 1882–1885, 1875, 1892, 1904.
- 15 Vgl. zu diesem Thema folgende Literatur: Friedrich Smend: *Zur Kenntnis des Musikers Fortunato Santini*, in: *Westfälische Studien. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur in Westfalen*. Alois Bömer zum 60. Geburtstag gewidmet, hrsg. von Hermann Degering und Walter Menn. Leipzig 1928, S. 90–98; Karl Gustav Fellerer: *Fortunato Santini als Sammler u. Bearbeiter Händelscher Werke*, in: *Händel-Jahrbuch* 2 (1929), S. 25–40; ders.: *Bachs Johannes-Passion in der lateinischen Fassung Fortunato Santini*, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag*, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 139–145; Andrea Ammendola: *Fortunato Santinis Bearbeitung von Carl Heinrich Grauns Der Tod Jesu als Beispiel der Pflege deutscher geistlicher Musik in Italien des frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 90 (2006), S. 51–70; ders.: „... per farne conoscere il merito“. *Händels Judas Maccabaeus in der Santini-Sammlung (Münster)*, in: *Gewalt – Bedrohung – Krieg: Georg Friedrich Händels Judas Maccabaeus. Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Dominik Höink und Jürgen Heidrich, Göttingen 2010, S. 125–147; Peter Schmitz: *Fortunato Santini und die römische Händel-Pflege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 253–270; Kirstin Pönnighaus, Maria Schors und Michael Werthmann: *Fortunato Santini als Bearbeiter von Werken Wolfgang Amadeus Mozarts*, in: „*Sacrae Musicae Cultor et Propagator*“. *Internationale Tagung zum 150. Todesjahr des Musiksammlers, Komponisten und Bearbeiters Fortunato Santini*, hrsg. von Andrea Ammendola und Peter Schmitz, Münster 2013, S. 164–181.

16 Hervor geht dies aus einem Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an seine Familie, Rom, 2. November 1830, zitiert nach Morgenstern/Wald: Sämtliche Briefe (wie Anm. 9), S. 125: „Das erste von Musik was ich hier sah, war der Tod Jesu von Graun, den ein hiesiger abbate, Fortunato Santini, recht gelungen und treu ins Italiänische übersetzt hat; nun ist die Musik des Ketzers mit dieser Übersetzung nach Neapel geschickt worden, wo sie diesen Winter in einer großen Feierlichkeit ausgeführt werden soll, und die Musiker sollen ganz entzückt sein von der Musik und gehen mit großer Liebe und Enthusiasmus ans Werk.“ In einem späteren Brief an Carl Friedrich Zelter vom 1. Dezember 1830 schreibt Mendelssohn weiter: „er [Santini] ist es, der den Tod Jesu übersetzt hat und in Neapel zur Aufführung bringt; in einem Brief, den er von dort aus erhalten hat, heißt es unter Anderm: Tutti i nostri dilettanti non vogliono udire adesso che musica di Graun et di Hendele; tanto è vero che il vero bello non si puo perder mai.“, zitiert nach Morgenstern/Wald: Sämtliche Briefe (wie Anm. 9), S. 151. Die Information, dass Santini seine Bearbeitung einem Herzog della Valle, Vorsteher der Società Filarmonica in Neapel, für Aufführungszwecke zugeschickt habe, stammt vom ersten Santini-Biographen Vladimir Stasoff: L'Abbè Santini et sa collection musicale à Rome, Florenz 1854, S. 26, Anm. 1.

17 Brief Fortunato Santinis an Gustav Wilhelm Teschner, 1847, zitiert nach: Bianca Maria Antolini: Fortunato Santini. Collezionismo ed esecuzioni di musica antica a Roma nella prima metà dell'Ottocento, in: „La la la Maistre Henri...“. Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst, hrsg. von Christine Ballmann und Valérie Dufour, Turnhout 2009, S. 415–428, hier S. 427: „molto, ma molto pochi coloro ai quali (dico il per lo disgrazia) piace lo stile tedesco, credo io perché troppo difficile“.

18 Vgl. die umfangliche Briefkorrespondenz zwischen Santini und Gaspari, die als Digitalisat im Internet zugänglich ist: <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/lettere/Ep/santini/santini.asp> (08.11.2017). Vgl. hierzu Luigi Fernando Tagliavini: Johann Sebastian Bachs Musik in Italien im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Bachiana et alia musicologica*. Festschrift Alfred Dürr, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 1983, S. 301–324, hier S. 306f.; Giancarlo Rostirolla: ‚Musica Antica‘. Collezionismo e biblioteche musicali nella Roma di metà Ottocento. Il contributo di Fortunato Santini, in: *Nuova rivista musicale italiana* (2008), H. 1, S. 5–56, sowie ders.: Riletture: Vladimir Vasil'evič Stasov. L'abate Santini e la sua collezione musicale a roma, in: *Nuova rivista musicale italiana* (2008) H. 3, S. 335–384.

19 Odescalchi war Erzbischof von Ferrara, Bischof von Sabina, Erzpriester an Santa Maria Maggiore, Vikar des Bistums Rom unter Papst Gregor XVI. Vgl. Näheres bei Pietro Pirri: Vita del servo Dio Carlo Odescalchi già Cardinale della S. Chiesa e

Vicario die Roma, Isola di Liri 1935, sowie bei Schwedt: Abbate Fortunato Santini, in: Ammendola/Schmitz: „Sacrae Musices“ (wie Anm. 15), S. 37–41.

20 Tagebucheintrag Otto Nicolai vom 23.7.1834, zitiert nach: Otto Nicolais Tagebücher nebst Biographischen Ergänzungen, hrsg. von Bernhard Schröder, Leipzig 1892, S. 28.

21 Vgl. hierzu ausführlich Remo Giazotto: Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rom 1970, S. 155f. Vgl. hier das Archivadokument der Accademia (Busta 120, Nr. 30576), aus dem hervorgeht, dass Santini seine Ehrenmitgliedschaft ausdrücklich aufgrund seiner Qualität als Komponist („qualità di compositore“) erhalten habe, die anhand mehrerer Werke Santinis geprüft und für gut befunden worden sei.

22 Vgl. die publizierten Archivadumente des Archivio di Campo Santo im Anhang des Beitrags von Hans Joachim Marx: The Santini Collection, in: *Handel Collections and their History*, hrsg. von Terence Best. Oxford 1993, S. 184–197, hier S. 191–194. Vgl. außerdem Andrea Ammendola: Von Rom nach Münster. Zur Geschichte der Santini-Sammlung, in: Schmitz/Ammendola: *Sammeln – Komponieren – Bearbeiten* (wie Anm. 5), S. 40–47, hier S. 41–43.

23 Vgl. hierzu das Sitzungsprotokoll vom 19. März im Archivio di Campo Santo, libro 177, S. 185. Zitiert nach Marx: The Santini-Collection (wie Anm. 22), S. 193.

24 Vgl. Dominik Höink: Zwischen Santini-Sammlung und Choralreform. Zur Biographie des Domvikars und Domchordirektors Bernhard Quante, in: Ammendola/Schmitz: „Sacrae Musices“ (wie Anm. 15), S. 270–299, hier S. 279f.

25 Vgl. hierzu ausführlich Rudolf Ewerhart: Die Bischöfliche Santini-Bibliothek, Münster 1962 (*Das schöne Münster*, 35); Klaus Kinder: Die Musiksammlung Fortunato Santinis in der Diözesanbibliothek zu Münster, in: *Mitteilungsblatt der Arbeitsgemeinschaft Katholisch-Theologischer Bibliotheken* 45 (1998), S. 137–145, hier S. 142–145; Ammendola: Von Rom nach Münster, in: Schmitz/Ammendola: *Sammeln – Komponieren – Bearbeiten* (wie Anm. 5), S. 40–47; Andrea Ammendola und Peter Schmitz: *Dokumente aus der Santini-Sammlung und dem Universitätsarchiv Münster*, in: Ammendola/Schmitz: „Sacrae Musices“ (wie Anm. 15), S. 300–353, hier S. 323–352.

26 Edward Joseph Dent: The library of Fortunato Santini, in: *Monthly Musical Record* 34 (1904), S. 64–65.

27 Joseph Killing: Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Düsseldorf 1910.

28 Vgl. Fellerer: Fortunato Santini als Sammler u. Bearbeiter (wie Anm. 15); ders.: Die Musikalischen Schätze der Santinischen Sammlung. Führer durch die Ausstellung der Universitätsbibliothek Münster anlässlich des III. Westfälischen Musikfestes in Münster, Münster 1929; ders.: Verzeichnis

der kirchenmusikalischen Werke der Santinischen Sammlung, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 26 (1931), S. 111–140; 27 (1932), S. 157–171; 28 (1933), S. 143–154; 29 (1934), S. 125–141; 30 (1935), S. 149–168; 31 (1936–1938), S. 95–110; ders.: Bachs Johannes-Passion (wie Anm. 15).

29 Über Vollbachs Leben und Wirken vgl.: Fritz Volbach (1861–1940). Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler. Festschrift zum 60jährigen Bestehen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, hrsg. von Klaus Hortschansky, Hagen 1987 (Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte, 20).

30 Vgl. Rudolf Ewerhart: Die Händel-Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster, in: Händel-Jahrbuch 6 (1960), S. 111–150; ders.: Die Bischöfliche Santini-Bibliothek (wie Anm. 25); ders.: Art. Santini, Fortunato. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 11, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1963, Sp. 1381–1383.

31 Vgl. das genaue Konzertprogramm in: Ewerhart: Santini-Bibliothek (wie Anm. 25), S. 26–27. Das Kammerkonzert wurde im Übrigen auch im Westdeutschen Rundfunk gesendet.

32 Andrea Ammendola: „Sacrae Musices Cultor et Propagator“. Fortunato Santinis Bearbeitung von Carl Heinrich Grauns ‚Der Tod Jesu‘ als Beispiel der Pflege deutscher geistlicher Musik im Italien des frühen 19. Jahrhunderts, Münster 2005 (maschr. Magisterarbeit); Michael Werthmann: Zwischen konventionellem A-cappella-Ideal und kompositorischer Individualität: Studien zu Fortunato Santinis Requiemvertonungen, Münster 2012 (maschr. Masterarbeit; Herrn Werthmann sei für die Übersendung seiner Studie herzlich gedankt); Dirk Sommer: Kammermusik für Blockflöte in der Santini-Bibliothek, Detmold o. J. (maschr. Diplomarbeit).

33 Ammendola/Schmitz: „Sacrae Musices“ (wie Anm. 15).

34 Schmitz/Ammendola: Sammeln – Komponieren – Bearbeiten (wie Anm. 5).

35 Vgl. hierzu die Website des Filmemachers Georg Brintrup: www.brintrup.com/brintrup-film-deutsch/-de/filme/Santinis-Netzwerk.html (08.11.2017).

36 Killing: Kirchenmusikalische Schätze (wie Anm. 27), hier S. 170–173; Peter Schmitz: Eine wenig bekannte Facette. Überlegungen zum kompositorischen Schaffen Fortunato Santinis, in: Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 25 (2010), S. 177–188.

37 Vgl. Andrea Ammendola: Fortunato Santinis Tu es Petrus-Vertonungen, in: Ammendola/Schmitz: „Sacrae Musices“ (wie Anm. 15), S. 114–144, sowie auch Werthmann: Requiemvertonungen (wie Anm. 32).

38 Vgl. hierzu Anm. 15.

39 Vgl. hierzu besonders Franziska Sick: Die Bibliothek als Ort des Kulturtransfers. Das Beispiel der Fürstlich-Waldeckischen Hofbibliothek zu Arolsen, in: Europäischer Kulturtrans-

fer im 18. Jahrhundert. Literaturen in Europa – Europäische Literatur?, hrsg. von Barbara Schmidt-Haberkamp, Uwe Steiner und Brunhilde Wehinger, Berlin 2003, S. 47–58.

40 Vgl. zum Thema Kulturtransfer die folgende Auswahlliteratur: Michel Espagne und Michael Werner: Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S., in: Francia 13 (1985), S. 502–510; dies.: Transfers. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle), Paris 1988 (Éditions Recherche sur les civilisations); Michel Espagne: Französisch-sächsischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Eine Problemskizze, in: Comparativ 2 (1992), S. 100–121; Kulturtransfer im Epochenumbbruch Frankreich-Deutschland 1770 bis 1815, 2 Bde., hrsg. von Hans-Jürgen Lüsebrink und Rolf Reichardt, Leipzig 1997; Johannes Paulmann: Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, in: Historische Zeitschrift (1998), S. 649–685; Matthias Middell: Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis, in: Comparativ 10 (2000), S. 7–41; Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, hrsg. von Wolfgang Schmale, Innsbruck u. a. 2003.

41 Gemäß den verschiedenen Methoden der Netzwerkanalyse stehen die Begriffe Zentralität, Dichte und Cliquenanalyse im Fokus der Betrachtung. Mit Zentralität meint man in der Netzwerkanalyse die Identifizierung der zentralen und bedeutendsten Beteiligten in einem Netzwerk. Differenziert wird diesbezüglich zwischen Gradzentralität, Nähezentralität und Zwischenzentralität. Mit dem Begriff Dichte definiert man in der Netzwerkanalyse das Verhältnis der vorhandenen Beziehungen zur Anzahl maximal möglicher Beziehungen. Dabei werden den einzelnen Beziehungen prozentuale Werte von 0 bis 100 zugeteilt und gestaltet die Aktivität der Gesamtbeziehungen in einem Netzwerk berechnet. Die Cliquenanalyse teilt ein Netzwerk in mehrere Teilgruppen, die vollständig miteinander verbunden sind und sich so von anderen Teilgruppen separieren lassen. Besonders interessant dürfte die Dynamik mehrerer personell sich überschneidender Teilgruppen sein. Vgl. hierzu die folgende Auswahlliteratur: Methoden der Netzwerkanalyse, hrsg. von Franz Urban Pappi, München 1987; Stanley Wasserman und Katherine Faust: Social network analysis, Cambridge 1994 (Structural analysis in the social sciences, 8); Dorothea Jansen: Einführung in die sozialwissenschaftliche Netzwerkanalyse, 2. Aufl., Opladen 2003; Linton Freeman: The Development Of Social Network Analysis. A Study In The Sociology Of Science, Vancouver 2004; Hans J. Hummel, Wolfgang Sodeur und Frank Trappmann: Strukturanalyse sozialer Netzwerke. Konzepte, Modelle, Methoden, Wiesbaden 2005.

42 Vgl. hierzu die Website der ULB Münster: www.ulb.uni-muenster.de/nachlaesse/netzwerk/index.html (08.11.2017).