

Einleitung

Wie, wenn uns im Schaffen des Michael Praetorius ein wesentlicher Teil entgangen wäre, obwohl wir ihn 70 Jahre lang vor Augen hatten? Wie, wenn sich darin ein Mensch offenbarte, dessen intimes Denken und Fühlen, dessen künstlerische Motivation bisher nur zu errahnen war und daher Anlass zu unterschiedlichsten Spekulationen gab? Das Praetorius-Bild war in 100 Jahren Forschungsgeschichte erstaunlichen Veränderungen unterworfen. Die Erkenntnisse Gurlitts, der mit seiner quasi aus dem Nichts begründeten Praetorius-Forschung das Bild des lutherischen Erzkantors zeichnete, wurden ergänzt von Blumes Forschung zur praetorianischen Werksystematik und Vogelsängers Praetorius-Porträt als dem „Diener vieler Herren“. Zuletzt entwarf Forchert das Bild eines in künstlerischem Dilettantismus gefangenen Opportunisten als willenslosem Vollstrecker fürstlicher Repräsentationsbedürfnisse.¹ In seinem Aufsatz „Musik als Auftragskunst – Bemerkungen zum Schaffen des Michael Praetorius“ (2005) unternimmt Forchert den Versuch, anhand der Widmungen praetorianischer Drucke zum Wesen des Komponisten vorzudringen. Sind es wirklich die Widmungen, in denen sich ein Mensch des frühen 17. Jahrhunderts persönlich zu erkennen gibt? Wie also, wenn in ein paar Holzschnitten ein unbekannter Praetorius steckte?

Die Geschichte der Musikalien-Druckgraphik ist noch nicht geschrieben. Die Fülle der auszuwertenden Publikationen vom Beginn des Notendrucks bis zur industriellen Notenproduktion ist unüberschaubar und als Bildquelle bislang nicht systematisch zugänglich. Für die kunstwissenschaftliche Forschung scheinen die Arbeiten, da es sich bei ihnen vorwiegend um Gebrauchskunst handelt, wenig ergiebig. Die Musikwissenschaft beschränkte sich meist auf den Versuch einer aufführungspraktischen Auswertung. Die Deutung und Auslegung der emblematischen, symbolischen, allegorischen, theologischen oder mythologischen Aspekte von Musikalien-Druckgraphiken fällt mithin kaum in den Bereich des klassischen Interesses der Kunstgeschichte und

¹ Gurlitt 1915 und 1920; Blume 1935; Vogelsänger 1991; Forchert 2005.

Musikwissenschaft. Die Interpretation und Erforschung dieses Genres erfordert einen grundsätzlich interdisziplinären Ansatz, ein Zusammengehen der verschiedenen Disziplinen in der Forschung, die auch in ihrer Praxis bei der Entstehung dieser Arbeiten zusammengewirkt haben.

Der Zweck bildlicher Darstellungen in den Musikaliendruckten der Renaissance und des Barock ist vielfältig. Er reicht von der möglichst wirklichkeitsgetreuen Abbildung im Sinne einer wissenschaftlichen oder wenigstens dokumentarischen Auskunft über den Zweck des Schmucks und über den Zweck der merkantilen Werbung bis zu den teilweise hochkomplexen darstellerischen Absichten der Symbolik und Allegorie. Hier ist die Aussage hinter dem eigentlich abgebildeten Gegenstand verborgen, teils bewusst verrätselt. Sie enthält mehr Sinnschichten, als auf den ersten Blick erkennbar sind. Eine umfangreiche Kenntnis der zeitgenössischen Bildsprache ist zwar Voraussetzung eines Interpretierens, ermöglicht aber keineswegs, die Vieldeutigkeit der Bildaussage eindeutig zu erfassen.

Die Buchtitelgraphik kommt selten ohne das Wort als „ein weiteres, ein gerade der bildenden Kunst ganz und gar fremdes Medium“ aus.² Texte erklären und kommentieren zwar häufig das Dargestellte, fügen aber gleichzeitig weitere Sinnschichten hinzu. Gleiches gilt für die Abbildung von Noten, die als weiteres Medium in den druckgraphischen Titeln von Musikaliendruckten hinzutreten können. Solche Druckgraphiken befinden sich gewissermaßen in einem Niemandsland zwischen bildender Kunst, Literatur und Musik. Die Gewichtung der einzelnen Genres kann sich im Extremfall so weit verlagern, dass die Graphik selber fast wie ein Fremdkörper wirkt.³

Untersuchungen dieser Arbeiten erfordern also Analysen aus der Perspektive verschiedenster Kulturwissenschaften, müssen aber in eine musikwissenschaftliche Gesamtinterpretation münden, die alle ikonographischen, theologischen und literarischen Aspekte als Teil einer

² Gernhardt 2007, S. 616. Dort bezogen auf das Genre der komischen Zeichnung.

³ Auch die Metaphern vom „Niemandsland“ zwischen verschiedenen Kunstgattungen und der Graphik als „Fremdkörper“ im Kontext anderer Künste gehen auf die Erörterungen Robert Gernhardts zurück, beziehen sich dort aber ebenfalls auf die Typologie der komischen Zeichnung (ebd.).

übergeordneten Musikanschauung versteht. Untersuchungen, die sich in diesem Sinne um das Verständnis aller Details einer aufwendigen musikalischen Titelgraphik bemühen, sind bislang wissenschaftliches Neuland. Einziges Beispiel ist Othmar Wesselys Analyse des Titelpupfers der *Musurgia Universalis*.⁴

Die Michael-Praetorius-Forschung stagniert seit langer Zeit. In den letzten 50 Jahren wurden außer Quellenmaterial und kleineren Artikeln lediglich vier größere Arbeiten vorgelegt, die den Forschungsstand maßgeblich erweitert haben.⁵ So verwundert es nicht, dass auch oder gerade die Buchtitelgraphiken im Œuvre des Michael Praetorius noch keiner umfassenden Analyse unterzogen wurden.

Der Komponist, Organist und Musikgelehrte Michael Praetorius war die bedeutendste und einflussreichste Musikerpersönlichkeit im Deutschland des beginnenden 17. Jahrhunderts. Seine Wirkung entfaltete er durch seine Tätigkeit als Hofkapellmeister in Wolfenbüttel sowie als Hofkapellmeister „von Haus aus“ u. a. an den Höfen von Dresden, Bückeburg und Halle, durch die Ausgestaltung der Musik für bedeutende politische Anlässe, durch seine Reisetätigkeit als Gutachter und Musiksachverständiger sowie durch eine große Zahl von Publikationen. Von seinem umfangreichen Werk ist ein Großteil in den Individualdrucken bewahrt, die noch zu seinen Lebzeiten erfolgten und uns erhalten geblieben sind. In 20 musikalischen Sammelbänden zeigt Praetorius sich als Komponist von großer Vielfalt in Gattungen und Formen. Sein Werk reflektiert die Beschäftigung mit verschiedenen europäischen Musiktraditionen. Es stellt unterschiedlichste Anforderungen an die Beteiligten und verlangt unterschiedlichste Besetzungsgrößen. Praetorius schreibt als Praktiker und Pädagoge, er schreibt für die musikalischen Verhältnisse der großen Höfe und reichen Bürgerstädte bis zu den Verhältnissen kleinster Dörfer oder denen häuslichen Musizierens. Die drei gedruckten Bände seines theoretischen Werkes *Syntagma Musicum* stellen heute sowohl für die Musikwissenschaft als auch für die Belange der modernen Aufführungspraxis eine Quelle von elementarer Bedeutung dar.

⁴ Wessely 1981.

⁵ Forchert 1959; Vogelsänger 1987 und 1991; Möller-Weiser 1993.

In diesen Veröffentlichungen des Praetorius findet sich neben dem üblichen Buchschmuck eine Reihe außergewöhnlich detaillierter und aussagekräftiger Holzschnitte in unterschiedlichster Gestaltung. In der vorliegenden Arbeit nicht behandelt werden Druckerzeichen, Vignetten, Bordüren, Schlussstücke und andere Buchschmuckelemente.⁶ Dazu gehört auch der Titelholzschnitt zum ersten Teil der *Musae Sioniae*. Dieser Holzschnitt ist als rein dekorativer Rahmen zum Text des Titelblattes gestaltet (Abb. 1). Auf den Titelseiten der Drucke finden sich fünf verschiedene blattgroße Bildholzschnitte, innerhalb der Drucke das Porträt-Frontispiz sowie das *Theatrum Instrumentorum*,⁷ dessen interdisziplinärer Erforschung sich eine eigene Monographie widmen müsste. Bildliche Titelblätter und PorträtHolzschnitt bilden dagegen ein Kompendium für sich. Die sechs Druckgraphiken werden innerhalb dieser Arbeit als „die praetorianischen Titelholzschnitte“ bezeichnet.

⁶ Die meisten dieser Vignetten der praetorianischen Drucke entstammen der Werkstatt von Jacobus Lucius, Helmstedt. Lucius hatte die Vervielfältigung von Holzstöcken durch die Anfertigung metallischer Abgüsse erfunden. „Er gilt somit als Klischeelieferant an eine Vielzahl von Druckstätten in Deutschland.“ (Lehrmann 1994, S. 18–19. In dieser Publikation sind etliche der Praetorius-Vignetten abgedruckt.)

Titelblätter, die in dieser Arbeit nicht untersucht werden, da sie keinen Bildholzschnitt enthalten, zeigen folgende Schmuckelemente: Das Titelblatt der *Missodia* ist durch eine Bordüre gerahmt (GA XI S. V). Die *Eulogodia* und *Megalynodia* tragen als Schmuck je einen geflügelten Engelskopf mit Rollwerk auf dem Titelblatt (GA XIII S. V, GA XIV S. V). Die Titelblätter der *Terpsichore* (GA XV S. V) und der *Litaniae* (GA XX S. VI) enthalten ein paar stilisierte Blattornamente in Typengröße der kleinsten auf der Seite benutzten Schriftart. Das Titelblatt der *Vrania* (GA XVI S. V) enthält ein kleines Bordürensegment. Das *Epithalamium* und den „ConcertGefang“ zierte auf dem Titelblatt jeweils eine umlaufende Bordüre sowie jeweils ein Gaffkopf mit Rollwerk, in beiden Fällen unterschiedlich gestaltet (GA XX S. XIX, GA XX S. XXIII). Das Titelblatt zur Generalbass-Stimme der *Polyhymnia Panegyrica* ist von einer Bordüre gerahmt (GA XVII S. V). Auf den Titelblättern der Stimmhefte 1–6 *Polyhymniae Exercitatrix* ist der Text von einer Bordüre gerahmt, die oben als großer Kasten für den Stimmheftnamen auskragt. Die Generalbass-Stimme zum *Puericinium* bringt als Schmuck ein auf die Spitze gestelltes flächig-schlichtes Grotteskenquadrat (GA XIX S. V).

⁷ Sy II, nicht paginierter Anhang, „VI. Theil. Sciagraphia, seu Theatrum Instrumentorum“, Wolfenbüttel 1620.

Die Geschichte der Neuveröffentlichung von Praetorius-Werken beginnt mit einer Ausgabe von Band II des *Syntagma Musicum*, die Eitner 1884 vorlegte. Es folgte Bernoulli 1916 mit Band III. Gurlitt legte 1929 den zweiten Band erstmals als Faksimile vor und 1958/59 alle drei Bände. Damit war von allen bildlichen Titelblättern der Praetorius-Drucke seit 1884 nur eines bekannt geworden, die übrigen wurden erst mit der *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius* im Faksimile vorgelegt, mit deren zwischen 1928 und 1940 erschienenen Bänden alle hier zu behandelnden Holzschnitte in modernem Druck vorlagen.⁸ Hierauf folgte eine recht ausgiebige Reproduktion und Rezeption zweier Holzschnitte, die im Original Vorder- und Rückseite ein und desselben Blattes bilden: das Generaltitelblatt der *Musae Sioniae* und der Porträt-holzschnitt des Komponisten. Letzteren übernahmen fast alle lexikographischen Praetorius-Einträge, Ersteres wurde, mit Recht, zum Prototypen der bildnerischen Darstellung lutherischer Kirchenmusik erhoben und beispielhaft auch in anderen Zusammenhängen behandelt⁹ oder kommentarlos zur Staffage kirchenmusikalischer Publikationen eingesetzt.¹⁰ Eine wissenschaftliche Untersuchung stand hier ebenso noch aus wie bei den übrigen, in der Literatur lediglich erwähnten Druckgraphiken.¹¹

Die Holzschnitte bei Michael Praetorius werden zwischen 1606 und 1621 veröffentlicht. In dieser Zeit ist der Holzschnitt als Medium höchsten künstlerischen Anspruchs bereits vom Kupferstich abgelöst. Die praetorianischen Titelholzschnitte schienen als Gebrauchskunst für eine umfassende wissenschaftliche Untersuchung nicht lohnend.

⁸ Eine genaue Zuordnung der Holzschnitte zu den Publikationen und das Erscheinen der jeweiligen Neuveröffentlichung im Rahmen der Gesamtausgabe sind dem Kapitel „Übersicht der praetorianischen Veröffentlichungen und der darin enthaltenen Holzschnitte“ sowie dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

⁹ So zum Beispiel Blankenburg 1979, S. 139–140; Petzoldt/Petri 1988, S. 14; Möller 2000, S. 134–136. Eine erste kommentarlose Reproduktion der beiden Holzschnitte bereits bei Haas 1928, S. 96 und 97.

¹⁰ So z. B. in Krummacher 1987, vorderer Innendeckel.

¹¹ GA XXI S. 122–123. Erwähnungen einzelner Holzschnitte und entsprechende Kurzkommentare in der Literatur sind am Anfang der jeweiligen Analysen aufgezählt.

Wie aber, wenn Praetorius sich in die Inhalte dieser Bilder so sehr eingebracht hätte, dass ihre künstlerische Qualität zur Nebensache wird? Wie, wenn dort mehr zu sehen wäre, als bislang für möglich gehalten wurde?

Aus der Beantwortung dieser Fragen ist die vorliegende Monographie entstanden. Die interdisziplinäre Auswertung der praetorianischen Titelholzschnitte verlangte drei Perspektiven.

- Kunstwissenschaftlicher Ansatz:
Analyse der Bilder auf künstlerische Konzeption, Stilmittel, Techniken. Vergleich mit zeitgenössischen Titelblättern und anderen Darstellungen der Sujets als ikonographische und typologische Untersuchung. Versuch, die bisher nicht ermittelte Autorenschaft der Blätter zu klären.
- Musikwissenschaftlicher Ansatz:
Analyse des auf den Holzschnitten abgebildeten Notenmaterials. Untersuchung von Kongruenzen zum kompositorischen Schaffen des Michael Praetorius. Analyse der abgebildeten Musiziergruppen und der Instrumente (Besetzungen, Aufführungspraxis, Kongruenzen zum Notenmaterial des entsprechenden Bildes). Instrumentendarstellung im Vergleich zu den Abbildungen im *Theatrum Instrumentorum*. Untersuchung der Inschriften als Kommentar der abgebildeten Aufführungssituation oder der abgebildeten Notenzeilen. Untersuchung von Kongruenzen zwischen den Holzschnitten und schriftlichen Äußerungen des Michael Praetorius.
- Theologischer Ansatz:
Analyse der Auswahl von Bibelszenen, der Zusammenstellung von Bibelzitaten sowie liturgischer und musiktheologischer Aussagen. Analyse der geistlichen Bitten und Bekenntnisse im Vergleich mit anderen Äußerungen des Michael Praetorius. Untersuchung spezieller Akzentuierungen in den theologischen Topoi gegenüber zeitgenössischen Bildern/Texturen.

Als Hilfswissenschaften dienten Sprachwissenschaft, Altphilologie, Geschichtswissenschaft, Soziologie, Heraldik und Numismatik. Alle Untersuchungen dienen der Beantwortung dreier Fragen: Was bedeuten

die Bilder? In welchem Kontext stehen sie? Was an ihnen ist speziell praetorianisch?

Im ersten Teil dieser Arbeit wird jeder der sechs Holzschnitte in einem Dreischritt von Quellenbeschreibung, Bildbeschreibung und Einzelanalyse untersucht. Die Quellenbeschreibung listet bibliographische Daten auf, die Bildbeschreibung ist eine Hilfestellung für den Betrachter der Bilder und Leser der Analysen. Hier wird die Detailfülle des jeweiligen Holzschnittes verbal dargeboten und damit schneller und vollständiger erfahrbare als bei einem ungeführten selbständigen Betrachten. Die Bildbeschreibungen beabsichtigen größtmögliche Objektivität, obwohl sie unvermeidlich immer schon Eindrücke bewerten und damit bereits Deutung sind. Eine bewusste Deutung findet mit der Identifizierung der Instrumentendarstellungen sowie der biblischen Szenen und ihres Personals statt. Dabei ist es ein glücklicher Umstand, dass mit dem *Theatrum Instrumentorum* die mit Abstand wichtigste zeitgenössische Quelle zur Instrumentendarstellung von Praetorius selbst stammt. Entsprechend wird für die Bezeichnung der abgebildeten Instrumente auch die praetorianische Terminologie verwendet.¹² Die in der Bildbeschreibung gewonnenen Informationen sind Grundlage für die jeweils folgende Analyse. Hierbei wird das Abgebildete einer Deutung im Detail unterzogen und anschließend in Zusammenhang gebracht. Wo sich verschiedene Möglichkeiten der Interpretation ergeben, werden diese erörtert. Zur Deutung der Titelholzschnitte werden alle Verbaläußerungen des Komponisten ausgewertet. Die Durchdringung verschiedener Aspekte löst bei der Analyse eine regelrechte Lawine von Querverbindungen aus. Deren Untersuchung bleibt dem zweiten Teil dieser Arbeit vorbehalten, da Vergleiche der Konzeptionen und Einzelaspekte erst nach der Deutung aller sechs Holzschnitte möglich sind. Punktuell waren Vorgriffe

¹² Ausgespart von einer Deutung bei der Bildbeschreibung bleiben dagegen biblische Verknüpfungen, die sich nur im Rahmen einer komplexen Interpretation erklären lassen, also keine konkreten Bibelillustrationen darstellen. Dasselbe gilt für Instrumentendarstellungen, die sich insgesamt nicht mit den konkreten Abbildungen im *Theatrum Instrumentorum* in Verbindung bringen lassen, also symbolischer Art sind.

auf den Vergleich mit anderen Holzschnitten schon bei der Einzelinterpretation allerdings unumgänglich.

Aus den Einzelanalysen herausgelöst werden Aspekte, die in mehreren Holzschnitten vertreten sind und in einem umfänglichen Kontext außerhalb der Holzschnitte stehen. Die entsprechenden Themenkreise sind Musik, Person und Theologie. Musikalische Aspekte der sechs Titelholzschnitte sind die abgebildete Aufführungspraxis und vor allem die abgebildeten Noten. Ihre Analyse führte zu einer wissenschaftlichen Edition aller überlieferten Praetorius-Kanons, darunter sechs bislang nicht edierte Stücke. Als rein biographischer Aspekt wird die Ikonographie des Michael Praetorius erstmals systematisch erfasst und ausgewertet. Die theologischen Aspekte der Titelholzschnitte stehen im Kontext zweier großer Kompendien des praetorianischen Werkes, die bislang weder erforscht noch als solche bekannt waren: die „Hochzeit des Lammes und Himmlische Cantorey“ sowie die formelhaften *Symbola* des Komponisten.

Der dritte Teil dieser Arbeit erforscht zunächst das gemeinsame Grundkonzept der Titelholzschnitte. Die erstaunliche Vor- und Wirkungsgeschichte der Bilder wird im Vergleich mit all jenen verwandten Arbeiten deutlich, die sich ermitteln ließen. Am Ende aller Untersuchungen stehen detaillierte Rückschlüsse zum praetorianischen Einfluss auf die Titelholzschnitte. Die Absichten des Komponisten und sein planmäßiges Vorgehen werden deutlich.

Die Beschäftigung mit den Holzschnitten lenkt also den Blick auf etliche Hauptparameter des praetorianischen Werkes, die bislang weitestgehend unbeachtet geblieben sind. Wer zum Wesen des Michael Praetorius vordringen will, muss sich mit diesen Bildern befassen. Eine Untersuchung der Titelholzschnitte war daher längst überfällig. Sie erfolgt hier aus praetorianischer Perspektive, soweit sich diese heute rekonstruieren lässt, versuchsweise erschöpfend. Zu diesem Ziel im Widerspruch steht die Uneindeutigkeit und prinzipielle Unabgeschlossenheit des Verstehens. Jeder Betrachter muss seinen eigenen Code der Entzifferung finden. Ein letztes Rätsel bleibt immer.

Bemerkungen zum Gebrauch der Arbeit, zu Orthographie, Schriftarten und Terminologie

Da die in dieser Arbeit enthaltenen Abbildungen in den seltensten Fällen auf nur einer Seite des Textteils erörtert werden, ermöglicht ein separater Bildband den fortwährenden Vergleich beim Lesen des Textteils. Die sechs praetorianischen Titelholzschnitte wurden darüber hinaus auch als lose eingelegte Bildtafeln gedruckt, um sie gemeinsam mit den anderen Abbildungen des Bildbandes betrachten zu können, zu denen sie gemäß den Ausführungen dieser Arbeit in vielfältigen Beziehungen stehen.

Zitate aus historischen Quellen werden diplomatisch getreu wiedergegeben. Dies betrifft auch die Unterscheidung zwischen Fraktur und Antiqua. Das lange f, das in den Quellen sowohl in Antiqua als auch in Kursive Verwendung findet, wird in dieser Arbeit jedoch als rundes s wiedergegeben. Historische Orthographie wird für Eigennamen (sofern sich die Schreibweise heute verändert hat) und historische Fachausdrücke angewandt.

Die Wiedergabe der in den Holzschnitten enthaltenen Texte erfolgt getreu nach den Quellen, lediglich Abbreviaturen werden stillschweigend aufgelöst. Die Abbreviaturen selber sind den Faksimile-Abbildungen zu entnehmen. Zeilenumbrüche der Holzschnittinschriften werden übernommen, wenn sie zur Gliederung des Textes gehören. In diesem Sinne gehören auch drei Zeilenunterbrechungen in Holzschnitt A zum Konzept des Holzschnitts (siehe Analyse). Die verschiedenen lateinischen Schriftarten der Holzschnitte lassen sich in kursiv und nicht kursiv trennen. Ihr jeweiliger Gebrauch ist in vielen Fällen inhaltlich motiviert und wird deshalb auch innerhalb der Bildbeschreibungen angewendet.

Griechische Ligaturen wurden stillschweigend aufgelöst. Eigennamen historischer Publikationen erscheinen kursiv, wenn sie im Original keine Frakturbuchstaben enthalten. Originaltitel in Fraktur werden auch im Fließtext in Fraktur gesetzt; Originaltitel mit gemischter Typographie erscheinen unter Beibehaltung der Typographie in Anführungszeichen. Besondere historische Fachausdrücke erscheinen kursiv. Einen Sonderfall stellt der Begriff „Theatrum Instrumentorum“ dar. Er wird

nur als Bezeichnung für die Holzschnittfolge im *Syntagma Musicum* kursiv gesetzt, die Praetorius selbst so betitelte. Das *Theatrum Instrumentorum* wird in dieser Arbeit nach praetorianischem Vorbild variativ auch als *Sciagraphia* bezeichnet. Gesperrt gedruckte oder in Versalien gesetzte Originaltitel erscheinen außerhalb der Quellenbeschreibungen in normalisierter Schreibweise.

Den sechs in dieser Arbeit untersuchten Holzschnitten wurden nach der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung abstrakte Buchstaben als Kurzbezeichnung zugeordnet. Gelegentlich werden Holzschnitte auch nach dem Titel ihrer ersten nachweisbaren Veröffentlichung bezeichnet. Beide Nomenklaturen sind der folgenden Übersicht der praetorianischen Veröffentlichungen zu entnehmen.

Die Holzstöcke für die bildlichen Praetorius-Titelblätter sparen je ein Mittelfeld für den Typendruck aus. Die darin gedruckten veränderlichen Titel werden in der Untersuchung nicht zum eigentlichen Holzschnitt gezählt. Im Falle des Porträtschnitts sind dagegen alle gedruckten Elemente des Frontispizes gemeint, wenn von diesem „Holzschnitt“ die Rede ist. Eine weitere Ausnahme bilden zwei typographische Inschriften über und unter dem Holzschnitt-Titel der *Polyhymnia Panegyrica*. Sie sind auf das Bildnis bezogen und werden daher terminologisch als Teil des entsprechenden Holzschnittes behandelt.

Die Bibelzitation innerhalb moderner Quellenzitate wurde der Zitationsweise dieser Arbeit angeglichen.

Sofern nicht anders angegeben stammen alle Übersetzungen vom Autor.