

# MY FAIR LADY

FREDERICK LOEWE







# 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**

Uraufführung am 15. März 1956  
im Mark Hellinger Theatre, New York  
Deutschsprachige Erstaufführung am  
25. Oktober 1961 im Theater des Westens, Berlin

## Charaktere

Eliza Doolittle

Oberst Pickering

Professor Henry Higgins

Alfred P. Doolittle, Elizas Vater

Mrs. Pearce, Higgins' Hausdame

Mrs. Higgins, Higgins' Mutter

Freddy Eynsford-Hill

Professor Zoltan Karpathy

Vier Obsthändler

Passanten

Marktleute

Damen und Herren der Gesellschaft

## Orchester

Flöte (auch Piccolo)

Oboe

Englischhorn

2 Klarinetten

Fagott

2 Hörner

3 Trompeten

2 Posaunen

Tuba

Schlagzeug

Drum Set

Pauken

Harfe

Streicher

TÜRKÇE CEVIRISINI  
bu sayfada  
28

FOR AN ENGLISH SYNOPSIS  
see page 26

VOUS TROUVEREZ UNE TRADUCTION  
en français  
à la page 27

# HANDLUNG

**Teil 1** Klassenzusammenstoß: Oberst Pickering stolpert versehentlich in das Blumenmädchen Eliza Doolittle, die sogleich in wilde Schimpftiraden ausbricht. Unvermittelt tritt der Phonetik-Professor Henry Higgins hinzu. Er behauptet, dass die Klassenzugehörigkeit einer Person nicht nur an ihrer Sprache abzulesen, sondern durch diese auch zu verändern sei. Würde die Blumenverkäuferin bei ihm »ordentlich« sprechen lernen, könnte sie bald als respektable Dame einen eigenen Laden führen. Eliza – zu allem Übel mit einem haltlosen Trinker als Vater gestraft – wittert die Chance, ihrem trüben Dasein zu entkommen, und sucht Higgins auf, um bei ihm Stunden zu nehmen. Oberst Pickering, wie Higgins brennend an Sprachforschung interessiert, schlägt dem Professor eine Wette vor: Er ist sich sicher, dass der Phonetiker es nie schaffen wird, aus Eliza eine Lady zu machen. Higgins nimmt die Wette an, und Eliza zieht als Schülerin bei dem überzeugten Junggesellen und seiner Hausdame Mrs. Pearce ein. Damit beginnt eine harte Lehrzeit für das Mädchen. Doch ein erstes Erfolgserlebnis beflügelt! Eliza soll beim Pferderennen in Ascot in Anwesenheit von Henrys Mutter, Mrs. Higgins, einen Testlauf in feiner Gesellschaft bestehen. Die Feuerprobe wird jedoch zum Debakel. Im vornehmen Freddy Eynsford-Hill aber hat Eliza einen glühenden Verehrer gefunden.

**Teil 2** Nach weiteren Wochen härtesten Sprachtrainings ist der Moment da, die Wette einzulösen: Pickering und Higgins nehmen Eliza zum jährlichen Botschaftsball mit. Der Abend wird ein Triumph, die elegante Gesellschaft ist entzückt von der charmanten jungen Dame. Selbst der ungarische Sprachforscher Professor Karpathy, ehemaliger Schüler von Higgins und Experte im Entlarven von Betrügern, ist überzeugt: Wer eine so reine Sprache spricht wie Eliza, muss eine Prinzessin sein! Wieder daheim feiern die Männer den Erfolg. Dass dieser nicht allein auf ihrer Leistung beruht, übersehen sie dabei. Nach einem Streit verlässt Eliza Higgins' Haus, merkt aber bald, dass sie als Lady in ihr altes Leben nicht zurückkehren kann. Schließlich schüttet sie ihr Herz bei Mrs. Higgins aus. Hier findet Henry Eliza und erkennt verblüfft, wie sehr sie ihm doch fehlt. Eliza aber hat inzwischen eigene Pläne. Für eine Rückkehr scheint es zu spät ...

# *Von der Herrschaft der Sprache zur Macht der Musik*

Andreas Homoki  
über den frischen  
Blick, den Charme  
der Apparate und  
die pure Lust an  
der Musik

**S**ie gelten als ausgewiesener Opernregisseur und haben so ziemlich alles inszeniert von Mozart bis Wagner, von Strauss bis Aribert Reimann. Musical stand bisher nicht auf ihrer Agenda ...  
**ANDREAS HOMOKI** Dabei bin ich eigentlich übers Musical zum Musiktheater gekommen!

Ich mochte Musicals schon immer, im Gegensatz zur Oper übrigens, der Zugang ist ja auch viel leichter. Als ich an an der damaligen Hochschule der Künste Berlin Musik studierte, entdeckte ich, dass es mir großen Spaß machte, auf der Bühne zu singen und zu spielen. Bei einem Musical-Projekt stellte ich dann fest, dass ich auf szenischen Proben viele eigene Einfälle hatte. So kam ich zur Regie, und der Weg zur Oper war der konsequente nächste Schritt.

**Steht anders als bei der Oper beim Musical nicht die Szene stärker im Vordergrund als die Musik?**

**ANDREAS HOMOKI** Zunächst einmal steht für einen Regisseur auch in der Oper immer die Szene im Vordergrund, dafür wird er schließlich engagiert. Andererseits ist es eigentlich immer die Musik, die inszeniert. Sie zeigt mir, wo Beschleunigungen, emotionale Höhepunkte und dramatische Wendungen sind. Sie führt mich, bietet mir Widerstände – meine Arbeit besteht zum größten Teil darin, dass ich auf die Musik reagiere.

**Ist es so anders, ein Musical zu inszenieren als ein Singspiel oder eine Operette? Hier wie dort gibt es musikalische Gesangsnummern und gesprochene Dialoge ...**

**ANDREAS HOMOKI** Im Musical sind die Musiknummern meist viel kürzer als in der Oper und selten wirklich handlungstragend. Sie sind oft reine Shownummern, in denen sich eine bestimmte Emotion in eine Traum- oder Revuewelt verwandelt. Zwischen ihnen nehmen die Dialoge viel mehr Raum ein als beispielsweise in einer Opéra comique oder auch Operette. Die Handlung wird fast ausschließlich durch die Dialoge vorangetrieben. Diese Polarität zwischen Kammerspiel und großer Revue bedingt einerseits über weite Strecken einen sehr feinen Pinsel wie im Schauspiel und zwingt mich gleichzeitig, sehr früh und weit vor dem eigentlichen Probenbeginn großformatig zu denken und detaillierte Entscheidungen zur Gesamt-Architektur des Abends zu treffen: Wie sehen die großen Shownummern aus? Wieviel Personal wird pro Nummer benötigt? Wieviel soll getanzt werden? Gibt es reine Solo-Nummern, die zu einer Revue-Nummer erweitert werden sollten? Wie viele szenische Verwandlungen sind nötig, wie viele Kostüme und vieles mehr ...

**Gutes Regiehandwerk ist Ihnen in Ihrer Arbeit sehr wichtig. Was verstehen Sie genau darunter?**

**ANDREAS HOMOKI** Zunächst gehört dazu eine klare konzeptionelle Vorarbeit – herauszuarbeiten, worum es im Stück wirklich geht. Dann muss man in der Lage sein, die konzeptionellen Ideen auch sichtbar zu machen und sie umzusetzen – mit dem einzelnen Darsteller genauso wie mit dem Chor oder der Dance Company. Die Musik gibt dabei vieles vor. Musik lässt sich zwar inhaltlich sehr verschieden interpretieren, legt andererseits durch ihre Struktur jedoch sehr viel fest. Tempo, Dynamik, Stillstand, Intensität, Lautstärke, Kontinuität, das sind Parameter, denen man sich nicht entziehen kann, egal ob im Musical oder in der Oper. In der Oper zum Beispiel besteht die Herausforderung oft darin, bei musikalischen Wiederholungen inhaltlich Gleiches neu zu formulieren. Bei Wiederholungen muss ich als Regisseur dieselbe Situation szenisch

immer wieder neu artikulieren, dann erfahre ich sie plötzlich neu und aus anderem Blickwinkel. Oder wenn sich die Musik plötzlich ändert, dann will ich das auch sehen. Es geht darum, die Aufmerksamkeit des Zuschauers – für ihn selbst oft gar nicht wahrnehmbar – frisch und fokussiert zu halten. Es gilt: Ich höre nur, was ich sehe. Oder: Was ich sehe, höre ich besser.

Ein Zuschauer sagte vor Kurzem: »Bei *My Fair Lady* braucht man doch gar keinen Regisseur. Da weiß doch jeder, wie es aussehen soll.«

**ANDREAS HOMOKI** Wie soll das denn gehen: Alle wissen, wie es aussehen soll, und legen dann irgendwie los? Tatsächlich ist nicht zu leugnen, dass jeder sofort bestimmte Bilder im Kopf hat, wenn er an das Stück denkt. Und auch ich finde, dass – salopp gesagt – *My Fair Lady* aussehen sollte wie *My Fair Lady*. Es gibt einfach Stücke, die man stärker als andere mit einem bestimmten Kolorit und einer bestimmten Zeit verbindet. Zum Beispiel diese alten Apparate, wie sie Higgins für seine Aufnahmen benutzt, die sind doch sehr charmant, und ich würde viel verschenken, würde ich das Stück aktualisieren und Higgins müsste plötzlich mit einem iPod hantieren. Auch die für das Stück so wichtige Klassengesellschaft ist in heutigen Großstädten viel komplexeren multi-ethnischen Konstellationen gewichen. Allerdings hat mich bei Aufführungen und auch in dem berühmten Film mit Audrey Hepburn oft gestört, dass ich diese Klassenunterschiede nie deutlich genug wahrgenommen habe. Um 1910 trugen eben auch Arbeiter Melonen auf dem Kopf und die Arbeiterinnen Hüte und lange Kleider und wirken auf historischen Fotos auf uns heute fast elegant. Meiner Eliza als Konsequenz ein schmutziges Gesicht zu schminken, um sie als Proletarierin kenntlich zu machen, ist mir als Theatermittel zu klein. Daher haben wir die Zeit der Handlung geringfügig verschoben – in die zwanziger Jahre, die ja gerade auch für Berlin sehr prägend waren. Was nebenbei hervorragend zum Berliner Dialekt passt, den wir benutzen.

Lassen sich die Klassenunterschiede, die in der englischen Sprache unverrückbar zementiert sind, einfach so ins Deutsche übertragen?

**ANDREAS HOMOKI** In Berlin schon! Denn das Berlinische ist nicht nur ein Dialekt, sondern auch ein Soziolekt – ganz analog zum Cockney des Londoner East End, das Eliza benutzt. Higgins hat recht, wenn er sagt, dass Sprache sozial stigmatisieren kann. Eltern achten von jeher darauf, dass ihre Kinder »schön« sprechen, weil das Beherrschen der Hochsprache Voraussetzung für den sozialen Aufstieg ist. Ein allzu breites Berlinisch läuft in bestimmten Kreisen auch heute noch Gefahr, als »Proletensprache« diskreditiert

ULRICH GREINER

*Der Sprachpfleger  
gleichet einem  
Gärtner, der lange  
gegen ein bestimmtes  
Unkraut in seinem  
Blumenbeet kämpft,  
bis er am Ende  
einsehen muss, dass es  
eigentlich ganz aparte  
Blüten treibt.*

zu werden. Das ist nicht überall so. Kölsch zum Beispiel hat zwar ebenfalls schichtspezifische Ausprägungen, aber man ist bis ins Großbürgertum stolz auf »unser kölsche Sprooch«. In der Schweiz, wo ich jetzt lebe, ist die Mundart überhaupt nicht sozial belegt und alle sprechen sie, völlig unabhängig von der sozialen Herkunft. Würde ich das Stück in Zürich so inszenieren, dass Higgins Eliza ihre Schweizer Mundart zugunsten eines »reinen« Hochdeutschen austreiben will, käme das sehr negativ rüber. Berlinisch ist also ideal für *My Fair Lady*. Wenn man das Stück ins Deutsche übersetzt, kann es eigentlich nur hier spielen.

**Eliza Doolittle ist Blumenverkäuferin. Was ist daran eigentlich so schlimm?**

**ANDREAS HOMOKI** Tatsächlich verstehen wir heute gar nicht, warum alle im Stück so entsetzt sind, wenn es heißt: »Oh Gott, ein Blumenmädchen!« Wenn ich das Wort heute höre, verbinde ich damit eher einen Blumenladen oder ein Hippiemädchen. Es geht eigentlich um das Proletarische, das stigmatisiert Unterschichtliche, von dem sich die Oberschicht auch durch die Sprache abgrenzen will. Das Stück ist eine Persiflage der Klassengesellschaft, die auch Higgins im Grunde verachtet. Er kann sich das leisten, weil er oben steht, aber eigentlich ist er ein Rebell, der mit jeglichem Upperclass-Schmutz nichts am Hut hat. Er sagt, die Herrschaft der Oberschicht basiere nur auf der Sprache. Wehe euch, wenn die Proletarier anfangen, schön zu sprechen, dann seid ihr alle erledigt! Eine absurde Überzeichnung, aber es ist tatsächlich etwas dran! Wenn ich nicht kultiviert sprechen kann, habe ich auch in Deutschland ein Problem. Mit einer »prolligen« Sprache wird man kein Vorstandschef.

**Sozialer Klassenkampf als Musical – das klingt nach keinem ganz einfachen Unterfangen. Die meisten haben ja besonders die Verfilmung im Kopf, wenn sie an *My Fair Lady* denken ...**

**ANDREAS HOMOKI** Keine Sorge, eine Persiflage ist – auch wenn es um die Klassengesellschaft geht – vor allem etwas, über das gelacht werden soll. Und selbstverständlich wird auch die Ausstattung in puncto Opulenz keine Wünsche offen lassen – wie es sich für ein Musical gehört. Aber im Gegensatz zur Verfilmung mit Audrey Hepburn, in der die Darsteller geradezu naturalistisch geführt werden, bemühen wir uns um eine pointiertere Spielweise, die bis ins Slapstickhafte reicht. Anders als in der Oper, wo szenische Glaubwürdigkeit durch Natürlichkeit der Bewegung angestrebt wird, artikuliert sich im Musical alles über Tanzmusik – alles wird sofort zum Tanz!

Also gilt auch für *My Fair Lady* »prima la musica«?

**ANDREAS HOMOKI** Alles ist Musik. Selbst die Dialoge müssen so gesprochen werden, dass von ihnen ein Rhythmus und eine Musikalität ausgeht. Sobald aber das Orchester einsteigt, muss man das Gefühl haben, die Leute singen, weil es ihnen Spaß macht, weil sie Lust haben, sich jetzt so auszudrücken. Eine wichtige Referenz sind für mich die alten Musicalfilme aus den 1940er Jahren wie Gene Kellys *Singing in the rain*. Auch Solonummern haben dort immer etwas Choreographisches, sind extremer im Ausdruck, vergrößert, überspizter im Gestus, kabarettistisch. Eine Figur singt, weil sie fröhlich oder traurig ist. Deshalb tanzt sie auch plötzlich beim Singen. Sie macht Musik. Mit dem ganzen Körper!

*My Fair Lady* wird landauf, landab gespielt. Wie unterscheidet sich die Inszenierung an der Komischen Oper Berlin von diesen Produktionen?

**ANDREAS HOMOKI** Zum Beispiel dadurch, dass wir das Stück absolut strichlos spielen! Gerade im Stadttheater gilt das Musical ja oft als kleine Form, bei der man schon mal den Rotstift ansetzt. Doch *My Fair Lady* ist nun wirklich alles andere als klein! Bei uns wird jede Nummer des Stückes gespielt und das in ihrer gesamten Länge. Und groß besetzt mit bis zu 70 Mitwirkenden. Gerade hier an der Komischen Oper Berlin, die sich in den letzten Jahren eine weitreichende Kompetenz im Umgang mit dem Musical erworben hat, stehen wir in der Pflicht, *My Fair Lady* in einem Maßstab zu spielen, wie es wohl nirgendwo sonst auf der Welt möglich ist.







# DER LANGE WEG ZUM WELTERFOLG

## oder: am Anfang war das Wort

von Johanna Wall

**N**ew York City, Frühjahr 1956: Vor dem Marc Hellinger Theatre ist der Teufel los. Menschen drängen sich um den Theaterzugang, haben zum Teil ihre Nachtlager auf dem Bürgersteig aufgeschlagen oder treten ungeduldig von einem Fuß auf den anderen. Ein nicht mehr ganz junger Herr schlängelt sich durch die Reihen, verteilt kostenlos Kaffee. Dass er wirklich der ist, der er vorgibt zu sein, glaubt ihm keiner: »Wenn Sie der Komponist sind, bin ich der König von Dänemark!« Aber es ist tatsächlich Frederick Loewe. Gemeinsam mit Alan J. Lerner konnte er wenige Tage zuvor die Premiere von *My Fair Lady* feiern – der Anlass für den ganzen Trubel. Die Karten sind innerhalb kürzester Zeit restlos ausverkauft – für die nächsten zwei Jahre! Die Menschen in der Schlange müssen sich also noch etwas gedulden. *My Fair Lady* ist seit seiner Premiere am 15. März 1956 ein Sensationserfolg, gleichermaßen umjubelt von Presse wie Publikum. In den nächsten sechs Jahren wird es allein auf dem Broadway 2.717-mal aufgeführt und damit die erfolgreichste Produktion der Ära. Das Musical wird mit dem Tony Award ausgezeichnet, die Schallplattenaufnahme steht für zwei Jahre an der Spitze der Charts.

Die deutsche Erstaufführung findet 1961 am Berliner Theater des Westens unter anderem mit Karin Hübner, Paul Hubschmidt und Rex Gildo in den Hauptrollen statt. Die Übersetzung besorgt Robert Gilbert, der schon für Ralph Benatzkys *Im Weißen Rössl* und zahlreiche Filmschlager von Werner Richard Heymann (»Liebling, mein Herz lässt dich grüßen«, »Das gibt's nur einmal« u. a.) die Texte geschrieben hatte. Auch Hanns Eislers »Stempellied« stammt aus seiner Feder. Nachdem er auf Grund seiner jüdischen Herkunft während des Zweiten Weltkriegs in die USA emigrieren musste, konnte er nach seiner Rückkehr mit *My Fair Lady* endlich wieder an die

Vorkriegserfolge anknüpfen. Frederick Loewe – den Mann mit dem Kaffee – kannte er noch als Friedrich Löwe. In Kindertagen hatten sie in Berlin gemeinsam im Sandkasten gebuddelt. *My Fair Lady* wurde in weitere zehn Sprachen übersetzt und so zu einem internationalen Kassenschlager. Plácido Domingo spielte in der spanischsprachigen Erstaufführung in Mexico City einen von Doolittles Kumpanen. 1964 erfolgte in Moskau mitten im Kalten Krieg die erste russischsprachige Aufführung eines amerikanischen Musicals jenseits des Eisernen Vorhangs. Doch so steil der Aufstieg des Jahrhundert-Musicals auch war, der Weg dorthin war ähnlich lang und beschwerlich wie der zum Kartenschalter des Marc Hellinger Theatres am 16. März 1956 ...

### Eine ungewöhnliche Romanze

Ziemlich genau 44 Jahre vor der Uraufführung von *My Fair Lady*, im März 1912 machte sich der spätere Nobelpreisträger George Bernard Shaw an die Arbeit zu seiner bis heute beliebtesten und bekanntesten Komödie: *Pygmalion*. »Es ist die Geschichte eines armen Mädchens, das am Portal einer Kirche einem Gentleman begegnet und von ihm in eine wunderschöne Dame verwandelt wird. Das nenne ich Romanze.« Im engeren Sinne »romantisch« geht es in der Geschichte über den egozentrisch-skurrielen Sprachforscher Henry Higgins, der durch brachiales Sprachtraining die raubeinige Blumenhändlerin Eliza Doolittle zu einer Dame der höheren Gesellschaft zurechtstutzt, allerdings nicht zu.

Wie schon am Titel ablesbar, bezieht sich Shaw in seinem Werk auf antike Vorbilder, nämlich den Mythos des Pygmalion, wie er um die Zeitenwende von Publius Ovidius Naso in Verse gefasst wurde. Bei Ovid verbirgt sich hinter dem Namen Pygmalion ein Bildhauer, der sich – der Frauenwelt überdrüssig – nur mehr der eigenen Arbeit widmet und in eine von ihm selbst geschaffene Statue verliebt. Wie schon der sagenhafte Künstler versucht auch Henry Higgins, Eliza nach seinen spezifischen Vorstellungen zu einem weiblichen Idealbild zu formen, wenngleich es bei Shaw dabei nicht unbedingt um Liebe geht.

### Elise oder Eliza?

Neben der antiken Vorlage mögen auch andere literarische und historische Quellen Shaw als Inspiration gedient haben. So behandelt die Erzählung *Regine* von Gottfried Keller den authentischen Fall des Schweizer Kinder- und Nähmädchens Elise (!) Egloff, die Mitte des 19. Jahrhunderts als unstandesgemäße Braut ihres Verlobten, des Heidelberger Professors Jacob Henle, in einem wohldokumentierten

Experiment durch ihn und seine Familie mit Hilfe systematischer Bildung zu einer Dame der besseren Gesellschaft geformt werden sollte. Das größte Problem dabei war laut Henles Schwester, dass es Elise schlicht unmöglich war, untätig herumzusitzen, wie es sich für eine Frau des Bildungsbürgertums zur damaligen Zeit geziemte. Shaw, der gute Deutschkenntnisse besaß, kannte mit großer Wahrscheinlichkeit Gottfried Kellers Werk, das um die vorvergangene Jahrhundertwende im englischsprachigen Raum zum Teil höher eingeschätzt wurde als die Schriften Goethes.

Ein aus Shaws Perspektive noch aktuellerer Vorfall hat wohl direkten Niederschlag in seinem *Pygmalion* gefunden. Es ist der Fall der 13-jährigen Eliza Armstrong, die, wie die Eliza Doolittle des Dramas, im Londoner Stadtteil Lisson Grove geboren wurde. 1885 wurde das Mädchen von ihrer Mutter, einer Alkoholikerin, für 5 £ (nach heutiger Währung ca. 530 €) an einen Bordellbesitzer verkauft. Eingefädelt hatte den Handel der Journalist W. T. Stread, der damit eine beispiellose Kampagne gegen die im Vereinigten Königreich grassierende Kinderprostitution initiierte, die als »The Maiden tribute of modern Babylon« in die Geschichtsbücher einging. Stread erwirkte so immerhin die Anhebung des heiratsfähigen Alters bei Mädchen von 13 auf 15 Jahre. Der Ruf des Stadtteils Lisson Grove aber war dermaßen ruiniert, dass die Straße, in der Eliza gelebt hatte, umbenannt wurde.

### Der echte 'enry 'iggins



b sich hinter dem »wahren« Henry Higgins tatsächlich Shaw selbst verbirgt, wie immer wieder zu lesen ist, sei dahingestellt. Gesichert ist allerdings Shaws intensives Verhältnis zur Wunschbesetzung der Uraufführungs-Eliza: Stella Patrick Campbell.

Sie galt vielen als »Geschöpf« des Dramatikers. Mit der Schauspielerin verband ihn eine 15-jährige zum Teil leidenschaftliche Beziehung, aus der er sich jedoch – angeblich zugunsten seiner Arbeit – schließlich zurückzog. Auch der Gesangslehrer von Shaws Mutter, John Vandaleur Lee, wurde zu Zeiten als Vorbild für Henry Higgins, wenn nicht sogar als leiblicher Vater des Dramatikers gehandelt. Shaw nennt im Vorwort des Stücks allerdings einen anderen Namen: Henry Sweet. Sweet galt als ebenso misanthropischer wie genialer Phonetiker und verfasste Ende des 19. Jahrhunderts eine eigene Lautschrift, die sich allerdings – angeblich aufgrund akademischer Ränkespiele und des exzentrischen Benehmens Sweets – nicht durchsetzen konnte. Sweet gilt als Genius, selbst wenn er es nie zu der von ihm angestrebten Professur in Oxford brachte.

**Leute, lernt sprechen!**

George Bernard Shaw war sich durchaus bewusst, dass ein Stück mit einem Phonetik-Professor als männliche Hauptrolle nicht gerade der Stoff für einen Publikumshit ist. Jenseits der Tatsache, dass das Werk wider Erwarten äußerst positiv aufgenommen wurde, schien dies dem Autor allerdings herzlich egal zu sein: »Das Stück ist so nachdrücklich und offensichtlich didaktisch, und sein Sujet gilt als so trocken, dass es mir eine Freude ist, es all jenen Schlaubern an den Kopf zu knallen, die wie die Papageien ständig wiederholen, dass Kunst nie didaktisch sein sollte. Ich halte mit meiner Behauptung dagegen, Kunst sollte nie etwas anderes sein!« Als 20-jähriger war Shaw aus Irland nach England übersiedelt und hatte am eigenen Leibe zu spüren bekommen, welche Türen dem verschlossen bleiben, der sich nicht im Idiom der höheren britischen Schichten auszudrücken weiß. Einen Großteil seines Privatvermögens vermachte er einem Projekt zur Reform der englischen Sprache, regte höchst persönlich die Schaffung eines neuen phonetischen Alphabets an und war Vorsitzender im Beratungskomitee »On Spoken English« des BBC. Sein wichtigstes Ansinnen in *Pygmalion* war nach eigenem Bekunden, »die Menschen darüber aufzuklären, dass es so etwas wie Phonetiker überhaupt gibt« und dass sie zu den »wichtigsten Menschen im heutigen England« gehörten. Ihm ging es darum, »all jene bedauernswerten Menschen zu ermutigen, denen aufgrund ihres Akzents berufliche Aufstiegschancen verwehrt blieben«. Als Realist forderte er allerdings weniger die Auflösung der sozialen Hierarchien als vielmehr deren Durchlässigkeit. Dies bezieht sich jedoch nur auf jene, die diesen mühevollen Weg überhaupt anstrebten. Prinzipiell ist der sogenannte »soziale Aufstieg« bei Shaw gar nicht uneingeschränkt positiv gewertet. Für Elizas Vater, Alfred P. Doolittle, bedeutet er keine Befreiung, sondern eine Nötigung. Shaws etwas widersprüchlich wirkender Ausspruch – »lieber ein ehrlicher und natürlicher Slum-Dialekt als die nachgemachte vulgäre Ausdrucksweise der Golfclubs!« – klingt vor diesem Hintergrund weit weniger snobistisch und lässt den Ästhet hinter dem Gesellschaftskritiker erkennen. Bis heute sind die Grenzen zwischen einzelnen sozialen Klassen im Vereinigten Königreich schärfer gezogen und zeichnen sich prägnanter in der Sprache ab als in vielen anderen europäischen Sprachen – das Deutsche mit eingeschlossen, wobei das Berlinische hierbei eine gewisse Ausnahme bilden mag.





### Erster Anlauf – vergebliche Liebesmüh

**D**ie Uraufführung von *Pygmalion* erfolgte, trotz des spezifisch englischen Sujets, 1913 in deutscher Sprache am Hofburgtheater in Wien. Die Erstveröffentlichung im Druck erschien im selben Jahr ebenfalls in deutscher Übersetzung. Es verwundert

deshalb nicht, dass sich gerade Franz Lehár 1921 als Erster um die Rechte für eine Operettenversion des Erfolgsstücks bemühte. Shaw ließ bei seiner Antwort an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: »Ich verbitte mir solche Vergewaltigungen!«

Der ungarische Produzent Gabriel Pascal konnte in den 1930er Jahren dennoch die Filmrechte von Shaw erwerben. 1935 drehte Erich Engel den Streifen *Pygmalion* mit Jenny Jugo und Gustav Gründgens in den Hauptrollen, eine britische Verfilmung folgte drei Jahre später. Am preisgekrönten Drehbuch zu Letzterer arbeitete sogar Shaw selbst mit und fügte unter anderem die Ballszene in der Botschaft ein, die sich auch im Musical wiederfindet. Pascal versuchte, den Stoff auch in den USA an den Mann, besonders aber, an den Broadway zu bringen. Doch dies erwies sich, nicht nur wegen des Verdikts des inzwischen verstorbenen Shaw, als äußerst schwierig. Das Stück, im Textbuch als »Romanze« bezeichnet, war zwar ein Publikumsrenner. Aber das »Unhappy Ending« und die Tatsache, dass keine Liebesgeschichte im Zentrum steht und darüber hinaus ein weiterer Handlungsstrang mit einem musicaltypischen buffonesken zweiten Liebespaar fehlt, war lange Zeit Grund genug, dass sich niemand am Broadway für eine Bearbeitung interessierte. Gleich eine ganze Riege renommierter Künstler winkte ab, unter ihnen Rodgers & Hammerstein II, Cole Porter und Noël Coward. 1952, über 20 Jahre nachdem Pascal die Rechte erworben hatte, bot er den »Ladenhüter« schließlich dem Musical-Texter Alan J. Lerner an – doch auch der schlug das Angebot zunächst aus.

### Lerner und Loewe – Das gemischte Doppel

Ein Jahr zuvor hatten Lerner und sein Komponist Frederick Loewe mit *Paint Your Wagon* einen großen Erfolg am Broadway gefeiert. Lerner war der Sohn eines wohlhabenden Textilunternehmers und wuchs in einem Apartment in der mondänen Park Avenue auf. Eigentlich sollte der Harvard-Absolvent und Klassenkamerad John F. Kennedys geschäftlich in die Fußstapfen des Vaters treten, setzte sich aber schließlich mit seinem Wunsch durch, ans Theater zu gehen. Er war bekannt als Gentleman und für seinen außergewöhnlichen Sinn für Humor, aber auch dafür, achtmal verheiratet

und zeitweilig medikamentensüchtig gewesen zu sein. Besonders aber litt er Zeit seines Lebens beruflich an massiven Versagensängsten. Der 15 Jahre ältere Loewe war aus anderem Holz geschnitzt. Geboren im Jahre 1901 unter dem Namen Friedrich Löwe als Sohn österreichischer Eltern in Berlin, wurde sein musikalisches Talent früh entdeckt. Eine Klasse unter dem weltberühmten chilenischen Pianisten Claudio Arrau studierte er am renommierten Stern'schen Conservatorium Klavier und trat bereits als 20-Jähriger solistisch auf. Mit seinem Vater, einem international gefragten Operettentenor, verließ er Mitte der 1920er Jahre Berlin und versuchte in den USA sein Glück, was sich als kompliziert herausstellte. Zunächst verdiente er sein Geld als Stummfilmpianist, während der wirtschaftlichen Depression versuchte er sich aber auch als berittener Postmann im ländlichen Montana und schlug sich als Preisboxer durch. Sein späteres Motto lautete: »Ich bin zu alt, um bescheiden zu sein.«

Erstmals kennengelernt hatten sich Lerner und Loewe Anfang der 1940er Jahre in einem angesagten New Yorker Club. Nach einigen Anläufen hatten sie 1947 mit *Brigadoon* einen ersten großen Erfolg verbuchen können. 1952 galten sie als eingespieltes Team. Für ein Vierteljahrhundert bildeten Lerner und Loewe eines der produktivsten Künstlergespanne des Broadway. Ihre Arbeitsweise beschrieb Lerner als äußerst pragmatisch: »Zuerst entschieden wir, wo im Stück ein Song gebraucht wurde. Dann: Worum soll die Nummer gehen? Drittens: Welche Stimmung soll der Song haben? Viertens: Ich gab Loewe einen Titel. Dann schrieb er die Musik, und das generelle ›Gefühl‹ des Songs wurde festgelegt. Und wenn er die Musik fertig hatte, schrieb ich die Verse.« Die künstlerische Einzigartigkeit des Duos aber beschreibt ein Biograf: »Lerners Texte sind wie geschliffen Glas. Loewe denkt Musik in Farben.«

### Zweiter Anlauf – Die Nuss ist geknackt!

Zwei Jahre nachdem Lerner den *Pygmalion*-Stoff erstmals abgelehnt hatte, hatten sich die Zeichen in der Musicalbranche gewendet. Lerner selbst wunderte sich: »Unüberwindbare Probleme wurden nicht gelöst, sie lösten sich einfach von selbst.« Über seinen Anwalt – Pascal war inzwischen verstorben – erwarb Lerner bei Shaws Erben die Verwertungsrechte von *Pygmalion*. Plötzlich war es für ein Broadway-Musical, das bis dato besonders Wert auf eine starr festgelegte Dramaturgie, eine ausgewogene Anzahl von Einzel- und Ensemblenummern und ein großes Showfinale gelegt hatte, kein Tabu mehr, sieben von sechzehn Songs als Monologe zu gestalten und im gesamten Stück nur zwei große Tanznummern – sogenannte »production numbers« – einzubauen. Nach der Pause wurde

überhaupt nur noch einmal getanzt und das nicht einmal im Finale. Was das Singen anging, sah es nicht viel anders aus: Die Rolle des Henry Higgins wurde an die Fähigkeiten des musikalisch vollkommen unbeleckten Rex Harrison – eine Empfehlung Noël Cowards, der seinerseits die Rolle abgelehnt hatte – angepasst. Dass der Schauspieler halbwegs im Rhythmus sprechen konnte, genügte dem Komponisten. Während Shaw seine Figuren ganz durch ihren jeweiligen Jargon definierte und sein Stück »mit der ihm eigenen Sprachmusik« für gut befand, verlieh Loewe den Charakteren durch ihr spezifisches musikalisches Idiom eine zusätzliche Ebene. Die vermeintliche Not des Higgins-Darstellers wurde zur Tugend, indem der sprachversessene Higgins bei Loewe eine für die Figur treffende, gänzlich unsinnlich trockene Sprachmelodie erhielt. Typisch zu hören ist das in seiner ersten Nummer, dem über weite Teile in dozierendem Sprechgesang gehaltenen »Kann denn die Kinder keiner lehren, wie man spricht?«. Eliza hingegen ist zwar in ihren gesprochenen Dialogen nicht auf den Mund gefallen, verrät aber schon durch den sanglich-lyrischen Tonfall ihrer ersten Nummer »Wäre das nicht wundaschön« viel über ihre emotionale Kraft. Elizas große Gefühlstiefe – oder besser -höhe? – spiegelt sich auch in ihrer großen stimmlichen Bandbreite, zum Beispiel im gesangstechnisch anspruchsvollen »Ich hätt' getanzt heut' Nacht«. Higgins darf – oder muss? – sich erst ganz am Ende auf das gefährliche Terrain der Gefühle und des melodiosen Gesangs wagen, nämlich genau dann, wenn er entdeckt, wie sehr ihm Eliza ans Herz gewachsen ist und er verwundert feststellt: »Ich bin gewöhnt an ihr Gesicht.« Eliza ist als seine gelehrige Schülerin zu diesem Zeitpunkt an einem gänzlich anderen Punkt angelangt: Wie weit es der Sprachfetischist Higgins mit seinen Erziehungsversuchen bei ihr gebracht hat, zeigt sich nicht zuletzt im Song »Tu's doch«, in dem sie den armen Freddy – dem im Übrigen die einzige Arie des Stücks vergönnt ist – mit rhetorischer Raffinesse vollends aus dem Konzept bringt. Auch an anderer Stelle gelingt es Loewe, Shaws Text in musikalisch sinnfällige Formen zu fassen. So in der feurig-rhythmischen und thematisch stimmigen Sprechübungs-Habanera »Es grünt so grün, wenn Spaniens Blüten blühen« oder in der großen, an die klassische Wiener Operette – und damit zu Zeiten des aufkommenden Rock 'n' Roll an überkommene Konventionen – gemahnende Walzernummer beim Botschaftsball.

Lerner hielt sich in seiner textlichen Umsetzung erstaunlich nah an Shaws Vorlage, wenngleich sein Schluss zumindest die Möglichkeit eines glücklichen Endes für Eliza und Higgins zulässt – Shaw hatte sein Stück noch 1939 extra umgeschrieben, um derartigen Deutungsansätzen einen Riegel vorzuschieben. Anders als bei Shaw erfahren die Charaktere – insbesondere der der Eliza – eine gewisse

Entwicklung innerhalb des Stücks. Eliza, die sich, alles andere als blauäugig, selbst für ihr Sprachstudium bei Higgins entschlossen hat, merkt zwar am Ende, dass sie nicht nur eine Kompetenz gewonnen, sondern auch eine Heimat – und ein Stück ihrer Selbst – verloren hat, doch lässt sie in ihrem pragmatischen Do-it-yourself-Gestus auch als Lady die besten Seiten ihres alten Ichs durchblitzen. Der Hyperrationalist Higgins hingegen entdeckt schließlich doch noch seine weiche Seite. Es ist einer der anrührendsten – und inszenatorisch schwierigsten – Momente des Stücks, wenn er vor der plötzlich aufgetauchten Eliza nach den rechten Worten ringt und seine bisher chauvinistische Frage nach den Pantoffeln ganz und gar deplatziert wirkt. Lerner mag hier weniger realistisch sein als Shaw, aber darin sah er keinen Makel: »Sie müssen im Kopf behalten, dass es so etwas wie Realismus oder Naturalismus im Theater nicht gibt. Das ist ein Mythos. Gäbe es im Theater Realismus, gäbe es nie einen dritten Akt. Nichts endet so. Das menschliche Leben ist ein Stückwerk aus tausenden und abertausenden von kleinen Stücken. Wer einen Roman schreibt, sucht sich zwanzig oder dreißig davon aus. Für ein Musical sogar noch viel weniger.«



# CETERUM CENSEO

VON PROF. RAINER WOLF

Professor für Sprecherziehung,  
Stimmbildung, Rezitation und  
lyrisch-musikalische Vortragskunst  
Universität der Künste Berlin

»Als deutscher Higgins möchte ich darauf aufmerksam machen, dass eine der Sprechübungen in der deutschen Übersetzung von *My Fair Lady* keinen Sinn hat: ›Ich sehe Krähen in der Nähe, Rehe noch eher näher.‹ Für den englischen Dialekt des Südost-Londoner Cockney ist es typisch, dass das ›H‹ nicht ausgesprochen werden kann. Im Deutschen wird das ›H‹ am Wortanfang immer problemlos ausgesprochen. Das ausgesprochene ›H‹ in ›Krähen‹, ›Nähe‹, ›Rehe‹ ist jedoch regelrecht falsch! Im Wortinneren wird das ›H‹ nur zwischen zwei identischen Vokalen gesprochen. Das ist allerdings nicht der Fall bei ›eher‹, da vor dem ›H‹ ein langes ›Ee‹ steht und dahinter ein Schwa, also der auslautende Murmelvokal. Es gibt im Deutschen nur drei Wörter mit zwei identischen Vokalen vor und hinter dem ›H‹, in denen es ausgesprochen wird: aha, oho und Uhu.«



LUDWIG WITTGENSTEIN

*Die Grenzen  
meiner Sprache  
bedeuten die  
Grenzen meiner  
Welt.*





# THE PLOT

## *My Fair Lady*

**Part 1** Clash of the classes: Colonel Pickering accidentally bumps into the flower girl Eliza Doolittle, who instantly launches into a wild rant. Just then, they are joined by the phonetics professor Henry Higgins. He claims that not only can speech determine a person's class distinction, it even has the power to change it. Were he to teach the flower girl to speak »properly«, she could soon run her own shop as a respectable lady. Eliza – on top of it all punished with a chronic drunkard for a father – sees her chance to escape her gloomy existence and seeks out Higgins in order to take lessons from him. Colonel Pickering, who shares a burning passion for linguistics with Higgins, proposes a bet to the professor. He is convinced that the phonetician will never succeed in turning Eliza into a lady. Higgins accepts the bet, and Eliza, now his pupil, moves in with the confirmed bachelor and his housekeeper, Mrs. Pearce. And so begins an arduous learning period for the girl. But a first taste of success inspires! Eliza is to be subjected to an initial test run among high society at the races in Ascot in the presence of Henry's mother, Mrs. Higgins. But her first foray turns into a debacle. Nevertheless, Eliza finds a fervent admirer in the posh Freddy Eynsford-Hill.

**Part 2** After more weeks of intense linguistic training, the time arrives to settle the bet: Pickering and Higgins present Eliza at the annual Embassy Ball. The evening ends in triumph, grand society is enchanted by the charming young lady. Even the Hungarian linguist, Professor Karpathy, a former pupil of Higgins and an expert in exposing imposters, is convinced: Anyone who speaks a language as pure as Eliza's must be a princess! Back home, the men celebrate their success. They forget that this was not their achievement alone. After a fight, Eliza leaves Higgins' house in a rage but soon realises that as a lady she cannot return to her old life. In the end, she pours out her heart to Mrs. Higgins. That's where Henry finds Eliza and to his own bafflement realises how much he misses her after all. But Eliza has made her own plans. It seems that it is too late for her to return ...

# L'INTRIGUE

## *My Fair Lady*

### 1<sup>ère</sup> partie

Choc des classes : le colonel Pickering bouscule par inadvertance la marchande de fleurs Eliza Doolittle, qui à l'instant commence à râler. C'est alors que Henry Higgins, professeur de phonétique de son état, fait irruption. Il soutient que par la langue, on peut non seulement déterminer la classe à laquelle appartient une personne, mais aussi la changer. S'il lui apprenait à maîtriser « correctement » son langage, la marchande de fleurs pourrait bientôt tenir sa propre boutique et devenir une dame respectable. Eliza – qui pour son malheur a pour père un poivrot sans volonté – entrevoit là une chance d'échapper à son destin et rend visite au professeur pour lui demander des leçons. Le colonel Pickering, qui partage avec Higgins une passion ardente pour la linguistique, lance au professeur un défi, certain que le phonéticien ne parviendra jamais à faire d'Eliza une lady. Higgins accepte le pari et Eliza s'installe en tant qu'élève chez le célibataire et sa gouvernante, Mrs Pearce. Ainsi commence un apprentissage difficile pour la jeune fille. Ses premiers progrès lui ayant donné des ailes, on décide de présenter Eliza à la haute société au derby d'Ascot, en présence de la mère de Henry, Mrs Higgins. L'épreuve du feu tourne à la débâcle. Mais, à cette occasion, Eliza suscite néanmoins l'enthousiasme d'un jeune homme de bonne famille nommé Freddy Eynsford-Hill.

### 2<sup>ème</sup> partie

Après encore quelques semaines d'entraînement intensif, il est temps de savoir qui a gagné son pari : Pickering et Higgins emmènent Eliza au bal annuel de l'ambassade. La soirée est un triomphe, Eliza ravit l'audience élégante par son charme. Même le professeur Karpathy, linguiste hongrois, ancien élève de Higgins et expert quand il s'agit de démasquer les impostures, est convaincu : pour parler une langue aussi pure, Eliza ne peut être qu'une princesse ! Une fois de retour à la maison, Higgins et Pickering fêtent leur succès comme s'il revenait à eux seuls. Après une dispute, Eliza quitte la maison de Higgins. Elle doit vite se rendre à l'évidence qu'elle ne peut plus retrouver sa vie d'avant maintenant qu'elle est devenue une lady. Elle confie finalement à Mrs Higgins ce qu'elle a sur le cœur. Henry retrouve alors Eliza et découvre, perplexe, combien elle lui a manqué. Mais maintenant Eliza a ses propres projets. Il semble être trop tard pour qu'elle envisage un retour ...

# KONU

## *My Fair Lady*

**Bölüm 1** Sınıf çatışması: Albay Pickering istemeyerek çiçekçi kızı Eliza Doolittle ile çarpıştıktan sonra Eliza'dan bol bol azar işitir. O an sesbilgisi profesörü Henry Higgins sahneye girip bir insanın hangi sınıfa mensup olduğunu dilinden anlayabildiğini ve bu mensubiyeti konuştuğu dil ile değiştirebileceğini iddia eder. Higgins çiçekçi kızın ondan ders aldıktan sonra saygıdeğer bir hanımefendi gibi kendi dükkanını açabileceğini söyler. Ayyaş babanın kızı Eliza ümitlenip Higgins'ten ders almak ister. Dilbilimine aşırı ilgisi olan albay Pickering profesör ile bahse girmek ister. Sesbilgisi uzmanı profesör Higgins'in Eliza'dan asla bir hanımefendi yapamayacağını iddia eder. Higgins bahsi kabul eder ve Eliza öğrenci olarak gönüllü bekar profesör ve hizmetçisi Mrs. Pearce'ın evine taşınır. Genç kız için zor dönem başlar fakat ilk başarı duygusundan sonra azimlenir. Eliza önce bir at yarışında Henry'nin annesi Mrs. Higgins'in karşısında test edilir ve hezimete uğrar fakat en azından soylu Freddy Eynsford-Hill ile bir hayran kazanır.

**Bölüm 2** Haftalarca sıkı eğitimden sonra iddianın ispat anı gelmiştir. Pickering ve Higgins Eliza'yı yıllık elçilik balosuna götürür. Balo büyük bir başarı ile sonuçlanır. Yüksek sosyete sevimli genç kadından etkilenir. Higgins'in eski öğrencisi ve dolandırıcıları deşifre etmekle ünlü macaristanlı dil bilimcisi profesör Karpathy bile ikna olur: Eliza gibi dile hakim bir kadın prenses olmalı. Eve dönen Pickering ve Higgins zaferlerini kutlarlar ve bu zaferde Eliza'nın da payı olduğunu gözardı ederler. Eliza bunun üzerine öfkeyle evi terk eder lakin bir hanımefendi olarak eski hayatına dönemeyeceğini anlar. Yeni lady Mrs. Higgins'in yanına gidip içini döker. Henry Eliza'yı orada bulur ve onu ne kadar özlediğini fark eder. Eliza ise kendine göre yeni planlar kurmuştur. Geri dönüş için geç kalmış gibi görünür ...







Offizieller Mobilitätspartner

# Verführt sofort. Auch ohne Worte.

Das neue C-Klasse Coupé garantiert mit seinem eleganten und sportlichen Design auf jeder Straße einen großen Auftritt. Jetzt bei Mercedes-Benz Berlin.

Wir wünschen Ihnen gute Unterhaltung in der Aufführung von Frederick Loewes Musical „My Fair Lady“.

Mercedes-Benz  
Berlin



Anbieter: Daimler AG, Mercedesstr. 137, 70327 Stuttgart  
Daimler AG, vertreten durch Mercedes-Benz Vertrieb PKW GmbH

**Mercedes-Benz Berlin**, 14x in und um Berlin  
Telefon +49 30 39 01-00, [www.mercedes-benz-berlin.de](http://www.mercedes-benz-berlin.de)

# WE STUDIOS

[www.uedelhoven-studios.de](http://www.uedelhoven-studios.de)



HERAUSGEBER **KOMISCHE OPER BERLIN**

**DRAMATURGIE**

SCHILLERSTR. 9, 10625 BERLIN

WWW.KOMISCHE-OPER-BERLIN.DE

Intendant	Barrie Kosky
Generalmusikdirektor	Henrik Nánási
Geschäftsf. Direktorin	Susanne Moser
Redaktion	Johanna Wall, Suzanne Frost
Fotos	Iko Freese/drama-berlin.de
Layoutkonzept	State, Berlin
Gestaltung	Hanka Biebl
Druck	Druckerei Conrad GmbH

**Premiere am 28. November 2015**

Musikalische Leitung	Kristiina Poska
Inszenierung	Andreas Homoki
Choreographie	Arturo Gama
Bühnenbild	Frank Philipp Schlößmann
Kostüme	Mechthild Seipel
Dramaturgie	Johanna Wall
Chöre	David Cavelius
Licht	Franck Evin

#### Quellen

Texte Die Handlung verfasste Suzanne Frost. Das Gespräch mit Andreas Homoki führte Johanna Wall. Der Artikel von Johanna Wall ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Wir danken Herrn Prof. Rainer Wolf für die Erlaubnis zum Abdruck seiner Textnachricht an Katharine Mehrling und Herrn Christian Walther für die Informationen zu Robert Gilbert. Übersetzungen von Saskya Jain (englisch), Yasmina Ikkene (französisch), Kemal Doğan (türkisch)

Bilder	Fotos von der Klavierhauptprobe am 19. November 2015
Titel	Katharine Mehrling
Umschlag innen vorne	Max Hopp, Christoph Späth
Seite 10/11	Katharine Mehrling, Max Hopp
Seite 16/17	Johannes Dunz, Chorsolisten, Katharine Mehrling, Susanne Häusler
Seite 24/25	Chorsolisten, Tänzer, Jens Larsen
Seite 29	Katharine Mehrling, Zoltan Fekete, Chorsolisten
Umschlag hinten	Max Hopp



# Sawade

**Berlin**

Pralinen und Trüffel  
seit 1880

Der Name Sawade steht seit 1880 für erlesene Pralinen, Trüffel und Schokoladenspezialitäten aus Berlin. Unsere Manufaktur fertigt bis heute prämierte Kreationen, die aus erstklassigen, natürlichen Rohstoffen entstehen.

Aus Tradition legen wir Wert auf ausgewogene Süße und zeitlose Kompositionen. Ob als süßes Geschenk oder zur eigenen Freude ... von Hand und mit Hingabe gefertigt schenkt Ihnen unser Assortiment Momente exquisiten Genusses.

[shop.sawade.berlin](http://shop.sawade.berlin)

Komische  
OPER  
BERLIN



MY FAIR LADY