

# Musizieren mit Antenne

Im Gespräch: Andrea Marcon

Die Fragen stellte Johannes Jansen



Andrea Marcon bei der Probe im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie (Fotos: C. Esch-Kenkel/Kammerakademie Potsdam)

Er weiß, wie man den Winterregen in den ›Jahreszeiten‹ richtig prasseln lässt, Seestürme in perlenden Klang verwandelt und überschäumende Gefühle musikalisch in den Griff bekommt. Als Kind des Veneto besitzt Andrea Marcon offenbar ganz besondere Antennen für die Klangwelt des italienischen Barocks. Den Begriff ›Antenne‹ benutzt er selbst gern, um auszudrücken, worauf es ihm beim Zusammenspiel besonders ankommt. Mit dem Venice Baroque Orchestra, das vorwiegend aus Musikern seiner Heimatregion besteht, und Geigerstar Giuliano Carmignola, der wie er aus Treviso stammt, hat er Marksteine der Vivaldi-Interpretation gesetzt, aber auch mit Bach und Händel Ehre eingelegt. Gesangsdiven wie Magdalena Kožená, Angelika Kirchschlager und Simone Kermes vertrauen sich ihm als Dirigenten an – und zunehmend auch Orchester wie die Kammerakademie Potsdam und das Ensemble Oriol, die sich sowohl aufs moderne als auch historische Musizieren verstehen und ihn im vergangenen Jahr zu ihrem künstlerischen Co-Direktor berufen haben. ›Metamorphose‹ hat Marcon seinen ersten Konzertyklus mit Musik von Vivaldi bis Strauss im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie genannt. Dort trafen wir ihn am Abend eines langen Probenabends zu einem kurzen Gespräch.

CONCERTO: Wie erklären Sie sich, dass Italien exzellente Barockmusiker in so großer Zahl hervorbringt, obwohl die italienischen Konservatorien in der europäischen Hochschullandschaft nicht besonders gut dastehen?

MARCON: Wenn ich Ministerpräsident Italiens wäre, würde ich alle Konservatorien sofort schließen und noch einmal bei Null anfangen. Ich selbst hatte eine Professur in Italien und habe sie wieder aufgegeben. Es gibt zwar Inseln, wo es etwas besser ist, und natürlich gibt es auch dort, wo es schlecht ist, einzelne gute Lehrer, aber die Gesamtsituation ist katastrophal, mit gewissen Ausnahmen. Ich sehe das sehr kritisch, weil eine Änderung auf der Grundlage des bestehenden Systems nicht möglich ist. Wenn in Italien eine Stelle neu zu besetzen ist, gibt es keine Lehrprobe, kein Probespiel, keinen Wettbewerb und keine Vergabekommission, sondern es kommt zum Zuge, wer die meisten Dienstjahre angesammelt hat. Wenn man das nicht ändert, wird sich die Lage der italienischen Konservatorien niemals verbessern.

CONCERTO: Sie selbst haben es wie viele andere vorgezogen, im Ausland zu studieren.

MARCON: Es war eine Notwendigkeit. Ich musste den Konservatoriumsmauern entfliehen, weil ich das schreckliche Gefühl hatte, dort einbalsamiert zu sein. Und es kann doch wohl nicht sein, dass man sich mit achtzehn, wenn man noch voller Energie und Idealismus ist, wie eine Mumie fühlt. Zum Glück gab es damals in Italien die ersten Konzerte von Künstlern wie Gustav Leonhardt und den Gebrüdern Kuijken. Wir sind zu ihnen gepilgert, wo immer sie aufgetreten sind, und auch die verfügbaren Schallplatten mit Alter Musik haben den Impuls verstärkt, aus Italien fortzugehen. So kam ich an die Schola Cantorum Basiliensis.

CONCERTO: ... an der Sie heute selbst unterrichten. Sie haben die Bedeutung der Schallplatte und Namen wie Kuijken und Leonhardt hervorgehoben. Welche Rolle spielte Nikolaus Harnoncourt?

MARCON: Er war damals nicht so oft in Italien, aber seine Schallplatten – insbesondere die Aufnahme der ›Vier Jahreszeiten‹ – haben ein richtiges Erdbeben ausgelöst. Er war so etwas wie ein Prophet für uns und durch seine Bücher, die es schon sehr früh in italienischer Übersetzung gab, auch eine Quelle der Inspiration. Erst durch seine ›Klangrede‹ haben wir begriffen, dass Musik eine Sprache ist. Es ist eigentlich eine einfache Sache, aber auf der Schule hatten wir das nicht gelernt: Beim Spielen muss man erzählen. Wenn man nichts zu sagen hat, sollte man auch nicht spielen.

CONCERTO: Wieviel ausschmückende Erzählung ist erlaubt? Es gibt da eine Jahreszeiten-Einspielung von Nigel Kennedy, der mit klanglichen Verfremdungseffekten arbeitet und ganze Passagen hinzuerfindet...

MARCON: Jeder ist frei und macht, was er will. Aber mir geht das zu weit. Was zu der Musik hinzukommen sollte, ist nur die Interpretation. Man muss zwar wie ein Schauspieler agieren, aber im guten Sinne, und nicht Shakespeare oder Goldoni nehmen und sagen: ›Wie es geschrieben ist, gefällt es mir nicht, also dichte ich noch etwas hinzu‹. Ein bisschen ist es auch bei den Monteverdi-Opern so. Ich hege eine große Bewunderung für viele meiner Kollegen – aber wenn man alles zum *recitativo accompagnato* ausinstrumentiert oder noch etwas dazu komponiert, kommt es mir vor, als würde man der Stärke des Basso continuo und des *recitar cantando* nicht vertrauen. Die Musik von Cavalli und Monteverdi ist anders gedacht. Auch bei Vivaldi muss man nichts hinzu-



erfinden. Wer käme auf die Idee, in die ›Mondscheinsonate‹ oder die Fermate nach dem Ta-ta-ta-aa in Beethovens Fünfter noch etwas einzufügen? Das wäre ein Skandal. Aber bei Vivaldi darf man das?

CONCERTO: Auch Sie lassen Ihren Musikern doch eine gewisse Gestaltungsfreiheit, nicht nur in den Kadenzten...

MARCON: Natürlich gibt es solche ›ungeschriebenen‹ Sachen. Zum Beispiel im ›Winter‹ der ›Jahreszeiten‹. Der erste und der dritte Satz stehen in f-Moll und der Mittelsatz in Es-Dur. Das ist genial! Dass der dritte Satz mit einem Solo beginnt, ist für mich ein Hinweis darauf, dass man zwischen den Sätzen gar keine Pause machen sollte. Darum habe ich Giuliano Carmignola gebeten, zwischen dem ersten und zweiten Satz ein paar Takte zu improvisieren. Die Idee dahinter ist der Übergang von der Kälte, die im ersten Satz geschildert wird, hinein in die warme Stube.

CONCERTO: Von drinnen schaut man dann mit Behagen hinaus in den prasselnden Pizzicato-Regen, den man bei vielen Aufnahmen dieses Konzertes allerdings gar nicht hört...

MARCON: ... weil es meist viel zu langsam ist. Aber Largo und Larghetto sind in der italienischen Musik im Unterschied zu Adagio und Adagio molto keine langsamen Sätze.

CONCERTO: Während man früher nur, wenn überhaupt, ein Cembalo mitspielen ließ, nimmt man heute gern Lauten hinzu. Mit Ivano Zanenghi gehört ein Lautenist zur Stammformation Ihres Orchesters, der auch als Rockmusiker Erfahrung hat. Wieviel improvisierter Zupfklang ist erlaubt?

MARCON: Wenn Sie an Vivaldis ›Judita triumphans‹ denken – da haben allein vier Theorben mitgewirkt. Dass der Basso continuo eine wichtige Rolle spielt, ist ja heute gar keine Frage mehr. Es war Jesper Christensen, der die Geschichte des Basso-continuo-Spiels verändert hat. Er war einer meiner Lehrer in Basel und ist jetzt mein Kollege dort. Vor zwanzig Jahren hat man das Cembalo noch als zu laut empfunden und den Deckel zugemacht. Doch der Basso continuo ist komponierte Improvisation, und je mehr Instrumente mitwirken, desto mehr kann man verzieren. Deshalb spielen in unseren Konzerten und Aufnahmen manchmal zwei Arciliuti mit. Man muss natürlich kreativ sein, fast wie in einer Rockband, damit es lebendig wird. Continuospieler müssen die Regeln im Kopf und in den Fingern haben und sie beim Musizieren gleichzeitig vergessen. Darum ist unser Lautenist im Orchester ein ganz wichtiger Mann.

Termine mit Andrea Marcon: 16.2. (Mozart/Beethoven, Potsdam), 19./23.2. u. 14./16./30.3. (*L'Orfeo*, Theater Basel), 28.6. (Bach/Händel, Berlin)