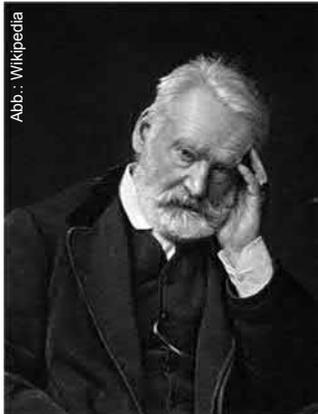




„Diese Übersetzung ist mir gelungen“: Die Übersetzerin Erika Mitterer

von Waltraud Kolb



Victor Hugo, etwa 1875

Das Zitat im Titel stammt aus einem Brief Erika Mitterers an ihre schottische Übersetzerin Norah K. Cruickshank aus dem Jahr 1953 und bezieht sich auf ihre mehr als zwei Jahrzehnte zuvor entstandene Übersetzung von Victor Hugos „Booz endormi“ („Der Schlaf des Boas“).¹ Die Übersetzung, die in ihrem ersten Gedichtband *Dank des Lebens* (1930) enthalten ist, hatte sie im Vorfeld an

Stefan Zweig geschickt, der ihr am 12. Januar 1928 dazu gratulierte: „Sie können sich berühen, ein Hauptstück der französischen Klassik klassisch übertragen zu haben.“² Im selben Brief nennt Erika Mitterer auch die in ihren Augen wesentlichen Elemente, die es bei Lyrikübersetzungen zu bewahren gelte, nämlich Rhythmus und Melodie.

Viele Übersetzerinnen und Übersetzer literarischer Werke äußern sich zu ihrer Arbeit, sei es in Vor- oder Nachworten, in Briefen, in Interviews: Wilhelm von Humboldt nannte zum Beispiel im Vorwort zu seiner 1816 erschienenen Übersetzung des *Agamemnon* von Aischylos als erste Forderung beim Übersetzen die „einfache Treue“ und erklärte, die Übersetzung solle stets „eine gewisse Farbe der Fremdheit“ in sich tragen und nicht Kommentar sein, denn „wo das Original nur andeutet, statt klar auszusprechen, wo es sich Metaphern erlaubt, deren Beziehung schwer zu fassen ist [...] da würde der Uebersetzer Unrecht thun, aus sich selbst willkürlich eine den Charakter des Textes verstellende Klarheit hineinzubringen“ (Humboldt 1843:18). Genau 200 Jahre später beschrieb dann etwa Daniel Kehlmann in einem Interview, wie er bei seiner Übersetzung von *Die sieben guten Jahre* des israelischen Autors Etgar Keret in Absprache mit diesem das Original nicht „in allen Nuancen philologisch genau“ wiedergeben, sondern vor allem einen im Deutschen möglichst gut funktionierenden Text schaffen wollte und daher „jede Möglichkeit, eine Pointe zu verstärken oder im Deutschen klarer herauszuarbeiten, dankbar und fröhlich“ nutzte (Kehlmann 2016). Und so folgen alle Übersetzerinnen und Übersetzer ihrem persönlichen Credo, ihrer Vorstellung davon, wie eine gute Übersetzung

beschaffen sein soll und was sie mit ihrer Übersetzung erreichen wollen. Aber auch die Wissenschaft interessiert sich für die Literaturübersetzung aus ihrer jeweiligen Perspektive, sei es die Literaturwissenschaft, die Linguistik, die Kulturwissenschaft oder die Translationswissenschaft. Letztere richtet dabei in jüngster Zeit ihr Augenmerk verstärkt auf die Personen hinter den Übersetzungen, ihre Rolle, ihre Identität, ihre Persönlichkeit: So enthält zum Beispiel der gerade erschienene Band *Literary Translator Studies* (Kaindl/Kolb/Schlager 2021) Fallstudien literarischer Übersetzer und Übersetzerinnen zwischen dem 18. und dem 21. Jahrhundert aus so unterschiedlichen Kulturräumen wie Galizien, Schweden, Frankreich oder Israel; was den deutschen Sprachraum angeht, bietet das online frei zugängliche *Germersheimer Übersetzerlexikon* Einträge zu „bedeutenden und interessanten Übersetzern“ und „zugleich eine neue, interkulturelle Sicht auf die Geschichte der deutschen Literatur“ (uelex.de).

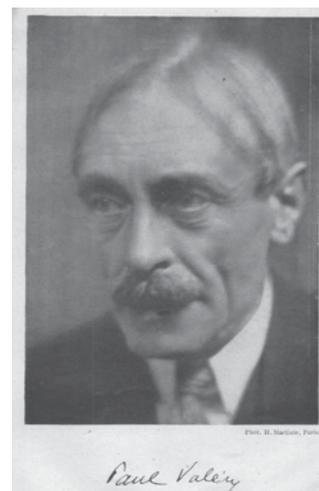
Humboldt und Kehlmann verbindet, dass keiner der beiden in erster Linie und berufsmäßig Übersetzer war bzw. ist; viele Autoren und Autorinnen kommen aus den unterschiedlichsten Gründen in bestimmten Phasen ihrer literarischen Laufbahn zum Übersetzen, und ihr übersetzerisches Oeuvre ist mehr oder weniger umfangreich (so hat etwa Kehlmann außer Keret auch Theaterstücke von Christopher Hampton übersetzt, Humboldt neben Aischylos auch Pindar). Ähnlich verhält es sich mit Erika Mitterer, die in der Frühphase ihres literarischen Schaffens englische und französische Lyrik ins Deutsche übertragen hat, möglicherweise vor allem mit dem Ziel, ihre eigene sprachliche und stilistische „Fertigkeit [...] zu perfektionieren“³. In einer am Zentrum für Translationswissenschaft verfassten Masterarbeit mit dem Titel *Erika Mitterer – Writer, Poet, Translator* hat sich Petra Schön als Erste umfassend der Übersetzerin Erika Mitterer gewidmet⁴; über einige Ergebnisse dieser Studie soll im Folgenden berichtet werden.

Großteils unpublizierte Übersetzungen

Was hat Erika Mitterer übersetzt, wie hat sie es übersetzt, was war ihr persönliches Credo? Welche Rolle spielte die Übersetzung in ihrem Leben? Petra Schön zeichnet das Bild einer Übersetzerin, die mit höchster sprachlicher Sensibilität



Dieses Foto von Paul Valéry befindet sich im Nachlass von Erika Mitterer. Auf der Rückseite hat sie vermerkt: „hing über meinem Bett“ ...



an die Übersetzungen herangegangen ist. Nur wenige ihrer Lyrikübersetzungen wurden allerdings publiziert, etwa das Gedicht „Eva“ von Anna de Noailles in der *Neuen Freien Presse* (1927), das Sonett „When I have fears“ von John Keats in der *Vossischen Zeitung* (1930) oder das schon genannte „Booz endormi“ von Hugo in *Dank des Lebens* (1930). Erwähnenswert ist auch noch ihre sehr viel später entstandene Übertragung des italienischen Volkslieds „Madonnina del Mare“, die vom Canisiuswerk herausgegeben wurde.⁵ Das Gros der insgesamt 43 Übersetzungen liegt noch in Manuskriptform unveröffentlicht in Archiven, und das besondere Verdienst von Petra Schön ist es, dass sie im Archiv der Erika Mitterer Gesellschaft (EMG) und im Deutschen Literaturarchiv in Marbach (DLA) nicht nur die Übersetzungen selbst gesichtet hat, sondern sich auch in anderen unveröffentlichten Materialien, wie etwa Briefen oder Tagebucheinträgen, auf Spurensuche gemacht hat, um die oben gestellten Fragen zu beantworten. In einem zweiten Teil ihrer Arbeit hat sie dann, ebenfalls auf Basis umfassender Archivrecherchen, die Zusammenarbeit zwischen Mitterer und ihren zwei Übersetzerinnen ins Englische nachgezeichnet: In London erschien 1953 *Rainer Maria Rilke: Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer* in der Übersetzung Norah K. Cruickshank; in den USA übersetzte Catherine Hutter *Alle unsere Spiele (All our games, 1988a)* und *Der Fürst der Welt (The Prince of Darkness, 2004b)*.

Nicht alle Übersetzungen Mitterers konnten von Petra Schön zweifelsfrei datiert werden, alles scheint aber darauf hinzuweisen, dass Mitterer vor allem in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren aktiv übersetzt hat. Im Alter von 19 Jahren hat sie etwa „L'Âme et la Danse“ von Paul Valéry übersetzt, möglicherweise angeregt durch einen Besuch bei Rilke im Jahr 1925; in einem Notizbüchlein (DLA) befindet sich folgende handschriftliche Anmerkung dazu⁶:

Diese Übersetzung habe ich nach meinem Besuch in Muzot⁷ (1925) gemacht – um mich in Valérys Gedankenwelt zu vertiefen; ich sandte sie dann an Rilke, nicht ahnend, dass er selbst diese Arbeit übersetzt hatte; mit meinen Briefen bekam ich nach seinem Tod auch dieses Büchlein von Frau Wunderly zurück. März 1977 E.M.

Rhythmus und Melodie in der Lyrikübersetzung

Vier Gedichtübersetzungen („J'écris“ und „CVII“ von Anna de Noailles, „Booz endormi“ von Victor Hugo und „To a skylark“ von Percy Shelley) hat Petra Schön einer detaillierten prosodischen, stilistischen und pragmatischen Analyse unterzogen, um Mitterers „translatorial toolkit“, wie sie es nennt, herauszuarbeiten – ihre übersetzerischen Entscheidungen, Prioritäten

und Strategien. In Briefen hat Mitterer sich vereinzelt zu den Zielen einer Übersetzung geäußert, so etwa in dem schon genannten Brief vom 20. November 1953 (EMG) an Norah K. Cruickshank, deren Übersetzung des *Briefwechsels in Gedichten* sie wie folgt beurteilte: „Immer – und das ist bei Gedichten das Wichtigste – haben Sie den Rhythmus bewahrt, und die Melodie, wenn auch durch die geänderten Vokale in eine andere Tonart versetzt, ist doch die gleiche geblieben [...]“⁸. Oder auch in einem nicht publizierten Essay (EMG), in dem sie die Lyrik von Anna de Noailles im Detail analysierte – eine wertvolle Grundlage, so können wir annehmen, für die eigene Arbeit an Noailles' Gedichten: So spricht sie etwa von Noailles' „überschwängliche[m] Rhythmus, auch wenn mit dunkler, schwerer Note“, davon, dass man „fassungslos vor einer Flut von Musik“ stehe, oder dass ihre Gedichte „von Farben, Düften und Klängen durchdrungen und erfüllbar“ seien.⁹

Schön hat gezeigt, wie Mitterer diese Kriterien auch in ihrer eigenen translatorischen Arbeit umgesetzt und welche Wirkung sie damit auf das Lesepublikum erzielt hat. Besonderen Aufschluss über translatorische Entscheidungsprozesse können neben expliziten Aussagen etwa in Briefen oder Tagebüchern in erster Linie auch die verschiedenen Versionen einer Übersetzung, vom ersten Rohentwurf bis hin zur Endfassung, geben. Von den allermeisten Übersetzungen Mitterers liegt keine publizierte Endfassung vor; wie endgültig in Mitterers Augen die in Archiven aufbewahrten Übersetzungsversionen waren, kann aus heutiger Sicht nicht mehr beantwortet werden. In einigen wenigen Fällen liegen uns aber Manuskripte mit Korrekturen vor, die interessante Einblicke in den kreativen Prozess liefern. Dabei ist auch bemerkenswert, dass Petra Schön keine handschriftlichen Entwürfe von Übersetzungen lokalisieren konnte, was die Vermutung nahelegt, dass Mitterer ihre ersten Entwürfe mit der Maschine schrieb und sie dann, wie im folgenden Beispiel, in einem weiteren Arbeitsgang handschriftlich korrigierte: >>>

Comtesse de Noailles (,Aus: L'Ombre des Jours)

Ich schreibe, damit, wenn ich längst schon verging,
man weiss, wie an Luft und an Freude ich hiege,
dass Bücher den künftigen Menschen geben.
Handwritten: von glühender Liebe zum glücklichen Leben
wie niemals Natur und das glückliche Leben.



Im Original lautet diese erste Strophe von „J'écris“ aus dem Band *L'Ombre des jours*¹⁰:

J'écris pour que le jour où je ne serai plus
On sache comme l'air et le plaisir m'ont plu,
Et que mon livre porte à la foule future
Combien j'aimais la vie et l'heureuse nature.



Philip Alexius de Laszló: Anna-Elisabeth, Comtesse de Noailles, Öl auf Leinwand, 1913

Mitterer übernahm die Grundstruktur des Originals mit vier Strophen zu jeweils vier Verszeilen sowie das Reimschema, nicht aber den durchgehenden, für das Französische, jedoch nicht für das Deutsche so typischen Alexandriner, sondern arbeitete mit einem rhythmischen Tetrameter. Was ihre Korrekturen hier besonders gut illustrieren, ist, wie sie durch die Hinzufügung von Klangfiguren (Alliterationen, Assonanzen) die Melodiösität des Gedichts noch

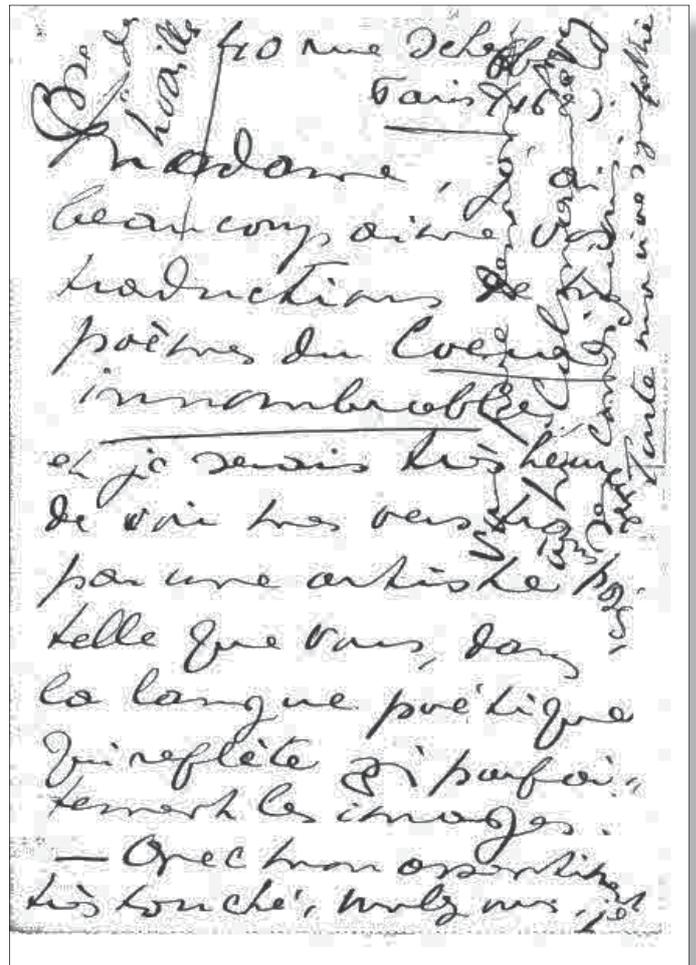
zu steigern vermochte. In ihrem Text manifestieren sich somit Rhythmus und Melodie tatsächlich als die prioritären Elemente der Lyrikübersetzung, von denen sie in Briefen gesprochen hat. Schön vermutet weiter auf Basis der vorhandenen Korrekturmanuskripte, dass Mitterer in diesem mehrstufigen Verfahren zunächst die syntaktische Struktur und damit den Rhythmus festlegte und sich dann in nachfolgenden Überarbeitungsschleifen auf die lexikalische Feinarbeit konzentrierte.

In einer anderen Noailles-Übertragung zeigen wirkungsstarke Neologismen wie „zergleissen“ und „durcheisen“, die direkt unsere Sinne ansprechen, Mitterers kreativen und sprachspielerischen Umgang mit dem Material. In ihrer deutschen Fassung von „CVII“ lesen wir¹¹:

Der Schnee fällt in stetigem Fall
die ganze Nacht und zergleisst,
ich denk in den Nebeln an all
den Frost, der dich tiefer durcheist,
[...]

La neige, d'une chute égale,
Cette nuit se succède et fond.
Dans ses ténèbres glaciales
Je songe à ton gel plus profond!
[...]

Anna de Noailles zeigte sich von Mitterers deutschen Fassungen sehr beeindruckt. In einem in ihrem Auftrag verfassten Brief lesen wir etwa: „elle trouve vos traductions parfaites“¹²; im Mai 1927 schrieb Noailles selbst an Mitterer, was als Autorisierung für weitere Übersetzungen verstanden werden kann, wie auch Martin Petrowsky herausstreicht: „ich wäre sehr glücklich, würden meine Gedichte durch eine Künstlerin wie Sie so poetisch und den Bildern treu bleibend übersetzt werden“¹³.



Brief der Comtesse Anna de Noailles an Erika Mitterer mit Poststempel vom 16.5.1927
Übersetzung des schwer entzifferbaren Textes:

Anna de Noailles 40 rue Sheffer Paris 16
Madame,
ich habe Ihre Übersetzung meiner Gedichte aus dem *Coeur innombrable* sehr geliebt und ich wäre sehr glücklich, würden diese Verse durch eine Künstlerin wie Sie so poetisch und den Bildern treu bleibend übersetzt werden. Mit meiner beeindruckten Zustimmung wollen Sie bitte bei Herrn Calmann-Lévy die Bedingungen erfragen.
In lebhafter Sympathie
Comtesse de Noailles

Abb.: Manuskript der Übersetzung von „J'écris“ mit handschriftlichen Korrekturen Mitterers (EM/G; auch abgedruckt in Schön 2021:28).



Metaphernarbeit als stilistische Schule

Besondere Aufmerksamkeit widmet Schön auch Mitterers Übersetzung von Shelleys „To the skylark“ und hier ganz besonders der Bildsprache und dem Einsatz von Metaphern. In seiner brillanten Analyse französischer Kafka-Übersetzungen stellt Milan Kundera fest, dass nichts „von einem Übersetzer mehr Genauigkeit als die Übersetzung einer Metapher“ verlange, seien Metaphern doch „das Herzstück der poetischen Originalität eines Autors“¹⁴. Die Poetizität einer Übersetzung lässt sich demnach – die vorne zitierte Aussage Humboldts geht in dieselbe Richtung – auch an der Handhabung von Metaphern messen; Mitterer arbeitet hier mit der von Kundera geforderten Genauigkeit, etwa am Beginn der zweiten Strophe, in der Shelley die sich in die Lüfte erhebende Lerche als „cloud of fire“ beschreibt¹⁵.

Freier stets und freier
du dich erdfern schwingst,
Wolke du aus Feuer,
[...]

Higher still and higher
From the earth thou springest
Like a cloud of fire;
[...]

In der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre stand Erika Mitterer in regem Briefaustausch mit Rilke und Zweig, denen sie viele ihrer Gedichte schickte. An Zweig schickte sie auch einige ihrer Übersetzungen, die in dieser Zeit entstanden. In dem eingangs schon zitierten Brief Zweigs vom 12. Januar 1928 lesen wir in Bezug auf ihre Hugo-Übersetzung:

*Ich schrieb Ihnen nicht gleich, weil ich neben dem Vergnügen des einfachen dichterischen Entgegennehmens Ihre Uebertragung mit dem Original vergleichen wollte. Und nun kann ich Ihnen erst sagen, wie schön ich sie finde. Der Rhythmus bei Hugo ist vielleicht noch getragener, breiter, pathetischer, bei Ihnen lyrischer, aber da wie dort die Form vollkommen gewahrt und Sie können sich berühmen, ein Hauptstück der französischen Klassik klassisch übertragen zu haben.*¹⁶

Am 17. Oktober desselben Jahres schrieb Zweig zu ihrer Moréas-Übertragung:

Außerordentlich schön finde ich jenes Gedicht von Moreas in Ihrer Uebertragung. Es ist so rein und klar und vollkommen ausgeglichen, ja sogar schöner als das Original. „Das trunkene Schiff“ ist eigentlich eines, bei dem jeder

*Uebersetzer scheitern muss oder in seine eigene Strömung hineingleitet. Sie haben einzelne Strophen davon wunderbar übersetzt, nur will es mir im Französischen noch fantastischer, noch wilder und gleichsam apokalyptischer erscheinen. Immerhin, sie darf sich sehen lassen, diese Uebersetzung neben allem Bisherigen und ich freue mich mitzuerleben, wie Ihre Sprache sich immer stärker und bildnerischer herausformt.*¹⁷

Dass die Übersetzung englischer und französischer Lyrik der jungen Autorin Mitterer die Möglichkeit bot, ihr kreatives und sprachliches Repertoire zu entwickeln und stilistische Sicherheit zu gewinnen, hat auch Zweig gesehen; indem er manches durchaus kritisch kommentierte, hat er seinerseits zu dieser Entwicklung beigetragen. Erstaunlicherweise

hat Mitterer sich in ihrem Selbstporträt¹⁸ nicht über ihre Tätigkeit als Übersetzerin geäußert oder dazu, welche Rolle das Übersetzen für sie spielte; über die Gründe für ihr diesbezügliches Schweigen kann man aus heutiger Sicht nur spekulieren. Die weiter oben zitierte Notiz zu ihrer Valéry-Übersetzung deutet allerdings darauf hin, dass sie ihre Übersetzungen nicht nur als Fingerübung betrachtete, sondern auch, mehr als die reine Lektüre, als Weg in die „Gedankenwelt“ eines Autors oder einer Autorin.



Percy Bysshe Shelley, Aquarell von unbekanntem Künstler

Insgesamt hat Petra Schön in den beiden Archiven 43 Übersetzungen Mitterers lokalisiert: Übersetzungen französischer Gedichte von Auguste Angellier, José-Maria de Hérédia, Victor Hugo, Charles-Marie Leconte de Lisle, Jean Moréas, Anna de Noailles, Arthur Rimbaud und Paul Valéry sowie englischer Gedichte von Helen Walker Homan, John Keats und Percy Shelley; dazu kommt das oben genannte italienische Volkslied. Anna de Noailles war die einzige, von der Mitterer mehr als ein oder zwei Gedichte übersetzte, nämlich insgesamt dreißig; kennengelernt hatte sie die Gedichte Noailles' ursprünglich durch Rilke.¹⁹

Mitterer-Übersetzungen ins Englische

Erika Mitterers eigene literarische Texte wurden auch in zahlreiche Sprachen übersetzt, ins Französische, Italienische, Japanische, Norwegische, Rumänische, Russische, Tschechische und Ungarische und natürlich auch ins Englische. Petra Schön hat auf Basis von Archivmaterial die Entstehungs- bzw. Publikationsgeschichte von zwei englischen Übersetzungen detailliert nachgezeichnet. 1950 wurde die schottische Autorin Norah K. Cruickshank von der Hogarth Press mit der Übersetzung von Rainer Maria Rilke: Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer beauftragt, wobei der Verlag >>>



Rainer Maria Rilke nach einer Zeichnung von Emil Orlik (1917)



Abb.: Wikipedia

bereits in den 1930er- und 1940er-Jahren englische Rilke-Übersetzungen publiziert hatte. In Cruickshanks Übersetzung erschien 1952 außerdem Rilkes *Marien-Leben*. Im Archiv der EMG liegt ein Konvolut mit neun Briefen zu dieser Übersetzung vor, die Hinweise auf den komplexen Entstehungsprozess geben, in den auch der bereits erfahrene Rilke-Übersetzer und nun als Lektor fungierende J. B. Leishman maßgeblich involviert war. Die Tatsache, dass die Hogarth Press keine nachfolgenden Übersetzungen von Werken Mitterers herausbrachte, dürfte auch damit zusammenhängen, dass das Hauptinteresse bei diesem Projekt Rilke galt. Der Briefwechsel zwischen Cruickshank und Mitterer zeigt, dass Mitterer zur Klärung mancher Rilke'scher Ausdrücke konsultiert und um Feedback zu Übersetzungsvarianten gebeten wurde, etwa zum englischen „Heather“ für „Heide“ – wie Rilke Mitterer in Anspielung auf ihren Vornamen gerne nannte –, wobei in Mitterers Augen das englische Wort „schrecklich, so hart, spröde“ klang; Cruickshank vermochte diese Bedenken allerdings zu zerstreuen, und „Heather“ blieb in der Endversion stehen²⁰.

Die zweite Übersetzung, deren Entstehungs- und Publikationsprozess Schön untersucht hat, ist die erst 1988 erschienene, aber bereits 1979/80 entstandene Übersetzung von *Alle unsere Spiele* (1977) unter dem Titel *All Our Games* durch Catherine Hutter, auch sie selbst Autorin und Übersetzerin von gut dreißig Werken aus dem Deutschen, unter anderem von Goethe, Rezzori oder Schnitzler. Aus einem Brief an Mitterer kurz vor Hutters Aufenthalt in Wien 1980, während dessen die beiden auch an der Übersetzung arbeiteten, bekommen wir einen Einblick in den Arbeitsprozess: „We'll go back to the old routine – yes? I send off 25 pages – you send them back corrected – oh, how I am looking forward to it!“²¹ Bemerkenswert an diesem Unternehmen war vor allem der unermüdlige Einsatz Hutters für die Veröffentlichung. Immer wieder bot sie Verlagen die Übersetzung an, aber erst der 27. Versuch war erfolgreich. Aus dem noch erhaltenen Material geht laut Schön hervor, dass das Zögern von Verlagsseite nicht einer etwa mangelhaften Qualität der Übersetzung geschuldet war, sondern in erster



Foto: Fritz Petrowsky

Catherine Hutter, in den 80er-Jahren

Linie wirtschaftlichen Bedenken, da Mitterer im englischen Sprachraum zu wenig bekannt war. Dass die Publikation letztlich doch gelang, schreibt Schön unter anderem auch politischen Faktoren wie der Waldheim-Affäre und dem Gedenkjahr 1988 zu sowie dem Engagement des Austrian Institute in New York. Und nicht zuletzt war es wohl auch die Tatsache, dass Hutter die Übersetzung unentgeltlich anfertigte, quasi als Geschenk an Erika Mitterer, wodurch sie den Universitätsverlag Camden House schließlich zur Publikation veranlasste.

In ihrer Arbeit hat sich Petra Schön zwei Aspekten der Übersetzung in Bezug auf Erika Mitterer gewidmet, zum einen dem aktiven translatorischen Schaffen Mitterers in der Anfangszeit ihrer literarischen Laufbahn und zum anderen Mitterers Rolle bei der Entstehung von Übersetzungen ihrer eigenen Werke in späteren Lebensphasen. Dabei hat sich Schön auf verschiedenste Ansätze aus der Translationswissenschaft und angrenzenden Disziplinen gestützt (für Näheres dazu sei auf die Lektüre der Masterarbeit verwiesen); durch ihre differenzierte Analyse ausgewählter Übersetzungen erhalten wir einen Eindruck von Erika Mitterers *übersetzerischer* Arbeit und können letztendlich, gerade auch im Vergleich mit den Originalen, besser „begreifen, was uns ergreift“²². Hoffen wir, dass weitere Arbeiten über die Übersetzerin Erika Mitterer folgen werden.

Literatur:

- Humboldt, Wilhelm von. 1843. *Gesammelte Werke*, Bd. 3. Berlin: G. Reimer.
- Kaindl, Klaus, Waltraud Kolb und Daniela Schlager (Hg.). 2021. *Literary Translator Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Kehlmann, Daniel. 2016. „So viel Kraft wie möglich.“ Daniel Kehlmann über Etgar Kerets neues Buch und das Handwerk des Übersetzens. Interview mit Ingo Way. *Jüdische Allgemeine* vom 22. 2. 2016 (<http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/24739>; eingesehen am 10.7.21).
- Keret, Etgar. 2016. *Die sieben guten Jahre*, übers. von Daniel Kehlmann. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kundera, Milan. 2005⁵. *Ein Satz*. In Milan Kundera: *Verratene Vermächtnisse*. Frankfurt am Main: Fischer, 97–115.
- Mitterer, Erika. 1930. *Dank des Lebens*. Frankfurt am Main: Rütten & Loenig.
- Mitterer, Erika. 1940. *Der Fürst der Welt*. Hamburg: Schröder.
- Mitterer, Erika. 1977. *Alle unsere Spiele*. Wien/Frankfurt am Main: Knecht.
- Mitterer, Erika. 1988a. *All our games*, übers. von Catherine Hutter. Columbia, SC: Camden House.
- Mitterer, Erika. 1988b. Selbstportrait. *Modern Austrian*



- Literature* 21 (2): 77–84.
- Mitterer, Erika. 2004a. Rilke im Gespräch. *Der Literarische Zaunkönig* 1: 6–10.
- Mitterer, Erika. 2004b. *The Prince of Darkness*, übers. von Catherine Hutter. Riverside: Ariadne Press.
- Petrowsky, Martin G. 2004. Das dritte Wunder Frankreichs. Vor 70 Jahren starb die Dichterin Anna de Noailles. *Der literarische Zaunkönig* 1/2004: 32–34.
- Petrowsky, Martin G. 2015. „Das Organ der Zeit ist merklich ertaubt für Lyrik ...“ Ein Auszug aus Briefen von Stefan Zweig an Erika Mitterer. *Der literarische Zaunkönig* 1/2015:14–25.
- Rilke, Rainer Maria und Erika Mitterer. 1950. *Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer*. Wiesbaden: Insel Verlag.
- Rilke, Rainer Maria und Erika Mitterer. 1953. *Correspondence in verse with Erika Mitterer*, übers. von Norah K. Cruickshank. London: Hogarth Press.
- Schön, Petra. 2021. *Erika Mitterer – Writer, Poet, Translator*. Masterarbeit Universität Wien.
- Staiger, Emil. 1955. *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich: Atlantis.
- Uelex.de. *Germersheimer Übersetzerlexikon* (<http://www.uelex.de/>; eingesehen am 10. 7. 21).

Waltraud Kolb, absolvierte nach dem Übersetzungsstudium für Englisch, Französisch und Portugiesisch ihr Doktoratsstudium in Vergleichender Literaturwissenschaft. Sie ist gegenwärtig Assistenzprofessorin für Literaturübersetzung am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien und auch als freiberufliche Übersetzerin und Gerichtsdolmetscherin tätig. Wissenschaftliche Schwerpunkte: Translationsprozessforschung, Maschinenübersetzung im Literaturbereich. Zahlreiche Publikationen, zuletzt:

- Waltraud Kolb und Tristan Miller. 2022. Human-computer Interaction in Pun Translation. In: Using Technologies for Creative-Text Translation. Hg. von James Hadley, Kristiina Taivalkoski-Shilov, Carlos S. Teixeira und Antonio Toral. London: Routledge.
- Klaus Kaindl, Waltraud Kolb und Daniela Schlager (Hg.). 2021. *Literary Translator Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Waltraud Kolb. 2021. “Hemingway’s priorities were just different”. Self-concepts of literary translators. In: *Literary Translator Studies*. Hg. von Klaus Kaindl, Waltraud Kolb und Daniela Schlager. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 107-121.

- 1 Kopie des Briefs vom 20. November 1953 im Archiv der Erika Mitterer Gesellschaft (zitiert nach Schön 2021:16).
- 2 zitiert nach Petrowsky 2015:15
- 3 Petrowsky 2015:15
- 4 Einen ersten Einblick in das Thema gibt Petrowsky (2004). Die Masterarbeit wurde von der Verfasserin dieses Artikels betreut und von der Erika Mitterer Gesellschaft durch ein Stipendium unterstützt.
- 5 Schön vermutet, dass die Entstehung dieser Übersetzung mit Mitterers Konvertierung zum Katholizismus im Jahr 1965 in Verbindung steht (Schön 2021:16).
- 6 zitiert nach Schön 2021:15f
- 7 Rilke lebte zu der Zeit im Château Muzot, einem Schösschen im Wallis.
- 8 zitiert nach Schön 2021:17
- 9 zitiert nach Schön 2021:20
- 10 zitiert nach Schön 2021:21
- 11 zitiert nach Schön 2021:34
- 12 zitiert nach Schön 2021:19; EMG
- 13 zitiert nach Petrowsky 2004:33; EMG
- 14 Kundera 2005:101
- 15 zitiert nach Schön 2021:55
- 16 zitiert nach Petrowsky 2015:15
- 17 zitiert nach Petrowsky 2015:17
- 18 1988b
- 19 Mitterer 2004a:6
- 20 zitiert nach Schön 2021:70
- 21 zitiert nach Schön 2021:81; EMG
- 22 Staiger 1955:11

Jean Moréas:

Les morts m’écotent seuls, j’habite les tombeaux.
Jusqu’au bout je serai l’ennemi de moi-même.
Ma gloire est aux ingrats, mon grain est aux corbeaux,
sans récolter jamais je laboure et je sème.

Je ne me plaindrai pas. Qu’importe l’Aiglon,
l’opprobre et le mépris, la face de l’injure!
Puisque quand je te touche, ô lyre d’Apollon,
Tu sonnes chaque fois plus savante et plus pure!

Erika Mitterer:

Die Toten nur lauschen, auch ich bin begraben,
ich bin mir zum eigenen Feinde verflucht ...
Mein Ruhm für die Schurken, mein Korn für die Raben,
ich ackre und säe, mir reift keine Frucht.

Doch will ich nicht klagen. Was kümmern die Schreier,
was Schande und Schmach, dass man öffentlich höhnt -
da sie, die ich rühr, apollinische Leyer,
mir jedesmal weiser und reiner ertönt!