



DAS ABRAHAM PROJEKT



DAS ABRAHAM-PROJEKT

lautet der Titel einer künstlerisch-wissenschaftlichen Erkundung der Operetten und des Lebens des ungarisch-deutschen, jüdischen Komponisten Paul (Pál) Abraham durch Studierende der Europa-Universität Flensburg. Das heutige Konzert bildet Ergebnis und Höhepunkt dieses in Kooperation mit dem Landestheater Schleswig-Holstein durchgeführten Projekts.

Abraham war der unbestrittene Star der Berliner Jazzoperette um 1930. Nach Verfolgung durch das NS-Regime, Flucht und schließlich Exil kam es, trotz einer kurzen Wiederbelebung seines Werks vor allem durch Verfilmungen in den 1950er Jahren, erst in der jüngeren Gegenwart zu einer echten Wiederentdeckung der Modernität und jazzhaft-spielerischen Lebendigkeit und Originalität seiner Operetten. Unter Leitung der Sopranistin und Gesangsdozentin Talya Lieberman, einer erfahrenen Abraham-Interpretin, präsentieren Studierende der Abteilung Musik eine Reihe von Nummern aus den fünf erfolgreichsten Operetten Abrahams. Begleitet und eingeführt wird die Musik durch eine Moderation und durch die vorliegende Broschüre mit Informationen zu Leben und Werk des Komponisten. Erarbeitet wurden diese unter Leitung des Musikwissenschaftlers Karsten Mackensen.

PROGRAMM

„Hip! Hip! Hurra!“
aus „Roxy und ihr Wunderteam“

Ensemble
Ina Peeken - Klavier

Moderation

Jonathan Schultz
Finn Sander

„Pardon Madame“
aus „Viktoria und ihr Husar“

Julius Petersen
Hannah Matthes
Elisa Marie Richthoff - Klavier

„Ich wär so gerne Königin“
aus „Märchen im Grand-Hotel“

Zoe Rode
Leah Steiner
Ina Peeken - Klavier

„Kann nicht küssen ohne Liebe“
aus „Die Blume von Hawaii“

Annika Dobbertin
Achilleas Tsiknakis
Ina Peeken - Klavier

Moderation

„Schöne Sommerszeit“
aus „Roxy und ihr Wunderteam“

Louisa Mohr
Anne Ohlrogge
Hannah Matthes
Marie-Christine Carstensen
Alva Hiskea Daumann
Olivia zur Verth
Emma Hansen
Elisa Marie Richthoff - Klavier

„Glückliche Reise“
aus „Roxy und ihr Wunderteam“

Maximillian Poepping
Helena Rinne
Lena Hanse - Klavier

Moderation

„Toujours l'amour“
aus „Ball im Savoy“

Emma Hansen
Achilleas Tsiknakis
Lino Dossmann - Klavier

„Känguru“
aus „Ball im Savoy“

Anna Zilch
Hannah Matthes
Emma Hansen
Ina Peeken - Klavier

„Ein Märchen in traumschöner Nacht“
aus „Märchen im Grand-Hotel“

Sylvia Gdaniec
Ina Peeken - Klavier

Moderation

„Good Night“
aus „Viktoria und ihr Husar“

Ensemble
Britta Meikelburger - Klavier

Inhalt

Impressum

Künstlerische Leitung: Talya Lieberman

Einstudierung Liedbegleitung: Ina Peeken

Ton: Janos Gafert

Technische Unterstützung Schleswig-Holsteinisches Landestheater: Clara Krefz

Wissenschaftliche Leitung: Karsten Mackensen

Redaktion: Karsten Mackensen

Layout und Satz: Henry Mücke

Die Texte in dieser Broschüre sind Originalbeiträge der Autor:innen:

Morten Blödorn (MBI), Merle Bockmeyer (MB), Alva Daumann (AD), Lino Dossmann (LD), Janos Gafert (JG), Sylvia Gdaniec (SG), Anna-Lena Heinrich (ALH), Nico Holtze (NH), Peer Kallies (PK), Hannah Matthes (HMa), Henry Mücke (HM), Julius Petersen (JP), Helena Rinne (HR), Zoe Rode (ZR), Nicolas Scholz (NSch), Maren Wolf (MW)

Druck und Produktion: Europa-Universität Flensburg

Quellen

Michael H. Kater: *Gewagtes Spiel: Jazz im Nationalsozialismus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017, Karin Meesmann: *Pál Ábrahám. Zwischen Filmmusik und Jazzoperette*. Wien: Hollitzer 2023, Claus Schreiner: *Schöner fremder Klang. Wie exotische Musik nach Deutschland kam: Band 1: Ragtime, Tango, Rumba & Co. (1855–1945)*. Stuttgart: Metzler 2022, Gunther Schuller: *Early jazz: Its roots and musical development*. Oxford: Oxford University Press 1986, Klaus Waller: *Paul Abraham. Der tragische König der Jazz-Operette*. Fürth: Starfruit 2021

Paul Abraham – ein Potpourri aus seinen größten Erfolgen

Viktoria und ihr Husar	7
Die Blume von Hawaii	9
Ball im Savoy	11
Märchen im Grand-Hotel	13
Roxy und ihr Wanderteam.....	15

Paul Abraham – der Mensch und Künstler

Karriere eines Künstlers in der Zwischenkriegszeit	17
Flucht und Exil	19
Kompositorische Entwicklung.....	21
Selbstinszenierung	23

Die Musik der Operetten: Ungarn, Tanz und Jazz

Ungarische Musik und Tanz	25
Jazz	27

Geld und Ruhm

Zwischen Prunk und Pleite.....	29
--------------------------------	----

Nationalsozialistische Verfolgung

Abraham als jüdischer Künstler in Berlin um 1933.....	31
Vertreibung und Verfolgung	33
Musik auf der Flucht.....	35

Viktoria und ihr Husar

Viktoria und ihr Husar ist der deutsche Titel des ersten großen eigenen Operettenerfolgs von Paul Abraham. In drei Akten voller mitreißender Musik wird eine spannungsvolle Liebesgeschichte erzählt, die nicht zuletzt dank Abrahams eigentümlichen Kompositionsstils die Welt der Operetten revolutionieren sollte. Ursprünglich entstand sie unter dem Titel *Viktória* als ungarische Operette mit einem Libretto von Imre Földes und Imre Harmath. Das Stück feierte Anfang 1930 in Budapest große Erfolge. Weniger als ein halbes Jahr später, am 7. Juli 1930, wurde es in Leipzig erstmals in deutscher Sprache aufgeführt, mit einem überarbeiteten Libretto von Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda – ein Librettisten-Duo, mit dem Abraham noch in vielen weiteren wichtigen Produktionen äußerst erfolgreich zusammenarbeiten würde. Während es Grünwald später ebenfalls gelang, dem NS-Regime zu entfliehen, wurde sein langjähriger Kollege Löhner-Beda tragischerweise im Konzentrationslager ermordet – ein Schicksal, das den Glanz nicht nur dieser Operette überschattet.

Die Handlung der Operette spielt vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs und beginnt mit der ungarischen Gräfin Viktoria, die in Stefan Koltay, einem Offizier der Husaren, ihre große Liebe gefunden hat. Die Husaren, ein traditionelles ungarisches Kavallerie-Regiment, stehen für Mut und Patriotismus – Eigenschaften, die auch Stefan verkörpert. Doch das Glück der beiden wird abrupt unterbrochen, als Stefan in russische Kriegsgefangenschaft gerät. Im Glauben, er sei im Krieg gefallen, heiratet Viktoria den amerikanischen Diplomaten John Cunlight und lebt mit diesem fortan in Tokio. Cunlight repräsentiert hier die moderne und pragmatische Welt der USA, die im Kontrast zu Stefans romantischem Idealismus steht.

Im ersten Akt wird Cunlight als galanter und kultivierter Mann vorgestellt, was in dem Duett „Pardon, Madame“ besonders herausgehoben wird. Dieses Stück ist ein englischer Walzer, der die Beziehung zwischen Viktoria und ihrem neuen Ehemann musikalisch einfängt. Der elegante und tänzerische Charakter, gepaart mit einer leicht-

ten, klassischen Orchestrierung, hebt die höfliche Atmosphäre hervor. „Pardon, Madame“ ist eine beidseitige Liebeserklärung mit nostalgischem Blick auf die Anfangszeit ihrer Ehe. Doch die Geschichte nimmt eine dramatische Wendung: Jahre später gelingt Stefan die Flucht aus der Gefangenschaft, und er trifft in Japan überraschend auf Viktoria. Während Stefan nun alles daran setzt, seine verlorene Liebe zurückzugewinnen, ringt Viktoria mit ihrer Loyalität gegenüber Cunlight.

Der emotionale Höhepunkt der Operette wird im zweiten Akt mit dem Duett „Good Night (Reich mir zum Abschied noch einmal die Hände)“ erreicht. Hier sehen sich Viktoria und Stefan aufgrund ihrer komplizierten Situation gezwungen, voneinander Abschied zu nehmen. Die sentimentale Melodie und die zurückhaltende Orchesterbegleitung – mit einem Fokus auf wehmütige Streicher – spiegeln die innere Zerrissenheit Viktorias wider. Diese versucht, ihre Leidenschaft zu unterdrücken und sich ihrer pragmatischen Ehe zu fügen, während Stefan entschlossen ist, um ihre Liebe zu kämpfen. Die melancholische Tiefe des Stücks, geprägt von einem langsamen, gefühlvollen Walzer mit stark lyrischem Charakter, berührt das Publikum auf emotionaler Ebene. Schließlich triumphiert jedoch die Liebe: Nachdem John Cunlight schmerzlich feststellen muss, dass Viktorias Herz auch nach all den Jahren noch Stefan gehört, tritt er aus reinem Edelmut und Selbstlosigkeit im dritten Akt freiwillig zurück, sodass die beiden Liebenden wieder vereint werden können.

Die Themen der Operette – Romantik, Fernweh und Exotik, gepaart mit einem Hauch von Melancholie und Leichtigkeit – spiegeln den Zeitgeist der 1920er Jahre wider. Nach den Schrecken des Ersten Weltkriegs suchten die Menschen im Unterhaltungstheater und auch im Film eine Mischung aus Eskapismus und Nostalgie. *Viktoria und ihr Husar* thematisiert zudem den Konflikt zwischen Tradition und Moderne, indem es die leidenschaftliche, patriotische Figur Stefans dem rationalen, erfolgreichen Cunlight gegenüberstellt. Auch musikalisch greift Abraham diese Ge-



gensätze auf: Während traditionelle Operettenklänge dominieren, fließen Elemente des Jazz und weltpolitische Einflüsse, wie die Rolle Amerikas in der Nachkriegszeit, subtil in die Handlung und die Musik ein.

Die Operette war ein riesiger Erfolg und wurde bald in Wien, London, Paris und sogar Australien aufgeführt. Besonders bekannt wurde die Berli-

ner Aufführung mit Lizzi Waldmüller, Oskar Dénes und Rosy Barsony in den Hauptrollen. Die Operette kam sogar so gut an, dass sie nicht nur direkt im Folgejahr einmal verfilmt wurde, sondern selbst bis 1975 noch drei weitere Filme entstanden. (LD)



Die Blume von Hawaii

Paul Abrahams Operette *Die Blume von Hawaii* verspricht ein Liebesdrama unter Palmen und die Kulissen einer exotischen Insel. 1931 in Leipzig uraufgeführt, zählt sie zu den bekanntesten seiner Werke. Sie gilt als die meistgespielte Operette der Weimarer Republik. Typisch für Abraham ist hier wieder die Kombination traditioneller Operettenelemente mit modernen Elementen wie Jazz und Tanzmusik. Nach dem großen Erfolg von *Viktoria und ihr Husar* stellte *Die Blume von Hawaii* einen nächsten Meilenstein dar und festigte seine Rolle als angesagter Komponist.

Das Libretto stammt von Emmerich Földes, Fritz Löhner-Beda und Alfred Grünwald, drei wichtigen Autoren der damaligen Operetten-Szene – die letzten beiden verhalfen bereits *Viktoria und ihr Husar* zum Erfolg in Deutschland. Im Mittelpunkt der Handlung steht Prinzessin Laya, die nach einem Aufenthalt in Paris in ihre Heimat Hawaii zurückkehrt. Dort soll sie den Prinzen Lilo-Taro heiraten, um die Unabhängigkeit ihres Landes zu sichern. Doch Laya ist hin- und hergerissen: Während Lilo-Taro sie aufrichtig liebt, hat sie ihr Herz an den amerikanischen Abenteurer Biff Johnson verloren. Der raffgierige Geschäftsmann Stone versucht diese angespannte Situation für sich zu nutzen, verbreitet Lügen und plant Intrigen.

Letztendlich triumphiert natürlich die Liebe, die gesellschaftliche und politische Situation jedoch bleibt unklar. Die Operette thematisiert nicht nur persönliche Konflikte wie Layas Entscheidung zwischen Liebe und Pflicht, sondern auch die politischen Intrigen, die ihr Leben bestimmen. Über alledem schwebt das Thema Freiheit. Dabei greift Abraham das exotische Setting Hawaiis auf, das jedoch durch die romantische und stark fiktionalisierte Darstellung mehr der Fantasie der

1930er Jahre als der historischen Realität entspricht. Nur entfernt spielt dieser Hintergrund, nämlich die Annexion Hawaiis durch die USA im Jahr 1900, eine Rolle.

Ihre musikalische Gestaltung macht *Die Blume von Hawaii* so besonders. Abraham verbindet einmal mehr typische Operettenklänge mit Elementen des Jazz, des Charleston und des Foxtrotts und fügt sogar hawaiianische Klänge ein. Besonders ungewöhnlich, aber trotzdem perfekt zum Thema passend, ist der Einsatz von Instrumenten wie des Banjos und der Hawaiigitarre; ein Jazzschlagzeug, ergänzt durch sieben chinesische Trommeln und ein Klavier, dessen Saiten mit einer dünnen Blechplatte abgedeckt sind, verliehen der Operette in der Originalbesetzung einen exotischen, modernen Charakter. Zu den bekanntesten Stücken gehört der Schlager „Kann nicht küssen ohne Liebe“, ein englischer, langsamer Walzer. In diesem Lied drückt Laya im zweiten Akt ihre Gefühle aus und erkennt, dass sie nur aus Liebe handeln möchte. Eine schöne Melodie und die lyrische Tiefe des Songs machen den Song zu einem Höhepunkt der Operette.

Bereits 1933 wurde *Die Blume von Hawaii* das erste Mal verfilmt. Diese Version orientierte sich noch stark an der originalen Vorlage. 1953 folgte eine zweite Verfilmung unter der Regie von Géza von Cziffra. Diese Adaption stellte die Musik und die Unterhaltung in den Vordergrund und verzichtete weitgehend auf die politischen Aspekte. Hawaii wurde in beiden Fällen mehr als romantische Kulisse dargestellt, was die Lust nach Exotik und Unterhaltung der damaligen Zeit widerspiegelt. Heute ist die Operette wieder auf den Bühnen zu sehen und erfreut sich neu gewonnener Beliebtheit, besonders im deutschsprachigen Raum. (NSch)

Ball im Savoy



In der Operette *Ball im Savoy* von Paul Abraham gerät die Ehe des Marquis Aristide de Faublas und seiner Frau Madeleine in Turbulenzen, als Aristide ein Treffen mit seiner ehemaligen Geliebten Tangolita beim Ball im Savoy-Hotel wahrnehmen muss – ein Versprechen, welches der Marquis ihr einst gegeben hatte. Seiner Ehefrau erzählt er, dass er abends mit seinem Freund Mustapha Bey den Ball besuchen wolle, um einen angeblichen Bekannten, den Komponisten „Pasodoble“ zu treffen. Er weiß nicht, dass sich hinter dem Pseudonym Daisy Darlington verbirgt, welche eine gute Freundin Madeleines ist. Madeleine durchschaut ihren Mann und erscheint daraufhin verkleidet auf dem Ball. Sie geht mit einem jungen Mann in ein Séparée. Danach enttarnt sie sich, behauptet öffentlich, ihren Mann betrogen zu haben und riskiert damit eine Scheidung. Beide sind dabei überzeugt, vom jeweils anderen betrogen worden zu sein. Zurück in ihrer Villa kontaktiert der Mar-

quis einen Scheidungsanwalt – dieser entpuppt sich als genau derjenige junge Mann Celéstin, mit dem Madeleine das Séparée teilte. Er verkündet, dass nichts Unmoralisches zwischen den beiden vorgefallen sei. Daisy kann umgekehrt Madeleine davon überzeugen, dass auch nichts zwischen dem Marquis und Tangolita gewesen ist. Allerdings bleibt bis zum Ende offen, was in Wirklichkeit geschehen ist. Daisy Darlington findet ihr Glück, indem sie Mustapha Beys siebte Frau wird.

Das Libretto stammt – wie schon bei *Viktoria und ihr Husar* – von Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda. Die Handlung spielt zum größten Teil im französischen Nizza um 1930. Zentrale Themen der Operette sind von verblüffender Modernität und Aktualität: Es geht um Selbstbestimmung, Gleichberechtigung, Geschlechterrollen, Emanzipation und Promiskuität – um den den „Kampf der Geschlechter“. Bemerkenswert ist auch

die Besetzung mit zwei weiblichen Hauptrollen. Verkörpert wurden sie durch Rosy Barsony als Daisy und Gitta Alpár als Madeleine, beide gefeierte Stars der damaligen Zeit.

„Toujours l’amour“ schildert mit einem Duett als English Waltz Madeleines und Aristides Konfrontation, als sie ihn der Untreue bezichtigt und er sich revanchieren will, inmitten des zweiten Akts. Das Stück war ein großer Hit, auch auf Schallplatte sehr erfolgreich und in der späteren Verfilmung ein echter Ohrwurm. Der Titel lebt von lebendigen Tempowechseln und einem einprägsamen Refrain.

„Känguru“ präsentiert den neuen Modetanz „Känguruh“, einen langsamen Foxtrott mit Blues-Einfluss, vorgestellt als Entrée von der Weltmeisterin im Steptanz Daisy Parker (Darlington). Die teils sinnfrei absurden Verse von Löhner-Beda sind amüsant, bedienen jedoch beiläufig einen salonfähigen Rassismus mit Zeilen wie „Hottentotten, die trotten statt Black-Bottom“. Inspiration für die Musik fand Paul Abraham in der Improvisation, „so wie alle seine Kompositionen entstehen: ganz unspekulativ, so wie es ihm die Minute der Inspiration diktiert“, wie im Programmheft der Uraufführung am 23.12.1932 im großen Schauspielhaus in Berlin zu lesen war. Das Innovative und Stilprägende dieser Jazzoperette lag vor allem in den drei Klavierstimmen, darunter ein „Bechstein-Moor-Flügel“ mit Doppeltastatur, die ermöglichte, Akkorde im Umfang bis zu zwei Oktaven mit einer Hand zu spielen. Saxophone wurden absichtlich vermieden, um die Klangwirkung des Blech-Oktetts (2 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen) hervorzuheben.

Die Aufführung war ein Sensationserfolg. Die Vossische Zeitung schrieb am nächsten Tag: „Es hat manche glänzende Aufführung im großen Schauspielhaus gegeben: eine glänzendere jeden-

falls nicht.“ Bei der Premierenfeier in Grunewald in der Villa der Gebrüder Rotter war auch Staatssekretär Otto Meißner anwesend, der spätere Leiter der Präsidiakanzlei Adolf Hitlers. Unmittelbar danach, im Februar 1933, musste Abraham nach einem gewalttätigen Übergriff der Nationalsozialisten in seine Heimat nach Budapest exilieren.

Der Film *Ball im Savoy* von 1935 ist eine österreichisch-ungarische Adaption der Operette. Unter der Regie von Stefan Székely spielen Gitta Alpár, Hans Jaray, Rosy Barsony und Willy Stettner die Hauptrollen. Auch Felix Bressart und Otto Wallburg, bekannte Komiker der Weimarer Republik, sind zu sehen. Als sogenannter Emigrantenfilm bot die Produktion zahlreichen jüdischen Künstlern, die nach 1933 in Deutschland verfolgt wurden, eine Arbeitsmöglichkeit. Viele Mitwirkende emigrierten später in die USA. Otto Wallburg wurde jedoch 1944 in Auschwitz ermordet. Aufgrund der jüdischen Beteiligung war der Film im nationalsozialistischen Deutschland verboten. (JG)



Märchen im Grand-Hotel

Märchen im Grand-Hotel wurde von Abraham 1934 als Lustspieloperette komponiert. Diese Gattung zeichnet sich durch ihren humorvollen, leichten und oft satirischen Charakter aus. Sie verbindet die musikalischen Elemente der Operette mit komödiantischen Merkmalen. Das Stück gliedert sich in ein Vor- und ein Nachspiel, die in Hollywood spielen, und in einen ersten und einen zweiten Akt, aufgeteilt in mehrere Bilder, in denen wir uns im Grand-Hotel in Cannes befinden. Die Handlung basiert auf der Komödie *Die Großfürstin und der Zimmerkellner* (*La Grande Duchesse et le garçon d'Étage*) von Alfred Savoir. Das Libretto war einmal mehr eine Arbeit des Erfolgsgespans Grünwald und Löhner-Beda.

Paul Abraham wählte die Besetzung der Uraufführung seiner Operette am 29. März 1934 im Wiener „Theater an der Wien“ mit großer Sorgfalt und dirigierte die Aufführung persönlich. Auch hier sang wieder die berühmte Rosy Barsony, in der Rolle der Marylou. Anschließend wurde *Märchen im Grand-Hotel* 65-mal erfolgreich aufgeführt – Abraham konnte auch außerhalb Deutschlands zunächst an seine großen Erfolge anknüpfen.

Der Chor steht bei Abraham nicht auf der Bühne, sondern im Orchestergraben, um eine Einheit von Orchester und menschlichen Stimmen, die er als vokalisierte Instrumente verwendet, zu erreichen. Das Kammerorchester bestand bei der Uraufführung aus Klarinetten, Fagott, Trompeten, Po-

saunen, Harfe, Banjo, zwei Klavieren, Percussion, Jazz-Schlagzeug und Streichern, also aus einer für Abraham typischen Mischung aus Jazzkapelle und klassischem Orchester.

In dem Stück geht es darum, dass Marylou, die Tochter eines Filmproduzenten aus Hollywood, ihrem Vater beweisen will, dass sie das



Zeug zur Filmregisseurin und Autorin hat und das in Schwierigkeiten geratene väterliche Filmstudio retten kann. Dazu möchte sie einen neuen, spektakulären Film herausbringen. Marylou reist nach Cannes, weil sie dort eine brandaktuelle Story wittert. Sie weiß, dass die Infantin Isabella aus Spanien im dortigen Grand Hotel mit ihrer Familie Zuflucht sucht. Die Rolle der Infantin Isabella spielt übrigens satirisch und politisch aktuell auf die tatsächliche Infantin Beatriz Isabel an, Tochter des spanischen Königs Alfonso XIII. Seit dem 14. April 1931 befand sich die spanische Königsfamilie im französischen Exil.

Und prompt hat sich in der Operette auch schon der Zimmerkellner Albert in Isabella verliebt. Diese ist empört, als sie einen Liebesbrief von ihm fin-

det und singt auf den Weg zum Nachmittags-Mokka mit ihrem Prinzen das Duett „Ich wär' so gerne Königin“. Es ist ihr großer Traum eine gute Königin zu werden – der Prinz bestärkt sie darin. Dieses Duett hatte Abraham mit Vibraphon, Harfe und Celesta instrumentiert. Die Harfe erzeugt eine träumerische und märchenhafte Atmosphäre. Der glockenähnliche, zarte Klang der Celesta unterstreicht noch das Märchenhafte, während die warme Klangfarbe des Vibraphons und das charakteristische Vibrato einen Hauch von Jazz und Swing einführen. Die Melodie ist in diesem Duett träumerisch und lyrisch, in einem schwungvollen Wiener Walzer gesungen.



Als Zofe verkleidet, gelangt Marylou in die Nähe der Infantin. So kann sie das Liebesdrama zwischen Isabella und dem Zimmerkellner Albert (in Wirklichkeit inkognito der Sohn des Hoteldirektors) aus nächster Nähe beobachten. Was für ein grandioser Stoff für einen Film! Die spanische Königsfamilie hat Geldsorgen und kann die Hotelrechnung nicht bezahlen. Plötzlich entdeckt Isabella in

ihrer Schreibtischschublade sehr viel Geld. Ihr scheint alles sonderbar wie in einem Märchen und sie schreibt einen Brief an ihren alten Erzieher, dem sie sich anvertraut. Vielleicht weiß er einen Rat?

In dem Brieflied „Ein Märchen in traumschöner Nacht“ beschreibt sie den Zauber des Grand-Hotels. Laut Noten handelt es sich um einen langsamen Walzer, doch je nach Interpretation und Tempo kann diese Arie auch in Richtung eines Wiener Walzers variieren. Auch hier besetzte Abraham Vibraphon, Celesta und Jazz-Schlagzeug. Solovioline und Celesta verleihen der Nummer im Original etwas Märchenhaftes und Träumerisches.

Die ganze Geschichte hat natürlich ein operettenhaftes Happy end: Albert entschuldigt sich bei Isabella für sein Benehmen und berichtet, dass er und sein Vater von einem Herzog adoptiert und in den Adelsstand erhoben worden sind – nichts steht einer Heirat entgegen! Nach der Flucht Abrahams vor nationalsozialistischer Verfolgung in die USA geriet dieses Erfolgsstück in Vergessenheit und verschwand über Jahrzehnte von deutschen Bühnen. Wiederentdeckt wurde die Operette erst im Dezember 2017 von der Komischen Oper Berlin, zunächst in konzertanter Form. Am 25. November 2018 kam es zur deutschen Erstaufführung auf der Bühne mit einer Neuinszenierung am Staatstheater Mainz. (SG)

Roxy und ihr Wunderteam

Roxy und ihr Wunderteam gehört zu späteren Operetten von Paul Abraham und wurde 1937 im Theater an der Wien in Wien uraufgeführt. Sie basiert auf der ungarischen Originalfassung *3:1 a szerelem javára* („3:1 für die Liebe“) aus dem Jahr 1936. Mit einem Libretto von Hans Weigel und dem uns bereits bekannten Alfred Grünwald greift sie in einer Mischung aus Sport, Romantik und Humor das zu dieser Zeit hochaktuelle Thema Fußball auf und wurde damit die erste Fußball-Operette der Geschichte. Die gelungene Umsetzung dieser Themen in ansprechender Musik mit Jazzrhythmen, Swing und ungarischer Volksmusik in Verbindung mit mitreißenden Inszenierungen bewirkte den Erfolg des Stücks.

Die österreichische Fußball-Nationalmannschaft, die in den frühen 1930er Jahren aufgrund ihrer fulminanten Siege als „Wunderteam“ bekannt war und als namensgebende Inspiration für die deutschsprachige Fassung dieser Operette diente, war sogar bei der Uraufführung in Wien anwesend, und noch im selben Jahr wurde die Operette mit Mannschaftskapitän Matthias Sindelar und anderen Fußballgrößen verfilmt. Unmittelbar vor dem sogenannten Anschluss Österreichs ans Deutsche Reich hatte der Film Premiere. *Roxy und ihr Wunderteam* feierte also offensichtlich von Anfang an große Erfolge außerhalb Deutschlands – doch für Paul Abraham war diese Operette eines seiner letzten Werke vor seiner Flucht ins Exil.

Erzählt wird die turbulente Geschichte der jungen Engländerin Roxy, die sich weigert, den einfältigen Bobby zu heiraten. Auf der Flucht vor ihrer Hochzeit landet sie im Londoner Hotelzimmer der ungarischen Fußballnationalmannschaft, die gerade ihren Sieg über England feiert. Obwohl Kapitän Gjurka Karoly fürchtet, dass der Trainingsfokus seines Teams leiden könnte, überzeugt Roxy die Mannschaft, sie mit nach Ungarn zu nehmen. Beim Verlassen des Hotels wird sie offiziell zum Maskottchen des Teams ernannt. In diesem Moment ertönt zum ersten Mal der Marsch „Hip, hip, hurrah!“, der mit seiner eingängigen Melodie die aufkeimende Gemeinschaft zwischen Roxy und den Spielern feiert.

Während der Zugfahrt zum Plattensee, wo die Mannschaft ihr Trainingslager hat, kommen Roxy und Gjurka sich langsam näher. Das Duett „Glückliche Reise“ spiegelt Roxys erwachende Gefühle und zeichnet die Bahnfahrt als symbolische Ersatz-Hochzeitsreise. Roxy beginnt zu ahnen, dass sie in Gjurka den Richtigen finden könnte – auch wenn beide es sich noch nicht eingestehen.

Am Plattensee angekommen, stößt die Mannschaft auf eine Überraschung: Das Landhaus, das sie als Trainingslager nutzen wollten, wird teilweise von Schülerinnen eines Mädchenpensionats und deren strenger Lehrerin bewohnt.

Als diese vor Ort eintreffen, singen die Schülerinnen und die Lehrerin den ruhigen Foxtrott „Schöne Sommerszeit“, der die sommerliche Leichtigkeit und die jugendliche Unbeschwertheit unterstreicht, die mit ihrer Ankunft Einzug hält. Kapitän Gjurka ist von dieser geballten weiblichen Präsenz wenig begeistert – umso mehr dafür allerdings von der selbstbewussten Roxy, obwohl er selbst sich das noch nicht eingestehen will. Die Idylle währt jedoch nicht lange: Roxys Verlobter Bobby und ihr Onkel Sam Cheswick folgen der Mannschaft bis zum Plattensee und stören die Feier, die Fußballer und Schülerinnen gemeinsam veranstalten.

Nach einigen weiteren operettenhaften Wendungen und Komplikationen kommt es zum Höhepunkt der Handlung, als es im entscheidenden Rückspiel zwischen Ungarn und England zur Halbzeit 1:0 für die Engländer steht. Die Mädchen und Roxy, die das Spiel eigentlich nur über das

Radio verfolgen dürfen, brechen ins Stadion auf, um das Team anzufeuern. In diesem entscheidenden Moment erklingt erneut „Hip, hip, hurah!“, ein kraftvoller Aufruf zur Einheit und zum Siegeswillen. Mit Roxys tatkräftiger Unterstützung wendet sich das Blatt, die Ungarn gewinnen das Spiel, und auch Roxy und Gjurka finden im allgemeinen Jubel endlich zueinander: 3:1 – nicht nur auf dem Spielfeld, sondern auch in der Liebe.

Die Operette feiert nicht nur den Teamgeist und die Dynamik des Sports, sondern stellt auch Roxys Emanzipation ins Zentrum. Sie nimmt ihr Schicksal selbst in die Hand, widersetzt sich gesellschaftlichen Erwartungen und wird zum treibenden Motor der Handlung. So verbindet *Roxy und ihr Wunderteam* sportliche Spannung, romantische Verwicklungen und humorvolle Verwechslungen zu einem modernen Stück Musiktheater.

(LD/SG)



VS



BIOGRAPHIE

EINES KÜNSTLERS IN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT



Paul Abraham wurde 1892 in Apatin, einer damals deutschsprachigen Region Ungarns, in eine jüdische, gutbürgerliche Familie hineingeboren. Seine Mutter, eine Klavierspielerin, schuf eine Atmosphäre, die seine außergewöhnliche musikalische Begabung früh förderte. Die Schreibweise seines Namens – ob als Pál Ábrahám, Ábrahám Pál oder Paul Abraham – spiegelt seine vielfältigen kulturellen Prägungen wider. Als Jude in Ungarn stand er zwischen den Kulturen: Während seine Mutter jüdisch war, spielte er gleichzeitig Orgel in einer christlichen Kirche. Das von Kaiser Joseph II. 1782 erlassene Toleranzpatent, das auf die kulturelle und religiöse Assimilation der jüdischen Bevölkerung abzielte, prägte indirekt auch noch sein Umfeld und seine Lebensrealität.

Mit seiner Mutter zog Abraham nach Budapest, wo er sein Musikstudium an der renommierten Franz-Liszt-Akademie begann. Dort prägten ihn Einflüsse herausragender Persönlichkeiten wie Béla Bartók, einem der wichtigsten Vertreter der modernen Musik, und Victor von Herzfeld, einem Meister klassischer Komposition. Seine Schwerpunkte lagen auf Dirigat und Kompositionslehre, und bereits während des Studiums erregte er mit eigenen, selbst dirigierten Werken Aufmerksamkeit. Dennoch brach er 1916 aus unbekanntem Gründen sein Studium ohne Abschluss ab.

Gegen Ende des Ersten Weltkriegs diente Abraham als Soldat und sah sich danach in einer von politischer und gesellschaftlicher Unsicherheit geprägten Zeit gezwungen, neue Wege zu suchen. Zunächst versuchte er, seinen Lebensunterhalt mithilfe seiner Banklehre, die er noch vor seinem Musikstudium an der Handelsakademie in Budapest absolviert hatte, als Börsenspekulant zu sichern, doch nach dem Scheitern dieses Vor-

habens führte ein Bankrott 1924 zu seiner Verhaftung. Trotz dieser Rückschläge verlor Abraham nie seine Verbindung zur Musik. In den Kaffeehäusern Budapests knüpfte er Kontakte zur lebendigen Künstler- und Kulturszene der Stadt. Da ihm jedoch der finanzielle Erfolg in der klassischen Musik verwehrt blieb, wandte er sich einer leichteren und populäreren Richtung zu, die den Grundstein für seine späteren Erfolge legen sollte.

1927 gelang ihm ein erster großer Erfolg: Mit seiner Musik begleitete er den Stummfilm *Die Frau aus dem Orient*. Im selben Jahr wurde er als Kapellmeister am Operettentheater Fővárosi Operettszínház engagiert und feierte bald mit der Operette *Zenebona* einen Durchbruch. Ein Jahr später folgte ein weiterer großer Erfolg als Operettenkomponist mit *Der Gatte des Fräuleins*.

Sein internationaler Durchbruch gelang Paul Abraham 1930 mit der Operette *Viktoria und ihr Husar*, die vor allem in Deutschland begeistert aufgenommen wurde. Die innovative Einbindung von Jazzbands ins Orchester machte das Werk wegweisend und modern. Im selben Jahr heiratete er Sarolta Feszely, genannt Charlotte. Bereits 1931 feierte er mit *Die Blume von Hawaii* einen weiteren sensationellen Erfolg. Nach der Uraufführung in Leipzig wurde das Stück auch in Berlin zu einem gefeierten Erfolg. Den Höhepunkt seiner Karriere erreichte Abraham 1932 mit *Ball im Savoy*. Der Erfolg seiner Operetten beruhte nicht zuletzt auf der Zusammenarbeit mit den renommierten Librettisten Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda. Doch nur einen Monat nach der Premiere von *Ball im Savoy* zwangen ihn die politische Lage in Deutschland und seine jüdische Herkunft ins Exil. (PK)

FLUCHT



EXIL

Trotz der Hoffnung, in anderen Ländern eine neue Zukunft aufzubauen und seine Karriere fortzusetzen, musste Paul Abraham zahlreiche Rückschläge erleben. Die musikalische Szene in Europa, die einst seine Werke geschätzt hatte, war ihm nun in dem Maße zunehmend verschlossen, in dem NS-Deutschland seinen Machtbereich ausdehnte. Abrahams Versuche, beruflich wieder Fuß zu fassen, waren unterschiedlich erfolgreich. Er lebte in ständiger existentieller Unsicherheit mit Blick auf seine Zukunft.

Nachdem das nationalsozialistische Regime seine Musik und seine Existenz bedrohte, verließ Paul Abraham 1933 Berlin und ging in seine Heimat Ungarn. Dort wohnte er mit seiner Frau Charlotte zusammen und plante seine musikalische Karriere weiterzuführen. Der grandiose Ruhm, wie er ihn aus seiner Berliner Zeit gewohnt war, blieb jedoch aus. Er schrieb weitere Ope-

retten, die auch teilweise größeren Erfolg hatten, vor allem *Roxy und ihr Wunderteam* (1936 in Wien uraufgeführt), international erreichten diese aber nicht mehr dieselbe Reichweite wie die früheren Operetten mitsamt ihren Verfilmungen. Mit seinen guten Verbindungen zu Wien vermochte er sich wenigstens in Österreich weiterhin zu etablieren und versuchte auch außerhalb des deutschen Marktes Fuß zu fassen. Im Deutschen Reich wurde die Vermarktung von ungarischen und österreichischen Operetten und Filmen, die unter Mitwirkung von Juden entstanden, jedoch unterbunden. Mit jedem Tag, den Abraham nun nicht mehr in Deutschland verbrachte, rückte sein Ziel, an die Berliner Erfolgszeiten anzuknüpfen, in größere Ferne.

Mit dem Erlass von weiteren antisemitischen Gesetzen 1938 verschärfte sich die politische und gesellschaftliche Situation in Budapest. Angriffe auf jüdische Personen

häuften sich und eine freie Betätigung am kulturellen Leben war nicht mehr möglich. Abraham ließ sich Ausreisepapiere anfertigen und bestieg am 28. Februar 1939 den Zug nach Frankreich – finanziellen und kulturellen Erfolg suchte er nun in Paris.

Auch wenn Abraham kein Unbekannter in Paris war, fiel es ihm, auch durch gesetzliche Regelungen, schwer Geld zu verdienen. Diese Realität wollte er jedoch nicht akzeptieren. Um den Schein zu wahren lebte er in günstigen Zimmern teurer Hotels, feierte weiter die schon in Berlin zur Tradition gewordenen Partys, ließ sich mit glamourösen Frauen sehen. Immerhin konnte die französische Fassung von *Roxy* auf die Bühne gebracht werden.

Als Frankreich Deutschland im September 1939 den Krieg erklärte, war allen Emigranten klar, dass sie in Paris nicht länger bleiben konnten. 1940, als die politische Lage in Europa immer bedrohlicher wurde, war Abraham schließlich gezwungen, den Kontinent endgültig zu verlassen und in die USA zu fliehen. Durch erschwerte Einreisebestimmungen (Finanznachweis, Führungszeugnis) für Amerika entschied sich Abraham notgedrungen dazu, zuerst ein knappes halbes Jahr in Kuba zu bleiben. Dort hielt er sich vermutlich mit der Tätigkeit als Pianist über Wasser. Am 20. August 1940 konnte er sich nach Miami einschiffen und reiste von dort mit einem Zug weiter nach New York, nachdem sein neuer Agent dort für ihn finanziell gebürgt hatte.

In den USA erhoffte er sich ein neues Leben und eine blühendere Karriere. Doch seine früheren Erfolge aus Europa halfen ihm nicht weiter. In den Jahren 1940 bis 1943 versuchte er sich als Komponist zu etablieren und vor allem mit seinen Operetten in den USA Fuß zu fassen. Doch das Genre stieß in den Vereinigten Staaten auf wenig

Interesse. Er nahm Kontakt zu anderen emigrierten Kunstschaaffenden auf, hatte Auftritte in Clubs oder Cafés. Diese Veranstaltungen wurden meist nur von Migranten besucht und fanden keine Aufmerksamkeit bei einem internationalen Publikum.

Die traumatischen Erlebnisse seiner Verfolgung und Flucht, gepaart mit der kulturellen Isolation und beruflichen Enttäuschung, hinterließen bei Abraham zusehends ihre Spuren. Erste Symptome einer Schizophrenie kamen zum Vorschein, Folge einer verschleppten Syphilis-Erkrankung. Im Januar 1946 wurde er in eine psychiatrische Klinik eingeliefert. In den nächsten zehn Jahren verbesserte sich zwar seine physische Notlage – der verwirrte Geisteszustand aber blieb.

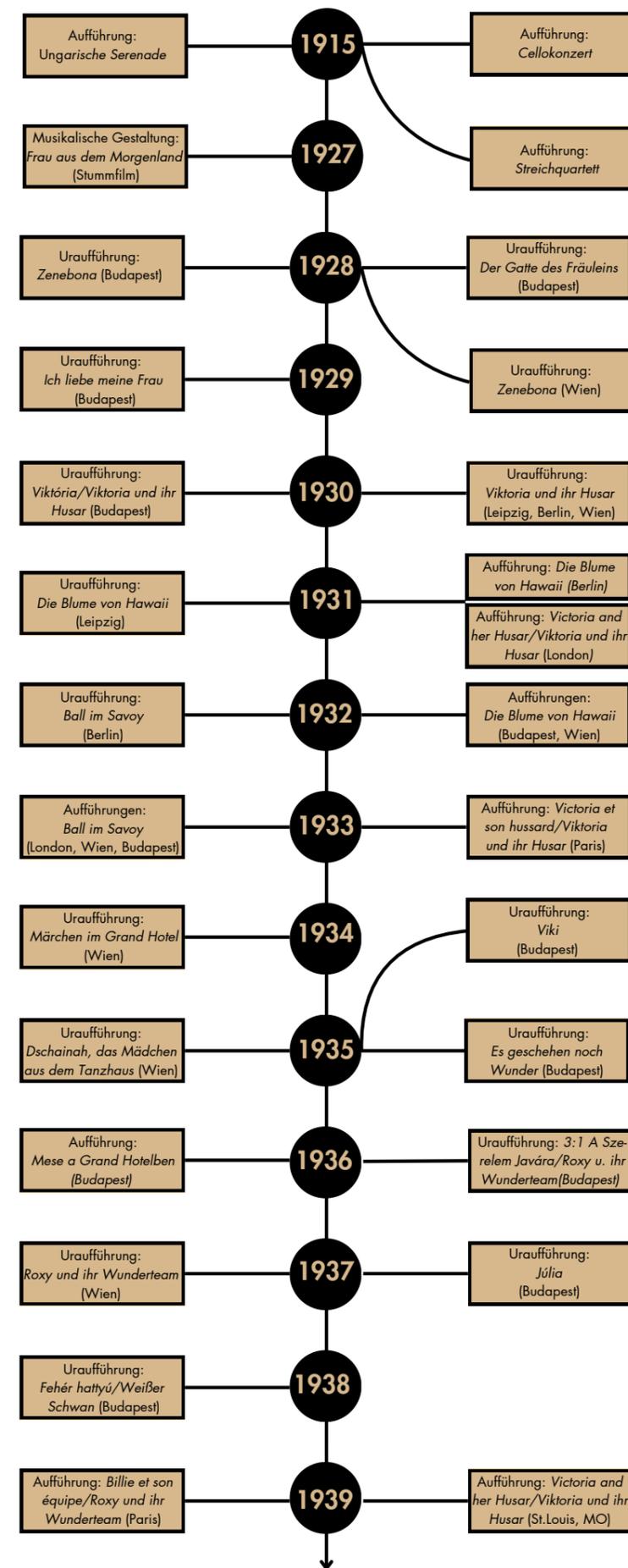
Ein deutsches, eigens gegründetes Paul-Abraham-Komitee setzte sich für eine Rückführung Abrahams nach Deutschland ein. Am 30. April 1956 landete in Frankfurt am Main ein Flugzeug mit 50 bedürftigen und kranken Remigranten aus den USA, darunter auch der Komponist. Er wurde zunächst in eine Klinik in Hamburg-Eppendorf eingeliefert. Nach 17 Jahren auf der Flucht und im Exil sah er erstmals seine Ehefrau Charlotte wieder. Das Ehepaar bezog 1957 eine Wohnung in Hamburg. Dort lebte der Komponist bis zu seinem Tod am 6. Mai 1960. (HMa)

KOMPOSITORISCHER WEG

Paul Abraham wurde bereits im Kindesalter als musikalisches Wunderkind bezeichnet. Mit seiner Einschreibung an der Budapester Musikakademie von 1913 bis 1917 war es Abrahams Ziel, Dirigent und Komponist für klassische Musik zu werden. Während seines Studiums stellte er 1915 seine drei ersten Kompositionen vor, eine ungarische Serenade, ein Cellokonzert und ein Streichquartett.

Diese klassischen, von ihm als „schwere Musik“ beschriebenen Stücke waren jedoch nicht so ertragreich, wie er sich erhofft hatte. Für die „leichte Musik“ konnte er sich hingegen nur wenig begeistern. Eine seiner weiteren Kompositionen bildete 1917 eine Kleinoper namens *Etelkas Herz*. Aufgrund seines Kriegsdienstes sowie seiner Inhaftierung infolge von Veruntreuung von Geldern blieb sein kompositorischer Weg zunächst auf der Strecke. Die Gesellschaft nach dem Ende des Ersten Weltkrieges entwickelte ein enormes Unterhaltungsbedürfnis und eine große Tanzlust. Neue Tanzformen aus europäischen Ländern und nicht zuletzt den USA revolutionierten den Gesellschaftstanz. Abrahams Freundeskreis bezweifelte, dass er Tango, Jazz oder einen Black Bottom komponieren könne, doch er sollte sie bald vom Gegenteil überzeugen. Er begann als Pianist für Kaffeehäuser und Komponist in Stummfilmkinos und wurde 1927 Kapellmeister des Operettentheaters in Budapest. Abraham komponierte unter anderem Musik für den erfolgreichen Filmsketch „Frau aus dem Morgenland“.

Sein erster großer Erfolg im Bereich der Unterhaltungsmusik war die 1928 uraufgeführte Operette *Zenebona*, zu der er vier Lieder beisteuerte. Diese waren stark von der ungarischen Volksmusik und der Wiener Operettentradition beeinflusst, sie zeigen aber auch bereits Anzeichen von Modernität, wie chromatische Harmonien und innovative Rhythmen. Abraham wandte sehr viel Zeit auf, insbesondere um Jazz-Lieder zu schreiben – sie verkauften sich allerdings schlecht. Innerhalb von drei Tagen komponierte er angeblich 50 Songs, von denen keiner einen Durchbruch erreichte. Als gegen Ende der 1920er die Tonfilme ihre Anfänge fanden, komponierte Abraham auch hierfür Schlager. Beispiele hierfür sind „Pardon Madame“ oder „Ich bin ja heut' so glücklich“ mit ihren einprägsamen Melodien. Seine späteren Werke vereinten vorwiegend Elemente aus der ungarischen Musik sowie Bestandteile aus dem afroamerikanischen und europäischen Jazz. Mit *Zenebona*, *Viktoria und ihr Husar*, *Blume von Hawaii* und weiteren äußerst erfolgreichen Jazzoperetten erreichte er ein internationales Publikum. Zuletzt schränkte ihn die Flucht vor dem NS-Regime und seine Erkrankung im Komponieren ein, wenngleich er noch kompositorische Ziele in den Vereinigten Staaten anstrebte. (HR)



SELBSTINSZENIERUNG



„Paul Abraham schrieb nicht nur Operetten [...] – er lebte auch ein wahrhaft operettenhaftes Leben, mit Luxus, Frauen, Glücksspiel und allem, was dazugehört“, formuliert der Abraham-Biograph Klaus Waller treffend. Der Schöpfer von meisterhaften Operetten inszenierte sich selbst mit der gleichen Buntheit, ja Exzentrizität, die auch seine Bühnenwerke prägten. Abrahams Leben glich einer perfekten Selbstvermarktungsstrategie. Er präsentierte sich als Wunderkind, das bereits im Alter von vier Jahren Klavierunterricht erhielt, mit fünf Jahren eigene Kompositionen schrieb und mit sieben Jahren Bach-Fugen auswendig spielte. Er behauptete, von einem Professor der Budapester Musikakademie entdeckt und mit nur elf Jahren zum Studium zugelassen worden zu sein. Doch Belege dafür fehlen, ebenso wie für seine angebliche Professur an ebendieser Akademie. Tatsächlich

schloss er sein Studium dort nicht einmal ab.

Auch seine Karriere schmückte Abraham mit Erzählungen aus, etwa von einem gefeierten Streichquartett bei den Salzburger Festspielen 1922 – ein Erfolg, der in den Annalen der Festspiele nicht nachzuweisen ist. Diese Anekdoten dienten weniger der historischen Genauigkeit als der Pflege seines Künstler-Images.

Sein extravagantes Auftreten verstärkte diese Inszenierung. Immer im Frack und mit weißen Handschuhen dirigierend, verzichtete er auf einen Taktstock – nach eigenen Angaben aus hygienischen Gründen, doch für das Publikum einprägsam als Symbol seiner Eigenwilligkeit.

Seine Wohnorte spiegelten den Glanz wider, den er projizieren woll-

te: Luxushotels wie das Grand Hotel Royal in Budapest oder das Berliner Adlon wurden für ihn zu Bühnen, auf denen er seine Rolle als angesehener Komponist spielte, selbst wenn sein Budget nur kurze Aufenthalte erlaubte. Er nutzte sie, um sich als Künstlerperson zu positionieren und seine Vertragsverhandlungen und geschäftlichen Treffen in diesem Rahmen abhalten zu können; er besuchte die dort regelmäßig stattfindenden prunkvollen Bälle, traf Stargäste und die wichtigen Künstler der Stadt. Für Abraham war dies demnach der perfekte Ort, um sich selbst in Szene zu setzen.

Auch für Interviews lud er die Reporter in seine Hotelzimmer ein. Dort sah alles nach einem erfolgreichen, kreativ-genialen Künstlerleben aus: Abrahams Zimmer war unordentlich. Offene Koffer, Zeitungen mit Artikeln über ihn und Glückwunsch-Telegramme lagen herum. Sein Frack hing zusammen mit seinen weißen Handschuhen über dem Sessel. Seine Zigarette glühte bereits auf dem Nachtschrank, während er im Bett saß und sein Zeigefinger immer noch ausgestreckt war wie bei seinem Dirigat. Ein Bild also, das er offensichtlich gerne von sich in einer Zeitung abgedruckt haben wollte.

Generell ging Abraham mit seinem Geld großzügig, wenn nicht sogar verschwenderisch um. Er feierte legendäre so genannte „Gulaschpartys“, zu denen er alle wichtigen Personen der jeweiligen Stadt (namentlich Berlin und Paris) einlud. Als ihm das Geld dafür fehlte, ließ er sich

welches von einer Freundin unter dem dreisten Vorwand es für eine Zahnbehandlung nutzen zu wollen.

Doch hinter der glanzvollen Fassade verbarg sich ein Mensch, der oft von Unsicherheiten und Zweifeln geplagt war. Der Schriftsteller Hans Habe, ein alter Bekannter und später Teil der New-Yorker Emigrantendiaspora, beschrieb ihn als „Fremden“ inmitten von Ruhm und Reichtum, und auch seine Spielsucht und sein exzessiver Konsum von Kaffee und Zigaretten deuten auf innere Zerrissenheit hin. Trotz allem schaffte es Abraham, diese Ambivalenz zu verbergen und die Welt mit dem Bild eines unermüdlich strahlenden Genies zu bezaubern.

Paul Abrahams Leben zeigt, dass er nicht nur Operetten schuf, sondern selbst eine lebte – voller Glanz, Exzentrizität und einer gehörigen Portion Drama. (MW)



UNGARISCHE MUSIK UND TANZ



Paul Abraham verband in seinen Werken traditionelle ungarische Musikelemente mit modernen Tanzstilen und internationalen Einflüssen sowie – nicht zuletzt – dem Jazz, wodurch seine Operetten einzigartig und zeitgemäß wurden. Besonders in *Viktoria und ihr Husar* zeigt sich der Einfluss ungarischer Musik in subtilen, aber prägnanten Details. Im Duett „Pardon Madame“ aus dem ersten Akt greift Abraham die Struktur des Verbunkos auf, eines traditionellen ungarischen Tanzliedes. Charakteristisch sind hier die absteigenden Melodieverläufe und rhythmischen Variationen, die eine musikalische Spannung erzeugen. Diese wird durch Veränderungen im Tempo und zusätzliche Takte zu der traditionellen Verbunkosstruktur im *Accelerando* verstärkt. Dieses Spiel mit Tempi erinnert an den traditionellen ungarischen Musikklang, wobei Abraham in seiner Partitur explizite Tempoanweisungen gibt und weniger freie Vorträge ermöglicht. Er fügt der Musik damit eine emotionale Tiefe hinzu, die in dieser Nummer den ungelösten Konflikt der Figuren widerspiegelt.

Abraham verbindet Stilmerkmale der ungarischen Musik und des Jazz in einer solchen Weise, dass sie ineinander zu verschmelzen scheinen. In den instrumentalen Zwischenspielen eines Duetts im zweiten Akt von *Viktoria* finden sich zum Beispiel wieder Merkmale des Verbunkos, wie etwa wirbelnde Sechzehntelketten. Der Gesang mit seinem Unsinnstext erinnert stark an den improvisatorischen Scat-Gesang des Jazz mit seinen gleichsam instrumental aneinandergereihten Silbenfolgen ohne Wortbedeutung. Die Ähnlichkeit zwischen traditionell ungarischen Tanz- und Musikstilen und dem Jazz zeigt sich besonders in der Verschmelzung musi-

kalischer Elemente. Doubletime und Offbeat-Rhythmen des Jazz ähneln den ungarischen synkopierten Rhythmen und abstrakten Tempowechseln. Es lassen sich neben ungarischen Tanzelementen auch eine Vielzahl weiterer Tänze in Abrahams Operetten finden. In den 1930er-Jahren populäre Gesellschaftstänze wie der langsame und der Wiener Walzer sind feste Bestandteile seiner Werke. Zusätzlich bedient er sich an neueren Modetänzen. So finden unter anderem Varianten des Foxtrotts, Slowfox, Quicksteps und Tangos ihren Platz.

In der Operette *Blume von Hawaii* parodiert Abraham mit dem Marsch-Foxtrott des Königs typische Militärmärsche, indem er synkopische Einwüfe und Elemente des Hula-Tanzes einfügt. Der Hula selbst, ursprünglich ein erzählender Tanz aus Hawaii, wird hier als romantisierter Unterhaltungstanz adaptiert.

Diese Mischung aus traditionellen und modernen Tänzen reflektiert den gesellschaftlichen Wandel der Tanzkultur, die sich im Berlin der Zwischenkriegszeit zu einer breiten, alle Gesellschaftsschichten einschließenden Unterhaltungsform entwickelte. Tänze wie der Cakewalk, ursprünglich eine Parodie afroamerikanischer Sklaven auf weiße Gesellschaftstänze, oder der Lindy Hop, ein energetischer Paartanz aus der Swing-Ära, stehen exemplarisch für diese neue Offenheit und sind vorbildlich für Abrahams Musik. (MB)

JAZZ

Heute ein weltweit etabliertes Musikgenre, begann Jazz erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sich überregional zu verbreiten. Sowohl Musikliebhaber:innen als auch weniger musikalisch Interessierten ist das Genre bekannt. Doch wo liegen die Ursprünge des Jazz, und wie entwickelte er sich?

Der Begriff „Jazz“ oder auch „Jaz“ etablierte sich in den 1910er-Jahren in New Orleans. Er wurde von der afroamerikanischen Bevölkerung der Südstaaten verwendet und bedeutete wohl so viel wie „to make excitement“ oder „to speed things up“. Diese Gruppe spielte eine zentrale Rolle bei der Verbreitung der Musik, die für viele Menschen eine essenzielle Einnahmequelle darstellte. Häufig wird behauptet, dass diese Bevölkerungsgruppe den Jazz erfunden habe.

Der Begriff Erfindung ist dabei jedoch kritisch zu betrachten. In New Orleans trafen verschiedenste musikalische Einflüsse aufeinander, wurden miteinander verschmolzen und führten zu einem neuartigen und damals einzigartigen Klang. Nach dem Amerikanischen Bürgerkrieg waren Brass Bands und ihre Märsche, aber auch Tänze wie Polka und Mazurka in der Bevölkerung weit verbreitet. Hinzu kamen der Blues sowie Tänze und Rhythmen, die auf den Congo-Square zurückzuführen sind – einen historischen Ort in New Orleans, an dem die damaligen Sklaven zum gemeinsamen Tanzen zusammenkamen.

Ein charakteristisches Merkmal des frühen Jazz war das Spielen nach Gehör. Insbesondere der Ragtime diente dabei als musikalische Inspirationsquelle und wird oft auch als direkter Vorgänger des Jazz genannt. Viele Musiker verfügten nicht über eine klassische musikalische Ausbildung, weshalb das Spielen nach Noten nur selten war. Stattdessen wurden bekannte Melodien abgewandelt und frei interpretiert. Polyrythmik und Improvisation wurden zu zentralen Elementen des Jazz und grenzten ihn von anderen Musikrichtungen ab. Zudem spielten Gesang und Tanz eine bedeutende Rolle. Im Gegensatz zur klassischen Musik, bei der das Publikum meist die Rolle passiven Zuhörens einnahm, lud der Jazz aktiv zum Mitmachen ein, etwa durch Tänze wie den Two-Step oder den Turkey Trot.

Der Jazz war ein musikalisches Phänomen, das aufgrund seines Bruchs mit etablierten Normen und Konventionen für Aufsehen sorgte. Besonders pro-

vokativ wirkte die enge Verbindung der afroamerikanischen Bevölkerung zu dieser Musik. Die anfänglichen Reaktionen waren oft von Rassismus geprägt: Jazz wurde als primitiv abgetan, während afroamerikanische Künstler abwertend als wild, aggressiv oder zurückgeblieben bezeichnet wurden. Dennoch gewann die Musik immer mehr an Beliebtheit. Bereits 1917 veröffentlichte die „Original Dixieland Jass Band“, bestehend ausschließlich aus weißen Musikern, die erste Jazz-Schallplatte. Ihr Mitglied J. Russell Robinson räumte später offen ein, dass die Band diese Musik bewusst von afroamerikanischen Musikern übernahm. Er bezeichnete den Stil als neuen, interessanten und aufregenden Sound, wenn auch ein wenig nervenaufreibend.

Der Jazz bildete sich also aus den musikalischen und kulturellen Traditionen der afroamerikanischen Bevölkerung im Süden der USA heraus. Er kombinierte Einflüsse aus der Zeit der Sklaverei und der Zeit nach dem Amerikanischen Bürgerkrieg sowie populäre Musikstile jener Epoche, die von den Kolonialmächten aus Europa nach Amerika gebracht wurden. Der neuartige Klang und das bewusste Abwenden von traditionellen Strukturen trugen maßgeblich zur wachsenden Popularität bei, die schließlich zu einer globalen Verbreitung des Genres führte. (NH)

Nach dem Ersten Weltkrieg fand der Jazz seinen Weg nach Deutschland. Besonders in Großstädten wie Berlin entstanden Jazzklubs und Tanzlokale, während das aufkommende Radio die Bekanntheit dieser Musik weiter förderte. Die Jugend der Weimarer Republik nahm den Jazz begeistert auf, da er als Symbol für Freiheit, Internationalität und den Bruch mit alten Traditionen stand. Die jungen Menschen feierten den Jazz als Ausdruck einer neuen, aufgeschlossenen Welt. Konservative Kreise hingegen sahen ihn eher als „bedrohliche Abkehr von traditionellen Werten“ und kritisierten seine fremdländischen Einflüsse. Trotz der Kritik fand der Jazz zunehmend auch in populären Musikstilen und Bühnenproduktionen Verwendung.

Ein gutes Beispiel dafür ist Paul Abraham. Anfang der 1930er Jahre prägte er die Berliner Musikszene, indem er Jazz-Elemente in die klassische Operette integrierte. Mit Werken wie *Viktorja und ihr Husar* (1930), *Die Blume von Hawaii* (1931) und *Ball im Savoy* (1932) begeisterte er ein breites Publikum. Er schuf eine völlig neue Operettenform: die Jazz-Operette. Seine Werke unterschieden sich durch die Verwendung von Swing-Rhythmen, synkopierten Melodien und den Einsatz von Instrumenten wie Saxofon, Trompete und Schlagzeug, die für den Jazz charakteristisch, in der klassischen Operette jedoch unüblich waren. Auch amerikanische Tanzstile wie Charleston oder der Foxtrott fanden

Einzug in seine Musik und machten diese lebendig, tanzbar und gut zugänglich.

Abrahams Operetten waren nicht nur musikalisch, sondern auch dramaturgisch neu. Sie spielen an exotischen Schauplätze wie Hawaii und brachten viele Charaktere aus der ganzen Welt auf die Bühne. Die leichten, oft lustigen Handlungen spiegelten den Zeitgeist der Weimarer Republik wider. Besonders *Die Blume von Hawaii* und *Ball im Savoy* überzeugten durch die Verbindung aus Jazzmusik, Unterhaltung und gesellschaftlicher Aktualität.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Jahre 1933 wurde der Jazz in Deutschland als „entartete Musik“ diffamiert und aus dem öffentlichen Leben verbannt, da er mit afroamerikanischen Einflüssen und vermeintlich „undeutscher“ Kultur assoziiert wurde. Trotz des offiziellen Verbots überlebte der Jazz in subversiven Formen. Musiker:innen integrierten Jazzklänge in Stile wie Schlager oder Tanzmusik. Die weiße Propaganda-Band „Charlie and His Orchestra“ spielte sogar Swing mit von der NS-Ideologie geprägten Texten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte der Jazz offiziell nach Deutschland zurück. Amerikanische Besatzungstruppen brachten neue Jazzstile wie Bebop und Cool Jazz mit, die vor allem bei der jungen Generation großen Anklang fanden. Jazzklubs öffneten wieder und der Jazz wurde erneut zum Symbol für Freiheit, Demokratie und kulturellen Neuanfang. Auch Paul Abrahams Werke, die während der NS-Zeit in Vergessenheit geraten waren, wurden in den Nachkriegsjahren wieder aufgeführt und fanden neue Anerkennung. Heute gelten seine Jazz-Operetten als wichtige Beiträge zur Verbindung von Jazz und Unterhaltungsmusik. (ZR)

Berlin war zu Zeiten Abrahams eine der Hochburgen für Kultur in ganz Europa. So erregte auch der Jazz hier schnell Aufsehen und spaltete gewissermaßen die Gesellschaft der Hauptstadt und die Deutschlands.

Für viele war der Jazz ein Symbol für Neues, er stand für Modernität, Befreiung und Emanzipation. In einer Bevölkerung, die sich nach Unterhaltung und Ablenkung sehnte, war der Jazz für viele eine stark begrüßte Veränderung.

Für andere stellte der Jazz eine Bedrohung dar. Er sei eine Gefahr für das Abendland und wurde zur Abgrenzung der Deutschen von „dem Anderen“ instrumentalisiert. Jazzmusik sei ein bedrohlicher Amerikanismus, ein geschmackloser Zerfall von Anstand und Sitte. Doch ob Fan oder Feind, das Bild des Jazzmusikers, das erschafft wurde, war von Vorurteilen und Rassismus zutiefst geprägt.

Der Jazz war schon nach kurzer Zeit nicht einfach eine Musikrichtung, sondern wurde gleichgesetzt mit dem „Jonny“. Dieser Name repräsentiert den Charakter des schwarzen Jazzmusikers, der weiße, speziell deutsche Frauen verführt. „Jonny“ ist eine sexualisierte Figur, die für Primitivität und Potenz steht. Ihr Instrument ist das Saxofon, was für die deutschen Männer eine Bedrohung ihrer Virilität symbolisierte. Dieses Bild des afroamerikanischen Jazzmusikers hielt sich nicht nur hartnäckig in den Köpfen, sondern schaffte es auch auf die Bühne.

1921 schrieb der Komponist Friedrich Hollaender das Lied „Jonny, wenn du Geburtstag hast“, das unter anderem 1931 durch Marlene Dietrich Bekanntheit erlangte. Dabei sang Dietrich nur den Refrain des Liedes. Hollaender beschreibt den Jonny seines Werkes als „Neger Jonny Star“, der mit seinem „wildem Blut“ in einer kleinen Bar Geige spiele und mit seinem „Katzenblick“ die Mädchen verwirre und jede Nacht eine „neue weiße Braut“ habe.

1927 folgte Ernst Křenek's Jazzoper *Jonny spielt auf*. Die Erstaufführung im Folgejahr in Budapest wurde mit Krawall und Stinkbomben gefeiert. Der Aufschrei war groß, vor allem, nachdem es diese Oper auch auf deutsche Bühnen geschafft hatte. Mitglieder der NSDAP sprachen von einer „frenchen, jüdisch-negerischen Besudelung“.

Doch auch bei den Menschen, die sich an dieser klischeehaften Darstellung der afroamerikanischen Musik erfreuten, blieb eine Distanz zu „dem Anderen“. Die Darsteller:innen, die die afroamerikanischen Jazzmusiker:innen auf den Bühnen portraitierten, waren fast ausnahmslos weiße Europäer:innen. Um dies deutlich zu machen und die verzerrte Wahrnehmung weiter zu unterstützen, nutzten sie das Blackfacing: Die Gesichtshaut wurde dunkel, die Lippen meist in leuchtendem Rot geschminkt.

Abraham beschränkte sich bei seiner Verwendung des Jazz lediglich auf die musikalischen Aspekte, was nicht bedeutet, dass man nicht auch bei ihm die Freude am Exotismus erkennen kann. Zudem schien Abraham seinen Fokus auf alle Trends zu legen, die gerade aktuell waren. Völlig frei verband er Jazz mit Tanzformen aus der ganzen Welt, wenn sie en vogue waren. (LS)

GELD UND RUHM

Die erhofften musikalischen Erfolge Paul Abrahams blieben nach seinem Studium zunächst einmal aus. Nach gescheiterten Börsenspekulationen, mit denen er zwischenzeitlich sein Geld verdient hatte, arbeitete Abraham ab 1927 als Kapellmeister am Operettentheater in Budapest, bis er später seinen ersten kompositorischen Erfolg durch die Operette *Zenoba* erlangte, der er vier Melodien beisteuerte. Aufgrund des internationalen Erfolges der Operette erhielt er den Auftrag für eine eigene Operette. Weitere Aufträge folgten, so auch der aus der deutschen Filmwirtschaft, ein Lied für den Tonfilm *Melodie des Herzens* zu komponieren. Dies sollte der erste Erfolgsschlager Abrahams sein, der nicht nur ein Hit und Verkaufsschlager an den Kinokassen Deutschlands war, sondern auch in den Plattenläden. Der Erfolg beschränkte sich dabei nicht nur auf Deutschland.

Als die 1930 erstmals in Budapest aufgeführte Operette *Viktoria* ebenfalls ein Erfolg war, zog es Abraham endgültig nach Berlin, wo er für zwei Wochen im Hotel Adlon wohnte. In der deutschen Hauptstadt begann er dann, die deutsche Version *Viktorias* zu schreiben. Durch den Erfolg bei der Aufführung in Leipzig wurden die Theaterunternehmer Fritz und Alfred Rotter auf Abraham aufmerksam und brachten dessen Werk in Berlin zur Erstaufführung. Kurz darauf folgten weitere Aufführungen in ganz Europa sowie eine Verfilmung. Zudem stiegen die Verkaufszahlen der Platten stark an. Schätzungsweise brachte die Operette *Viktoria* insgesamt 500.000 Reichsmark ein. Trotz des großen

Erfolges dieser und der darauffolgenden Operette *Blume von Hawaii* arbeitete Abraham weiterhin an Musiken für Tonfilme und dirigierte in Plattenstudios. Durch die bessere finanzielle Lage, in der er sich inzwischen befand, leistete er sich eine Villa im teuersten Viertel Berlins, wo er seine berühmten Gulaschpartys veranstaltete.

Gleichzeitig wurde die finanzielle Lage der einst schillernden Theaterunternehmer Rotter immer prekärer. Abraham, der Hoffnungsträger der beiden Brüder, war davon vorerst kaum betroffen, da seine Tantiemen weitergezahlt wurden, im Gegensatz zu denen anderer Künstler:innen. Um das Publikum in ihre Theatersäle zu locken, zugleich aber auch zur Tilgung von Schulden der Rotters, existierte ein kompliziertes Gutscheinsystem mit erheblichen Ermäßigungen, wodurch ein ruinöser Wettbewerb der verschiedenen Theater entstand. Zudem deklarierten sie die Premiere von Abrahams 1932 aufgeführter Operette *Ball im Savoy* als Wohltätigkeitsveranstaltung. Dies war der größte Triumph der Rotters, der jedoch keine Auswirkungen mehr auf ihren Untergang haben sollte. Der Kontakt zwischen Abraham und den Rotter Brüdern, die ins Ausland flüchteten, brach ab.

Durch die sich zuspitzende politische Lage sah auch Abraham sich kurze Zeit später gezwungen, Deutschland zu verlassen. Die Rückkehr nach Budapest läutete den Anfang des Endes des finanziellen Erfolgs Abrahams ein. Einige Luxusgegenstände aus seiner Villa konnte er noch liquidieren, während das Haus an die Vorbesitzerin zurückging.

Die Nachwirkungen des internationalen Erfolgs waren vorerst noch eine fortlaufende Einnahmequelle. Weitere Rück-

lagen hatte Abraham jedoch kaum, da er sein Geld für Luxusgüter ausgab oder seine Einnahmen verspielte. In Deutschland durften seine Stücke nicht mehr aufgeführt werden; jüdische Kulturschaffende wurden aus den Listen der Verwertungsgesellschaften gestrichen.

In der Zeit nach der Flucht aus Deutschland konnte Abraham weiterhin für die Filmmusikbranche arbeiten und in Budapest sowie in Wien eigene Werke aufführen. Diese waren jedoch nicht mehr von internationalem Erfolg gekrönt und brachten somit nur noch einen Bruchteil des Geldes ein, das Abraham durch die Erfolge zu den Zeiten, in denen er in Berlin wohnte, verdiente. Ausnahme ist die Operette *Roxy und ihr Wunderteam*, welche den letzten, wenn auch kleinen internationalen Erfolg darstellt.

Infolge der Erweiterung des Machtgebietes der Nationalsozialisten musste Abraham ausreisen. 1938 in Paris angekommen, komponierte er weiterhin Filmmusiken und spielte in Salons Klavier, um sich das zentrale luxuriöse Hotel leisten zu können, in dem er logierte. Da er aus der deutschen Verwertungsgesellschaft ausgeschlossen worden war, hoffte er nun von der französischen Verwertungsgesellschaft SACEM aufgenommen zu werden. Die Aufnahme erfolgte jedoch erst später.

Ungefähr ein Jahr später floh Abraham über Havanna, wo er wieder in einem Luxushotel wohnte, nach New York. Die Kosten für die Überfahrt übernahm dabei nicht Abraham selbst, da diese seine finanziellen Möglichkeiten übertrafen. Auch die Kosten für den Aufenthalt in einem Hotel nahe des Central Parks und des Broadways trug er wohl nicht selbst. Der erhoffte Erfolg auf dem Broadway blieb aus und Abraham bekam für Gelegenheitsjobs nur sehr geringe Honorare. Auch Einnahmen durch Verfilmungen blieben aus, da Abraham die Filmrechte seinerzeit verkauft haben soll. Durch die schlechte finanzielle Lage, in der sich Abraham befand, konnte seine Syphiliserkrankung zudem nicht früh-

zeitig behandelt werden, wodurch sich der gesundheitliche Zustand so sehr verschlechterte, dass ein Krankenhausaufenthalt unumgänglich war. Dieser kostete wohl 100.000 Dollar und wurde von den zwei Vormündern Abrahams aus Tantiemen-Einnahmen gezahlt.

Erst nach der Rückkehr Abrahams in die Bundesrepublik Deutschland erhielt er 500 D-Mark als Wiedergutmachung sowie die Auszahlung seiner ausstehenden Honorare und Tantiemen. (AD)

Schallplatte und Rundfunk in den 1930er Jahren

Dank technologischer Fortschritte verbesserte sich die Aufnahmequalität maßgeblich, was die Schallplatte in Kombination mit kostengünstigen Plattenspielern zum Massenmedium aufsteigen ließ. Künstler wie Paul Abraham konnten aufgrund dieser Entwicklung die Zugänglichkeit ihrer Musik, den eigenen Bekanntheitsgrad und somit ihren kommerziellen Erfolg nachhaltig steigern.

Ergänzend etablierte sich der Rundfunk als Plattform für die Verbreitung zeitgenössischer Musik, doch das Nationalsozialistische Regime hat die Reichweite dieser Plattform früh erkannt und mit dem Radioapparat *Volksempfänger* eines der wichtigsten NS-Propaganda-Instrumente geschaffen. (HM)



ABRAHAM ALS JÜDISCHER KÜNSTLER IN BERLIN UM 1933

Seine ersten großen Erfolge konnte Abraham in Ungarns Hauptstadt Budapest feiern: Zunächst komponierte er zusammen mit anderen Komponisten die Musik des Stücks *Zenebona*, dessen Uraufführung am zweiten März 1928 im Fovarosí operettszínház (Hauptstädtisches Operettentheater) stattfand. Daraufhin schrieb der bislang eher unbekannte Musiker seine erste eigene Operette, *Der Gatte des Fräuleins*, und ließ sie am 13. Oktober 1928 erstmalig aufführen. Diese und weitere erste Erfolge lenkten die Aufmerksamkeit auf Abraham als jungen Musiker und Komponisten und formten so sowohl seinen Ruf als auch seinen Weg, der ihn dann in Aussicht auf mehr Erfolg 1930 in die Kulturmetropole Berlin führte.

In Berlin brachten Abraham seine Erfolge fortan steigende Aufmerksamkeit ein. Jedoch nahm mit dem Einzug der NSDAP 1930 in den Reichstag die Unsicherheit jüdischer Kulturschaffender zu. Immer wieder wurden die Auftritte von Künstler:innen, die vom nationalsozialistischen Kampfbund für deutsche Kultur ins Auge gefasst worden waren, von Menschengruppen gezielt gestört. Während der Aufführungen protestierten sie lautstark und schreckten auch nicht davor zurück, gewalttätig gegen das Publikum oder die Künstler:innen zu werden. Gegen derartige Störaktionen ergriff die Polizei oft keine Maßnahmen.

In der Zwischenzeit beschloss der Reichstag mit den Stimmen von NSDAP und KPD, dass nicht-deutschstämmige Künstler:innen in Deutschland nicht mehr beschäftigt werden durften.



Das hatte zur Folge, dass bereits ab 1932 etliche Bühnen keine Menschen jüdischer Herkunft mehr einstellten – auch wenn einige Theaterleiter den Beschluss schlicht ignorierten. Aufgrund der Weltwirtschaftskrise hatten nach Angaben der GDBA (Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger) 60 Prozent der Bühnenangehörigen in dieser Zeit keine Anstellung. Jüdischen Schauspieler:innen blieb der Zugang zu 85 Prozent der Theater verwehrt.

Die Stimmung in der Operetten- und Theaterszene war angespannt, die NSDAP und ihre Sympathisanten erhöhten den Druck enorm. Gleichzeitig waren es vielfach nicht-deutschstämmige Künstler:innen, die mit ihren Erfolgen die Theater und Opernhäuser noch immer dominierten. Diesen Erfolg versuchten die NS-Mitglieder zu bremsen. In der nationalsozialis-

tischen Zeitung „Der Angriff“ war im Dezember 1932 von dem „Theater der Ausländer“ die Rede. Dieser Artikel hetzte gegen die ausländischen Künstler:innen und ihre Arbeit und ist nur eins der vielen Beispiele für die Propaganda des NS.

Als Abraham am 23. Dezember 1932 die großartige Uraufführung von *Ball im Savoy* feiern durfte, versuchte auch die Berliner Börsenzeitung die positive Resonanz zu stoppen, indem sie die Aufführung und das musikalische Können Abrahams kleinredete und anzweifelte.

In dieser Zeit vor der Machtübernahme Hitlers wurde auch für die nicht künstlerisch tätigen Jüdinnen und Juden das Leben durch Einschränkungen und Repressionen stetig beschwerlicher. Währenddessen versuchte Abraham weitere Steine, die ihm in den Weg gelegt wurden, aus dem Weg zu räumen: Er selbst war hoch verschuldet und musste immer neue Wege suchen, Geld aufzutreiben. Als die Theatergesellschaft der Brüder Rotter, in deren Theater der junge Musiker seine Operetten präsentierte, bankrottging, musste er Verträge mit anderen Agenten und Häusern schließen, um sich finanziell über Wasser zu halten. Das Lessingtheater beispielsweise, zuvor hauptsächlich durch die Rotter-Brüder bespielt, wurde von Heinz Henschke, gegenüber welchem sich die Rotters durch Kreditaufnahmen verschuldet hatten, an das NS-Unterhaltungstheater angeglichen.

Ein zusätzliches Hindernis vor der Machtübernahme für nicht-deutschstämmige Künstler:innen war die Forderung einer Beschäftigungsgenehmigung für deutsche Unternehmen von ausländischen Arbeitskräften, die zusätzlich eine Arbeitserlaubnis des Arbeitsamts brauchten. Diese Einschränkungen führten dazu, dass an den Theatern und Opern viele weitere Künstler:innen entlassen wurden und sollten auch Abrahams Erfolg zunichtemachen. Kurz darauf wurde am 30. Januar 1933 Adolf Hitler zum Reichskanzler ernannt. (JP)



VERTREIBUNG UND VERFOLGUNG

„Den Nazis ist gelungen vieles kaputt zu machen – Musik, könn’ sie nicht kaputt machen... kannst versuchen, aber das ist unmöglich.“ Dieses eindringliche Zitat von Anita Lasker-Wallfisch, einer deutsch-britischen Cellistin und Überlebenden des Konzentrationslagers Auschwitz, zeugt von der unerschütterlichen Kraft der Musik. Gerade in einer Zeit, in der künstlerische Freiheit und menschliche Würde durch das nationalsozialistische Regime systematisch zerstört wurden, bot die Musik jenen, die verfolgt wurden, Trost und Widerstand. Diese Widerstandskraft spiegelt sich auch in der Lebensgeschichte Paul Abrahams und seinen Werken wider, die trotz Verfolgung und Exil bis heute lebendig geblieben sind.

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 begann eine radikale „Säuberung“ des deutschen Kulturlebens. Jüdische Künstlerinnen und Künstler, darunter viele herausragende Komponisten wie Abraham, wurden aus der Öffentlichkeit verdrängt. Die neu geschaffene Reichskulturkammer, untergeordnet dem Propagandaministerium von Joseph Goebbels, kontrollierte alle kulturellen Bereiche, darunter auch die Musik durch die Reichsmusikkammer, deren erster Präsident der Komponist Richard Strauss war. Diese Institution verpflichtete Künstler zum Beitritt und schloss jene aus, die nicht den antisemitischen und rassistischen Idealen des Regimes entsprachen. So wurden jüdische Musiker systematisch von öffentlichen Bühnen ausgeschlossen.

Abraham geriet schnell ins Visier der Nationalsozialisten. Seine Werke, die

Einflüsse ungarischer Folklore, Jazz und jüdischer Musiktraditionen vereinten, wurden diffamiert und nicht mehr aufgeführt. Die Musik der Nationalsozialisten sollte „rassenrein“ sein und vermeintlich germanische Werte widerspiegeln, wobei einfache Tonstrukturen wie der Dreiklang als „deutsch“ galten, während modernere, atonale Kompositionen als „jüdisch“ verunglimpft wurden. Abraham konnte unter diesen Bedingungen nicht weiterarbeiten. Die hohen Kosten und bürokratischen Hürden einer Emigration verdeutlichten zusätzlich, wie gezielt das Regime jüdische Existenzen zerstörte. Abraham musste erhebliche finanzielle Mittel aufbringen, um zunächst nach Ungarn und Österreich, dann Frankreich und später in die USA zu fliehen. Dort setzte er seine Karriere fort, wenngleich der Erfolg an die glanzvollen Jahre in Berlin nicht anknüpfen konnte.

Eine besondere Rolle im kulturellen Überleben jüdischer Musik spielte der Kulturbund Deutscher Juden. Diese Institution ermöglichte es jüdischen Künstlern unter strengen Auflagen, weiterhin für ein jüdisches Publikum aufzutreten, wenn auch fernab der allgemeinen Öffentlichkeit. Hier konnten Werke jüdischer Komponisten gespielt werden, die andernorts verboten waren. In dieser Nische hielt sich ein Stück kultureller Identität, ein Rückzugsort, der es Künstlern ermöglichte, zumindest für eine kurze Zeit ihre musikalische Stimme zu bewahren, bevor sie ins Exil oder in die Deportation gezwungen wurden.

Unzählige jüdische Künstler, darunter Mitglieder renommierter Ensembles wie der Wiener Philharmoniker, fanden sich

in Konzentrationslagern wieder. In Auschwitz wurde Musik paradoxerweise sowohl als Mittel zur Unterdrückung als auch zum Überleben eingesetzt. Anita Lasker-Wallfisch erinnert sich daran, wie sie und andere Häftlinge unter unmenschlichen Bedingungen klassische Musik für ihre Bewacher spielen mussten. Doch selbst in diesen dunklen Momenten blieb die Musik ein Ausdruck von Menschlichkeit und Widerstand.

Die Aufführung von Paul Abrahams Werken heute erinnert nicht nur an einen genialen Komponisten, sondern auch an die vielen Künstlerinnen und Künstler, deren Stimmen das NS-Regime zum Schweigen bringen wollte. Es ist ein Zeichen dafür, dass Kunst und Musik trotz aller Versuche, sie zu zerstören, eine universelle Sprache des Überlebens und der Hoffnung bleiben.
(MB)



MUSIK AUF DER FLUCHT

Während Paul Abrahams Flucht und des Lebens im Exil stand er vor großen persönlichen und beruflichen Herausforderungen. Er musste seinen musikalischen Stil grundlegend überdenken und an die neuen Gegebenheiten in den Gastländern anpassen, um dort Anerkennung zu finden. Die Begegnung mit den unterschiedlichen Kulturen und die Notwendigkeit, sich einem neuen Publikum anzupassen, führten dazu, dass seine Musik noch vielfältiger wurde. Abraham integrierte Elemente der Musiktraditionen seiner Zufluchtstaaten, was seinen Kompositionen eine neue klangliche Dimension verlieh. Dennoch fiel die Resonanz auf seine Musik von Land zu Land sehr unterschiedlich aus, was nicht nur die kulturellen Vorlieben widerspiegelte, sondern auch die schwierigen Umstände des Exils.

1933 floh Abraham zunächst nach Wien und Budapest, wo er von seinen ungarischen Wurzeln profitieren konnte und durch die Einbindung ungarischer Volksmusik in seine Werke wie-

der ein gewisses Maß an Erfolg erreichte. Seine Stücke wurden vor allem von einem Publikum geschätzt, das sich mit der traditionellen Operette und den folkloristischen Elementen seiner Musik verbunden fühlte. Werke wie *Roxy und ihr Wanderteam* kamen in Ungarn und Österreich gut an, da sie den regionalen Musikgeschmack trafen. Gleichzeitig belastete ihn jedoch die zunehmend schwierige politische Lage in Europa, die seinen Handlungsspielraum stark einschränkte.

Nach Budapest und Wien führte Abrahams Weg nach Paris, wo er ein offenes, kreatives Umfeld vorfand, das viele geflüchtete Künstler aus Europa versammelte. Allerdings war die französische Musikszene stark vom Chanson geprägt, das sich deutlich von

seiner Mischung aus Operette und Jazz unterschied, die in der Weimarer Republik so erfolgreich gewesen war. Zwar wurden seine Werke in Frankreich wohlwollend aufgenommen, doch die Begeisterung, die er in Deutschland erlebt hatte, blieb aus. Um sich dennoch durchzusetzen, begann er, Chanson-Elemente in seine Kompositionen einzubinden, was ihm eine gewisse An-

erkennung verschaffte. So fand etwa das *Märchen im Grand-Hotel* Anklang, erreichte jedoch nicht den breiten Erfolg seiner Berliner Werke.

1940 emigrierte Abraham schließlich in die Vereinigten Staaten, wo es ihm jedoch kaum gelang, sich in der Musikwelt zu etablieren. Die amerikanische Musikszene war von Broadway-Musicals und Swing dominiert, die sich stilistisch stark von Abrahams europäisch geprägten Jazz-Operetten unterschieden. Seine Werke fanden vor allem bei Exilanten und Liebhabern europäischer Musik Anklang, blieben aber für das breite amerikanische Publikum weitgehend unverständlich. Selbst ein Erfolgsstück wie *Ball im Savoy*, das in Europa gefeiert wurde, konnte in den USA kaum Aufmerksamkeit erregen, da es nicht in das amerikanische Unterhaltungskonzept passte. So blieb Abrahams musikalische Karriere im Exil eine ständige Suche nach einem Platz in einer fremden, oft abweisenden Umgebung. (ALH)



Europa-Universität
Flensburg

Fakultät II

Institut für ästhetisch-kulturelle
Wissenschaft und Praxis