

Klingende Berührung

Ein Essay über die Komponistin Jagoda Szmytka

Monika Pasiecznik

In der westlichen Kultur hat sich eine Hierarchie der Sinne etabliert: Der Geruchs-, Tast-, Geschmacks- und Hörsinn nehmen darin eine marginale Stellung ein. Im Gegensatz zum Sehen war das Hören – anders als z.B. in der jüdischen Kultur¹ – nie ein gleichwertiges Instrument der Erkenntnis, der Philosophie. Die Grenzen der Sinne werden dabei einerseits vom westlichen Kulturparadigma und dem damit verbundenen geistigen Rahmen gezogen, andererseits von physischen Gegebenheiten.

¹ Vgl.
exemplarisch
Benjamin 1966

Die Wahrnehmung der Wirklichkeit hängt stets auch von den Möglichkeiten der menschlichen Perzeption ab: die Bandbreite der hörbaren Frequenzen, Sehstärke und Geruchsunterscheidung. Diejenigen, die über besondere Veranlagungen der Wahrnehmung verfügten, gingen in die Geschichte ein als Schamanen, Heilige oder Wahnsinnige.

Die westliche Ordnung der Sinne ist in keinem Fall objektiv begründbar. Sinne kann man entwickeln; die Technik reorganisiert und erweitert sie auf bemerkenswerte Art und Weise – und die Kunst stellt die Grenzen des Geistes und des Körpers regelmäßig auf die Probe. Die Konventionalität der Grenzen und der unbestreitbare Zwang der Unterscheidung, zeigt die Evolution der Definition einzelner künstlerischer Disziplinen: Der Begriff, was denn Malerei, Musik oder Kunst sein sollte, änderte sich im Laufe der Geschichte mehrfach.²

² Tatarkiewicz
2003

Eine zeitgenössische Künstlerin, die uns mit diesem Problem konfrontiert, ist Jagoda Szmytka (geb. 1982 in Legnica, Polen). Ihre intellektuellen, ästhetischen und sinnlichen Erfahrungen sind vielschichtig und umfassend. In ihrer Kunst bedient sie sich vielerlei Medien und Stoffe, sie bildet komplexe semantisch-ästhetische Konstruktionen. Wie

wir sehen werden, unterscheidet sie Klang nicht vom Bild, eine philosophische Idee nicht von einer Berührung. Das rückt sie in die Nähe der Synästhesie. Synästhesie war für Descartes, wie etwa schon für Platon vor ihm, keine legitime künstlerische Option. Farbe, Klang, Berührung, Bewegung, Geist – alles das steht im Widerspruch zueinander und ist miteinander unvereinbar.

**»Sound is (for) more than for ear –
it is as well for body, for eye and for thinking«**

³ Hier und im
Folgenden zit.
nach Szmytka
2011

Bilder in Bewegung sind Teil der Musik, sofern sie eine klangliche Struktur besitzen und behandelt werden wie Klänge. Visuelles Material ist Teil der Komposition, sofern man die Augen nicht schließt und somit einen Teil der Musik ausblendet.³

Synästhesie ist hier keine künstlerische Strategie, Auswahl von Mitteln oder ein Impuls von außen, sondern eine individuelle Veranlagung. Im Falle Jagoda Szmytkas zeigte sie sich sehr früh. Bereits die Wahl der Oberschule – musikalisch oder bildnerisch – war für sie eine Herausforderung. Die Wahl fiel auf eine musikalische Ausbildung (Flöte). Nach dem Abitur entschied sie sich für das Studium der Kunstgeschichte und Musiktheorie, danach Philosophie, und zum Schluss Komposition. Währenddessen gab es noch Überlegungen, ein Regie-Studium zu absolvieren.

Die Entwicklungsrichtung im Schaffen von Jagoda Szmytka kann man sich vorstellen als schrittweises und gerichtetes Verwischen der Wahrnehmungsgrenzen und der durch sie definierten Kunst. Die ersten Werke – u.a. *traffic* (2005) für Sprecher und Tonband, *io* (2006) für Querflöte und Computer, *nja* (2007) für Tenor-Saxophon und Computer, *jasinn* (2007) für gemischten Chor, vier Instrumente, elektronische Klänge und Computer – sind intuitive Annäherungen an das klangliche Material (Instrument/Stimme mit Elektronik), musikalische Narration und Form. Bereits diese frühen Stücke machen neugierig auf ihre weiteren Wege der Erkundung von Klangfarbe, Rhythmus, der dramaturgischen Entwicklung und den zunehmenden Mut, Instrumente zu präparieren und das Feld eingesetzter Spieltechniken zu erweitern. Sie sind jedoch kaum Versuche, das allgemein anerkannte Bild dessen zu begründen, was Musik und was ein Komponist ist.

Diese Fragen stellen sich erst mit der multimedialen Komposition *¿i?* *study of who where when* (2008) für Cembalo/Klavier, Metronom, Diktiergerät, elektronische Klänge, Videoprojektion und Licht. Im Kommentar schreibt Jagoda Szmytka:

[...] ich begann nachzudenken, wer ›der, der spielt‹ sei, was ›dieses Instrument‹ sei, was dieses Werk und seine Aufführung sei und worauf die Beziehung zwischen Interpret und ›dem konkreten Instrument‹ gründet. Einer meiner ersten Gedanken war ›ON-OFF‹, ›OFF-ON‹ – das Niederdrücken und das Freilassen einer Taste, ›an machen‹ und ›aus machen‹ des Klanges, die Bewegung der Finger, der Hände, der Arme, der Unterarme, die Bewegung des inneren Mechanismus des Instruments... der Körper ist fokussiert auf das Niederdrücken und Freilassen der Taste. Nach kurzem Überlegen entpuppte sich diese einfache Idee als vielschichtig... beginnt der Klang mit dem Zupfen/Anschlagen der Saite? – Bereits die leichteste Berührung kann (Mikro-)Resonanzen erzeugen... ob sie gehört werden? Bedeutet die Hörbarkeit die Grenze des Klanges? Wie legt man die Grenze eines Klanges fest? Wo sind Anfang und Ende des Werkes? Was passiert, wenn man das Werk erst sehen und dann hören kann?, oder die Probe noch nicht beendet ist und das Konzert schon begonnen hat?


Als Wendepunkt gelten zwei Werke: *jonction* (2006) für Ensemble, und *per ._o* (2007) für zwei Flötisten und einen Pianisten. Das erste ist ein typisches Konzertstück: Das organische Klanggewebe entwickelt sich dynamisch. Das zweite Stück ist ein »gestisches Ritual« und eine Materialstudie, die akustische, visuelle und taktile Ebene zusammenführt. *per ._o* ist der erste wichtige Schritt Jagoda Szmytkas in die Richtung einer eigenen Definition von Musik, die nicht nur klingende Materie ist, bestimmt durch die klangliche Narration, sondern Erfahrung und Philosophie. Sie berührt Themen wie Identität, Sprache, Körper, Gebärde, Gestalt, Licht und Schrift. Alle diese Elemente vereinen sich im Schaffen Szmytkas zu einem subtilen und durchdachten Geflecht, das bekannte ästhetische Kategorien auflöst.

Gebärde und Energie

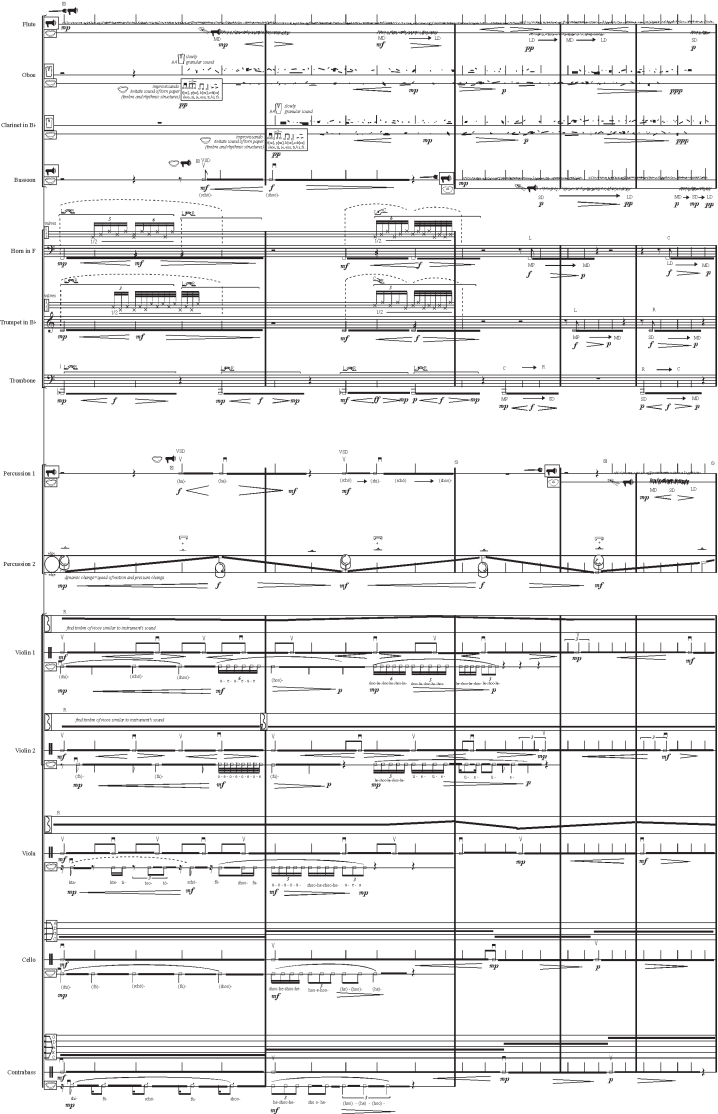
per ._o ist ein »Ritual« für zwei Flötisten und einen Pianisten. Es beginnt mit Steinklängen auf die eine Reihe von Aktionen mit Flötenmundstücken und Klaviersaiten folgen (nur im höchsten und tiefsten Register).

Monika Pasiecznik

5
4 ♩ = 60

 **verb(a)renne life !**
for Grup Instrumental de València

jagoda szymka
©2016



Flute

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Trumpet in Bb

Trombone

Percussion 1

Percussion 2

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Contrabass

In seiner Strenge ist das Werk ein wenig »japanisch«, aber hier geht es nicht um die Faszination für die asiatische Kultur – auch nicht um eine Sehnsucht nach Rekonstruktion vergangener Künste –, sondern schlicht um die Öffnung hin zu neuen Erfahrungsfeldern. Wenn außereuropäische Musikkultur in diesem Werk zu finden ist, dann vielmehr im spezifischen Verständnis des Klanges als Gestalt (Kalligraphie = geschriebene Gebärde).

Über die Komposition *verb(a)renne life!* (2009) für Ensemble schrieb Jagoda Szmytka, dass es die Erfindung einer Art zu »notieren« oder »etwas zu umschreiben« sei. »Umschreiben« meint hier die kreisenden Bewegungen der Hände (»um-kreisen«, »mit einer Kreisbewegung skizzieren / umreißen« – auf Polnisch: »o-kreślić«): »[D]as einzige zu-umschreiben-Mögliche war das, was direkt aus der Form / Kraft / Energie des Körpers entspringt (das Piepsen des Megaphons)«. Ihre Häufigkeit lässt sich nicht durchweg voraussehen, weil jeder Musiker seine Hand anders an das Mundstück legt, wodurch jeder sein eigenes Feedback erzeugt. Die Musik ist eine Ableitung der Gestalt (Hand).

Dem schrittweisen umkreisenden »Verwischen« unterliegen solche klanglichen Parameter, wie Höhe, Dynamik und Dauer. In *per ._o* erscheinen verschiedene Arten von Artikulationen, kurze Töne (Punkte), Glissandi, längere Töne (Linien), zirkulierendes Atmen und gegenseitiges Austauschen von Steinen (Kreis). Das ist das Auskomponieren von Impulsen und Gestalten (enthalten im Titel: Punkt, Linie, Kreis). Eine Studie von Gebärden.

per ._o ist der Anfang der eigenen Befreiung aus dem Denken in den Kategorien von Tonhöhen, durch welches das musikalische Universum die klangliche Skala bestimmt. Die Eigenschaften des Klanges, die in der traditionellen Komposition den Sinn des musikalischen Verlaufs bilden, werden in der Musik Jagoda Szmytkas dieses Sinns enthoben.

An ihre Stelle tritt die Geste: »Das Werk war eine Etappe auf dem Weg, die Bewegung und Energie des Körpers als musikalischen Rohstoff zu entdecken.« Die Hand bewegen, oder den Bogen, den Druck verändern, oder das Tempo, die Richtung, trennen und verbinden – dieses sind grundlegende ästhetische Maßstäbe in der Musik Jagoda Szmytkas. Alles, was scheinbar funktional und instinktiv ist, wird hier in verschiedenen Abstufungen zum musikalischen Material erhoben. Deshalb bezieht sich in *verb(a)renne life!* ein *forte* nicht auf die Dynamik des Klangs, sondern

auf die Anstrengung, die hineingelegt wird, um ihn zu erreichen. Es ist nicht von Bedeutung, dass mit Papierrascheln nie ein *forte* erreicht wird.

Instrument

Anfangen von *per . _o*, bis hin zu *¿i? Study of who where when, körperwelten* (2008) für verstärktes Streichinstrument, Tonband und Video, *verb(a)renne life!* (2009) für Ensemble und *just before after point-line-seven* (2010) für sechs Musiker, entwickelt Jagoda Szmytka konsequent eine Musik der Gesten. In den Vordergrund drängt sich stets ein Instrument. Der Idee für das Werk gehen Improvisationen voraus, welche auf dem Berühren des Instruments, dem Suchen von Griffen, Ausprobieren von Blastechniken und der Analyse des Verhältnisses zwischen Aufführungspraxis und den durch sie erreichten Klang basieren. Denn – um sich der Worte der Komponistin zu bedienen – »Schreiben hinterlässt Spuren der ›Ehe mit dem Instrument««. Die Musik wird nicht aus dem Klangsystem herausgeboren (Skala, Frequenzen, Rhythmus, Dynamik, Prinzip der strukturellen Organisation), sondern ist Resultat des intimen Kontaktes mit dem Instrument.

Diese Beziehung muss sehr intensiv sein, weshalb der Interpret häufig einer »Folter« unterzogen wird (ähnlich wie bei Brian Ferneyhough, der seiner Komposition *Time and Motion Study II* sogar den Untertitel »Musik des elektrischen Stuhles« geben wollte⁴): Er wird gezwungen, ein Gleichgewicht in der gleichzeitigen Ausführung vieler komplizierter Aufgaben herzustellen (ungewohnte Griffe und Spieltechniken, Haltung des Körpers, Bewegung im Raum). Es geht nicht um Virtuosität, sondern um die Erfahrung des Körpers, welche Aufopferung, Hingabe und Bereitschaft zur vollständigen Öffnung der Körpers gegenüber dem Klang verlangt. Der Musiker muss dem Instrument folgen, sich ihm unterwerfen. Nicht umgekehrt.

In *verb(a)renne life!* hat jeder Musiker des Orchesters (Bläser und Schlagwerk, ohne Streicher) ein Megaphon, verschiedene Papiersorten (einfaches Schreibpapier, Karton, Schmirgelpapier) Äste und eine Drahtbürste. In der Partitur steht geschrieben, welche Klangfarbe gesucht und welche Handbewegung ausgeübt werden soll, sowie welche Hand einem bestimmten Klang entspricht (es ist nicht nur eine praktische Lösung,

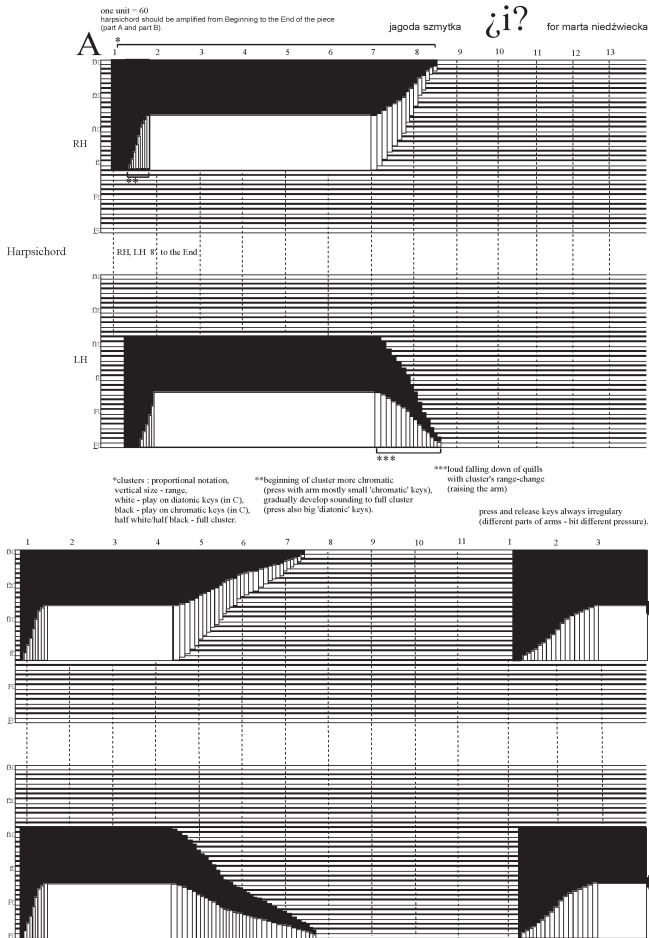
⁴ Vgl. Iddon
2006

Klingende Berührung. Ein Essay über Jagoda Szymtka

The image displays a complex musical score for violin and piano, featuring multiple staves and detailed performance instructions. The score is organized into several systems, each with a violin staff at the top and a piano staff below. The piano part includes various rhythmic patterns and dynamic markings, such as N^2 and N^2 . The violin part includes specific techniques like *play on E with edge of bow hair weak* and *strings damped with fingers(2-4)*. A section of the score is marked *do not damp strings*. The score also includes a section with the instruction *(play on D, A)*. The score is written in a style that emphasizes the physical and temporal aspects of the performance, with many notes and rests connected by dashed lines, suggesting a focus on the duration and movement of the sound.

sondern ein Bedeutungselement). Sie beschreibt auch verschiedene Arten des Abstandes, Lage der Lippen und Lippenbewegungen, wie z.B. Flüstern, Pusten, sowie 40 (sic!) verschiedene Laute und Silben und deren Verbindungsmöglichkeiten.

Die Instrumente werden auseinandergenommen: Nur die Kopfstücke, Fußstücke, Mundstücke und Korpora sind geblieben. Ähnlich ist es auch in *per .o.* Die Demontage ist einerseits eine symbolische Fragmentierung, Abtrennung, andererseits der Versuch durch extreme Reduktion an das Wesen heranzutreten. *verb(a)renne life!* soll »klingen, wie ein Feuer«, in dem alles »verbrannt werden soll, um zu den Knochen



zu gelangen...«. Mit der Reduktion in *per...o* auf Flötenkopfstücke und Klaviersaiten, versucht Szmytka den Klang aus den blockierenden Konventionen herauszuschlagen. Dieser Anspruch erinnert an Michelangelo, der sagte, dass das Schöne bereits im Material, im Stein, enthalten sei und dass man es nur noch enthüllen müsse.⁵ Die Konvention des »schönen Klangs« ist wie eine Versteinigung, und es geht darum, die organische Form wiederzubeleben, die in ihr ruht.

⁵ Białostocki 2007

Tabulatur

In *körperwelten* sind die Violinsaiten in Oktaven gestimmt (die Saiten g und d' → A; Saite e'' → a' leicht erhöht). Pfeile auf der Zeitachse zeigen die Richtung der Handbewegung und die des Fingers, die Art und Weise das Griffbrett zu berühren, sowie den Druck des Bogens. Der Interpret agiert auf einem genau festgelegten Punkt des Instrumentenkörpers, welcher durch fünf Kontaktmikrofone abgenommen wird. Damit alles gelingt, sind in der Partitur das Griffbrett, der Resonanzkörper und der Saitenhalter aufgezeichnet.

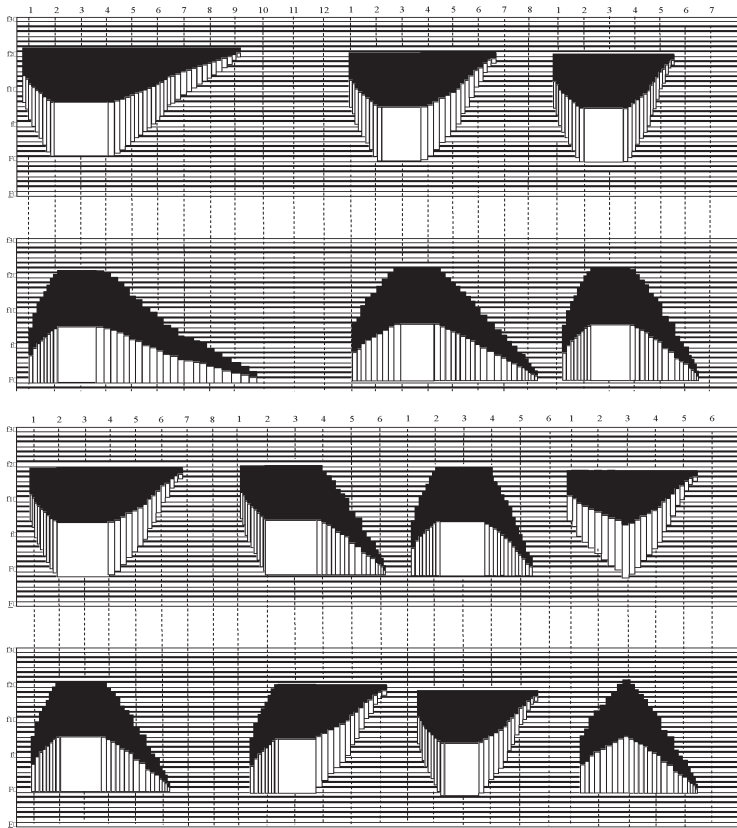
Jagoda Szmytkas Arbeitsweise mit dem Instrument spricht ein Notationsproblem an. Klänge sind keine abstrakten Punkte in Raum und Zeit, sondern Ergebnis dessen, wie der Musiker sein Instrument berührt. Entscheidend ist die Geste, welche die Energie des Klanges bestimmt. Das Aufgeben des Denkens in klanglichen Parametern, die Wichtigkeit des körperlichen Kontakt zu einem Instrument und das Verbinden von Klängen mit Formen und Bewegungen – das führt dazu, dass die traditionelle Notation durch eine Tabulatur ersetzt werden muss.

In *zi? Study of who where when* ist die Partie des Cembalo/Pianos in schwarzen Formen genau im Zeit- und Tonhöhengitter eingetragen. Das Gitter erinnert an Millimeterpapier und ist die Darstellung der Register. Die schwarzen Formen beziehen sich auf die Stellung der Hände und Unterarme, die Dichte der Folge verzeichnet die Dramaturgie des Stücks.

Im Gegensatz zur traditionellen Notation eines Clusters vereinheitlichen die schwarzen Formen die Gesten nicht. Szmytka:

Ich muss den Musikern, mit denen ich arbeite, oft sagen, dass sie ihren Körper nicht mit Kategorien und Parametern vergleichen sollen. Sobald ich die Hand auf die Tastatur lege, will ich, dass sie ihre natürliche Form annimmt. Meine Hand ist kein Lineal, weswegen eine Taste ein wenig stärker gedrückt wird (unter dem Handgelenk), eine andere hingegen weniger (dort wo es schräg liegt). Die Form der Hand hinterlässt akustische Spuren. Es wird auf keinen Fall wie ein Cluster klingen.

Seit dem 17. Jahrhundert wurde die Tabulatur zunehmend durch das Liniensystem verdrängt, deren Alternative im 20. Jahrhundert die musikalische Grafik wurde. Die Tabulatur als Notation der Griffe, die im 15.



Jahrhundert entstand, besteht weiterhin fast ausschließlich in der Populär- und Amateurmusik. Die Tabulaturen von Jagoda Szmytka könnten also ein guter Ausgangspunkt sein für eine Diskussion über die Entwicklung der Notation in der westlichen Kultur und deren Konsequenzen für die Musik. Visuell ansprechend, nähern sich die Partituren Jagoda Szmytkas – die ja auch malt und Plastiken schafft – eher dem bezifferten Generalbass oder der Braille-Musikschrift, als den musikalischen Grafiken des 20. Jahrhunderts. Sie sind genau und funktional und nicht nur dekorativ.

Körper

Der Klang berührt die Haut, durchdringt das Gewebe, fließt bis in die Knochen; er ist unmittelbar. Körper, die in den Klang eintauchen, sind nicht nur ›berührt‹ – sie werden zum Teil des selben Raums. Außerdem: Durch den Klang sind sie nicht mehr einzelne Körper, sind keine bestimmten Fragmente des Raums, sie haben keine Organe, keine Konturen im Raum. Er hat keine Eigentümlichkeit und kein paralleles Sein. Er ist nur die Körperlichkeit des einzelnen Klangs, belebt durch den gegenseitigen Durchfluss von allem, was es gibt.

Die strömende Energie des Klangs fließt in alles, was im Raum erscheint und bringt alles auf einen Nenner. Alles beginnt als Farbe zu leben, welche im Klang liegt, dem Magma der Bewegung. Die pulsierende Körperlichkeit ist weder formlos noch ungreifbar, sondern vergrößert ständig ihre eigene Fasslichkeit. Außerdem: Klänge lösen alles (Körper) von innen auf, so dass Mittelbarkeit/Unmittelbarkeit in einem wirklichen Abdriften zusammenschmelzen.⁶

⁶ Szmytka 2011

Die Tabulatur bezieht sich auf den Körper: Die Art und Weise der Handbewegungen – nicht auf abstrakten Zeichen im Notensystem. Die Tabulatur beschreibt die Haltung des Körpers zum Instrument – sie vermittelt den Klang über den Körper, bedingt das Verschwinden des Klangs hinter dem Körper.

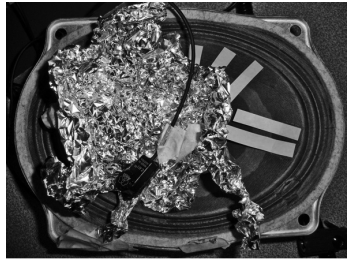
Gebärden verweisen währenddessen auf die unmittelbare Verbindung von Klang und Körper, er ist Mittel zwischen Musik und Leben. Der Titel *verb(a)renne life!* ist ein Spiel mit den Wörtern »verbrennen«, »life« (Leben) und »bare« (nackt). Szmytka:

Das Werk erforscht Gesten/Impulse des menschlichen Körpers als Manifestation des Lebens. Jeder Impuls bestätigt sich durch die nicht endende Selbst-Vergrößerung, sodass sich im Raum eine besondere Energiekette bildet: (innerer) Impuls > Körper > Instrument > Luft. [...]

Das Werk ist Ausdruck einer tiefen Liebe für das Leben und der wahren Liebe für den Verlust von Gedächtnis/Geschichte/Text/von Baumwurzel und -krone.⁷

⁷ Szmytka 2011

Jagoda Szmytkas Musik ist kein Sound-Design, sondern ein Labor des Körpers. In *körperwelten* ist die Videoprojektion eine authentische Aufnahme der Untersuchung des Herzens der Komponistin. Aber nicht das Bild des schlagenden Herzens verursacht, dass der Körper wirklich, hyperreal und greifbar ist. Szmytka: »Kinder lehrt man Geige spielen,



indem man ihnen sagt, dass der Bogen die Verlängerung des Arms sei. Der Körper vergrößert sich um das Instrument«. Erst die Präsenz des Instruments gibt dem Körper Gestalt und Fülle.

Deswegen ist der Eingriff in das Instrument – Verstimmen, Demonstrieren und sogar Zerstören – eine Art des symbolischen Eingriffs in den Körper (Schneiden, Zerstückeln, Verletzen) und lässt an anatomische Experimente der Renaissance denken. Auch an die Zerstückelungsphantasien der Postmoderne. Jagoda ist aber nicht Postmodernistin, sondern eher im Kontext einer *reflexiven Moderne* anzusiedeln.⁸

⁸ Vgl. Lehmann
2011

Die Grafik zu *just in time* ist eine alte Illustration einer schwangeren Frau im Querschnitt, bei der Anstelle des Kindes ein Lautsprecher eingesetzt wurde. Die Operation kann aber auch real sein. In einem ihrer letzten Projekte – *Watch out of the box!* (2011) für Violine, Piano und präparierte Lautsprecher – verletzt Szmytka die Lautsprecher mit einem Skalpell, reißt Fetzen aus der Membran, versorgt sie mit Pflastern. Im Gegensatz zu vielen Body-Art-Projekten klingt bei Jagoda Szmytka nicht der Körper, sondern der Klang ist der Körper. Klang hat seine physische Beschaffenheit, ist wie ein lebendiger Organismus, der Schmerz erfährt, Eingriffen unterzogen wird, Operationen. Aber er schmerzt auch selbst: die Komponistin, den Interpreten, den Hörer.



körperwelten verlangt vom Interpreten die physische Erforschung des Instruments, so wie die Komponistin ihren eigenen Körper erforscht (Projektion des Herzens). Untypische Griffe führen zur Anspannung, der eigenartigen Ungemütlichkeit beim Spielen. Wiederum in *just in time* gehören zum Klangmaterial Aufnahmen von Stimmen, die in extremen, unnatürlichen Positionen produziert wurden. Schauspieler, die eine knappe Definition der menschlichen Organe vorlesen, ringen mit der eigenen Unbequemlichkeit, die ihre Stimme verformt und in die Interpretation einfließt: So mussten die Musiker Übungen vollziehen und bestimmte Positionen einnehmen, die eine Veränderung ihrer Stimmen nach sich zog, die schließlich aufgezeichnet und im Raum mit Lautsprechern vorgespielt wurden. Schon die Installation imitiert Innereien, die klingen und sprechen. Dabei werden Aufnahmen abgespielt, auf denen Schauspieler Definitionen von Organfunktionen vortragen und mit maschinellen und synthetisch erzeugten Klängen vermischt werden. Der Versuchsraum ist eine enge, mobile Kammer, die den Darm darstellen soll. Das Publikum kommt in den Raum, in dem die Temperatur dem menschlichen Körper angepasst ist.

Form

Das ist lediglich ein Abriss von Jagoda Szmytkas künstlerischer Arbeit, das sich einer sprachlichen Beschreibung entzieht und zu Klang, Gestus und jeglicher Form des Ausdrucks und Denkens strebt, die nicht durch unsere Kultur und Ästhetik sanktioniert sind. Ihre Werke schaffen dennoch ein kohärentes Universum ihres Interesses an Kunst, Körper und Ausdruck. Beobachtet man die Entwicklung der künstlerischen Mittel, kann man sich sicher sein, dass die Suche nach der eigenen Logik, der Verbindung verschiedener Sachen, ein ausnahmsloser und zielgerichteter Prozess ist in Richtung ihrer präziseren Zusammenfassung in eine künstlerische Form. Diese Form wird für uns eine Herausforderung sein.

Aus dem Polnischen von Matthias Nowakowski

Literatur

- Benjamin, Walter: *Briefe*. Hg. und mit Anm. vers. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Bd. I. Frankfurt a. M. 1966.
- Białostocki, Jan: *Teoretycy, pisarze I artyści o sztuce 1500-1600, słowo/obraz terytoria*. Gdańsk 2007.
- Iddon, Martin: On the Entropy Circuit: Brian Ferneyhough's ›Time and Motion Study II‹. In: *Contemporary Music Review* 25:1/2 (2006), 93-105.
- Lehmann, Harry: Die Kunst der reflexiven Moderne. In: http://www.harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2011/04/Harry-Lehmann_Die-Kunst-der-Reflexiven-Moderne.pdf [13.12.12]
- Szmytka, Jagoda: Writ-ing and/or Music? [2011]. In: www.jagodaszmytka.com/texts.html [20.07.12]. Aus dem Englischen von Matthias Nowakowski.
- Tatarkiewicz, Władysław: *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis*. Aus dem Polnischen von Friedrich Griese. Berlin 2003.

Jagoda Szmytka

Geboren 1982, studierte Komposition in Breslau, Graz und Frankfurt a. M. bei Krystian Kielb, Cezary Duchnowski, Beat Furrer, Pierluigi Billone und Gerhard Müller-Hornbach. Seit 2010 belegt sie ein postgraduelles Studium in Karlsruhe bei Wolfgang Rihm. Stipendiatin vieler polnischer, deutscher und österreichischer Stiftungen. Teilnehmerin an Meisterkursen bei Helmut Lachenmann, Mark André, Georg Friedrich Haas, Vinko Globokar, Mauricio Sotelo und Tristan Murail. Ihre Musik wurde u.a. gespielt im Rahmen des *Warschauer Herbst*, beim Festival KODY (Lublin), Musica Polonica und Musica Electronica Nova (Breslau), Acanthes (Metz), ENSEMS (Valencia), Donaueschinger Musiktage (Off-Programm), Tokyo Experimental Festival, Audio Art (Krakau), Mediascapes (Graz) und beim International Rostrum for Electro-Acoustic Music (Lissabon). Arbeitete u.a. im Zentrum für Kunst und Medien-

technologie (ZKM) Karlsruhe, Experimentalstudio des SWR Freiburg, Frankfurt-LAB und Kunsthaus Graz. Im Frühjahr 2011 wurde sie mit dem Preis *The Staubach Honoraria* ausgezeichnet, dank dessen ihre Komposition *For Travelers like Angels or Vampires* für *Besides Ensemble* während der 46. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt uraufgeführt wurde. Als Stipendienpreisträgerin der diesjährigen Darmstädter Ferienkurse wird sie auch für 2014 ein neues Stück schreiben.