

Kunstgeschichte im Nationalsozialismus

Bonn (Kunsthistorisches Institut, 16.3.-29.4.05), München (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 11.5.-15.6.05), Tübingen (Schloß Hohentübingen, 22.6.-30.7.05), Marburg (Universitätsbibliothek, 7.8.-25.9.05), Karlsruhe (Institut für Kunstgeschichte, 5.10.-19.11.05); Kiel (Universitätsbibliothek, 3.2.-20.4.06) und Mainz (Institut für Kunstgeschichte, 29.1.-16.2.07). Weitere Stationen sind vorgesehen. Begleitpublikation: Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger (Hrsg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar, VDG 2005, ISBN 3-89739-481-2

»Wir haben schon wirklich Pech, daß die Schweden nicht auf der Feindseite stehen,« jubelte im August 1940 Ernst Buchner, Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemaldesammlung, unmittelbar nach den Erfolgen der deutschen Militärs in Skandinavien sowie Frankreich, »sonst könnten wir jetzt die Schwedenbeute von 1632 zurückholen«. Ein Jahr später berichtete Franz Graf Wolff Metternich, der Beauftragte für Kunstschutz beim OKH, über die Tätigkeit des Marburger Preußischen Forschungsinstituts, das unter der Leitung Richard Hamanns Kunstdenkmäler im besetzten Frankreich fotografiert hatte. Metternich schrieb: »Der deutschen Forschung ist unter Ausnutzung der einmalig gegebenen günstigen Gelegenheit für die Zukunft ein Material erschlossen worden, das in dieser Fülle und Qualität in der Vorkriegszeit nicht zu erlangen war und voraussichtlich auch später, nach Eintritt normaler Verhältnisse, aus technischen Gründen nicht gewonnen werden könnte.« Später würde man vermutlich zum Beispiel den ‚Teppich von Bayeux‘ nicht einfach aus der Vitrine holen dürfen, um ihn abzulichten – eine dieser detailreichen Nahaufnahmen füllt den Bildschirm immer noch, wenn man online im Bildarchiv Foto Marburg in der Ortssuche den Bildindex ‚Frankreich‘ wählt. Damals erschien der Ausnahmezustand zwei zwischenzeitlichen »Siegern« als einmalig günstige Stunde für die deutsche Kunstwissenschaft. Heute denkt man unwillkürlich an Walter Benjamins bekannte, 1940 niedergeschriebene Sätze aus der Per-

spektive des Verlierers, die nicht nur die historische, strukturelle Beziehung zwischen Kulturgütern und barbarischen Siegeszügen erkennen, sondern auch die Rolle der vermittelnden Wissenschaft in der Fortsetzung dieser triumphalen Beziehung betonen.

Diese bemerkenswerten archivalischen Funde sind in Beiträgen von Helena Pereña Sáez und Judith Tralles zu lesen, die in *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus* veröffentlicht worden sind. Dieser Sammelband begleitet(e) die gleichnamige Wanderausstellung; Ausstellung wie Buch sind der Initiative von studentischen Arbeitsgruppen in Bonn, Karlsruhe, Marburg und München entsprungen. Unmittelbarer Anlaß war der XXVIII. Deutsche Kunsthistorikertag in Bonn: In Brühl bei Bonn hatte 1948 der I. Deutsche Kunsthistorikertag nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus stattgefunden. Die Aufsätze von Pereña Sáez und Tralles sind zwei von neunzehn Beiträgen von über einem Dutzend Autoren, gegliedert in drei Themenblöcke: »Institute und Seminare«, »Personen und Werke« und »Gruppenbilder«.

Die euphorischen Worte Buchners und Metternichs mögen Benjamins These abermals eindrucksvoll bestätigen und den Leser an den inzwischen gut erforschten Kunstraub des nationalsozialistischen Regimes erinnern. Die monumentalen kunstpolitischen Pläne der deutschen Staatsführung und ihrer wissenschaftlichen Gehilfen sind jedoch nicht das Thema dieser Ausstellung und dieses Bandes. Hauptanliegen der Herausgeber ist es stattdes-

sen, die herkömmliche Behauptung totaler individueller Unfreiheit unter Hitlers Diktatur zu hinterfragen, die die Entscheidungsspielräume und Verantwortung von Einzelpersonen allzusehr ausblendet. Sie lehnen auch die Vorstellung einer »Verstrickung« ab, die die Möglichkeit einer »grundsätzlichen politischen Passivität« einräumt. Dagegen schlagen sie die Erforschung von Einzelfällen vor, um einen differenzierten Blick auf »das Verhältnis von Instrumentalisierung der Kunstgeschichte einerseits und freiwilliger Indienststellung andererseits« zu richten (14). Die Fragen hier entstammen daher eher dem kunstwissenschaftlichen Alltag: Wer hat sich für eine Karriere in der Kunstgeschichte entschieden? Warum ist dieser, aber nicht jener weitergekommen? (Obwohl die abgebildeten Fotos viele Studentinnen zeigen, scheint keine Frau die Schwelle zur Habilitation überschritten zu haben, nicht einmal nach dem Kriegsausbruch und der darauffolgenden Einberufung vieler Kollegen.) Verdrängten die Maßstäbe politischer Ideologie wissenschaftliche Auswahlkriterien, oder haben sie sich zumindest verzahnt? Welche Auswirkungen hatten die großen politischen Ereignisse jener Jahre? Wie normal war der kunstwissenschaftliche Alltag zwischen dem Jahr 1933 und 1945? Es sollen nicht nur die politischen, sondern auch die beruflichen Bedingungen und persönlichen Situationen einzelner Kunsthistoriker oder klar erkennbarer Gruppen von Kunsthistorikern erörtert werden, um ihre politischen Haltungen und beruflichen Entscheidungen möglichst präzise einzuschätzen. Durch eine Mischung aus Institutions- und Alltagsgeschichte sowie kritischer Biographie wollen die Herausgeber und Autoren kurzum die nützlichen Mythen und Schutzbehauptungen der Etablierten und der Unbekannten des Fachs widerlegen, die nicht emigriert sind oder Opfer der antisemitischen Maßnahmen waren. (Mit Opfern der antikommunistischen Maßnahmen der Regierung Hitlers müssen sie sich nicht beschäftigen, denn der linke Kunsthisto-

riker im Hochschulsystem der Weimarer Republik scheint fast ein Widerspruch in sich gewesen zu sein.)

Geht man von der Begleitpublikation aus, erscheinen mir drei Themenbereiche – die sich mit den Unterteilungen des Inhaltsverzeichnisses überschneiden – zentral: die Tätigkeit von Ordinarien im Rahmen ihrer Institute, die Situation des kunstwissenschaftlichen Mittelbaus und der Inhalt und die Vermittlung von kunsthistorischem Wissen. Sie sind einer Beantwortung der aufgeworfenen Fragen jedenfalls dienlich und können uns weiterführen. Der eindeutige Mittelpunkt des Bandes ist die Kunstgeschichte an deutschen Hochschulen. Es überrascht von daher nicht, daß die Mehrzahl der Beiträge die unterschiedlichen Haltungen und Handlungen der leitenden Männer an den wichtigsten deutschen Hochschulen zwischen 1933 und 1945 entweder monographisch oder im institutionellen Kontext beschreiben: Brinckmann und Pinder in Berlin, Stange in Bonn, Jantzen in München, Hamann in Marburg (dessen hochschulpolitischem, wissenschaftlichem und fotografischem Wirken nicht weniger als vier Aufsätze gewidmet sind) und Herbert von Einem als programmatischer Eröffnungredner der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung im August 1948. Wie auch in dem von Jutta Held und Martin Papenbrock herausgegebenen Band zur Kunstgeschichte an den Hochschulen zwischen 1933 und 1945 (*Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 5, 2003) fehlt unerklärlicherweise Hamburg. Man erkennt mehr oder weniger feine Variationen von Institution zu Institution, von Ort zu Ort, von Kunsthistoriker zu Kunsthistoriker. Unter den Ordinarien reichte die Bandbreite der Positionen von Alfred Stanges enthusiastischer Bejahung des Regimes bis zu Richard Hamanns ideologisch ambivalenter Kunstgeschichtsschreibung und opportunistischen Fotokampagnen nach den militärischen Erfolgen im Osten und Westen. Dazwischen lagen Wilhelm Pinders national-

revolutionäre Bejahung der expressionistischen Kunst als Ausdruck deutschen Geistes und Georg Weises »Gratwanderung zwischen Anpassung und Abgrenzung« (104) nach einer Auseinandersetzung mit Schultze-Naumburg im Juni 1932. Dennoch haben die beruflichen Karrieren, die wissenschaftlichen Fragestellungen und die politischen Ideologien und Positionen der Ordinarien in Ausstellung und Begleitband nicht das gleiche Gewicht wie bei Held und Papenbrock.

Was diesen Band von ähnlichen Veröffentlichungen vor allem unterscheidet, ist die feinkörnige Aufmerksamkeit für diejenigen, die an weniger zentralen oder an technischen Hochschulen lehrten, gar nicht an Hochschulen tätig waren oder erst nach 1933 versucht haben, Hochschulkarrieren aufzubauen. Statt (im Sinne von Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, Oxford 2000) »faustische« Protagonisten wie Wilhelm Pinder oder Hans Posse nochmals untersuchen zu wollen, stellen sich die Herausgeber eine umfassende Geschichte der Kunstgeschichte vor, die institutionsspezifischen Variationen und den unterschiedlichen Laufbahnen nicht nur von Ordinarien, sondern auch von außerordentlichen Professoren, Privatdozenten und Assistenten Aufmerksamkeit schenkt. Meines Wissens findet man nirgendwo sonst z. B. einen Beitrag wie den von Martin Papenbrock über den wissenschaftlich konservativen, aber pädagogisch modernisierenden Karl Wulzinger an der TH Karlsruhe, Exempel der freiwilligen »Ideologisierung und Nazifizierung« der Einzelfächer an den Hochschulen auch abseits des kunswissenschaftlichen Rampenlichts (65). Über Buchner und den Kunstkritiker Franz Roh schreiben Pereña Sáez, die Buchners Bindung ans Regime noch stärker als Petropoulos betont, und Thomas Lersch, der unser Bild von Roh korrigiert. Ein Beitrag von Sandra Schaeff zur Lage des akademischen Nachwuchses in Berlin beschreibt zwar neue ideologische Hürden oder Verpflichtungen für Aspiranten sowie die drasti-

schon Konsequenzen der antisemitischen Gesetzgebung und des Kriegseinsatzes für viele, betont aber dennoch die oberflächliche Normalität des Wissenschaftsbetriebs für die Mehrheit. Politische Unauffälligkeit statt ausgesprochenem Engagement scheint im kunswissenschaftlichen Mittelbau das verbreitetste Rezept gewesen zu sein, um im üblichen institutionellen Kleinkrieg »möglichst reibungslos« zu bestehen (210). In einem Aufsatz über die Karrieren der Münchener Privatdozenten Hans Evers, Harald Keller und Oskar Schürer beschreibt Fuhrmeister den außerordentlichen »Profilierungsdruck« auf junge Kunsthistoriker, die sich »zugleich fachlich qualifizieren und politisch bewähren« mußten (219). Hier ist klar dargestellt, daß die Konformität, die nötig war, um eine Stelle zu bekommen, aus ganz unterschiedlichen Haltungen entstehen konnte, von Distanzwahrung über opportunistische Anpassung bis zu begeisterter Bejahung: »Der dynamische Charakter des Regimes erzeugte Spannungen und Konflikte, aber er bot auch Gestaltungsräume« (220). Man argumentiert hier nicht auf der Ebene weitsichtiger Geschichtsphilosophie, sondern rekonstruiert mit mikroskopischer Genauigkeit den von wissenschaftlichem Ehrgeiz, institutionellen Netzwerken und Nadelstichen gestalteten und vom Staat eingerahmten Berufsalltag.

Neben den Aufsätzen über die politischen und beruflichen Bedingungen und individuellen Entscheidungen, die zu erfolgreichen oder gescheiterten kunsthistorischen Hochschulkarrieren führten, finden sich einige Beiträge über die Vermittlung der Kunstgeschichte. Immer wieder wird eine Einengung der universitären Lehre zwischen 1933 und 1945 auf die deutsche Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit, vor allem auf Dürer, konstatiert, obwohl Inhalt und Ansatz der Lehrveranstaltungen sich kaum rekonstruieren lassen. Lilian Landes untersucht die wissenschaftliche Darstellung der deutschen Kunst des 19. Jh.s und stellt in den Schriften vieler bekannter

Kunsthistoriker eine »spezifisch nationalistische Orientierung« fest, die allerdings an den zentralen Kategorien und Werten der bürgerlichen künstlerischen Kultur – Bejahung der Autonomie, des Schöpferischen und der Innerlichkeit sowie Ablehnung des Sentimentalen und allzu sehr Subjektiven – festhielt. Klaus Niehr bietet eine immanente Analyse der Kategorien von Hamanns *Geschichte der Kunst* an, die er als ein sehr eigenwilliges Werk ansieht, das in seinen Denkfiguren zugleich modern und konservativ bis nationalistisch sei. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier der Aufsatz von Barbara Schrödl, die über das wachsende kunstwissenschaftliche Interesse an Verfilmungen von Kunstdenkmälern sowie auch die gesteigerte Produktion von Spielfilmen über Künstler während der nationalsozialistischen Diktatur schreibt. Ihr Aufsatz ist besonders spannend und einprägsam nicht nur durch die Tatsache, daß er Bilder analysiert, sondern auch durch seine Charakterisierung der ideologischen Bedeutung und möglichen politischen Funktion der massenmedial popularisierten Kunstgeschichte für eine moderne Diktatur. Allzu optimistische Hoffnungen auf die befreienden, gar revolutionären Wirkungen von neuen Medien werden spätestens hier begraben, wenn Schrödl zutreffend über die Rolle der Massenmedien in der intensiven »Vereinnahmung des Werkkanons der Kunstgeschichte« zur Verstärkung einer nationalen, völkischen Identität reflektiert (313). Man mag Benjamins Behauptung über die strukturelle Beziehung zwischen der Hochkultur und triumphaler, repressiver Macht im Prinzip zustimmen. Wie problematisch seine früheren Thesen über die revolutionären Auswirkungen der fotografischen Medien gewesen sind, zeigt sich jedoch hier nochmals.

In seinem bahnbrechenden Buch von 1988 hatte Heinrich Dilly geschrieben: »Das heutige Wissen über die damalige Situation in Forschung und Lehre sowie über die Situation an den kunsthistorischen Instituten bzw. Seminaren der Universitäten, Kunstakademien, theo-

logischen und technischen Hochschulen ist minimal« (*Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, Berlin und München 1988, S. 68). Mit der Veröffentlichung dieses Bandes sowie auch der von Held und Papenbrock herausgegebenen Aufsatzsammlung, um nicht von der neuen DFG-geförderten online-Datenbank (<http://www.welib.de/gkns>) zu reden, trifft Dillys Beobachtung nicht mehr zu. Archive, Vorlesungsverzeichnisse und andere primäre Quellen sind erschlossen und durchforstet worden, um tabellarische Darstellungen von Lehrangeboten und -körpern aufzubauen, um Spannungen, Intrigen und Seilschaften zu beschreiben und um Entscheidungsprozesse nachzuvollziehen. Daß die meisten Kunsthistoriker nicht einfach ohnmächtige Opfer oder verstrickte Mitläufer gewesen waren, glaubt nach der Lektüre dieses Buches niemand mehr. Die positive Detailkenntnis über den kunsthistorischen Betrieb während der nationalsozialistischen Diktatur hat sich aufgrund der hier geleisteten Forschung eindeutig vergrößert; einige Fehleinschätzungen sind überzeugend korrigiert.

Die einstimmig lobende Rezeption, die das Buch in Fachzeitschriften bislang erfahren hat, überrascht von daher nicht und ist nicht unverdient. Als jemand, der die künstlerische Kultur der Weimarer Republik und der nationalsozialistischen Diktatur studiert, habe ich das Buch mit Interesse gelesen und dabei einiges gelernt. Ich teile mit den Herausgebern den Wunsch, durch wissenschaftliche Akribie die Auflösung eingebürgerter Denkmuster voranzutreiben. Dennoch habe ich Kritik am Erkenntnisinteresse des Projektes vorzubringen.

Zunächst geht es um die Geschichtsschreibung. In ihrer Einführung stellen sich die Herausgeber mit Recht gegen die Prämissen der klassischen Totalitarismustheorie und fordern die Einbeziehung der »sozialen Rollen und gesellschaftlichen Funktionen von Kunsthistorikern in die wissenschaftsgeschichtliche Analyse« sowie einen »Perspektivenwechsel von

der Opfer- zur Täterforschung« (15). In ihren eigenen Aufsätzen bieten sie die besten Beweise für die Möglichkeiten, die diese Sichtweise bietet. Die anderen Beiträge bieten Rohstoff dafür, führen aber mit wenigen Ausnahmen die Detailforschung und die fundamentalen Forschungsfragen zum Nationalsozialismus nicht zusammen. Angesichts der Fülle der Forschung über den Nationalsozialismus, über das Bildungsbürgertum und über die durch die wirtschaftliche Modernisierung und den Krieg entstandene Krise der deutschen Gesellschaft zwischen 1914 und 1945 hätte man mehr machen können, um das Versprechen der Herausgeber einzulösen, eine soziale und politische Geschichte der Kunstgeschichte jener Jahre zu erzählen. Eine derartige Geschichte der Kunstgeschichte, die die deutschen Kunstwissenschaftler als zunehmend professionalisierte Gruppierung innerhalb der gesellschaftlichen Elite einer sich schnell und heftig modernisierenden Nation konzipierte, wäre ein Fortschritt. Sie würde erhellen, welche Rolle die staatlich geförderte Kunstgeschichte durch das von ihr produzierte Wissen innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung gespielt hat. Dies wäre jedoch weniger »Kunstgeschichte« als ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Bildungsbürgertums.

Das führt zu einer noch wichtigeren Frage. Angesichts des gesellschaftlichen Ansehens der Kunst hat die Kunstgeschichtsschreibung eine klar erkennbare ideologische und öffentliche Funktion. Entweder neigt sie dazu, die kulturellen Werte einer Gesellschaft zu stützen, oder sie ficht diese eher entmystifizierend an. Bei aller Anerkennung der Notwendigkeit methodologischer Selbstreflexivität fragt man sich, ob eine von Kunstgegenständen abgekoppelte Geschichte der Kunstgeschichte eine vergleichbare Bedeutung haben könnte. Warum soll man sich für die Geschichte der Kunstgeschichte der 1930er Jahre interessieren, es sei denn, man möchte im Zusammenhang mit eigener Arbeit bestimmte Forschungsergebnisse bestreiten oder akzeptieren? Um den

Vorwurf rein »archäologische[n] Interesse[s]« zu entkräften (17), bieten die Herausgeber Überlegungen »Zur aktuellen Dimension einer Beschäftigung mit der Fachgeschichte« an. Zunächst begründen sie sie wissenschaftspolitisch: man müsse sich gegen »politischen Druck« und »wissenschaftsferne, primär betriebswirtschaftlich motivierte Fremddiagnosen« wehren sowie vor plumpen Vergleichen zwischen der Situation in der nationalsozialistischen Diktatur und der gegenwärtigen Bundesrepublik schützen (16-17). Dann geben sie eine methodologische Begründung. Man müsse neben vielem anderen auch nach methodologischen Kontinuitäten zwischen der Weimarer Republik und der nationalsozialistischen Diktatur, sowie auch zwischen der Diktatur und dem Nachkriegsdeutschland suchen, um bestimmen zu können, inwiefern gewisse, wohl reaktionäre oder korrumpierte methodologische Ideen und Praktiken »unbewußt bis heute tradiert worden [sind]« oder »unter neuen Vorzeichen zurück[kehren]«. Man will sich durch die »Vergegenwärtigung der Fachgeschichte« für die methodologischen und wissenschaftspolitischen »Anforderungen der Gegenwart« wappnen (18). Dies ist nachvollziehbar. Historisierende Selbstreflexivität und -kritik sind für eine offene, fortschrittliche Wissenschaft unerläßlich. Problematisch dabei ist jedoch in diesem Fall, daß sich kein Aufsatz in der Sammlung mit wissenschaftspolitischen oder methodologischen Fragen der Gegenwart oder der neueren Vergangenheit auseinandersetzt. Nikola Dolls Aufsatz über die Erste Deutsche Kunsthistorikertagung 1948 provoziert durch seine Charakterisierung der interdisziplinären Modernität der Raumforschung und des Konservatismus der »exakten« kunsthistorischen Arbeit sowie durch seine Beschreibung der Nachkriegsdebatte um die Beziehung zwischen »streng wissenschaftlicher Arbeit« und politischem Engagement. Doll hört jedoch schon mit der Rehabilitierung von Hubert Schrade 1954 auf, so daß durchaus unklar bleibt, ob Situation

und Methoden der Kunstwissenschaft im Nationalsozialismus wirklich aktueller sind als z. B. die Auswirkungen der politischen und wirtschaftlichen Wiedervereinigung Deutschlands auf die Kunstgeschichte. Die Kausalität des seit den frühen 90er Jahren zusehend wachsenden Interesses an den Schriften Aby Warburgs, deren Bedeutung für viele Protagonisten der heutigen deutschen Kunstwissenschaft weitaus größer als die Schriften Pinders zu sein scheint, könnte und sollte zum Beispiel auch historisch erklärt und der Kritik unterzogen werden.

Jeder Versuch, die künstlerische Kultur der nationalsozialistischen Herrschaft sachlich zu untersuchen, ihrer geschichtlichen Bedeutung gerecht zu werden und ihre bedeutsame Vernachlässigung durch die Kunstgeschichte zu überwinden, muß im Namen einer einschneidenden Historisierung der Kunst wohlwollend betrachtet werden. Sehr zu begrüßen sind studentische Initiativen. Es ist dennoch zu befürchten, daß dieses Buch seine Leser zu der von den Herausgebern erhofften Selbstreflexion nicht wird bewegen können, weil die darin enthaltenen Beiträge dafür zu vorsichtig konzipiert und formuliert sind. Gerade bei der Lektüre der Begründung der Aktualität dieser Forschung beobachtet der Leser eine sehr ernste, aber doch zurückhaltende Auffassung des Unternehmens, die im Vergleich mit der »radikalen Kunstgeschichte« Otto Karl Werckmeisters unverbindlich erscheint. In seinen grundsätzlichen Schriften versucht Werckmeister, die Bedingungen und Verzerrungen der herrschenden, instrumentalisierten Kunstge-

sellschaftsschreibung sowie linker Mystifikationen auf der Grundlage der formalen, stilistischen und ikonographischen Analyse, der rigorosen historischen Forschung und des dialektischen Denkens aufzuzeigen (*Radical Art History*, *Art Journal* 42/4, Winter 1982, S. 284-291; *Linke Ikonen: Benjamin, Eisenstein, Picasso nach dem Fall des Kommunismus*, München 1997. Bezeichnenderweise war er es, der im Oktober 2004 in einem Vortrag danach fragte, ob sich die in Vorbereitung befindliche Ausstellung aus »rein archäologischem Interesse« mit der Fachgeschichte beschäftigen würde). Im Gegensatz dazu werden hier keine herausfordernden Umdeutungen wichtiger Kunstgegenstände oder -denkmäler vorgeschlagen. Die historischen Voraussetzungen, die gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen und die ideologischen Wirkungen der heutigen Kunstwissenschaft werden nicht direkt thematisiert. Stattdessen suchen die Herausgeber, die von der Stagnation der »methodologischen Entwicklung des Fachs« reden, den »selbstkritische[n] Rückblick, mit dem Ziel einer Selbstvergewisserung des Faches über seine Stärken und Schwächen« (17). Wenn diese Diagnose der Krise der Disziplin zutrifft, bringt jedoch keine Fachgeschichte, auch nicht eine mit den Vorzügen dieses Bandes, die erwünschte Lösung. Es ist nötig, eine selbstbewußte und vorwärtschauende, gegen den Strich bürstende Kunstgeschichte zu wagen, um nicht nur die Vergangenheit zu beschreiben, sondern die Gegenwart nach Kräften zu verändern.

James A. van Dyke