

Der Komponist Simon Laks (1901-1983)

„In Polen, das heißt nirgendwo“ siedelte Alfred Jarry die Handlung seines Skandalstückes *Ubu, Roi* an. Bei dessen Uraufführung 1896 in Paris suchte man Polen auf der politischen Landkarte Europas tatsächlich vergebens. Seit der sogenannten dritten polnischen Teilung 1795 ein Spielball der unheiligen Allianz der Kaiserreiche Preußens, Russlands und Österreich-Ungarns, sollte es erst 1918 in Folge der politischen Neuordnung Europas nach dem 1. Weltkrieg seine Selbständigkeit zurückerlangen. Jarry diente Polen in diesem Schlüsselstück des absurden Theaters als Chiffre für ein fiktives Reich jenseits der Zivilisation; für einen Ort, wo alle Werte auf den Kopf gestellt sind, wo im Zerrspiegel der Groteske die Banalität des Bösen sichtbar wird. 1942 erlebt der aus Paris deportierte polnische Komponist Simon Laks die faktische Banalität des Bösen in Auschwitz-Birkenau, einem deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager auf polnischem Boden, einem realen Ort jenseits der Zivilisation. Als „eine Art ‚Negativ‘ der Welt“ beschrieb er es selbst: Weiß wurde schwarz, schwarz wurde weiß, die Werte wurden um 180 Grad gedreht.“

Wie klingt Musik eines Komponisten, der als Mitglied und später Leiter einer Lagerkapelle zwei Jahre lang in unmittelbarer Nähe der Gaskammern aufspielen musste? Simon Laks, der den Unterschied zwischen einem Leben „für“ und einem Überleben „durch“ Musik als Extremsituation erfuhr, bewahrte sich die Musik als einen Ort der Freiheit. Humor und Ironie, Charakteristika seiner Tonsprache schon vor dem Krieg, verschwanden nicht aus seinem Vokabular. Sein Hauptwerk ist eine *opera buffa*. Wenn Adorno das Verfassen von Gedichten nach Auschwitz für unmöglich hielt, wie konnte ein Auschwitz-Überlebender eine komische Oper schreiben? Der Humor in Laks' Musik – zumindest in der nach der Befreiung aus Auschwitz komponierten – hat einen doppelten Boden, ist Mittel der Distanzierung, ist ein Drahtseilakt über dem Abgrund des Grauens. Kurz nach der *Petite Suite légère* von 1960, in deren *Polka* ein großes Stück *Ubu* steckt, vertonte er Antoni Słonimskis *Elegie auf die jüdischen Shtetl*, einen der ergreifendsten lyrischen Texte polnischer Sprache über die Vernichtung jüdischen Lebens und jüdischer Kultur in Polen.

Als Szymon Laks am 1. November 1901 in Warschau zur Welt kam, gehörte die Stadt an der Weichsel zum Machtgebiet des russischen Zarenreiches. Seit Generationen wurde jede Unabhängigkeitsbestrebung im Keim erstickt. Widerständler und missliebige Oppositionelle landeten in Gulags, den Arbeitslagern in Sibirien. Ein Großteil der politischen und geistigen Elite lebte im Exil. Viele betrieben Lobbyarbeit, um die Mächtigen der Welt für die Sache Polens zu gewinnen. Allen voran ein Star der Epoche, der Pianist und Komponist Ignacy Jan Paderewski. Dass Amerikas Präsident Woodrow Wilson die Wiederrichtung des polnischen Staates in seinen 14 Punkte-Plan zur Neuordnung Europas am Ende des Ersten Weltkriegs aufnahm, war auch Paderewskis außerordentlichem diplomatischem Geschick zu verdanken.

Für die drei Millionen polnischen Juden, die 1918 etwa ein Zehntel der Landesbevölkerung ausmachten, bedeutete die Wiedererlangung der staatlichen Souveränität Polens, dessen erster Ministerpräsident Paderewski wurde, keinen unmittelbaren Gewinn. Mit der neuen Unabhängigkeit fand der alte Antisemitismus Eingang in die Programme der konservativen Parteien. Er wurde zu einer dominierenden Tonart auf der Klaviatur der Nationalismen und Chauvinismen, unter denen auch andere Minderheiten in Polen zu leiden hatten.

Szymon Laks wurde in eine assimilierte jüdische Familie hineingeboren. Der Vater Isaac war Versicherungskaufmann. Die Mutter, Sarah Hellemer, Tochter eines Weinhändlers, trug durch Polnisch-Unterricht zum Unterhalt der Familie bei, zu der neben Szymons älterem Bruder Henryk die jüngeren Geschwister Leo, Anne und David gehörten. Der Großvater väterlicherseits war Rabbi, doch in Laks' Elternhaus spielte Religion kaum eine Rolle. Jüdische Kultur wurde über die Musik vermittelt, die allgegenwärtig war. Jüdische Volkslieder gehörten zu Szymons frühesten musikalischen Kindheitserinnerungen, die sich mit der Erinnerung an die wunderbare Stimme seiner Mutter verknüpften. Mit den *Huit chants populaires juifs* (*Acht jüdische Volkslieder*) setzte er ihnen 1947 ein Denkmal. Sarah Laks kümmerte sich um die musikalische Ausbildung ihrer Kinder. Als Vierjähriger begann Szymon Geige zu lernen, bald auch Klavier. Eine Laufbahn als Musiker schien vorbestimmt, doch die jüdische Kultur erlebte durch den Holocaust ein Ende. Für Mutter, Schwester und jüngeren Bruder blieb die Erinnerung an die jüdische Kultur ein wichtiger Teil ihres Lebens.

Laks kümmerte sich um die musikalische Ausbildung ihrer Kinder. Als Vierjähriger begann Szymon Geige zu lernen, bald auch Klavier. Eine Laufbahn als Musiker schien vorbestimmt, doch schrieb er sich nach bestandener Matura zunächst für Mathematik an der Universität von Vilnius ein, bevor er zwischen 1921 und 1924 an der Warschauer Musikakademie Komposition und Dirigieren studierte. Es wird keine Selbstverständlichkeit für ihn gewesen sein, einen Studienplatz zu bekommen, denn diese waren für Juden kontingentiert, die wie Ausländer behandelt wurden. Nur die besten schafften es, und sie mussten besser sein als ihre ‚polnischen‘ Kommilitonen. Sie hatten zusätzliche und härtere Aufnahmeprüfungen zu absolvieren. Dass Szymon am Ende seines Studiums Polen verließ, geschah aber nicht bloß in Folge des antisemitischen Klimas. Es mangelte schlicht an künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten und beruflichen Perspektiven.

Nach einem Aufenthalt in Wien, über den keine Zeugnisse vorliegen, folgte Szymon 1926 seinen Brüdern Léo und Henryk nach Paris, wo er seinen polnischen Vornamen zu Simon französisierte. Er bestand die Aufnahmeprüfung am Conservatoire und absolvierte ein Aufbaustudium bei Henri Rabaud, dem Direktor des Instituts, und Pierre Vidal, einem Schüler des legendären „Fugenspapstes“ André Gédalge. Laks vollendete sein Handwerk, das ihn zu einem Meister kontrapunktischer Formen wie instrumentatorischen Raffinements machte. Wie ein augenzwinkernder Rückblick auf die Zeit am Conservatoire mutet der Finalsatz seiner 1936 in Paris entstandenen *Sinfonietta* für Streicher an, in dem Laks virtuos und nicht ohne Ironie mit den kompliziertesten Fugentechniken hantiert.

Laks verdiente seinen Lebensunterhalt als Geiger in Cafés und als Stummfilmbegleiter und publizierte Unterhaltungsmusik unter Pseudonym. Wie sein Bruder Léo verdingte er sich als Musiker auf Kreuzfahrtschiffen und bereiste so Ende der zwanziger Jahre die gesamte Welt. In Paris erlebte er die Gunst der musikgeschichtlichen Stunde. Hier kreierte der Zeitgeist die prägenden Moden, formierten sich die musikalischen Eliten zu tonangebenden Gruppierungen wie die der *Groupe des Six* oder der *École de Paris*. Eine stetig wachsende polnische Musikerkolonie unter der Ägide Piotr Perkowskis schloss sich in diesem fruchtbaren Umfeld zur *Association des Jeunes Musiciens Polonais* zusammen, der *Vereinigung junger polnischer Musiker*, die das Pariser Musikleben mit eigenen, interessanten Farben bereichern sollte. Laks erinnerte sich 1964 in einem Interview mit dem polnischen Musikjournalisten Tadeusz Kaczyński: „Die Vereinigung wurde kurze Zeit nach meiner Ankunft 1926 in Paris gegründet. Schon zu diesem Zeitpunkt gehörten Perkowski, Sikorski, Rutkowski und Labuński der Gruppe an; dann folgten Sztompka, Kondracki und Gradstein. Dieser Kern wuchs unaufhörlich – woraus die Idee entstand, eine Organisation zu gründen. Dank der unerschöpflichen Energie von Perkowski und der Großzügigkeit von Paderewski wurde sie sehr schnell Wirklichkeit. Der Sitz der Vereinigung war nicht irgendein Ort. Es handelte sich um Räume in der Salle Pleyel, die gerade gebaut worden war. Dort konnte man nicht nur Versammlungen abhalten und arbeiten, sondern auch Konzerte veranstalten, was quasi jede Woche geschah. Es spielten in Paris ansässige Musiker, aber auch Künstler, die auf Tournee in Paris haltmachten. Es gab Vor-Uraufführungen von Kompositionen von Mitgliedern der Vereinigung. Diese Konzerte, die wir „audition“ nannten, waren sehr beliebt beim französischen Publikum. Es gab sie ohne Unterbrechung bis zum Ausbruch des Krieges.“ Neben Paderewski bildeten Artur Rubinstein, Alexandre Tansman, Paweł Kochoński, Leopold Stokowski und, als einziges nicht-polnisches Mitglied, Nadia Boulanger den Ehrenvorstand der *Association*. Laks spielte von Beginn an eine wichtige Rolle in der Administration der *Association*, zu der bald alle polnischen Musikergrößen gehörten. Sie fungierte neben der Organisation von Konzerten vor allem als Netzwerk, das jungen polnischen Musikern helfen sollte, in Paris Fuß zu fassen; sowie als Brückenkopf für den musikalischen Kulturtransfer zwischen Paris und Warschau. Laks verdankte den Beginn seiner kompositorischen Laufbahn zweifellos der Ausstrahlungskraft der *Association*, die nicht nur polnische Interpreten, sondern auch zahlreiche bedeutende französische Musiker anzog. Zu den Höhepunkten der Aktivitäten in den ersten Jahren ihres Bestehens gehörte ein Kompositionswettbewerb 1928, an dem nur polnische Tonkünstler teilnehmen konnten, dessen Jury aber ausschließlich aus nicht-polnischen Größen zusammengesetzt war: Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt und Arthur Honegger. Laks erhielt eine Auszeichnung für seinen *Blues symphonique*, ein Orchesterstück, das neben anderen Werken von Laks aus dieser Zeit, wie auch sämtliche zuvor in Warschau entstandenen Stücke, im Krieg verlorenging.

Namhafte Musiker wurden Ende der zwanziger Jahre auf Laks aufmerksam. Das Roth-Quartett – ein französisches Pendant zum Wiener Kolisch-Quartett – spezialisiert auf die Interpretation zeitgenössischer Werke, nahm sein heute verschollenes zweites Streichquartett ins Repertoire. Aus der Freundschaft mit dem polnisch-jüdischen Pianisten Vlado Perlemuter, dem als legendären Beethoven-Interpreten in die Geschichte eingetragenen, verknüpfte die

Interpretation zeitgenössischer Werke, nahm sein heute verschollenes zweites Streichquartett ins Repertoire. Aus der Freundschaft mit dem polnisch-jüdischen Pianisten Vlado Perlemuter, der als legendärer Ravel-Interpret in die Geschichte einging, resultierten Werke wie die *Cellosonate* von 1932, die Maurice Maréchal, der damals führende französische Cellist, zusammen mit Perlemuter uraufführte. Sie zeigt einen Komponisten auf dem Höhepunkt jugendlicher Meisterschaft, der sich in dem für die 30er Jahre so typischen Spannungsfeld von Tradition und Zeitgenossenschaft, von Restauration und Innovation bewegt. Charakteristisch ist das Amalgam unterschiedlicher Einflüsse und Prägungen: Laks' Musik ist polnisch und französisch zugleich, hat slawische wie romanische Charakteristika: Prägnanz, Esprit, Ironie, ein Hang zu spielerischer Virtuosität, aber auch große Beseeltheit, gerade in den langsamen Sätzen. Polnisches Liedgut und polnische Tänze sind ebenso präsent wie Jazz-Rhythmen und Jazz-Harmonik. Ravel-Nähe zeigt sich allein schon in den Satzbezeichnungen, wie dem „Mouvement perpétuel“ aus den *Trois pièces de concert*, die für Gérard Hekking entstanden, den ehemaligen Solocellisten des Concertgebouw Orchesters, der am Pariser Conservatoire lehrte, oder im „Blues“ der *Cellosonate*. Beim dritten Satz der *Cellosonate* hingegen, mit seinen unregelmäßigen 5er-Taktgruppierungen und Jazz-Harmonien, hört man die rhythmischen Capricen eines Dave Brubeck voraus.

Ein dunkler Schatten fiel 1929 auf Laks' Arbeit in der *Association*. Er erhielt den Auftrag für die Musik zu einer Roman-Verfilmung des polnischen Regisseurs Joseph Lejtes. Die Premiere war ein Ereignis, denn es handelte sich um den ersten in Frankreich gezeigten polnischen Stummfilm. Der polnische Botschafter organisierte eine Gala-Vorstellung für die Crème de la Crème der Pariser Diplomatie. Die Missgunst der Komponistenkollegen in der *Association* entlud sich über Laks. Das Projekt hätte offiziell ausgeschrieben werden sollen, handelte es sich doch – so die Argumentation – um einen polnischen Film und die Musik hätte bei einem polnischen Komponisten in Auftrag gegeben werden müssen. Das Leitmotiv seiner Jugend in Warschau, als Mensch jüdischer Abstammung nicht als Pole zu gelten, holte Laks in Paris ein.

Eine enge Zusammenarbeit entwickelt sich in den dreißiger Jahren mit der polnischen Chanson-Legende Tola Korian, für die Simon Laks ein eigenes Repertoire schrieb, mit dem die Sängerin auch nach dem Krieg noch in ganz Europa auftrat. Laks, der als Vertreter der polnischen Avantgarde Unterhaltungsmusik bis dahin nur zum Gelderwerb geschrieben hatte, wurde durch die Begegnung mit dieser außergewöhnlichen Künstlerin nachhaltig geprägt. In vielen Liedkompositionen, zu denen Laks durch diese Begegnung inspiriert wurde, die auf Texte bedeutender polnischer aber auch französischer Lyriker entstanden und die auf die außergewöhnlichen stimmlichen und gestalterischen Möglichkeiten der Sängerin zugeschnitten waren, finden sich die Grenzen zwischen E und U aufgehoben. Ein schönes Beispiel dafür ist die Vertonung von Julian Tuwims *Dyzio Marzyciel (Dédé der Träumer)*. Das Gedicht handelt von den Hungerphantasien eines im Grase liegenden und vor sich hin träumenden Jungen, der in den Wolkenformationen über ihm Berge von Kuchen und Himbeereis sieht. Die Vertonung vereint den Esprit eines Cabaret-Songs mit dem serösen Raffinement eines Kunstliedes (ein typisches Charakteristikum natürlich auch im Liedschaffen französischer Zeitgenossen wie Poulenc oder Milhaud). Sie ist ein weiteres schönes Beispiel für die Dialektik der Leichtigkeit bei Laks. Die Leichtigkeit, die hier evoziert wird – und die Jerzy Lefeld in seiner späteren Instrumentierung des Liedes durch den Einsatz der Celesta ironisch als eine „himmlische“ interpretiert – ist die einer Seifenblase. *Dédé der Träumer* gehörte zu den zahlreichen Liedern aus Laks' Feder, die in den 1960er Jahren, zum Teil in Orchesterarrangements, beim polnischen Rundfunk aufgenommen wurden und zum Repertoire so bedeutender polnischer Sängerinnen gehörte wie Halina Szymbalska, die zur Muse für Laks' Liedschaffen nach dem Krieg wurde.

Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs lebten Simon und seine beiden Brüder Léo und Henryk in Paris. Laks' Vater, der sich von seiner Familie in den dreißiger Jahren getrennt hatte, starb 1940 in Warschau. Die ebenfalls in Warschau gebliebene Mutter Sarah sowie die jüngeren Geschwister Anna und David überlebten den Holocaust nicht. Anders als Léo und Henryk, die nach der Okkupation mit gefälschten Papieren untertauchen konnten, kam Laks dem Aufruf zur Registrierung als Ausländer jüdischer Abstammung nach. Er wurde daraufhin am 14. Mai 1941 von den Vichy Behörden inhaftiert und im Lager Beaune-la-Rolande in der Nähe von Orleans interniert. Am 17. Juli 1942 erfolgte die Deportation von Pithiviers aus ins Außenlager Auschwitz II-Birkenau, wo Laks mit der Häftlingsnummer 49.543 der Selektion entging.

Unmittelbar nach der Rückkehr aus der Gefangenschaft komponierte Laks sein erstes, der zerstörten Heimat gewidmetes Werk, das dritte Streichquartett, „über polnische Volksliedmotive“. Laks zeichnete in den vier Sätzen eine imaginäre musikalische Landkarte Polens nach, in dem er aus allen Regionen Lieder und Tänze zusammenbrachte, aus denen er das

zerstörten Heimat gewidmetes Werk, das dritte Streichquartett, „über polnische Volksliedmotive“. Laks zeichnete in den vier Sätzen eine imaginäre musikalische Landkarte Polens nach, in dem er aus allen Regionen Lieder und Tänze zusammentrug, aus denen er das thematische Material für das Quartett gewann. 1947 entstanden die bereits erwähnten Bearbeitungen jüdischer Volkslieder; 1949 für den Warschauer Chopin-Wettbewerb zum 100. Todestag des Komponisten die Klavierballade „Hommage à Chopin“, und 1954, während eines längeren Krankenhausaufenthaltes, das *Poème* für Violine und Orchester, das zu seinen Lebzeiten keine Aufführung erfuhr.

Laks arbeitete in der Filmherstellungsfirma seines Bruders Léo. Zahlreiche Filme wurden von ihm für die französischen Kinos untertitelt, viele Übersetzungen stammten von ihm selbst. Er entwickelte sich zu einem Spezialisten für dieses Gebiet, über dessen Technik und Ästhetik er 1957 eine Abhandlung veröffentlichte.

1960 begann dann eine Phase erneuter kompositorischer Produktivität, eine Art Schwanengesang, in der Laks als Komponist in die französische Öffentlichkeit zurückkehrte. Sein 4. *Streichquartett* wurde 1962 beim Wettbewerb des Quatuor de Liège ausgezeichnet, 1965 erhielt es den Großen Preis des Königin Elisabeth Wettbewerbs in Brüssel. 1963 wurde sein *Concerto da Camera* beim Kammermusikwettbewerb in Divonne-les-Bains prämiert. Liedzyklen entstanden, Kammermusik, eine Streichersymphonie und 1965 schließlich sein Hauptwerk, die Oper *L'Hirondelle inattendue* (*Die Unerwartete Schwalbe*).

Dieser Einakter basiert auf einer Sammlung hintergründiger Tiergeschichten Claude Avelines, die 1952 als Suite von Radiostücken vom Französischen Rundfunk produziert worden war. Aveline, während des Zweiten Weltkriegs Mitglied der französischen Resistance, war eine schillernde, einflussreiche Figur der literarischen Nachkriegsszene. Sein *Bestiaire inattendu* erzählt die Schicksale legendärer Tiere wie die von Jonas' Wal, dem Adler des Prometheus oder dem Esel der Krippengeschichte noch einmal neu, aus der Perspektive der Tiere, wobei die traditionellen Überlieferungen als pure Mystifikationen entlarvt werden. Die Oper beginnt mit der Notlandung einer Rakete im Paradies der Berühmten Tiere. Ihr entsteigt ein Gesellschaftsreporter auf interplanetarischer Mission. Die Taube der Arche Noah heißt ihn und seinen Piloten willkommen und stellt die Bewohner des Ortes vor, allesamt Tiere, die durch Mythen, Legenden, Erzählungen und Dichtungen Unsterblichkeit erlangt haben: die Schlange des Paradieses, der Bär von Bern, die Schildkröte des Aischylos, Schuberts Forelle, der Hund von Baskerville usw. Lediglich Jonas' Wal ist nicht zu sehen, – weil er nicht auf die Bühne passt. Die Begrüßung wird unterbrochen durch das Schnattern der Gänse des Kapitols, die einen Neuankömmling am Tor des Paradieses ankündigen. Die Überraschung ist groß und schlägt schnell in Entsetzen um, als eine heruntergekommene, nur notdürftig gekleidete junge Frau in Erscheinung tritt. Die Tiere fühlen sich in ihrer Ehre verletzt. Entweder es handelt sich um ein Missverständnis oder die Tage des Paradieses sind gezählt. Das Mädchen bringt immer nur dieselben drei Sätze hervor: „Man nennt mich Schwalbe der Vorstadt. Ich bin nur ein armes Freudenmädchen, geboren an einem Tag im Frühling als Kind einer einfachen Arbeiterin. Wie die anderen wäre ich vielleicht auf die rechte Bahn gekommen, wenn mich mein Vater unter seine Fittiche genommen hätte, statt mich zu verlassen.“ Was für ein nicht-französisches Publikum der Erklärung bedarf, hat für ein französisches unmittelbare Evidenz. Denn bei der „Hirondelle du Faubourg“, der „Schwalbe der Vorstadt“, handelt es sich um ein berühmtes französisches Chanson von 1912, ein Evergreen, den zur Entstehungszeit der Oper das französische Publikum hätte mitsingen können, wenn es denn in Frankreich zu einer Aufführung gekommen wäre.

Das Chanson erzählt die Geschichte einer jungen Prostituierten, die von einem Freier niedergestochen wird. Im Krankenhaus erkennt sie der diensthabende Arzt an einem Amulett als seine eigene Tochter, das Kind eines amourösen Abenteuers mit einer sitzengelassenen Arbeiterin. Wo das Chanson endet — mit dem Tod des Mädchens nämlich und dem Entschweben ihrer Seele in den Himmel –, beginnt die Oper. Dort spitzt sich die Situation zu, als Petrus an der Pforte des Paradieses für Menschen die Ankunft eines Fräuleins verkündet, das mit dem bei den Tieren identisch zu sein scheint. Doch in diesem Augenblick löst sich die doppelte Vorstadtschwalbe in Luft auf und der Reporter kann endlich das Rätsel lösen: „Diese vorgebliche Schwalbe ist keine Schwalbe, ist kein Fräulein, kein Vogel, sondern etwas viel schöneres, unsterbliches, ewiges: Es ist ein Lied“. Auf den Einwand, dass ein Lied doch aber gar nicht existiere, erwidert er: „Ein Lied existiert sehr wohl, da es doch von aller Welt gesungen wird ... Ja, das Lied ist überall, während wir, Tiere und Menschen, nur da sind, wo wir sind.“ In der Verwandlung von Claude Avelines Erzählung in ein Libretto enthüllt sich ein untergründiges Potenzial der Geschichte: Erst in einem differenten musikalischen Kontext wird das Chanson auch als musikalischer Fremdkörper sinnfällig erfahrbar. Damit kann die Verachtung der ‚großen Tiere‘ gegenüber der Schwalbe zur Metapher werden für die Verachtung, die die zeitgenössische Musik der Melodie, zumal der populären, entgegenbringt

wird das Chanson auch als musikalischer Fremdkörper sinnfällig erfahrbar. Damit kann die Verachtung der ‚großen Tiere‘ gegenüber der Schwalbe zur Metapher werden für die Verachtung, die die zeitgenössische Musik der Melodie, zumal der populären, entgegenbringt. Indem die berühmten Tiere als Repräsentanten der seriösen Musik das Chanson unter ihresgleichen aufnehmen, wird die Kluft zwischen E und U überwunden, die in der Geschichte der abendländischen Musik nie so groß war, wie zum Zeitpunkt der Komposition der Oper. Die multiple Fremdheitserfahrung, die als Trauma auf Laks' Künstlerexistenz lastete, löst die Oper in Form einer musikalischen Utopie auf.

Die Melodie, die der Journalist zu seinem Hymnus auf die Unsterblichkeit des Liedes anstimmt, ist eine Kontrafaktur. Laks entlehnte sie bei sich selbst. Es handelt sich um seine Vertonung des Gedichtes *Prośba o piosenkę* (*Bitte um ein Lied*) von Julian Tuwim, dem bedeutendsten polnischen Lyriker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hier das Gedicht in der kongenialen Übersetzung von Karl Dedecius:

Gabst du mir schon das Wort, die höchste deiner Gaben,
Mach auch mein Herz im Zorn wie Ozeane branden,
Daß ich, wie frühe Dichter, einfach und erhaben,
Im Blutsturm die Tyrannen schlüge und die Granden.

Und schenk mir keine Hymnen, nutzlos sind sie jenen,
Die im verschleißnen Busen unter Schweißklamotten
Nur leere Herzen tragen, heulend wie Hyänen
Nach Brot, und hinterm Spielmannszug des Königs trotten.

Doch leihe meinem Zorn die Glut vom Höllenofen,
Bravour und Phantasie und Reime, spitz und edel,
Damit ich mit dem Feuer meiner schnellen Strophen
Auch treff, in die ich ziele, mitten in die Schädel!

Spätestens hier wird klar, wie hintergründig dieses an der Oberfläche so heiter daherkommende Werk tatsächlich angelegt ist. Tuwim, auch er jüdischer Abstammung, konnte nach Hitlers Überfall auf Polen aus Warschau fliehen und überlebte Weltkrieg und Shoah im amerikanischen Exil. Die Überschreibung seiner Bitte um „ein sechsschüssiges Lied“ gegen die Tyrannen, wie es wörtlich übersetzt heißt, durch eine Apologie der Melodie, die in ihrer Immaterialität alle Grenzen überwindet und Unsterblichkeit erlangt, ist auf mehrfache Weise deutbar. Wie bei einem Palimpsest mag Tuwims „überschriebener“ Text als eine in das Werk eingeschmuggelte Botschaft zu lesen sein. Oder aber es handelt sich um einen Kommentar des Komponisten, der erkannte, dass mit den Waffen der Poesie die Mächtigen nicht zu schlagen sind, aber die Poesie wohl die Mächtigen überdauern wird. Dass Laks das Gericht, welches die ‚großen Tiere‘ über die Schwalbe halten, durchaus auf seine eigene Situation bezog, dass es bei diesem Prozess um seinen eigenen ging, erhellt ein weiteres Selbstzitat in der Oper. An der Stelle, wo der Journalist das erste Mal die Tiere über die wahre Identität der ‚Vorstadtschwalbe‘ aufklären will, fällt ihm die Taube ins Wort und gemahnt ihn an das Protokoll: „Mein Herr, Sie haben die große Ehre, einer Zeremonie von unzweifelhafter Seltenheit beiwohnen zu dürfen. Also bitte ich Sie, es bleibt Ihnen nur eines: kein Wort, keine Bewegung!“ Bei dem Lied, dessen Mittelteil Laks in diesem Moment zitiert, handelt es sich wieder um die Vertonung eines Gedichtes von Tuwim. Darin geht es um eine Korrektur – *Erratum* ist der Titel des Gedichtes –, die im Buch des Lebens vorgenommen werden soll. „Es hat sich ein düsterer Fehler in mein Leben eingeschlichen. / Daher die dunklen Stellen und die Verworrenheit des Textes.“ Nicht in der 40. Zeile, sondern „im 40. Jahr von oben“, bittet das lyrische Ich den Schöpfer oder das Schicksal, solle „Verzweiflung“ durch „Liebe“ ersetzt werden. Verblüffend ist nicht nur die Parallelität zwischen Tuwims Text und dem Bruch in Laks' eigenem Leben – 1941, im Jahr seiner Deportation, ist er genau vierzig Jahre alt –, sondern vor allem deren Engführung mit der „Zeremonie“ in der Oper, die ja eher einer Gerichtsverhandlung gleicht. In beiden Situationen geht es um – Selektion. Und um das Überleben der Musik.

Laks beendete seine kompositorische Laufbahn Ende der 1960er Jahre. Stilistisch im weitesten Sinne dem Neoklassizismus nahestehend, war in dem inzwischen von Serialismus und Postserialismus dominierten Musikleben für ihn, den mehrfach Heimatlosen, kein Platz mehr. Unter dem Eindruck des 6-Tage Krieges und dem erneut aufflammenden Antisemitismus in Polen verlor er den Glauben an die Sinnhaftigkeit künstlerischer Tätigkeit. Sein letztes größeres eigenständiges Werk ist das hinreißende *Divertimento* für Flöte, Violine, Cello und Klavier von 1966 in dessen langsamem Satz er eine melancholische Melodie aus

Antisemitismus in Polen verlor er den Glauben an die Sinnhaftigkeit künstlerischer Tätigkeit. Sein letztes größeres eigenständiges Werk ist das hinreißende *Divertimento* für Flöte, Violine, Cello und Klavier von 1966, in dessen langsamen Satz er eine melancholische Melodie aus seiner Oper flicht. Die Schildkröte singt sie dort auf die Worte „Hélas! Hélas! La mort violente / est de nos jours fréquente“ („O weh! O weh! Der Tod durch Gewalt ist leider dieser Tage geläufig.“) Nach der Begegnung mit Władysław Szpilman anlässlich eines Gastspiels des Warschauer Klavierquintetts in Paris arbeitete er 1967 sein 3. Streichquartett zum Klavierquintett um und veröffentlichte beim polnischen Musikverlag PWM eine *Suite concertante* für Posaune und Klavier, die in zwei Sätzen mit den bereits erwähnten *Trois pièces de concert* von 1933 identisch ist.

Die Wiederbegegnung 1974 mit Ludwik Żuk-Skarszewski, dem Laks sein Überleben in Auschwitz verdankte und von dem er irrtümlicherweise annahm, dass er das Lager nicht überlebt hatte, inspirierte ihn zu Liedern auf zwei von dessen Gedichten. Laks, ein unbestechlicher Geist und hellwacher Beobachter des Weltgeschehens, tauschte danach endgültig den Komponistenbleistift gegen die spitze Feder des Polemikers. Er übersetzte polnische Dissidentenliteratur ins Französische und veröffentlichte von 1976 bis zu seinem Tod 1983 eine Reihe von Büchern, in denen er zu den unterschiedlichsten Themen von der Literatur bis zur Tagespolitik Stellung nahm. Der alte und neue Antisemitismus blieb ein Leitmotiv seines Schreibens.

Laks' Schicksal ist keinesfalls singulär. Die Zerstörung des polnischen Musiklebens zwischen 1939 und 1945 und die systematische Verfolgung polnisch-jüdischer Komponisten in Europa betraf zahllose Biographien und hat der europäischen Kulturgeschichte einen unbeschreiblichen Schaden zugefügt. Viele bedeutende Musiker wurden umgebracht, ihre Werke vernichtet. Erinnert sei an Józef Koffler, den wichtigsten Repräsentanten der Zweiten Wiener Schule in Polen, oder Joachim Mendelson. Manche überlebten den Holocaust durch eine Reihe von Wundern wie Simon Laks, Władysław Szpilman, Tadeusz Kassern und André Tchaikowsky. Manchen gelang es, rechtzeitig zu flüchten wie Mieczysław Weinberg, Roman Haubenstock-Ramati, Alexandre Tansman, Jerzy Fitelberg, Karol Rathaus, Ignace Straszewski und Paul Kletzki. Mit der Ausnahme von Weinberg, der seit einigen Jahren eine Art Renaissance erlebt – allerdings eher als sowjetischer denn als polnischer Komponist –, sind sie alle im heutigen Musikleben nicht präsent. Durch ihre Exilbiographien zwischen alle Stühle gerutscht, übergeht sie der auf eindeutige nationale Identitäten fixierte Musikmarkt völlig.

Der polnische Beitrag zur Musik im 19. und 20. Jahrhundert ist aufgrund der politischen Umstände in weit größerem Ausmaß als der anderer Länder des europäischen Ostens durch den Exil-Aspekt gekennzeichnet. Das Schaffen und die Biographien von Komponisten wie Laks laden ein zur Beschäftigung mit einem zentralen Aspekt der europäischen Kulturgeschichte, der Transkulturalität und Transnationalität. Alle genannten Komponisten traten aus ihrem nationalen Kontext heraus und fanden in der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Strömungen der europäischen Avantgarden ihrer Zeit zu einem gleichermaßen individuellen wie universellen Stil. In Zeiten der Reflektion über europäische Identität finden sich hier Anknüpfungspunkte für einen musikgeschichtlichen Ansatz, für eine Programmgestaltung und Dramaturgie, die den reduzierenden Blick auf nationale Besonderheiten und Schulen überwinden könnte, die den Augen- und Ohrenmerk auf die zahlreichen grenzüberwindenden Wechselströme in der Musik des 20. Jahrhunderts richtet, die sich mehr durch Verbindendes auszeichnen als durch Trennendes. Der „Fehler“, wie es in Tuwims Gedicht heißt, der dem Leben dieser Komponisten eingeschrieben ist, darf dabei nicht das Kriterium ihrer Standortbestimmung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts bleiben.