



Abb./ Figs. 1–4: Alexander Kluge, *Digitale Kommentare zu dem Bild „Triumphaler Einzug von Henri IV. in Paris“ von Peter Paul Rubens* (Filmstills / Film stills), 2023, Courtesy Alexander Kluge

interested in extrapolations or exaggerations on the basis of such images, with Stable Diffusion picking up on traits and traces that may be imperceptible to the human eye – just as, for Walter Benjamin, the camera revealed an optical unconscious.

The case of the Rubens film is rather different. As a multimedia propaganda artist rather than a ‘pure’ painter in the post-Romantic sense, Rubens led a team of artists and artisans to design an arch and other decorations for Cardinal-Infante Ferdinand’s 1635 triumphal entry into Antwerp – a partial reconstruction of which is shown in the Akademie in proximity to Kluge’s *Henri IV* film. For such an artist, ‘representation’ is not meek mimesis but a set of techniques for structuring and ennobling – for heightening and intensifying – the real in accordance with a range of conventions and rules. In Rubens’s Baroque register, a painting commemorating Henri’s entrance is certainly no ‘documentation’ of a historical event; his painterly rendition of Henri’s triumphal entry puts the sovereign in a world of aerial sprites and river gods. As in Rubens’s great cycle about the life of Marie de’ Medici (Henri’s wife/widow, who also commissioned the *Entry*), the king is surrounded by allegorical figures and mythological or supernatural beings. On the large oil sketch, all these figures are indicated with painterly gestures that are either exacerbated or smoothed over by Stable Diffusion. Some images are *Nachtstücke* that look like the work of an 1830s *juste milieu* painter who has spent sleepless nights reading French translations of E. T. A. Hoffmann.

In these two films, history is not some prior reality that is awaiting representation. Rather, the production of images of these two sovereigns was part of the historical process, in an attempt to control it by creating normative and dominant representations. In that sense, Kluge’s variations and ‘comments’ are emergent or dormant alternatives. They again substantiate Philipp Ekardt’s remark that certain works by Kluge constitute ‘a critique of the normative power of facticity’ and that ‘what Kluge redeems here from former days and works is their potential for future difference’. More precisely, as Eckhardt noted, ‘the category of possibility, understood as a potential, and, as such, unrealized anticipation of a later present, is assigned to the past’.⁸ This past cannot be reduced to chronology, to

the later book version of Didi-Huberman’s catalogue text, *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* (Paris, 2008).

⁸ Philipp Ekardt, *Toward Fewer Images: The Work of Alexander Kluge* (Cambridge, MA/London, 2018), 195.

Den Begriff „Kommentare“ verwendet Kluge hier nicht für Texte, die Bilder kommentieren sollen, sondern für Bilder, die auf andere Bilder antworten, was zu einer Konstellation führt, bei der Bilder sich wechselseitig kritisieren und relativieren. Es ist eine Kunst der Variation, der Permutation. Doch was wird variiert? Im Fall des Films zu Friedrich dem Großen hat Kluge zwei Porträts ausgewählt, auf die der preußische König keinen Einfluss hatte, die also nicht zu der Reihe stereotypisierter Herrscherporträts zählten: ein Kinderporträt und die Totenmaske Friedrichs. In der westlichen Tradition ist der Abguss wohl die ultimative Fantasie eines Realismus, in der das Bild als Index des Realen fungiert.⁷ Kluge interessieren die Ausgestaltungen oder Übertreibungen auf Grundlage genau dieser Bilder, wobei Stable Diffusion für das menschliche Auge unsichtbare Züge und Spuren aufgreift, so wie für Walter Benjamin die Kamera ein optisches Unbewusstes freilegen konnte.

Bei dem Rubens-Film liegen die Dinge anders. Als multimedialer Propagandist und eben nicht „reiner“ Maler im postromantischen Sinne gestaltete Rubens 1635 an der Spitze einer Gruppe von Künstlern und Handwerkern den Triumphbogen und andere Gelegenheitsarchitekturen für den Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen – eine teilweise Rekonstruktion ist in der Ausstellung der Wiener Akademie neben Kluges *Henri-IV*-Film zu sehen. Für solch einen Künstler ist „Repräsentation“ nicht sanfte Nachahmung, sondern ein Set von Techniken zur Strukturierung und Veredelung, zur Überhöhung und Intensivierung des Realen, in Abstimmung mit einem Korpus von Konventionen und Regeln. In Rubens’ barockem Bezugsfeld ist die malerische Darstellung von Henris Einzug sicherlich nicht als „Dokumentation“ eines geschichtlichen Ereignisses gedacht; seine malerische Umsetzung des triumphalen Einzugs Henris IV. versetzt den Herrscher in eine Welt der Luftgeister und Flussgötter. Wie in Rubens’ großem Zyklus über

ist *Ein scharfes Auge*, dctp.tv, 2013, <https://www.dctp.tv/filme/ein-scharfes-auge> (17.11.2023).

⁷ Vgl. Georges Didi-Hubermans Ausst.-Kat. *L’Empreinte* (Centre Georges Pompidou, Paris 1997) oder Didi-Hubermans Katalogtext *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* (Paris 2008).

⁸ Philipp Ekardt: *Toward Fewer Images: The Work of Alexander Kluge*. Cambridge, MA/London 2018, S. 195. Übers. CK.

das Leben der Maria de’ Medici (Henris Ehefrau/Witwe, die auch Auftraggeberin des *Einzugs* war) sieht man den König von allegorischen Figuren und mythologischen oder übernatürlichen Wesen umgeben. Auf der großen Ölskizze sind alle diese Figuren in malerischen Gesten angedeutet, die durch den Einsatz von Stable Diffusion zugespitzt oder verwischt wurden. Bei einigen der Bilder handelt es sich um *Nachtstücke*, die an das Werk eines *Juste-Milieu*-Malers der 1830er Jahre denken lassen, der sich vielleicht mit der Lektüre französischer Übersetzungen E.T.A. Hoffmanns die Nächte um die Ohren schlug.

In beiden Filmen ist Geschichte keine bereits vorhandene Realität, die nur noch ihrer Darstellung bedarf. Vielmehr war die Produktion von Bildern der beiden Souveräne Teil des historischen Prozesses, als Versuch ihn zu kontrollieren durch die Herstellung normativer und dominanter Darstellungen. In diesem Sinne sind Kluges Variationen und „Kommentare“ im Entstehen begriffene oder noch ruhende Alternativen. Sie bestätigen wiederum Philipp Ekardts Bemerkung, dass manche von Kluges Werken eine „Kritik an der Normativität des Faktischen“ formulieren und dass, „was Kluge hier aus vergangenen Tagen und Werken herüberrettet, deren Potenzial für zukünftige Differenz“ sei. Genauer gefasst, wird hier, wie Ekardt schreibt, „die Kategorie der Möglichkeit, verstanden als potenzielle und als solche nicht verwirklichte Vorwegnahme einer späteren Gegenwart, in die Vergangenheit versetzt“.⁸ Diese Vergangenheit lässt sich nicht auf eine Chronologie, auf den bloßen *chronos* reduzieren. Die Möglichkeit ist das Ende alles Chronologischen.

Natürlich täuschen die Filme nicht vor, dass sie vollständige Verwirklichungen eines nicht eingeschlagenen Weges seien, als eine Art historischer Deep Fake. Wie Kluges DVD-Box *Nachrichten aus der ideologischen Antike* (2008) eine facettenreiche Untersuchung in Form einer aufwendigen essayistischen Montage ist, die fragt, was es bedeuten könnte, Sergej Eisensteins Idee für eine Filmversion von Marx’ *Kapital* unter komplett veränderten wirtschaftlichen, politischen und technologischen Gegebenheiten wieder aufzugreifen, so zeigen uns Kluges KI-Kurzfilme Montagen möglicher Bilder, die niemals zu verfestigter Faktizität gerinnen. Sie bleiben verlockend kontrafaktisch. Zu Kluges Referenzen zählt auch Aby Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne*, und in seinem eigenen, verzeitlichten Atlas geht es gerade um die Zwischenräume zwischen den Bildern.



Abb./ Figs. 1–4: Alexander Kluge, *Digitale Kommentare zu dem Bild „Triumphaler Einzug von Henri IV. in Paris“ von Peter Paul Rubens* (Filmstills / Film stills), 2023, Courtesy Alexander Kluge

interested in extrapolations or exaggerations on the basis of such images, with Stable Diffusion picking up on traits and traces that may be imperceptible to the human eye – just as, for Walter Benjamin, the camera revealed an optical unconscious.

The case of the Rubens film is rather different. As a multimedia propaganda artist rather than a 'pure' painter in the post-Romantic sense, Rubens led a team of artists and artisans to design an arch and other decorations for Cardinal-Infante Ferdinand's 1635 triumphal entry into Antwerp – a partial reconstruction of which is shown in the Akademie in proximity to Kluge's *Henri IV* film. For such an artist, 'representation' is not meek mimesis but a set of techniques for structuring and ennobling – for heightening and intensifying – the real in accordance with a range of conventions and rules. In Rubens's Baroque register, a painting commemorating Henri's entrance is certainly no 'documentation' of a historical event; his painterly rendition of Henri's triumphal entry puts the sovereign in a world of aerial sprites and river gods. As in Rubens's great cycle about the life of Marie de' Medici (Henri's wife/widow, who also commissioned the *Entry*), the king is surrounded by allegorical figures and mythological or supernatural beings. On the large oil sketch, all these figures are indicated with painterly gestures that are either exacerbated or smoothed over by Stable Diffusion. Some images are *Nachtstücke* that look like the work of an 1830s *juste milieu* painter who has spent sleepless nights reading French translations of E. T. A. Hoffmann.

In these two films, history is not some prior reality that is awaiting representation. Rather, the production of images of these two sovereigns was part of the historical process, in an attempt to control it by creating normative and dominant representations. In that sense, Kluge's variations and 'comments' are emergent or dormant alternatives. They again substantiate Philipp Ekardt's remark that certain works by Kluge constitute 'a critique of the normative power of facticity' and that 'what Kluge redeems here from former days and works is their potential for future difference'. More precisely, as Eckhardt noted, 'the category of possibility, understood as a potential, and, as such, unrealized anticipation of a later present, is assigned to the past'.⁸ This past cannot be reduced to chronology, to

the later book version of Didi-Huberman's catalogue text, *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (Paris, 2008).

⁸ Philipp Ekardt, *Toward Fewer Images: The Work of Alexander Kluge* (Cambridge, MA/London, 2018), 195.

Den Begriff „Kommentare“ verwendet Kluge hier nicht für Texte, die Bilder kommentieren sollen, sondern für Bilder, die auf andere Bilder antworten, was zu einer Konstellation führt, bei der Bilder sich wechselseitig kritisieren und relativieren. Es ist eine Kunst der Variation, der Permutation. Doch was wird variiert? Im Fall des Films zu Friedrich dem Großen hat Kluge zwei Porträts ausgewählt, auf die der preußische König keinen Einfluss hatte, die also nicht zu der Reihe stereotypisierter Herrscherporträts zählten: ein Kinderporträt und die Totenmaske Friedrichs. In der westlichen Tradition ist der Abguss wohl die ultimative Fantasie eines Realismus, in der das Bild als Index des Realen fungiert.⁷ Kluge interessieren die Ausgestaltungen oder Übertreibungen auf Grundlage genau dieser Bilder, wobei Stable Diffusion für das menschliche Auge unsichtbare Züge und Spuren aufgreift, so wie für Walter Benjamin die Kamera ein optisches Unbewusstes freilegen konnte.

Bei dem Rubens-Film liegen die Dinge anders. Als multimedialer Propagandist und eben nicht „reiner“ Maler im postromantischen Sinne gestaltete Rubens 1635 an der Spitze einer Gruppe von Künstlern und Handwerkern den Triumphbogen und andere Gelegenheitsarchitekturen für den Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen – eine teilweise Rekonstruktion ist in der Ausstellung der Wiener Akademie neben Kluges *Henri-IV*-Film zu sehen. Für solch einen Künstler ist „Repräsentation“ nicht sanfte Nachahmung, sondern ein Set von Techniken zur Strukturierung und Veredelung, zur Überhöhung und Intensivierung des Realen, in Abstimmung mit einem Korpus von Konventionen und Regeln. In Rubens' barockem Bezugsfeld ist die malerische Darstellung von Henris Einzug sicherlich nicht als „Dokumentation“ eines geschichtlichen Ereignisses gedacht; seine malerische Umsetzung des triumphalen Einzugs Henris IV. versetzt den Herrscher in eine Welt der Luftgeister und Flusssgötter. Wie in Rubens' großem Zyklus über

das Leben der Maria de' Medici (Henris Ehefrau/Witwe, die auch Auftraggeberin des *Einzugs* war) sieht man den König von allegorischen Figuren und mythologischen oder übernatürlichen Wesen umgeben. Auf der großen Ölskizze sind alle diese Figuren in malerischen Gesten angedeutet, die durch den Einsatz von Stable Diffusion zugespitzt oder verwischt wurden. Bei einigen der Bilder handelt es sich um *Nachtstücke*, die an das Werk eines *Juste-Milieu*-Malers der 1830er Jahre denken lassen, der sich vielleicht mit der Lektüre französischer Übersetzungen E.T.A. Hoffmanns die Nächte um die Ohren schlug.

In beiden Filmen ist Geschichte keine bereits vorhandene Realität, die nur noch ihrer Darstellung bedarf. Vielmehr war die Produktion von Bildern der beiden Souveräne Teil des historischen Prozesses, als Versuch ihn zu kontrollieren durch die Herstellung normativer und dominanter Darstellungen. In diesem Sinne sind Kluges Variationen und „Kommentare“ im Entstehen begriffene oder noch ruhende Alternativen. Sie bestätigen wiederum Philipp Ekardts Bemerkung, dass manche von Kluges Werken eine „Kritik an der Normativität des Faktischen“ formulieren und dass, „was Kluge hier aus vergangenen Tagen und Werken herüberrettet, deren Potenzial für zukünftige Differenz“ sei. Genauer gefasst, wird hier, wie Ekardt schreibt, „die Kategorie der Möglichkeit, verstanden als potenzielle und als solche nicht verwirklichte Vorwegnahme einer späteren Gegenwart, in die Vergangenheit versetzt“.⁸ Diese Vergangenheit lässt sich nicht auf eine Chronologie, auf den bloßen *chronos* reduzieren. Die Möglichkeit ist das Ende alles Chronologischen.

Natürlich täuschen die Filme nicht vor, dass sie vollständige Verwirklichungen eines nicht eingeschlagenen Weges seien, als eine Art historischer Deep Fake. Wie Kluges DVD-Box *Nachrichten aus der ideologischen Antike* (2008) eine facettenreiche Untersuchung in Form einer aufwendigen essayistischen Montage ist, die fragt, was es bedeuten könnte, Sergej Eisensteins Idee für eine Filmversion von Marx' *Kapital* unter komplett veränderten wirtschaftlichen, politischen und technologischen Gegebenheiten wieder aufzugreifen, so zeigen uns Kluges KI-Kurzfilme Montagen möglicher Bilder, die niemals zu verfestigter Faktizität gerinnen. Sie bleiben verlockend kontrafaktisch. Zu Kluges Referenzen zählt auch Aby Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne*, und in seinem eigenen, verzeitlichten Atlas geht es gerade um die Zwischenräume zwischen den Bildern.

ist *Ein scharfes Auge*, dctp.tv, 2013, <https://www.dctp.tv/filme/ein-scharfes-auge> (17.11.2023).

⁷ Vgl. Georges Didi-Huberman Ausst.-Kat. *L'Empreinte* (Centre Georges Pompidou, Paris 1997) oder Didi-Huberman Katalogtext *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (Paris 2008).

⁸ Philipp Ekardt: *Toward Fewer Images: The Work of Alexander Kluge*. Cambridge, MA/London 2018, S. 195. Übers. CK.



mere *chronos*. Possibility is the end of all chronology.

Obviously, these films do not pretend to be a full actualization of the path not taken, like some kind of historical deepfake. Just as Kluge's 2008 DVD set *News from Ideological Antiquity* is a multifaceted examination, by way of an elaborate essayistic montage, of what it might mean to take up Sergei Eisenstein's idea for a film version of Marx's *Capital* under vastly different economic, political, and technological conditions, so Kluge's AI film shorts present montages of potential images that never fully congeal into hardened facticity. They remain tantalizingly counterfactual. If one of Kluge's references is Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne*, his own temporalized atlas is precisely about the interstices between the images.

In the arsenal of techniques of power, pictorial representation and the military plan can be juxtaposed as two distinct ways of modelling the real. In Kluge's film *General, Pferd und Schlacht: Digitale Veränderungen zu einer Szene mit Zinnsoldaten* (2023), we see a battle staged with toy soldiers. These are products of the nineteenth century in a twofold sense: with their carefully designed costumes and aprons, the better tin soldiers are exponents of the historicism that marked nineteenth-century visual and material culture; and, on the other hand, as pawns that enabled generations of children(boys) to replay historical battles, with the same or different outcomes, or to imagine new ones. This kind of child's play reflects the elaboration of the *Kriegsspiel* by the Prussian military command in the decades after the Napoleonic Wars. Such war games were exercises in tactical and strategic intelligence under conditions of simulated contingency, attempting to make the battlefield as a spatio-temporal site more navigable and controllable – with varying degrees of success (Figs. 5–14).

In the title of Kluge's film, the phrase 'Szene mit...' indicates that the toy soldiers have here settled into a *tableau*; pictorial or theatrical staging has trumped the enacted event. However, Kluge once again introduces variations, mutations, comments. The compositional structure of the scene remains mostly the same, but the idiom morphs into different registers – at times that of a kind of apocalyptic science-fiction tableau that hints at H. R. Giger, *Terminator*, and certain Marvel outings, without ever settling into anything very determinate.

Horses – those life forms whose labour capacity has long been weaponized – are decomposed and recomposed here, and in other Klugean AI pieces. They are decidedly unacademic

Abb./ Figs. 5, 6: Alexander Kluge, *General, Pferd und Schlacht: Digitale Veränderungen zu einer Szene mit Zinnsoldaten* (Filmstills / Film stills), 2023, Courtesy Alexander Kluge



Abb./ Figs. 7–10: Alexander Kluge, *General, Pferd und Schlacht: Digitale Veränderungen zu einer Szene mit Zinnsoldaten* (Filmstills / Film stills), 2023, Courtesy Alexander Kluge

Im Arsenal der Herrschaftstechniken könnte man die bildliche Darstellung dem militärischen Schlachtplan als einen zweiten Weg zur Modellierung des Realen gegenüberstellen. In Kluges Film *General, Pferd und Schlacht. Digitale Veränderungen zu einer Szene mit Zinnsoldaten* (2023) werden wir Zeug:innen einer inszenierten Schlacht zwischen Spielzeugsoldaten. Diese sind in zweifacher Hinsicht Produkte des 19. Jahrhunderts. Mit ihren sorgfältig nachgeahmten Kostümen und Waffen sind die besseren Zinnsoldaten Vertreter des Historismus, der die visuelle und materielle Kultur jenes Jahrhunderts kennzeichnet; andererseits haben diese Figuren es Generationen von Kindern (Jungen) erlaubt, historische Schlachten mit dem tatsächlichen oder einem anderen Ausgang nachzuspielen oder sich neue Schlachten auszudenken. Solche Kinderspiele sind Echos des Kriegsspiels, das in den Jahrzehnten nach den napoleonischen Kriegen durch die preußische Militärführung entwickelt worden war. Diese Kriegsspiele waren Übungen in taktischer und strategischer Intelligenz unter Bedingungen einer simulierten Kontingenz, mit denen – mit unterschiedlichem Erfolg – versucht wurde, das Schlachtfeld als raumzeitlichen Ort leichter navigierbar und kontrollierbar zu machen (Abb. 5–14).

Im Titel von Kluges Film deutet die Formulierung „Szene mit ...“ an, dass die Spielzeugsoldaten sich hier in ein *Tableau* eingefügt haben; die maleische oder theatralische Inszenierung übertrifft das gespielte Ereignis. Doch auch hier bringt Kluge wieder Variationen, Mutationen, Kommentare ein. Die kompositorische Struktur der Szene bleibt weitgehend die gleiche, aber die Bildsprache mutiert in andere Bezugswelt – manchmal auch in das eines apokalyptischen Science-Fiction-Tableaus, das an HR Giger, den *Terminator* oder manche Marvel-Filme erinnert, ohne sich je wirklich auf etwas festzulegen.

Pferde – jene Lebewesen, deren Arbeitsvermögen lange zur Waffe gemacht wurde – werden hier und in anderen KI-Werken Kluges zerlegt und wieder neu zusammengesetzt. Es sind ganz und gar unakademische Pferde.⁹ Große Teile der Geschichte wurden wesentlich durch Pferde geprägt. Im Jahr 1988 verspottete der Sänger Mark E. Smith in einer Ballettproduktion zum Gedenken an Williams und Marys Glorreiche Revolution von 1688 das Publikum mit den höhnischen Sätzen: „They rode over peasants like

9 Georges Bataille: *Le cheval académique*. In: *Documents*, Bd. 1, Nr. 1 (April 1929), S. 27–31.

horses.⁹ Much of history has been equestrian. In 1988, in a ballet production commemorating William and Mary's Glorious Revolution of 1688, singer Mark E. Smith sneeringly hectored audiences: "They rode over peasants like you! They rode over peasants like you! And their horses loved them too!"¹⁰ What emerges in this rant is the possibility of a *history from below*, from those under the horses' hoofs, from the vantage point of subjugated subjects. What images or questions to feed into Stable Diffusion? What about images that were never produced in the first place, or were lost? How to produce comments on potential histories that escaped the Warburgian archive, and the Western cultural archive more broadly – or were rejected from it?

Questions proliferate. I will stop here, somewhat arbitrarily. Alexander Kluge compresses and stretches time, often all at once. *70.000 Jahre wie ein Tag*.¹¹ These short films take time to process; they linger and invite returns. They are marvellous little time bombs.

9 Georges Bataille, "Le cheval académique", *Documents*, 1/1 (April 1929), 27–31.

10 *I Am Curious, Orange* was a collaboration between choreographer Michael Clark and the group The Fall; the band released a soundtrack album under the title *I Am Curious Oranj*. The quoted lyrics are from the track *Kurious Oranj*.

11 *70.000 Jahre wie ein Tag*, or *70,000 Years Like a Single Day* was the title of Kluge's 2014 exhibition at the Deutsche Kinemathek in Berlin. The larger number in the title refers to the span of human history.



Abb./Figs. 11–14: Alexander Kluge, *General, Pferd und Schlacht: Digitale Veränderungen zu einer Szene mit Zinnsoldaten* (Filmstills/Film stills), 2023, Courtesy Alexander Kluge

you! They rode over peasants like you! And their horses loved them too!"¹⁰ In dieser Suada zeichnet sich die Möglichkeit einer *Geschichte von unten* ab, der Geschichte von denen unter den Pferdehufen, aus dem Blickwinkel der unterdrückten Subjekte. Mit welchen Bildern, mit welchen Fragen soll man Stable Diffusion füttern? Was ist mit den Bildern, die nie hergestellt wurden oder verloren gingen? Wie lassen sich potenzielle Geschichten kommentieren, die Warburgs Archiv oder auch dem gesamten westlichen Kulturarchiv entgangen sind – oder aus diesem ausgeschlossen wurden?

Eine Fülle von Fragen. Dennoch halte ich hier inne, vielleicht etwas willkürlich. Alexander Kluge verdichtet und dehnt Zeit, oft beides gleichzeitig. *70.000 Jahre wie ein Tag*.¹¹ Man braucht Zeit, um diese Kurzfilme zu verarbeiten. Sie setzen sich fest und laden zum Wiederkommen ein. Es sind wunderbare kleine Zeitbomben.

10 *I Am Curious, Orange* war eine Zusammenarbeit zwischen dem schottischen Tänzer und Choreografen Michael Clark und der britischen Gruppe The Fall; die Band hat ein Soundtrack-Album unter dem Titel *I Am Curious Oranj* veröffentlicht. Der zitierte Text stammt aus dem Song *Kurious Oranj*.

11 *70.000 Jahre wie ein Tag* war der Titel von Alexander Kluges Ausstellung, die 2014 in der Deutschen Kinemathek in Berlin stattfand. Die größere Zahl bezieht sich auf die Dauer der Menschheitsgeschichte.