



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Μετάφραση του κεφαλαίου „Glücklich ist, wer vergißt ...“ : Welterfolg „Die Fledermaus“ (σ. 157-172) από το βιβλίο *Johann Strauß. Ein Pop-Idol des 19. Jahrhunderts* του Anton Mayer από τα γερμανικά στα ελληνικά.

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΜΥΖΙΚΟΥ ΕΛΕΝΗ
Ξ 2019128

ΜΕΛΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΕΠΟΠΤΕΙΑΣ
ΑΛΑΤΖΑ ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ – Α΄ ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ
ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ – Β΄ ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ

Κέρκυρα
Ιούνιος 2023

Τίτλος: Μετάφραση του κεφαλαίου „Glücklich ist, wer vergißt ...“ : Welterfolg „Die Fledermaus“ (σ. 157-172) από το βιβλίο *Johann Strauß. Ein Pop-Idol des 19. Jahrhunderts* του Anton Mayer από τα γερμανικά στα ελληνικά.

Υπεύθυνη δήλωση

Δηλώνεται ότι το παρόν μετάφρασμα δημιουργήθηκε μόνο για χάρη της παρούσας εργασίας και δεν πρόκειται να δημοσιευθεί. Πρόκειται για δημιούργημα-προσαρμογή της ίδιας της φοιτήτριας για εκπαιδευτικούς και μόνο σκοπούς.

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος.....	7
1. Μετάφραση.....	8
2. Πρωτότυπο κείμενο.....	23
3. Μεταφραστικός σχολιασμός.....	35
3.1 Εισαγωγή.....	35
3.1.1. Anton Mayer (1943-2011).....	35
3.1.2. Γιόχαν Στράους. Ένα ποπ είδωλο του 19ου αιώνα (Βιέννη 1998).....	36
3.2. Ανάλυση του κειμένου πηγή (ΚΠ).....	36
3.2.1. Κειμενική τυπολογία.....	37
3.2.1.1. Κειμενικό είδος ή ποικιλία.....	37
3.2.1.2 Κειμενικός τύπος.....	37
3.2.2 Σκοπός του ΚΠ.....	38
3.3 Πακέτο μεταφραστικών οδηγιών.....	39
3.4 Μεταφραστικά προβλήματα και τεχνικές επίλυσης.....	40
3.4.1 Πραγματολογικά προβλήματα.....	40
3.4.2 Πολιτισμικά προβλήματα.....	41
3.4.3 Γλωσσικά προβλήματα.....	42
3.4.4 Ιδιάζοντα προβλήματα.....	43
3.4.4.1 Ορθογραφία και Αυστριακά γερμανικά.....	43
3.4.4.2 Στίχοι από το ποιητικό κείμενο (λιμπρέτο) της <i>Νυχτερίδας</i>	43
3.4.4.3 Ενδοκειμενικά παραθέματα και σημειώσεις τέλους.....	43
3.4.4.4 Νεολογισμός.....	44
3.4.4.5 Λάθη στο ΚΠ.....	44
4. Αξιολόγηση της μεταφραστικής διαδικασίας.....	46
5. Επίλογος.....	47
Βιβλιογραφία.....	48

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ

ΓΠ	Γλώσσα Πηγή
ΓΣ	Γλώσσα Στόχος
ΚΠ	Κείμενο Πηγή
ΚΣ	Κείμενο Στόχος

Πρόλογος

Το παρόν αποτελεί πτυχιακή εργασία της Μυζίκου Ελένης, προπτυχιακής φοιτήτριας του Τμήματος Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου και αποτελείται από τη μετάφραση του κεφαλαίου „Glücklich ist, wer vergißt...“: Welterfolg „Die Fledermaus“ που βρίσκεται στις σ.157-172 του βιβλίου *Johann Strauß. Ein Pop-Idol des 19.Jahrhunderts* του Anton Mayer, το οποίο εκδόθηκε στη Βιέννη το 1998, με αφορμή την επικείμενη συμπλήρωση 100 χρόνων από τον θάνατο του διάσημου Αυστριακού συνθέτη, στις 3 Ιουνίου 1999 . Πρόκειται για μετάφραση από τη γερμανική στην ελληνική γλώσσα και ακολουθεί ο σχολιασμός, ο οποίος έγινε με βάση τη λειτουργική προσέγγιση της Christiane Nord. Η επιλογή του θέματος και του κειμένου έγινε λαμβάνοντας υπόψη τις προηγούμενες σπουδές της φοιτήτριας στον τομέα της μουσικολογίας, δεδομένου ότι πρόκειται για βιογραφικό – ιστορικό βιβλίο, που ανήκει στο αντικείμενο της ιστορίας της Δυτικοευρωπαϊκής μουσικής και ειδικότερα στην ιστορία της μουσικής στην Αυστρία. Μέσα από τη μετάφραση του κειμένου παρουσιάζεται η δημιουργία της *Νυχτερίδας*, που αποτελεί μια από τις πιο γνωστές оперέτες σε παγκόσμιο επίπεδο και αναλύεται η υπόθεσή της μέσα από κριτικές, λαμβάνοντας υπόψη κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά κριτήρια. Ο σχολιασμός που συνοδεύει τη μετάφραση έχει ως στόχο να απαντηθούν ερωτήματα που έχουν σχέση με τον τρόπο με τον οποίο ένας μεταφραστής που διαθέτει ταυτόχρονα ειδίκευση και σε άλλον επιστημονικό τομέα, καλείται να συνδυάσει επικοινωνιακά και αποτελεσματικά τους δύο αυτούς τομείς, στα πλαίσια μιας εξειδικευμένης μεταφραστικής εντολής. Το κεφάλαιο του βιβλίου που μεταφράζεται αντιμετωπίζεται ως αντιπροσωπευτικό ολόκληρου του βιβλίου.

Λέξεις κλειδιά: μετάφραση, Γιόχαν Στράους, *Νυχτερίδα*, оперέτα, βαλς

1. Μετάφραση

«Ευτυχισμένος όποιος ξεχάσει ...»: *Η Νυχτερίδα* - Μια παγκόσμια επιτυχία

Επιστροφή στο έτος 1873.

Ο Γιόχαν Στράους προφανώς δεν είχε αντιληφθεί πολλά από την οικονομική καταστροφή που ακολούθησε τη Μαύρη Παρασκευή, όπως ονομάστηκε η 9η Μαΐου του 1873. Ήταν ξανά αφοσιωμένος σε μια νέα οπερέτα: *Η Νυχτερίδα* έκανε πρεμιέρα την Κυριακή του Πάσχα του επόμενου έτους 1874 και πάλι στο θέατρο Τεάτερ αν ντερ Βιν. Και το ντουέτο της πρώτης πράξης «Ευτυχισμένος όποιος ξεχάσει αυτά που δεν μπορεί ν'αλλάξει...», μολονότι στην εξέλιξη της υπόθεσης της οπερέτας περιγράφει μια τελείως διαφορετική, εξαιρετικά ευαίσθητη ερωτική κατάσταση, αποτέλεσε τον ύμνο όσων ζημιώθηκαν και καταστράφηκαν από την οικονομική κατάρρευση. Αν και αυτό μάλλον ήταν το τελευταίο πράγμα που είχε στο μυαλό του ο Στράους.

Η υπερθέρμανση της οικονομίας, που οδήγησε στο οικονομικό κραχ της 9ης Μαΐου 1873, είχε προκληθεί μεταξύ άλλων και από την ποικίλη επιχειρηματική και οικοδομική δραστηριότητα που συνόδευσε την Παγκόσμια Έκθεση της Βιέννης, τα εγκαίνια της οποίας είχαν γίνει μερικές μέρες νωρίτερα (1η Μαΐου 1873). Και η κατάσταση της οικονομίας παρέμεινε κατά τη διάρκειά της επίσης κακή, επειδή ο αριθμός των επισκεπτών ήταν πολύ μικρότερος από τον αναμενόμενο, εξαιτίας των παρατεταμένων άσχημων καιρικών συνθηκών. Οι ελπίδες της βιομηχανίας του θεάματος επίσης διαψεύστηκαν κι έτσι οι διευθυντές των θεάτρων κυρίως αναζητούσαν έργα που θα κάνουν επιτυχία. Το ίδιο έκανε φυσικά και η διεύθυνση του Τεάτερ αν ντερ Βιν. Ο θεατρικός ατζέντης Γκούσταβ Λέβι, που ήταν φίλος του Στράους από το σχολείο, επέστησε την προσοχή των δύο διευθυντών του θεάτρου, των Γκάιστινγκερ και Στάινερ, σε ένα έργο που είχε προκαλέσει αίσθηση την προηγούμενη χρονιά στο Παρίσι, *Το Ρεβεγιόν* των συγγραφέων Ανρί Μειλάκ και Λυντοβίκ Αλεβί, οι οποίοι είχαν ήδη γράψει κάποια λιμπρέτα για τον Ζακ Όφενμπαχ. Κι έτσι ξεκίνησε το «χτίσιμο» μιας επιτυχίας, με τον ίδιο τρόπο που θα γινόταν και στις μέρες μας σε ένα μεγάλο θέατρο, όπως για παράδειγμα στο Μπρόντγουεϊ στη Νέα Υόρκη.

Αρχικά έφεραν το βιβλίο στη Βιέννη. Ο Καρλ Χάφνερ, ο ποιητής που εργαζόταν για το Τεάτερ αν ντερ Βιν, το μετέφρασε. Τότε διαπιστώθηκε ότι οι δύο συγγραφείς από το Παρίσι είχαν βασιστεί σε ένα έργο που ήταν γνωστό και στη Βιέννη. Ονομαζόταν *Η Φυλακή* και το είχε γράψει ο Ρόντερικ Μπένεντιξ από το Βερολίνο. Στο Παρίσι είχαν προσθέσει και άλλα στοιχεία, τα οποία όμως το βιεννέζικο κοινό δε θα κατανοούσε. Για τον λόγο αυτό, ο διευθυντής Στάινερ θέλησε να το

πουλήσει στον Γιάουνερ, τον διευθυντή του θεάτρου Καρλτεάτερ. Όμως ούτε κι εκείνος ήξερε τι να το κάνει. Έτσι ο Στάινερ δεν είχε άλλη επιλογή από το να συνεχίσει το εγχείρημα, το οποίο ήδη του είχε κοστίσει αρκετά χρήματα. Ανέθεσε στον Ρίχαρντ Ζενέ, που ήταν μουσικός διευθυντής στο θέατρό του, να γράψει από αυτό ένα λιμπρέτο για τις βιεννέζικες συνθήκες, προκειμένου να το δώσει στον Στράους για να το μελοποιήσει. Το έργο αυτό ονομάστηκε *Η Νυχτερίδα*.

Όταν αργότερα ο Γιόχαν Στράους θέλησε να παρουσιάσει αυτή την οπερέτα στο Παρίσι, έπρεπε να γίνουν αλλαγές στο λιμπρέτο, προκειμένου να παιχτεί στη Γαλλία. Πήρε τον τίτλο *Η Τσιγγάνα*, επειδή οι Αλεβί και Μειλάκ είχαν απειλήσει ότι θα απαιτούσαν υψηλά ποσοστά προμήθειας για τη χρήση του πρωτότυπου κειμένου τους. Το Παρίσι όμως ήταν μόνο ένας σταθμός στην πορεία προς την παγκόσμια επιτυχία της *Νυχτερίδας*. Οι Λενγκ και Κέλμπελ στο βιβλίο τους *Τεάτερ αν ντερ Βιν. Ένα παλαιό θέατρο με νέα αίγλη* (1980)¹ αναφέρουν: «Το τόξο της επιτυχίας απλώθηκε από την Αμερική μέχρι τη Ρωσία, έως ότου τελικά το 1894 ένας νεαρός μαέστρος στο Δημοτικό Θέατρο του Αμβούργου ανέλαβε το έργο με ιδιαίτερη φροντίδα και το προετοίμασε με την ακρίβεια μιας παράστασης όπερας. Το όνομα του νεαρού μαέστρου ήταν Γκούσταβ Μάλερ. Κάνοντας τη *Νυχτερίδα* άξια για τα θέατρα της Αυλής, έκανε τα θέατρα της Αυλής άξια για τη *Νυχτερίδα*».

Η πρεμιέρα στις 5 Απριλίου 1874 στο Τεάτερ αν ντερ Βιν αποτέλεσε επιτυχία απλά και μόνο επειδή όλη η Βιέννη ήθελε να δει και να ακούσει την καινούρια οπερέτα του Στράους, για την οποία είχαν ήδη γίνει γνωστές κάποιες λεπτομέρειες, μέσα από διάφορες διαφημιστικές ενέργειες. Ο Λούντβιχ Ντότσι, φίλος και λιμπρετίστας του Στράους, αναφέρει για την πρεμιέρα αυτή στο «Αναμνήσεις από τον Γιόχαν Στράους», που δημοσιεύτηκε στο τεύχος 1/1998 του *Περιοδικού του Συλλόγου Γιόχαν Στράους* στη Βιέννη²: «Στην πρόβα τζενεράλε οι προσκεκλημένοι ήμασταν ξετρελαμένοι, ηλεκτρισμένοι, αλλά ο Γιόζεφ Όπενχαϊμ, ο πιο καλοπροαίρετος από τους δημοσιογράφους, μετά το μεγάλο φινάλε μου ψιθύρισε στο αυτί: ‘Όλο βαλς και βαλς! Αυτό δεν θα αποδώσει ποτέ στη σκηνή!’ Και πράγματι το θέαμα δε βρήκε άμεση ανταπόκριση στη Βιέννη. Η κορυφαία όλων των οπερετών, στην πατρίδα της έφτασε μετά βίας τις 50 παραστάσεις. Μόνο αφού οι παραστάσεις της είχαν ξεπουλήσει στο Βερολίνο, οι Βιεννέζοι τόλμησαν να πιστέψουν ότι αυτός που για εκείνους ήταν ο βασιλιάς του βαλς, μπορούσε να γράψει και όπερα».

Ο Ντότσι περιγράφει την εντύπωσή του για τον συνθέτη Στράους ως εξής: «Ήταν πραγματικά συγκινητικό να βλέπεις το παιδικό του γέλιο, τη λάμψη στα μάτια του, όταν έπαιζε σε κάποιον μια μελωδία που του είχε έρθει στο μυαλό το προηγούμενο βράδυ, γύρω στις δυόμισι, ενώ

1 Attila E. Läng, Alfred Kölbl, *Theater an der Wien. Altes Haus im neuen Glanz*. Wien 1980.

2 Dóczi, Ludwig . Erinnerung an Johann Strauß. *Zeitschrift der Wiener Johann Strauß-Gesellschaft für Musiker und Musikfreunde*. Nr.1/1998

βρισκόταν στο τρίτο μπουκάλι φτηνό κρασί. Αυτά που επεδίωκε τότε ήταν τότε η δουλειά, η ενορχήστρωση, η διόρθωση των ατελειών... Και η φιλοδοξία του ήταν να αποκτήσει βάθος, να εξελιχθεί και να γίνει στο είδος του όσο το δυνατόν ισάξιος με τους μεγάλους αιώνιους δεξιοτέχνες, με τους οποίους ήξερε ότι συνδέονταν στην αρχέγονη μουσική ύπαρξη. Είχε ιδανικά και μέσα στους πιο μεγάλους θριάμβους του συνοδευόταν από μια μελαγχολική σκέψη: Τι θα μπορούσα να είχα καταφέρει, αν είχα λάβει εκπαίδευση για το επάγγελμά μου».

Πώς λοιπόν δικαιολογείται η επιτυχία της *Νυχτερίδας*; Η πλοκή διαδραματίζεται «σε μια λουτρόπολη κοντά σε μια μεγάλη πόλη», όπου όλα τα γεγονότα εξελίσσονται μέσα σε μια νύχτα. Χωρίς αμφιβολία, πρόκειται για το Μπάντεν, ένα θέρετρο με ιαματικά λουτρά, που βρίσκεται σε απόσταση περίπου 25 χιλιομέτρων από τη Βιέννη, γνωστό από τότε μέχρι και σήμερα. Ο λιμπρετίστας Ζενέ έμενε εκεί περιστασιακά, πέθανε εκεί το 1895 και είναι επίσης θαμμένος εκεί.

Τα γεγονότα της ταραχώδους νύχτας πηγάζουν από μια ιστορία που προηγήθηκε και έχει τέσσερις πτυχές: Πρώτον, γίνεται η αιτιολόγηση του ονόματος της οπερέτας *Η Νυχτερίδα*. Δύο κάποτε ζωηροί εργένηδες, ο συμβολαιογράφος δρ Φάλκε και ο πλούσιος ιδιώτης Άιζενσταϊν, είχαν παρευρεθεί πριν μερικά χρόνια σε έναν χορό μεταμφιεσμένων. Ο Άιζενσταϊν ήταν ντυμένος πεταλούδα και ο Φάλκε νυχτερίδα. Μετά το τέλος του χορού, ο Άιζενσταϊν παράτησε τον μεθυσμένο Φάλκε να κοιμάται στο πάρκο της πόλης. Ο τελευταίος το πρωί γύρισε στο σπίτι του παραπατώντας, ακόμα μεταμφιεσμένος και σχεδόν τυφλός όπως η νυχτερίδα την ημέρα και αποτέλεσε ένα διασκεδαστικό θέαμα για τους κατοίκους της περιοχής. Για αυτόν τον λόγο ορκίστηκε να εκδικηθεί τον Άιζενσταϊν.

Δεύτερον: Ο Φάλκε είναι γνωστός με έναν νεαρό σπάταλο Ρώσο πρίγκηπα, τον Ορλόφσκι, ο οποίος είναι ιδιοκτήτης μιας πολυτελούς κατοικίας στην περιοχή, όπου γίνονται «τρικούβερτα γλέντια», όπως επίσης και εκείνο το βράδυ. Ο Φάλκε είχε υποσχεθεί στον Ορλόφσκι ότι θα προσκαλέσει μερικά άτομα, με τα οποία θα διασκεδάζε ιδιαίτερα ο βαριεστημένος πρίγκηπας.

Τρίτον: Ο Άιζενσταϊν πρόσφατα είχε προσβάλλει άσχημα έναν δημόσιο υπάλληλο και έπρεπε το ίδιο βράδυ να αρχίσει μια πολυήμερη ποινή φυλάκισης.

Τέταρτον: Και, σαν να μην έφταναν όλα τα άλλα, προκύπτει ότι ο πρώην καθηγητής τραγουδιού της συζύγου του Άιζενσταϊν την έχει βρει ξανά και θέλει να την επισκεφτεί ακριβώς αυτό το βράδυ.

Ο δρ Φάλκε, όμως, έχει ήδη προσκαλέσει τον φίλο του Άιζενσταϊν, τη σύζυγό του Ροζαλίντε, καθώς και την προσωπική της καμαριέρα Αντέλε στη γιορτή του Ορλόφσκι, ξεχωριστά βέβαια και χωρίς να ξέρει ο ένας για τον άλλο. Αυτό αποτελεί την αρχική κατάσταση.

Α΄ Πράξη. Το βράδυ στη μεγαλοαστική κατοικία του Άιζενσταϊν επικρατεί αναστάτωση. Πρώτος φεύγει ο κύριος του σπιτιού, όχι για τη φυλακή αλλά για τη γιορτή του Ορλόφσκι. Κατόπιν φεύγει η καμαριέρα Αντέλε, όχι για να πάει στην άρρωστη θεία της, όπως έχει προφασιστεί, αλλά για τη γιορτή του Ορλόφσκι, φορώντας μάλιστα ένα κομψό βραδινό φόρεμα της κυρίας της. Πίσω μένει στην αρχή η σύζυγος Ροζαλίντε, σύντομα παρέα με έναν επισκέπτη, τον καθηγητή τραγουδιού Άλφρεντ, ο οποίος ναι μεν τη γεμίζει με κοπλιμέντα αλλά κυρίως βολεύεται με καλό κρασί και φορώντας τη ρόμπα του Άιζενσταϊν. Αυτό όμως δεν εξελίσσεται καλά, γιατί εμφανίζεται αυτοπροσώπως ο Φρανκ, ο διευθυντής της φυλακής, προκειμένου να παραλάβει τον Άιζενσταϊν, για να αρχίσει την ποινή φυλάκισής του. Η Ροζαλίντε αποχαιρετά λίγο βιαστικά τον Άιζενσταϊν, επίσης γνωστό ως Άλφρεντ, γιατί, όπως και να έχει, στη μικρή πόλη δεν πρέπει να προκληθεί σκάνδαλο, αυτός πηγαίνει στη φυλακή, αυτή πηγαίνει στη γιορτή του Ορλόφσκι.

Β΄ Πράξη. Η γιορτή στο σπίτι του Ορλόφσκι αρχίζει. Λάμψη και μεγαλείο, βότκα και σαμπάνια ρέουν σε αφθονία, το είναι και το φαίνεσθαι. Όποιος δεν έχει ηχηρό όνομα και τίτλο ευγενείας, εκείνη τη βραδιά απλά υιοθετεί έναν. Ο Άιζενσταϊν γίνεται Μαρκήσιος Ρενάρ, ο διευθυντής της φυλακής είναι επίσης εκεί ως ιππότης Σαγκράν. Και η Ουγγαρέζα κόμισσα, φορώντας μάσκα ... Ο Άιζενσταϊν γοητεύεται. Πρέπει να κατακτήσει την κόμισσα! Σε αυτό βοηθάει το παλιό κόλπο που χρησιμοποιούσε για να γοητεύει τις γυναίκες: το μικρό του χρυσό ρολόι τσέπης με τον μηχανισμό που παίζει μουσική. Έτσι κερδίζει την προσοχή της κόμισσας. Αυτή θαυμάζει το ρολόι, το παίρνει στο χέρι της και το εξαφανίζει μέσα στο αποκαλυπτικό ντεκολτέ της, ως ενθύμιο. Ο Άιζενσταϊν μένει εμβρόντητος, κάτι τέτοιο δεν του έχει ξανασυμβεί ποτέ. Παλιότερα, το παιχνίδι με το ρολόι πάντα αρκούσε ως πρελούδιο για μια ερωτική περιπέτεια. Αλλά τώρα; Το ρολόι χάθηκε, το ίδιο και η κόμισσα, τουλάχιστον για αυτόν. Εκείνη βρίσκεται στο επίκεντρο της προσοχής της βραδιάς. Και η μικρή σουμπρέτα; Αυτή δεν είναι η Αντέλε; Αλλά σε αυτήν έχει ήδη ρίξει τα δίχτυα του ο ιππότης Ρενάρ και της υπόσχεται τον ουρανό με τ' άστρα. Η γιορτή συνεχίζεται με χορό και τυχερά παιχνίδια, η σαμπάνια σβήνει όλα τα ταξικά όρια. Όλοι φιλιούνται μεταξύ τους, όλοι αποκτούν οικειότητα.

Αλλά στις έξι ακριβώς, μόλις χτυπάει η καμπάνα, ο ιππότης Ρενάρ είναι ο πρώτος που φεύγει από το «τρικούβερτο γλέντι».

Γ΄ Πράξη. Από τώρα και στο εξής γίνεται ξανά ο Φρανκ, ο διευθυντής της φυλακής, που πρέπει να αναλάβει εγκαίρως την άσκηση των καθηκόντων του. Στο γραφείο του συναντάει τον μεθυσμένο δεσμοφύλακα Φρος, μια κωμικοτραγική αλλά ρεαλιστική φιγούρα χαμηλόβαθμης αυστριακής δημοσιοϋπαλληλίας, ο οποίος εκείνο το πρωί είναι σχεδόν το ίδιο μεθυσμένος με τον διευθυντή του. Τώρα ξεχύνεται από ένα κελί η λίγο ή πολύ λαμπερή φωνή τενόρου του καθηγητή

τραγουδιού Άλφρεντ, γνωστού και ως Άιζενσταϊν, ο οποίος πρωί πρωί τραγουδάει μια άρια από τον *Λοέγκριν* του Βάγκνερ. Η επιθυμητή πρωινή ησυχία στο γραφείο διαταράσσεται ξανά. Κάνει την εμφάνισή της η «σουμπρετίτσα», γνωστή και ως Αντέλε, μαζί με την αδερφή της, για να υπενθυμίσουν στον ιπότη Ρενάρ τις υποσχέσεις του. Κάνει επίσης την εμφάνισή του και ο αληθινός Άιζενσταϊν, μαθαίνει όμως ότι ήδη βρίσκεται εκεί. Στη συνέχεια έρχεται και η Ροζαλίντε, η οποία καταφέρνει να αποκρούσει την σκηνή ζηλοτυπίας του Άιζενσταϊν, παρουσιάζοντας το χρυσό του ρολόι τσέπης. Στο τέλος καταφθάνει με μεγάλο σαματά όλη η παρέα της γιορτής. Ο πρίγκιπας Ορλόφσκι διασκεδάζει αφάνταστα. Ο Φάλκε ομολογεί τελικά το σχέδιό του για εκδίκηση και το φινάλε πνίγεται στη σαμπάνια.

Ο βιεννέζος δημοσιογράφος και συγγραφέας Χανς Βάιγκελ στο άρθρο του με τίτλο «Μικρή δοκιμή για τη *Νυχτερίδα*» στο πρόγραμμα της παράστασης της όπερας της Βιέννης στις 31 Δεκεμβρίου 1979³, περιγράφει με πολύ ειρωνικό τρόπο την πλοκή της *Νυχτερίδας* και δίνει τη δική του απάντηση στο ερώτημα για την επιτυχία της, που κρατάει πλέον πάρα πολλά χρόνια: «Όχι, δεν αποτελεί η ίδια η ιστορία της *Νυχτερίδας* αυτό το τόσο ξεχωριστό στην πλοκή της οπερέτας και στον θρίαμβό της μέσα στον χρόνο, αλλά η έλλειψη εκείνου του είδους δράσης, το οποίο το κοινό του θεάτρου συνήθιζε να συναντά και θεωρούσε δικαίωμά του. Το βιβλίο της *Νυχτερίδας* μόνο φλερτάρει με τη δράση, αλλά δεν τη φθείρει... Το πραγματικό δεν συμβαίνει».

Ο Βάιγκελ με τον ίδιο τρόπο αντιλαμβάνεται και την απουσία του έρωτα, του φλερτ και του ερωτισμού: «Αφού προηγουμένως ο φλογερός χείμαρρος του κρασιού έχει ανάψει το κέφι των καλεσμένων, αυτοί ενώνονται μεταξύ τους μόνο «αδελφικά». Το γεγονός ότι η άπιστη σύζυγος τελικά επιστρέφει στον άπιστο σύζυγο αποτελεί μια πολύ παλιά συμβατικότητα της θεατρικής σκηνής. Πού βρίσκεται όμως εδώ η απιστία; Ο σύζυγος χάνει το ρολόι του και δεν κερδίζει τίποτα, η σύζυγος μένει μόνη με τον εραστή στο σπίτι, αυτός όμως αμέσως φοράει ρόμπα και σκουφάκι και ενώνεται μαζί της αλλά μόνο σε ένα ντουέτο, το οποίο δεν εξυμνεί την απόλαυση του έρωτα αλλά τα πλεονεκτήματα της κατανάλωσης του αλκοόλ. Σε ορισμένα σημαντικά τραγουδιστικά μέρη της *Νυχτερίδας* η πραγματικότητα αναιρείται: στο ντουέτο με το ποτό «Ευτυχισμένος όποιος ξεχάσει αυτά που δεν μπορεί ν' αλλάξει...», μετά στο κουπλέ της παντρεμένης με τον Άιζενσταϊν Ροζαλίντε, που ισχυρίζεται ότι ο Άλφρεντ είναι ο σύζυγός της, κατόπιν στο κουπλέ της καμαριέρας Αντέλε, που ισχυρίζεται ότι δεν είναι καμαριέρα, αλλά κυρίως πιο πριν, στη σκηνή του αποχαιρετισμού της πρώτης πράξης. Εκεί οι σύζυγοι αποχωρίζονται και θρηνούν με μελαγχολικά λόγια τον χωρισμό, αλλά η μουσική με το καλπάζον κέφι της διαψεύδει τη μελαγχολία του κειμένου και μετατρέπει το

3 Weigel, Hans . Kleiner Versuch über die „Fledermaus“. In: *Programmheft der Wiener Staatsoper*. 31. Dezember 1997

‘ω Θεέ μου’ σε ένα θριαμβευτικό τραγούδι: η σκηνή μετατρέπεται σε μια απεικόνιση της ηθικής της αστικής τάξης του 19ου αιώνα».

Η μουσική για τη *Νυχτερίδα* γράφτηκε σχετικά γρήγορα. Ο Στράους συνέθετε συνέχεια, κι έτσι μπορούσε απλά να ενσωματώνει οτιδήποτε καινούριο, όπως ο παραδοσιακός χορός Τσάρντας της Ουγγαρέζας κόμισσας στην δεύτερη πράξη, τον οποίο είχε ήδη συνθέσει για μια συναυλία στη Βουδαπέστη, ανεξάρτητα από την οπερέτα. Και ανάμεσα στη βίλα του Στράους στο Χίτσινγκ και στο Τεάτερ αν ντερ Βιν, που βρισκόταν σε απόσταση τριών με τεσσάρων χιλιομέτρων περίπου, δεν είχαν εγκαταστήσει μια «ανοιχτή τηλεφωνική γραμμή», κάτι τέτοιο εξάλλου δεν υπήρχε ακόμα τότε, αλλά ένα είδος αμφίδρομης διαδρομής. Ο μουσικός διευθυντής του θεάτρου, ο Ρίχαρντ Ζενέ, είχε επιφορτιστεί να βοηθάει τον Στράους με όλα τα θέματα, για παράδειγμα με τις προσαρμογές των κειμένων ή με τις μουσικές διασκευές. Εδώ δεν πρόκειται να γίνει εμπλοκή σε μια κυρίως ακαδημαϊκή διαμάχη για το αν ο Ζενέ συμμετείχε στη σύνθεση του έργου, και αν ναι σε ποιο βαθμό. Το θέατρο ήθελε ή έπρεπε το συντομότερο δυνατόν να δημιουργήσει και να ανεβάσει ένα έργο με εγγυημένη επιτυχία, επειδή βρισκόταν στο κόκκινο. Έτσι γινόταν τότε, έτσι γίνεται και σήμερα. Διότι μόνο η οπερέτα μπορούσε να προσελκύσει το ευρύ κοινό στο θέατρο, όπως θα συμβεί πολύ αργότερα και με τα μιούζικαλ. Και επειδή η εισαγωγή των γαλλικών οπερετών δεν αρκούσε, ολόκληρο το είδος απλά «εκβιεννίστηκε» και αναπτύχθηκε εκεί ανεξάρτητα. «Από ένα κομμάτι διεθνούς μουσικού είδους δημιουργήθηκε ένα κομμάτι εθνικής κουλτούρας ευρωπαϊκού επιπέδου... Εισέρρευσαν βασικά χαρακτηριστικά της βιεννέζικης ιδιοσυγκρασίας όπως: η λαϊκότητα, η οποία στην εκπατρισμένη συμπεριφορά της μεγάλης πόλης που υπάρχει στον Ζακ Όφενμπαχ αντιτάσσει μια εντυπωσιακού μεγέθους αφελή προσήλωση στα πάτρια εδάφη... ο χορευτικός χαρακτήρας, ο οποίος προσδίδει αρχικά ένα ιδιαίτερο γνώρισμα σε αυτό το είδος. Δεν αποτέλεσε παγκόσμιο μουσικό όρο η οπερέτα παρωδία του Όφενμπαχ αλλά η βιεννέζικη οπερέτα βαλς!» έγραψε ο Αλεξάντερ Βίτεσνικ στο βιβλίο του *Βιεννέζικη Μουσική. Η ιστορία μιας παγκόσμιας γοητείας* (Βιέννη, 1943)⁴.

Ο μεγάλος μαέστρος Χανς φον Μπύλοφ φέρεται να είπε κάποτε ότι η *Νυχτερίδα* είναι τόσο κλασσική όσο το *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* του Βάγκνερ. Και ο Ε.Κ.Φίσερ στο βιβλίο του *Γερμανική τέχνη και είδη. Οι τέχνες ως έκφραση των καιρών* (Δρέσδη 1924)⁵ διαπιστώνει ότι: «Κατά τον 19ο αιώνα έρχονται από τη Βιέννη στη Γερμανία δύο μουσικά είδη, που αποτελούν άμεση έκφραση του αυστριακού πολιτισμού: τα βαλς κάποιων Γιόχαν Στράους και Λάννερ και η οπερέτα. Και στα δύο εκφράζεται έντονα η ρομαντική παρόρμηση της απλής αστικής τάξης, ενώ η κουλτούρα του Σοπέν και του Σούμαν παραμένει περιορισμένη περισσότερο στα σαλόνια της

4 Alexander Witeschnik, *Musik aus Wien. Die Geschichte einer Weltverzauberung*. Wien 1943.

5 E. K. Fischer, *Deutsche Kunst und Art. Von den Künsten als Ausdruck der Zeiten*. Dresden 1924.

αριστοκρατίας και στις συναυλίες μπροστά σε ένα πιο εκλεπτυσμένο κοινό. Στην οπερέτα ο χορός αποκτά έναν δραματικό χαρακτήρα, γίνεται έκφραση μιας διάθεσης που προκαλείται από την πλοκή».

Για το λιμπρέτο της *Νυχτερίδας* έχουν γραφτεί πολλά και όχι μόνο ειρωνικά σχόλια, όπως από τον Χανς Βάιγκελ που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ο Γερμανός μουσικολόγος Φόλκερ Κλοτς, για παράδειγμα, στο βιβλίο του *Οπερέτα. Πορτραίτο και εγχειρίδιο μιας πρωτόγνωρης τέχνης* (Μόναχο 1991)⁶ επισημαίνει ότι οι σκηνοθέτες συχνά δεν λαμβάνουν υπόψιν τους την υπόδειξη για τον τόπο της πλοκής, που είναι «μια λουτρόπολη κοντά σε μια μεγάλη πόλη». Όμως, γράφει ο Κλοτς: «Αυτό το τοπικό πλαίσιο έχει νόημα και λογική. Από τη μια μεριά ο χώρος της μικρής πόλης αποτελεί πρόσφορο έδαφος για το σκάνδαλο, που κάποτε έπληξε τον δρ Φάλκε και τώρα πρέπει να πλήξει τον Άιζενσταϊν. Από την άλλη μεριά, η εγγύτητα στη μεγάλη πόλη εξηγεί τον αρκετά μεικτό κύκλο από τζογαδόρους, επαρχιακούς βαθμοφόρους και ευγνώμονες εντυπωσιασμένους μικροαστούς, που συρρέουν εδώ στη γιορτή του αμφιλεγόμενου Ρώσου πρίγκηπα Ορλόφσκι».

Ο Κλοτς κάνει λόγο για τρεις «κύριες καταστάσεις» στις οποίες βασίζεται το λιμπρέτο: «... πρώτον, η αλλαγή κοινωνικού ρόλου και η προσποίησή του. Δεύτερον, η απομόνωση που έχει σχέση με τον χώρο και η υπέρβασή της. Τρίτον, η καθορισμένη προθεσμία και η παραβίασή της. Αυτές είναι στενά συνδεδεμένες και γενικά προέρχονται από τον αστικό τρόπο ζωής, τον οποίο η *Νυχτερίδα* ζωηρά περιπαίζει και καλύπτει... Όλα τα βασικά πρόσωπα καθορίζονται και περιορίζονται από τις απαιτήσεις των αστικών ρόλων: η προσωπική καμαριέρα Αντέλε όπως και ο εισοδηματίας Άιζενσταϊν και η σύζυγός του Ροζαλίντε, ο συμβολαιογράφος Φάλκε όπως και ο διευθυντής της φυλακής Φρανκ και λίγο πολύ επίσης ο τενόρος Άλφρεντ. Από αυτούς εξαρτάται ακόμα και ο αμφιλεγόμενος Πρίγκηπας Ορλόφσκι, ο οποίος μοιάζει να βρίσκεται έξω από τέτοιους περιορισμούς, θεατρικά ως αντρικός ρόλος που παίζεται από γυναίκα, ψυχολογικά ως ένα μείγμα κυνικότητας και εφηβείας, κοινωνικά ως ένας επιδειξίας χρήματος και πολυτέλειας. Επειδή προσπαθεί επίμονα να ανταποκριθεί στη φανταχτερή εικόνα που έχει δημιουργήσει ο αστός για τον ακόλαστο φεουδάρχη».

Και κάπως έτσι δημιουργείται αυτό το πανόραμα μικρής πόλης, στο οποίο συμπράττουν η φιγουρατζίδικη συμπεριφορά, οι ψεύτικες ιεραρχικές σκέψεις και το σύνδρομο του «τα ράσα κάνουν τον παπά» και στο οποίο κάποιος που έχει επίγνωση όλων αυτών, όπως ο ακαδημαϊκός δρ Φάλκε, μπορεί να φέρει εις πέρας το σχέδιο εκδίκης του με ευρηματική σκηνοθεσία. Ο Κλοτς γράφει πάνω σε αυτό: «Στο σπίτι αυτού του Ορλόφσκι θα πρέπει να εκπληρωθούν όσα δεν

6 Volker Klotz, *Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München 1991.

επιτρέπονται στο σπίτι (του Άιζενσταϊν) ή στη δημόσια υπηρεσία (στο γραφείο της φυλακής). Αυτό είναι που προσελκύει όλους εδώ. Και αν αυτό που τους έλκει ακολουθεί τη μηχανορραφία του δρ Φάλκε, τότε αυτό γίνεται μόνο και μόνο επειδή ο Φάλκε γνωρίζει ποιον μπορεί να δελεάσει ακαταμάχητα με αυτήν. Όλους ανεξαιρέτως. Τον καθένα φυσικά σε έναν ψεύτικο ρόλο, που τον μετακινεί πέρα από αυτά που πρέπει να είναι στην αστική καθημερινότητα. Οι άντρες πάνω από τη θέση τους: ο Άιζενσταϊν ως μαρκήσιος, ο Φράνκ ως ιππότης. Οι γυναίκες πάνω ή έξω από την απαιτούμενη καλή υπόληψη: η Ροζαλίντε ως εξωτική κόμισσα, η Αντέλε ως ηθοποιός. Όσο πιο ανεπαρκής ο καθημερινός ρόλος, τόσο πιο δυνατή η ενέργεια του παιχνιδιού προκειμένου να ξεφύγουν από αυτόν».

Από κοινωνικοπολιτική άποψη, αυτό το σενάριο μπορεί να θεωρηθεί ως έκφραση της επιθυμίας για άρση των κοινωνικών φραγμών. Ο ιστορικός Μόριτς Τσάκι στο βιβλίο του *Ιδεολογία της οπερέτας και βιεννέζικος μοντερνισμός. Ένα πολιτισμικό-ιστορικό δοκίμιο για την αυστριακή ταυτότητα*. (Βιέννη-Κολωνία-Βαϊμάρη 1996)⁷ τονίζει την πτυχή της πολιτικής κριτικής μέσα στη *Νυχτερίδα*: ως κεντρική ιδέα στην πλοκή της οπερέτας κυριαρχεί η πολυήμερη ποινή φυλάκισης που πρέπει να εκτίσει ο Άιζενσταϊν, επειδή είχε επιτεθεί βίαια σε έναν κλητήρα. «Στον ‘αστικό’ τρόπο αντίληψης το παράπτωμα του Άιζενσταϊν θεωρείται βέβαια ως καθαρά ασήμαντο. Ο Άιζενσταϊν σίγουρα θα κέρδιζε τη συμπάθεια των θεατρόφιλων αστών. Ενώ οι παραγωγοί της οπερέτας και οι θεατές τους ήταν ακόμα σε θέση να διασκεδάζουν με τα μπερδέματα που προέκυπταν από τέτοιου είδους αστυνομικές και αυθαίρετες πράξεις, παρόμοιες υπηρεσιακές πράξεις, που αφορούσαν την ιδιωτική ζωή μεμονωμένων πολιτών, αποτελούσαν πικρή πραγματικότητα και όχι σπάνιο φαινόμενο στην καθημερινή ζωή των κατοίκων της μοναρχίας».

Προκειμένου να φτάσουν στα άκρα οι αναφορές σε διανοούμενο επίπεδο στο λιμπρέτο της *Νυχτερίδας*, γίνεται παραπομπή ακόμα και σε ιστορική προέλευση, την οποία παραθέτει ο Μόριτς Τσάκι, αναφερόμενος στο ντουέτο «Ευτυχισμένος όποιος ξεχάσει ...»: Η ρήση ανάγεται στον Ισπανό ηθικό φιλόσοφο Μπαλτάσαρ Γκραθιάν και στο έργο του *Οδηγός της φιλοσοφίας της ζωής*. Αυτό χρονολογείται από το έτος 1647 και μεταφράστηκε στα γερμανικά από τον Άρθουρ Σοπενχάουερ⁸. Η ανάγνωση των έργων του Σοπενχάουερ ήταν της μόδας στην μορφωμένη αστική τάξη της Βιέννης. Ο ποιητής Χέρμαν Μπαρ έλεγε ειρωνικά ότι «υπό την πίεση της μόδας, ακόμα και οι Βιεννέζοι διαβάζουν Σοπενχάουερ, όχι όμως χωρίς να ακούνε πάντα παράλληλα ένα βαλς». Από την πλευρά του ο Γκραθιάν, όπως διαπιστώνει ο Τσάκι, πήρε τη ρήση από την ύστερη αρχαιότητα, από τον Ρωμαίο φιλόσοφο Σενέκα, ο οποίος είχε γράψει: «Η λήθη αποτελεί το

7 Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Wien-Köln-Weimar, 1996.

8 Gracián, Baltasar. *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*

φάρμακο ενάντια στις αδικίες».

Αν συνδυαστούν όλες αυτές οι πτυχές, μπορεί να βγει το εξής συμπέρασμα: τα λιμπρέτα πολλών οπερετών στην πολυπλοκότητά τους δεν είναι ούτε χειρότερα ούτε καλύτερα από τα λιμπρέτα κάποιων οπερών. Το πρόβλημα που είχαν με τον ίδιο τους τον εαυτό οι πετυχημένοι συνθέτες οπερετών, συμπεριλαμβανομένου του Γιόχαν Στράους, ήταν ότι δεν θεωρούσαν τη δουλειά τους αρκετά καλή, ίσως και εξαιτίας του ψυχολογικού πολέμου της επαγγελματικής κριτικής. Έτσι επιδίωκαν το «υψηλότερο», την όπερα, κάτι που δεν κατάφερναν σχεδόν ποτέ.

Ο θεατρολόγος Φραντς Χανταμόφσκι στο βιβλίο *Η βιεννέζικη οπερέτα. Ιστορία των θεάτρων και της επίδρασής της* (Βιέννη 1948)⁹ αναρωτιέται ποιο είναι το μοναδικό και ιδιαίτερο στοιχείο της βιεννέζικης οπερέτας και γράφει: «Το ερώτημα είναι πιο δύσκολο να απαντηθεί απ' ότι κάποιος θα πίστευε αρχικά. Σε αυτό το παιδί της βιεννέζικης τέχνης δεν μπορεί να δοθεί ένας ορισμός που να ικανοποιεί όλους τους κανόνες της λογικής, επειδή πίσω από τον απλό όρο βρίσκεται ένας ασύλληπτος συνδυασμός από μουσική και χορό, από ευθυμία και ομορφιά, ένα λίκνισμα και μια αιώρηση, ένα δέλεαρ και ένα κράτημα, μια ευχή και ένα όνειρο, μια μακάρια ζωντάνια και μια υπερκόσμια διάθεση».

Αμέσως μόλις ολοκληρώθηκε η πρώτη σειρά παραστάσεων της *Νυχτερίδας* στο Τεάτερ αν ντερ Βιν την άνοιξη του 1874, τις οποίες διηύθυνε ο ίδιος, ο Στράους αναχώρησε για μια σειρά συναυλιών στην Ιταλία, που θα διαρκούσαν πολλές εβδομάδες. Με μια γερμανική ορχήστρα, παρεμπιπτόντως, διότι είχε ουσιαστικά απαρνηθεί τελείως την ορχήστρα Στράους, στην οποία πλέον ήταν μάνατζερ και επίσης διηύθυνε ο αδερφός του Έντουαρντ. Η περιοδεία σε πολλές ιταλικές πόλεις ήταν πολύ πετυχημένη και αυτό πρέπει να τονιστεί, γιατί στις περιοχές αυτές, εξαιτίας παλαιάς πολιτικής αντιπαλότητας, ο λαός εξακολουθούσε να μισεί βαθιά οτιδήποτε είχε σχέση με την Αυστρία και τους Αψβούργους. Με την ευκαιρία αυτή, ο Στράους πήρε πολλά ερεθίσματα από την Ιταλία, τα οποία στη συνέχεια θα μπορούσε να αφομοιώσει καλύτερα.

Επιστρέφοντας στη Βιέννη, άρχισε αμέσως να δουλεύει πάνω στην επόμενη οπερέτα του. Στο εξής ανέβαζε περίπου μία οπερέτα κάθε χρόνο. Ο τίτλος της νέας οπερέτας ήταν *Ο Καλιόστρο στη Βιέννη*. Έκανε πρεμιέρα στα τέλη Φεβρουαρίου του 1875 ξανά στο Τεάτερ αν ντερ Βιν.

Η ιστορία του *Καλιόστρο* ήταν πολύ διασκεδαστική, γιατί ξεκίνησε από τη βασική ιδέα ότι κάποιος μπορεί να εξαπατήσει και να ξεγελάσει τους ανθρώπους χρησιμοποιώντας μια «εκθαμβωτική» εμφάνιση, με όλες τις διαφορετικές σημασίες της λέξης, χωρίς να υπολογίζει τη θέση και την υπόληψή τους, όπως έκανε ο άρτι αφιχθείς κοσμοπολίτης Καλιόστρο. Προστίθεται

9 Franz Hadamowsky, Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*. Wien 1948.

επίσης και μια ισχυρή δόση ειρωνείας, η οποία στοχεύει μεμονωμένα, ιδιαίτερα ανόητα άτομα της βιεννέζικης αριστοκρατίας. Η ιστορία αναφέρεται στην υπονόμηση ενός γάμου στους κύκλους της υψηλής αριστοκρατίας, καθώς και στη χρήση της ύπνωσης από τον μάγο Καλιόστρο, ο οποίος επιπλέον υπόσχεται ότι έχει βρει τη φιλοσοφική λίθο, ότι μπορεί στο εργαστήριό του να παράγει χρυσό σε οποιαδήποτε ποσότητα και ότι έχει τη συνταγή για ένα ελιξήριο νεότητας.

Ο *Καλιόστρο* κατά τη δημιουργία του έφερε δύο καινοτομίες για τον Στράους: τη συνεργασία με μια ομάδα από λιμπρετίστες και την ανάδειξη ενός νεαρού ηθοποιού από την επαρχία.

Ο Ρίχαρντ Ζενέ, που βίωνε από κοντά τη διαρκή αναζήτηση κατάλληλων λιμπρέτων από τους διευθυντές των θεάτρων και από τους συνθέτες, έκανε την ανάγκη φιλοτιμία. Αναζήτησε συνέταιρο και δημιούργησε ένα είδος «φάμπρικας λιμπρέτων». Ο άλλος άντρας έφερε το όνομα Φρίντριχ Τσελ. Το πραγματικό του όνομα ήταν Καμίλο Βάλτσελ, ήταν από το Μαγδεμβούργο, δούλευε ως καπετάνιος σε μια εταιρεία ατμόπλοιων στον Δούναβη και έγραφε ποιήματα στον ελεύθερο χρόνο του. Όπως και ο Ζενέ, από καιρό είχε και αυτός ‘εκβιεννιστεί’. Οι δυο τους παρήγαγαν λιμπρέτα για οπερέτες, τα οποία προσέφεραν στους συνθέτες και τα πουλούσαν σε αυτόν που τους έδινε την υψηλότερη τιμή. Και ο Γιόχαν Στράους κατέφυγε σε αυτή την προσφορά.

Στην πρεμιέρα του *Καλιόστρο στη Βιέννη*, ένας τελείως άγνωστος νεαρός άντρας έγινε διάσημος εν μία νυκτί: ο 24άχρονος κλειδαράς και ερασιτέχνης ηθοποιός Αλεξάντερ Γκιράρντι από το Γκρατς, στο ρόλο του Μπλασόνι, υπηρέτη του Καλιόστρο. Αυτό αποτέλεσε την αρχή μιας μακροχρόνιας συνεργασίας καθώς και προσωπικής φιλίας ανάμεσα στον Στράους και στον Γκιράρντι, ο οποίος στις επόμενες οπερέτες είχε πάντα ρόλους κομμένους και ραμμένους στα μέτρα του. Διότι τόσο οι λιμπρετίστες όσο και οι συνθέτες, καθώς δούλευαν, είχαν ήδη στο μυαλό τους ένα είδος «ιδανικής» διανομής των ρόλων.

Ο *Καλιόστρο* έγινε αμέσως επιτυχία, δεν μπόρεσε όμως να κατακτήσει το θεατρικό ρεπερτόριο. Δεκαετίες αργότερα έγιναν προσπάθειες αναβίωσης του έργου με διάφορες διασκευές. Το 1927 οι Λούντβιχ Χέρτσερ και Έριχ Βόλφγκανγκ Κόρνγκολντ δημιούργησαν μια νέα εκδοχή, η οποία όμως δεν είχε επιτυχία. Κατά τη διάρκεια του Τρίτου Ράιχ, ο Γκούσταβ Κβέντενφελντ επιχείρησε ξανά μια νέα εκδοχή, η οποία έκανε πρεμιέρα το 1941 στο Ντάντσιχ, γενέτειρα του Ρίχαρντ Ζενέ. Ούτε αυτή γνώρισε επιτυχία. Ο *Καλιόστρο* δεν παίζεται σχεδόν ποτέ σήμερα.

Μόλις ολοκλήρωσε τον *Καλιόστρο*, ο Στράους ταξίδεψε στο Παρίσι. Γιατί εκεί μόλις είχαν κατακτήσει τις θεατρικές σκηνές δύο δικές του επανεπεξεργασμένες οπερέτες. Η πρώτη ονομαζόταν *Η Βασίλισσα Τνιγκο*. Μακριά από την λογοκρισία της Βιέννης, από τον βασιλιά Τνιγκο προέκυψε η ομώνυμη χήρα βασίλισσα, η οποία κυρίως τρέχει πίσω από τους άντρες. Η

δεύτερη οπερέτα ονομαζόταν *Η τσιγγάνα*, και ήταν η *Νυχτερίδα* επεξεργασμένη ξανά λόγω δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας (όπως προαναφέρθηκε), στην οποία είχαν ενσωματωθεί και μουσικά στοιχεία από τον *Καλιόστρο*. Και τα δύο έργα γνώρισαν τεράστια επιτυχία και τα βαλς του Στράους γινόνταν πλέον όλο και πιο δημοφιλή στο Παρίσι. Για τον λόγο αυτό ανατέθηκε στον Στράους η διεύθυνση των χορών της Όπερας του Παρισιού, ένα αξίωμα που πιθανόν να μην είχε αναλάβει στη Βιέννη, όπου είχε παραχωρήσει την τιμητική θέση του μουσικού διευθυντή χορού της Αυλής στον αδερφό του Έντουαρντ. Επιπλέον, του απονεμήθηκε ο σταυρός των ιπποτών της γαλλικής Λεγεώνας της Τιμής. Αυτή ήταν μία από τις πολλές τιμητικές διακρίσεις που έλαβε με την πάροδο των χρόνων.

Το άστρο του Ζακ Όφενμπαχ, του μέχρι τότε αδιαμφισβήτητου ηγέτη της αγοράς, τα ενθαρρυντικά λόγια του οποίου πάνω από δέκα χρόνια νωρίτερα είχαν συμβάλλει στην ενασχόληση του Στράους γενικά με την οπερέτα, έσβησε γρήγορα. Μετά από λίγο καιρό αναγκάστηκε να πουλήσει το θέατρο που διατηρούσε, βρισκόταν στα πρόθυρα οικονομικής καταστροφής και ήταν πολύ πικραμένος. Δεν ήθελε σε καμία περίπτωση να συναντηθεί με τον Στράους. Ο Γιόχαν Στράους ήταν πλέον αναμφίβολα ο κορυφαίος του είδους στην Ευρώπη και αυτός που κέρδιζε τα περισσότερα χρήματα.

Ο Στράους από το Παρίσι ταξίδεψε στη Βουδαπέστη για να διευθύνει κι εκεί τη *Νυχτερίδα*. Για άλλη μια φορά επευφημίες, μεγάλη επιτυχία και καλλιτεχνική αναγνώριση. Ο Στράους θεώρησε ιδιαίτερη τιμή το γεγονός ότι εκεί τον υποδέχτηκε ο Φραντς Λιστ, ο μεγάλος συνθέτης, βιρτουόζος του πιάνου και θεολόγος.

Εκείνη την εποχή, ο Γιόχαν Στράους είχε πράγματι και μεγάλη φήμη ως μαέστρος. Ο Χανς φον Μπύλοφ, που θεωρούνταν ο φον Κάραγιαν των μαέστρων της εποχής εκείνης, τον επαινούσε πολύ, όπως αναφέρει ο Χανς Ζύντερμαν στο βιβλίο του *Ο επιτυχημένος Γιόχαν Στράους* (Τιρόλο 1937)¹⁰: «... ο καθένας μας μπορεί να μάθει κάτι από αυτόν! Αποτελεί έναν μαέστρο ιδιοφυΐα στο μικρό του είδος, όπως ο Βάγκνερ στο πιο μεγαλοπρεπές! Είμαι τόσο γεμάτος από αυτόν, η καρδιά και το κεφάλι εξακολουθούν να χορεύουν μέσα μου, σαν εκστασιασμένοι δερβίσηδες. Από τον Στράους; Από τον τρόπο εκτέλεσης μπορούμε να πάρουμε μαθήματα για την Ενάτη Συμφωνία και για την Παθητική!»

Ο διάσημος και εκατομμυριούχος Στράους επέστρεψε από τη Βουδαπέστη στη Βιέννη. Η βίλα του στο Χίτσινγκ είχε χάσει τη γοητεία της, ο Στράους ήθελε να επενδύσει την περιουσία του σε ακίνητα και κυρίως να είναι πιο κοντά στην πόλη και στα θέατρα. Η ανακαίνιση και ενοικίαση

¹⁰ Hans Sündermann, *Johann Strauß, ein Vollender*. Brixlegg/Tirol 1937.

των σπιτιών που είχε ήδη αποκτήσει τού απέφεραν εισοδήματα για όλη του τη ζωή. Για τον εαυτό του έχτισε ένα ευρύχωρο παλάτι στην πόλη, στο σημερινό τέταρτο δημοτικό διαμέρισμα της Βιέννης, το Βίντεν, που ολοκληρώθηκε το 1878. Ο δρόμος, που είχε το όνομα Ίγκελγκάσε, εδώ και καιρό ονομάζεται Γιόχαν Στράους Γκάσε, το σπίτι όμως δεν υπάρχει πια.

Εν των μεταξύ συνέθεσε άλλη μια οπερέτα με το όνομα *Πρίγκηπας Μαθουσάλας*. Κατά το διάστημα αυτό ο Στράους απομακρύνθηκε από τον Μαξιμίλιαν Στάινερ, που τον είχε βοηθήσει με τη «γέννηση» της οπερέτας, και από το Τεάτερ αν ντερ Βιν και διηύθυνε την πρεμιέρα στις 3 Ιανουαρίου 1877 στο Κάρλτεάτερ, το οποίο διοικούσε ο αινιγματικός θεατράνθρωπος Φραντς Γιάουνερ, παράλληλα με την ασχολία του ως διευθυντής της Όπερας της Αυλής.

Ο *Πρίγκηπας Μαθουσάλας* είναι μια ιστορία για την επανάσταση και τις διαμάχες για τον θρόνο, στο επίκεντρο των οποίων βρίσκεται ένας πρίγκηπας, ο οποίος όμως το μόνο κοινό που έχει με την βιβλική φιγούρα είναι το όνομα. Η πλοκή διαδραματίζεται στην Ιταλία.

Η πρεμιέρα αποτέλεσε ξανά μια μεγάλη επιτυχία, εξαιτίας του πλήθους καινούριων συνθέσεων, κυρίως σε ρυθμό πόλκας και βαλς. Σύμφωνα με μαρτυρία της εποχής, «Στο Κάρλτεάτερ κατά την πρεμιέρα της καινούριας οπερέτας του Στράους, οι θεατές είχαν μόνο μια επιθυμία, να απομακρυνθούν οι πάγκοι...», προφανώς για να χορεύουν αντί να παρακολουθούν την πλοκή.

Οι βιογράφοι και οι ερμηνευτές όμως επέκριναν δριμύτατα το λιμπρέτο του *Πρίγκηπα Μαθουσάλα*. Πάλι αντικείμενο παθιασμένης συζήτησης αποτέλεσε το ερώτημα αν ο Στράους είχε, όπως λένε, «μια ιδιαίτερη διαίσθηση» για τα λιμπρέτα. Ο Προτσέσκα, μάλιστα, κάνει λόγο για αυτό στη βιογραφία του Στράους, αναφέροντας ότι το λιμπρέτο «ξεχωρίζει για την έλλειψη πρωτοτυπίας και για την έλλειψη ενδιαφέροντος για την κωμικότητα των καταστάσεων»¹¹. Ο μαέστρος Χανς Σβαρόφσκι, στο άρθρο του «Ενσάρκωση της βιεννέζικης μουσικής»¹² χρησιμοποιεί πιο σκληρά λόγια: «Κανείς δεν πίστεψε ότι ο Στράους έγραψε τη μουσική γνωρίζοντας αυτό το αξιολύπητο λιμπρέτο. Επικρατούσε η άποψη ότι αυτός απλά συνέθεσε βαλς και πόλκες, στα οποία κατόπιν προστέθηκαν λόγια».

Πρέπει να συμφωνήσει κανείς με τον Σβαρόφσκι, ότι ακόμα και η «λογοτεχνική βλακεία» μπορεί μέσω της μουσικής να αποτελέσει ένα πολιτιστικό αγαθό και να γίνει αποδεκτή παγκοσμίως ως έργο τέχνης. Δικαίως παραπέμπει στο γεγονός, ότι αυτό φυσικά δεν ισχύει μόνο για τις οπερέτες αλλά και για τα λίντερ και για τις όπερες. Πόσες όπερες, που κάποτε αποτέλεσαν επιτυχία, έχουν τελικά εξαφανιστεί για πάντα από τις σκηνές γι'αυτόν τον λόγο; Και οι πρωτοβουλίες για την

11 Procházka, Rudolph Freiherr. *Johann Strauß*. Berlin. 1900

12 Swarowsky, Hans. Johann Strauß, Inkarnation der Wiener Musik. In: *Österreichische Musikzeitschrift*. 30. Jg. Heft 5/6. Wien. 1975

«αναβίωση έργων που παίζονται σπάνια», που παρουσιάζονται ως ιδιαίτερα τιμητικές, αποτελούν μάλλον αποκλειστικό προνόμιο κάποιων υψηλά επιδοτούμενων αυστριακών πολιτιστικών ιδρυμάτων και φέρνουν οικονομική επιτυχία μόνο σε αυτόν που «κάνει την προσπάθεια για την αναβίωση».

Ο Κουρτ Πάλεν στο βιβλίο του *Ο Γιόχαν Στράους και η Δυναστεία των Βαλς*¹³, σε σχέση με το λιμπρέτο του *Μαθουσάλα*, θέτει το ερώτημα: «Ίσως του έλειπε η αίσθηση για την απαραίτητη σχέση μιας οπερέτας με την επικαιρότητα, με λίγα λόγια, για το τι περίμενε το κοινό και εξέφραζε άμεσα, για το τι το ενδιέφερε εδώ και τώρα. Δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα για τη σχέση του με τη λογοτεχνία και την ποίηση...».

Ο αντίλογος βέβαια είναι: το σημαντικότερο για το κοινό ήταν η μουσική του «δικού του» Γιόχαν Στράους.

Το οποίο κοινό είχε επίσης τη δυνατότητα να δει τον Στράους και από κοντά, τουλάχιστον στη Βιέννη. Γιατί στο κέντρο του Χίτσινγκ, πέντε λεπτά με τα πόδια από τη βίλα του, βρισκόταν το καφέ Ντονμάγιερ, όπου το έτος 1844 είχε κάνει το θριαμβευτικό του ντεμπούτο. Εκεί εξακολουθούσαν να συμβαίνουν πολλά, καθώς και να παρευρίσκονται γοητευτικές κυρίες. Ο «ζωηρούλης» Στράους, παντρεμένος ή ανύπαντρος, σύχναζε αρκετές φορές εκεί και δεν έλεγε όχι σε κάποιο μικρό ή μεγαλύτερο φλερτ. Η σύζυγός του Τζέτι, που πλέον πλησίαζε τα εξήντα, το ήξερε και τον άφηνε να κάνει ό,τι θέλει, έχοντας επίγνωση της σημασίας που είχε για το έργο του αυτή η γαργαλιστική αίσθηση ζωής. Μπορεί να σκεφτόταν, ότι μια μέρα τελικά θα ηρεμήσει.

13 Kurt Pahlen, *Johann Strauß. Die Walzerdynastie*. München 1975

Αλφαβητικός κατάλογος ονομάτων, τοπωνυμίων, θεάτρων και οπερετών

Αλεβί, Λυντοβίκ: Halévy, Ludovic
Βάιγκελ, Χανς: Weigel, Hans
Βάλτσελ, Καμίλο: Walzel, Camillo
Βίντεν: Wieden
Βίτεσνικ, Αλεξάντερ: Witeschnik, Alexander
Γιάουνερ, Φραντς: Jauner, Franz
Γιόχαν Στράους Γκάσε: Johann-Strauß- Gasse
Γκάιστινγκερ, Μαρί: Geistinger, Marie
Γκιράρντι, Αλεξάντερ Girardi, Alexander
Γκραθιάν, Μπαλτάσαρ: Gracian, Balthasar
Δημοτικό Θέατρο του Αμβούργου: Hamburger Stadttheater
Ζενέ, Ρίχαρντ: Genée, Richard
Ζύντερμαν, Χανς: Hans Sündermann
Η Βασίλισσα Ίντιγκο: La Reine Indigo
Η τσιγγάνα: La Tsigane
Ίγκελγκασσε: Igelgasse
Καλιόστρο στη Βιέννη: Cagliostro in Wien
Κάρλτεάτερ: Carltheater
Κβέντενφελντ, Γκούσταβ: Quedenfeldt, Gustav
Κέλμπελ, Άλφρεντ: Kölbel, Alfred
Κλοτς, Φόλκερ: Klotz, Volker
Κόρνγκολντ, Ερίχ Βόλφγκανγκ: Korngold, Erich Wolfgang
Λάννερ, Γιόζεφ: Lanner, Joseph
Λέβι, Γκούσταβ: Levy, Gustav
Λενγκ, Ατίλα: Läng, Attila E.
Μεϊλάκ, Ανρί: Meilhac, Henry
Μπαρ, Χέρμαν: Bahr, Hermann
Μπένεντιξ, Ρόντεριχ: Benedix, Roderich
Ντονμάγιερ: Dommayer
Ντότσι, Λούντβιχ: Dóczy, Ludwig
Όπενχαϊμ, Γιόζεφ: Oppenheim, Joseph

Πάλεν, Κουρτ: Pahlen, Kurt

Πρίγκηπας Μαθουσάλας: Prinz Methusalem

Προτσέσκα, Ρούντολφ Φράιχερ: Procházka, Rudolph Freiherr

Σβαρόφσκι, Χανς: Swarowsky, Hans

Στάνερ, Μαξιμίλιαν: Steiner, Maximilian

Τεάτερ αν ντερ Βιν: Theater an der Wien

Το Ρεβεγιόν: Le Réveillon

Τσάκι, Μόριτς: Csáky, Moritz

Τσελ, Φρίντριχ: Zell, Friedrich

Φίσερ, Ε.Κ: Fischer, E.K.

φον Μπύλοφ, Χανς: von Bülow, Hans

Χανταμόφσκι, Φραντς: Hadamowsky, Franz

Χάφνερ, Καρλ: Haffner, Karl

Χέρτσερ, Λούντβιχ: Herzer, Ludwig

Χίτσινγκ: Hietzing

2. Πρωτότυπο κείμενο

„Glücklich ist, wer vergißt ...“: Welterfolg „Die Fledermaus“

Zurück in das Jahr 1873.

Johann Strauß hatte von der wirtschaftlichen Zerrüttung nach dem Schwarzen Freitag offensichtlich wenig bemerkt. Er war mit seinen Gedanken schon wieder bei einer neuen Operette: „Die Fledermaus“ wurde am Ostersonntag des darauffolgenden Jahres 1874, wieder im Theater an der Wien, uraufgeführt. Und das Duett im ersten Akt, „Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist ...“ wurde, obwohl es im Handlungsablauf der Operette eine ganz andere, höchst delikat-erotische Situation beschreibt, zur Hymne der vom Finanzdebakel Geschädigten und Ruinierten. Allerdings war das vermutlich das letzte, woran Strauß gedacht hatte.

Die Konjunkturüberhitzung, die zum Börsenkrach führte, war unter anderem auch durch die vielfältige Geschäfts- und Bautätigkeit rund um die Weltausstellung in Wien hervorgerufen worden, deren Eröffnung wenige Tage vorher stattgefunden hatte. Und die Wirtschaftslage blieb auch dadurch schlecht, daß wegen anhaltenden Schlechtwetters die Besucherzahlen weit hinter den Erwartungen zurückblieben. Die Hoffnungen der Vergnügungsindustrie wurden ebenfalls enttäuscht – die Theaterdirektoren suchten letztlich nach Erfolgsstücken, so natürlich auch die Direktion des Theaters an der Wien. Dessen Direktorenduo Geistinger/Steiner wurde durch den Theateragenten Gustav Lewy, einen Schulfreund Johann Strauß', auf ein Stück aufmerksam gemacht, das im Jahr davor die Sensation von Paris gewesen war: „Le Réveillon“ der beiden Autoren Henry Meilhac und Ludovic Halevy, die für Jacques Offenbach bereits einige Libretti geschrieben hatten. Und damit begann die „Konstruktion“ eines Erfolges, wie sie auch heute im internationalen Unterhaltungstheater, etwa am Broadway in New York, ablaufen könnte.

Zunächst wurde das Buch nach Wien gebracht. Der Hausdichter des Theaters an der Wien, Karl Haffner, übersetzte es. Bei dieser Gelegenheit stellte man fest, daß die beiden Pariser Schriftsteller auf ein Stück zurückgegriffen hatten, das man auch in Wien kannte. Es hieß: „Das Gefängnis“ und stammte von Roderich Benedix aus Berlin. In Paris war es mit einigen Zutaten versetzt worden, die aber das Wiener Publikum nicht verstanden hätte. Direktor Steiner wollte es daher an den Direktor des Carltheaters, Jauner, verkaufen, der aber genauso wenig damit anzufangen wußte. So blieb Steiner nichts anderes übrig, als dieses Unternehmen, das ihn bisher schon einiges Geld gekostet hatte, fortzuführen. Er beauftragte seinen Theaterkapellmeister Richard Genée, daraus ein Libretto für Wiener Verhältnisse zu schreiben, um es Johann Strauß zur

Vertonung zu geben. Es hieß „Die Fledermaus“.

Als Johann Strauß diese Operette später in Paris aufführen wollte, mußte für Frankreich das Libretto geändert werden. Es bekam den Titel „La Tsigane“. Denn Halevy und Meilhac hatten mit hohen Tantiemenforderungen für die Benützung ihrer Vorlage gedroht. Paris war aber nur eine Station auf dem Weg zum Welterfolg der „Fledermaus“: „Von Amerika bis Rußland spannte sich der Erfolgsbogen, bis schließlich 1894 ein junger Dirigent am Hamburger Stadttheater sich des Werkes besonders annahm und es mit der Präzision einer Opernaufführung einstudierte. Der junge Dirigent hieß Gustav Mahler. Indem er die ‚Fledermaus‘ hoftheaterfähig machte, machte er die Hoftheater ‚Fledermaus‘-fähig.“¹¹⁰

Die Uraufführung am 5. April 1874 im Theater an der Wien war einfach deshalb ein Erfolg, weil ganz Wien die neue Strauß-Operette sehen und hören wollte, über die schon vorher durch verschiedene PR-Aktionen einige Details bekanntgeworden waren. In seinen erst jetzt, in der Nummer 1/1998 der Zeitschrift der Wiener Johann - Strauß - Gesellschaft posthum veröffentlichten „Erinnerungen an Johann Strauß“ berichtet Ludwig Dóczi, Strauß-Freund und Librettist, über diese Uraufführung: „Auf der Ensembleprobe waren wir geladenen Gäste berauscht, elektrisiert, aber der wohlwollendste der Journalisten, Joseph Oppenheim, raunte mir doch nach dem großen Finale ins Ohr: ‚Immer Walzer und Walzer! Das gibt nie Bühnenwirkung!‘ Und thatsächlich stellte sich die Attraktion in Wien nicht sogleich ein. Die Operette aller Operetten brachte es in ihrer Heimat mühselig zu 50 Aufführungen. Erst als sie in Berlin über hundert Häuser füllte, getrauten sich die Wiener, ihrem Walzerkönig auch eine Oper zuzutrauen.“

Und seinen Eindruck vom Komponisten Strauß schildert Dóczi so: „Es war wirklich rührend, sein kindliches Lachen, das Blitzen seiner Augen zu sehen, wenn er Einem so etwas vorspielte, das ihm in der vorigen Nacht ‚so um halber drei‘ — bei der dritten Flasche Kunstwein (richtig: Kutscherwein, der billigste Wein, Anm.) eingeschossen war. Was er sich selbst zuschrieb, war dann die Arbeit, die Instrumentation, das Ausscheiden des Rohen ... Und sein Ehrgeiz war, sich zu vertiefen, zu entwickeln, es den großen, ewigen Meistern, denen er sich im musikalischen Urwesen verwandt wußte, in seinem Genre möglichst gleichzuthun. Er hatte Ideale und war inmitten seiner höchsten Triumphe von einem melancholischen Gedanken begleitet: Was hätte ich leisten können, wenn man mich zu meinem Berufe vorgebildet hätte.“

Worin lag nun der Erfolg der „Fledermaus“ begründet? Die Handlung – das gesamte Geschehen läuft in einer Nacht ab – spielt „in einem Badeort in der Nähe einer großen Stadt“. Das ist unzweifelhaft Baden bei Wien, ein damals wie heute bekannter Kurort, etwa 25 Kilometer von

Wien entfernt. Textdichter Genée hat zeitweise dort gewohnt, ist 1895 dort gestorben und wurde auch dort begraben.

Die Ereignisse der turbulenten Nacht leiten sich aus einer vierteiligen Vorgeschichte ab: Da ist zunächst die Berechtigung des Namens der Operette: „Die Fledermaus“. Zwei damals flotte Junggesellen, der Notar Dr. Falke und der reiche Privatier Eisenstein, hatten vor einigen Jahren einen Maskenball besucht – Eisenstein verkleidet als Schmetterling, Falke als Fledermaus. Nach Ende des Balls ließ Eisenstein den betrunkenen Falke im Stadtpark schlafend zurück. Dieser wankte dann am Morgen, immer noch im Kostüm und fast blind wie eine Fledermaus bei Tag, zum Gaudium der Ortsbewohner nach Hause. Dafür schwor er Rache an Eisenstein.

Falke ist bekannt mit einem jungen, verschwenderischen russischen Fürsten Orlofsky, der in dem Ort eine Luxusvilla besitzt, in der rauschende Feste stattfinden, auch an diesem Abend. Falke hat Orlofsky versprochen, er werde einige Gäste einladen, über die sich der gelangweilte Fürst besonders amüsieren werde.

Eisenstein hat vor kurzem eine Amtsperson tätlich beleidigt und soll an diesem Abend eine mehrtägige Gefängnisstrafe antreten.

Und es ergibt sich außerdem, daß der ehemalige Gesangslehrer der Gattin Eisensteins diese wieder aufgestöbert hat und ihr genau an diesem Abend einen Besuch abstatten möchte.

Schon vorher hatte aber Dr. Falke seinen Freund Eisenstein, dessen Gattin Rosalinde und auch die Kammerzofe Adele zu Orlofskys Fest eingeladen – getrennt natürlich und ohne daß sie von einander wußten. Das ist die Ausgangslage.

Der Abend im großbürgerlichen Hause Eisenstein (1. Akt) wird turbulent. Als erster geht der Hausherr – aber nicht ins Gefängnis, sondern zum Fest Orlofskys. Als nächste geht die Kammerzofe Adele – aber nicht zu ihrer kranken Tante, wie sie vorgibt, sondern zum Fest Orlofskys, noch dazu in einem eleganten Abendkleid ihrer Herrin. Zurück bleibt – zunächst – Gattin Rosalinde, bald in Gesellschaft eines Besuchers: des Gesangslehrers Alfred, der ihr zwar zahlreiche Komplimente, es sich selbst aber vor allem gemütlich macht, bei gutem Wein und im Schlafrock des Herrn von Eisenstein. Da trifft es sich gar nicht gut, daß Gefängnisdirektor Frank persönlich erscheint, um Eisenstein zum Antritt seiner Haftstrafe abzuholen. Rosalinde verabschiedet Eisenstein, alias Alfred, relativ rasch, es darf schließlich keinen Skandal in der Kleinstadt geben, er geht ins Gefängnis, sie geht zum Fest Orlofskys.

Das Fest bei Orlofsky (2. Akt) beginnt. Glanz und Glamour, Wodka und Champagner in Strömen, Sein und Schein. Wer keine klingenden Namen und Adelstitel hat, maßt sich für diese

Nacht einfach einen an. Eisenstein wird zum Marquis Renard, der Gefängnisdirektor ist auch da – als Chevalier Chagrin. Und erst die ungarische Gräfin, noch dazu maskiert ... Eisenstein ist fasziniert. Er muß die Gräfin erobern! Da hilft der alte Charmeurtrick: seine kleine, goldene Taschenuhr mit dem Musikspielwerk. So gewinnt er die Aufmerksamkeit der Gräfin. Sie bestaunt die Uhr, bekommt sie in die Hand und läßt sie in ihrem freizügigen Dekollete verschwinden, als Andenken. Eisenstein ist perplex, so etwas ist ihm noch nie passiert. Das Spiel mit der Uhr hat früher als Präludium für ein galantes Abenteuer immer gereicht – aber jetzt? Die Uhr ist weg, die Gräfin — zumindest für ihn – auch. Sie steht im Mittelpunkt der Abendgesellschaft. Und die kleine Soubrette? Ist das nicht Adele? Aber die hat sich schon der Chevalier Renard geangelt und verspricht ihre alles mögliche. Das Fest nimmt seinen Lauf mit Tanz und Glücksspiel, der Champagner verwischt alle Standesgrenzen. Alle küssen einander, alle sind per du.

Doch Punkt sechs Uhr, beim Schlag der Glocke, verläßt Chevalier Renard als erster das rauschende Fest.

Ab sofort (3. Akt) ist er wieder der Gefängnisdirektor Frank, der seine Amtstätigkeit pünktlich aufnehmen muß. In seinem Büro trifft er auf den versoffenen Gefangenenerwärter Frosch, eine tragikomische, aber realistische Gestalt subalternen österreichischen Beamtentums, der an diesem Morgen kaum mehr alkoholisiert ist als sein Direktor. Nun dringt aus einer Zelle der mehr oder weniger strahlende Tenor des Gesangslehrers Alfred alias Eisenstein, der schon in aller Früh eine Arie aus Richard Wagners „Lohengrin“ anstimmt. Die erhoffte Morgenruhe im Büro wird bald weiter gestört ... es erscheint das „Soubretterl“ alias Adele samt Schwester, um den Chevalier Renard an seine Versprechungen zu erinnern. Es erscheint auch der tatsächliche Eisenstein, um jedoch zu erfahren, daß er schon da ist. Dann kommt auch noch Rosalinde, die Eisensteins Eifersuchtsattacke durch den Vorweis seiner goldenen Taschenuhr abfangen kann. Schließlich trifft mit viel Trubel die ganze Festgesellschaft ein. Fürst Orlofsky unterhält sich prächtig. Falke bekennt nun seinen Rachefeldzug, das Finale geht im Champagner unter.

Der Wiener Publizist und Schriftsteller Hans Weigel hat in sehr ironischer Weise den Handlungsablauf der „Fledermaus“ charakterisiert und aus seiner Sicht die Frage nach dem nun schon 125 Jahre anhaltenden Erfolg beantwortet: „Nein, nicht die Fledermaus-Geschichte ist das Besondere an der ‚Fledermaus‘-Handlung und ihrem Triumph über die Zeiten, sondern ihr Mangel an jener Form von Aktion, welche das Publikum im Theater anzutreffen gewöhnt und berechtigt ist. Das Buch der ‚Fledermaus‘ flirtet nur mit der Aktion, konsumiert sie aber nicht ... Das Eigentliche findet nicht statt.“

Liebe, Liebelei oder Erotik vermißt Weigel ebenso: „Wenn vorher der Feuerstrom der Reben die Gäste in Stimmung gebracht hat, vereinigen sie sich miteinander nur als ‚Brüderlein und Schwesterlein‘. Daß die ungetreue Gattin schließlich zurück zum ungetreuen Gatten findet, ist uralte Bühnen-Konvention. Worin aber bestand hier die Untreue? Der Gatte verliert seine Uhr und gewinnt nichts — die Gattin ist mit dem Liebhaber allein zu Hause, er aber greift sofort zu Schlafrock und Kappe, er vereinigt sich mit ihr, aber nur zu einem Duett, welches nicht die Wonnen der Liebe, sondern nur die Vorzüge des Alkoholkonsums besingt. In einigen Schlüssel-Gesangsnummern der ‚Fledermaus‘ wird die Realität negiert: in diesem Trink-Duett ‚Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist‘, dann im Couplet der mit Eisenstein verheirateten Rosalinde, die behauptet, daß Alfred ihr Gatte ist, dann im Couplet der Kammerjungfer Adele, die behauptet, daß sie keine Kammerjungfer ist – vor allem aber vorher in der Abschieds-Szene des ersten Akts: die Gatten gehen auseinander und beklagen in wehmütigen Worten die Trennung, doch die Musik mit ihrem galoppierendem Brio dementiert die Wehmut des Textes und verwandelt das ‚o je‘ in einen ‚Triumphgesang: die Szene wird zum Sittenbild der bürgerlichen Moral im neunzehnten Jahrhundert.“¹¹¹

Die Musik zur ‚Fledermaus‘ entstand relativ rasch. Strauß komponierte ja fortwährend, und so konnte er einiges Neues einfach einbauen, wie etwa den Csárdas der ungarischen Gräfin im 2. Akt, den er — unabhängig von der Operette – für ein Konzert in Budapest vorbereitet hatte. Und zwischen der Strauß-Villa in Hietzing und dem etwa drei bis vier Kilometer entfernten Theater an der Wien war zwar keine „Hotline“ eingerichtet worden, so etwas gab es damals noch nicht, aber eine Art Pendelverkehr. Der Theaterkapellmeister Richard Genée war dazu abgestellt worden, Strauß in allen Belangen behilflich zu sein, z. B. bei Textadaptionen oder Musikarrangements. Auf einen ziemlich akademischen Expertenstreit, ob und wenn ja, wie viel Genée an dem Werk mitkomponiert hat oder nicht, muß hier nicht eingegangen werden. Das Theater wollte oder mußte, weil es in den roten Zahlen stand, möglichst rasch ein Stück mit Erfolgsgarantie herausbringen, und dieses urde dann eben, so schnell es ging, produziert. So war das damals, und so ist es heute. Denn nur mit der Operette lockte man das große Publikum ins Theater, so wie viel später mit dem Musical. Und da der Import französischer Operetten nicht ausreichte, wurde die ganze Gattung einfach „eingewienert“ und hier eigenständig weiterentwickelt. „Aus einem Stück internationaler Musikware wird ein Stück nationaler Kultur von europäischem Zuschnitt ... Grundzüge wienerischen Wesens strömten ein: die Volkstümlichkeit, die der entwurzelten großstädtischen Geste Offenbachs ein berückendes Maß naiver Bodenständigkeit entgegenstellte; ... die tänzerische Gebärde, die der Gattung erst das Zeichen seiner Sinnhaftigkeit verlieh – nicht die Offenbachsche

Parodieoperette, die Wiener Walzeroperette wurde ein Weltbegriff!“ schrieb Alexander Witeschnik.¹¹²

Der große Dirigent Hans von Bülow soll einmal gesagt haben, die „Fledermaus“ sei so klassisch wie der Nibelungenring Wagners. Und von E. K. Fischer stammt die Feststellung: „Im neunzehnten Jahrhundert kommen von Wien her zwei musikalische Gattungen nach Deutschland, die unmittelbar Ausdruck des Österreichtums sind: der Walzer eines Johann Strauß und Lanner und die Operette. In beiden lebt sich der romantische Trieb des schlichten Bürgertums aus, während die Chopin-Schumann-Kultur mehr den adeligen Salons und den Konzerten vor Elite-Publikum vorbehalten bleibt. In der Operette bekommt der Tanz dramatischen Charakter, wird Ausdruck einer durch die Handlung bedingten Stimmung.“¹¹³

Über das Libretto der „Fledermaus“ ist viel geschrieben worden – nicht nur Ironisches, wie vom vorher zitierten Hans Weigel. Der deutsche Musikwissenschaftler Volker Klotz beispielsweise weist darauf hin, daß der Hinweis auf den Ort der Handlung, „einen Badeort in der Nähe einer großen Stadt“ von den Regisseuren oft vernachlässigt werde. Aber, so Klotz: „Dieser lokale Rahmen hat Sinn und Grund. Einerseits bietet der kleinstädtische Raum den hinreichenden Resonanzboden für den Skandal, der einst den Dr. Falke traf und nunmehr Eisenstein treffen soll. Andererseits erklärt die Nähe zur Großstadt den recht gemischten Kreis von Glücksspielern, Provinzbühnenchargen und dankbar beeindruckten Petits bourgeois, die sich hier beim Fest des fragwürdigen Russenprinzen Orlofsky tummeln.“¹¹⁴

Klotz spricht von drei „Leitsituationen“, die dem Libretto zugrunde liegen: „... erstens sozialer Rollenwechsel und wie man ihn ergaukelt; zweitens räumliche Isolation und wie man sie sprengt; drittens gesetzte Frist und wie man sie unterläuft. Sie hängen eng zusammen und entspringen durchweg dem bürgerlichen Lebenswandel, den die ‚Fledermaus‘ munter umspielt und überspielt ... Sämtliche Hauptpersonen sind bestimmt und eingeengt von bürgerlichen Rollenzwängen: die Kammerzofe Adele wie der Rentier Eisenstein und seine Gattin Rosalinde, der Notar Falke wie der Gefängnisdirektor Frank und halbwegs auch der Tenor Alfred. Sogar der zwiespältige Prinz Orlofsky hängt davon ab, der außerhalb dieser Zwänge zu stehen scheint – dramatisch als Hosenrolle, psychologisch als eine Mischung aus Abgebrüht und Pubertär, sozial als Geld- und Luxusprotz. Denn er sucht eifrig dem Glanzbild zu entsprechen, das sich der Bürger vom feudalen Libertin macht.“

Und so kommt dieses Kleinstadtpanoptikum zustande, in dem Imponiergehabe, falsches Hierarchiedenken und das „Kleider-machen-Leute“-Syndrom zusammenwirken – und in dem einer,

der das durchschaut, wie der Akademiker Dr. Falke, sein Rachestück mit ausgeklügelter Regie durchziehen kann. Klotz schreibt dazu: „Bei diesem Orlofsky soll sich erfüllen, was zu Haus (bei Eisensteins) oder im Amt (dem Gefängnisbüro) verwehrt ist. Hier zieht es jeden hin. Und wenn, was da zieht, der Intrige des Dr. Falke folgt, dann doch nur deshalb, weil Falke weiß, wen er damit unwiderstehlich locken kann. Ausnahmslos alle. Jeden freilich in einer erschlichenen Rolle, die sich jenseits dessen bewegt, was er im bürgerlichen Alltag zu sein hat. Die Männer über ihrem Stand: Eisenstein als Marquis, Frank als Chevalier. Die Frauen oberhalb oder außerhalb der gebotenen Reputierlichkeit: Rosalinde als exotische Gräfin, Adele als Schauspielerin. Je dürftiger die Alltagsrolle, desto gewaltiger die Spielenergie, ihr zu entschlüpfen.“

Aus sozialpolitischer Sicht kann dieses Szenario auch als Ausdruck des Wunsches nach dem Abbau gesellschaftlicher Schranken gesehen werden. Der Historiker Moritz Csáky weist auf den Aspekt der Politikkritik in der „Fledermaus“ hin: als roter Faden zieht sich durch die Handlung der Operette die mehrtägige Haftstrafe, die Eisenstein antreten sollte, weil er einen Amtsdieners tödlich angegriffen hatte. „Im ‚bourgeois‘ Selbstverständnis galt die Verfehlung Eisensteins freilich als reines Kavaliersdelikt. Eisenstein konnte sich daher der Sympathie der bürgerlichen Theaterbesucher sicher sein. Während die Operettenproduzenten und ihre Zuschauer sich über die Verwicklungen, die sich aus solchen und ähnlichen Polizei- und Willkürakten ergaben, im Theater noch zu amüsieren vermochten, waren ähnliche Amtshandlungen, die das Privatleben einzelner Staatsbürger betrafen, im Alltagsleben der Bewohner der Monarchie bittere Realität und keine Seltenheit.“¹¹⁵

Um die Hinweise auf das Intellektuelle im Textbuch der „Fledermaus“ auf die Spitze zu treiben, sei noch auf jene historische Ableitung verwiesen, die Moritz Csáky für das Duett „Glücklich ist, wer vergißt ...“ anführt: Der Ausspruch geht auf den spanischen Moralphilosophen Baltasar Gracian und sein „Handorakel-Brevier der Lebensphilosophie“ zurück. Es stammt aus dem Jahr 1647 und wurde von Arthur Schopenhauer übersetzt. Die Lektüre von Werken Schopenhauers war Mode im Wiener Bildungsbürgertum. Der Dichter Hermann Bahr meinte dazu ironisch, daß „unter dem Druck der Mode auch die Wiener Schopenhauer lasen, aber nicht ohne doch immer auf einen Walzer daneben zu hören“. Gracian seinerseits, so stellt Csáky fest, habe das Zitat aus der Spätantike, vom römischen Philosophen Seneca, übernommen, der geschrieben hatte: „Das Vergessen ist das Heilmittel gegen Ungerechtigkeiten.“

Wenn man all diese Aspekte zusammenfaßt, kann man daraus folgenden Schluß ziehen: die Libretti vieler Operetten sind in ihrer Vielschichtigkeit um nichts schlechter – wenn nicht besser – als so manche Opernlibretti. Das Problem, das erfolgreiche Operettenkomponisten – auch Johann

Strauß – mit sich selbst hatten, war, daß ihnen ihre Arbeit, vielleicht auch wegen des Psychoterrors der professionellen Kritik, nicht gut genug erschien. So strebten sie nach dem „Höheren“, der Oper, was ihnen kaum je gelang.

Was dieses Eigentliche, Spezifische der Wiener Operette ausmacht, fragt der Theaterwissenschaftler Franz Hadamowsky und schreibt: „Die Frage ist schwerer zu beantworten, als man zunächst glauben sollte, mit einer allen logischen Regeln entsprechenden Definition wird man diesem wienerischen Kind der Künste nicht gerecht, denn hinter dem bloßen Begriff steht ein unfaßbares Etwas aus Musik und Tanz, aus Heiterkeit und Schönheit, ein Wiegen und Schweben, ein Locken und Halten, ein Wünschen und Träumen, eine selige Beschwingtheit und eine überirdische Stimmung.“¹¹⁶

Kaum war die erste Aufführungsserie der „Fledermaus“ im Theater an der Wien im Frühjahr 1874, die Strauß selbst dirigiert hatte, abgeschlossen, ging er auf eine mehrwöchige Konzerttournee nach Italien. Mit einem deutschen Orchester übrigens, denn von der Strauß-Kapelle, die Bruder Eduard dirigierte und managte, hatte er sich praktisch ganz losgesagt. Die Tournee durch mehrere italienische Städte war sehr erfolgreich und soll deshalb notiert werden, weil dort aus alter politischer Rivalität noch immer alles Österreichisch-Habsburgische in der Bevölkerung zutiefst verhaßt war. Strauß nahm übrigens aus Italien viele Anregungen mit nach Hause, die er in der Folge gut verarbeiten konnte.

Wieder in Wien, begann er auch sofort mit der Arbeit an seiner nächsten Operette — ab jetzt kamen sie fast im Jahresrhythmus auf die Bühnen. Der Titel der neuen Operette lautete: „Cagliostro in Wien“. Die Uraufführung fand Ende Februar 1875 wieder im Theater an der Wien statt.

Die „Cagliostro“-Story ist höchst vergnüglich, weil sie von dem Grundgedanken ausgeht, daß man – wie eben der von weither angereiste Weltmann Cagliostro – durch in des Wortes verschiedener Bedeutung – „blendendes“ Auftreten die Menschen täuschen und an der Nase herumführen kann, ohne Rücksicht auf Stand und Ansehen. Und es kommt noch ein kräftiger Schuß Ironie dazu, der auf einzelne, besonders einfältige Figuren des Wiener Adels zielt. Es geht hier um das Hintertreiben einer Hochzeit in Hochadelskreisen sowie um den Einsatz von Hypnose durch den Schwarzkünstler Cagliostro, der außerdem verspricht, den Stein der Weisen gefunden zu haben, in seinem Laboratorium Gold in beliebiger Menge erzeugen zu können und das Rezept für einen Verjüngungstrank zu besitzen.

„Cagliostro“ brachte für Strauß zwei Neuerungen in seinem Schaffen: die Zusammenarbeit mit einem Librettistenteam und das Auftauchen eines jungen Schauspielers aus der Provinz.

Richard Genée, der die ständige Suche der Theaterdirektoren und der Komponisten nach geeigneten Textbüchern selbst miterlebte, machte aus der Not eine Tugend. Er suchte sich einen Kompagnon und bildete eine Art „Librettofabrik“. Der zweite Mann nannte sich Friedrich Zell. Eigentlich hieß er Camillo Walzel, kam aus Magdeburg, war von Beruf Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän und betätigte sich als Freizeitdichter. Wie Genée war auch er längst „eingewienert“. Die beiden erzeugten Operettentextbücher, die sie den Komponisten anboten und an den Meistbietenden verkauften. Und Johann Strauß griff auf diese Angebote zurück.

Bei der Uraufführung von „Cagliostro in Wien“ konnte sich ein junger Mann mit einem Schlag zum Star hochkatapultieren, den vorher niemand gekannt hatte: der 24jährige Grazer Schlosser und Laienschauspieler Alexander Girardi in der Rolle des Cagliostro-Dieners Blasoni. Das war der Beginn einer langen Zusammenarbeit und auch persönlichen Freundschaft zwischen Strauß und Girardi, dem in den folgenden Operetten immer Rollen auf den Leib geschneidert wurden. Denn Librettisten sowie Komponisten hatten schon während ihrer Arbeit eine Art „Traumbesetzung“ im Kopf, die die Stücke spielen sollte.

„Cagliostro“ wurde ein Augenblickserfolg, konnte jedoch die Spielpläne nicht wirklich erobern. Jahrzehnte später versuchten verschiedene Bearbeiter das Werk neuerlich zum Leben zu erwecken. 1927 erstellten Ludwig Herzer und Erich Wolfgang Korngold eine Neufassung — es war ihr kein Erfolg beschieden. Während des Dritten Reiches versuchte Gustav Quehenfeldt nochmals eine Neubearbeitung: sie wurde 1941 in Danzig, dem Geburtsort Richard Genées, uraufgeführt. Auch sie brachte keinen Erfolg. „Cagliostro“ wird heute kaum mehr gespielt.

Kaum war „Cagliostro“ aus der Taufe gehoben, reiste Strauß nach Paris. Denn dort eroberten gerade zwei seiner — umgearbeiteten — Operetten die Bühnen: die erste war: „La Reine Indigo“. Aus dem König Indigo war fern der Wiener Zensurbehörde die gleichnamige Königin-Witwe geworden, die vor allem hinter den Männern her ist. Die zweite Operette hieß: „La Tsigane“, die aus Urheberrechtsgründen (wie bereits erwähnt) umgearbeitete „Fledermaus“, in die auch musikalische Elemente aus „Cagliostro“ eingebaut wurden. Beide Stücke erzielten Riesenerfolge, und auch die Strauß-Walzer wurden jetzt in Paris immer populärer. Deshalb wurde Strauß mit der Leitung der Pariser Opernbälle beauftragt — eine Funktion, die er vielleicht in Wien gar nicht angenommen hätte, hatte er doch die ehrenvolle Tätigkeit des Hofballmusikdirektors seinem Bruder Eduard überlassen. Strauß wurde außerdem mit dem Ritterkreuz der französischen Ehrenlegion ausgezeichnet. Das war eine der vielen Ehrungen, die er im Laufe der Jahre erhielt.

Der Stern des bis zu diesem Zeitpunkt in Paris unbestrittenen Marktführers Jacques Offenbach — dessen aufmunternde Worte mehr als zehn Jahre vorher dazu beigetragen hatten, daß

Strauß überhaupt mit der Operettenarbeit begann – sank rapid. Er mußte das von ihm betriebene Theater bald verkaufen, stand vor dem finanziellen Ruin und war völlig verbittert. Mit Strauß wollte er auf keinen Fall zusammentreffen. Johann Strauß war nun eindeutig Branchenführer in Europa und Spitzenverdiener.

Von Paris reiste Strauß nach Budapest, um auch dort die „Fledermaus“ zu dirigieren. Wieder Ovationen, großer Erfolg, künstlerische Anerkennung. Strauß empfand es als besondere Ehre, daß er dort von Franz Liszt, dem großen Komponisten, Klaviervirtuosen und Theologen empfangen wurde.

In dieser Zeit war Johann Strauß tatsächlich auch als Dirigent schon sehr angesehen. Hans von Bülow, der Karajan unter den Dirigenten der damaligen Epoche, war voll des Lobes: „... von dem kann Unsereins was lernen! Das ist ein Dirigentengenie in seinem kleinen Genre, wie Wagner im Sublimen! Ich bin noch ganz erfüllt davon, Herz und Kopf tanzen in mir weiter, wie berauschte Derwisch-Fragmente. - Aus Strauß? Vortragsweise ist für die Neunte Symphonie wie für die Pathétique zu lernen!“¹¹⁷

Der Topstar und Millionär Strauß kehrte von Budapest nach Wien zurück. Seine Villa in Hietzing verlor an Attraktivität, Strauß wollte sein Vermögen als Bauherr anlegen und außerdem näher der Stadt und den Theatern sein. Die Renovierung und Vermietung seiner bereits erworbenen Häuser brachten ihm auf Lebenszeit Zinserträge. Für sich ließ er ein geräumiges Stadtpalais im heutigen vierten Wiener Gemeindebezirk Wieden errichten, das 1878 fertiggestellt war. Die Gasse – damals Igelgasse – heißt seit langem Johann-Strauß-Gasse, das Haus gibt es allerdings nicht mehr.

In der Zwischenzeit entstand eine weitere Operette: „Prinz Methusalem“. Strauß hatte sich unterdessen von seinem „Operetten-Geburts-helfer“ Maximilian Steiner und dem Theater an der Wien gelöst und dirigierte die Uraufführung am 3. Jänner 1877 im Carltheater, das der schillernde Theatermann Franz Jauner neben seiner Tätigkeit als Direktor der Hofoper führte.

„Prinz Methusalem“ ist eine Geschichte über Revolution und Thronstreitigkeiten, in deren Mittelpunkt ein Prinz steht, der allerdings mit der biblischen Figur nur den Namen Methusalem teilt. Die Handlung spielt in Italien.

Die Uraufführung wurde durch die Fülle neuer Kompositionen, vor allem im Polka- und Walzertakt wieder ein großer Erfolg: „Im Carltheater haben die Besucher während der Aufführung von Strauß' neuer Operette nur den einzigen Wunsch, daß die Bänke hinausgeschafft werden sollten ...“ - vermutlich um zu tanzen, statt der Handlung zu folgen, heißt es in einer zeitgenössischen Schilderung.

Doch am Libretto von „Prinz Methusalem“ lassen Biographen und Interpreten kein gutes Haar. Es wird wieder leidenschaftlich die Frage diskutiert, ob denn Strauß so gar kein — wie man in Wien sagt - „G’spür“ für Textbücher hätte. Schon Procházka spricht in seiner Strauß-Biographie davon, daß sich das Buch „durch Mangel an Originalität und packender Situationskomik auszeichnet“. Härtere Worte wählt der Dirigent Hans Swarowsky: „Man glaubte nicht, daß Strauß die Musik in Kenntnis dieses beklagenswerten Librettos geschrieben hatte; es wurde die Meinung vertreten, daß er einfach Walzer und Polkas komponiert habe, denen dann Worte eingefügt wurden.“¹¹⁸

Man muß Swarowsky beipflichten, daß auch „literarischer Blödsinn“ durch die Musik zum kulturellen Allgemeingut wird und weltweit als Kunstwerk akzeptiert werden kann. Mit Recht verweist er darauf, daß dies natürlich nicht nur auf Operetten, sondern auch auf Lieder – und auf Opern zutrifft. Wie viele Opern, einst ein Erfolg, sind nicht zuletzt deswegen von den Bühnen für immer verschwunden? Und die als besonders ehrenwert hingestellten Initiativen der „Wiederbelebung selten gespielter Werke“ sind wohl hochsubventionierten österreichischen Kulturinstitutionen vorbehalten und bringen lediglich dem „Wiederbeleber“ einen finanziellen Erfolg.

Pahlen wirft im Zusammenhang mit dem „Methusalem“-Libretto die Frage auf: „Vielleicht mangelte ihm der Sinn für die in einer Operette notwendige Beziehung zur Aktualität, kurzum für das, was das Publikum erwartete und unmittelbar aussprach, wofür es sich hier und heute interessierte. Über sein Verhältnis zur Literatur und Dichtung wissen wir kaum etwas ...“¹¹⁹

Die Gegenfeststellung lautet: Am wichtigsten war dem Publikum die Musik von „seinem“ Johann Strauß.

Und es bekam Strauß ja durchaus auch privat zu sehen – zumindest in Wien. Denn fünf Gehminuten von seiner Villa entfernt, im Zentrum Hietzings, lag der „Dommayer“, die Stätte seines triumphalen Debüts im Jahr 1844. Und dort war auch jetzt viel los – und reizende Damen waren da. Der mit oder ohne Ehe lebensfrohe Strauß hielt sich gerne und oft dort auf, einem kleinen oder größeren Flirt nicht abgeneigt. Gattin Jetty, auf die sechzig zugehend, wußte das und ließ ihn gewähren – auch im Hinblick auf die Wichtigkeit dieses prickelnden Lebensgefühls für seine Arbeit. Er wird sich eines Tages schon beruhigen, mag sie sich gedacht haben.

Anmerkungen

- 110 Attila E. Läng, Alfred Kölbel, *Theater an der Wien. Altes Haus im neuen Glanz*. Wien 1980.
- 111 Hans Weigel, Kleiner Versuch über die „Fledermaus“. In: *Programmheft der Wiener Staatsoper*, 31. Dezember 1997.
- 112 Alexander Witeschnik, *Musik aus Wien. Die Geschichte einer Weltverzauberung*. Wien 1943.
- 113 E. K. Fischer, *Deutsche Kunst und Art. Von den Künsten als Ausdruck der Zeiten*. Dresden 1924.
- 114 Volker Klotz, *Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München 1991.
- 115 Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Wien-Köln-Weimar, 1996.
- 116 Franz Hadamowsky, Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*. Wien 1948.
- 117 Zit. aus: Hans Sündermann, *Johann Strauß, ein Vollender*. Brixlegg/Tirol 1937.
- 118 Hans Swarowsky, Johann Strauß - Inkarnation der Wiener Musik. In: *Österreichische Musikzeitschrift*. 30. Jg. Wien 1975, Heft 5/6.
- 119 Kurt Pahlen, *Johann Strauß. Die Walzerdynastie*. München 1975.

3. Μεταφραστικός σχολιασμός

3.1 Εισαγωγή

Ο Γιόχαν Στράους (υιός) αποτελεί έναν από τους πιο γνωστούς Αυστριακούς συνθέτες και έχει ταυτίσει το όνομά του με το βιεννέζικο βαλς και με τη βιεννέζικη οπερέτα. Ο *Όμορφος Γαλάζιος Δούναβης* (*An der schönen blauen Donau*) και το *Αυτοκρατορικό Βαλς* (*Kaizer-Walzer*) κατέχουν κάθε χρόνο μόνιμη και περίοπτη θέση στην Πρωτοχρονιάτικη Συναυλία της Φιλαρμονικής της Βιέννης ενώ η *Νυχτερίδα*, ο *Βαρόνος Αθίγγανος* (*Der Zigeunerbaron*) μαζί με τη *Μια νύχτα στη Βενετία* (*Eine Nacht in Venedig*) αποτελούν τις πιο διάσημες οπερέτες του, οι οποίες εξακολουθούν να παίζονται τακτικά σε όπερες σε όλο τον κόσμο.

Το πρωτότυπο κείμενο αποτελεί κεφάλαιο από το βιβλίο με τίτλο *Γιόχαν Στράους. Ένα ποπ είδωλο του 19ου αιώνα* (*Johann Strauß. Ein Pop-Idol des 19. Jahrhunderts*) που αναφέρεται στον Γιόχαν Στράους (υιό), κατέχει σημαντική θέση μέσα σε αυτό, αφού περιγράφει τη δημιουργία της *Νυχτερίδας*, και συνδέεται με τα κεφάλαια που προηγούνται και ακολουθούν. Στον μεταφραστικό σχολιασμό αντιμετωπίζεται ως αντιπροσωπευτικό ολόκληρου του βιβλίου. Για μια πιο εμπεριστατωμένη όμως τεκμηρίωση του σχολιασμού, αξίζει, στο σημείο αυτό, να γίνει μια αναφορά τόσο στον συγγραφέα του βιβλίου όσο και στο περιεχόμενό του.

3.1.1. Anton Mayer (1943-2011)

Ο Anton Mayer γεννήθηκε στη Βιέννη και σπούδασε νομική, θεατρολογία, δημοσιογραφία και ιστορία της τέχνης. Το 1968 άρχισε να εργάζεται για την Αυστριακή Ραδιοφωνία (ORF), όπου διετέλεσε, μεταξύ άλλων, επικεφαλής του πολιτιστικού ρεπορτάζ και του τμήματος για την επιστήμη και την εκπαίδευση. Το 1994 του απονεμήθηκε το Αυστριακό Κρατικό Βραβείο Επιστημονικής Δημοσιογραφίας. Έγραψε πολλά έργα για σημαντικά πρόσωπα της ιστορίας του βιεννέζικου θεάτρου και της μουσικής, όπως ο Γιόζεφ Χάιντν, ο Φραντς Λέχαρ, ο Φραντς Λιστ και ο Γιόχαν Στράους. Η βιογραφία του Mayer για τον Γιόχαν Στράους, από την οποία προέρχεται το πρωτότυπο κείμενο, εκδόθηκε το 1998 με αφορμή τη συμπλήρωση 100 χρόνων από τον θάνατο του συνθέτη ενώ η βιογραφία του Φραντς Λιστ με τίτλο *Φραντς Λιστ – Μουσική ιδιοφυΐα και καρδιοκατακτητής* (*Franz Liszt - Musikgenie und Frauenschwarm*) εκδόθηκε το 2011 για το Έτος Λιστ 2011 (100 χρόνια από τη γέννηση του συνθέτη).

3.1.2. *Γιόχαν Στράους. Ένα ποπ είδωλο του 19ου αιώνα* (Βιέννη 1998)

Ο Mayer στο βιβλίο αφηγείται την ιστορία της ζωής του «Βασιλιά του βαλς» με έναν ιδιαίτερο τρόπο, εντάσσοντάς την στην ιστορία της Αυστρίας και κυρίως στο ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον της μοναρχίας των Αψβούργων. Ξεκινάει από την ιστορία του πατέρα Γιόχαν Στράους και τις ιστορικές συνθήκες των αρχών του 19ου αιώνα και παρουσιάζει το βαλς ιστορικά μέσα από την πορεία του στα βιεννέζικα σαλόνια και στις χορευτικές βραδιές στις αίθουσες εκδηλώσεων. Κατόπιν περνάει στην εμφάνιση του Γιόχαν Στράους υιού, με αναφορές στον συναγωνισμό με τον πατέρα του και στην πορεία του μετά τον θάνατο του τελευταίου. Εξιστορεί την προσωπική του ζωή, τις επιτυχίες του, τους λόγους που τον οδήγησαν να ασχοληθεί με τη σύνθεση οπερέτας, τα ταξίδια του και τις σχέσεις του με τη μητέρα του και τα αδέρφια του, αφιερώνοντας ολόκληρα κεφάλαια στην έμπνευση και δημιουργία των πιο γνωστών του συνθέσεων, όπως το κεφάλαιο που αποτελεί το πρωτότυπο κείμενο της εργασίας. Σε όλη την εξιστόρηση παρεμβάλλει απόψεις συγχρόνων και μη του Στράους καθώς και κριτικές για τα έργα του, έχοντας ως στόχο να δικαιολογήσει τον χαρακτηρισμό του ως ποπ είδωλο της εποχής του.

Ο συγγραφέας αφιερώνει αρκετά κεφάλαια στα ιστορικά γεγονότα που σημάδεψαν την εποχή του συνθέτη, επηρεάζοντας άμεσα ή έμμεσα τη ζωή του. Επομένως προσφέρει μια περίπου παράλληλη αφήγηση της ιστορίας της Αυστρίας και της βιογραφία του Στράους, η οποία όμως δε γίνεται με συγχρονικό τρόπο. Συγκεκριμένα σταματάει την αφήγηση της βιογραφίας, αρχίζει την αφήγηση της αυστριακής ιστορίας, την οποία φτάνει σε κάποια χρονολογία και μετά ξαναγυρίζει χρονικά πίσω και ξαναπιάνει την αφήγηση της βιογραφίας από εκεί που την άφησε. Αυτό έχει γίνει και στο κεφάλαιο που προηγείται του πρωτοτύπου κειμένου και σε αυτό οφείλεται και ο τρόπος με τον οποίο αρχίζει η μετάφραση. Πρέπει επίσης να επισημανθεί το γεγονός ότι δεν αριθμεί τα κεφάλαια αλλά ο τίτλος περιγράφει το περιεχόμενο του κάθε κεφαλαίου.

3.2. Ανάλυση του κειμένου πηγή (ΚΠ)

Το ΚΠ, όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί κεφάλαιο βιβλίου και ως εκ τούτου δεν μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητο κείμενο, αν και σε μεγάλο βαθμό χαρακτηρίζεται από νοηματική αυτοτέλεια. Επομένως, όσα αναφερθούν στην ανάλυση χαρακτηρίζουν ολόκληρο το βιβλίο. Η ανάλυση πραγματεύεται το είδος, τον τύπο, τις λειτουργίες και τον σκοπό του ΚΠ καθώς και στοιχεία που έχουν να κάνουν με το ύφος, τη γλώσσα, τη γραμματική και τη σύνταξη.

3.2.1. Κειμενική τυπολογία

Ο προσδιορισμός της κειμενικής τυπολογίας αποτελεί αφετηρία για κάθε είδους ανάλυση του ΚΠ γιατί, σύμφωνα με την Καταρίνα Ράις (Katharina Reiss), βοηθάει τον μεταφραστή στην ιεράρχηση των επιπέδων ισοδυναμίας που θα πρέπει να υιοθετήσει μέσα στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου μεταφραστικού σκοπού. Η Ράις προτείνει δύο τρόπους κατηγοριοποίησης των κειμένων, οι οποίοι παραπέμπουν σε διαφορετικές έννοιες. Συγκεκριμένα διακρίνει από τη μια μεριά το *κειμενικό είδος ή ποικιλία* όπου η κατηγοριοποίηση γίνεται με βάση τα γλωσσικά χαρακτηριστικά και τις επικοινωνιακές συμβάσεις και από την άλλη τον *κειμενικό τύπο*, όπου η κατηγοριοποίηση γίνεται σύμφωνα με την κυρίαρχη επικοινωνιακή λειτουργία (κυρίως πληροφοριακή, εκφραστική ή προτρεπτική) (Nord, 2014:91).

Για τον ορισμό της κειμενικής τυπολογίας, η Ράις στηρίζεται στις λειτουργίες της γλώσσας, όπως αυτές διατυπώθηκαν από τον Γερμανό γλωσσολόγο Καρλ Μπύλερ (Karl Bühler), συνδέοντάς τες με τους τύπους των κειμένων και τις επικοινωνιακές καταστάσεις όπου αυτά χρησιμοποιούνται. Σύμφωνα με τον Μπύλερ, υπάρχουν τρεις βασικές λειτουργίες της γλώσσας, η αναφορική, η εκφραστική και η κλητική, στις οποίες ο Ρόμαν Γιάκομπσον (Roman Jakobson) προσθέτει και μία τέταρτη, τη φατική λειτουργία, ενώ οι τέσσερις βασικές λειτουργίες υποδιαιρούνται σε υπο-λειτουργίες (Nord, ό.π.:97-98).

3.2.1.1. Κειμενικό είδος ή ποικιλία

Ως προς το κειμενικό είδος, το ΚΠ αποτελεί γραπτό κείμενο που ανήκει στο είδος της βιογραφίας αλλά και της ιστορίας, καθώς συνδυάζει και τα δύο στοιχεία. Αν και δεν μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως ειδικό κείμενο, αφού αυτά χαρακτηρίζονται από την ύπαρξη εκτεταμένης ειδικής και εξειδικευμένης ορολογίας, περιέχει λεξιλόγιο, του οποίου η γνώση αποτελεί βασική προϋπόθεση για τη σωστή μετάφρασή του. Επομένως αποτελεί ένα ιδιαίτερο είδος κειμένου, που βρίσκεται ανάμεσα στη λογοτεχνική και στην ειδική μετάφραση (Seel, 2015).

3.2.1.2 Κειμενικός τύπος

Ως προς τον κειμενικό τύπο, το ΚΠ αποτελεί ένα υβριδικό κείμενο γιατί επιτελεί ταυτόχρονα αναφορική, εκφραστική αλλά και κλητική λειτουργία. Συγκεκριμένα η αναφορική λειτουργία εμπεριέχει την αναφορά σε αντικείμενα και φαινόμενα του πραγματικού ή του φανταστικού κόσμου (Nord, ό.π.:98). Αντικείμενο αναφοράς στο ΚΠ αποτελεί η οπερέτα *Νυχτερίδα* και τα γεγονότα που οδήγησαν στη δημιουργία και στην παγκόσμια επιτυχία της αλλά και

πλαισίωσαν και χαρακτήρισαν τη ζωή του Γιόχαν Στράους για το χρονικό διάστημα που προηγήθηκε αλλά και ακολούθησε τη σύνθεσή της. Δεδομένου ότι όλα αυτά τα γεγονότα είναι πιθανόν άγνωστα στον δέκτη του ΚΠ αλλά και στον δέκτη του κειμένου στόχος (ΚΣ), η κειμενική λειτουργία είναι επίσης πληροφοριακή.

Η δεύτερη λειτουργία, η εκφραστική, αναφέρεται στη στάση του πομπού απέναντι στα αντικείμενα και φαινόμενα του κόσμου, δηλαδή εξαρτάται από αυτόν και παραπέμπει σε αυτόν (Nord, ό.π.:101). Στο ΚΠ είναι έκδηλος όχι μόνο ο χαρακτήρας της γραφής και της αντίληψης του ίδιου του συγγραφέα για τον Γιόχαν Στράους γενικά και για τη *Νυχτερίδα* ειδικότερα αλλά και οι αντιλήψεις όσων οι γνώμες και οι κριτικές εμπεριέχονται με τη μορφή παραθεμάτων. Για τον λόγο αυτό διακρίνεται τόσο η αξιολογητική υπο-λειτουργία όσο και η ειρωνεία ως υπο-λειτουργία σε κάποια σημεία του ΚΠ.

Η τρίτη λειτουργία, η κλητική, είναι σχεδιασμένη έτσι ώστε να οδηγεί τους δέκτες σε μια συγκεκριμένη αντίδραση (Nord, ό.π.:103). Στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτή είναι διττή: αφενός μεν να οδηγήσει τους δέκτες στο να παρακολουθήσουν μια παράσταση της *Νυχτερίδας*, αφετέρου δε, αν αντιμετωπιστεί ολόκληρο το βιβλίο ως ΚΠ, με τον τίτλο του να προσελκύσει το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού και να το οδηγήσει στην αγορά του.

3.2.2 Σκοπός του ΚΠ

Ο προσδιορισμός του σκοπού του ΚΠ είναι καθοριστικής σημασίας γιατί από αυτόν εξαρτώνται οι εξωγενείς και εσωγενείς κειμενικοί παράγοντες που βοηθούν στην ανάλυσή του, η οποία, με τη σειρά της, συμβάλλει στην λειτουργική ορθότητα του ΚΣ, στα πλαίσια της εκάστοτε μεταφραστικής εντολής. Ο σκοπός καθορίζει την αιτία δημιουργίας, το μέσο, τους παραλήπτες, τον χρόνο πρόσληψης αλλά και επηρεάζει το ύφος, τη γλώσσα και τη δομή του κειμένου (Seel, ό.π.:46).

Το ΚΠ γράφτηκε με αφορμή την επέτειο της συμπλήρωσης 100 χρόνων από τον θάνατο του Γιόχαν Στράους, αποτελεί γραπτό κείμενο (βιβλίο), απευθύνεται στο αναγνωστικό κοινό της Αυστρίας αλλά και των άλλων γερμανόφωνων χωρών και ο χρόνος πρόσληψής του αρχίζει από τη στιγμή της έκδοσής του και της εκδήλωσης ενδιαφέροντος για την αγορά του. Ο σκοπός του είναι να πληροφορήσει το κοινό παρουσιάζοντας μια νέα βιογραφία του Γιόχαν Στράους, υπό μια νέα οπτική γωνία, παρουσιάζοντάς τον ως κάτι αντίστοιχο με τους διάσημους της σημερινής εποχής, αποδίδοντας παράλληλα έναν φόρο τιμής στον συνθέτη λόγω της επετείου.

Το κείμενο, όπως προαναφέρθηκε, είναι κυρίως πληροφοριακό και εκφραστικό και απευθύνεται στο ευρύ κοινό. Δεν χρησιμοποιεί εξεζητημένο λεξιλόγιο ούτε πολύπλοκη ορολογία,

καθώς οι μουσικολογικές και ιστορικές αναφορές είναι γνωστά θέματα στον αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνεται. Επομένως το κείμενο όσον αφορά το επίπεδο χρήσης, σύμφωνα με τον Tatilon (1986), είναι καθημερινό. Κατά τον Newmark (1988:14-15), ο οποίος ταυτίζει τις έννοιες του επιπέδου χρήσης και του επιπέδου ύφους, σύμφωνα με το κριτήριο της επισημότητας διατύπωσης του λόγου το επίπεδο χρήσης μπορεί να χαρακτηριστεί ως καθημερινό, σύμφωνα με το κριτήριο της δυσκολίας σύνταξης και πρόσληψης το ύφος μπορεί να χαρακτηριστεί ως φροντισμένο και σύμφωνα με το κριτήριο της συγκινησιακής φόρτισης το ύφος μπορεί να χαρακτηριστεί ως ρεαλιστικό.

Η γλώσσα του ΚΠ χαρακτηρίζεται ως επί το πλείστον από μικρές προτάσεις με αρκετά απλή σύνταξη, ενώ ο μακροπερίοδος λόγος εντοπίζεται κυρίως στα παραθέματα που περιλαμβάνονται. Είναι σαφές όμως η διάκριση ανάμεσα στον τρόπο γραφής του Mayer και στους τρόπους που γράφουν οι συντάκτες των παραθεμάτων. Ο Mayer γράφει με ζωντανό τρόπο και διακρίνονται και σημάδια προφορικότητας στον τρόπο γραφής του. Συγκεκριμένα, στο κείμενο κάνει συχνή χρήση παρατακτικής σύνδεσης, ξεκινώντας πολλές φορές τις προτάσεις με το *und* όπως επίσης και με το *denn*. Επίσης στο μέρος που περιγράφει την υπόθεση της *Νυχτερίδας* μοιάζει σαν να την αφηγείται, ενώ η ίδια εντύπωση δημιουργείται και στην πρόταση *Textdichter Genée hat zeitweise dort gewohnt, ist 1895 dort gestorben und wurde auch dort begraben*, με την επανάληψη του *dort*, το οποίο βέβαια, στην περίπτωση αυτή, λειτουργεί και εμφατικά.

Στο κείμενο γίνεται ευρεία χρήση σύνθετων λέξεων, που αποτελεί εξάλλου χαρακτηριστικό της γερμανικής γλώσσας, με αποκορύφωμα τη λέξη *Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän*, ενώ δεν λείπουν τα ουσιαστικοποιημένα επίθετα όπως π.χ. *Geschädigten und Ruinierten* και τα ουσιαστικοποιημένα ρήματα π.χ. *ein Wiegen und Schweben, ein Locken und Halten, ein Wünschen und Träumen*. Επίσης υπάρχει ο νεολογισμός *einwienern*, στον οποίο θα γίνει αναφορά και στη συνέχεια. Όσον αφορά στα εκφραστικά μέσα, χρησιμοποιείται κυρίως η μεταφορά όπως π.χ. *der Feuerstrom der Reben, Resonanzboden für den Skandal, Von Amerika bis Rußland spannte sich der Erfolgsbogen* κ.α.

3.3 Πακέτο μεταφραστικών οδηγιών

Το πακέτο μεταφραστικών οδηγιών ορίζει με λεπτομερή τρόπο το είδος της μετάφρασης που θα γίνει, καθώς παίζει σημαντικό ρόλο στον προσδιορισμό του σκοπού της και στον καθορισμό των συνθηκών υπό τις οποίες θα λειτουργήσει το ΚΣ, σύμφωνα με τις επιθυμίες του εντολέα της μετάφρασης (Nord, ό.π.:77). Περιλαμβάνει πληροφορίες για τις επιδιωκόμενες κειμενικές

λειτουργίες, για τους παραλήπτες, για τον χώρο και χρόνο πρόσληψης, για το μέσο και για το κίνητρο της δημιουργίας το ΚΣ (Nord, ό.π.:138).

Στην προκειμένη περίπτωση ο εντολέας της μετάφρασης είναι κάποιος εκδοτικός οίκος που εκδίδει βιβλία μουσικού και μουσικολογικού περιεχομένου και οι παραλήπτες είναι μουσικοί, μουσικολόγοι αλλά πιθανόν και άτομα που ενδιαφέρονται για τον Γιόχαν Στράους. Οι παραλήπτες στη γλώσσα-στόχο (ΓΣ) διαφέρουν από τους αντίστοιχους στη γλώσσα-πηγή (ΓΠ), δεδομένης της θεματικής ιδιαιτερότητας και του κειμενικού είδους του ΚΠ αλλά και των πολιτισμικών διαφορών μεταξύ Ελλάδας και Αυστρίας.

Αν και ο σκοπός του ΚΣ παραμένει σχεδόν ο ίδιος με του ΚΠ, δηλαδή η πληροφόρηση του κοινού για τη ζωή και το έργο του Στράους, εντούτοις υπάρχουν διαφορές στις περιστάσεις υπό τις οποίες το καθένα θα εκπληρώσει τις λειτουργίες του. Το ΚΠ γράφτηκε το 1998 για τους λόγους που έχουν ήδη αναφερθεί ενώ το ΚΣ δημιουργήθηκε το 2023 με σκοπό μόνο την πληροφόρηση, χωρίς να συνδέεται με κάποια ιδιαίτερη περίπτωση και ως εκ τούτου χωρίς να αποκτά κάποια ιδιαίτερη σημασία για τον πολιτισμό της ΓΣ.

Το ΚΣ διατηρεί τις ίδιες λειτουργίες με το ΚΠ, δηλαδή την αναφορική, την πληροφοριακή, την εκφραστική αλλά και την κλητική, με την πληροφοριακή να υπερτερεί ανάμεσα στις άλλες, εξαιτίας των διαφορών ανάμεσα στους δύο πολιτισμούς. Επίσης παραμένει ίδιο το μέσο, ο κειμενικός τύπος αλλά και ο χρόνος πρόσληψης.

3.4 Μεταφραστικά προβλήματα και τεχνικές επίλυσης

Η ανάλυση του ΚΠ βοηθάει στον εντοπισμό των μεταφραστικών προβλημάτων, που είναι οι αντικειμενικές δυσκολίες που συναντάει ένας μεταφραστής και τα οποία παραμένουν, όσο γρήγορα και αποτελεσματικά και αν μπορεί να τα επιλύσει. Τα μεταφραστικά προβλήματα χωρίζονται σε πραγματολογικά, πολιτισμικά, γλωσσικά και ιδιάζοντα (Nord, ό.π.:145-146) και στη λειτουργική μετάφραση θα πρέπει να αντιμετωπίζονται με μια «κατά κατιούσα σειρά» αναλυτική διαδικασία, αρχίζοντας από το πραγματολογικό επίπεδο, συνεχίζοντας με το πολιτισμικό και καταλήγοντας στο γλωσσικό (Nord, ό.π.:154).

3.4.1 Πραγματολογικά προβλήματα

Τα πραγματολογικά προβλήματα είναι αυτά που προκύπτουν από τις διαφορές των περιστάσεων του ΚΠ και του ΚΣ (Nord, ό.π.:148). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπως προέκυψε και από την ανάλυση, είναι φανερή η διαφορά των περιστάσεων. Το ΚΠ δημιουργήθηκε με

συγκεκριμένη αφορμή και για συγκεκριμένες περιστάσεις, δηλαδή για την επέτειο από το θάνατο του Στράους, ενός πολύ γνωστού και σημαίνοντος προσώπου στην Αυστρία, ενώ το ΚΣ δημιουργήθηκε για την πληροφόρηση του αναγνωστικού κοινού στην Ελλάδα. Επιπλέον το ΚΠ απευθύνεται στο ευρύ αυστριακό κοινό, το οποίο είναι άμεσα ενδιαφερόμενο για το αντικείμενο του ΚΠ ενώ το ΚΣ απευθύνεται σε εξειδικευμένο ελληνικό κοινό, το οποίο επιπλέον θεωρείται έμμεσα ενδιαφερόμενο για το αντικείμενο. Το συγκεκριμένο πραγματολογικό πρόβλημα αντιμετωπίζεται αφενός με τη διατήρηση των λειτουργιών του ΚΠ και ιδιαίτερα της πληροφοριακής λειτουργίας, αφετέρου δε με τον περιορισμό των δεκτών του ΚΣ.

Στα δύο κείμενα υπάρχει απόκλιση 25 ετών ως προς τον χρόνο συγγραφής, η οποία δεν είναι εμφανής, διότι πρόκειται για βιογραφικό και ιστορικό κείμενο. Εν τούτοις, υπάρχουν σημεία μέσα στο ΚΠ στα οποία γίνεται αναφορά άμεση ή έμμεση στο χρόνο συγγραφής όπως π.χ. *aus seiner Sicht die Frage nach dem nun schon 125 Jahre anhaltenden Erfolg beantwortet*, όπου το 125 αναφέρεται στα χρόνια που έχουν περάσει από την πρεμιέρα της *Νυχτερίδας* μέχρι το 1998. Στο σημείο αυτό εφαρμόστηκε η μεταφραστική τεχνική της μετατροπίας και της απαλειφής, δηλαδή έγινε απαλειφή του συγκεκριμένου αριθμού και αντικατάσταση από μια γενική έκφραση που προσδίδει διαχρονικό χαρακτήρα στο ΚΣ (Γραμμενίδης et al, 2015: 48). Η τεχνική της απαλειφής εφαρμόστηκε και στο σημείο *In seinen erst jetzt, in der Nummer 1/1998 der Zeitschrift der Wiener Johann - Strauß - Gesellschaft posthum veröffentlichten „Erinnerungen an Johann Strauß“*, για τις λέξεις *erst jetzt*, οι οποίες πάλι αναφέρονται στο 1998. Επομένως το πρόβλημα της χρονικής απόκλισης αντιμετωπίστηκε με τη χρήση κατάλληλων μεταφραστικών τεχνικών.

3.4.2 Πολιτισμικά προβλήματα

Τα πολιτισμικά προβλήματα είναι εκείνα που απορρέουν από το γεγονός ότι ο κάθε πολιτισμός έχει τις δικές του συνήθειες, νόρμες και συμβάσεις (Nord, ό.π.:149). Σε αυτά ανήκουν αρχικά οι αναφορές στην Παγκόσμια έκθεση της Βιέννης (*die Weltausstellung in Wien*) και στο οικονομικό κραχ του 1873 (*Börsenkrach*). Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι αυτά είχαν αναλυθεί στο κεφάλαιο που προηγείται του ΚΠ και για διευκόλυνση προστέθηκαν οι αντίστοιχες ημερομηνίες στο ΚΣ. Παρ'όλα αυτά, οι αναφορές αυτές πιθανόν να είναι άγνωστες στο ελληνικό κοινό γιατί αναφέρονται σε γεγονότα που έγιναν στον πολιτισμό του ΚΠ.

Πολιτισμικά προβλήματα αποτελούν και οι αναφορές στις ονομασίες των θεάτρων της Βιέννης (*Theater an der Wien, Carltheater*), οι αναφορές στις διάφορες συνοικίες (*Hietzing, Wieden*) και στους δρόμους της αυστριακής πρωτεύουσας (*Igelgasse, Johann-Strauß-Gasse*) καθώς και όλες οι αναφορές σε συγκεκριμένα άτομα, τα οποία είναι γνωστά στο αυστριακό αλλά άγνωστα

στο ελληνικό κοινό. Στις περιπτώσεις αυτές έγινε μεταγραφή των ονομάτων και κρίθηκε απαραίτητο στο τέλος του ΚΣ να υπάρχει αλφαβητικός κατάλογος ονομάτων, τοπωνυμίων, θεάτρων και οπερετών στα ελληνικά και στα γερμανικά, προκειμένου να διευκολυνθεί ο αναγνώστης/η αναγνώστρια που πιθανόν να θέλει να αναζητήσει περισσότερες πληροφορίες.

Το ΚΠ αλλά και το βιβλίο από το οποίο προέρχεται, αναφέρονται σε έναν άλλο πολιτισμό, τελείως διαφορετικό από τον πολιτισμό του κοινού στο οποίο απευθύνεται το ΚΣ. Πρόκειται όμως για βιογραφικό – ιστορικό κείμενο και για τον λόγο αυτό δεν μπορεί να εφαρμοστεί κάποια οικειοποιητική μεταφραστική στρατηγική στο σύνολο του κειμένου (Γραμμενίδης et al, ό.π.:87). Επιπλέον είναι αδύνατον να γεμίσει το ΚΠ αλλά και το βιβλίο με σημειώσεις του μεταφραστή, προκειμένου να επεξηγηθεί όχι μόνο η κάθε πολιτισμική διαφορά μεταξύ Αυστρίας και Ελλάδας αλλά και οτιδήποτε αναφέρεται στη μουσική και απαιτεί ειδικές γνώσεις. Για τον λόγο αυτό, το πακέτο μεταφραστικών οδηγιών προσδιορίζει ακριβώς τόσο τη λειτουργία που θα επιτελέσει το ΚΣ όσο και το κοινό στο οποίο απευθύνεται.

3.4.3 Γλωσσικά προβλήματα

Τα γλωσσικά μεταφραστικά προβλήματα είναι εκείνα που προκύπτουν από τις δομικές διαφορές στο λεξιλόγιο, τη σύνταξη και τα υπερτεμαχιακά στοιχεία της ΓΠ και της ΓΣ (Nord, ό.π.:150). Ένα από τα γλωσσικά προβλήματα που προκύπτουν κατά τη μετάφραση από τα γερμανικά είναι η μετάφραση των σύνθετων ονομάτων. Στο ΚΠ υπάρχει μεγάλος αριθμός σύνθετων ουσιαστικών όπως π.χ. *Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän* (καπετάνιος σε μια εταιρεία ατμόπλοιων στον Δούναβη), *Kurort* (θέρετρο με ιαματικά λουτρά), *Hosenrolle* (αντρικός ρόλος που παίζεται από γυναίκα), *Bildungsbürgertum* (μορφωμένη αστική τάξη), κ.α. για την μετάφραση των οποίων χρησιμοποιήθηκε κυρίως η μεταφραστική τεχνική της περίφρασης (Nord, ό.π.:151). Στο ΚΠ ως γλωσσικό πρόβλημα θα μπορούσε επίσης να χαρακτηριστεί και η ύπαρξη οικονομικών όρων όπως π.χ. *Konjunkturüberhitzung, in den roten Zahlen stehen*, για τη μετάφραση των οποίων έγινε αναζήτηση και τεκμηρίωση μέσα από παράλληλα κείμενα στη ΓΣ

Η γλώσσα του ΚΠ δεν χαρακτηρίζεται από πολύπλοκη σύνταξη και μακροπερίοδο λόγο, όπως προαναφέρθηκε, δεδομένου ότι δεν πρόκειται για επιστημονικό σύγγραμμα αλλά για κείμενο που απευθύνεται στο ευρύ κοινό. Ο μακροπερίοδος λόγος, όπου υπήρχε, διατηρήθηκε ως επί το πλείστον και στο ΚΣ, με εξαίρεση σημεία που θεωρήθηκε ότι η δημιουργία μικρότερων προτάσεων βοηθάει στην καλύτερη κατανόηση και πρόσληψη από το κοινό στη ΓΣ.

3.4.4 Ιδιάζοντα προβλήματα

Πρόκειται για μεταφραστικά προβλήματα τα οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με ένα συγκεκριμένο ΚΠ και οι λύσεις τους δεν μπορούν να γενικευτούν και να εφαρμοστούν σε παρόμοιες περιπτώσεις. Στις περιπτώσεις αυτές ο μεταφραστής πρέπει να δράσει δημιουργικά (Nord, ό.π.:150). Στην κατηγορία αυτή ανήκει ο μεγαλύτερος αριθμός προβλημάτων του συγκεκριμένου ΚΠ και είναι τα εξής:

3.4.4.1 Ορθογραφία και Αυστριακά γερμανικά

Το ΚΠ εκδόθηκε το 1998 και για τον λόγο αυτό είναι γραμμένο με την παλαιά γραφή της γερμανικής γλώσσας όπου γίνεται ευρεία χρήση του *ß* (*muß*, *daß* κ.α), ενώ στις ενδοκειμενικές παραθέσεις, όταν αυτές προέρχονται από κείμενα του 19ου αιώνα, παρατηρείται χρήση του *h* μέσα σε κάποιες λέξεις π.χ. *thatsächlich*, *gleichthun*. Επίσης, δεδομένου ότι πρόκειται για κείμενο Αυστριακού συγγραφέα, υπάρχουν αυστριακά γερμανικά π.χ. *Jänner* αντί για *Januar*. Τα στοιχεία αυτά όμως δεν εμπόδισαν την κατανόηση και μετάφραση του κειμένου, γιατί εμπίπτουν μέσα στο πεδίο γνώσεων ενός μεταφραστή.

3.4.4.2 Στίχοι από το ποιητικό κείμενο (λιμπρέτο) της *Νυχτερίδας*

Στο ΚΠ υπάρχει ένα δίστιχο από το λιμπρέτο της οπερέτας και η μετάφρασή του ανήκει στην κατηγορία της μετάφρασης στίχων από τραγούδια. Ο Peter Low (2003:95-97) διακρίνει διαφορετικούς τύπους μετάφρασης αυτού του είδους, ανάλογα με τη λειτουργία που αυτή καλείται να επιτελέσει. Συγκεκριμένα η μετάφραση μπορεί να λειτουργεί ως: (α) βοήθημα για τον καλλιτέχνη για να κατανοήσει το τι τραγουδάει, (β) ένθετο σε βιβλιαράκι που συνοδεύει CD, (γ) μέρος του έντυπου προγράμματος της παράστασης, (δ) τραγούδι για την παράσταση, (ε) πεζό κείμενο και (στ) υπέρτιτλος ή υπότιτλος σε παράσταση. Καθεμία από αυτές τις λειτουργίες αντιμετωπίζει το ποιητικό κείμενο με διαφορετικό τρόπο. Στην προκειμένη περίπτωση και για να υπάρξει η ομοιοκαταληξία όπως στο ΚΠ, χωρίς τους περιορισμούς που επιβάλλει το μουσικό κείμενο, επιλέχθηκε η περίπτωση (γ), αναζητήθηκε επίσημο πρόγραμμα παράστασης της οπερέτας στην Εθνική Λυρική Σκηνή και χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του δίστιχου από εκεί.

3.4.4.3 Ενδοκειμενικά παραθέματα και σημειώσεις τέλους

Ο συγγραφέας παραθέτει αποσπάσματα από άλλους συγγραφείς, τα οποία ενσωματώνει

αυτούσια στο δικό του κείμενο, με παράλληλη χρήση βιβλιογραφικών αναφορών με μορφή σημειώσεων στο τέλος του βιβλίου. Οι συγγραφείς αυτοί διαφέρουν ως προς την ιδιότητα αλλά και τον χρόνο γραφής των κειμένων τους. Πρόκειται για ιστορικούς και κριτικούς που προέρχονται τόσο από την εποχή του Στράους όσο και από μεταγενέστερα χρόνια μέχρι τη γραφή του ΚΠ, καθώς και για φίλους και γνωστούς του συνθέτη. Μέσα στο ΚΠ είναι εμφανές το διαφορετικό ύφος του κάθε συντάκτη αλλά και ο τρόπος γραφής του Mayer. Η υφολογική ανομοιογένεια διατηρήθηκε όσο το δυνατόν στο ΚΣ, γιατί θεωρήθηκε ως σημαντικό χαρακτηριστικό του ΚΠ.

Για λόγους διευκόλυνσης του αναγνωστικού κοινού και για να μην υπάρξει πιθανή σύγχυση με άλλες επεξηγηματικές σημειώσεις, οι βιβλιογραφικές αναφορές στις πηγές των παραθεμάτων ενσωματώθηκαν μεταφρασμένες στο ΚΣ και μπήκε ο τίτλος πρωτοτύπου της καθεμίας ως υποσημείωση στο ΚΣ και όχι στο τέλος του, για όποιον επιθυμεί να ανατρέξει στις πηγές αυτές.

3.4.4.4 Νεολογισμός

Στο ΚΠ υπάρχει το ρήμα *einwienern* μέσα σε εισαγωγικά, το οποίο αποτελεί έναν νεολογισμό και εννοεί ότι κάτι μεταβλήθηκε έτσι ώστε να αποκτήσει τα βιεννέζικα χαρακτηριστικά. Για τη μετάφρασή του δημιουργήθηκε και χρησιμοποιήθηκε επίσης νεολογισμός και αποδόθηκε ως «εκβιεννίζω» κατά το ρήμα «εξελληνίζω», γιατί σημασιολογικά περιγράφουν την ίδια κατάσταση.

3.4.4.5 Λάθη στο ΚΠ

Κατά τη μελέτη παρατηρήθηκαν κάποια λάθη στο ΚΠ. Το πρώτο εντοπίστηκε στο όνομα του Αλεβί, που τον γράφει *Halevy* αντί για *Halévy*, το οποίο δεν επηρεάζει τη μετάφραση αλλά κρίθηκε αναγκαίο να μπει με τον σωστό τρόπο στον αλφαβητικό κατάλογο. Το δεύτερο εντοπίστηκε στον γερμανικό τίτλο του έργου του Μπαλτάσαρ Γκραθιάν (*Balthasar Gracian*), για το οποίο γίνεται αναφορά στο ΚΠ. Πρόκειται για έργο που γράφτηκε στα ισπανικά και μεταφράστηκε στα γερμανικά από τον Σοπενχάουερ. Για τη μετάφρασή του αρχικά έγινε αναζήτηση του πρωτότυπου τίτλου στα ισπανικά (*El oráculo manual y arte de prudencia*) καθώς και του τίτλου που είχε δώσει ο Σοπενχάουερ. Διαπιστώθηκε ότι ο τίτλος που αναφέρει ο Mayer („*Handorakel-Brevier der Lebensphilosophie*“) δεν είναι αυτός που έδωσε ο Σοπενχάουερ αλλά ούτε άλλοι μεταγενέστεροι μεταφραστές (*Handorakel und Kunst der Weltklugheit*). Στο ΚΣ μπήκε ένας πιο ελεύθερος τίτλος και στην υποσημείωση μπήκε ο σωστός τίτλος στα γερμανικά. Ένα τρίτο λάθος εντοπίστηκε στην ορθογραφία του ονόματος *Gustav Quehenfeldt* το οποίο είναι *Gustav*

Quedenfeldt. Στη μετάφραση και στον αλφαβητικό κατάλογο μπήκε το σωστό όνομα.

4. Αξιολόγηση της μεταφραστικής διαδικασίας

Πριν την έναρξη της μεταφραστικής διαδικασίας ελήφθησαν αποφάσεις ως προς τις μακροστρατηγικές που επρόκειτο να ακολουθηθούν και οι οποίες διαμορφώθηκαν με βάση τη δεδομένη μεταφραστική εντολή. Η χρήση τους βοήθησε στη διαχείριση των πραγματολογικών, πολιτισμικών και ιδιαιζόντων προβλημάτων του ΚΠ. Για τη διαχείριση των γλωσσικών προβλημάτων εφαρμόστηκαν ποικίλες μικροστρατηγικές και μεταφραστικές τεχνικές, ανάλογα με την εκάστοτε περίπτωση. Δεν προτιμήθηκε κάποια στρατηγική έναντι κάποιας άλλης, αλλά η επιλογή τους έγινε πάντα με γνώμονα την εκπλήρωση της μεταφραστικής εντολής.

Ο γενικός στόχος ήταν η δημιουργία ενός κειμένου στη ΓΣ που να διατηρεί το ύφος του ΚΠ αλλά παράλληλα να ρέει με φυσικότητα στη ΓΣ, να διαβάζεται ευχάριστα και να είναι όχι μόνο εύχρηστο αλλά και κατανοητό. Για τον λόγο αυτό, σε κάποια σημεία προτιμήθηκε να γίνει πιο ελεύθερη μετάφραση, προκειμένου να γίνει σωστά η νοηματική απόδοση των όσων γράφονται. Για παράδειγμα το σημείο *Erst als sie in Berlin über hundert Häuser füllte, getrauten sich die Wiener, ihrem Walzerkönig auch eine Oper zuzutrauen* μεταφράστηκε πιο ελεύθερα ως *Μόνο αφού οι παραστάσεις της είχαν ξεπουλήσει στο Βερολίνο, οι Βιεννέζοι τόλμησαν να πιστέψουν ότι αυτός που για εκείνους ήταν ο βασιλιάς του βαλς, μπορούσε να γράψει και όπερα*.

Επιπλέον στο σημείο που γίνεται λόγος για *Die Ereignisse der turbulenten Nacht leiten sich aus einer vierteiligen Vorgeschichte ab*, χωρίς στη συνέχεια να απαριθμούνται οι πτυχές της ιστορίας, κρίθηκε ότι έπρεπε να γίνει απαρίθμηση (*πρώτον, δεύτερον κ.α.*) για να διευκολυνθεί το αναγνωστικό κοινό. Τέλος, σε κάποια σημεία έγινε προσπάθεια να εκφραστούν αυτά που υπονοεί ο συγγραφέας και γι' αυτό κάποιες λέξεις μπήκαν σε εισαγωγικά, τα οποία δεν υπάρχουν στο ΚΠ, όπως π.χ. «ζωηρούλης» Στράους, και «τρικούβερτα γλέντια».

5. Επίλογος

Από τον παραπάνω μεταφραστικό σχολιασμό έγινε αντιληπτό ότι ένας μεταφραστής καλείται να αντιμετωπίσει και να επιλύσει έναν μεγάλο αριθμό μεταφραστικών προβλημάτων κατά τη μεταφραστική διαδικασία. Όταν πρόκειται και για ένα κείμενο όπως το συγκεκριμένο ΚΠ είναι φανερό ότι δεν επαρκούν μόνο οι γνώσεις της ΓΠ και της ΓΣ αλλά είναι απαραίτητες και περαιτέρω ειδικές γνώσεις από άλλους τομείς, όπως από τον τομέα της μουσικολογίας στην προκειμένη περίπτωση. Ο συγκεκριμένος τομέας διαφέρει από τους τομείς της ιατρικής επιστήμης ή της οικονομίας, που ανήκουν στα πλαίσια των ειδικών μεταφράσεων, γιατί δεν υπάρχουν βάσεις ορολογίας και γλωσσάρια ώστε να διευκολύνεται η μετάφραση με χρήση της μεταφραστικής τεχνολογίας. Για να μεταφραστεί σωστά ένα μουσικό εγχειρίδιο όπως ένα βιβλίο αρμονίας ή αντίστιξης είναι απαραίτητες οι αντίστοιχες μουσικές γνώσεις και για τον λόγο αυτό συνήθως προτιμούνται μουσικοί και όχι επαγγελματίες μεταφραστές.

Η μελέτη και μετάφραση που έγιναν στα πλαίσια της παρούσας εργασίας συνέβαλλαν στην αποκόμιση γνώσεων και εμπειρίας αφενός μεν για τη διαχείριση τέτοιου είδους κειμένων, με πολλά ιδιάζοντα προβλήματα, στα πλαίσια μιας εξειδικευμένης μεταφραστικής εντολής, αφετέρου δε για τον τρόπο που μπορούν να συνδυαστούν επικοινωνιακά δύο διαφορετικοί επιστημονικοί τομείς, η μετάφραση και η μουσικολογία, έχοντας ως στόχο το βέλτιστο μεταφραστικό αποτέλεσμα.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής πηγή

Mayer, Anton (1998). *Johann-Strauß. Ein Pop-Idol des 19. Jahrhunderts*. Wien: böhlau

Δευτερογενείς πηγές

α) Ελληνικές

Γραμμενίδης, Σ., Δημητρούλια, Ξ., Κουρδής, Ε., Λουπάκη, Ε., Φλώρος, Γ., (2015). *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις της μετάφρασης*. [ηλεκτρ. Βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στις 1/5/23 στο

https://www.researchgate.net/profile/Georgios_Floros3/publication/309488411_Diepistemonikes_prosengiseis_tes_Metaphrases_Interdisciplinary_Approaches_to_Translation/links/58132d0008aeffbed6bb47a3/Diepistemonikes-prosengiseis-tes-Metaphrases-Interdisciplinary-Approaches-to-Translation.pdf

Εθνική Λυρική Σκηνή (2006). *Γιόχαν Στράους (1825-1899). Η Νυχτερίδα (Die Fledermaus)*. Οπερέτα σε τρεις πράξεις. Μετάφραση: Ιωάννα Μειτάνη. Αθήνα: ΕΛΣ

Κεντρωτής, Γεώργιος (1996). *Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης*. Αθήνα: Διάυλος

Nord, Christiane (2014). *Η μετάφραση ως στοχευμένη δραστηριότητα. Εισαγωγή στις λειτουργικές προσεγγίσεις* (Σίμος Π. Γραμμενίδης – Δέσποινα Δ. Λάμπρου, μετάφραση-προσαρμογή). Αθήνα: Διάυλος

Seel, Olaf Immanuel (2015). *Εισαγωγή στη Γενική Μετάφραση. Μια λειτουργική προσέγγιση με βάση το ζεύγος γλωσσών ελληνικά/γερμανικά και τα κειμενικά είδη συνταγών μαγειρικής, διαφημίσεων, ταξιδιωτικών οδηγών και φυλλαδίων*. SEAB

β) Ξενόγλωσσες

Batta, András (2005). *Opera. Composers, Works, Performers*. Könnemann.

Grout, Donald & Palisca, Claude (1988). *A History of Western Music*. Fourth edition. New York: Norton.

Low, Peter (2003). Translating poetic songs. An attempt at a functional account of strategies. *Target* 15:1. 91–110. <https://doi.org/10.1075/target.15.1.05low>

Nord, Christiane (2005) *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. 2nd edition. Amsterdam & New York: Rodopi.

Newmark, Peter (1988). *A Textbook on Translation*. Longman

Ιστογραφία (Διαθέσιμη από 15/5/23-1/6/23)

α) Ελληνική

capital.gr (21/11/2022). Στο κόκκινο οι ευρωπαϊκές αγορές εν μέσω οικονομικών ανησυχιών. <https://www.capital.gr/agores/3682267/sto-kokkino-oi-europaikes-agores-en-meso-oikonomikon-anisuxion/>

kathimerini.gr newsroom (04/04/2018). Η υπερθέρμανση της οικονομίας βάζει φωτιά στον Ερντογάν. <https://www.kathimerini.gr/economy/international/957455/i-yperthermansi-tis-oikonomias-vazei-fotia-ston-erntogan/>

newsroom iefimerida.gr (03/09/2016). Η αυθεντική Ορχήστρα Στράους της Βιέννης στο Ηρώδειο - Συνόδευε τον Γιόχαν στις συναυλίες του. <https://www.iefimerida.gr/news/282630/i-aythentiki-orhistra-straos-tis-viennis-sto-irodeio-synodeye-ton-giohan-stis-synaylies>

Pagkalias, Giannis (05/06/2021). Η παγκόσμια οικονομία απειλείται; Οι φόβοι για «υπερθέρμανσή» της. <https://www.moneyreview.gr/business-and-finance/international/34798/i-pagkosmia-oikonomia-apeileitai-oi-fovoi-gia-yperthermansi-tis/>

Παπακωνσταντίνου, Μαίρη (23/01/2023). Βιομηχανία θεάματος: Εκπρόσωποι της «έβδομης» τέχνης ψάχνουν «στούντιο» στην Ελλάδα – Το στοίχημα των 100 δισ. Ευρώ. <https://www.newsit.gr/megales-epixeiriseis/viomixania-theamatos-ekprosopoi-tis-evdomis-texnis-psaxnoun-stountio-stin-ellada-to-stoixima-ton-100-dis-eyro/3689067/>

taxheaven.gr (18/09/2009). Ο κ. Ι. Παπαθανασίου παραδέχτηκε την κακή κατάσταση της ελληνικής

οικονομίας. <https://www.taxheaven.gr/news/5098/o-k-i-papaoanasioy-paradexthke-thn-kakh-katastash-ths-ellhnikhs-oikonomias>

β) Ξενόγλωσση

ArtistInfo (n.d.). Friedrich Zell aka Camillo Walzel. <https://music.metason.net/artistinfo?name=Friedrich%20Zell>

Bąk, Marcin (03/20/2020). History of csárdás. <https://kurier.plus/en/node/1214>

berliner-philharmoniker.de (n.d.). Ein großer Orchestererzieher. Hans von Bülow (1830–1894), Chefdirigent 1887–1892. <https://www.berliner-philharmoniker.de/geschichte/hans-von-buelow/>

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (4/1/2023). *Baltasar Gracián*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Baltasar-Gracian>

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (29/05/2017). *czardas*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/czardas>

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (11/01/2023). *Hermann Bahr*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Hermann-Bahr>

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (4/5/2023). *Ludovic Halévy*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Ludovic-Halevy>

classicalmusicdaily.com (n.d.). Henri Meilhac. <https://www.classicalmusicdaily.com/articles/m/h/henri-meilhac.htm>

Geldanlage.de (n.d.). Die größten Börsencrashes der Geschichte. <https://www.geldanlage.de/grosse-boersen/boersencrashes/>

geschichtewiki.wien.gv.at (n.d.) Börsenkrach (1873). <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/B%C3%B6rsenkrach>

geschichtewiki.wien.gv.at (n.d.). Carltheater. <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Carltheater>

geschichtewiki.wien.gv.at (n.d.). Franz Jauner. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Franz_Jauner

geschichtewiki.wien.gv.at (n.d.). Hans Weigel. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Hans_Weigel

geschichtewiki.wien.gv.at (n.d.). Joseph Oppenheim.

<https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?curid=25311>

geschichtewiki.wien.gv.at (n.d.). Karl Haffner. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Karl_Haffner

geschichtewiki.wien.gv.at (n.d.). Marie Geistinger

https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Marie_Geistinger

geschichtewiki.wien.gv.at (n.d.). Maximilian Steiner.

https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Maximilian_Steiner

geschichtewiki.wien.gv.at (n.d.). Theater an der Wien (Institution).

[https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Theater_an_der_Wien_\(Institution\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Theater_an_der_Wien_(Institution))

handorakel.de (n.d.). Baltasar Graciáns Handorakel und Kunst der Weltklugheit.

<https://www.handorakel.de/>

IMDb.com (n.d.). Ludwig, Herzer. <https://www.imdb.com/name/nm0381266/>

IMDb.com (n.d.). Roderich Benedix. <https://www.imdb.com/name/nm1760936/>

Johann Strauss-Gesellschaft (n.d.). Johann - Strauß – Gesellschaft Wien. <http://johann-strauss-gesellschaft.at/>

Österreichisches Biographisches Lexikon (n.d.). Gustav Lewy.

https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_L/Lewy_Gustav_1824_1901.xml

ots.at (11/10/2011). ORF trauert um Anton Mayer.

https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20111011_OTS0054/orf-trauert-um-anton-mayer

Rubey, Norbert (n.d.). Richard Genée. <https://www.johann-strauss.at/forschung/biografien/richard-genee-2/>

Saffle, M. (2011). THE "LISZT YEAR" 2011: RECENT, EMERGING, AND FUTURE LISZT RESEARCH. *Notes*, 67(4), 665–685. <http://www.jstor.org/stable/23012815>

Schaal, R. (1948). Verzeichnis des deutschen Musikschrifttums (Bücher und Schriften) der Jahre 1942, 1943, 1944. *Mitteilung (Gesellschaft Für Musikforschung)*, 4, 1–15. <http://www.jstor.org/stable/24677993>

Schwarm, B. (25/5/2023). *Erich Wolfgang Korngold*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Erich-Wolfgang-Korngold>

secretvienna.org (n.d.). The adventures of Alexander Girardi. <https://secretvienna.org/the-adventures-of-alexander-girardi/>

Singer, Isidore & Venetianer, Ludwig (n.d.). Ludwig Dóczy. <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/5249-doczy-dux-ludwig>

strausscapelle.com (n.d.). Strauss Capelle Vienna. The original orchestra of Johann Strauss. <https://strausscapelle.com/>

Tatilon, Claude (1986). *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*. G.R.E.F., Toronto. <https://archive.org/details/traduirepourunep0000tati/page/n3/mode/2up>

Vargas, Mariela (2018). *Baltasar Graciáns Spuren in den Schriften Walter Benjamins*. Berlin: Kulturverlag Kadmos. <https://d-nb.info/1239894422/34>

vienna.at (n.d.). Bezirke in Wien: Übersicht, Karte und Wissenswertes. <https://www.vienna.at/features/bezirke-wien>

wien.info (n.d.). Café Dommayer. <https://www.wien.info/en/caf%C3%A9-dommayer-131878>

wien.info (n.d.). Vision und Aufbruch – 150 Jahre Wiener Weltausstellung. <https://www.wien.info/de/sightseeing/vision/weltausstellung-434256>

Ηλεκτρονικά Λεξικά

Duden Online Wörterbuch (2023). Διαθέσιμο στο <https://www.duden.de/woerterbuch>

Glosbe Διαδυσκτιακό Λεξικό. Διαθέσιμο στο <https://glosbe.com/>

Η Πύλη για την Ελληνική γλώσσα. Διαθέσιμο στο <https://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>

IATE. European Union Terminology. Διαθέσιμο στο <https://iate.europa.eu/home>

Pons Διαδικτυακό Λεξικό (2023). Διαθέσιμο στο <https://el.pons.com/%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%AC%CF%86%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%B7>