

# ball im savoy



STAATSOPERETTE

---

---

---

---

# BROADWAY IN DRESDEN

---

MUSICAL · TANZ · OPERETTE · REVUE · KONZERT · OPER

# *ball im savoy*

*libretto von* **ALFRED GRÜN WALD**  
*und* **FRITZ LÖHNER-BEDA**

*musik von* **PAUL ABRAHAM**

## **AUFFÜHRUNGSRECHTE**

Originalverlag: Josef Weinberger GmbH, Frankfurt am Main  
Bühnenvertrieb: MUSIK UND BÜHNE Verlagsgesellschaft mbH, Wiesbaden

## **AUFFÜHRUNGSRECHT DER EINLAGE**

„Meine Mama war aus Yokohama“ aus  
Paul Abrahams Operette *Viktoria und ihr Husar*:  
Musikverlag Josef Weinberger GmbH, Frankfurt am Main

## *team*

<b>Musikalische Leitung</b>	Christian Garbosnik
<b>Regie</b>	Christian Thausing
<b>Bühne und Kostüme</b>	Timo Dentler, Okarina Peter
<b>Choreografie</b>	Evamaria Mayer
<b>Stepp-Choreografie</b>	Volker Bleck
<b>Dramaturgie</b>	Valeska Stern
<b>Chorleitung</b>	Thomas Runge

## *besetzung*

<b>Marquis Aristide de Faublas</b>	Bryan Rothfuss* / Hinrich Horn**
<b>Marquise Madeleine de Faublas</b>	Steffi Lehmann* / Christina Maria Fercher**
<b>Daisy Darlington</b>	Sybille Lambrich* / Charlotte Watzlawik**
<b>Mustapha Bei</b>	Gero Wendorff* / Andreas Sauerzapf**
<b>Tangolita</b>	Silke Richter
<b>Reife Madeleine</b>	Ingeborg Schöpf
<b>Célestin Formant</b>	Timo Schabel
<b>Archibald I Pomerol</b>	Dietrich Seydlitz
<b>Bébé</b>	Jeannette Oswald
<b>René</b>	Friedemann Condé
<b>Hermence</b>	Katja Rosenberg
<b>Herrenquintett</b>	Friedemann Condé Georg Güldner, Michael Kuhn, Daniel Müller, Andreas Pester

### *die geschiedenen frauen des mustapha bei*

<b>Anastasia</b>	Izabela Tonevitska
<b>Lina</b>	Gabrune Sablinskaite
<b>Lucia</b>	Marica Resta
<b>Mercedes</b>	Dominica Herrero Gimeno
<b>Trude</b>	Stefanie Beyer

Ballett, Chor und Orchester der Staatsoperette Dresden

\* Besetzung am 21. Juni 2025 | Premiere

\*\* Besetzung am 22. Juni

<b>Studienleitung</b>	Niki Liogka
<b>Musikalische Einstudierung und Korrepetition</b>	Aleksandra Borodulina, Minsang Cho, Eve-Riina Rannik
<b>Korrepetition Ballett</b>	Yoko Meißner
<b>Regieassistenz</b>	Iliya Roitman, Judith Bohlen
<b>Abendspielleitung</b>	Iliya Roitman
<b>Choreografische Assistenz</b>	Mandy Coleman
<b>Inspizienz</b>	Michelle Lippe
<b>Soufflage</b>	Ivo Zöllner
<b>Technische Direktion</b>	Stephan Aleith
<b>Technische Einrichtung</b>	Uwe Hänig
<b>Licht</b>	Frank Baschek, Bertram Kunz
<b>Ton</b>	Rasmus Leuschner
<b>Englische Übertitel</b>	Hersh Glagov, Gerald Frantzen (Chicago Folks Operetta)
<b>Werkstatt-Produktionsleitung</b>	Martin Neumann
<b>Produktionsleitung Kostüm</b>	Anke Aleith
<b>Masken und Frisuren</b>	Thorsten Fietze
<b>Ausstattungsassistenz</b>	Tina Schneiderat
<b>Regiehospitantz</b>	Benedikt Protze

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Angelika Meinerzhagen/Doreen Schwarz (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Yankov (Requisite) hergestellt.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.

Photos, video and sound recordings during the performance are prohibited.

**Premiere 21. Juni 2025, 19.30 Uhr**

Dauer ca. 2 Stunden 45 Minuten  
inklusive 25 Minuten Pause

# ball im savoy handlung

## **Erster Teil**

Nach einem Jahr Hochzeitsreise rund um den Globus kehren Madeleine und Aristide de Faublas in den Alltag zurück, wo sie von ihren Freundinnen und Freunden willkommen geheißen werden. Doch das Glück bleibt nicht lange ungetrübt: Unter den Begrüßungstelegrammen findet der ehemalige Frauenheld Aristide ein Schreiben seiner einstigen Geliebten Tangolita, welche die Einlösung einer offenen Rechnung fordert und ihn zum intimen Souper auf den abendlichen Ball im Savoy bestellt. Aristide sucht Rat bei seinem Freund, dem Kosmopoliten Mustapha Bei – dieser war bereits siebenmal verheiratet und gilt als Experte in weiblichen und diplomatischen Fragen. Schnell erfindet Mustapha eine Ausrede, die es Aristide ermöglicht, auf den Ball zu gehen und seine Ehefrau zu Hause zurückzulassen. Madeleine durchschaut das Spiel allerdings sofort und beschließt, es ihrem Mann gleichzutun: Sie will das Fest maskiert besuchen, um sich dort zu revanchieren. Ihr zur Seite steht ihre amerikanische Cousine Daisy Darlington, Weltmeisterin im Stepp, die auf dem Ball im Savoy ihr Inkognito als Jazzkomponist José Pasodoble lüften wird.

## **Zweiter Teil**

In der Rolle einer mysteriösen Russin aus Brasilien begegnet Madeleine auf dem Ball Aristide, auf den sie sogleich eine besondere Faszination ausübt. Als er dennoch mit Tangolita im Separee verschwindet, schnappt sich Madeleine den erstbesten Kavalier, der ihren Weg kreuzt, und bezieht das Separee neben dem ihres Mannes. Mustapha Bei versucht in der Zwischenzeit sein Glück bei Daisy Darlington: Wäre sie nicht die perfekte achte Ehefrau für ihn? Als Daisy auf dem Höhepunkt des Festes nicht nur ihre Identität enthüllt, sondern auch die Verlobung mit Mustapha Bei bekannt gibt, kann dieser sein Glück kaum fassen. Der Freudentaumel wird unterbrochen von Madeleine, die vor der gesamten Ballgesellschaft den Betrug ihres Mannes und ihre eigene, soeben vollzogene Revanche verkündet.

Am nächsten Morgen scheint die Scheidung von Aristide und Madeleine unausweichlich – auch wenn Aristide noch immer nicht glauben will, dass seine Frau ihn wirklich betrogen hat. Als sich jedoch der herbeigeordnete Anwalt Célestin Formant als niemand Geringeres als Madeleines Stelldichein des gestrigen Abends entpuppt, muss sich auch Aristide der unvermeidlichen Frage stellen: Gibt es noch eine Chance auf Versöhnung?

# Interview „es muss knallen!“

Musikwissenschaftler und Operettenforscher **Kevin Clarke**  
im Interview zu *Ball im Savoy*

***Ball im Savoy* feierte am 23. Dezember 1932 Premiere – nur fünf Wochen, bevor Adolf Hitler Reichskanzler wurde. Wie können wir uns das Berlin in diesen Tagen vorstellen?**

Absolut zerrissen. Es war das Ende einer Epoche – da passierten ganz viele Dinge gleichzeitig. Politisch ging es wild durcheinander, während sich gleichzeitig die Schere im Sozialen öffnete: Auf der einen Seite resultierte aus der Arbeitslosigkeit nach der Weltwirtschaftskrise eine enorme Armut. Plötzlich war es möglich, für wenig Geld Horden von Tänzer\*innen und Statist\*innen auf die Bühne zu bringen, die alle versuchten, irgendwie ihren Lebensunterhalt zu finanzieren – solche Massen hätte sich am Broadway kaum jemand leisten können! Dem gegenüber stand ein großer Reichtum bei den Kriegsgewinnlern und internationalen Tourist\*innen in Berlin, die das Publikum für solch luxuriöse Theaterabende bildeten. Für sie waren Vergnügungen dieser Art vergleichsweise günstig – der Dollarkurs ermöglichte ihnen, in Berlin das „High Life“ zu leben. Dazu gehörte neben Theaterbesuchen übrigens auch das wilde Nachtleben, von dem u. a. die Berlin-Romane von Christopher Isherwood berichten. Isherwood selbst gabelte in Kneipen junge Männer auf, die keinen anderen Ausweg als Sexarbeit sahen. Wie wir aus späteren Gerichtsunterlagen wissen, waren in ihrer finanziellen Not auch etliche Tänzer des Großen Schauspielhauses in diesem Milieu tätig.

**Inwiefern prägte gerade der Fokus auf ein internationales Publikum die Ausgestaltung des *Ball im Savoy*?**

Ende 1932 waren die Brüder Rotter, die Betreiber des Metropol-Theaters und Produzenten von *Ball im Savoy*, längst hoch verschuldet. Eine glamouröse Premiere sollte das Ruder noch einmal herumreißen. Also engagierte man neben Paul Abraham – dem führenden Operettenkomponisten der damaligen Zeit – prominente Stars wie Oskar Dénes, Rosy Barsony und Gitta Alpár in den Hauptrollen und pachtete für die Uraufführung das Große Schauspielhaus. Dieses Haus war ein Magnet für internationale Gäste – wir wissen zum Beispiel, dass Charlie Chaplin an seinem ersten Abend in Berlin dort das *Weißer Rössl* besuchte, und auch die *New York Times* berichtete immer wieder über Aufführungen im Großen Schauspielhaus. Dementsprechend international mussten sich die Produktionen hier präsentieren. Erik Charell, der das Haus von 1924 bis 1930 leitete, hatte in seinen Revue-Operetten die Technik perfektioniert, Handlung

via Tanz und Optik zu vermitteln, so dass man dem Geschehen auch ohne Deutschkenntnisse gut folgen konnte. Auf denselben Effekt zielten nun auch die großen Tanz- und Revue-Einlagen im *Ball im Savoy*. Der Tanz zog sich von der Ouvertüre durch das ganze Stück und umspielte die Geschichte der Solist\*innen. So kam es nie zu einem statischen oder gar langweiligen Moment. Gleichzeitig boten ohrwurmverdächtige Hits und rasante Dialoge, die in Stummfilmanier slapstickartig dargeboten wurden, Ablenkung vom wachsenden Terror des Alltags.

### **Also war die Uraufführung des *Ball im Savoy* ein letzter Rausch vor dem Untergang?**

Ja, vielleicht. Man wollte nicht wahrhaben, was da passierte. Auf den Straßen eskalierte der Terror und in den Theatern störten immer wieder Nationalsozialisten Aufführungen jüdischer Autoren oder mit jüdischen Künstler\*innen – das gilt auch für die Folgevorstellungen des *Ball im Savoy*. Kurz nach der Uraufführung begaben sich die Rotter-Brüder auf die Flucht, einige Wochen später folgte Paul Abraham. Deshalb: Die Premiere Ende 1932 war durchaus eskapistisch! Sie fand umgeben von krassesten politischen und gesellschaftlichen Spannungen statt. Und das Publikum wollte sich in dieser Krisenzeit durch Entspannung ablenken.

### **Das Motiv der reinen Entspannung scheint aber nicht wirklich zu dem aufrührerischen Inhalt zu passen – immerhin begegnen uns in dieser Handlung Figuren, die gesellschaftliche Grenzen brechen und versuchen, diese neu zu definieren. Oder nicht?**

Das ist schon richtig. Es macht *Ball im Savoy* aber keinesfalls zu einer politischen oder gar umstürzlerisch agitierenden Operette. Es gibt ein schönes Zitat von Erik Charell, in dem dieser zugibt, Politik aus seinen Produktionen im Großen Schauspielhaus grundsätzlich rauszuhalten – schließlich müsse er da abendlich 3.500 Sitzplätze voll bekommen und das ginge nicht, würde er die eine oder andere politische Gruppe vor den Kopf stoßen. Die Idee von gezielt politischem Operettentheater entstand erst als Produkt des subventionierten Theaterbetriebs der Nachkriegsjahre, sowohl in der DDR als auch in der BRD. *Ball im Savoy* aber ist rein kommerzielles Unterhaltungstheater. Hier regierte das Interesse des zahlenden Publikums.

### **Und das damalige Publikum interessierte sich für die Frage nach Treue in der Liebe?**

Es interessierte sich vor allem für die Darstellung einer emanzipierten und attraktiven modernen Frau! Blicken wir heutzutage auf die 1920er Jahre zurück, ist immer die Rede von der „Neuen Frau“ mit Bubikopf und kurzen Röcken, die selbstbewusst und eigenständig handelt. Diese Selbstbestimmung bezog sich damals auch auf Sexualität: Die Frauen unterrichteten sich in Sexualhygiene und informierten sich über Empfängnischutz. Sex außerhalb der Ehe wurde öffentlich diskutiert – und floss so als Thema auch in *Ball im Savoy* ein. Madeleines Handeln im Stück schlägt ja nicht nur deshalb hohe Wellen, weil sie ihren Ehemann betrügen will, sondern vor allem, weil sie eine Marquise ist und im Falle einer Schwangerschaft die Erbfolge in Frage stünde: Wäre dieses Kind, das eventuell gar nicht von Aristide ist, erbberechtigt?

**Noch heute erscheint dieses Handeln skandalträchtig, vor 100 Jahren muss es geradezu schockierend gewesen sein ...**

Es war nicht schockierend, es war vielmehr provozierend. Was glauben Sie denn, wie heutzutage die Schlagzeile der *Bild*-Zeitung lauten würde, wenn Angela Merkel auf einem Presseball öffentlich verkündete, sie schlafe jetzt mit wem sie Lust habe, aus Rache an ihrem Mann? Oder: Melania Trump träte auf den Balkon des Weißen Hauses und erklärte, Donald hätte sie abermals mit jemandem wie Stormy Daniels betrogen und jetzt würde sie es ihm heimzahlen mit einem beliebigen anonymen Mann? Da wären die Gemüter auch im Jahr 2025 gehörig erhitzt und die Meinungen in der Bewertung solchen Handelns gespalten! Das Gleiche gilt übrigens für die zweite Frauenfigur des Stückes: Daisy Darlington, die sich als Mann ausgibt, um beruflichen Erfolg als Komponistin zu haben. Evelin Förster hat in ihrem Buch *Die Frau im Dunkeln* Komponistinnen der damaligen Zeit porträtiert, die, selbst wenn sie erfolgreich waren, nie wirklich ernst genommen wurden. Und auch das ist heute mitunter nicht viel anders: Natürlich gibt es Sängerinnen, es gibt Filmschauspielerinnen – aber Komponistinnen als Hitproduzentinnen, das ist auch 2025 noch eine Ausnahme.

**Nun haben Sie sehr anschaulich dargelegt, warum sich die Frauen 1932 für die Handlung des *Ball im Savoy* begeistern konnten. Wie aber verhielt es sich mit den Männern: Wieso besuchten sie eine Aufführung, in der sich die Frau zur Bedrohung für den Mann emanzipiert?**

Sie sehen das schon wieder viel zu revolutionär – so war es, glaube ich, gar nicht gemeint. Auch die weiblichen Zuschauerinnen haben *Ball im Savoy* sicher nicht wegen der feministischen Botschaft besucht, sondern weil dort Publikumsmagnete wie Gitta Alpár und Rosy Barsony in besonders pikanten und erotisch prickelnden Situationen agierten. Und das gleiche galt für die männlichen Zuschauer: Da oben auf der Bühne sah man nun mal sehr, sehr attraktive Frauen! Den gesellschaftlichen Status quo hat aber auch die Handlung des *Ball im Savoy* nicht angetastet: Am Ende finden sowohl Madeleine als auch Daisy in den Hafen der Ehe – wenn auch auf Umwegen. Ich habe erst neulich den Begriff des „Kitsch-Vertrages“ kennengelernt. Er umschreibt eine Abmachung zwischen den Schöpfer\*innen eines Werkes und dem Publikum, das sicher sein will, dass egal, was zwischenzeitlich passiert, am Ende alles *happy* ausgeht. Darauf konnte man sich auch beim *Ball im Savoy* verlassen – so wie heute bei einer Netflix-RomCom.

***Ball im Savoy* gilt wie seine zwei Vorgängerwerke *Viktoria und ihr Husar* (1930) und *Die Blume von Hawaii* (1931) als Berliner Jazzoperette. Was genau bedeutet diese Klassifizierung?**

Das Genre Operette – um 1855 in Paris entstanden – hat sich schon immer nach den neuesten Tanzmoden gerichtet. Am Anfang floss der skandalöse Cancan hinein, später in Wien der Walzer, dann die Polka, der Csárdás und was weiß ich noch alles. Als nach 1919 nun eine grundsätzliche musikalische Neuorientierung aus dem modernen Amerika nach Deutschland drängte, spiegelte sich das in der Operette. Da fanden sich plötzlich Shimmys, Foxtrotts,

Tangos, der Slow Waltz usw. Das Besondere bei Abraham war nun, dass die Jazzmusik in seinen Operetten einen geradezu exzentrischen Höhepunkt erreichte. In dieser Dichte und Ekstase gab es das bei keiner anderen deutschsprachigen Operette – ja, das gab es noch nicht einmal in Amerika! Natürlich agierten dort mit Gershwin und Jerome Kern geniale Komponisten, aber der typische „Abraham-Sound“, den ich als Entfesselung definieren würde, mit atemlosem, durchgedrehtem, fast manischem Drive, gemischt mit herkömmlichen Musikstilen, der findet sich nur in Abrahams Jazzoperetten.

### **War denn auch der Skat, der Vokalstepp, der in die Spezialrefrains eines Mustapha Bei oder einer Daisy Darlington eingeschrieben ist, maßgeblich für diesen Sound?**

Ich kenne zumindest keine anderen Beispiele, wo er vorkommen würde. Das klingt ja beinahe wie moderner Rap! Und da sind wir auch schon bei einer weiteren Besonderheit der Berliner Jazzoperetten Abrahams: Er arbeitete dort mit zwei der genialsten und erfolgreichsten Texter der damaligen Zeit zusammen, Fritz Löhner-Beda und Alfred Grünwald. Gerade Löhner-Bedas Texte sprudeln nur so vor erotischem Pointenreichtum. Da schraubt sich nicht nur Abrahams Musik bis zur absoluten Ekstase hoch, sondern feiern auch die Libretti eine ungewohnte sexuelle Freizügigkeit. Das fällt besonders auf, legt man sie einmal neben amerikanische Texte der damaligen Zeit. Gershwin-Songs klingen meistens nach: „He loves her, she loves him, they're gonna live happily ever after“. Verglichen damit, was Fritz Löhner-Beda an Pointen abfeuert, ist das fast prüde! Aber natürlich: In den USA regierten eine extrem puritanische Einstellung und das Verbot von „Obszönität“. Theatervorstellungen konnten von der Polizei gestoppt werden, wenn sich jemand wegen Verletzung religiöser Gefühle beschwerte. In Deutschland dagegen gab es seit 1919 keine Zensur für Bühnenwerke mehr. Und die damit einhergehende Freiheit spiegelte sich eben eins zu eins in den Operettentexten.

### **Nachdem der Abraham-Sound nach dem Zweiten Weltkrieg für lange Zeit verfälscht und romantisiert wurde, versucht die Rekonstruktion von Matthias Grimminger und Henning Hagedorn – die auch wir spielen – wieder zum Originalklang zurückzukehren. Gelingt das?**

Was Grimminger und Hagedorn geleistet haben, ist eine fantastische Basis – aber noch lang nicht die ganze Arbeit. Das Besondere an Operettenmusik sind ja ihre vielen Leerstellen. Leerstellen, die von den Persönlichkeiten der Performer\*innen oder der musikalischen Leitung damals gefüllt wurden und für die man auch heute noch einen Inhalt finden muss, der sich nicht eins zu eins aus dem Notenbild herauslesen lässt. Wir haben nun gerade bei *Ball im Savoy* das große Glück, dass wir inzwischen viel über die Umstände der damaligen Zeit wissen – gerade die zuletzt erschienene Abraham-Biografie von Karin Meesmann liefert hier einen sehr detaillierten Rundumschlag. Dazu finden sich viele originale Aufnahmen im Internet: mit den Sänger\*innen der Uraufführung oder von Paul Abraham selbst dirigiert. Diese Aufnahmen sollte man sich in der Vorbereitung einer Produktion unbedingt zu Gemüte führen und herausfinden, mit welchen Mitteln der dort vermittelte Abraham-Zauber erzeugt wird.

## **Können Sie das etwas ausführen? Was haben wir uns unter derartigen notwendigen Mitteln vorzustellen?**

Das können orchestrale Gestaltungselemente wie Ritardandi oder Accelerandi mitten in einer Phrase sein – etwas, das heutzutage vielen Orchestern fremd erscheint, das damals aber zur alltäglichen Aufführungsroutine gehörte. Es kann zudem Mut zum hemmungslosen Kitsch sein, gegen den sich viele heute sperren, der aber bei Abraham immer willkommen war: Im Gesang einer Gitta Alpár durfte es triefen, die Musik schluchzen; so erzeugte sie ihre überwältigende Wirkung. Das ist *over the top*-Gesangskunst. Es kann aber auch die Darstellung der Performer\*innen betreffen, die zwischen lyrischen und durchgeknalltschnellen Tanznummern wechseln müssen, die Pointen singen müssen und sich nicht auf einem Schönklang ausruhen dürfen. Und es umfasst natürlich die Dialoge, die gerade im *Ball im Savoy* essenzieller Bestandteil des Gesamtkunstwerkes sind und in ihrer Doppeldeutigkeit unbedingt ausgekostet werden müssen.

## **Eine ganz schöne Herausforderung, gerade bei Ensembles, die im Genre Operette vielleicht nicht so zu Hause sind ...**

Durchaus. Aber das Tolle ist ja, dass es nicht nur den einen richtigen Weg gibt. Gerade die Verfügbarkeit all dieser historischen Vorbilder im Internet öffnet doch unendliche Möglichkeiten. Als Regieteam kann ich heutzutage entscheiden, welchen Weg ich einschlagen will: Meine Inszenierung wird in den 1950er Jahren spielen? Dann soll es auch so klingen! Ich wünsche es mir möglichst poppig und modern? Nur zu! Das Wichtige ist lediglich, sich für eine Richtung zu entscheiden und diese dann auch zu 150 Prozent auszuführen. Egal, wie letztlich der Knall erzeugt wird: Es muss knallen.

Das Gespräch führte Valeska Stern.

### **Dr. Kevin Clarke**

*spezialisierte sich schon während seines Studiums der Musik- und Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin auf das Unterhaltende Musiktheater und die Geschichte der Ur-Operette Jacques Offenbachs sowie der 1920er Jahre-Jazzoperette, verbunden mit der Frage, was aus beiden nach 1933 und besonders nach 1945 wurde. Seit 2006 leitet er das Operetta Research Center Amsterdam und veröffentlichte diverse Bücher und Aufsätze zur Operettengeschichte und Aufführungspraxis, so zuletzt Glitter and Be Gay Reloaded: Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer (2025).*

# tanz im savoy

## **tanz im savoy**

von **Valeska Stern**

„Wo gibt’s ein Tanzpaar, so schick und hochmodern wie Mister Brown und Lady Stern?“, heißt es bei Daisy Darlington und Mustapha Bei, wenn sie sich in Paul Abrahams Operette verabreden, um auf dem abendlichen Ball im Savoy zu tanzen wie „das eleganteste Tanzpaar von New York“. Die jüdische Lady Stern und der schwarze Mister Brown, ein so skandalträchtiges wie spannendes Paar – man kann sich kein besseres (tänzerisches) Vorbild für eine der innovativsten Liebeskombinationen der Operettengeschichte vorstellen. Mit der Weltmeisterin im Stepp, die sich auch noch als erfolgreiche Jazzkomponistin entpuppt, und dem charmanten Attaché Mustapha Bei, der aus seiner Neigung zur Polygamie wahrlich kein Geheimnis macht, prallen zwei emanzipierte Extreme aufeinander. Da ist es nur folgerichtig, dass kein herkömmlicher Heiratsantrag das Liebesglück besiegelt, sondern Daisy ihre bis dato gar nicht existente Verlobung vor einem live zugeschalteten Radiopublikum auf der ganzen Welt verkündet, um im anschließenden Lachrefrain des Duets „Warum bin ich verliebt in dich?“ auch jegliche musikalische Form zu sprengen. Gerade Daisy, die als weibliches Gegenstück des extrovertierten Mustapha äquivalente Rechte im Ehevertrag und die gleiche sexuelle Freiheit wie der Mann fordert, scheint aus Amerika nicht nur den neuesten Modetanz, sondern vor allem die Emanzipation von Minderheiten nach Deutschland einzuführen. Da mutet der Vergleich mit dem „elegantesten Tanzpaar von New York“ wie ein Hinweis auf den geschichtsträchtigen Savoy Ballroom an, der ebenjenen Minderheiten in den 1930er Jahren eine Bühne bot.

Der Savoy Ballroom in Harlem, New York, gegründet 1926 vom jüdischen Moe Gale und geleitet von einem Afroamerikaner, Charles Buchanan, war der erste öffentliche Ballsaal, in dem Schwarze und Weiße zusammen tanzen durften. Während sich das Angebot andernorts auf maximal eine integrative Nacht pro Woche belief, bei der zumeist auch noch ein trennender Strich die Tanzfläche sorgsam in zwei Teile dividierte, konnten gemischte Paare im Savoy Ballroom von Anfang an gemeinsam das Tanzparkett erobern. Schnell trug das Primat des Tanzes und die daraus resultierende kreative Freiheit Früchte. Zu den pulsierenden Klängen alternierender Big Bands entwickelten sich hier die berühmtesten Jazztänze: Flying Charleston, Big Apple, Stomp, Jitterbug Jive, Snakehips, Rhumboogie und vor allem – Lindy Hop. Professionelle Lindy Hopper durften im Savoy jederzeit trainieren und sich allabendlich auf einer VIP-Fläche direkt vor der Bandbühne präsentieren, waren sie doch die beste kostenlose Werbung. Ihr Können lockte nicht nur Tanzwütige und Schaulustige ins

Savoy, sondern vor allem berühmte Jazzbands. Chick Webb, Duke Ellington, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald oder Benny Goodman – sie alle spielten auf für das vermutlich innovativste Tanzpublikum Amerikas ...

Eine eindeutige Referenz auf den „Home of Happy Feet“, wie der Savoy Ballroom auch genannt wurde, als titelstiftende Vorlage für Abrahams *Ball auf dem Savoy* lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Und doch sind die Parallelen offenkundig. Hier wie dort werden Grenzen überschritten und Freiheiten ausgelotet, hier wie dort mit neuen Tänzen und Klängen – sei es der Lindy Hop oder Daisys „Känguruh“ – experimentiert. Ist es in Harlem das punktuelle Ignorieren rassenideologisch aufgestellter Tabus, verbindet sich in Abrahams *Ball im Savoy* die (sexuelle) Emanzipation der Frau mit einem die Operette revolutionierenden musikalischen Drive. Schon 1929, als der Ungar Paul Abraham durch seinen Erfolgshit „Bin kein Hauptmann, bin kein großes Tier“, welchen er dem ersten UFA-Tonfilm *Melodie der Herzen* beisteuerte, in Berlin bekannt wurde, zeigte sich sein enormes schöpferisches Potential. Innerhalb von nur drei Jahren schwang sich Abraham zum führenden Impulsgeber der letzten silbernen Operettenjahre auf. In seinen drei Berliner Jazzoperetten – *Viktoria und ihr Husar* (1930), *Die Blume von Hawaii* (1931) und *Ball im Savoy* (1932) – führte er nicht nur das Genre der Revue-Operette zu einem finalen Höhepunkt, sondern trieb auch den Orchesterklang in Richtung eines frechen, mit Broadway-Beats durchzogenen Sounds. Aus der Verbindung klassischer Tänze mit modernem Jazz entstand ein wilder Mix, dessen katapultartigem Crescendo erst der aufkommende Nationalsozialismus ein jähes Ende bereitete.

Siedepunkt des kochenden Vulkans wurde die Uraufführung von Abrahams *Ball im Savoy*. Da ihr eigenes Metropol-Theater mit Mischa Spolianskys *Hundert Meter Glück* belegt war, pachteten die Brüder Rotter kurzerhand Max Reinhardts Großes Schauspielhaus und etikettierten die Premiere als Fest des Vereins der Berliner Presse – ein geschickter Schachzug, um die gesamte Großstadtresse am Uraufführungsabend zu vereinen. Nötig war es: Längst waren die Theatermacher Alfred und Fritz Rotter bis über beide Ohren verschuldet. Im Metropol-Theater konnte man den Solist\*innen schon seit Wochen keine Gage mehr bezahlen; der Chor erhielt nur noch Abschlagszahlungen. Doch noch hoffte man auf den großen Erfolg, der mit einem Schlag alles wieder ins Lot bringen würde – oder zumindest den Untergang mit Pauken und Trompeten begleiten sollte. Abrahams *Ball im Savoy* mit den Stars Gitta Alpár, Rosy Barsony und Oskar Dénes in den Hauptrollen, dem Erfolgs-Duo Fritz Löhner-Beda und Alfred Grünwald als Librettisten und Abraham selbst am Dirigentenpult versprach, ein ebensolcher Coup zu werden. Und tatsächlich überschlugen sich die ersten Pressereaktionen: „Die Aufführung dauert vier Stunden, ein Dutzend Nummern musste wiederholt werden, mehr als 15 Schlager und ‚Beifall von Windstärke 12‘ nach jeder Gesangs- und Tanznummer, Begeisterungstürme und Ovationen nach den Aktschlüssen“, hieß es am nächsten Morgen in der Tageszeitung *Tempo*. Als jedoch nur einen Monat nach der Uraufführung Adolf Hitler

zum Reichskanzler ernannt wurde, mutierten die gerade noch umjubelten und überwiegend jüdischen Künstler\*innen des *Ball im Savoy* zu Gejagten. Bereits am 17. Januar 1933 flohen die Rotter-Brüder nach Liechtenstein, am 8. Februar setzte sich Abraham mit seiner Ehefrau nach Ungarn ab. Nach der Vorstellung am 2. April fiel der Vorhang ein letztes Mal über dem *Ball im Savoy* – bevor das Werk in einen langen Dornröschenschlaf versank.

Auch dem Savoy Ballroom in Harlem wurde mit dem Zweiten Weltkrieg die Existenzgrundlage entzogen. Norma Miller, Mitglied der legendären Tanzgruppe Whitey's Lindy Hoppers, erinnert sich in ihrer Biografie *Swingin' at the Savoy*: „Der Krieg hat uns umgebracht. Sie haben alle Tänzer aus Harlem eingezogen. Alle! Sie haben das Savoy leer gemacht.“ Während Paul Abraham in letzter Sekunde aus Berlin über Budapest, Paris, Casablanca und Havanna nach New York floh, wo er an Syphilis erkrankte und über zehn Jahre in geistiger Umnachtung in der Psychiatrie verbrachte, schlossen sich die Tore des Savoy Ballroom in den 1950er Jahren und musste das Gebäude in Zeiten akuter Wohnungsnot einem Gebäudekomplex mit Wohnflächen weichen. „Alles schaut, alles staunt, alles flüstert, alles raunt“, singen Daisy und Mustapha als „Lady Stern und Mister Brown“ – eine Aussage, die sich auf den Tanz im Savoy Ballroom ebenso beziehen lässt wie auf die einschlagende Wirkung der Uraufführung Abrahams. Auf der Suche nach einer Perspektive, aus der die Geschichte von Madeleine und Aristide de Faublas erzählt werden kann, stellt sich deshalb die Frage: Wie wäre es, wenn ein fiktiver Ballsaal den Rahmen der Erzählung formen würde? Ein Ballsaal, in dem Geschichte geschrieben und Lebensgeschichte erlebt wurde. Ein Ballsaal, dessen eigene Geschichte längst Geschichte ist ...