



„Messe alla Rossini“ – Der Zauber einer großen Petitesse

Viele Jahre hatte er seine Rezepte vornehmlich in der Küche ausprobiert, seinen Sinn für feine Zutaten, seinen Geschmack, sein dramaturgisches Gespür auf die Zubereitung guten Essens gewandt. Er hatte es sich leisten können, denn sein Glück hatte er längst schon mit seinen 39 Opern gemacht und dem, was ihm seine jährliche Rente und seine Anstellungen in Paris einbrachten. Komponiert hatte er auch noch, vor allem geistliche Musik und später die „Alterssünden“ – Stücke mit teilweise abseitigen Titeln, die seinen Sinn für Humor widerspiegeln. Doch gegen Ende seines Lebens griff er noch einmal alles auf, um ein großes Werk zu schreiben, von dem er selbst in ironischer Distanzierung als „Petite Messe solennelle“ sprach ... um sie im selben Atemzug keinem Geringeren als dem „lieben Gott“ zu widmen und die alles andere als eine „Petitesse“, eine Kleinigkeit, ist.

Der Titel schon ist ein Widerspruch in sich, denn eine „solenne“, also feierliche Messe, ist per se erstmal etwas Großes (selbst wenn man nicht in den Maßstäben der *Missa solennis* von Beethoven denkt). Die feierliche Messe Gioachino Rossinis (er selbst hatte für sich die ungewöhnliche Schreibung seines Vornamens mit nur einem „c“ gewählt) ist zwar in ihren zeitlichen Dimensionen mit etwa anderthalb Stunden der Beethoven'schen ebenbürtig, doch in ihrer gesamten Auffassung ein „italienischer“ Gegenentwurf zum riesenhaften Anspruch des rheinischen Wahl-Wieners.

Hinter der scherzhaft von Rossini formulierten Frage, ob es sich bei seiner Messe um „heilige Musik“ (*musique sacrée*) oder verdammte Musik (*sacrée musique*) handele, verbirgt sich aber

mehr als die Scheu des von Selbstzweifeln geplagten Empfindsamen, der die plakative Äußerung scheut und seine Ernsthaftigkeit gerne in ironischer Distanzierung verbirgt. Für seine großen geistlichen Kompositionen, wie etwa das bedeutende „*Stabat Mater*“ (in seiner endgültigen Fassung 1841 entstanden), war Rossini von den Verfechtern eines „reinen“ Kirchenstils teilweise heftig kritisiert worden, da seine Musik als der Oper zu nahestehend und daher zu weltlich empfunden wurde. Diese Kritik könnte man auch auf die *Petite Messe* anwenden, doch sollte man vorsichtig sein, die vordergründig opernhafte Züge des Werkes vorschnell zu verdammen.

Was Rossini in den Rezepten seines Opernstils für das große „Menu“ der *Petite Messe* verwendet, ist nämlich alles andere als plakative, auf Überwältigung zielende Oberflächlichkeit. Auch wäre ihm – um diesen Vergleich noch einmal zu bemühen – der Ansatz von Beethovens *Missa solennis*, in einem titanischen Wurf quasi die Welt aus den Angeln heben zu wollen, völlig wesensfremd. Es handelt sich viel eher um die Musik eines Scheuen, deren tiefe Sinnhaftigkeit sich auch aus der Sinnhaftigkeit ihrer Faktur erschließt, der Verbindung des Kunstvollen mit der Leichtigkeit und reinen Schönheit des italienischen *Belcanto*. So geschieht etwa die Unterlegung des in subtiler Harmonik entfalteten Kyrie mit einem fast nervösen Rhythmus des begleitenden Klaviers wohl auch in der Absicht, einem kontrapunktischen Satz die Schwere, man möchte sagen: die manchmal fast penetrante Bedeutsamkeit des Kirchenstils, zu nehmen. Der formal wie klanglich wunderbar ausbalancierte Satz schwebt gewissermaßen wie auf einem fliegen-



den Teppich – ein Effekt, der auch für die großen Fugen am Ende des Gloria und des Credo gilt.

Hier, insbesondere in der Fuge „Cum sancto spiritu“ des Gloria, erlaubt sich Rossini harmonische Ausflüge in Sphären, die seinen an den „lieben Gott“ gerichteten Satz „... und verleihe mir das Paradies ...“ in vollkommener Weise wiederzugeben scheinen. Die paradiesisch entrückte Schönheit dieser Passagen, in denen die Zeit stillzustehen scheint über dem subtil dahintreibenden Rhythmus des Klaviers, gehört für mich zu den anrührendsten Momenten in Rossinis Komposition. Die Rückkehr auf die Erde in einer gewaltig steigenden Coda in typisch Rossinischer Ouvertüren-Manier scheint dann umso mehr die Freude am Leben zu feiern. Am Ende meint man geradezu die Glocken läuten zu hören, und der regelmäßige Besucher von Weihnachtsgottesdiensten kann sogar bei genauem Lauschen „O du fröhliche“ anklingen hören (was Rossini so sicherlich nicht beabsichtigt hat, auch wenn es zu ihm passen würde).

Ähnliches gilt auch für die solistischen Sätze. Die große Bass-Arie „Quoniam tu solus sanctus“ etwa beginnt für den Sänger in einer sehr zurückhaltenden Dynamik, fast scheu. Natürlich enthält der Komponist dem Sänger seine große Steigerung nicht vor – dafür ist Rossini viel zu musikalisch. Aber die Differenziertheit der Mittel, die ungemaine Farbigkeit der Harmonik sind alles andere als plakativ, sondern dienen der Intensivierung des inhaltlichen Ausdrucks. So auch im abschließenden „Qui tollis“, in dem Rossini den Solo-Alt und den Chor kombiniert und von e-moll aus in das quasi diametral entgegengesetzte es-moll ausweicht, bevor das Werk in E-Dur ausklingt.

Auch die Wahl der klanglichen Mittel fügt sich stimmig in das Konzept einer zunächst einmal

für den kleinen Rahmen konzipierten, verinnerlichten Komposition. Was uns heute als Kuriosum erscheinen mag, eine Besetzung mit Klavier und Harmonium, war zu Rossinis Zeit nicht ungewöhnlich, da sich das Harmonium großer Beliebtheit erfreute. So hat etwa kein Geringerer als der große César Franck seine Sammlung „L'Organiste“ ausdrücklich für Orgel oder Harmonium bestimmt. Rossini selbst hat die Messe zwar später noch instrumentiert, aber nur (darauf lassen seine Äußerungen schließen), um zu verhindern, dass sie von seinen Zeitgenossen zu einem klanglichen Ungeheuer verarbeitet wird, das seinen Intentionen zuwiderliefe.

Wie ernst es Rossini um diese Messe war, mag abschließend ein aus heutiger Sicht merkwürdiger Umstand verdeutlichen. Das „Christe eleison“, ein meisterlicher Doppelkanon von zauberhafter Schönheit, stammt gar nicht von Rossini, sondern von dessen Freund Louis Niedermayer, der es bereits 1849 komponiert hatte. Niedermayer war 1861, drei Jahre vor der Uraufführung der „Petite Messe“, gestorben. Es ist eine anrührende Geste, dass Rossini die Komposition seines Freundes hier quasi einschmuggelt. Wohl kaum, weil er selbst nicht in der Lage gewesen wäre, etwas Gleichwertiges zu komponieren, sondern vermutlich weil er sehr wohl wusste, dass diese wertvolle Musik unter dem berühmten Namen Rossini sehr viel eher überdauern würde, als unter dem viel weniger bekannten Niedermayer. Die Ironie, die Welt mit ihren eigenen Mitteln zu überlisten und so dem Paradies durch eine Tat von raffinierter Güte ein wenig näher zu kommen, hat Rossini gewiss sehr gefallen. Es wäre ihm zu wünschen, dass er bei seinem Tode vier Jahre später das hat sehen dürfen, was er sich ersehnt hat.

Jochen Faulhammer