

2018/19

**SO!** STAATSOPERETTE  
DRESDEN  
OPERETTE . MUSICAL . OPER



# MY FAIR LADY

Musical von Alan Jay Lerner und Frederick Loewe

# MY FAIR LADY

Nach Bernard Shaws »Pygmalion« und dem Film von Gabriel Pascal

Buch von Alan Jay Lerner | Musik von Frederick Loewe

Deutsch von Robert Gilbert

Die Uraufführung von »My Fair Lady« fand 1956 in eine Produktion von Herman Levin unter der Regie von Moss Hart in New York statt.

## **Musikalische Leitung**

Christian Garbosnik

## **Inszenierung | Light-Design**

Sebastian Ritschel

## **Konzeptionelle Mitarbeit**

Ronny Scholz

## **Ausstattung**

Sebastian Ritschel und Barbara Blaschke

## **Choreografie**

Radek Stopka

## **Einstudierung Chor**

Thomas Runge

## **Technische Leitung**

Mario Radicke

## Besetzung vom 26. Januar 2019 – Premiere

**Henry Higgins**  
**Eliza Doolittle**

Axel Köhler  
Olivia Delauré

**Alfred P. Doolittle**  
**Hugh Pickering**  
**Freddy Eynsford-Hill**  
**Mrs. Higgins**  
**Mrs. Pearce**  
**Mrs. Eynsford-Hill**  
**Harry**  
**Jamie**  
**Prof. Zoltan Karpathy**

Markus Liske  
Christian Grygas  
Johannes Strauß  
Ingeborg Schöpf  
Silke Fröde  
Anne Schaab  
Gerd Wiemer  
Herbert G. Adami  
Dietrich Seydlitz

**Erster Straßenkünstler**  
**Zweiter Straßenkünstler**  
**Dritter Straßenkünstler**  
**Vierter Straßenkünstler**

Hauke Möller  
Andreas Sauerzapf  
Lukas Anton  
Nikolaus Nitzsche

**Lord Boxington**  
**Lady Boxington**  
**Ärgerliche Frau | Mrs. Hopkins**  
**Kneipenwirt**  
**Königin von Transsylvanien**  
**Majordomus**  
**Erste Zofe**  
**Zweite Zofe**

Martin Gebhardt  
Katharina Spaniel  
Alexandra Strauß  
Tobias Märksch  
Mandy Garbrecht  
Hans-Jürgen Wiese  
Antje Ligeti  
Annegret Reißmann

**Passanten, Marktleute, Dienstboten, Damen und Herren der Gesellschaft,  
Gäste in der Botschaft**

Ballett, Chor und Statisterie der Staatsoperette Dresden

Orchester der Staatsoperette Dresden

**Ballettdirektion** Radek Stopka | **Studienleitung** Alexander Bülow |  
**Musikalische Assistenz** Tim Fluch | **Musikalische Einstudierung und Korrepetition**  
Natalia Petrowski, Eve-Riina Rannik | **Korrepetition Ballett** Yoko Sunagawa |  
**Regieassistenz und Abendspielleitung** Margarete Sabine Bönisch |  
**Choreografische Assistenz** Mandy Garbrecht | **Inspizienz** Bianca-Katharina Reinagl |  
**Soufflage** Annett Bräuer | **Einrichtung der Übertitel** Heiko Cullmann, Anna Hänsel |  
**Technische Einrichtung** Matthias Weidelhofer | **Assistenz Kostüm** Anke Aleith |  
**Licht** Bertram Kunz | **Ton** Pavel Leskiewicz | **Sound-Design** Clemens Wannemacher |  
**Werkstatt-Produktionsleiter** Marcus Großer | **Masken und Frisuren** Thorsten Fietze

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette Dresden 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.

### **Aufführungsrechte**

Gallissas Theaterverlag und Mediaagentur GmbH, Berlin

### **Projektpartner**



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

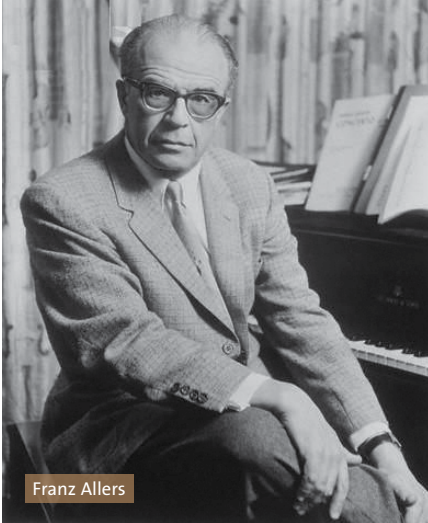
Photos, video recordings and sound recordings during the performance are prohibited.

Die Staatsoperette Dresden dankt ihren Sponsoren und individuellen Partnern für die laufende Unterstützung



# TODESKUSS UND BROADWAY-MAFIA

Gespräch mit dem Dirigenten Franz Allers



Franz Allers

## 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 Autorenteams 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 Kammerstück wurde also einfach um musikalisch gestaltbare Möglichkeiten erweitert.

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

Ja, Freddy's »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 Hoffotograf. 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.





Julie Andrews und Rex Harrison

### **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 – nur 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 unbekanntem 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 zu Ende 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 dem Klosettschlüssel 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 Freihei-

ten 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 2 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 getragen, 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 ersten 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 Regie-sitzung 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 zweiten 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 7 von 10 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.

*Wolf-Dieter Matern*

## ÜBER FEINE MANIEREN

Bei großen Anlässen müssen Sie sehr genau auf Ihre Accessoires achten. Strümpfe, Handtasche und Schuhe sind von größter Wichtigkeit. Für Anlässe wie Ascot dürfen Sie sich nicht nach den Abbildungen in den Illustrierten richten. Ascot ist die Gelegenheit für die prachtvollste Untertreibung, für das klassische, umwerfend geschnittene Kleid oder Jackenkleid, das aussieht, als ob es entworfen sei, um von keinem bemerkt zu werden.

Schmuck trägt man nicht vor fünf Uhr nachmittags, es sei denn eine schlichte goldene Uhr oder eine einreihige Perlenkette. Bei festlichen Anlässen brauchen Sie sich keinerlei Zwang anzutun. Tragen Sie kostbare Stücke, ja sogar sehr kostbare Stücke, aber immer nur wenige auf einmal. Sehen Sie nicht wie ein Weihnachtsbaum aus - obwohl in Paris und New York mehr Schmuck erlaubt ist als in London.

Was Pelze betrifft, so ist Zobel sehr en vogue. Chinchilla dagegen nicht. Nerz: nur als Futter. (Vergessen Sie nicht - zufällig natürlich - die Innenseite Ihres Mantels sehen zu lassen, wenn er nerzgefüttert ist.) Ein paar Restchen Nerz kann man immer noch als Besatz tragen, aber der Nerzmantel ist definitiv unmöglich: er ist zu gewöhnlich geworden

und eigentlich schon ein Statussymbol gewisser Damen, deren Beruf zwar sehr alt ist, aber nicht immer sehr hoch geachtet wird.

Diademe werden nur zu wenigen Anlässen getragen. Bitte merken Sie sich: Ein Diadem trägt man nie in einem Hotel, nur zu Gesellschaften in Privathäusern, oder wenn die Damen der Königsfamilie anwesend sind, oder etwa zu einer offiziellen Gala-Aufführung oder einer Opernvorstellung zu Ehren eines Monarchen oder Präsidenten, der zu Besuch anwesend ist.

Ich hörte die Geschichte einer Herzogin, die kürzlich Gast in Windsor Castle war, wo man bisher unbedingt ein Diadem zum Essen tragen musste. An diesem Abend aber trug die Königin keins, und die darob verlegene Herzogin verzog sich hinter eine Tür, riss sich das Ding ab und schob es unter ein Sofa. Am anderen Morgen bemerkte ein Höfling, wie die Herzogin auf Händen und Knien unter alle Sofas spähte, weil sie vergessen hatte, wo sie das kleine Schmuckstück versteckt hatte.

Seien Sie nicht allzu kunstverständlich. Die Kunst ist immer ein bisschen ver-dächtig, und wenn Sie sich tatsächlich für sie interessieren, so verschweigen Sie's lieber.

Der Besuch einer Vernissage in der Royal Academy ist nichts besonders Feines. Für ein gesellschaftliches Ereignis ist sie nicht exklusiv genug: zu viele Leute kommen hinein. Es ist jedoch ratsam, dagewesen zu sein. Es zeigt das richtige Maß an Kunstinteresse, und es macht sich gut, hinterher zu behaupten, wie schlecht die Ausstellung sei, wie sehr es bergab gehe, dass die Jury wohl verrückt sei usw. usw. – kurzum, sie mit einigen gut gewählten Worten schlecht zu machen, ohne dabei zu viel Fachwissen zu bekunden.

Oper und Ballett rangieren heute höher als früher. Dafür gibt es meines Erachtens zwei Gründe. Erstens: sie werden vom Königshaus heute häufiger besucht. Zweitens: weil sich ganz einfache Leute ernsthaft dafür interessieren, ist es schwierig geworden, Eintrittskarten zu bekommen. Sobald es eine gewisse Leistung darstellt hineinzukommen, sobald Geld und Einfluss dazugehören, um Karten zu kaufen, werden Oper und Ballett zu einem gesellschaftlichen Muss. Sie brauchen nicht viel davon zu verstehen – es spielt gar keine Rolle, wenn Sie nicht genau wissen, ob »Tosca«

von Cavaradossi oder von Verdi ist, solange Sie die Namen der Solisten an der Oper und erst recht die der Ballett-solisten kennen. Loben Sie die Ballerinen mit ritterlichem Wohlgefallen und die Tänzer mit gönnerhaftem Wohlwollen.

*John Herzog von Bedford*

## WEN HEIRATET ELIZA WIRKLICH?

Aus dem Nachwort zu »Pygmalion« (1913)

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« verschleift. 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 irgend jemanden 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 Phantasien, 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.

*George Bernard Shaw*