

# MY FAIR LADY

STAATSOPERETTE





# MY FAIR LADY

*nach* GEORGE BERNARD SHAWS Pygmalion  
*und dem Film von* GABRIEL PASCAL

*Buch von*  
ALAN JAY LERNER

*Musik von*  
FREDERICK LOEWE

*Deutsch von*  
ROBERT GILBERT

AUFFÜHRUNGSRECHTE

*Gallissas Theaterverlag und Mediaagentur GmbH, Berlin*

# TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG **CHRISTIAN GARBOSNIK**  
INSZENIERUNG | LICHT-DESIGN **SEBASTIAN RITSCHEL**  
AUSSTATTUNG **SEBASTIAN RITSCHEL**  
**UND BARBARA BLASCHKE**  
KONZEPTIONELLE MITARBEIT **RONNY SCHOLZ**  
CHOREOGRAPHIE **RADEK STOPKA**  
DRAMATURGIE **HEIKO CULLMANN**  
CHORLEITUNG **THOMAS RUNGE**

# BESETZUNG

PROF. HENRY HIGGINS	MARCUS GÜNZEL   AXEL KÖHLER*
ELIZA DOOLITTLE	DEVI-ANANDA DAHM
ALFRED P. DOOLITTLE	ELMAR ANDREE   MARKUS LISKE*
OBERST HUGH PICKERING	CHRISTIAN GRYGAS
FREDDY EYNSFORD-HILL	RICCARDO ROMEO   ANDREAS SAUERZAPF   GERO WENDORFF*
MRS. HIGGINS	INGEBORG SCHÖPF   BETTINA WEICHERT*
MS. PEARCE	SILKE FRÖDE
MRS. EYNSFORD-HILL	KAROLINA PIONTEK
HARRY	GERD WIEMER
JAMIE	HERBERT G. ADAMI
PROF. ZOLTAN KARPATY	DIETRICH SEYDLITZ
STRASSENKÜNSTLER	MICHAEL KUHN, CHRISTIAN BERGER, LUKAS ANTON, ANDREAS PESTER
LORD BOXINGTON	MARTIN GEBHARDT
LADY BOXINGTON	JUDITH NAWROCKI   KATHARINA SPANIEL*
ÄRGERLICHE FRAU   MRS. HOPKINS	ANNEGRET REISSMANN   ALEXANDRA STRAUSS*
KNEIPENWIRT	DANIEL MÜLLER
KÖNIGIN VON TRANSYLVANIEN	MANDY GARBRECHT
MAJOR DOMUS	TOBIAS MÄRKSCH
STUBENMÄDCHEN	ANTJE LIGETI   SU MIN LEE*, ANNA-LISA GEBHARDT   ANNEGRET REISSMANN*

PASSANTEN, DIENSTBOTEN, DAMEN UND HERREN DER GESELLSCHAFT,  
GÄSTE IN DER BOTSCHAFT  
BALLET, CHOR UND STATISTERIE DER STAATSOPERETTE DRESDEN

ORCHESTER DER STAATSOPERETTE DRESDEN

\*Doppelbesetzung: Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen im Foyer.



Marcus Günzel (Higgins) und Christian Grygas (Pickering)



Devi-Ananda Dahm (Eliza) und Axel Köhler (Higgins)

REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG	MARGARETE SABINE BÖNISCH
STUDIENLEITUNG	NATALIA PETROWSKI
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG UND KORREPETITION	NATALIA PETROWSKI, EVE-RIINA RANNIK
KORREPETITION BALLETT	YOKO SUNAGAWA
CHOREOGRAPHISCHE ASSISTENZ	MANDY GARBRECHT
INSPIZIENZ	SARAH AGDE
SOUFFLAGE	ANNETT BRÄUER
TECHNISCHE DIREKTION	MARIO RADICKE
TECHNISCHE EINRICHTUNG	MATHIAS WEIDELHOFER
LICHT	BETRAM KUNZ
TON	PAWEL LESKIEWICZ
WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG	MARCUS GROSSER
MASKE UND FRISUREN	THORSTEN FIETZE
ASSISTENZ KOSTÜM	ANKE ALEITH

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 (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Jankov (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 26. JANUAR 2019**

**DAUER CA. 3 STUNDEN 10 MINUTEN  
PAUSE 25 MINUTEN**

# HANDLUNG

---

## 1. Akt

Phonetik-Professor und Sprachforscher Henry Higgins betreibt Dialektstudien auf Londons Straßen. Seine liebste Übung: den Vorübergehenden auf den Kopf zuzusagen, aus welchem Stadtteil Londons sie kommen. In Oberst Hugh Pickering trifft er einen Fachkollegen, der soeben aus Indien zurückgekehrt ist. Higgins bietet Pickering an, während dessen London-Aufenthaltes sein Gast zu werden. Eliza Doolittle, ein Straßenmädchen mit lautem Cockney-Akzent, zieht die Aufmerksamkeit des Professors auf sich. Gegenüber Pickering behauptet Higgins, Eliza in einem halben Jahr sprachlich so abrichten zu können, dass sie von einer Herzogin nicht mehr zu unterscheiden wäre. Eliza, die den Wortwechsel mitgehört hat, zeigt sich begeistert von der Idee eines möglichen sozialen Aufstiegs. Ihren Traum vom Wohlstand kann auch ihr Vater, der Müllmann Alfred P. Doolittle, nicht zerstören, der wieder einmal um Geld für ein weiteres Trinkgelage bittet.

Am nächsten Morgen sucht Eliza Higgins auf, um Sprachunterricht bei ihm zu nehmen. Zwar wolle sie nicht Herzogin werden, aber immerhin doch Verkäuferin in einem Blumenladen. Der Professor ist amüsiert von der ungebetenen Besucherin und die leicht hingeworfene Behauptung von der „sprachlichen Abrichtung“ wird zum Gegenstand einer Wette mit Pickering. Higgins möchte am Beispiel Elizas beweisen, dass nicht das soziale Umfeld, sondern allein Sprache und Umgangsformen den Menschen und seinen Standort in der Gesellschaft bestimmen. Für die Zeit des Unterrichts zieht Eliza in das Haus des eingefleischten Junggesellen ein – ein Umstand, aus dem ihr Vater sogleich versucht, Profit zu schlagen. Während Alfred P. Doolittle bei Henry Higgins schnellen Gewinn macht, ziehen sich Elizas Sprachübungen mühsam in die Länge. Erst nach Wochen unerbittlicher Dressur gelingt der Durchbruch: Eliza beherrscht endlich die dialektfreie Sprache der Oberschicht.

Beim traditionellen Derby in Ascot will Higgins sein Geschöpf der High Society vorzuführen. Doch der Versuch misslingt: Nachdem Eliza zu Beginn noch durch Eleganz bestechen kann, fällt sie beim Endspurt des Pferderennens völlig aus der Rolle. Der Begeisterung des jungen Aristokraten Freddy Eynsford-Hill tut dies keinen Abbruch. Von Elizas Originalität völlig hingerissen, verliebt er sich Hals über Kopf in sie.



In den folgenden Wochen belagert Freddy Higgins' Haus, ohne jedoch von Eliza angehört zu werden. Diese widmet sich lieber ihren weiteren Sprachübungen, um auf dem anstehenden Botschaftsball bestehen zu können. Dieses Mal wird ihr Auftritt ein Triumph: Alle Gäste – selbst Professor Zoltan Karpathy, ein ehemaliger Schüler von Higgins – vermuten in Eliza eine Dame aus vornehmster Gesellschaft. Henry Higgins hat seine Wette gewonnen.

## **2. Akt**

Nach dem überwältigenden Erfolg seiner Schülerin ist für Higgins das Experiment abgeschlossen. Eliza wird schlagartig bewusst, dass ihr Schöpfer sie gar nicht als menschliches Wesen, sondern lediglich als eine von ihm geschaffene Puppe wahrnimmt. Es kommt zu einem heftigen Streit, in dessen Verlauf Eliza Higgins' Haus verlässt und an dem davor schmach tenden Freddy vorbeistürmt. Sie kehrt an ihre frühere Betätigungsstätte zurück, wo sie jedoch keiner der Straßenkünstler wiedererkennt. Auch ihr Vater ist durch Higgins' Zutun ein wohlhabender Mann geworden, wenngleich ihm durch den Reichtum sein Halt im Leben weggebrochen ist.

Higgins verliert sich in Philosophien über komplizierte Frauen. Er sucht Rat bei seiner Mutter, wo er unverhofft auf Eliza trifft. Sie wäre bereit, ihm zu folgen, doch er – ansonsten der Sprache immer mächtig – trifft wieder nicht den richtigen Ton. Eliza verlässt Higgins endgültig. Zurück in seinem Studio, lauscht Higgins alten Aufnahmen von Elizas Stimme und realisiert, was er ihr angetan hat.

Nun unabhängig von Higgins, erfüllt sich Eliza ihren Traum vom eigenen Blumenladen.

---

KANN DENN DIE  
KINDER KEINER  
LEHREN, WIE MAN  
SPRICHT?

DIE SPRACHE MACHT  
DEN MENSCHEN,  
DIE HERKUNFT  
MACHT ES NICHT.

Henry Higgins in *My Fair Lady*

# TODESKUSS UND BROADWAY-MAFIA

Dirigent FRANZ ALLERS im Gespräch  
mit WOLF-DIETER MATERN

---

## **Herr Allers, wie kommt man eigentlich dazu, die Uraufführung von *My Fair Lady* zu dirigieren?**

Da muss ich weit ausholen. Ungefähr drei Jahre vor der *Lady* gab es von denselben Autoren, die ich damals überhaupt nicht kannte, ein Stück, das hieß *The Day before Spring – Der Tag vorm Frühling*. Das wurde von Maurice Abravanel, einem mir sehr befreundeten Dirigenten, der sonst für Kurt Weill dirigierte, einstudiert. Der hat mir angeboten, es zu übernehmen, weil er es nicht sehr lange dirigieren könne. Ich war schon sieben Jahre beim Ballett gewesen. Da war man jeden Tag woanders. Zudem hatte meine Frau eine Tochter geboren und da wollte man nicht immerfort in der Eisenbahn fahren. Nun, Abravanel wurde krank. Da hat er mich um 6 Uhr abends angerufen und gefragt: „Kannst du heute Abend dirigieren? Wir haben hier keinen Ersatz.“ Ich sagte zu, kam hin, keiner kannte mich. Der Inspizient hat gescheiterweise nicht gefragt: „Kennen Sie die Musik?“, sondern „Kennen Sie die Stichworte?“ Sonst hat den nichts interessiert. – Und so habe ich Alan Jay Lerner und Frederick Loewe kennengelernt, die in einem Taumel der Begeisterung waren. Bei Essen und Champagner haben sie dann gesagt: „Wir haben da ein neues Stück; das heißt *Brigadoon*. Das wär doch was für Sie. Sie haben doch so einen Griff für den Chor.“ Da habe ich gesagt, ich müsse erst einmal Abravanel anrufen und fragen, ob er das nicht machen wolle. Ich rief ihn also zu Hause an – es war bereits Mitternacht – und sagte: „Hör mal, die bieten mir da etwas an. Das ist aber doch eigentlich dein Stück.“ Darauf antwortete er: „Nein, wenn sie dir das anbieten, dann ist das dein Stück. Im Übrigen mache ich zu derselben Zeit wieder etwas von Kurt Weill. Ich kann’s also gar nicht machen.“ Da bin ich zurückgegangen und habe den beiden gesagt: „Es geht, weil mein Freund ein Stück von Kurt Weill zur selben Zeit macht.“ Worauf sie bemerkten: „Das haben wir schon gewusst. Wir wollten nur sehen, ob Sie ein anständiger Mensch sind.“ So begann die Zusammenarbeit mit Loewe und Lerner und dann war ich schon Hofkapellmeister. Da wurde überhaupt nicht mehr darüber diskutiert, wer dirigiert: Das Dirigieren macht der Franz. – Der Abravanel und ich sind die einzigen nicht in Amerika geborenen Dirigenten, die je in diese Broadway-Mafia eindringen konnten. Von Europäern wollten die sonst nichts wissen. Die dortigen Dirigenten sind immer New Yorker Jungs.

### **Haben Sie das Musical *My Fair Lady* auch nach Europa gebracht?**

Nein, ich habe es nicht nach Europa gebracht. Zu der Zeit, als ich noch nicht wegkonnte, war es schon von Lars Schmitt, dem Mann von der verstorbenen Ingrid Bergmann, der die europäischen Rechte besaß, in seiner Heimat Skandinavien aufgeführt worden. Nun, wie ist es nach Mitteleuropa gekommen? Durch ihn in Zusammenarbeit mit dem Berliner Theaterdirektor Wölffer. Die haben mich geholt und ich hab's dann an unendlich vielen Orten dirigiert: die deutsche Erstaufführung in Berlin, dann kamen München, Wien, Genf, Brüssel ...

### **Sogar in Moskau.**

Besonders die Aufführungen in Russland haben mich gereizt. Ich hatte nur Sorge, dass die Presse das Musical als kapitalistischen Schmarrn abtun würde; aber ganz im Gegenteil: dass das arme Mädchen es schließlich geschafft hat, das hat irgendwie ideologisch gepaßt.

### **Was für Menschen waren Alan Jay Lerner und Frederick Loewe?**

Loewes Vater war einer der vielen Danilos in der *Lustigen Witwe*, die nach Amerika auf Tour gingen. Und der hat seinen Jungen einfach mitgenommen. Fritz – wegen seiner österreichischen Abstammung nannten wir ihn alle Fritz – hatte bei [Eugène] d'Albert und [Ferruccio] Busoni Klavier- und Kompositionsunterricht, ist also überdurchschnittlich ausgebildet. So wie Kurt Weill – ein richtiger Komponist und großartiger Pianist.

### **War seine Musik nicht Mitte der fünfziger Jahre konventionell?**

Ja, natürlich. Wenn Sie genau hinschauen: Die meisten Stücke stehen in C-Dur. Als ich Fritz einmal sagte: „Weißt du was, eigentlich könntest du die schwarzen Tasten verkaufen“, war er ganz böse. Aber da waren wir schon lange per Du.

### **Was gibt es zu Alan Jay Lerner zu sagen?**

Der Alan ist der Sohn eines sehr reichen Kleiderhausbesitzers, also schon mit dem Silberlöffel im Mund geboren. Er hat das Geld aber nie zusammenhalten können und es sich allmählich wieder neu verdienen müssen. Er ist von den beiden irgendwie – wie soll ich sagen – nun ja, der Belesenere, der Intellektuelle. Der Fritz ist mehr der Naturbursche. Die haben sich also fabelhaft ergänzt.

### **Hat sich nicht einer der beiden als Boxer seinen Lebensunterhalt verdient?**

Lerner nicht. Der hat beim Fußballspielen in der Harvard-University ein Auge verloren. Boxer war der Loewe, im Federgewicht. Dem ist es ja lange Zeit schlecht gegangen. Er war auch Stafettenläufer in den Kupferminen und hat auf einem Boot, das zwischen Miami und Kuba hin- und hergefahren ist, Klavier gespielt. Loewe hat die verschiedensten Berufe gehabt, bevor er als Komponist zu Geld gekommen ist.

### **Wie entstand *My Fair Lady*?**

Da gab es den Filmproduzenten Gabriel Pascal. Der hatte die Rechte für das Stück, auf dem *My Fair Lady* beruht, nämlich *Pygmalion* von George Bernard Shaw. Das bot er beinahe allen am Broadway bekannten Autorentams an. Man kann fast sagen, er ging damit hausieren, denn niemand wollte es haben. Die führenden Leute – Rodgers und Hammerstein, Cole Porter – alle haben es zurückgegeben: „Es geht nicht. Das ist ja keine Liebesgeschichte. Was ist da zu komponieren?“ Lerner und Loewe sagten zu und haben sich ein halbes Jahr lang die Zähne daran ausgebissen und schließlich aufgegeben. Ein paar Monate später haben sie sich erneut daran versucht und kamen schließlich zusammen auf die Idee, das Gerüst des Musicals bestehe darin, dass alles, wovon im *Pygmalion* nur die Rede ist, was also hinter der Szene stattfindet, zu großen Musiknummern werden müsse. Der Charakter des Doolittle existiert bei Shaw nur in kleinen Szenen. In *Fair Lady* hingegen ist er in einer großen Massenszene des 2. Aktes die Hauptperson, wo seine Lebensphilosophie in einem Song verpackt ist. Oder: Das Pferderennen in Ascot kommt sogar bei Shaw überhaupt nicht vor. Das Kammerspiel wurde also einfach um musikalisch gestaltbare Möglichkeiten erweitert.

### **Und ein Liebeslied war auch noch unterzubringen.**

Ja, Fredmys „Weil ich weiß, in der Straße wohnst du“. Und so, wie das Stück sich dann wie ein Mosaik aus lauter kleinen, zueinander passenden Teilchen zusammensetzte, war auch das Produktionsteam zusammengewürfelt: Da waren die beiden eigentlichen Autoren, die schon einiges geschrieben hatten, da war der Original-Librettist – ich meine George Bernard Shaw; denn wenn Sie einmal das Libretto der *Fair Lady* mit *Pygmalion* vergleichen, dann werden Sie sehen, dass viele Stellen wörtlich übernommen wurden, wozu man ja durch Gabriel Pascal die Rechte hatte. Es war übrigens, um einmal vom berühmten Schmelztiegel New York zu sprechen, charakteristisch, dass nur wenige gebürtige Amerikaner beteiligt waren: eigentlich nur Lerner und der große Regisseur Moss Hart. Alle anderen waren Amerikaner, die nicht in Amerika geboren waren: Dazu gehörte Frederick Loewe, der in Wien zur Welt kam, also wie auch ich aus dem alten K.u.K.-Kulturkreis stammt. Die Choreographin Hanya Holm ist eine Wigmann-Schülerin aus Dresden, der Kostümbildner Cecil Beaton war englischer Hofphotograph. So war die Mehrzahl der Beteiligten Nicht-Amerikaner, was für dieses Stück aus der Alten Welt ja eigentlich gar nicht so ungünstig war.

### **Worin liegt grundsätzlich das Geheimnis des Erfolgs dieses Musicals?**

Nun, ich nenne es – um mit Wagner zu reden – ein Gesamtkunstwerkchen. Es ist keine *Götterdämmerung*. Aber alle Teile sind ganz genau aufeinander abgestimmt, es passt alles. Außerdem ist es eine Aschenbrödel-Geschichte und das ist ja immer beliebt – die Blumenfrau wird zur großen Dame.



Herbert G. Adami (Jamie), Gerd Wiemer (Harry) und Markus Liske (Doolittle)



Gero Wendorff (Freddy)

### **Mit Happy End also?**

Wenn es richtig gespielt wird, ist das Happy-End vollkommen klar. Bei Shaws *Pygmalion* nicht. Da gibt es kein Happy End. Da hört das Stück mittendrin auf. Und Shaw hat einen Epilog an die Leser verfasst, wo er sagt, nach seiner Meinung werde sie den Freddy heiraten. Die *Lady* ist ja auch deshalb ein Welterfolg, weil niemand sagt: „Ich liebe dich“. Es wird kein Kuss ausgetauscht. Es gibt nur zwei Stücke mit Musik ohne Liebesgeschichte – beide Welterfolge: *Die Fledermaus* und *My Fair Lady*.

### **Wie wurde über die Besetzung entschieden?**

Der Rex Harrison stand eigentlich schon fest, bevor Lerner und Loewe überhaupt zu schreiben angefangen hatten. „Wenn wir den nicht kriegen, machen wir's nicht“, sagten sie. Wie man ihn verpflichtete, das ist eine groteske Geschichte. Da gab es ein Stück, *Bell, Book and Candle*, das Rex mit seiner damaligen Frau, Lilli Palmer, in London spielte. Nun stand im Vertrag mit Gabriel Pascal, dass die Option erloschen sei, falls nicht vor Ende des Jahres 1955 mit den Proben angefangen werde. Deshalb sind die Jungs nach London gefahren und haben das Stück gekauft, nur, um es zuzumachen – um den Rex Harrison zu bekommen. Das hat sie eine Stange Geld gekostet, aber sie waren sich ja sicher, dass sie das wiederkriegen.

### **Demnach war man sich des Erfolgs der *Lady* vollkommen sicher?**

Hundertprozentig sicher. Alle – außer mir. Denn damals waren diese literarischen Musicals Mode. Musicals wie *Karussell*, *Kiss me*, *Kate!*, *Oklahoma* usw., alle von guten Autoren. Ich gab zu bedenken: „Es sind doch schon eine ganze Menge von denen durchgefallen. Wieso seid ihr euch so sicher?“ Und da haben sie mich „Kiss of death-Franz“ genannt, also „Todeskuss-Franz“, weil ich ein Unker war. Nun, sie haben recht gehabt, ich habe – freudigst – unrecht gehabt.

### **Die Rolle der Eliza sollte Julie Andrews verkörpern.**

Die habe ich gefunden. Sie war gerade 21 Jahre alt und völlig unbekannt. Ich bin, eigentlich nur, um mir das Sopran-Saxophon anzuhören, zu einem Stück gegangen, das *The Boyfriend* hieß, ein Import aus London. Und da war dieses Bild von einem unverbrauchten Mädchen. Ich sagte zum Fritz: „Geh da mal rein. Schaut euch die einmal an.“ Die hatten bis dahin ohne Erfolg nach einer Darstellerin gesucht. Die Mary Martin etwa, ein großer Star – übrigens die Mutter von J.R. in *Dallas* – hat es, wie viele andere auch, abgelehnt, weil kein Liebeslied drin ist. So haben die die Julie angeschaut, sie auf Herz und Nieren geprüft und gesagt: „Wir riskieren es.“ Dem Rex Harrison war es sehr recht, dass eine vollkommen Unberühmte seine Partnerin war.

### **Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit dem Star Rex Harrison und der jungen, noch unbekannteren Julie Andrews?**

Vollkommen gegensätzlich. Der Rex war unmöglich. Er hatte eine ständige Redensart, wenn ihm etwas nicht passte: „Get yourself another boy“ – holt euch einen anderen, ich brauche das

ja nicht zu machen. Eine der vielen Krisen war da die Szene, wo Eliza ihren Song „Ohne dich“ singt. Da sagte er: „Denkt ihr wirklich, dass ich dastehen werde, wenn das kleine Ding da, von dem niemand was gehört hat, einen Applaus kriegt? Ich soll zuschauen, wenn die Applaus kriegt?“ Da war der Skandal perfekt. Es wurde bis drei Uhr früh verhandelt, wie gewöhnlich in diesen Situationen. Man hat sich darauf geeinigt, dass der Song nicht aufhört, sondern dass Rex ihn zuende singt und in Dialog bricht, so dass es unmöglich war, zu klatschen. So etwas hat er fertiggebracht.

### **Somit eine Änderung des Stücks allein der Eitelkeit des Stars wegen?**

Größtenteils war es seine Unsicherheit in Sachen Musik. Denn der Unterschied zwischen dem Violinschlüssel und der Klosettschüssel war ihm ja wohl vollkommen fremd. Er hat sich die Songs mühsam von einem Korrepetitor Zeile für Zeile einpauken lassen. Im Verlauf der Proben hat er dann allerdings immer mehr gesungen, womit wir gar nicht gerechnet hatten. Er hatte schon ein wenig Gesangsstimme, hatte nur nicht gewusst, damit umzugehen.

### **Wie kommt man als Dirigent mit einem derart unmusikalischen Darsteller zurecht?**

Erstens hat er eine Menge Proben gehabt. Der Broadway probiert ja lange und viel. Das ist ja eine Industrie. Und die Leute, die das Geld hineinstecken, sagen: „Wir wollen es gut machen. Probiert so lange wie ihr braucht!“ Zweitens war er nicht dumm. Und drittens hat er natürlich die große musikalische Linie verstanden. Dann habe ich aber gesehen, wo er immer wieder dieselben merkwürdigen Freiheiten nimmt, um theatralisch zu gestalten. Ich skizzierte dem Orchestrator, wie Rex das singt, und so wurde es dann aufgeschrieben. Insoweit war es dann schon möglich, dass man nicht „springen“ musste. Letzten Endes haben wir beide nie Krach miteinander gehabt, weil er mich dringendst gebraucht hat. Wie man Kinder an einer Leine schwimmen lehrt, so habe ich den Rex immer an einer unsichtbaren Leine gehabt. Dann aber kam der Tag der ersten Voraufführung in New Haven. Es war zwei Uhr nachmittags, als Rex erklärte: „Sagt die Vorstellung ab. Ich fühle mich unsicher. Ich trete nicht auf!“ Da bin ich zu ihm hingegangen und habe gesagt: „Hör mal, ich hab das Orchester jetzt da für eine Aufwärmprobe sitzen. Schicken wir erst einmal alle überflüssigen Leute weg“. Ich schickte also ziemlich frech alle wohlmeinenden Ratgeber, auch den Regisseur, zum Kaffeetrinken. Dann haben wir beide uns vor das Orchester gesetzt, Rex direkt neben mir, und ich habe ihm erklärt: „Da ist die Klarinette, die spielt dieses Thema, und an dieser Stelle musst du auf die Trompete hören.“ Da sagte er: „Das ist ja großartig. Das hab ich ja alles nicht gewusst!“ „Schau“, erwiderte ich, „wir haben noch zwei Stunden. Dein ganzer Gesangspart dauert insgesamt vielleicht 17 Minuten. Wir können das also sechsmal probieren.“ Da wurde er ganz entspannt und bereits in einer kleinen Raucherpause hat er einen Jungen rübergeschickt mit der Nachricht: „Ich trete auf. Macht euch keine Sorgen!“ Dem Orchester hat es Spaß gemacht, wie er an ihm gelernt hat. Freilich hat er später noch oft „geschmissen“, Texte vergessen. Einmal sagte er zu mir: „Wenn gelacht wird, Franz, musst du aufhören, bis der Lacher vorbei ist“. Wir haben dem insofern Rechnung ge-



tragen, als wir an Stellen, wo mögliche Lacher waren, Fagottläufe hineingeschrieben haben. Die sind noch drin. In Europa lacht man nicht so viel wie in New York. Jetzt sind da diese Fagottläufe und niemand weiß so recht warum.

**Interessanterweise haben wir bereits über etliche Änderungen gesprochen, die durch alles Mögliche, nur nicht durch künstlerische Überlegungen geleitet waren.**

Für eine Änderung bin ich verantwortlich. Die Choreographin hatte ein Ballett in den 1. Akt gegeben; das hieß „Dressing Eliza“ – Eliza wird für den Ball angekleidet. Nun war diese Szene stilisiert, das Stück ansonsten aber doch eine richtig lebendige naturalistische Komödie. Ich habe Fritz gegenüber immer geunnt: „Diese Szene muss weg. Die macht den Akt zu lang.“ Als der Regisseur, der großartige Moss Hart, in einer Regiesitzung forderte: „Es muss Musik aus dem ersten Akt heraus, Herrschaften“, da sagte ich mit aller Frechheit, die mir zur Verfügung stand, ganz kühl: „Das Ballett muss raus. Das passt nicht in das Stück.“ Die Choreographin hat einen roten und grünen Kopf gekriegt und gedroht: „Nur über meine Leiche.“ Der Moss Hart hat mir recht gegeben und gesagt: „Probieren wir etwas anderes.“ Und um sie zu trösten, fügte er hinzu: „Wenn’s schlecht ist, kommt’s Ballett wieder rein“. An die Stelle des Balletts trat die Szene, wo Eliza im Abendkleid die Treppe herunterkommt, um zum Ball zu gehen. Diese Szene dauert 70 Sekunden. Das Ballett hat 10 Minuten gedauert. Wir haben fast 9 Minuten eingespart. Dann sind im 2. Akt ein paar originale Shaw-Dialoge rausgekommen. Damit entsprach die Länge des Stücks der Norm. Eine Broadway-Produktion spielt 2 Stunden 55 Minuten, nicht eine Minute mehr, nicht eine Minute weniger. Wenn’s weniger ist, fühlen sich die Leute betrogen, weil sie so viel bezahlt haben.

**Woher rührt eigentlich der Titel des Musicals?**

Das war die Idee von Moss Hart. Es ist eine Zeile aus einem alten englischen Kinderlied: „London bridge is falling down, falling down, falling down, London bridge ist falling down, my fair lady“. Hart hatte einen großen Namen als Autor. Von daher war es eine große Sache, dass man ihn als Regisseur der *Lady* ankündigen konnte. Der hat eine ganz merkwürdige Art gehabt, Regie zu führen. Er war mehr oder weniger ein künstlerischer Entscheider. Der hat’s sich vormachen lassen. Dann haben sich alle um den Tisch herumgesetzt und er hat gesagt, was ihm gefallen hat und was nicht. Mit ungeheuer lockeren Zügeln hat er Regie geführt und mit Autorität – er war nie lauter, als ich jetzt rede. Für Julie hat er, da er ja Leistung erwartete und nicht Unterricht gab, den *Pygmalion*-Film [von 1938] mit Leslie Howard und einen klapprigen Filmapparat ausgeliehen und ihr eingeschärft: „Jeden Vormittag schaust du dir diesen Film an, siehst, was die Frau im Film macht.“ Proben waren nachmittags von zwei bis neun Uhr – am Broadway probiert man sieben von zehn Stunden am Tag. Danach sind alle ins Café gegangen, und der Moss ist mit der Julie arbeiten gegangen. Da hat er dann doch Unterricht gegeben, weil er gesehen hat, dass sie sehr begabt ist. Musikalisch machte sie keine Probleme. Sie hat das absolute Gehör. – Sie hatte nur noch nie von Shaw gehört.



Silke Fröde (Mrs. Pearce) und Devi-Ananda Dahm (Eliza)



Axel Köhler (Higgins) und Ingeborg Schöpf (Mrs. Higgins)



Straßenkünstler



Devi-Ananda Dahm (Eliza)



Devi-Ananda Dahm (Eliza), Markus Liske (Doolittle), Gerd Wiemer (Harry), Herbert G. Adami (Jamie) und Hochzeitsgäste



Axel Köhler (Higgins) und Devi-Ananda Dahm (Eliza)

# MY FAIR LADY–

ein Operetten-Musical

von VALESKA STERN

---

Die Geschichten über den Triumph von *My Fair Lady* sind legendär. Sechs Jahre dauerte die erste Aufführungsserie des Musicals mit sagenhaften 2.717 Vorstellungen am Broadway, acht Oscars erhielt die Hollywood-Verfilmung mit Audrey Hepburn und Rex Harrison in den Hauptrollen und ganze 90 Millionen Dollar spielte das Werk inklusive der Film- und Schallplattenaufnahme allein in den ersten 15 Jahren ein. Angeblich mussten sich interessierte Zuschauer\*innen bis zu zwei Jahre im Voraus um eines der begehrten Tickets bewerben. Natürlich gab man ein derart wertvolles Gut nicht so schnell wieder aus der Hand: So soll eine New Yorker Witwe, anstatt der Beerdigung ihres Ehemannes beizuwohnen, bei einer Matinee-Vorstellung von *My Fair Lady* erschienen sein – schließlich hatte sie sich schon Jahre zuvor um die Karte bemüht ...

## **Von den *minstrel shows* zum Musical**

Doch was für ein Geheimrezept steckt hinter dem Erfolg? Und welche Ingredienzien verhelfen *My Fair Lady* bis heute zu einer derart großen Popularität? Die Suche nach einer Antwort führt mitten in die Entstehungsgeschichte des amerikanischen Musicals und damit zurück in die 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Damals zeigte sich das unterhaltende Musiktheater New Yorks noch als eine Vielzahl nebeneinander bestehender Formationen. *Vaudeville* nannten sich diese bunten Abende, *variety show* oder *revue*, später dann *musical satire*, *musical play* und *musical comedy*. Gemeinsam war allen Variationen der Ursprung in sogenannten *minstrel shows* – heutzutage undenkbar Events, in denen ab 1830 weiße Entertainer mit geschwärtzten Gesichtern in Songs und Dialogen den Dialekt der Sklavenarbeiter imitierten. Doch in jener Anbindung an die amerikanische Geschichte endete auch schon die Schnittmenge. So abwechslungsreich die Abende zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ihrer losen Aneinanderreihung von Sketchen, Show-Girls, Akrobatik und Musik daher kamen, so wenig waren sie gattungsgeschichtlich auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Erst in den 1920er und 1930er Jahren begannen Komponisten wie Irving Berlin, Jerome Kern oder George Gershwin, durchgängige Handlungsstränge aus der amerikanischen Erfahrungs- und Alltagswelt einzuführen sowie den American Popular Song zum grundlegenden musikalischen Stilmittel zu küren. Das Ergebnis war eine sich allmählich herauschälende nationale Gattung, die allerdings noch längst nicht marktbestimmend war. Zu beliebt waren nach wie vor Importe der europäischen Operettenwelt,

darunter Hits der Engländer Gilbert und Sullivan genauso wie Werke von Franz Lehár oder Oscar Straus. Die Handlung dieser Übertragungen spielte zumeist im alten Europa des 19. Jahrhunderts oder in fantastischen Welten, die Protagonist\*innen gehörten dem Adel oder zumindest der Oberschicht an und nicht selten wurde der Unterschied zwischen ebenjener Oberschicht und dem Bürgertum zum Thema des ganzen Stückes ausgeweitet. Die Distanz zur amerikanischen Lebensrealität hätte kaum größer sein können.

Aus zwei wurde eins: Im Laufe der 1930er Jahre näherten sich diese beiden Traditionsstränge der importierten europäischen Operettentradition und des amerikanischen Eigenproduktes einander an, um sich schließlich im Typus der *American musical comedy* zu verbinden. Zum ersten Mal ließen sich nun gattungsspezifische Charakteristika definieren. So war das Sujet des Musicals – in Analogie zu seinem Ursprung in den *minstrel shows* – aus der amerikanischen Geschichte oder Gegenwart zu ziehen. Erwartet wurde in jedem Fall eine Liebesgeschichte – wobei es die Geschehnisse zweier Paare zu verbinden galt – sowie deren Auflösung in einem abschließenden Happy End. Bis dahin sollten Massenszenen und Tanzeinlagen für ausreichend Show-Effekt sorgen, nicht zu vergessen eine Vielzahl von Orts- und Kulissenwechsel als Relikt der ursprünglichen Revue-Struktur. Aus der Operettentradition setzte sich das Streichorchester als Grundlage der musikalischen Ausgestaltung durch. Allerdings brach sich in der Instrumentation schnell der Einfluss des noch jungen Jazz und der nordamerikanischen Brass-Bands Bahn, was sich vor allem in Blechbläsersätzen mit Trompeten, Posaunen und Saxophonen zeigte. In Sachen Melodik wiederum sorgte die Orientierung am American Popular Song für eine klare symmetrische Gliederung der Gesangsnummern und bestimmte der Jazz mit seinen Synkopen, Triolen und Punktierungen den Rhythmus.

### ***My Fair Lady* – ein Freischlag von der Konvention**

Selbstverständlich wurde ein derartiger Regelkatalog nie sklavisch umgesetzt und durften sich Komponisten wie Textdichter auch während der nun beginnenden Ära des „Goldenen Zeitalters des Musicals“ die eine oder andere Freiheit herausnehmen. Dennoch schien sich im Laufe der Jahre eine gewisse Tradition einzubürgern, aus der hinauszutreten ein nicht unerhebliches Risiko barg. Vor diesem Hintergrund ist das Straucheln zu verstehen, in das Friedrich Loewe und Alan Jay Lerner gerieten, als ihnen 1952 George Bernard Shaws *Pygmalion* als Vorlage für ein Musical angeboten wurde. So sehr der antike Stoff über einen Künstler, der sich in seine eigene Statue verliebt, die beiden auch reizte, so schwer taten sie sich gleichzeitig bei seiner Übertragung in die etablierten dramaturgischen Regeln des Musicals. Denn in Shaws Handlung fehlte nicht nur das obligatorische zweite Paar, es handelte sich bei ihr noch nicht einmal um eine Liebesgeschichte! Stattdessen bot die Salonkomödie Gelegenheit zu ausgiebiger Sprach- und Sozialkritik – nicht zwangsläufig ein Anliegen des amerikanischen Musicals. Hinzu kam das Fehlen jedweder Möglichkeit für Massenszenen und schien selbst ein sinnvoller Einbau musikalischer Nummern in die schier endlosen Dialoge schwierig zu werden. Es half nichts: Wie so

viele vor und nach ihnen – darunter Cole Porter, Richard Rogers und Oscar Hammerstein sowie Leonard Bernstein – legten Loewe und Lerner den Plan eines Musicals basierend auf Shaws *Pygmalion* ad acta.

Es benötigte zwei Jahre, eine kurzzeitige Trennung des Autorengespanns und ein wenig Zuwachs an künstlerischem Selbstvertrauen, um das Vorhaben wiederaufzunehmen. 1954 erinnerte sich Lerner angesichts der Todesanzeige des *Pygmalion*-Produzenten Gabriel Pascal an das damalige Projekt und bat Loewe zum Gespräch. „The times changed. What we felt a musical should be had changed. Suddenly a lot of problems that we had originally were non-existent“, erinnert sich der Librettist in seiner Autobiografie. Statt sklavisch den Konventionen des Broadway zu folgen, erlaubten sich Lerner und Loewe nun die künstlerische Freiheit, diese kritisch nach ihrer Tauglichkeit für den eigenen Stoff zu hinterfragen. So verabschiedeten sie sich unter anderem von der angeblichen Notwendigkeit einer zweiten Paargeschichte und begnügten sich mit dem Ausbau der Rolle des Alfred P. Doolittle, die nicht nur zur Charakterisierung von Elizas sozialem Umfeld diene, sondern auch Möglichkeit für Ensembleszenen bot. Durch Aufnahme von ursprünglich verdeckten oder klein gehaltenen Handlungselementen wie dem Botschaftsempfang und dem Pferderennen in Ascot gelang dem Duo die Integration von Chor- und Tanzszenen. Und dem umfangreichen Text schließlich wurde man in der Rolle des Henry Higgins gerecht, für die es in erster Linie einen ausgezeichneten Schauspieler benötigt. Um auch diese Figur musikalisch einzubinden, orientierte sich Friedrich Loewe an der Tradition des Sprechgesangs und unterlegte rezitierten Text mit melodischen Linien. Auf diese Weise erhielten die Lieder zwar eine wiedererkennbare Melodie, Rex Harrison, der Schauspieler der Uraufführung, war jedoch nicht gezwungen, diese auszusingen, sondern konnte sich frei zwischen gesprochenem Text und Sprechgesang bewegen.

### **Symbiose von Operette und Musical**

Alan Jay Lerner und Frederick Loewe besaßen bei allen charakterlichen Unterschieden eine Gemeinsamkeit: ihren europäischen Hintergrund, den sie immer wieder in ihre Arbeiten einfließen ließen. Bei Loewe war es die Herkunft: Als gebürtiger Österreicher – sein eigentlicher Name lautete Friedrich Löwe – war er über seinen Vater, einen Wiener Operettentenor, früh mit der europäischen Operettentradition in Berührung gekommen. Lerner wiederum hatte sich durch seine Schulzeit in England, durch Europareisen mit der Familie und sein Harvard-Studium der französischen und italienischen Literatur profunde Kenntnisse der europäischen Kultur angeeignet, die mit einem ausgeprägten Interesse für das dortige Unterhaltungstheater einhergingen. Das Ergebnis war in beiden Fällen eine Orientierung an der Tradition der etablierten Wiener und Berliner Operette, die man in das noch junge Genre des Musicals einbettete. Während Lerner Text statt in die amerikanische Gegenwart in das viktorianische London entführt und mit dem (sprachlichen) Standesunterschied eines der ältesten Operetten-Themen aufgreift, dominieren in Loewes Komposition eindeutig die konventionellen Klangfarben des Streichorchesters. Zwar

ist die Instrumentation hier mit Holz- und Blechbläsern angereichert, doch fehlen die sonst für einen Broadway-Sound obligatorischen Saxophone; auch bestimmen die Blechbläser nie das Klangbild im Stil der Big-Band-Tradition. Weder in der Harmonik noch in der Melodik finden sich die im Jazz dominanten Blue Notes, das heißt die tief alterierte Terz und Quinte. Und auch die rhythmische Gestaltung der Melodien ist streng konservativ ausgerichtet: Nach einer für den Popular Song unentbehrlichen Swing-Phrasierung sucht man hier vergebens.

Mit ihrer Zugabe von Ingredienzien der europäischen Operettentradition in das Genre des Musicals gelang dem Autoren-Duo nicht nur eine äußerst gelungene Spezifizierung. Nein, es ebnete dem amerikanischen Musiktheater gleichzeitig den Weg in den europäischen Markt. Vor allem in Deutschland, wo sich nach dem Zweiten Weltkrieg kaum ein Musical hatte durchsetzen können, erleichterte die scheinbare Vertrautheit von Loewes Musik und Leners Dramaturgie den Einstieg in die fremde Gattung. In dem bekannt-konventionellen Streicherklang konnte man sich wiederfinden und statt der üblichen revueartigen Struktur des Broadway-Musicals war es ein Leichtes, den geschickt in den dramatischen Kontext integrierten Musiknummern der *Lady* zu folgen. Angesichts der Deutschen Erstaufführung 1961 im Theater des Westens schrieb Berlins Theaterkritiker Friedrich Luft: „Das ist so perfid schön, das überdreht das optische Wohlgefallen so perfekt, dass da die volle Wonne des Musicals aufschlägt. Eine gezielte Orgie des eleganten Schönen, hergestellt aus Bild, Kostüm, Bewegung, Tanz, Lied und Dialog. Ähnliches hat man in dieser Sphäre hier nie gesehen.“ Diese Popularität der *My Fair Lady* ist nicht als Zufallstreffer zu erklären. Sie ist die Folge einer Symbiose von Operette und Musical, welche den Startschuss bildete für den Erfolg der Gattung Musical in Europa.



---

ICH BLEIB' ICH,  
JA, UND WIE,  
OHNE DICH.  
DENN ICH BIN  
SCHLIESSLICH NIE  
OHNE MICH.

Eliza Doolittle in *My Fair Lady*



Devi-Ananda Dahm (Eliza)



Devi-Ananda Dahm (Eliza) und Gero Wendorff (Freddy)

# LONDON ZWISCHEN VORGESTERN UND ÜBERMORGEN

von JUSTIN CARTWRIGHT

---

Die Londoner halten sich für besonders gesegnet; sie glauben, sie leben am Nabel der Welt. Kein Ort könnte größer oder wichtiger sein. Was der Rest Europas von ihrer Stadt denkt, ist ihnen ziemlich egal; wie es überhaupt schwer ist, auch nur ein einziges Ideal zu nennen, auf das sich eine größere Zahl von Londonern einigen könnte. Thomas Hardy, aus dem ländlichen Dorset stammender Romancier des 19. Jahrhunderts, machte eine scharfsinnige Beobachtung: „Londoner“, sagte er, „haben ganz klare Vorstellungen von sich als Individuen, aber sie können sich überhaupt nicht als Gemeinschaft sehen.“ Dafür gibt es Gründe. Den wichtigsten nannte Benjamin Disraeli, als er von „den zwei Nationen“ sprach. Auch heute noch ist London die Stadt der völlig gegensätzlichen Gesellschaften, der fundamentalen Klassenschranken, die durch die neue ethnische Vielfalt [...] noch komplizierter geworden sind.

Die Londoner Gesellschaft ist schon seit eh und je tief gespalten gewesen. Fremde, die mit den Feinheiten des Akzents und der Sprache nicht vertraut sind, merken oft gar nicht, dass in London mindestens zwei recht unterschiedliche englische Stämme nebeneinander existieren. Sie unterscheiden sich durch ihre Sprache, die Schulbildung, völlig verschiedene Essensgewohnheiten, die Vorliebe für bestimmte Sportarten und total entgegengesetzte Wertvorstellungen. Die Leute aus der Mittelschicht z. B., auch die, die es sich eigentlich nicht leisten können, schicken ihre Kinder auf Privatschulen. Diese Schulen sind teuer, akademisch ausgerichtet und traditionsbewusst. Die Alternative wäre, die Kinder in öffentliche Schulen in der Nachbarschaft gehen zu lassen, wo vielleicht das dringendste Problem der Englischunterricht für Einwanderer-Kinder ist. Schulen im Zentrum Londons sind, wie es u. a. auch in New York der Fall ist, zum Schlachtfeld konkurrierender Ideologien und verschiedenster Interessen geworden. Junge Londoner sind, weil sie mit sehr bescheidenen Erwartungen aufwachsen, die am wenigsten bourgoisen Jugendlichen ganz Europas. [...] Bei der Erziehung legt man in London sehr wenig Gewicht auf praktische Fähigkeiten. Nur einer von sechs Schülern macht eine weiterführende Ausbildung. Dafür haben die Londoner eine Originalität entwickelt, die sie in

Musik, Mode, Werbung und in der Kunst ausleben, wie fast nirgendwo sonst. Aber weil sie so mit Popmusik und Mode beschäftigt sind und weil in der Schule so furchtbar viel Wert auf jegliche Form der Selbstdarstellung gelegt wird, haben die Londoner überhaupt keinen Begriff von der Notwendigkeit etwa von Dienstleistungen entwickelt.

Mittelschicht-Londoner dagegen entwickeln durch ihre Isolation das seltsame Gefühl, gar nicht wirklich zu London zu gehören, auch wenn sie dort leben und arbeiten. Ihre Kinder sprechen eine andere Sprache als andere Kinder in derselben Straße. Sie essen andere Gerichte zu anderen Tageszeiten, machen woanders Urlaub und betreiben andere Sportarten: In den Privatschulen wird Rugby gespielt, in den staatlichen Schulen Fußball. In Mittelschicht-Kreisen hat man sogar eine Art Freimaurercode entwickelt, um sich untereinander zu erkennen. Der erste Anhaltspunkt ist die Schule. Privatschulen werden in der sozialen Wertschätzung besonders hoch eingestuft: „Auf welcher Schule waren Sie?“, ist in London keineswegs eine harmlose Frage. Der zweite Anhaltspunkt ist der Akzent. *Sloanes*, Mädchen, die sich nie allzu weit vom Sloane Square entfernen, sprechen Englisch mit einem ausgeprägten Zermanschen der Vokale, fast, als ob sie einen Sprachfehler hätten. Sie fahren gern Ski und mögen Hunde, Landhäuser, dunkelblaue Sweater, glänzende Lackschuhe, George Michael, und Mädchen tragen – ohne Ausnahme – eine Perlenkette. Über die meisten Bücher sagen sie: „Da kommt man aber schrecklich schwer rein!“

London war die Hauptstadt eines unermesslichen Imperiums. Daher spricht heute ein Viertel der Weltbevölkerung Englisch, was London im internationalen wirtschaftlichen Konkurrenzkampf große Vorteile verschafft. Das Ideal vom Empire, wie absurd es heutzutage auch sein mag, beherrschte die Vorstellungen der Londoner mehr als 100 Jahre lang. Es lebt weiter – auch wenn die Einheimischen das weitgehend missachten – im Buckingham Palace, in den militärischen Traditionen, in den Beziehungen zum Commonwealth und auf dem Finanzsektor, dessen Tentakel bis in manche tiefe Provinz reichen. Die Londoner waren weltoffen, aber ihre Sicht der Welt beschränkte sich im wesentlichen auf ihre Herrschaft über niedrigere Völker. Es gehört zur Geschichte Londons, dass die Sicherheit, die ein solches Empire vermittelte, sich als Illusion erwiesen hat.

Wenn das so ist, was ist sonst noch alles Illusion? Londoner sind tolerant Nachlässigkeiten gegenüber, anspruchslos in ihren persönlichen Gewohnheiten, beklagen sich nicht über schlechtes Essen, haben Verständnis für Schwächen und können sich in alles Zweideutige und Zwiespältige einfühlen, weil sie wissen – die Geschichte zeigt es –, dass es nur sehr wenige eindeutige moralische oder geschichtliche Wahrheiten gibt. Diese Ambivalenz dem Leben gegenüber ist die Grundlage ihres vielbeschriebenen und so häufig gefeierten Sinns für Humor. Die verschlungenen Wege der Geschichte haben auch dazu geführt, dass es heute in London Bürodamen gibt, die selbst im Einwohnermeldeamt ihre Heavy-Metal-Sado-Maso-

Kleidung so unschuldig tragen, als ob sie in Laura-Ashley-Kattunkleidern steckten. Und es ist wohl eben diesen Abwegen der Geschichte zu verdanken, dass diese Stadt nun ungesicherte Baustellen, knietiefen Müll, einen entsetzlichen Straßenverkehr und ein zusammenbrechendes Transportsystem hat – direkt neben vornehmem Glanz, neben Prunk, Tradition und der Kraft der Versöhnung, die von ihr ausgeht, und der Toleranz, die ebenfalls ein Produkt dieser weitgehend abgeschlossenen Geschichte ist. London hat übrigens auch den besten Journalismus, die besten Medien, das beste Theater und ganz ohne Frage das lebendigste Parlament in Europa.

Aber viele Leute fürchten, dass London zu einer Stadt der unversöhnlichen und unerträglichen Extreme wird – wie New York oder Mexico City. Schon sind die Straßen voller Obdachloser; schon wird man bei einem kurzen nächtlichen Spaziergang in Soho mit einer Kakophonie flehentlichster Bitten und Forderungen aus dem Munde zernarbter und ergrauter Tramps konfrontiert. Andere Stadtteile werden von einer neuen Spezies junger Männer aus der Provinz bevölkert, die mit Mitleid in Pappkartonhütten dahinvegetieren, offensichtlich von den Lichtern, von der Leuchtreklame und vom Verkehr hypnotisiert sind und teilnahmslos die wohlhabenden, elegant gekleideten Theater- und Restaurantbesucher anbetteln.

Es ist natürlich eine Binsenweisheit, wenn man sagt, dass jede Großstadt eine Studie der Extreme ist. Pluralismus und kulturelle Vielfalt sind, je nachdem, der Fluch oder der Segen der meisten Metropolen. Alle westlichen Städte zehren nach wie vor von der Idee der Polis. Diese Idee besagt im Kern, dass eine Stadt eine alles übergreifende Philosophie und deshalb auch einen Zweck besitzt.

Alle Bürger streben nach Beteiligung und die Erfolgreichen werden belohnt. Aber die großen Städte von heute sind kaum noch in der Lage, irgendeine Form von Homogenität zu bewahren oder irgendein Einverständnis über ihre zukünftigen Ziele herzustellen. Sie werden, da es immer weniger Arbeit im klassischen Sinne gibt, zunehmend zur Kampffront zwischen denen, die etwas haben, und den Habenichtsen.

Von allen europäischen Städten scheint London wegen seiner Größe, Vielfalt und Zerstückelung besonders verwundbar zu sein. Der Mythos von London – das ist das London Shakespeares, Dickens' und liebenswürdiger Cockneys – hat heute keinerlei Bezug mehr zur Realität. London ist keine englische Stadt mehr. Es ist eine Stadt neuen Typs, die ungebeten aus dem Mischmasch der Geschichte aufgetaucht ist.

# SOCIETY ODER ASCOT

von RICHARD FRIEDENTHAL

---

Wer ist denn die berühmte mysteriöse Society? Society ist nur ein Kern, etwas mehr als die New Yorker „400“, aber sicher weniger als die „oberen 10.000“. Ein englischer Zeitgenosse schätzt sie auf 2000. Nur 100 von diesen 2000 sind es, die wirklich zählen, weil sie Betrieb machen.

Für die Presse ist die Society, besonders derer, die es sein wollen, eine glänzende Einnahme. Die teuerste Annonce, die man in einer englischen Zeitung aufgeben kann, ist der Bericht über ein Lunch, ein Dinner oder einen Tanz, der mit Angabe der nach dem Adelstitel abgestuften Gäste unter den Hofnachrichten erscheint. Bei den großen Hofempfängen bringt der Bericht der Times oder der Morning Post ganze Spalten detaillierter Beschreibung der Hofkleider. Das Hofkleid der Botschafterin, der Ministersfrau wird umsonst beschrieben. Wem die Morning Post eine Rechnung schickt, der gehört noch nicht zur Creme.

Nirgends spielt die Adresse eine solche Rolle wie in London. Es genügt nicht, dass man sagt, man lebt in Wilmsdorf oder im alten Westen. Die Hinterfenster der Häuser von Pfundmillionären im Londoner Westen bieten eine ungetrübte Aussicht auf die schmutzigsten Plätze, auf das Slumviertel von Chelsea. Eine Adresse gibt also erst einen Begriff, wenn sie die Straße oder gar das Haus selbst angibt. Nirgends wohnen Reichtum und Elend so nahe beieinander, wie in London.

Derby Day. Das große Volksfest der Engländer lockt nicht Tausende, nicht Hunderttausende, sondern eine ganze Million Menschen auf die Downs von Epsom. Wer will den Derby Day beschreiben? Man mag berichten, was zu sehen ist und was los ist, die Atmosphäre muss man atmen. Das große Volksfest spielt mitten in der Bahn auf dem Epsomhügel und seinen Abhängen. Wer sich einen Sitz auf der Tribüne kauft und den Radau von drüben hört, der hat das Derby nicht erlebt. Auf dem Epsomhügel zahlt der Mensch kein Eintrittsgeld. Hier ist der große Rummelplatz, der Lunapark des englischen Sommers. Drehorgeln der Karusselle führen einen wüsten Konkurrenzkampf, Schieß- und Wurfbuden, Glücksräder und Marionettentheater beglücken ein anspruchsloses Publikum. Man haut den Lukas, wirft mit Kokosnüssen um

Preise. Zigeunerweiber kündeten die Zukunft. In den Bierzelten trinkt der Mensch zu Blechmusik sein lauwarmes „Bitter“.

Vierzehn Tage auf das Derby folgt das Königliche Ascot, auf die Volksbelustigung die elegante Modenschau. Vier Tage lang bewundern dort 200.000 Menschen die Pferde und die Sommerkleider der großen Damen hinter dem Eisenzaun des Tribünenplatzes. Ascot will auch heute noch die Modenschau der Garden Party sein. Mit Modellen ist hier kein Staat zu machen, wenn sie nicht den luftigen und anmutigen Geist des englischen Gartenfestes atmen, der sich ausdrückt in dem großen schattigen Sommerhut der Dame, dem Pendant zu dem grauen Zylinderhut des Gentleman. Die *royal enclosure* in Ascot hat ihre Exklusivität auch heute noch streng bewahrt. Sie ist exklusiver selbst als Buckingham Palace mit seinen Hofempfängen. Aus den vielen tausend bei Hof Präsentierten, die schon im Jänner um Zutritt bitten müssen, wählt der Hofmarschall die paar hundert Auserwählten aus, die dem Königspaar in Ascot Gesellschaft leisten dürfen.

Mode und Sport, Wetten und gesellschaftliche Repräsentation waren die Hauptelemente der großen Rennen, denen Eduard VII. als Prince of Wales und König präsidierte. Die Rennen in Ascot, im Süden des großen Parks des königlichen Schlosses in Windsor, wurden zu den großen Ereignissen der Saison, die Zugehörigkeit zum Jockey Club war eine Art unsichtbarer Hosenbandorden, der Eintritt in die Logen oder womöglich die *royal enclosure* das Ziel zahlloser Wünsche und vieler vergeblicher Versuche von Ehrgeizigen. Die obere Gesellschaft fuhr in hochgebauten Vierspannern, die Herren im grauen Zylinder, mit mächtigen Fernstechern neuester Bauart vor der Brust, die Damen in den jeweils neuesten Pariser Modellen, die hier ihre Premiere erlebten.



Devi-Ananda Dahm (Eliza) und Axel Köhler (Higgins)





Damen und Herren der Gesellschaft (Chor)



Marcus Günzel (Higgins) und Dietrich Seydlitz (Karpthy)

# WEN HEIRATET ELIZA WIRKLICH?

aus dem Nachwort zu *Pygmalion* (1913)  
von GEORGE BERNARD SHAW

---

Das Ende der Geschichte braucht nicht in Handlung umgesetzt zu werden und wäre tatsächlich kaum erzählenswert, wenn unsere Einbildungskraft nicht geschwächt wäre durch ihre üble Abhängigkeit von den Dutzendartikeln und der Massenware in Trödeläden, wo die Romantik ihre Vorräte an „glücklichen Ausgängen“ verschleißt. Nun ist die Geschichte der Eliza Doolittle, obwohl romantisch, weil die Wandlung, die sie erfährt, höchst unwahrscheinlich berührt, alltäglich genug. Solche Wandlungen haben Hunderte von energischen, strebsamen jungen Weibsleuten fertiggebracht, seit Nell Gwynne ihnen ein Vorbild gab, indem sie an jenem Theater, in welchem sie damit anfang, Orangen zu verkaufen, Königinnen spielte und Könige bezauberte.

Nichtsdestoweniger haben Menschen aller Richtungen angenommen, dass sie ihren Helden geheiratet haben muss, einzig deshalb, weil sie die Heldin eines Romanes geworden war. Das ist nicht nur unerträglich, weil ihr kleines Schauspiel, wenn es auf diese gedankenlose Annahme hin gespielt wird, zerstört werden muss, sondern auch, weil der Abschluss für jeden, der ein Gefühl für menschliche Natur im Allgemeinen und für den weiblichen Instinkt im Besonderen besitzt, auf der Hand liegt. Als Eliza Higgins sagte, dass sie ihn nicht heiraten würde, wenn er um sie anhalten sollte, da kokettierte sie nicht, sie traf eine wohlüberlegte Entscheidung. Wenn eine ledige Frau sich für einen Junggesellen interessiert, wird sie, wenn sie dazu genug Charakter besitzt, sich's immer sehr überlegen, ob sie darauf eingehen soll, seine Frau zu werden: besonders, wenn er so wenig Interesse am Ehestand hat, dass eine resolute und ihm ergebene Frau ihn leicht einfangen könnte, sobald sie sich's ernstlich angelegen sein ließe. Wenn sie an der Grenze der Jugend steht und unversorgt ist, wird sie heiraten, weil sie irgendjemanden heiraten muss, der für sie sorgt. Aber ein hübsches Mädchen in Elizas Alter steht nicht unter solchem Druck, sie fühlt sich frei, zu wählen und auszusuchen. Sie lässt sich daher von ihrem Instinkt leiten. Elizas Instinkt gebietet ihr, Higgins nicht zu heiraten. Er gebietet ihr nicht, ihn aufzugeben. Er zweifelt nicht im Geringsten, dass sie ihn des stärksten, persönlichen Interesses würdigen wird. Es würde ihr sehr nahegehen, wenn eine andere Frau auftauchte, die Aussicht hätte, sie zu verdrängen. Aber da Eliza sich seiner in diesem letzten Punkte sicher fühlt, hat sie

keinen Zweifel über ihren Kurs und hätte auch keinen, selbst wenn der Altersunterschied von zwanzig Jahren, der der Jugend so groß erscheint, nicht vorhanden wäre. [...]

Und nun, wen hat sie also geheiratet? Denn wenn Higgins voraus bestimmt war, ein alter Junggeselle zu bleiben, war sie keineswegs zu einer alten Jungfer vorbestimmt. [...]

Sie weiß, dass Higgins ihrer nicht bedarf, so wie ihr Vater sie nicht nötig hat. Die Deutlichkeit, mit der er ihr einst gestanden hatte, dass er an ihre Anwesenheit gewöhnt und auf allerlei kleine Dienstleistungen angewiesen sei und dass er sie vermissen würde, wenn sie fortginge (es wäre Freddy oder dem Oberst nie eingefallen, etwas Derartiges zu sagen), bestärkt sie in ihrer innerlichen Gewissheit, dass sie ihm „nicht mehr gilt als seine Pantoffeln“; doch hat sie auch die Empfindung, dass seine Gleichgültigkeit selbst wertvoller ist als die Verliebtheit alltäglicher Seelen. Sie interessiert sich ungemein für ihn. Sie hat sogar Augenblicke des Übermutes, in denen sie wünschte, mit ihm allein zu sein auf einer unbewohnten Insel, fern von allen Verpflichtungen und allen Rücksichten auf andere, um ihn dort von seinem Piedestal herabzuziehen und wie jeden anderen Sterblichen verliebt zu sehen.

Wir alle haben heimliche Träume dieser Art. Aber in Wirklichkeit, im wachen Leben, zum Unterschied vom Leben ihrer Träume und Fantasien, hat Eliza Freddy und den Obersten gern, nicht aber Professor Higgins und Vater Doolittle. Galatea hat Pygmalion niemals wirklich lieb. Sein Verhältnis zu ihr ist zu gottähnlich, um gleichzeitig angenehm zu sein. [...]

Da nun einmal die Frage lautet: Wie wird Eliza voraussichtlich wählen, wenn sie vor die Wahl zwischen Freddy und Higgins gestellt wird? Wird sie ein Leben freudig auf sich nehmen, in welchem sie Higgins' Hausschuhe besorgen muss, oder eines, in welchem Freddy das für sie tun wird? – kann über die Antwort kein Zweifel bestehen. Es sei denn, dass Freddy auf sie in einem solchen Grade physisch abstoßend und Higgins physisch anziehend wirkt, dass dieses Gefühl ihre anderen Instinkte übertönt. Sie wird, vorausgesetzt, dass sie überhaupt einen von den beiden wählt, Freddy heiraten. Und so hat sie sich auch entschieden.

# SYNOPSIS

## *My Fair Lady*

---

Ovid would have never dreamed that his story of the sculptor Pygmalion, who falls in love with his Statue of Galatea, would one day be transformed into the most successful musical of all times. In 1912, this story from antiquity inspired George Bernard Shaw to write his comedy »Pygmalion«, in which a simple flower girl becomes a lady of high society by learning perfect pronunciation and good behaviour. The first film adaptation of this popular play was made in 1938 by Gabriel Pascal. Though composers the likes of Franz Lehár sought the rights to a musical version of »Pygmalion«, Shaw refused to grant them. Only after his death did his executors give Pascal permission to turn it into a commercial musical. After numerous rejections by reputable authors such as Cole Porter and Noël Coward, Pascal was finally able to get lyricist Alan J. Lerner and composer Frederick Loewe to collaborate on his idea. »My Fair Lady« celebrated its premiere on Broadway in 1956. Its success surpassed all expectations, thanks not least of all to Rex Harrison in the role of Higgins and the young English actress Julie Andrews as Eliza. The movie version, directed by George Cukor, was a box-Office Sensation, netting \$ 74 million and being awarded eight Oscars - though none for Audrey Hepburn, who replaced Julie Andrews as Eliza, Andrews picking up the coveted award that year for her role in »Mary Poppins«.

The cranky phonetician Prof. Henry Higgins runs into the flower girl Eliza Doolittle, who speaks a thick Cockney Slang, outside the Opera at Convent Garden. He makes a bet with his colleague Colonel Pickering that in a matter of weeks he can turn Eliza into a lady and present her in high society. Eliza's father, the dustman Alfred P. Doolittle, tries to profit from the venture himself. Alas, Eliza turns out to be such a stubborn pupil that her teacher is about to give up on her. But in the end Higgins does succeed in training her to speak properly. Eliza, now done up like a lady, makes her first appearance in high society at the horse races in Ascot. The young Freddy Eynsford-Hill is so charmed by her occasional ribald comments that he immediately falls in love with her. A few months of hard work later, Eliza is the centre of attention at a grand ball. Pickering has to own up that he's lost the bet. Eliza, for her part, suddenly realizes that Higgins only cares about the bet and that she herself was of secondary importance. She leaves his house to return to her former life – only to discover that she no longer fits in. She finds refuge at the home of Higgins's mother. A final argument ensues before Higgins reluctantly admits that he's »grown accustomed to her face.



Gerd Wiemer (Harry), Elmar Andree (Doolittle), Herbert G. Adami (Jamie), Chor und Ballett



Andreas Sauerzapf (Freddy), Devi-Ananda Dahm (Eliza) und Marcus Günzel (Higgins)

## TEXTNACHWEISE

Zitate S. 8 und 23: Alan Jay Lerner / Robert Gilbert: Libretto zu *My Fair Lady* | Wolf-Dieter Matern: „Todeskuss und Broadway-Mafia. Gespräch mit dem Dirigenten Franz Allers“, in: Theater der Stadt Koblenz (Hg.): Programmheft *My Fair Lady* (Spielzeit 1988/89), ergänzt durch Fritz Bockius: „Gespräch mit dem Dirigenten Franz Allers“, in: Theater der Stadt Koblenz (Hg.): Programmheft *My Fair Lady* (Spielzeit 1977/78) und Volkhard Liebert: „Get yourself another boy' – Der Weltstar und Miss Nobody. Ein Gespräch mit Franz Allers“, in: Staatsoper Hamburg: Programmheft *My Fair Lady* (Spielzeit 1984/85) [Textredaktion Heiko Cullmann] | Valeska Stern: „*My Fair Lady* – ein Operetten-Musical“, Originalbeitrag basierend auf Andreas Jaensch: „*My Fair Lady* – Prototyp und Höhepunkt des ‚Operetten-Musicals‘“, in: Sabine Coelsch-Foisner / Joachim Brügge: *My Fair Lady. Eine transdisziplinäre Einführung*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter | Justin Cartwright: „London zwischen vorgestern und übermorgen“, in: MERIAN – das Monatsheft der Städte und Landschaften, Jg. 44, H. 5 (Mai 1991) | Richard Friedenthal: „Society oder Ascot“, in: Richard Friedenthal: *London zwischen Gestern und Morgen*, München/Wien: Andermann | George Bernard Shaw: „Pygmalion. Komödie“, Berlin: S. Fischer | Synopsis: David Burnett

*Auslassungen sind nicht immer gekennzeichnet. Die Überschriften sind zum Teil redaktionell ergänzt.*

## BILDNACHWEISE

Titel: Devi-Ananda Dahm, fotografiert von Stephan Floß

Probenfotos vom 21.01.2019 und 03.11.2020 fotografiert von Stephan Floß

**Die Staatsoperette dankt ihren Sponsoren und Partnern für die Unterstützung.**



Ostsächsische  
Sparkasse Dresden



## IMPRESSUM

HERAUSGEGEBEN VON DER STAATSOPERETTE DRESDEN

SPIELZEIT 2021/22

INTENDANTIN KATHRIN KONDAUROW

REDAKTION HEIKO CULLMANN, VALESKA STERN

ARTWORK | KONZEPT & FOTOGRAFIE ESRA ROTHHOFF

SATZ HARTMUT GERASCH, ANDREAS GROSSMANN

DRUCK DRUCKEREI THIEME MEISSEN GMBH





