

Staatstheater Dresden / Staatsoperette

DDR-Erstaufführung

My Fair Lady

Musical in 18 Bildern

nach Bernard Shaw's „Pygmalion“ und dem Film
von Gabriel Pascal

Buch: Alan Jay Lerner — Musik: Frederick Loewe
Deutsche Übersetzung: Robert Gilbert

Die Uraufführung von „My fair Lady“ fand 1956 in einer
Produktion von Hermann Levin unter der Regie von Moss
Hart in New York statt.

Bühnensubvertrieb: Henschelverlag Berlin

INSZENIERUNG Fritz Steiner
Kunstpreisträger

MUSIKALISCHE LEITUNG Karl-Heinz Hanicke

AUSSTATTUNG Axel von Flocken

CHOREOGRAPHIE Rudolf Klüver

CHÖRE Siegfried Fischer

TECHNISCHE LEITUNG Heinz Mühlbach

Eliza Doolittle Marita Böhme a. G.

Professor Henry Higgins Peter Herden a. G.

Oberst Pickering Frithjof Hoffmann

Alfred P. Doolittle Richard Stamm

Mrs. Higgins Helene Gramont

Mrs. Pearce Hannelore Fabry

Freddy Eynsford-Hill Hermann Ramoth

Mrs. Eynsford-Hill Lieselotte Beuthner

Harry Günter Fritzsche

Jamie Erich Bohne

1. Cockney Gerhard Berger

2. Cockney Werner Heintzsch

3. Cockney Heinz Rennhack

4. Cockney Karl-Horst Bohm

Mrs. Hopkins Ingeborg Kassner

Lord Boxington Heinrich Hegner

Lady Boxington Hanni Heinert

Zoltan Karpathy Heinz Zimmer

Zwei Zuschauer Bernd Raphelt
Max Zscheyge

Ein Mann aus Selsey Kurt Blumtritt

Ein Mann aus Hoxton Günter Gottschalk

Kneipenwirt Martin Kleber

Polizist Paul Schmidt

Blumenmädchen Elvira Lange

Livrierter Diener Jörg Frenz

Königin von Transsylvanien Edith Dittmer-Reimann

Prinzgemahl Günter Köhler

Mrs. Higgins' Zofe Karin Bistrosch

Dienstboten bei Prof. Higgins Brigitte Zimmermann
Sigrid Graf
Rosemarie Schmidt
Renate Pavlicek
Johannes Gahrig
Kurt Blumtritt

Straßenartisten Dagmar Domsgen
Hans Baumann
Josef Kögler
Dieter Rapp

Lords und Ladies der High Society,
Volk Londons } Damen und Herren des
Chores und des Balletts

Das Stück spielt 1912 in London

Regieassistentz Karl-Horst Bohm
Heinz Rennhack

Inspizient Gerhard Seifert

Souffleuse Edith Dittmer-Reimann

Beleuchtung: Rudolf Wolf — Bühneneinrichtung: Hans Lücke
Tontechnik: Peter Straßberger — Masken und Haartrachten:
Kurt Adler — Requisiten: Margarete Heise

Die Ausstattung wurde in den Werkstätten der Staats-
operette Dresden hergestellt unter Leitung von Elfriede Le-
dig und Manfred Kempe (Kostüme), Hans Otto (Tischlerei),
Eberhard Ahner (Malsaal) und Helmut Zentsch (Schlosserei)
Die Hüte fertigte Frau Ursula Meyer-Breitschmid an.

Pause nach dem 7. Bild

1966

my FAIR LADY

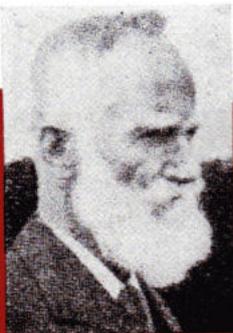
STAATSTHEATER DRESDEN

STAATSOPERETTE



Ein altes Sprichwort sagt, daß ein Mann, der sich vor Vierzig nicht verliebt hat, gut daran tut, es später nicht mehr zu tun. Ich habe seit langem herausgefunden, daß diese Regel auf viele andere Dinge ebensogut paßt: z. B. auf das Stückeschreiben; und ich machte mir einen ungefähren Überschlag, daß ich das Stückeschreiben am besten sein ließe, falls ich nicht vor meinem vierzigsten Jahre ein halbes Dutzend Stücke fertigstellen könnte. Diese Anzahl hervorzubringen war nicht so leicht, wie man denken könnte. Nicht, daß mir die Gabe des Dramatikers gefehlt hätte. Aber um vermittels dieser verrückten Begabung einen Lebensunterhalt zu erwerben, mußte ich diese Dinge so beschwören, daß ich damit nicht nur meiner eigenen Phantasie, sondern auch der von wenigstens siebzig- oder hunderttausend zeitgenössischen Londoner Theaterbesuchern ein Interesse abgewann. Diese Bedingung zu erfüllen war ich hoffnungslos außerstande. Ich hatte keinen Geschmack für das, was man populäre Kunst nennt, keinen Respekt vor populärer Moral, keinen Glauben an populäre Religion, keine Bewunderung für populäre Heldentaten. Als menschlich fühlendes Wesen verabscheute ich Gewalt und Totschlag, sei es im Krieg, im Sport oder auf dem Schlachthof. Ich war Sozialist, verabscheute unsere anarchistische Jagd nach dem Geld und glaubte an die Gleichheit als die einzig mögliche dauernde Grundlage sozialer Organisation, Disziplin, Unterordnung, guten Betragens und der Wahl geeigneter Personen für hohe Zwecke. Das Gesellschaftsleben konnte ich nicht ertragen, selbst wenn ich seinen demoralisierenden Einfluß auf einen Charakter, der so sehr in Zucht genommen werden muß wie der meine, nicht gefürchtet hätte.

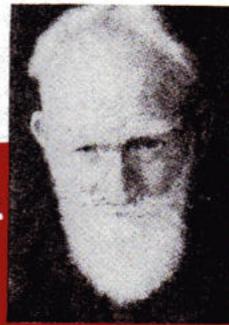
In meinen grünen Jahren hatte ich in der Literatur Fuß zu fassen gesucht, indem ich Romane schrieb, ohne damit mehr zu erreichen als ein oder zwei ermutigende Komplimente von den ausgezeichnetsten Londoner und amerikanischen Verlegern, die sich einmütig weigerten, ihr Kapital an mich zu wagen. Aber ich war überzeugt, daß die Ansicht jener Verleger geschäftlich gesund war; ich erhielt selbst gerade damals von einem Freunde, einem Augenspezialisten, den Schlüssel zur Erkenntnis meiner wahren Verfassung



S

Er prüfte eines Abends meine Augen und teilte mir mit, daß sie für ihn ganz uninteressant wären, weil sie „normal“ seien. Ich verstand das natürlich dahin, daß sie wie die eines jeden seien: er wies aber diese Auffassung als paradox zurück und beeilte sich, mir zu erklären, daß ich in optischer Beziehung ein glücklicher Ausnahmemensch sei, da die „normale“ Sehkraft einem ermöglichte, die Dinge exakt zu sehen; ihrer erfreuten sich nur ungefähr zehn Prozent der Bevölkerung, die übrigen neunzig Prozent seien anormal. Damit hatte ich sofort die Erklärung meiner Erfolglosigkeit beim Dichten. Mein geistiges Auge war wie mein körperliches „normal“: es sah die Dinge anders als die Augen anderer Leute und sah sie besser.

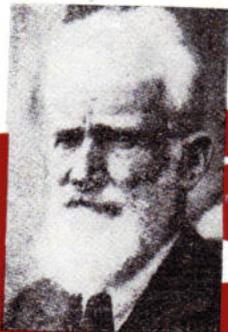
Wäre ich ein praktischer, vernünftiger, geldliebender Engländer, wäre die Sache einfach genug gewesen: ich hätte mir ein Paar anormale Augengläser aufgesetzt und meine Sehkraft auf den Geschmack der neunzig Prozent der einflußreichsten Bücherkäufer eingestellt. Aber ich war so erstaunlich selbstzufrieden mit meiner Überlegenheit, so geschmeichelt durch meine anormale Normalität, daß die Zuflucht zur Heuchelei mir niemals in den Sinn kam. Besser ein Pfund wöchentlich und richtig sehen, als eine Million und schielen.



b

Eine der schlimmsten Entbehrungen des Lebens in London für Menschen mit ernstem intellektuellen und künstlerischen Interessen ist das Fehlen eines ordentlichen Schauspielhauses. Ich liebe das Schauspiel und bin selbst ein Stück von einem Schauspieler. Ich war infolgedessen höchlichst interessiert, als ich Projekte aller Art zu Gesicht bekam zur Gründung eines Theaters, das der neuen intellektuellen Ernte des neunzehnten Jahrhunderts das sein sollte, was Shakespeares Theater der Ernte der Renaissance gewesen ist. Man müßte natürlich damit anfangen, ein oder zwei Meisterwerke

aufzufinden. Meisterwerke wachsen aber nicht so auf den Bäumen. Die Suche nach ungespielten heimatlichen dramatischen Meisterwerken war von so vollständigem Mißerfolg begleitet, daß das Theater im Herbst des Jahres 1892 noch nicht ein einziges englisches Originalstück von irgendeiner Bedeutung gespielt hatte.



a

Ich scharrte aus dem staubigsten Winkel meiner beiseite gelegten Manuskripte zwei Akte eines Stückes hervor, das ich im Jahre 1885 unter der Mitarbeiterschaft meines Freundes William Archer begonnen hatte.

So ergänzte ich es denn durch einen dritten Akt; gab ihm den nachgemacht biblischen Titel: „Widowers' Houses“ („Die Häuser des Herrn Sartorius“) und überreichte es Grein, der es vor dem Publikum des „Royalty Theatre“ vom Stapel ließ.

Ich hatte keinen Erfolg erzielt, aber ich hatte einen Aufruhr verursacht; und diese Empfindung war so angenehm, daß ich beschloß, es noch einmal zu versuchen.

(Aus dem Vorwort zu den Unerquicklichen Stücken)

Soweit Shaw selbst über seine Entwicklung zum Dramatiker. Und da er nicht nur unerquickliche, sondern auch höchst erquickliche Stücke geschrieben hat, zu denen die Komödie „Pygmalion“ zählt, wollen wir ihn nochmals zitieren, diesmal aus dem Vorwort zu den Pleasant Plays: „In einer Komödie die Zuschauer zum Lachen zu bringen, bedeutet mir nichts; jeder Narr kann ein Publikum zum Lachen bringen. Ich will sehen, wie viele im Publikum, ob lachend oder ernst, ergriffen sind“.

Nein, G. B. Shaw war weder ein Possenreißer und Clown, noch ein Zyniker, wozu ihn die bürgerliche Kritik zu erklären versuchte,



w

mit gutem Grund, denn: „Ich muß meine Leser darauf aufmerksam machen, daß meine Angriffe gegen sie gerichtet sind und nicht gegen meine Bühnengestalten!“ Das Publikum wollte er aus gedankenloser Konvention und Selbstzufriedenheit reißen, sein Ziel war, die bürgerliche Gesellschaft zu demaskieren.

Darum finden wir auch in Shaws Werken keinen einzigen durchaus widerwärtigen, nur böartigen Charakter. Selbst die Schurken sind reizvoll und humorbegabt; Shaws „negative“ Gestalten wurden von einem negativen Gesellschaftssystem hervorgebracht, das ihnen ermöglicht, in zerstörerischer Weise produktiv zu sein. G. B. Shaws politisches Engagement setzte in den 90er Jahren ein, als sich in England die sozialen Gegensätze zuspitzten. Auch eine große Gruppe junger Intellektueller erkannte mehr und mehr den klaffenden Widerspruch zwischen schönem Schein, auch in der Kunst, und sozialer Wirklichkeit. Shaw trat 1884 der „Fabian Society“ bei, die einen friedlichen, vorwiegend von Reformen getragenen Übergang zum Sozialismus anstrebte. Die Grenzen dieses Denkens vermochte Shaw Zeit seines Lebens nicht zu überspringen, weshalb ihn Lenin einmal einen guten Mann nannte, der unter die Fabier gefallen sei. Doch schwächte dies niemals die kämpferische, konsequente Haltung des Dichters.

1856 in Dublin/Irland geboren, siedelte Shaw im Alter von 20 Jahren nach London über, wo er allerlei Berufe ausübte, Angestellter, Klavierspieler, Journalist war, als gefeierter und gefürchteter Redner durchs Land zog und schließlich als Dramatiker, ebenfalls befehdet und bejubelt, Weltruhm erlangte.

„Pygmalion“ entstand 1912, erlebte 1913 im Wiener Burgtheater die Uraufführung, die deutsche Erstaufführung, gleichfalls 1913, im Lessingtheater Berlin, wurde 1914 in deutscher Sprache dem New Yorker Publikum vorgestellt – und erst am 11. April 1914 in London aufgeführt! Seither zählt diese Komödie um den Phonetikprofessor Higgins und seine gelehrige Schülerin aus den Slums, das Blumenmädchen Eliza Doolittle, zu den meistgespielten Werken des Iren.

my



Millionärssohn hatte sich in den Kopf gesetzt, partout Operettenlibretti schreiben zu wollen. Loewe wurde sein Partner. So zufällig begann die Zusammenarbeit zweier Künstler, die das Musical profilgebend mitbestimmen sollten. Zunächst schrieben sie eine Show, „The Life of the Party“; das erste gemeinsame Broadway-Stück hieß „What’s up“ (1943) und wies noch keine solche Qualität auf, daß es sich hätte durchsetzen können. Doch schon „Brigadoon“ (1947) erreichte 581 Aufführungen; dazwischen lag noch „The Day before Spring“ (1945), das bereits Züge der individuellen Eigenarten der Autoren trug, die später „My Fair Lady“ zu einem Weltschlager werden ließen. 1951 folgte „Paint Your Wagon“, bis 1956 „My Fair Lady“ das Schaffen von Lerner und Loewe krönte.

Außerhalb des Theaters sind die Namen der beiden verbunden mit den Filmen „Ein Amerikaner

Das amerikanische Musical „My Fair Lady“ entstammt wahrlich einer internationalen Familie: Der Ire G. B. Shaw, der 1904 in Wien geborene Frederick Loewe und der amerikanische Millionärssohn Alan Jay Lerner standen an seiner Wiege!

Frederick Loewe, der Komponist, ist der Sohn des Operettentenor Edmund Loewe, des ersten Danilo in Lehárs „Lustiger Witwe“, und einer Schauspielerin. Als Kind schon bewies er eine außergewöhnlich hohe musikalische Begabung; mit 10 Jahren wurde er Schüler bei Eugèn d’Albert, und mit 13 Jahren war er der jüngste Pianist, der jemals mit dem Berliner Symphonie-Orchester konzertierte. Nach einer kurzen Lehrzeit in der Komponistenklasse von Rezniceks folgte Frederick Loewe 1924 seinem Vater auf einer Amerika-Tournee. Doch das Land der unbegrenzten Möglichkeiten hielt für ihn vorerst nur die bereit, als Reitlehrer, Leichtgewichtsboxer, Schlachtvieh-Punzierer, Goldgräber, Schiffsmusiker, Barpianist sein Leben zu fristen. Erst 1942 trat mit Alan Jay Lerner die Wende ein. Der 24jährige

Fair



in Paris“, wozu Lerner das Textbuch schrieb und wofür er den Akademiepreis erhielt, und „Gigi“; dafür wurden Lerner und Loewe gleich mit drei Oscars ausgezeichnet!

Die Idee, Shaws „Pygmalion“ in ein Musical zu verwandeln, entstand lange vor der Arbeit am Stück, noch zu Lebzeiten des Dichters. G. B. Shaw erteilte diesem

Vorhaben seinen Segen, den er – im Unterschied dazu – Oscar Straus zu „Der tapfere Soldat“ (nach „Helden“) verweigerte. Als jedoch G. B. Shaw am 2. November 1950 starb, ließen Lerner und Loewe das Projekt erst einmal fallen. Später schrieb Lerner über die Schwierigkeiten, denen sich die Autoren gegenübersehen: „Wir wußten nicht, wie wir die Komödie zu einem Musical erweitern und vergrößern konnten, ohne ihre Struktur zu verletzen – und so gaben wir es denn auf. Zwei Jahre später begannen wir uns wieder mit dem Projekt zu beschäftigen – und waren plötzlich erstaunt zu finden, daß PYGMALION gar keiner Erweiterung und Vergrößerung bedurfte. Alles, was wir zu tun hatten, war, einfach die Dinge, die sich bei Shaw hinter der Szene abspielen, auf die Bühne zu bringen“. Sie nahmen dabei den 1938 in Zusammenarbeit mit Shaw entstandenen amerikanischen Film zu Hilfe. Die Sprachübungen Elizas bei Professor Higgins finden nicht mehr, wie in der Komödie, quasi in den Pausen statt, Eliza quält sich nun vor den Augen der Zuschauer, und dies inspirierte die Musical-Autoren zu der geistvollen, mitreißenden musikalischen Szene „Es grünt so grün“; läßt Shaw seine Eliza ihre ersten Schritte auf dem Parkett der Society im Salon der Mrs. Higgins üben, verlegten Lerner und Loewe Elizas ersten Auftritt in der Gesellschaft auf die exklusive Pferderennbahn in Ascot und gaben mit der ironisch-witzigen Ascot-Gavotte eine treffende Charakteristik der Gesellschaftsschicht, in die Eliza nun gerät. Und den überwältigenden Triumph erringt Eliza nun nicht mehr auf einem Gartenfest hinter der Szene, sondern auf der Bühne beim Botschafterball, wobei die – in der Komödie nicht enthaltene – Figur des Zoltan Karpathy noch ihren Sieg unterstreicht: selbst er, dessen einträgliche und darum sehr geübte Passion es ist, Betrüger mit Hilfe der Phonetik zu entlarven, selbst er läßt sich von Eliza täuschen!

Freddy Eynsford-Hill, bei Shaw eine Episodenfigur, hat sich im Musical fast zum Gegenspieler von Henry Higgins entwickelt.

All diese Veränderungen nahmen die Autoren mit außergewöhnlichem Geschick und Geschmack vor; es ist ihnen gelungen, die neu erfundenen Szenen mit echter dramatischer Substanz zu erfüllen, Dialoge zu schreiben, die denen Shaws nicht unwürdig sind, Lieder zu textieren und zu komponieren, die den Charakteren entsprechen und die Handlung vorwärtstreiben!

Die faszinierende Wirkung der Musik erreichte Loewe mit herkömmlichen Mitteln, mit einer klassischen Instrumentation. Das Geheimnis ihres Zaubers liegt in ihrer szenisch-dramaturgischen Ausdruckskraft. Loewe schuf hier eine glückliche Verschmelzung von europäischer, besonders Wiener Melodik und amerikanischem Rhythmus, wobei er häufig auch auf Elemente der Folklore zurückgriff, beispielsweise auf die ungarische, um Karpathy zu charakterisieren, und auf die spanische in der Habanera „Es grünt so grün“.

Die geniale Vereinigung von Wort und Musik bildet das hervorstechendste Qualitätsmerkmal dieses Musicals, dessen Welterfolg sich in den Aufführungsziffern widerspiegelt: in New York, wo „My Fair Lady“ am 4. Februar 1956 uraufgeführt wurde, erreichte es 2 717, in London 2 281, im Berliner Theater des Westens 641 Vorstellungen vor 1 Million Besuchern!

Und warum der Titel „My Fair Lady“? Ja, der ist unübersetzbar, noch rätselhafter als für viele der Titel der Shawschen Komödie „Pygmalion“. War das nicht der antike König und Bildhauer, der Galatea aus Marmor erschuf und schließlich, weil er sie liebte, Aphrodite bat, ihr eine Seele einzuhauchen? Ja, so lesen wir's bei Ovid in den „Metamorphosen“; doch wie wir wissen, erlebte diese Sage inzwischen viele Wandlungen, sogar in der Operette von Suppé, „Die schöne Galathee“. Nun zieht sie durch das Musical „My Fair Lady“ wiederum in das Theater der heiteren Muse ein, die Geschichte von einem Mann, der ein Wesen nach seinem Ideal erschaffen will und plötzlich merkt, daß es eine eigene Seele besitzt!



Vorhaben seinen Segen, den er – im Unterschied dazu – Oscar Straus zu „Der tapfere Soldat“ (nach „Helden“) verweigerte. Als jedoch G. B. Shaw am 2. November 1950 starb, ließen Lerner und Loewe das Projekt erst einmal fallen. Später schrieb Lerner über die Schwierigkeiten, denen sich die Autoren gegenübersehen: „Wir wußten nicht, wie wir die Komödie zu einem Musical erweitern und vergrößern konnten, ohne ihre Struktur zu verletzen – und so gaben wir es denn auf. Zwei Jahre später begannen wir uns wieder mit dem Projekt zu beschäftigen – und waren plötzlich erstaunt zu finden, daß PYGMALION gar keiner Erweiterung und Vergrößerung bedurfte. Alles, was wir zu tun hatten, war, einfach die Dinge, die sich bei Shaw hinter der Szene abspielen, auf die Bühne zu bringen“. Sie nahmen dabei den 1938 in Zusammenarbeit mit Shaw entstandenen amerikanischen Film zu Hilfe. Die Sprachübungen Elizas bei Professor Higgins finden nicht mehr, wie in der Komödie, quasi in den Pausen statt, Eliza quält sich nun vor den Augen der Zuschauer, und dies inspirierte die Musical-Autoren zu der geistvollen, mitreißenden musikalischen Szene „Es grünt so grün“; läßt Shaw seine Eliza ihre ersten Schritte auf dem Parkett der Society im Salon der Mrs. Higgins üben, verlegten Lerner und Loewe Elizas ersten Auftritt in der Gesellschaft auf die exklusive Pferderennbahn in Ascot und gaben mit der ironisch-witzigen Ascot-Gavotte eine treffende Charakteristik der Gesellschaftsschicht, in die Eliza nun gerät. Und den überwältigenden Triumph erringt Eliza nun nicht mehr auf einem Gartenfest hinter der Szene, sondern auf der Bühne beim Botschafterball, wobei die – in der Komödie nicht enthaltene – Figur des Zoltan Karpathy noch ihren Sieg unterstreicht: selbst er, dessen einträgliche und darum sehr geübte Passion es ist, Betrüger mit Hilfe der Phonetik zu entlarven, selbst er läßt sich von Eliza täuschen!

Freddy Eynsford-Hill, bei Shaw eine Episodenfigur, hat sich im Musical fast zum Gegenspieler von Henry Higgins entwickelt.

All diese Veränderungen nahmen die Autoren mit außergewöhnlichem Geschick und Geschmack vor; es ist ihnen gelungen, die neu erfundenen Szenen mit echter dramatischer Substanz zu erfüllen, Dialoge zu schreiben, die denen Shaws nicht unwürdig sind, Lieder zu textieren und zu komponieren, die den Charakteren entsprechen und die Handlung vorwärtstreiben!

Die faszinierende Wirkung der Musik erreichte Loewe mit herkömmlichen Mitteln, mit einer klassischen Instrumentation. Das Geheimnis ihres Zaubers liegt in ihrer szenisch-dramaturgischen Ausdruckskraft. Loewe schuf hier eine glückliche Verschmelzung von europäischer, besonders Wiener Melodik und amerikanischem Rhythmus, wobei er häufig auch auf Elemente der Folklore zurückgriff, beispielsweise auf die ungarische, um Karpathy zu charakterisieren, und auf die spanische in der Habanera „Es grünt so grün“.

Die geniale Vereinigung von Wort und Musik bildet das hervorstechendste Qualitätsmerkmal dieses Musicals, dessen Welterfolg sich in den Aufführungsziffern widerspiegelt: in New York, wo „My Fair Lady“ am 4. Februar 1956 uraufgeführt wurde, erreichte es 2 717, in London 2 281, im Berliner Theater des Westens 641 Vorstellungen vor 1 Million Besuchern!

Und warum der Titel „My Fair Lady“? Ja, der ist unübersetzbar, noch rätselhafter als für viele der Titel der Shawschen Komödie „Pygmalion“. War das nicht der antike König und Bildhauer, der Galatea aus Marmor erschuf und schließlich, weil er sie liebte, Aphrodite bat, ihr eine Seele einzuhauchen? Ja, so lesen wir's bei Ovid in den „Metamorphosen“; doch wie wir wissen, erlebte diese Sage inzwischen viele Wandlungen, sogar in der Operette von Suppé, „Die schöne Galathee“. Nun zieht sie durch das Musical „My Fair Lady“ wiederum in das Theater der heiteren Muse ein, die Geschichte von einem Mann, der ein Wesen nach seinem Ideal erschaffen will und plötzlich merkt, daß es eine eigene Seele besitzt!





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.

Wie vergnügen sich Leute, die nicht im Besitz einer Fünfpfundnote und eines Fracks sind? Mit diesen armen Schluckern können wir nur ein herzliches Mitleid haben. Gehen Sie in die Marmorpaläste des Mr. Lyons. Sehen Sie dort jung und alt, Männchen und Weibchen, Ladenjünglinge und Shorthand-Girls bei einer kalten Tasse Tee und einem halben Sandwich sitzen. In jedem Stockwerk seines Corner House in Piccadilly oder im Strand thront eine Radaukapelle. In dem marmornen Treppenhaus mischen sich die Klänge von 4 Stockwerken zu einer wüsten Symphonie. Lyons ist das einzige Mittelstück zwischen Kutscherkneipe und Savoy. Wer um 10 Uhr abends hungrig oder durstig auf der Straße steht, ist Lyons verfallen. Wer sich in das Public House (die Bier- und Whisky-Budike) nicht hineintraut, wem der Coffee Stall im Freien an der Straßenecke zu verdächtig scheint, wer sich ohne Evening Dress unterwegs befindet: jeder muß zu Lyons. Savoy und Piccadilly sind Fassade.

Wer ist denn diese berühmte, mysteriöse Society?

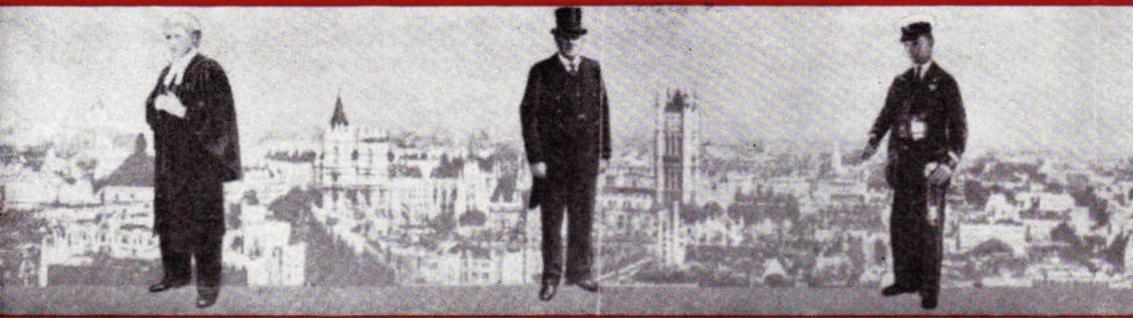
Society ist nur ein Kern, etwas mehr als die New Yorker „400“, aber sicher mehr als die „oberen 10 000“. Ein englischer Zeitgenosse schätzt sie auf 2000. Nur 100 von diesen 2000 sind es, die wirklich zählen, weil sie Betrieb machen. Für die Presse ist die Society, besonders derer, die es sein wollen, 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 Hofempfangen bringt der Bericht der „Times“ oder der „Morning Post“ ganze Spalten detaillierter Beschreibungen der Hofkleider. Das Hofkleid der Botschafterin, der Ministersfrau wird umsonst beschrieben. Wem die „Morning Post“ eine Rechnung schickt, der gehört noch nicht zur Creme.

Wer seinem Sohn die Aussichten auf einen Gouverneurposten nicht versperren will, der soll ihn noch vor der Geburt an einer der vornehmen Schulen anmelden.

Wer in Eton oder Harrow war, beißt Etonian oder Harrovian sein Leben lang. Er hat Verbindungen, und ein Weltreich mit Verwaltungsposten in fünf Erdteilen steht offen. Die höchsten Posten werden zwar parlamentarisch vergeben, aber gerade in der politischen Laufbahn spielt die Schulverbindung die ausschlaggebende Rolle.

Mit Geld läßt sich der Weg nach Harrow oder Eton gewöhnlich nicht öffnen, und der Außenseiter muß schon gute Verbindungen haben. Harrow gegen Eton – burschikos gegen distinguirt. Aber das ist nur äußerlich und hat mit der „Feudalität“ nichts zu tun, die bei beiden dieselbe ist.

LON



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 Karussells führen einen wüsten Konkurrenzkampf, Schieß- und Würfelbuden, Glücksräder und Marionettentheater beglücken ein anspruchsloses Publikum. Man haut den Lukas, wirft mit Kokosnüssen um Preise. Zigeunerweiber künden 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. Sieben königliche Landauer, von je vier prächtigen Pferden gezogen, holen das Königspaar und seine Familie in dem nur wenige Meilen entfernten Windsor ab und traben in feierlicher Prozession hinter einer Kavalkade von roten Reitern über die grüne Rasenbahn an den Tribünen vorbei.

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 Hofempfangen. Aus den vielen tausend bei Hof Präsentierten, die schon im Januar um Zutritt bitten müssen, wählt der Hofmarschall die paar hundert Auserwählten aus, die dem Königspaar in Ascot Gesellschaft leisten dürfen.

Mit dem „Rheingold“ unter Bruno Walters Leitung beginnt die Opernsaison von Covent Garden. Für zehn Wochen jährlich und zu Parkettpreisen von dreißig Shilling wird dem englischen Publikum Musik gereicht, die es mit großer Begeisterung verschlingt. Die Wagnerbegeisterung kann man nur mit dem Prädikat erstaunlich versehen. Jeden Abend sechs bis sieben Stunden „Ring“, in fremder Sprache präsentiert, das ist schon physisch keine Kleinigkeit. Jedes Wort, das in den ersten sechs Wochen der Opernsaison in Covent Garden gesungen wird, ist deutsch.

In dieser Zeit wundern sich die Besucher Londons über die Herren, die im Frack, ohne Hut und Mantel, auf der Straße umherlaufen. Der „Ring“ wird Abend für Abend in zwei Teile zerlegt und um halb sieben Uhr durch die Pause für das Operndinner unterbrochen, das eine Institution des Jahres ist, wie die Opera Season selbst. Damen in Abendmänteln über kostbaren Toiletten trippeln, von Kavalieren begleitet, über Stroh und die Kohlabfälle des Gemüsegartens von Covent Garden zum „Strand“, jenem etwas zweitklassigen Boulevard Londons zwischen Fleet Street und Travalgar Square, in dem das weltberühmte Hotel Savoy seine Fassade schamhaft hinter einem Anfahrthof für Automobile verbirgt. Ohne das Dinner im Savoy, im Cecil oder bei Romanos ist die Oper eine halbe Sache.

DON



WART'S NUR AB.
HENRY HIGGINS

WART'S NUR AB



Wohl kaum in einem anderen Stück gibt es eine so erstaunliche Wandlung einer Bühnengestalt wie die der Eliza Doolittle: vom Schmutzfink aus der Gosse, mit schauerhaftem Dialekt und ungeschiffenen Manieren, zur bewunderten Schönheit des Salons. Und doch: finden wir nicht schon im Blumenmädchen die Lady, nicht noch in der Lady das Blumenmädchen? Es ist eine von Shaws Eigenarten, seinen Figuren von Anfang an alle charakteristischen Züge mitzugeben, sie dann aber in innerlich wie äußerlich extrem verschiedene Situationen zu stellen.

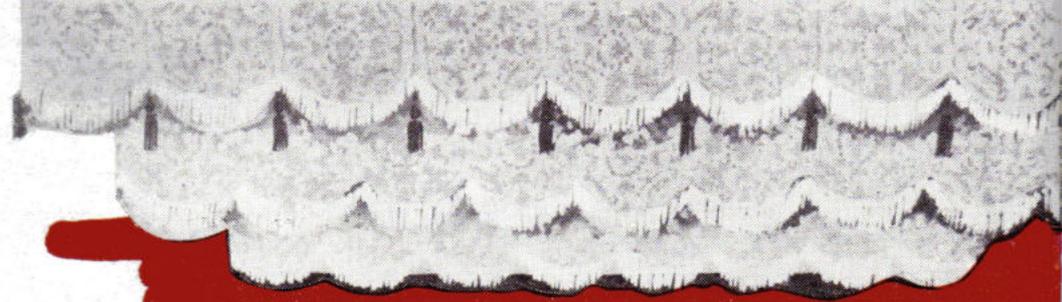
Ohne Mittel, ohne Hilfe, ohne Erziehung und Bildung muß sich Eliza durchs Leben schlagen. Sie tut es mit der unverwüstlichen Energie und Schläue eines Menschen der unteren Klassen, der ohne diese Eigenschaften zugrunde gehen müßte. Sie steht mit beiden Beinen auf der Erde, ihre Träume sind bescheiden: „Nur een Zimmerchen irjendwo...“ Als sich ihr bei der nächtlichen Begegnung vor der Oper in der Gestalt des Professor Higgins eine Chance bietet, diese Träume zu verwirklichen, überlegt sie nicht lange und pakt sie beim Schopfe. Mit ihren kleinen Ersparnissen erscheint sie tags darauf im Studio von Higgins, ihn beim Wort zu nehmen und seine Schülerin zu werden. Noch ahnt sie nichts von den Martern, denen sie sich damit aussetzt, nichts von zungenbrecherischen Sprachübungen, nichts von der verächtlichen Behandlung durch Henry Higgins, nichts von den unglückseligen Gefühlen, die dieser Mann dennoch in ihr erwecken sollte! Doch wengleich sich ihr verletzter Stolz von Anbeginn gegen Higgins' rücksichtslose Despotie wehrt, sie weiß: Geschenkt wird

nichts! Tapfer beißt sie sich durch und gelangt schließlich, fleißig, begabt, klug, zum Bewußtsein ihrer eigenen Persönlichkeit. Die Schule bei Higgins, so hart und unvollkommen sie war, hat ihre menschlichen Werte und Fähigkeiten freigelegt, die Eliza zugleich davor bewahren, zum Abbild und Scheinbild einer Lady zu werden. Higgins spürt dies mit wachsender Verwunderung, und es verfehlt nicht die Wirkung auf ihn: Er, der bisher Frauen nicht in sein Leben ließ, – er merkt plötzlich erschrocken, daß Eliza mehr für ihn bedeutet als ein bloßer Experimentiergegenstand! Aber seine Weltanschauung und Lebensweise überspringen kann er nicht. Eliza bleibt für ihn sein Werk. Und Eliza erkennt nach dem Sieg auf dem Ball, daß sie Higgins' Klassendünkel niemals überwinden kann; sie verläßt ihn.

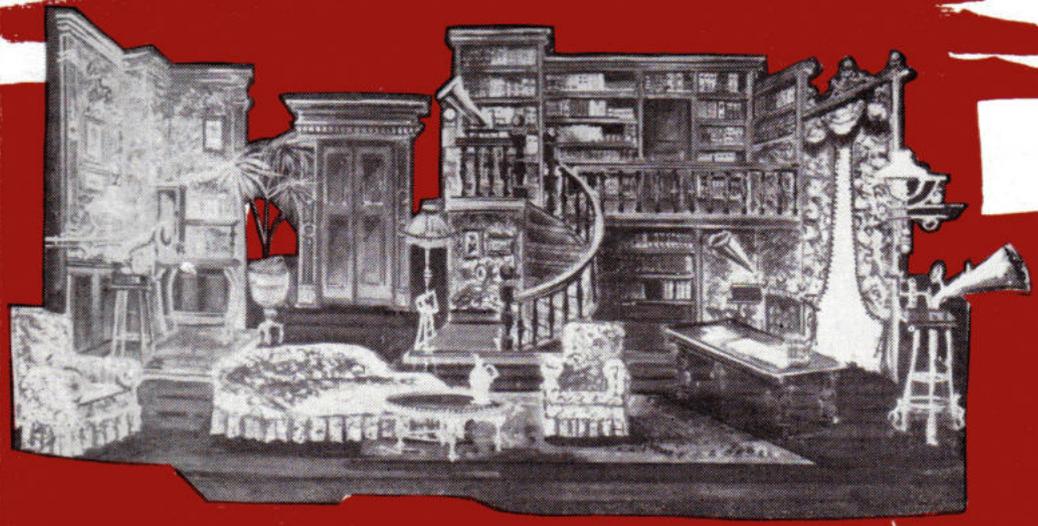
Für immer? Shaw schrieb dazu: „... Elizas Instinkt gebietet ihr, Higgins nicht zu heiraten. Er gebietet ihr nicht, ihn aufzugeben. Es würde ihr sehr nahe gehen, wenn eine andere Frau auftauchte, die Aussicht hätte, sie zu verdrängen. – Und nun, wen hat sie also geheiratet? Eliza hat keinen Sinn für die törichte Überlieferung, wonach alle Frauen es lieben, gemeistert oder gar niederschwadroniert zu werden. Wird sie ein Leben freudig auf sich nehmen, in welchem sie Higgins' Hausschuhe besorgen muß, oder eines, in welchem Freddy dies für sie tun wird? Sie wird, vorausgesetzt, daß sie überhaupt einen von beiden wählt, Freddy heiraten...“

Alan Jay Lerner dagegen zweifelt: „... ich bin nicht sicher, ob er (Shaw) recht hat.“

Was meinen Sie?!



WARUM KANN EINE FRAU
NICHT SEIN WIE EIN MANN



„Deutsch und Spanisch sind Fremden zugänglich, Englisch ist nicht einmal Engländern zugänglich.“ Diese Erfahrung regte Shaw an, einen Schwärmer für die Phonetik zum Helden eines Stückes zu machen, und er fand sogar in einem Phonetiker der 70er Jahre, in Henry Sweet, einige Züge seines Henry Higgins vorgeformt: dessen robuste Kraft und das Temperament, seine unverhohlene, satanische Verachtung für alle Gesellschaftsmenschen, seine hochmütige Gleichgültigkeit allen Formen des Umgangs und der menschlichen Beziehungen gegenüber. Doch Higgins ist kein Porträt Sweets, er ist mehr: ein exponierter Vertreter der High Society und damit der geeignete Gegenspieler für das Geschöpf aus der untersten sozialen Schicht. Seine durch Erziehung und Herkunft fest eingewurzelte Überzeugung ist, daß der durch gute Kinderstube erzielte Schliff Kennzeichen naturgegebener und ewiger Überlegenheit der Wenigen über die Vielen sei. Also hegte er nicht die geringsten Skrupel, wenn er Eliza zum Versuchsobjekt seiner wissenschaftlichen Interessen macht, ohne sich im geringsten um den Menschen Eliza zu kümmern. Im Gegenteil – er geht in des Experiment mit seinem lebendigen Versuchsobjekt ruhigsten Gewissens; schließlich soll dieses lausige Blumenmädchen dankbar sein für die unendliche Mühe, die sich der berühmte Mann gibt, ihr eine anständige Sprache beizubringen und sie damit zu einem Menschen zu machen. Sie ist ja vorerst so roh, ungebildet und vulgär! Henry Higgins weiß nicht, daß die Grobschlächtigkeit der

Armen in der Klassengesellschaft der Preis für die feinen Sitten der Gentlemen und Ladies ist, und würde man es ihm sagen, er würde es energisch leugnen. Er nimmt die Erscheinung für das Wesen, und darum muß er Eliza verkennen. Deshalb erstaunt ihn höchlichst ihre Rebellion, die sie anstelle der erwarteten Unterwürfigkeit zeigt. Er ist weder böseartig noch bewußt arrogant, er handelt und spricht, wie er es für selbstverständlich hält. Er schont sich nicht – warum sollte er andere schonen? Um praktische Dinge kümmert er sich nicht – dafür hat er Mrs. Pearce –, geschweige denn um die seelischen Regungen seiner Mitmenschen, schon gar nicht, wenn es sich um solch ein Nichts wie Eliza handelt! Aber er hat nicht einkalkuliert, daß Eliza zwar die Manieren und die Sprechweise von den Gebildeten und Begüterten übernimmt, damit aber zugleich ihr natürliches Empfinden und Denken nicht verunstaltet, sondern verfeinert. Das ist es, was sie so wohltuend von den Damen aus Higgins' Welt unterscheidet, das ist es, was sie zur gleichwertigen Persönlichkeit erhebt.

In dem Augenblick, da Eliza diese Welt durchschaut hat und ihr den Rücken kehrt, wird sie die Stärkere.

Higgins hat wider Willen, doch nach Shaws treffender Logik den Beweis geliefert: Der Führungsanspruch der oberen Zehntausend beruht lediglich auf den von ihnen errafften Privilegien. Doch wenn die auch menschliche Werte entwickeln helfen, allein garantieren sie sie noch lange nicht!

1966

Blätter der Staatstheater Dresden
Generalintendant: Hans-Dieter Mäde
Staatsoperette — Direktor: Fritz Steiner
Inhalt und Gestaltung: Rosemarie Dietrich
Grafische Gestaltung: Axel von Flocken
Rollenfotos: Hans Uhlemann
Quellennachweis:
Hans Meyer: George Bernhard Shaw als Dramatiker
G. B. Shaw: Vorwort zu „Unpleasant Plays“
Vorwort zu „Pleasant Plays“
Vorwort zu „Pygmalion“
Nachwort zu „Pygmalion“
Karl Silex: „John Bull zu Hause“
Bernhard Grün: Kulturgeschichte der Operette
I. Programmheft der Spielzeit 1965/66
Premiere: 30. Oktober 1965
Klischees: Franz Sysel, Dresden
Druck: VEB Druckerei Hainsberg III 9101 666 20,0 373 Jt-G 002/59/66