

Falls Gluck zur Hölle gefahren ist, dann wegen seiner *Armide*. So jedenfalls äußert er sich selbst, nachdem er es 1777 gewagt hat, eine Oper ohne glücklichen Ausgang zu schreiben und eine Musik zu offenbaren, die den Opernstreit in Paris zum Kochen brachte. Anstelle eines allseits erwarteten ›lieto fine‹ lässt Gluck am Ende offen, wohin es die Titelheldin verschlägt. Armida hat ihr Zauber Schloss zerstören lassen und verschwindet – so steht es in der Partitur – auf einem »geflügelten« Wagen. Unter den zurechtgerückten Schluss in D-Dur, der dem hektischen Treiben der Dämonen ein Ende setzt, hat der Komponist noch ganz in der Manier seiner barocken Vorgänger das übliche ›Ad majorem Dei gloriam‹ hingeschrieben. Wofür hat sich Gluck, der Reformator unter den Opernkomponisten, Gottes Segen versichert?

»Bisher war ich so einfältig zu glauben, sämtliche Leiden- schaften gehörten in den Ausdrucksbereich der Musik«, pariert Gluck einen seiner schärfsten Kritiker (den angesehenen Pariser Schriftsteller La Harpe) und ist überzeugt, Musik »dürfe durch die Darstellung eines Wutausbruches und eines Schmerzensschreis nicht weniger gefallen als durch die Schilderung von Liebesseufzern«. Es kommt anders und das Pariser Publikum muss sich umgewöhnen: Die Sängerin der Armida verzichtet auf die publikums- wirksamen Ausschmückungen ihrer Arien und hält sich an die von Gluck eingeforderte Textdeutlichkeit. Die vokale Akrobatik steht neuerdings im Dienst ungeschmink- ten Ausdrucks und dieser bewegt sich in Armidas Musik durchweg in Extremen. Rache, Wut, Angst und dazwi- schen auch das Eingeständnis großer Gefühle durchziehen das Stück. Nicht singen, sondern »einfach so schmerzvoll schreien«, als ob man dir »ein Bein absäge« – was Gluck dem Sänger des Orpheus befohlen hat, trifft das zentrale Anliegen seiner szenisch konzipierten Musik und deren gegen die Konvention sich richtende Aufführungspra- xis: Der Gesang ist auf den Text fokussiert, Mimik und Gestik auf die seelischen Regungen. Erst dann ist Musik imstande, so Gluck, »alle mitzureißen« und erhebt mit dieser Forderung den Anspruch auf ein totales Theater: »Die Stimme, die Instrumente, alle Töne, selbst die Pau- sen« streben nach einem einzigen Zweck, »und zwar nach dem Ausdruck«, heißt es in der Entgegnung an La Harpe.

Vom Ende des ›Wunderbaren‹

Die Wut der Titelheldin ist in Tatkraft verwandelter Schmerz und über die Einbettung in das Experiment durchkomponierter Form hinaus Tabubruch gesellschaftlicher Regeln: Aus *Armide* – dem Inbegriff mythischer Liebe einer Zauberin zu einem christlichen Ritter und deren regelkonformer Abbildung in Jean-Baptiste Lullys gleichnamiger *Tragédie lyrique* von 1686 – wird die Innenansicht einer Frau, die buchstäblich aus der Rolle fällt. Anstelle der gepflegten Abfolge von Secco-Rezitativen und Da-capo-Arien treten durchkomponierte Szenen, die die Technik des Films vorwegnehmend aneinander geschnitten werden und für gnadenlose Umbrüche sorgen. So hat sich das Publikum, bisher an das höfische Regelwerk der ›bienséance‹ (an die Dämpfung der Affekte) gewohnt, den Rückgriff auf ein Symbol französischer Kultur nicht vorgestellt. »Ich mag den Schrei eines leidenden Menschen nicht hören« ist die Kurzfassung dessen, was die Kritiker Glucks grenzüberschreitender Musik vorwerfen. Sie stellen »Lärm« und »Geschrei« fest, wo sie in Form gegossenes Liebesgeflüster erwarten, sie begegnen einer außer Kontrolle geratenen »Medea« und vermissen die Zauberin mit gebrochenem Herzen. Die Welt des Wunderbaren, das an Lully bewunderte ›merveilleux‹ der Barockoper, ist aus den Fugen: Statt Fabelwesen der Märchenwelt werden (auch) wirkliche Konflikte vorgeführt.

Das ist ein Angriff auf die höfische Oper und zielt letztlich auf die politische und moralische Ordnung des Absolutismus. Weil Gluck sich wörtlich auf Lullys Formkanon bezieht (etwa in der in Galanterie verwandelten Chaconne), ist der Akt der Neuvertonung des bis auf wenige Zeilen unveränderten Librettos besonders unverschämt. In der Einleitung zu Armidas Monolog am Ende des zweiten Akts (»So fiel er nun in meine Hände«) hat Gluck das Kräftemessen mit dem Hofkomponisten des Sonnenkönigs geradezu herausgefordert – er ist nämlich beim Remake des Lieblingsstücks des Pariser Publikums planmäßig vorgegangen und schreibt mit *Armide* ein Stück, das einerseits die Etikette französischer Prunkoper wahrt und mit den beliebten Einlagen in Form von Balletten aufwartet. Andererseits bricht Gluck die Regeln einer Musikdramaturgie, die auf Zerstreung setzt, und baut etwa in den entscheidenden Rezitativen Armidas den instrumentalen Part zur eigenständigen Ausdrucksebene aus. Der klangfarblichen Verfeinerung des Orchesters stehen die Deklamationsregeln des französischen Verses gegenüber, die Gluck – anders als noch Lully – frei interpretiert.

Armida, die angetreten ist, Rinaldo zu töten, wird in besagtem Monolog von der Liebe zu ihm überwältigt. Wie Lully beginnt auch Gluck mit einem instrumentalen Vorspiel, auf das der rezitativische Monolog folgt, und er beschließt ihn mit einer Arie, in deren Einleitung die Instrumente das Thema vorwegnehmen. Lully steuert einen