

Rolling Stone Graindelavoix

Konzert

Do 18.05. / 19:30

Orangerie

DEUTSCHE
ERSTAUFFÜHRUNG

KOPRODUKTION

**KUNSTFESTSPIELE
HERRENHAUSEN**

**HAN
NOV
ER** 

Rolling Stone Graindelavoix

Konzert

Do 18.05. / 19:30

Orangerie

DEUTSCHE
ERSTAUFFÜHRUNG

KOPRODUKTION

Dauer ca. 1h 15 min, keine Pause

Sprache Latein

Künstlerische Leitung, Konzept Björn Schmelzer / **Sopran** Teodora Tommasi, Florencia Menconi / **Alt** Andrew Hallock / **Tenor** Albert Riera, Andrés Miravete, Marius Peterson / **Bass** Tomàs Maxé, Arnout Malfliet / **Kornett** Lluís Coll i Trulls / **Serpent** Berlinde Deman / **Horn** Pierre-Antoine Tremblay, Christopher Price / **E-Gitarre, Soundkonzept, Arrangements, Komposition** Manuel Mota / **Ton** Alex Fostier / **Lichtdesign** Fostier, Garcia & Schmelzer / **Künstlerische Beratung** Margarida Garcia / **Produktion** Katrijn Degans

Produktionsleitung KunstFestSpiele Vivien Hohnholz, Josef Zschornack

Do 18.05. / nach der Vorstellung

Kunst & Essen zu Rolling Stone

Festivalzentrum (Tickets 16 Euro, zzgl. Gebühren)

Was kann Kunst und Musik in Zeiten von Katastrophen und Krisen bedeuten, fragte sich Graindelavoix und zog zur Beantwortung dieser Frage zwei große Künstler des 16. Jahrhunderts zu Rate.

Den niederländischen Renaissancemaler Pieter Bruegel, der in den 1560er Jahren als Reaktion auf politische Katastrophen und Ikonoklasmus mit der Grisaille-Malerei begann, die ausschließlich in Grau, Weiß und Schwarz ausgeführt wurde, sowie den franko-flämischen Komponisten Antoine Brumel, dessen zwölfstimmige „Erdbebenmesse“ verschollen war und in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts wiederentdeckt und uraufgeführt wurde. Für diese Künstler ist der Begriff der „Auferstehung“ nicht Revolte, Revolution oder Aufstand, sondern die erschreckende Konfrontation mit dem Rumpeln eines kolossalen Grabsteins, mit Steinstaub, Schutt und einem schwarzen Loch.

Auf den Ruinen der Vergangenheit und der Gegenwart stellt Graindelavoix die Komposition von Brumel nach, der Ausschnitte aus dem neorealistischen Dokumentarfilm ‚Il Culto delle Pietre‘ von Luigi di Gianni aus dem Jahr 1967 vorangestellt sind: einer Allegorie auf eine moderne Welt der Trägheit und des Aberglaubens. Zu den rauen Stimmen von Graindelavoix kommen ungewohnte Klänge von vier Bläsern hinzu, die von dem portugiesischen Avantgarde-Gitarristen Manuel Mota zusammengefügt und arrangiert wurden, und man kann sich vorstellen, wie ein Atlas der Katastrophen klingen könnte.

7 Fragen an Björn Schmelzer, Künstlerischer Leiter Graindelavoix

Warum haben Sie Antoine Brumels so genannte „Erdbebenmesse“ (Missa Et ecce terrae motus) für Ihr neues

Programm „Rolling Stone“ ausgewählt?

Ich mag diese verrückte Messe von Brumel, weil sie einzigartig ist. Es war immer ein Traum, diese Komposition für 12 Stimmen aufzuführen, dieses monströse und brillante Werk, das voller kontrapunktischer Widersprüche steckt.

Die Messe ist beispiellos und unvergleichlich mit dem, was zu Brumels Zeiten komponiert wurde. Und einiges davon gilt auch heute noch: Sie erinnert uns an viele später entstandene Gattungen und sogar an zeitgenössische Stile.

Auf alle Fälle faszinieren mich musikalische Werke, die in ihrer Zeit außergewöhnlich und in diesem Sinne wesentlich sind für eine bestimmte historische Epoche. Indem man solche Werke ernst nimmt und sie als entscheidend betrachtet, beginnt man, das Bild der Vergangenheit zu verändern, was im Grunde bedeutet, dass man seine eigene Zeit verändert. Das ist unsere antihistorische Position, die ich mit Graindelavoix einnehme: Denn der Historismus nimmt immer den historischen Kontext und eine symbolhafte Kultur als Maßstab, von dem die Kunstwerke dann ein Abbild sein sollen. Mich aber interessiert, wie Kunst- und Musikwerke im Widerspruch dazu stehen und sogar damit brechen. Brumels „Erdbebenmesse“ ist buchstäblich eine solche künstlerische Sollbruchstelle.

Können Sie uns über diese bedeutende „Sollbruchstelle“ noch etwas mehr erzählen?

Antoine Brumel war ein französischer Zeitgenosse des viel bekannteren Komponisten Josquin Desprez. Eine Zeit lang

war er der Chorleiter von Notre Dame in Paris. Er starb um 1512.

Die 12-stimmige Messe muss etwa um 1500 komponiert worden sein.

Formal handelt es sich um eine liturgische Messe, in der der Komponist den Anfang einer Melodie mit einem Text für die Osterliturgie als Leitmotiv nimmt, um das er Muster von auf- und absteigenden Texturen webt, die scheinbar unendlich fragmentiert sind, und sich wiederholen.

Die Wiederholung ist sicherlich eines der Hauptmerkmale dieser Komposition. Der Text lautet: Et ecce terrae motus („Und siehe, die Erde bebte“).

Dies könnte man als eine orthodoxe Art und Weise interpretieren, die Ostermesse mit der Idee der Auferstehung Christi in Verbindung zu bringen.

In der Bibel ist diese Auferstehung jedoch keine visuelle Erfahrung mit Zeug*innen, wie es die christliche Ikonografie glauben machen will, sondern eine akustische Erfahrung des Bebens der Erde, das durch die Drehung und Verschiebung des runden Grabsteins, der das Grab Christi bedeckte, verursacht wird: Die Grabwächter schliefen oder waren wie versteinert, und als die Frauen kamen, um den Leichnam einzubalsamieren, fanden sie das Grab leer, der Leichnam Christi war verschwunden.

In der gängigen christlichen Ikonografie wird diese ursprüngliche negative und abwesende Erfahrung der Auferstehung in einen positiven Moment umgewandelt: Normalerweise wird dieser Moment durch einen siegreichen Christus visualisiert, der mit einer wehenden Fahne in der Hand im Triumph auf dem Grabstein steht.

An dieser Lesart beteiligt sich Antoine Brumel nicht. Statt einen biblischen Text mit einer klaren Auferstehungsbotschaft zu verwenden, wählt Brumel bewusst den psycho-akustischen Moment des Erdbebens: Das Sehen ist hier nicht von Bedeutung. Niemand erscheint, um die Auferstehung zu bezeugen. Was bleibt, ist ein fehlender, abwesender Körper. Und es ist

noch mehr Dialektik im Spiel: Das Erdbeben als ein Symbol für die Auferstehung steht ebenfalls für die Zerstörung, die natürliche und die menschliche Katastrophe.

Dass dies kein Zufall, sondern Brumels Absicht ist, beweist der programmatische Charakter seiner Musik: Den Hörer*innen wird ein Klangbild eines Erdbebens vor Augen geführt. Die extrem dichte 12-stimmige Polyphonie mit wiederholten ab- und aufsteigenden Mustern ahmt nicht nur das Wegrollen des runden Grabsteins nach, sondern sie erzeugt auch den Klang tektonischer Risse und Brüche, voller harmonischer Widersprüche.

Mit einem Augenzwinkern könnte man Brumel quasi als den ersten „Öko-Komponisten“ bezeichnen, nur ist seine Vision der Natur keine rein ganzheitliche, sondern eher eine dialektische. Brumel scheint nicht für eine Symbiose oder eine Harmonie mit der Natur einzutreten, sondern für eine, in der die Unvollkommenheit, die Zerstörung und die Katastrophe gleichsam in den Prozess selbst eingeschrieben sind. Als ob ökologische Verantwortung bedeute, dass das Bewusstsein für unvermeidliche ökologische Katastrophen eine Dialektik von Hoffnung und Erneuerung ist, die vom Standpunkt der Katastrophe selbst ausgedacht werden muss.

Für Sie vertritt der flämische Maler Pieter Bruegel d. Ältere eine ähnliche Haltung?

Ja, ich denke schon, konzeptionell auf jeden Fall. Er geht sogar noch weiter, und politisch ist es noch offensichtlicher. Was in der Messe von Brumel praktisch vorhanden ist, wird durch die Lektüre der künstlerischen Arbeit von Bruegel noch deutlicher. Ich denke, so sollten wir Geschichte und historische Kunst lesen: nicht von einem historistischen Ausgangspunkt und ursprünglichen Kontext aus, sondern von einem Punkt des eventuellen Bruchs. So kann Brumels Komposition durch Bruegel ihr eigentliches Potential erhalten. Aber es gibt noch mehr, etwas, das die Messe auf eine unvorhergesehene Weise mit Bruegels Kunst verbindet.

Wir haben keine Quellen über die Messe aus Brumels Zeit. Ich stelle mir also vor, dass sie um die Mitte des 16. Jahrhunderts als verloren galt. Aber was passiert dann? Genau nach dem Bildersturm von 1566, einem Höhepunkt der Religionskriege zwischen Protestant*innen und Katholik*innen, taucht die Messe am bayerischen Hof durch die Vermittlung von Orlando di Lasso auf, einem der bedeutendsten Komponisten und Kapellmeister der Renaissance, der die Brumel-Messe für eine Aufführung transkribieren ließ.

Zur gleichen Zeit entwickelt Bruegel in Flandern eine neue Art der Grisaille-Malerei als Reaktion auf die Zerstörung von Kunstwerken und als Antwort auf die Rolle der Kunstdarstellung im Allgemeinen. Seine Steinbilder sind eine künstlerische Reaktion auf das katastrophale Klima, in dem er lebte, auf das Ende der Kunst und auf die Frage, ob sie noch eine wichtige Rolle spielen könnte. Vielleicht geht die religiöse Kunst hier zu Ende und wandelt sich direkt in politische Kunst. Vielleicht muss die religiöse Kunst keine Säkularisierung durchlaufen, um durch und durch politisch zu werden.

Wie haben Sie Bruegels Grisaille-Zeichnung als Inspiration für Ihre Performance genutzt?

Stellen Sie sich vor, er stellt hier den Triumph des christlichen Glaubens, die Auferstehung, dar.

Nun, ich denke, es ist die peinlichste und verstörendste Darstellung dieses Ereignisses in der gesamten Geschichte der westlichen Kunst. Die traditionelle Ikonografie stellt den triumphierenden, auferstandenen Christus als ihr zentrales Thema dar. Bruegel hingegen macht daraus nur ein marginales Detail: Christus, der auffliegt und fast unsichtbar ist, während die ganze Aufmerksamkeit dem Engel (man beachte seine Geste der Unwissenheit oder des Unglaubens) auf dem riesigen Stein gilt, der ein dunkles und leeres Loch freigibt.

Die Figuren, die das Ereignis umgeben, schlafen oder sind versteinert. Es ist ein höchst ungewöhnliches Ereignis.

Wichtig ist auch, dass es sich bei der Zeichnung um ein eigenständiges Kunstwerk handelt und nicht um eine vorbereitende Zeichnung für einen Kupferstich. Man sollte also Bruegels Auferstehung zusammen mit den anderen vorhandenen Grisaille-Gemälden katalogisieren. Bruegel ist ein dialektischer Maler: Form und Inhalt sind untrennbar miteinander verbunden, und das Ereignis der Auferstehung ist gleichzeitig untrennbar mit Versteinerung, Trägheit und Tod verbunden. Bruegel begann, eigenständige Grisaille-Gemälde (und -Zeichnungen) anzufertigen, als Reaktion auf den problematischen Bilderkult in der Religion und die gewalttätigen Übergriffe des Ikonoklasmus um 1566.

Diese Zeit war nicht nur von der Pest, extrem hohen Getreidepreisen und lokalen Missernten geprägt, sondern auch von zunehmender militärischer Gewalt, religiösen und politischen Kämpfen und Kriegen.

Wie haben Sie sich der Musik genähert?

Schon die Münchner Handschrift, die einzige, in der die Brumel-Messe überliefert ist, ist selbst ein Opfer der Katastrophe der Zeit, da sie von Bakterien befallen ist und die Tinte zunehmend unleserlich wird.

Der letzte Teil, das Agnus Dei, ist voll von unlesbaren Stimmen und Lücken.

Um dieser Katastrophe und dem Verlust des Originalmaterials zu begegnen, hätten wir versuchen können, diese Teile auf historisierende Weise zu rekonstruieren, so dass man als Zuhörer*in nicht hört, dass etwas fehlt, und bis zum Schluss glaubt, dass die Messe original ist.

Wir haben uns aber dafür entschieden, die Lücken und Löcher als Symptome ernst zu nehmen und sogar zu versuchen, sie hörbar zu machen. Und so fragten wir uns, wie wir diese Lücken und Löcher hörbar machen?

Uns hat der Gedanke inspiriert, dass sich Katastrophen nicht immer als harte

Konfrontation oder unmittelbare Zerstörung präsentieren, sondern auch als chronische Kontaminationen und latente Infektionen. Als wir den Experimentalmusiker und Gitarristen Manuel Mota einluden, mit uns an diesem Projekt zu arbeiten, wurden diese Lücken am Ende des Manuskripts unser Ausgangspunkt. Wir hatten die Idee, eine Art parasitären Spielstil für die E-Gitarre zu entwickeln, manchmal in Kombination mit Serpent, Cornetto und den beiden Hörnern. In gewisser Weise wäre es eine Spielweise, die der Mehrstimmigkeit der Sänger*innen ähnelt, eine Art unheimliche Verdoppelung oder Imitation mit ständigen Abweichungen, Ausrutschern und Beugungen. Es entstand die Idee, die gesamte Komposition, die fünf Teile der „Erdbebenmesse“ und die sie verbindenden Passagen, als einen ungewöhnlichen Klangatlas oder Katastrophenkatalog zu konzipieren.

Das ganze Projekt ist eine Art Dialektik des rollenden Steins, der für Eigenbewegung und Veränderung, aber gleichzeitig auch für Versteinerung und Trägheit steht. Es ist auch eine Genealogie dieser Dialektik, die vielleicht zuerst in der Kunst von Brumel und Bruegel artikuliert wird.

Warum haben Sie sich dafür entschieden, das Programm ‚Rolling Stone‘ mit einem italienischen Dokumentarfilm aus dem Jahr 1967 zu beginnen?

Wir verwenden nur den visuellen Teil dieses außergewöhnlichen Dokumentarfilms von Luigi di Gianni, um die Aufführung für das Publikum zu einem noch fremdartigeren Erlebnis zu machen.

Der neue Soundtrack von Manuel Mota ist der Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung der „Erdbebenmesse“. Die Bilder bieten dem Publikum gleichzeitig eine Art von Erzählung, und sei es eine verwirrende und vielschichtige. Anstatt dieses seltsame Ritual dieser Bewohner*innen eines italienischen Dorfes zu interpretieren, die sich im Staub einer steinernen Krypta oder Katakomben wälzen

und dabei selbst zu Steinen werden, eignet es sich vielmehr als perfekte Allegorie unserer heutigen Situation, aufgrund der Unfassbarkeit und Komplexität der globalen Katastrophen und der Trägheit von Entscheidungen und Handlungen.

Der Film ist ein ganz wichtiges Preludium, ohne eine klare Bedeutung, um in die „Erdbebenmesse“ einzutauchen und unseren künstlerischen Ansatz zu akzeptieren und zu verstehen, denke ich.

Wer sind die Musiker*innen für dieses Projekt?

Wir haben für dieses Projekt eine sehr gemischte Besetzung zusammengestellt. Neben den neun regulären Sänger*innen von Graindelavoix wollte ich die Besetzung durch weitere Sänger*innen mit Blasinstrumenten erweitern, die die apokalyptische Klangfülle verstärken sollen, aber auch zu einer speziellen Art von Historizität beitragen würden.

Berlinde Deman, eine Jazz- und Experimentalmusikerin, spielt ein Serpent, ein schlangenförmig gebogenes historisches Blechinstrument, das wir aus musikalischen Gründen dabei haben wollten, da dieses Instrument neben einer unglaublichen stimmlichen Qualität gleichzeitig ein melancholisches und bedrohliches Temperament besitzt.

Einer unserer regelmäßigen Gastmusiker, Luis Coll i Trulls, ein Kornettist, wurde aus ähnlichen Gründen ausgewählt. Beide Instrumente passen sehr gut zu der Idee, fast prophetische Doppelgänger der Singstimmen zu sein, sie zu imitieren und zu verdoppeln. Die Naturhörner mit ihrer Biege- und Handstopptechnik stammen ja aus dem 18. oder 19. Jahrhundert und wurden in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts nicht verwendet.

Aber genau diese Technik verleiht ihnen einen wunderbar gleitenden und vokalen Charakter, der perfekt zu den Stimmen von Graindelavoix passt.

Darüber hinaus verstärken sie auch rückwirkend die Verbindung mit ästhetischen Begriffen, die im 19. Jahrhundert etabliert und finalisiert wurden, wie das Monströse, das Erhabene und den Verfall. Ausgehend von diesen ästhetischen Begriffen, die seit dem 19. Jahrhundert viel mehr Common Sense sind, wollten wir sie neu deuten oder zurück in das Imaginäre des 16. Jahrhunderts rekonstruieren. Mit dem portugiesischen Experimentalmusiker Mota haben wir bereits vor zehn Jahren zusammengearbeitet und eine Klanginstallation für eine Krypta in der romanischen Basilika von Maastricht geschaffen. Ich wollte mit jemandem zusammenarbeiten, der dem Brumel-Material intuitiv nur das absolut Notwendige hinzufügt, und zwar auf der Grundlage der von den Sänger*innen erzeugten und mit ihnen untrennbar verbundenen Klänge. Auf jeden Fall wollte ich aber eine Art typischen Cross-Over-Stil vermeiden, bei dem Alte Musik auf zeitgenössische Musik trifft. Stattdessen sollte das gesamte Material langsam, leicht und feinfühlig verformt und kontaminiert werden, ohne dass die Hörer*innen mit Klischees von zeitgenössischem oder altem Repertoire konfrontiert wird. Schließlich ist dies auch mit der Partitur im Manuskript aus dem 16. Jahrhundert geschehen, die bereits eine spätere Bearbeitung eines verlorenen Originals ist. Vielleicht ist es die Idee, dass die Kunst die Katastrophe, den Ruin und die Verformung als grundlegende operative Werkzeuge für sich nutzt.

Über Antoine Brumel

Antoine Brumel (auch Brummel, Brommel, Brunello) wurde um 1460 in Brunelles bei Nogent-le-Rotrou geboren. Gestorben ist er nach 1513 in Italien. Er war ein französischer Komponist, Sänger und Kleriker. Seine Herkunft und Ausbildung liegen im Dunkeln. 1483 wurde er Offizium-Sänger an Notre-Dame in Chartres. Ausdrücklich wegen seiner Vorbildung gewährte ihm das Kapitel ein höheres Gehalt als üblich. Von Chartres wechselte er wahrscheinlich nach Genf. Dort wurde er 1486 zum Chormeister ernannt. Er war verantwortlich für die Chorknaben. 1490 wurde er, als bedeutender Musiker gerühmt, in die Hofkapelle aufgenommen. 1492 verließ er Genf mit unbekanntem Ziel.

Die folgenden fünf Jahre sind dokumentarisch kaum beleuchtet. Fest steht jedoch, dass er in dieser Zeit Priester und Kanoniker an der Kathedrale von Laon wurde. Ein Aufenthalt dort im Jahre 1497 ist belegbar.

Ende 1497 bot das Kapitel von Notre-Dame zu Paris Brumel das Amt des Magister puerorum an, auf das er sich bereits früher beworben hatte. Am 5. Januar 1498 wurde er in das Amt eingeführt. Brumel war für Unterhaltung, Ausbildung und Erziehung der zehn Chorknaben verantwortlich und wohnte mit ihnen in der Maîtrise (heute 8, Rue Massillon). Am 30. April 1498 stand Brumel beim Trauergottesdienst für Karl VIII. in der oberen Reihe der Kanoniker oder er gehörte zu den *socii chori*, die das Requiem sangen.

1500 verließ Brumel seinen Posten und wandte sich nach Chambéry, wo ihn am 1. Juni 1501 Herzog Filiberto (1497-1504) zum Kapellsänger ernannte. Das Ernennungsdokument enthält einen Passus, der eine unmittelbar vorangehende Anstellung in der Hofkapelle des französischen Königs anzudeuten scheint. Doch auch diesmal hielt es Brumel nicht lange im Amt: Schon am 1. Juli 1502 schied er aus der Herzoglichen Kapelle. 1503 veröffentlichte der berühmte italienische Buchdrucker

Ottavino Petrucci einen Band mit Kompositionen von Brumel. Dies war eine Ehre, die nur den berühmtesten Komponisten der damaligen Zeit zuteilwurde.

Ende 1505 berief Herzog Alfonso I. d'Este von Ferrara Brumel als Hofkapellmeister in Nachfolge des im Sommer 1505 verstorbenen Jacob Obrecht.

Brumel gehörte der Kapelle wahrscheinlich bis zu deren Auflösung im Jahr 1510 an. Wie die meisten der entlassenen Musiker ging er nach Mantua, wo ihn ein Dokument vom 11. Mai 1512 als auf den Tod erkrankt erwähnt.

Allerdings soll er 1513 gemeinsam mit anderen berühmten Komponisten an der Krönung Leos X. teilgenommen haben, doch gibt es dafür keinen dokumentarischen Beleg.

Biografien

Björn Schmelzer ist Dirigent, Schriftsteller, Künstler, Filmemacher und Anthropologe. Als künstlerischer Leiter des Antwerpener Musikensembles Graindelavoix hat er 17 CDs (sowie verschiedene Werke in Hybridformat) produziert, während er regelmäßig Konzerte in Belgien und im Ausland gibt und Gastaufenthalte in Kunstinstitutionen absolviert. Die umfangreichen Recherchen, die Schmelzer betreibt, um das musikalische Repertoire des Ensembles zu erarbeiten, werden in Essays, Vorträgen und Publikationen vertieft, die seinen Ansatz an der Schnittstelle von spekulativer Theorie, Psychoanalyse, Musik und Kunstgeschichte verorten. Für Schmelzer sind Repertoires aus der Vergangenheit wie Flaschenpost und müssen dialektisch untersucht werden, um aufzuzeigen, wie sie einen Bruch mit dem Horizont ihres Ursprungs artikulieren. Sein besonderes Interesse gilt der Frage, wie die Kunst Zeugnis ablegt von Prozessen der Entfremdung und Subjektivierung, von historischer Fantasie, gotischer Plastizität, Ruin und Kenosis.

Gemeinsam mit Margarida Garcia realisierte Schmelzer die Ausstellung ‚Time Regained: A Warburg Atlas for Early Music‘, aus der ein gleichnamiges, zweibändiges Buch hervorging, herausgegeben von MER in Gent, sowie die Filme ‚Outlandish‘ und ‚Van Eyck Diagrams‘ und die dazugehörige Website darkvaneyck.com.

Schmelzer wird häufig als Gastdirigent und -lehrer eingeladen und gibt Seminare in Antwerpen sowie Meisterkurse für Vokalensembles in Royaumont (bis 2019) und Basel (Masterprogramm Advanced Vocal Ensemble Studies der Schola Cantorum). 2023 wurde er vom französischen Kulturministerium zum „Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres“ ernannt.

Graindelavoix wurde 1999 gegründet und ist ein in Antwerpen ansässiges Musik- und Kunstensemble. Unter der Leitung seines Gründers und Direktors Björn Schmelzer hat es sich der zeitgenössischen und kritischen Interpretation vor allem historischen Vokalrepertoires verschrieben. Die künstlerische Anziehungskraft des Ensembles, der unverwechselbare Klang, der plastische Aufführungsstil und die rigorose Programmgestaltung – allesamt von einer unheimlichen Note geprägt – machen es sowohl einzigartig als auch schwierig, es in der aktuellen Kunstlandschaft zu verorten. Das kritische Hinterfragen alter Repertoires – ihrer ästhetischen und politischen Dimensionen, ihrer Verdrängung und Verfremdung – führt indes oft zu kontroversen Aufführungen, bei denen das Publikum nicht nur herausgefordert, sondern auch mitschuldig gemacht wird. Neben den Sänger*innen, Musiker*innen und üblichen Verdächtigen des Ensembles arbeitet Graindelavoix regelmäßig mit anderen Musiker*innen, bildenden Künstler*innen, Tänzer*innen und Theatermacher*innen zusammen. Zu den Kollaborationen gehören: ‚Cesena‘ (2011) mit der Tanzkompanie Rosas von Anne Teresa De Keersmaeker, Maastricht; ‚Cryptonomies‘ (2014) mit Manuel Mota und Margarida Garcia; und ‚Epitaphs of Afterwardsness‘ (2022) mit dem Pianisten Jan Michiels.

In den letzten zehn Jahren haben sie auch gemeinsame Programme zum mediterranen Sufismus (zusammen mit Hassan Boufous und der Schwesternschaft von Chefchaouen) und zum byzantinischen Gesang (Adrian Sîrbu) erarbeitet. Andere Programme beinhalteten Texte von Samuel Beckett – im Fall von ‚And Underneath the Everlasting Arms‘ (Schlaflosigkeit) – und spezielle Publikumsaufstellungen vor Ort – wie der vierstündige ‚Gesualdo Tenebrae‘-Marathon. Graindelavoix und Schmelzer haben drei Filme

gedreht, von denen ‚Ossuaires‘ (2012) und ‚Outlandish‘ (2016) als Ciné-Konzerte mit einem Live-Soundtrack aufgeführt werden. Die Mockumentary ‚Van Eyck Diagrams‘ (2021) ist eine kritische Reflexion über den Maler Jan van Eyck, kunsthistorische Forschung und zeitgenössisches Kulturmarketing. Der Film wurde in Gent (De Bijloke), Hannover (KunstFestSpiele Herrenhausen), Utrecht (Early Music Festival), Antwerpen (De Cinema) und Warschau (New Epiphanies) gezeigt. Grindelavoix ist auf internationalen Symposien und Festivals präsent, und seine CD-Produktionen werden mit Preisen wie dem Edison Award, dem Klara Music Award, dem Caecilia-Preis der belgischen Musikpresse und dem Preis der deutschen Schallplattenkritik bedacht.

Grindelavoix ist „Ensemble in Residence“ der französischen Fondation Royaumont und wird durch die Flämische Gemeinschaft Belgiens gefördert.

Manuel Mota ist bekannt für sein persönliches Vokabular, das er für die Gitarre entwickelt hat. Seine Musik schöpft aus einer Vielzahl von Referenzen, die lose in der Blues-Tradition verwurzelt sind, um einen Sound zu schaffen, der von Derek Bailey hoch geschätzt wurde. Aktuell, aber mit einem rätselhaften Gefühl von Zeitlosigkeit.

Der Moment der Schöpfung – die Komposition – und die instrumentale Ausführung – das Spielen – sind für ihn undeutlich, weshalb er meist als Improvisator angesehen wird.

Seit 1990 ist er in der Öffentlichkeit aktiv, studierte und experimentierte mit der präparierten Gitarre und schuf Musik, die auf dem Drone Doom basiert, beeinflusst von Phill Niblock und La Monte Young. Seit etwa 1997 konzentriert er sich wieder auf das Gitarrenspiel.

Seine künstlerische Tätigkeit findet größtenteils im Untergrund statt, und das ist ein wichtiger Grund für Aspekte, die Teil seines Werkes sind: Schnörkellose Direktheit,

Einfachheit und Home-Recording sind dafür bemerkenswerte Beispiele.

1998 gründete er das Label ‚Headlights‘, und über das er fast ausschließlich seine Musik veröffentlicht hat. Er hat häufige Auftritte in Europa und den U.S.A., Aufenthalte bei Experimental Intermedia, New York, 1995, und im Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf im Jahr 2004.

Residenz in Q-02, Brüssel 2013, mit Margarida Garcia. Ausgezeichnet mit Bolsa Ernesto de Sousa, Stipendium für experimentelle intermediale Kunst, 1995.

Seine jüngsten Kollaborateure, die mit ihm live oder bei Aufnahmen zusammengearbeitet haben, waren unter anderem Margarida Garcia, David Maranha, Noel Akchoté, Lee Ranaldo, Okkyung Lee, Jason Kahn, Helena Espvall, Chris Corsano, Tetuzi Akiyama, Toshimaru Nakamura, Terre Thaemlitz, Phill Niblock (von dem er seit 1995 regelmäßig die Musik interpretiert) und er ist Teil des Kunstkollektivs Osso Exótico.

Außerdem tourte er als Teil von Carla Bozulichs Bloody Claws. Er arbeitet mit Choreograph*innen und Tänzer*innen, Filmemacher*innen und bildenden Künstler*innen zusammen, u.a. mit Aydin Teker, Vera Mantero, Pedro Barateiro und Francisco Tropa. 1996 absolvierte er ein Architekturstudium und macht Zeichnungen, Fotografien und Videos. Seine jüngsten Ausstellungen waren Empty Cube, Lisboa 2010, Appleton Square, Lisboa 2012, und Q-02, Brüssel 2013.

KunstFestSpiele Herrenhausen

Alte Herrenhäuser Straße 6b

D-30419 Hannover

Telefon +49 (0)511 / 168-33811

E-Mail info@kunstfestspiele.de

www.facebook.com/kunstfestspiele

www.instagram.com/kunstfestspiele

Wenn Sie das **Programm** **buch 2024** der KunstFestSpiele Herrenhausen im Frühjahr postalisch erhalten möchten, senden Sie bitte eine E-Mail mit Ihrer Adresse an: info@kunstfestspiele.de

Weitere Informationen

unter www.kunstfestspiele.de

Veranstungstipps

So 21.05. / 11:00

Symphonie Nr. 8 Es-Dur

Gustav Mahler / Ingo Metzmacher

Konzert

Kuppelsaal des HCC

Mi 24.05. & Do 25.05. / 19:30

Leonidas Kavakos

Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo

Konzert

Galerie

KunstFestSpiele Tag

So 21.05.

unterhaltsam, vielfältig, familienfreundlich


14:00 – 23:00

Festspielgelände

5 Euro pro Veranstaltung

Redaktion Rainer Hofmann, Beate Schüler, Daphne Jaschniok
Intendanz Ingo Metzmacher


Förderer

 Niedersächsische
Sparkassenstiftung

 Sparkasse
Hannover
getestet aus Mitteln der
Lottarie „Sparen+Gewinnen“

 VGH
fair versichert

 NORD/LB
Kulturstiftung

 Stiftung
Niedersachsen

 VHV STIFTUNG/

Kulturpartner

KombiTicket Partner

 ndr kultur

 GVH

Die KunstFestSpiele Herrenhausen sind eine Veranstaltung der

 Landeshauptstadt
Hannover

 HANNOVER
UNESCO
City of Music

 Herrenhäuser
Gärten

 HAN
NOV
ER