

MARIA KUBERG

DRAMA, NACH DER HISTORISIERUNG

Für die Literaturwissenschaft bedeutet Historisierung inzwischen eine nahezu selbstverständliche Übung, wenn es um die Analyse von Diskursen und produktions- oder rezeptionsästhetischen Aspekten in Einzelwerken geht – bei literarischen Gattungen ist sie aber noch immer eine Herausforderung. Die Versuche, die Großgattungen Epik – Lyrik – Dramatik nicht als überzeitliche Grundformen der Dichtung, sondern als geschichtlich wandelbare Konstrukte zu beschreiben, haben nicht selten zum Verschwinden der Gegenstände geführt. So ist etwa das Epos, das ohnehin bis dahin in der deutschsprachigen Literatur nicht recht floriert hatte, mit F. A. Wolffs Annahmen über die historischen Entstehungsbedingungen der antiken Epen und endgültig mit Hegels Bemerkungen über die Archaik und Ursprünglichkeit der epischen Dichtung zu einer Gattung der fernen Vergangenheit degradiert und das Verfassen von modernen Epen zu einem Ding der Unmöglichkeit erklärt worden. [1] Ähnlich ist es, wenn auch wesentlich später, dem modernen Drama ergangen. Das Drama ist besonders schwer zu historisieren, weil es einerseits eine Gattungstradition hat, die bis zu den Tragödien der griechischen

Antike zurückreicht, es aber andererseits stärker als andere Gattungen permanent aktualisiert werden muss, nämlich auf der Bühne. Damit pendelt die Gattung zwischen dem Anspruch überzeitlicher Gültigkeit und einer Wandelbarkeit, die gleichermaßen die Möglichkeit der Historisierung infrage zu stellen scheinen.

Diese Herausforderung nimmt Peter Szondi mit seiner Dissertation *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)* an, die er 1954 bei Emil Staiger in Zürich einreicht. Anstatt das ontologische Gattungsverständnis seines Lehrers zu übernehmen, geht Szondi, wie seine Vorbilder Benjamin, Lukács und Adorno, von der Annahme eines dialektischen Form-Inhalt-Verhältnisses aus. »Wahrhafte Kunstwerke«, zitiert Szondi Hegel, »sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen.« [2] Wenn nicht mehr davon ausgegangen werden kann, dass in der Literatur geschichtliche Inhalte in zeitlose Formen gegossen werden, sondern der Inhalt in die Form und diese umgekehrt in den Inhalt umschlägt, habe das »die Historisierung des Formbegriffs zur Folge, letztlich die Historisierung der Gattungspoetik selbst«

(S. 12). Aus diesem Paradigmenwechsel zieht Szondi Konsequenzen für sein Verständnis literarischer Gattungen. Anders als für Benedetto Croce, der die Konstruktion der Gattungstrias grundsätzlich ablehne, oder für Staiger, der die Gattungsbegriffe als zeitlose Seinsweisen auffasse, bleibt für Szondi nur das »Ausharren auf historisiertem Boden« (S. 13): Wenn Inhalt und Form in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen, dann, so der Schluss, hat die Form selbst ihre eigene, vom Inhalt zunächst unabhängige »Aussagefähigkeit« (ebd.), die mitunter auch zur inhaltlichen Aussage in Widerspruch geraten kann. Von dieser hegelianischen Grundannahme ausgehend leistet nun Szondi für das Drama, was Lukács 1916 für den Roman unternommen hatte: die Historisierung der Gattung vor dem Hintergrund der Modernekrise.

Für Szondi entsteht das Drama der Neuzeit in der Renaissance und ist Ausdruck des neuen Welt- und Menschenbildes. In Szene gesetzt wird das Individuum als handelndes Subjekt, das sich »im zwischenmenschlichen Bezug[] allein« (S. 16) konstituiert. Dazu muss das Drama Szondi zufolge »absolut« sein, und zwar in dreifacher Weise, nämlich erstens als Absolutheit der Gegenwart, indem es auf die Montage von Vorgriffen auf Zukünftiges oder Erinnerungen an Vergangenes verzichtet und stattdessen seine Handlung als reine »Gegenwartsfolge« (S. 19) vorführt; zweitens als Absolutheit des Zwischenmenschlichen, indem es seine Handlung aus dem Dialog und der Interaktion der Figuren entwickelt; und drittens als Absolutheit des Geschehens, indem es nicht erzählend, erläuternd oder beschreibend verfährt, sondern in der direkten Darstellung seiner Handlung besteht (S. 18,



Peter Szondi, 1954, in: Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (1880–1950), Zürich, 1954, S. 12

70). Diese dreifach absolute Form sieht Szondi bereits für das Theater der 1880er Jahre in einer Krise, weil sie sich immer weniger mit der Welterfahrung der Moderne deckt. Nicht mehr als autonomes Subjekt, sondern als durch seine Vergangenheit und Zukunft, durch seine Umwelt, seine Kontexte und vor allem durch den Zufall bestimmte Entität erlebt sich der Mensch der Moderne – die auf das handelnde Subjekt abstellende Form des Dramas wird problematisch. Die Dramen der Moderne reagieren auf

diese Krise mit Versuchen, die alte Form zu retten (dafür stehen bei Szondi der Naturalismus, das Konversationsstück, der Einakter oder das existentialistische Drama), oder aber mit dem Versuch, die Formkrise durch Anpassung der dramatischen Gattung, genauer: durch ihre Episierung, zu lösen. Die Episierung, deren prominentester Vertreter natürlich Brecht ist, bedeutet dabei übrigens auch eine Historisierung der Form in einem ganz anderen Sinne: Sie markiert den Einbruch von Vergangenheit und Zukunft in die reine Gegenwart des Dramas, insofern nun, wie bei Ibsen, vergangenes Geschehen von den Figuren erinnere vergegenwärtigt (S. 30), oder zukünftige Ereignisse, wie bei Tschechow, sehnsüchtig antizipiert werden können (S. 34).

Szondis Historisierungsprojekt hat aus heutiger Perspektive einen Haken. Die ihm zugrunde liegende quasihegelianische Geschichtsauffassung, nach der verschiedene Zeiten verschiedene Kunstformen hervorbringen, welche mit dem Ende ihrer Epochen obsolet werden, setzt letztlich dazu an, das Drama wegzuhistorisieren. Was bei Szondi aber allenfalls den Horizont bildet, entfaltet seine fatalen Konsequenzen erst in der Rezeptionsgeschichte der Theorie des modernen Dramas. Während Szondi zur Lösung der Krise des Dramas den Schwerpunkt vom Dramatischen hin zum Epischen verlagerte, lässt sein Schüler Hans-Thies Lehmann auch noch die Episierung des Dramas hinter sich, die, so Lehmann, mit Figuration und Narration selbst noch gewisen zu überwindenden Kategorien verhaftet bleibe. [3] Lehmann kehrt sich von der literarischen Gattungstrias vollständig ab und versteht das postdramatische Theater als überhaupt nicht mehr literarische, sondern

rein theatrale Gattung, deren Charakteristika in der Performanz der Aufführung auszumachen sind. Mit der »Aufhebung« noch der Gegenbegriffe des Dramatischen vollzieht Lehmann, so Peter Boenisch, eine »Aufhebung der Aufhebung«: »Das postdramatische Theater (Lehmanns Studie wie auch die darin untersuchte Theaterästhetik) hebt somit Szondi mit Szondi selbst auf.« [4]

So wird in der von Szondi inspirierten Forschung der 1990er Jahre das Drama als literarische Gattung ausgeixt. Mit der Ablehnung des literarischen Gattungsparadigmas, das nicht nur für historisch bedingt und wandelbar, sondern als für das Theater der Gegenwart ungültig erklärt wird, scheinen die Literaturwissenschaften die Zugriffsmöglichkeit auf diese Texte zu verlieren. Jedenfalls werden aktuelle, für das Theater geschriebene Texte kaum noch literaturwissenschaftlich rezipiert. Das macht die Disziplin blind für eine gesellschaftlich noch lange nicht irrelevante Form der Produktion, Rezeption und mitunter lebhaften Diskussion von Literatur, die umgekehrt weder die Kritik noch die Aufmerksamkeit erhält, die sie verdient und die sie braucht.

Von literaturwissenschaftlicher Seite ist dieses Problem indes bislang so wenig zur Kenntnis genommen worden, dass selbst noch die daraus resultierenden begrifflichen Schwierigkeiten einer Lösung harren. Kann man etwa Texte wie Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* oder *Izutsu*, ein Nō-Stück von Zeami Motokiyo aus dem Japan des 15. Jahrhunderts, als Drama bezeichnen? Wenn ›Drama‹ schlechthin alle Texte meint, die auf eine mögliche Aufführung hin geschrieben wurden, [5] erweitert das den Begriff bis zur Aussagelosigkeit und verkennt

HANNES BAJOHR

BLUMENBERGS MÖGLICHKEITSGESCHICHTEN

Als Hans Blumenberg 1974 den Kuno-Fischer-Preis für Philosophiegeschichte erhält, fällt in seiner Dankesrede der Satz:

»Ich habe den Vorwurf des ›Historismus‹ immer als ehrenvoll empfunden.« [1]

Aus dem Mund eines Philosophen muss diese Aussage verwundern, denn polemisch verwendet meint ›Historismus‹ schließlich das glatte Gegenteil von Philosophie: reines positivistisches Faktensammeln ohne alle Wertung. Die Genese der Phänomene klären zu wollen, ohne ihre Geltung bestimmen zu können – so ließe sich der »Vorwurf« zusammenfassen –, endet in einem aussagefreien Relativismus. Als philosophische Haltung löst der Historismus Philosophie in Geschichte auf. Dass er dennoch »ehrenvoll« sein kann, lässt sich für Blumenberg aber durchaus *philosophisch* begründen. Verstanden als Korrektur falscher Geschichtsverständnisse nämlich ist der Historismus für ein ganzes geschichtstheoretisches Programm nutzbar zu machen: Blumenberg nannte es einmal die »Destruktion der Historie« [2].

Welche Art der Historie destruiert werden soll, verdeutlicht Blumenberg an verschiedenen Stellen seines Werks, zentral aber in *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Dort polemisiert er gegen etwas, das er »temporale Nostrozentrik« nennt, eine ›Wir-Zentriertheit‹ in der Zeit [3]. Er meint damit die Neigung, die Geschichte allein vom Heute her zu betrachten und ihrem wie auch immer gewundenen Verlauf eine Notwendigkeit zu verleihen, die alle Abzweigungen, die sie auch hätte nehmen können, willentlich ignoriert. Die Vergangenheit wird so zu einer Reihe von Durchgangsstadien auf dem Weg zur Gegenwart, die entweder ihr Ziel ist oder selbst wieder nur eine Zwischenstation hin zu einer als Telos gesetzten Zukunft. Was dabei auf der Strecke bleibt, ist sowohl der Sinn für die Komplexität von Geschichte als auch der Eigenwert des derart Durchschrittenen. Die Chiffre »Historismus« dient Blumenberg also vor allem zur Korrektur allzu gradliniger und allzu gegenwartsbezogener Geschichtstheorien. Als Gegenstrategie fordert er, die Geschichte der Vergangenheit als *Geschichte* von

Möglichkeiten zu schreiben, und plädiert für einen *nichtlinearen Geschichtsverlauf*, der Sprünge und Ungleichzeitigkeiten zulässt. Beides schließlich – und das ist erstaunlich für einen Philosophen, der nicht eben für normative Einlassungen bekannt ist – ist eng an ein *historistisches Ethos* geknüpft.

In der *Genesis der kopernikanischen Welt* richtet sich Blumenbergs Kritik am nichthistoristischen Denken gegen die Annahme, Kopernikus’ Entdeckung wäre zu jeder Zeit möglich gewesen. Diese Sicht argumentiere nämlich schon aus dem Bewusstsein der kopernikanischen Welt, für die das Band zwischen dem Jetzt und dem Vergangenen nur über andere Stationen gespannt werden muss, um zum selben Ergebnis zu gelangen. Doch nicht nur Kopernikus’ These selbst, sondern vor



allem die Bereitschaft zu ihrer Rezeption sei »eingebaut und eingebettet in einen Zusammenhang von Prämissen« (S. 165). Dass die Erde sich um die Sonne drehe, habe schließlich bereits Aristarch von Samos im vierten vorchristlichen Jahrhundert postuliert, der damit aber keine bleibende Wirkung erzielte, weil eine solche Kosmologie nicht mit dem antiken Weltbild vereinbar war (S. 24). Zu untersuchen sei also weniger, welche Vorläufer das koperniknische System hatte, sondern grundsätzlich die »Bedingung der Möglichkeit, dass es überhaupt eine Wirkungsgeschichte des Kopernikus gibt.« Statt um die Rekonstruktion *des* Kopernikus geht es Blumenbergs Analyse also um die »Eröffnung der Möglichkeit *eines* Kopernikus« (S. 158). [4]

Diese Möglichkeitsgeschichte setzt die Verwobenheit der philosophischen, theologischen und naturwissenschaftlichen Elemente eines Weltbildes voraus. Nicht allein die kopernikanische Theorie, vielmehr ihre *Welt* soll das Untersuchungsobjekt sein, und anstatt »geschichtlich insulare Phänomene« in den Blick zu nehmen, müsse man »die Frage nach ihrem Rhizom« stellen (S. 159). Das Wurzelnetzwerk ist, fünf Jahre bevor Deleuze und Guattari mit diesem Begriff ein Emblem postmodernen Denkens schaffen, Blumenbergs Bild für jenen »Zusammenhang von Prämissen« einer historischen Epoche, die immer nur im Ganzen zu behandeln sind. Blumenbergs methodischer Anspruch ist, in diesem Netzwerk den je denkbaren »Spielraum« an Möglichkeiten auszumessen, die »Variationsbreite, innerhalb deren bestimmte theoretische Handlungen möglich und andere ausgeschlossen sind« (S. 158). Damit ist diese Möglichkeitsgeschichte

eine Absage an bloß kausal-progressivistische Geschichtsmodelle, die in den Stufen Vorgeschichte, Phänomen, Wirkungsgeschichte denken. Gegen die Neigung, jeden historischen Moment als Station auf dem Weg zum nächsten anzusehen, mahnt Blumenberg an, das Möglichkeitspotential einer jeden Zeit selbst und für sich zu kartieren – so, wie auch der Historismus jede Epoche ›für sich‹ betrachten will.

Ist die Rekonstruktion von historischen Möglichkeiten die eine Strategie zur »Destruktion der Historie«, liegt die andere in der Abkehr von einem strikt linearen Fluss der Zeit:

»Die Geschichte verläuft nicht vor allem in diachronen Sequenzen dessen, was noch nicht ist, was ist und was nicht mehr ist, sondern in synchronen Parataxen und Hypotaxen.« [5]

Blumenberg gibt ein Beispiel einer solchen Ungleichzeitigkeit, indem er die kopernikanische Revolution in einem für sie wesentlichen Element als paradoxe Schleife beschreibt – als ein Ergebnis, das sich selbst zur Voraussetzung hat. Dazu bezieht er sich auf das erst von Newton formulierte Trägheitsprinzip, dem zufolge Körper ihre gradlinige und gleichförmige Bewegung beibehalten, sofern keine Kraft auf sie ausgeübt wird. Während das kopernikanische System gemeinhin als Voraussetzung für die Entdeckung der Trägheit betrachtet wird, besteht Blumenberg darauf, dass Kopernikus ohne eine ihr äquivalente Idee seine Theorie gar nicht hätte formulieren können.



Ein Modell der Kopernikanischen Revolution: Ein Mensch, der ein Modell der Welt in der Hand hält, das die Sonne im Zentrum zeigt.

Blumenberg rekonstruiert diese merkwürdige Schleife detailliert: Kopernikus griff, um die kontinuierliche Erdrotation ohne die ständige Zufuhr von Energie beschreiben zu können, auf den scholastischen Begriff des *impetus* zurück. Ursprünglich war er gedacht, den Effekt der Sakramente in Abwesenheit einer direkten Einwirkung Gottes zu erklären, implizierte also metaphorisch bereits die Erhaltung von Energie. Kopernikus zweckentfremdete die »übertragene Kausalität« des *impetus* und wandte sie auf die Physik der Himmelsobjekte an. Diese »Umbesetzung mittelalterlicher Systemstellen« (S. 182) hatte, so Blumenberg [6], einerseits die »Lockerung der Systemstruktur« der Scholastik zur Folge, die den Weg zum Bau der kopernikanischen Welt freigab; andererseits gelang Kopernikus damit die »Eröffnung der theoretischen Freiheit« (S. 158), die

den Einschnitt, den die von Szondi zuerst diagnostizierte Krise des Dramas markiert. ›Drama‹, so heißt seit Szondi eine historisch gewordene Form abendländischen Theaters, das mit der Moderne in eine Krise geraten und aus ihr verändert herausgegan-gen ist. Hingegen von »nicht mehr dramatischen Theaterexten« [6] zu sprechen, berücksichtigt diesen Einschnitt, reduziert aber die durch diesen Begriff bezeichnete Literatur auf ein epigonales Verhältnis zum Drama, das so als historisch überholte, aber nach wie vor paradigmatische Gattung im Hintergrund bleibt.

Die von Szondi gestellte Diagnose der Krise des Dramas bleibt unhintergebar. Die geschichtsteleologischen Prämissen seiner Theorie sind aber zu hinterfragen. [7] Eine Historisierung der dramatischen Gattungen müsste in der Lage sein, »die kontinuierliche Weiterentwicklung theatraler Formen auch jenseits der dramatischen Dominan-ten nicht als linear verlaufende historische

^[1] Auch in der Moderne wurden allerdings weiterhin Epen geschrieben, hierzu arbeitet derzeit am ZIL Clara Fischer in ihrem Dissertationsprojekt »Experimentierfeld Versepos (1918–1933)«.
^[2] Peter Szondi: »Theorie des modernen Dramas, 1880–1950«, in: ders.: Schriften, hg. v. Jean Bollack, Bd. I, Frankfurt a. M. 1989, S. 9–148, hier S. 12. Nachweise im Folgenden in Klammern im Text. Bei Hegel findet sich das Zitat in: G. W. F. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, Bd. 1, hg. v. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, S. 265 f.
^[3] »Das postdramatische Theater ist ein post-brechtisches Theater.« Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt a. M. 2008, S. 48.
^[4] Peter Boenisch: »Die ›Absolutheit des Dramas‹ (Szondi) als analytisches Modell«, in: Peter Marx (Hg.): Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar 2012, S. 157–161, hier S. 160.
^[5] Für einen sehr weiten Dramenbegriff plädiert etwa Kai Bremer: Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956, Bielefeld 2017, S. 29.
^[6] Gerdja Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theaterext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997.
^[7] Vgl. dazu Marita Tatari: »Zur Einführung. Theater nach der Geschichtsteleologie«, in: dies. (Hg.): Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie, Zürich, Berlin 2014, S. 7–21.
^[8] Boenisch: »Absolutheit des Dramas«, S. 161.
^[9] Vgl. Werner Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950, Göttingen 2015, S. 21.

nicht nur seine Theorie, sondern auch die Newton’sche Formalisierung erst erlaubte. An dieser Stelle ist bei Blumenberg die strikte Unterscheidung zwischen Vor- und Wirkungsgeschichte vollends destruiert und macht einer Temporalität Platz, die Latenzen zulässt. Mit der Idee linearer Geschichtsverläufe und mit allzu unproblematischen, antihistoristischen Fortschrittsannahmen hat das nichts mehr zu tun.

Historist zu sein, das heißt für Blumenberg also, in komplexen Potentialitäten zu denken und Eigenzeiten ernst zu nehmen. Damit geht er weit über die bloße Faktenakkumulation hinaus, die dem Historismus des 19. Jahrhunderts vorgeworfen wird – mehr noch, er widerspricht der narrativen Konstruktion einer einzigen Historie, stellt sich gegen die »Verdrängung *der* Geschichte durch *eine* Geschichte« [7]. Dazu setzt er auf die Konstruktion von Möglichkeitsräumen und auf einen Sinn für historische Ungleichzeitigkeiten. Das ist zunächst eine historiographisch-methodische Überlegung, die verlangt, den Blick für jene Hintergrundtransformationen zu schärfen, mit denen sich das Verständnis historischer Phänomene ändert, und

Progression zu lesen (nun etwa als ›Überwindung‹ des Dramas im Postdramatischen Theater), sondern besonders auf jene Manifestationen zu achten, die sich solcher Geradlinigkeit widersetzen.« [8] Das erfordert letztlich, Gattungen nicht als statische Formen, sondern als performativ laufend neu hervorgebrachte Konstrukte aufzufassen, oder als habitualisierte Klassifikationshandlungen. [9] Ein solches Gattungsverständnis könnte der spezifischen Medialität von Theater texts gerecht werden und zugleich der Literaturwissenschaft, die das Feld zeitgenössischer Theaterexte beinahe vollständig den Theaterwissenschaften geräumt hat, einen neuen Zugang zu diesen Texten ermöglichen. Und es böte schließlich eine Grundlage, um über die Bedeutung der Gattungstrias für die literaturwissenschaftliche Arbeit zu diskutieren, die allem Anschein nach so machtvoll unsere Wahrnehmung beherrscht, dass in den Schatten tritt, was sich aus dieser Trias herausbegibt.

ihre Kontingenz in ihren Spielräumen zu erkennen und ernst zu nehmen. Sie richtet sich gegen Geschichte als Erzählung »teils interessanter, teils wenigstens lebenswürdiger, wenn auch kaum noch begreiflicher Irrtümer« (S. 272).

Doch Blumenbergs Möglichkeitsgeschichten gehen über die Kritik an der Historie noch hinaus. In ihnen steckt auch ein ethischer Appell, der in seinem Werk eine echte Seltenheit ist. Die Abkehr von der Nostrozentrik und die Entselbstverständlichung der Gegenwart nämlich restituieren jeder Zeit-Raum-Position ihre Würde, die ihr die »Arroganz der Gleichzeitigen« (S. 200) abgesprochen hat. Gegen diese Anmaßung betont Blumenbergs Historismus, »daß alle geschichtlichen Zeitpunkte nach dem je gegenwärtigen hinsichtlich der radikalen Möglichkeiten des Menschen wieder äquivalent sind« (S. 202). In der Rede zum Kuno-Fischer-Preis nennt er die Konsequenz seines Historismus mit einigem Pathos die »elementare Obligation, Menschliches nicht verloren zu geben.« So verstanden wird Historismus zu einem Ethos, das fordert, auch »den obskur Gewordenen Respekt zu erweisen« [8].

^[1] Hans Blumenberg: »Ernst Cassirers gedenkend bei Entgegennahme des Kuno-Fischer-Preises der Universität Heidelberg 1974«, in: ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben, Stuttgart 1981, S. 163–172, hier S. 170.
^[2] Hans Blumenberg: »Paul Valéry’s möglicher Leonardo da Vinci«, in: Forschungen zu Paul Valéry/ Recherches Valéryennes 25 (2012), S. 193–227, hier S. 224.
^[3] Hans Blumenberg: Die Genesis der kopernikanischen Welt, Frankfurt a. M. 1975, S. 201. Weitere Seitennachweise in Klammern im laufenden Text.
^[4] Meine Hervorhebung. – Karin Krauthausen hat gezeigt, wie Blumenberg dieses Modell transzendentaler Gesichtsspekulation aus Paul Valéry’s Essays über Leonardo da Vinci gewinnt und mit der phänomenologischen Methode der ›freien Variation‹ kurzschließt, vgl. Karin Krauthausen: »Hans Blumenbergs möglicher Valéry«, in: Zeitschrift für Kulturphilosophie 6, 1 (2012), S. 39–63.
^[5] Hans Blumenberg: »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos«, in: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt a. M. 2001, S. 327–405, hier S. 345.
^[6] Blumenberg formuliert seine Theorie der »Umbesetzung« in Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt a. M. 1988, S. 57–60.
^[7] Blumenberg: »Ernst Cassirers gedenkend«, S. 171.
^[8] Ebd., S. 170.