

STAATSOPERETTE

#CLIVIA

CLIVIA



STAATSOPERETTE



BROADWAY IN DRESDEN

REVUE · MUSICAL · OPERETTE · PERFORMANCE

CLIVIA

Libretto von

CHARLES AMBERG und F. MAREGG

Musik von

NICO DOSTAL

Textfassung von

PETER LUND

AUFFÜHRUNGSRECHTE

Felix Bloch Erben GmbH & Co.KG, Berlin im Auftrag des Richard Bimbach Musikverlags

TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG **CHRISTIAN GARBOSNIK**
REGIE **PETER LUND**
BÜHNE **JÜRGEN FRANZ KIRNER**
KOSTÜME **DARIA KORNYSHEVA**
CHOREOGRAFIE **BART DE CLERCQ**
DRAMATURGIE **JUDITH WIEMERS**
CHORLEITUNG **THOMAS RUNGE**

BESETZUNG

CLIVIA GRAY **STEFFI LEHMANN / JULIE SEKINGER**
JUAN DAMIGO (GENERAL OLIVERO) **GERO WENDORFF / RICCARDO ROMEO**
JOLA SANCHEZ **FRANZISKA BECKER / SILKE RICHTER**
LELIO BROWN **ANDREAS SAUERZAPF / SASCHA LUDER**
ERNEST W. POTTERTON **MARKUS LISKE**
COMISARIO DIAZ **MARCUS GÜNZEL**
CAPITÁN VALDIVIO **BRYAN ROTHFUSS**
MARY **CHARLOTTE WATZLAWIK**
REGISSEUR WATERS **DIETRICH SEYDLITZ**

BALLET, CHOR UND ORCHESTER DER STAATSOPERETTE DRESDEN

Doppelbesetzungen erscheinen nicht in alphabetischer Reihenfolge.
Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen im Foyer.

STUDIENLEITUNG	PROF. NATALIA PETROWSKI
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG UND KORREPETITION	MINSANG CHO, NIKI LIOGKA
KORREPETITION BALLETT	YOKO MEISSNER
REGIEASSISTENZ	JUDITH BOHLEN, CORNELIA POPPE
CHOREOGRAFISCHE ASSISTENZ	MANDY COLEMAN
AUSSTATTUNGSASSISTENZ	TINA SCHNEIDERAT
INSPIZIENZ	VOLKER BLECK
SOUFFLAGE	JEANNETTE OSWALD
TECHNISCHE DIREKTION	STEPHAN ALEITH
TECHNISCHE EINRICHTUNG	UWE HÄNIG
LICHT	BERTRAM KUNZ
TON	PAWEL LESKIEWICZ
WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG	MARCUS GROSSER
PRODUKTIONSLEITUNG KOSTÜM	ANKE ALEITH
MASKEN UND FRISUREN	THORSTEN FIETZE
REGIEHOSPITANZ	LENNART WINTER

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Angelika Meinerzhagen (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Yankov (Requisite) hergestellt.

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

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

PREMIERE 13. APRIL 2024, 19.30 UHR

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

HANDLUNG

Am Grenzübergang zu Boliguay, einer jungen südamerikanischen Republik: Die Hollywood-Produktion rund um Filmdiva Clivia Gray stockt. Nicht nur wird der Crew die Einreise ins Land verweigert, auch sagt der Hauptdarsteller per Telegramm ab. Der Grund: Der Film sei nur ein Deckmantel für politische Machenschaften des Industriellen Ernest W. Potterton, der als Produzent fungiert. Potterton übergeht die Anschuldigung und präsentiert eine Idee: Clivia soll einen beliebigen Einheimischen heiraten, um als boliguayanische Staatsbürgerin eine Arbeitserlaubnis zu erwirken. Clivias anfängliche Empörung weicht, als sie den charmanten „Gaucho“ Juan Damigo kennenlernt. Sie ahnt nicht, dass dieser „einfache Mann aus dem Volke“ niemand Geringeres ist als der Präsident, General Olivero. Auch er wird in die Scheinehe mit der Schauspielerin gedrängt: Seine Cousine Jola, die Anführerin einer Amazonen-Armee, hat von der geplanten Intrige gegen ihre Regierung Wind bekommen. Juan soll als Clivias Ehemann ein Auge auf die ihr suspekten Filmcrew behalten. Als Informant steht Jola der amerikanische Klatschreporter Lelio Brown zur Seite, der sie mehr als sympathisch findet und bereitwillig jeder Spur nachgeht. Doch zunächst steht die Hochzeit auf dem Drehplan! Nach der Trauung – leidenschaftlicher Kuss inklusive – kann das gesamte Filmteam endlich die Grenze nach Boliguay passieren.

Ein paar Tage später. Die Ehe zwischen Clivia und ihrem „Gaucho“ kriselt, aber zumindest der Film verspricht, ein Erfolg zu werden: Regisseur Waters hat Juans schauspielerisches Talent entdeckt und ihn kurzerhand als Spielpartner Clivias engagiert. Indes plant Potterton tatsächlich, Olivero zu stürzen, um sich über einen wiederinstallierten, amerikafreundlichen Präsidenten Zugang zu boliguayanischem Erdöl zu verschaffen. Ein Treffen mit seinen inländischen Komplizen Diaz und Valdivio – beide inkognito – wird von Lelio Brown belauscht. So kann der Putsch vereitelt werden und Juan stellt sich als Präsident Olivero vor. Da Diaz und Valdivio den Verdacht auf Clivia als angebliche Mitwisserin lenken, wird auch sie gemeinsam mit Potterton abgeführt. Die Gefangenen erwartet die Höchststrafe, die Juan unter quälenden Selbstzweifeln anordnet. Gerade noch rechtzeitig platzt Lelio herein. Endlich kann er berichten, dass Diaz und Valdivio die gesuchten Maulwürfe innerhalb der eigenen Regierung sind und die Amerikaner soeben befreit haben. Juan beschließt, Potterton und Clivia die Flucht zu ermöglichen, um die Liebe seiner Ehefrau auf die Probe zu stellen. Sollte sie abreisen, sei nicht nur ihre Schuld, auch ihre Gleichgültigkeit ihm gegenüber bewiesen. Auf dem Rollfeld des Flugplatzes versammeln sich alle für eine letzte dramatische Szene. Wofür wird Clivia sich entscheiden: Hollywood, einen Mann – oder eine neue Karriere in Boliguay?

DIE LEBENSLUST *ad absurdum* FÜHREN

Regisseur PETER LUND im Interview mit
Dramaturgin JUDITH WIEMERS

Lieber Peter, du bist bekennender Operettenliebhaber. Woher kam die Begeisterung? Gab es ein Initiationsereignis?

In die Operette hineingefallen bin ich in meiner Heimatstadt Flensburg. Das Stadttheater war ein Dreispartenhaus und ich fand immer, den *Lohengrin* konnten wir nicht so richtig gut, aber dafür Operette. Es gab ein erfahrenes Operettenensemble im besten Sinn, auch wenn die konventionelle Ästhetik mich schon damals geärgert hat. Aber dieser Übergang vom Sprechen ins Singen hat mich fasziniert – der Moment, in dem das Drama des Schauspiels in die Erlösung der Musik wechselt. Nirgends finde ich so pointierte Konflikte wie in der Operette. Ich mag Komödie – das Leben ist schwer genug und nur mit Lachen auszuhalten.

Was interessiert dich an den Stoffen dieser Stücke?

Zunächst hat mich der gesellschaftliche Kontext vieler Operetten rein visuell interessiert – schöne Schlösser, reicher Adel. Und irgendwann habe ich gedacht: „Moment mal, die haben ja alle den Ersten Weltkrieg erlebt und waren danach gar nicht mehr so reich.“ Diese Diskrepanz hat mich vor allem in meiner Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus fasziniert, weil ich auch ein Fan von Darstellerinnen wie Zarah Leander und Marika Röck war. Ihre Filme sind Produkte eines grauenhaften Unrechtsstaats und während draußen schreckliche Dinge passieren, wird dort fröhlich getanzt. Das hat mich nicht mehr losgelassen. Eine meiner ersten Operetten war Friedrich Schröders *Hochzeit im Paradies* – eine „Nazioperette“, deren Entstehungsgeschichte wir mitinszeniert haben. Das war der eigentliche Startschuss für meine Auseinandersetzung mit diesem Genre als Regisseur. Ich bringe die Lebenslust der Operette gern auf die Bühne, nehme sie erst einmal ernst, um sie dann *ad absurdum* zu führen.

Gibt es genretypische Figuren, die dich besonders faszinieren?

Es geht immer wieder um Adelsfamilien und damit um gesellschaftlichen Klassenkampf, aber auch um Geschlechterkampf. Die Operette ist ein emanzipatorisches Idiom: Während die Frau in der Oper immer sterben muss, bekommt sie in der Operette meistens das, was sie will.

Das finde ich spannend. Eine Rosalinde in der *Fledermaus* – das ist unglaublich: Wie sie selbst fremdgeht und trotzdem nach Punkten gegen ihren Mann gewinnt. Und etwa 30 Jahre später kommt mit Hannah Glawari in *Die lustige Witwe* eine wirklich unabhängige, emanzipierte Frau, die die Männer nicht mehr braucht. Das zieht sich dann einige Jahrzehnte durch, bis diese Art von Frauendarstellungen mit Beginn des Nationalsozialismus wieder einknickt.

Clivia entsteht 1933, am Übergang zwischen zwei Ären. Deutet sich in Nico Dostals erster Operette bereits an, was du gerade für den beginnenden Nationalsozialismus beschrieben hast? Wie passt dieses Stück auch musikalisch in die Zeit?

Wenige Jahre zuvor waren Lehárs *Paganini* und *Friederike* große Operetten-Hits, gleichzeitig *Das weiße Rössl* und die Paul-Abraham-Stücke. Auf der einen Seite gab es also die große tragische Instrumentationskunst von Lehár und auf der anderen die Revue-Operette, die dem Film Konkurrenz machte. Das waren die Einflüsse, die Nico Dostal prägten. Ich glaube nicht, dass er und seine Librettisten den Ehrgeiz hatten, das Genre neu zu erfinden. Es war eine epigonale Zeit, in der man sich nach den unglaublichen Unsicherheiten der 1920er Jahre in ein scheinbar einfacheres Früher mit klaren Geschlechterrollen zurückwünschte. *Clivia* klaut sich das schillernde Ambiente einer Paul-Abraham-Operette, nimmt aber schon vorweg, dass die Frau wieder zum Leid erkoren und instrumentalisiert wird. Sie muss heiraten, sie wird nicht gefragt. Was die Musik angeht, hat Dostal als geschickter Komponist und begnadeter Melodienfinder die tolle Tanzmusik der Buffo-Duette und die großen Liebesduette in ihrer Form gewissermaßen von seinen Vorgängern abgeguckt – wobei dies natürlich originäre Werke sind. Man könnte es als Eintopf von Einflüssen beschreiben, die Kasse machen. Und genau das ist dann ja auch geglückt!

Man könnte es als Eintopf von Einflüssen beschreiben, die Kasse machen.

Einer dieser Einflüsse war der Kinofilm, der als Aufhänger der Operettenhandlung dient. Auch auf ästhetischer Ebene nutzen du und dein Team das Filmmilieu ...

Wir zeigen die Dreharbeiten deutlicher und konsequenter, als es im Stück angelegt ist. Wir haben es uns gegönnt, in einigen Liebesduetten überhöht in eine Filmästhetik zu gehen. Dabei haben wir uns einerseits beim Hollywood-Musical bedient. Andererseits gibt es die große Hymne der *Clivia* „Ich bin verliebt“, in der sie wie Zarah Leanders Filmrollen die Frau ist, die alles für die Liebe tut. Diese Nummer haben wir also in die Ästhetik ihrer Revue-Filme gegossen – zumindest versuchen wir das mit den tollen Mitteln des Broadways an der Elbe, auch, wenn es in Babelsberg vielleicht doch noch eine größere Halle gab.

Auch Dostals Musik wird, ähnlich wie in den Film-Musicals der Zeit, sehr revuehaft.

Genau, die Musik lässt sofort an große Ufa-Revuefilme denken – kein Zufall, denn Nico Dostal hat einige Jahre später Musik für den Zarah-Leander-Film *Lied der Wüste* geschrieben. Dabei ist dieser symphonische Klang nicht vom Film abgeschaut, sondern eher von Lehár. Dass der Hollywood-Film später so klingt wie *Clivia*, liegt auch daran, dass große Instrumentationskünstler wie Erich Wolfgang Korngold oder Max Steiner früh nach Amerika gingen und dort diesen „big sound“ entwickelten. Das große symphonische Orchester des 19. Jahrhunderts zieht in den Film. Eigentlich hat also der Film den Operettenklang geklaut.

Nico Dostal ist sehr gut klar gekommen im politischen System der NS-Zeit. Spielt das für deine inszenatorische Arbeit und auch deine emotionale Bewertung des Stücks eine Rolle?

Ja, auf jeden Fall. Was in der Betrachtung von Kultur, die im Nationalsozialismus entsteht, immer mitschwingt, ist die Schuld am Vergnügen. Das kann man nur „abarbeiten“, in dem man verführende Momente deutlich macht. Es ist mein Job, aufs Glatteis zu führen, die Leute „Wow!“ sagen zu lassen, um dann daran zu erinnern: „Und jetzt bitte aufwachen, ihr seid zu weit gegangen.“ Ich finde, das ist das Zentrum. Dostal hätte vermutlich auch ohne den Nationalsozialismus Karriere gemacht, aber er hat sich natürlich nicht gegen das Regime erhoben, bewusst nicht hingeschaut. Diese Schuldhaftigkeit kann man durch Sichtbarmachung des „Opiums des Volkes“, was Musiktheater auch sein kann, erreichen. *Clivia* ist keine nationalsozialistische Operette, aber man kann ihr unglaubliche politische Harmlosigkeit vorwerfen. Zum Beispiel wird der kapitalistische Übergriff Pottertons und der Amerikaner nicht geahndet, sondern in bester kolonialistischer Manier mit Humor zur Kenntnis genommen. Das wollten wir so nicht stehenlassen.

Neben diesem quasi imperialistischen Übergriff gibt es weitere brisante Themen. Wir sehen etwa eine bewaffnete Armee auf der Bühne. Wie geht man damit um?

Das ist ein Paradebeispiel für das, was ich eben erläuterte. In der Original-*Clivia* läuft ein leicht bekleidetes Ballett als Soldatinnen über die Bühne, und das nur 15 Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkrieges. Das ist sehr verharmlosend und hauptsächlich eingesetzt, um mit nackten Beinen schöner Frauen einen originellen Kitzel zu schaffen. Bei Offenbach gibt es das auch schon – da wird in der *Großherzogin von Gerolstein* auch über die Bühne marschiert. Es mag also ein parodistisches Moment sein, das hier aber extrem leichtfertig und billig in seiner Effekthascherei ist. Wir haben versucht, den Kampf der Partisaninnen ernster zu nehmen, um ihn im zweiten Akt mit der Revuevariante des Originals zu konterkarieren. Ich hoffe, dadurch bekommen wir das Skandalon richtig erzählt. Ich bin der festen Meinung, dass wir unsere Fehler – mit Erklärung – auf die Bühne bringen müssen, damit wir sie nicht noch einmal begehen. Es gibt viele Diskussionen darüber, dass man solche Missgriffe nicht mehr abbilden darf, damit man sie nicht perpetuiert. Das halte ich für völligen Blödsinn. Wir müssen sie diskutieren – sonst kommen sie von einer anderen Seite wieder.

Auch abseits der Amazonen-Armee erzählst du die Geschichte immer wieder mit spitzer Zunge. Das gilt etwa für die Protagonistin Clivia. Was war dein Eindruck, als du ihr beim Lesen des Textbuchs das erste Mal begegnet bist? Was wolltest du aus ihr herauskitzeln?

Ich finde sie im Original bis zur Schmerzgrenze naiv und unglaubwürdig. Ich finde Naivität per se nicht schlimm, aber lieber sind mir schlaue Figuren auf der Bühne. Das heißt in Konsequenz für unsere Lesart der Clivia, dass sie die Welt begriffen hat und aus eigenem Interesse handelt, denn schlau und gutherzig ist eine Kombination, an die ich nicht mehr glaube. Sicher gibt es das Gute in den Menschen, aber dann sind sie meistens fünf Jahre alt und gehen noch nicht in die Schule. Meine Operettenpersonage ist erwachsen – die Figuren sind korrumpierbar, sie manipulieren, verletzen sich und treten zurück. Letztendlich entspricht das auch meiner Weltansicht: Das Leben ist ein Kampf und der Mensch an sich will die Konkurrenz überholen. Ich begegne dem am liebsten mit Humor. Wie bei den meisten Humoristen gibt es auch bei mir eine starke Wahrnehmung für die negativen Seiten der Welt.

Du hast in vielen Operetteninszenierungen der letzten Jahre die Handlung in der Entstehungszeit und einer damit verbundenen Ästhetik sowie Spielweise belassen. Warum wählst du diesen Blick auf die Stoffe?

Operette ist im besten Sinne ein tagesaktuelles Genre, das sich satirisch und oft aufklärerisch mit der eigenen Zeit auseinandersetzt. Häufig macht sie das über einen Eskapismus, der etwas Entscheidendes auf der Bühne fehlen lässt. Das finde ich legitim, bloß muss man diese Leerstelle eben spüren – und das ist unmöglich, wenn der historische Kontext unbekannt ist. Deswegen muss ich diesen heute mitliefern. Ich gebe zu, ich bin nicht umsonst in diesem historischen Genre gelandet, es interessiert mich wirklich. Umgekehrt, wenn ich etwas will, das sich mit heutigen Themen auseinandersetzt, schreibe ich ein neues Stück. Ein altes Werk muss das nicht tun – mit dem will ich lieber erzählen: Es war vor knapp 100 Jahren schon genauso wie jetzt.

„JA, ICH BIN EIN STAR!“

zu Nico Dostals *Clivia*

von JUDITH WIEMERS

Eine kinoreife Kulisse: Unter Papierpalmen und blauem Bühnenhimmel verliebt sich eine Filmdiva in einen als Gaucho getarnten Präsidenten einer fiktiven Bananenrepublik irgendwo im südamerikanischen Nirgendwo. Blonde Amazonen mit geschwungenen Bögen wie direkt von Amor bestellt schmücken die Szene, dazu perlt ein Bolero aus dem Orchestergraben und der Chor besingt die anbrechende „traumschöne Nacht“: Weiter weg als an diesem Operettenabend kann man nicht aus dem Berliner Alltag getragen werden. Wir schreiben den 23. Dezember 1933. Vor den Türen des Theaters am Nollendorfplatz hat das zurückliegende Jahr die Stadt und ihre Kulturlandschaft umgekrempelt. Eine aggressiv antisemitische Politik ist jüdischen Künstler*innen seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten auf den Leib gerückt. Wo kurz zuvor noch Werke von Kurt Weill, Paul Abraham und Emmerich Kálmán bejubelt wurden, zieren nun neue Namen die Leuchtreklamen der Theaterfassaden. Unter ihnen auch Nico Dostal, der mit der Uraufführung seiner ersten Operette *Clivia* ins Rampenlicht tritt ...

Freilich taucht Dostal nicht aus dem Nichts auf. Im österreichischen Korneuburg geboren, kommt der studierte Kirchenmusiker in den 1920er Jahren nach Berlin und erarbeitet sich zunächst einen exzellenten Ruf als Arrangeur. Sie alle bestellen Orchestrierungen bei ihm: Oscar Straus, Franz Lehár, Friedrich Hollaender, Mischa Spoliansky. Es scheint schließlich der Theaterautor Franz Massarek (Pseudonym: F. Maregg) gewesen zu sein, der Nico Dostal 1931 die Stoff-Vorlage für *Clivia* anbietet. Zwei Jahre später ist das Projekt fast eingeschlafen, bis der prominente Librettist Charles Amberg als Co-Autor gewonnen und ein Uraufführungstheater gefunden werden kann.

So fernab der Realität sich die Handlung ihrer Operette bewegt, so nah schreiben Nico Dostal und seine Librettisten am Zeitgeist. Dass sie ausgerechnet einen Filmdreh als Aufhänger der Handlung wählen, ist ein geschickter, gut kalkulierter Kniff. Spätestens seit dem Beginn des Tonfilms 1929 wird das Kino zur liebsten, weil erschwinglichen Freizeitbeschäftigung der breiten Gesellschaft. Auch die Operettenbühne und selbst der Film erzählen in den 1930er Jahren immer wieder von den großen Hollywood-Träumen kleiner Leute. In den Ufa-Palästen dominieren amerikanische Importe und auch deutsche Tonfilmoperetten produzieren in Konkurrenz zur

Bühne nicht nur mehr und mehr Schlager, sondern auch Stars. Es ist die erste Ära der großen Leinwand-Diven: Die kühle Greta Garbo, die sinnliche Marlene Dietrich und die erste *blonde bombshell* Jean Harlow werden im Kino und in der Presse zu scheinbar greifbar nahen Idolen stilisiert. Kein Wunder also, dass Nico Dostal für die erste Clivia nach einer Darstellerin des „Typs Greta Garbo“ sucht – eine Frau mit, so beschreibt er, „südländischem Feuer und Romantik“. Und er findet sie: Lilli Claus, Solistin an der Wiener Staatsoper, deren federleichte Koloraturen und blondgelockter Look sie für ihn prädestinieren – als Sängerin wie als Ehefrau.

Doch nicht alle lieben Kultur *made in America*. Dass amerikanische Filme und Musik begeistert konsumiert werden, löst in der Gesellschaft der Weimarer Republik auch Unbehagen aus. Man wirft der Siegermacht gar „Kulturimperialismus“ vor, der die deutschen künstlerischen Traditionen zurückzudrängen scheint. Auch dieses gesellschaftliche Reizthema mischen die *Clivia*-Autoren in ihre Geschichte. Sie erfinden die Figur des amerikanischen Filmproduzenten Potterton und lassen ihn mit kolonialistischem Größenwahn einen Militärputsch in einem wirtschaftlich benachteiligten Land anzetteln, um den Vereinigten Staaten den Zugang zu südamerikanischem Erdöl zu sichern. Dass der Konflikt ausgerechnet auf dem Boden eines fiktiven Staats ausgetragen wird, folgt einer Operettenkonvention. Bereits Jacques Offenbach nutzte diesen Trick, um heikle gesellschaftspolitische Themen satirisch zugespitzt zu verhandeln und gleichzeitig die Zensur zu umgehen. In *Clivia* dient der Fantasiestaat wie in vielen anderen Operetten der Epoche jedoch zuvorderst als Folie für exotistische Genüsse – für Dschungelromantik, erotische Amazonenballette und karikierte Landsleute.

Und doch scheint der Handlungsort Boliguay nicht ganz aus der Luft gegriffen. Nach dem gewonnenen Ersten Weltkrieg war Amerika immer wieder in sogenannte „Bananenkriege“ verwickelt: militärische Auseinandersetzungen in Mittel- und Südamerika, mit denen sich die amerikanische Regierung Handelsvorteile in der Region sicherte. Einer der blutigsten dieser Konflikte war der sogenannte „Chaco-Krieg“. Er entbrannte in den frühen 1930er Jahren, als die amerikanische Firma Standard Oil gemeinsam mit Bolivien auf der Suche nach Ölvorkommen in einem Grenzgebiet zu Paraguay Testbohrungen durchführte. Der so provozierte Nachbar reagierte mit eigenen Bohrungen und die anfängliche Rangelei mündete in einen Krieg mit über 100.000 Toten. Ob Maregg und Amberg sich von dieser Auseinandersetzung inspirieren ließen, ist unklar. Der Name ihrer Republik scheint genau darauf zu verweisen, lässt sich Boliguay doch aus den Namen der beiden Kriegsparteien Bolivien und Paraguay zusammensetzen. Der Premierenpresse im Dezember 1933 fällt dieser mögliche Bezug hingegen nicht auf, oder sie lässt ihn bewusst unkommentiert. Vielleicht sind die Anspielungen aber auch zu subtil oder verlieren sich in den schwelgerischen Liebesszenen und Chargen der komödiantischen Figuren. Rund 30 Jahre später lamentiert Otto Schneidereit, Intendant des Ost-Berliner Metropoltheaters, in seinem *Operettenbuch* die offenherzige Harmlosigkeit des *Clivia*-Textbuchs bei zugrundeliegendem thematischen Zündstoff: „Die Vereinigten Staaten von Nordamerika führten in Südamerika

dreißig militärische Interventionen durch und setzten in sehr vielen Fällen unter Waffengewalt ihnen hörige Regierungen oder Diktatoren ein. Von alledem zeigt die Handlung der Operette nichts. Sie ist so lebensfern und wirklichkeitsverzerrend, dass das Werk seit Jahren kaum noch gespielt wird.“ Es sei allein Dostals Musik zu verdanken, lenkt Schneiderei abschließend ein, dass die Operette trotz dessen eine gewisse Popularität genieße.

„Nico Dostals Musik schlagert gern“, bemerkt schon die *Vossische Zeitung* nach der Uraufführung. Dass der Rezensent süffisant hinzufügt, die gewinnenden musikalischen Einfälle seien nicht immer Dostals eigenen, wird der Operette nicht zum Nachteil gereichen: In den nächsten Jahren steht *Clivia* regelmäßig auf deutschen Spielplänen, wenn auch längst nicht so häufig und ausdauernd wie die Operetten der Kollegen Fred Raymond oder Eduard Künneke. Durch seine Tätigkeit als Arrangeur ist Dostal bestens vertraut mit den Stilen der großen Komponisten der Branche und versteht es darüber hinaus, sich an den musikalischen Zeitgeschmack anzuschmiegen. Konventionelle Versatzstücke wie tänzerische Buffo-Duette, lyrische Solonummern und dramatische Finali liefert er bereits in diesem seinem ersten Bühnenstück hochroutiniert. Dazu findet er eine Klangsprache, die gediegene Walzer, zünftige Märsche, Slow Fox und – angedeutet – symphonischen Swing vermengt. Mit Modetänzen wie Paso Doble und Tango bleiben Dostals musikalische Milieuzeichnungen zwar im Ungefähren zwischen Spanien und Südamerika, aber für ausreichend exotisches Kolorit ist – zumal mit Kastagnetten im Orchester – gesorgt. Vor allem beweist Dostal ein Händchen für Melodien, die ihm in seinen rund 22 Operetten immer wieder gelingen und ihn im Nachkriegsdeutschland zum erfolgreichen Schlagerkomponist machen werden. Obwohl er in *Clivia* direkt an die Stilistik seiner Vorgänger anknüpft, steuert der musikalische Tonfall bereits auf die zunehmend revuehaften Bühnen- und Filmoperetten des nächsten Jahrzehnts zu. Vor allem die aufwändigen Ufa-Filme mit Zarah Leander scheinen sich in den opulenten Liebesduetten und schwebenden Chorgesängen anzukündigen. Und richtig: Auch für die Leander schreibt Dostal Ende der 1930er Filmschlager, als beide auf dem Höhepunkt ihrer Karriere stehen. An seinem Lebensabend resümiert er: „Wenn es mir gelungen ist, mit meinen Melodien Entspannung zu bringen und Freude zu bereiten, so will ich damit zufrieden sein und meine Aufgabe erfüllt sehen.“

Wie bei so vielen Komponisten, die im Nachkriegsdeutschland nahtlos an ihre Karriere unter dem nationalsozialistischen Regime anknüpfen konnten, bleibt ebenjene Zeit auch in Dostals Memoiren irritierend unbeleuchtet – ebenso wie der Werdegang seiner Librettisten. Der Ideengeber seines Erfolgsstücks, Franz Massarek, war Jude. Ab Mitte der 1930er Jahre lebt und arbeitet er in Wien, bis ihn die Gestapo im Oktober 1939 deportiert. Dies scheint Dostal zumindest zeitweise ausblenden zu können. Manchmal zeichnet sich in seiner Autobiografie das Bild eines Menschen ab, der an seine erste Titelheldin Clivia erinnert: scheinbar unbeschwert durchs Leben gehend, immer auf der Suche nach einer Bühne und dem Scheinwerferlicht.