

Ke vztahu fenomenologie a literární teorie: poznámky k vlastní knize

Zden k Mathauser

Fenomenologie a um ní, fenomenologie a poezie, fenomenologie a estetika p edstavují spole n téma plné tenzí. Hned ta první je nápadná: zakladatel moderní fenomenologie, Edmund Husserl, napsal na tato témata málo, ale jeho odkaz zdá se být nejživ jší práv zde.

Transcendentální redukce je nejzazší mezi t emi druhy Husserlových redukcí: první je fenomenologická, je spjata s redukcí všech násos na p edm t – nev deckých i v deckých; druhá, eidetická, trvá na redukcí modu reality a usiluje o ryzí esenci p edm tu; t etí – transcendentální – redukuje i tento zisk, usiluje o redukcí univerzální, skládá absolutní odpov dnost na bedra poz sta veného transcendentálního subjektu. Je to vlastn nejstate n jší filosof v duchovní in, ontologicky univerzální práv tak, jako byl pro etiku univerzální Kant v kategorický imperativ a pro estetiku Kantovo „interesseloses Wohlgefallen“ (nezaujatá libost). Poté, co se prokázalo, že jsme schopni dát veškerou realitu do závorky, odmyslet její reálný modus, záleží už jen na transcendentálním subjektu, který má v sob virtuáln každý jedinec, zda a jak stvo í sv t znovu. Když výte ný básník Leonid Martynov v básni Ja vas ljublju! napiše „Ves' mir tvorju ja zanovo“ („Já celý vesmír znovu vytvo ím“ – kv li lásce lyrický subjekt celý sv t stvo í znovu!), pak to zazní jak proklamace transcendentálního já.

Je nutno o istit pohled mladé inteligence na fenomenologii, její obraz je postaven na hlavu. Vládne tu názor, že fenomenolog podává popisné, p esné a nudné referáty o v ci na zp sob nezaujatého policejního protokolu. Nikdo netuší (pravda, pokud nejde nap . o absolventa estetiky), že fenomenologická redukce – mluveno slovy Jana Pato ky¹ – je akt tvo ivý. Anebo vra me se k Husserlovi a formulujme v ci takt: v dy nutn – a ovšem ze svého hlediska ú eln – zužují reflektovaný p edm t na sv j odborný aspekt. Takto zúžený p edm t nesporn esteticky pohasíná, kdežto p edm t o íšt ný na d e , na samu esencialitu, naopak svítí, košatí se, rozkvétá. Každá estetika, protože aspekt dynamí ností nem že obejít, je nutn nakonec fenomenologická. Já tady z - stanu na p d teorie a historie literatury, ale to, co si z práv e něho pro ni

¹ „Fenomenologická redukce není n jakou abstrakcí, ochuzením. Naopak, v produkci transcendentálního diváka máme n co navíc proti tomu, co zkušenost v b žném smyslu je. Absolutní v domí v reflexivním rozšt pu vyprodukovalo n co, co se ve sv t nevyskytuje, ani vyskytovat nem že. V tomto smyslu je fenomenologická redukce tvo ivý akt.“ Pato ka, Jan. Úvod do fenomenologické filosofie. Praha : Oikoymenh, 1993, s. 58.

ponechám, je kreativní dynamí nost. Tu hledáme všude.² V soudobých filosofických a estetických textech co chvíli teme, jak Husserl v dynamicky p edpokladový, p edch dný p ístup pomáhá ešit problém.

N kte í spole ní jmenovatelé fenomenologie a avantgardy jsou obecní známi: antipsychologismus, intencionalita, p edm tnost, synchronie a simultánnost (ale i pou ení o fenomenologii objekt asových), bezprost ední z ení relací a interferen ních globál , snaha o intuitivní naz ení smyslu ukrytého v p edm tné intenci a totožného s esencí p edm tu. I když zvlášť pro pou ení o intenci – jednak coby složce aktu v domí, jednak coby statusu, jenž je akty v domí prop j ován p edm t m – je pro mne Ingarden velmi d ležitý, p ece jen m j hlavní zájem je jiný: jde mi o teoretické otázky z pomezí fenomenologie a sémiotiky, jak se projevují nahlíženy prizmatem pojmu Pražské školy (v etn podn t došlých z ruské školy formální, jakož i koncep-t Bachtinových a Losevových). Historickou látku si volím zvlášť z ruského symbolismu a ruské avantgardy, jmenovit poezie kubofuturistické, a z eského poetismu. Úvodem n kolik slov k pomezí fenomenologie a hermeneutiky v mém pokusu o „model um lecké situace“, jak je uveden i v prezentované knize.³

Ovšemže recipient um leckého textu nemyslí p i etb na to, zda nyní vnímá text jako dílo-znak nebo jako dílo-v c, zda jako artefakt nebo jako estetický objekt, zda má p ed o ima referent daného textu nebo zda má p ed sebou jev, který leží v blízkosti referentu, a p esto je n ím jiným. (Pokusem po posledním sl vku „nebo“ se snažím – zatím aspo ve zkratce – zaplnit vakuum, na n ž v asopise eská literatura⁴ upozornil Aleš Haman v analýze diskuse b hem lo ského bohemistického kongresu: je t eba jasn íci, jak se stavíme k otázce referentu um leckého textu v dob , kdy se všeobecn mluví o jeho problemati nosti a unikavosti.) tená samoz ejm nemyslí na kategorie, mezi nimiž je i referent, v tšinou je ani nezná, ale myslí v t chto kategoriích – a je zná, nebo nezná. Myslí jimi, orientuje se jimi, neznámými mu í netematizovanými jím, tak jako vnímáme sv t ve smyslovém názoru prostoru a asu, aniž bychom mysleli na smyslový názor, jenž nám umož ũje orientovat se. Ostatn známe ze své zkušenosti výjime né chvíle, kdy náhle zastihneme um nov d nou kategorii p i tom, jak – „alogicky“ a š astn – nám p ehodila ve v domí modus, v n mž máme vnímat p edm t: jdu ve erním Starým M stem pražským a náhle si uv domím, že je vnímám jako divadelní kulisy.

² Mathauser, Zden k. „Dynamický obraz d jin ruské literatury“. Tvar 2005, . 10, s. 8. Recenze knihy: Svato , Vladimír. Prom ny dávných p íb h . O poetice ruské prózy. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2004.

³ Mathauser, Zden k. Báse na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatu e a literární v d . Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2005, s. 36–39.

⁴ Haman, Aleš. „T etí Sv tový kongres literárn v dné bohemistiky“. eská literatura 2005, . 6, s. 889n.

Zden k Mathauser

Nuže p edstavme si v „estetické situaci“ na stran ozna ujících dilo coby a) estetický objekt a v jeho sousedství totéž dílo coby b) zám rné dílo-znak (estetický objekt je do jisté míry jeho dubletou), dále pak stále totéž dílo coby c) reálný artefakt (v í n mu je estetický objekt oponentem, a to pro sv j ontologický – „pouze intencionální“, nikoli reálný – status), kone n coby d) nezárné dílo-v c (jeho odlišnost od artefaktu ješt pojednáme). Vybavení intencionálním statusem jakožto výlu nou vlastností pouze estetického objektu však opakujeme po fenomenologicky orientovaném estetikovi Broderu Christiansenovi jeho slova t m sto let poté, co je vyslovil, a omezujeme se jen na n . Mohlo mi ovšem leccos ujít, a tak jen pro jistotu: není na ase ptát se po intencionálním statusu i jiných složek „um lecké situace“? Myslím, že bychom m li na stran ozna ovaných tž status rozhodn p iznat ur ité dublet referentu, která je zvlášt pro um lecký kontext p esv d iv jší než referent sám.

Referent um leckého textu je skute n nesmím prchavý: mizí nejen z d vod uvád ných dekonstruktivisty v souvislosti s jakýmkoli referentem, ale i ze specifických d vod platných pro um ní. Referent coby izolovaný p edm t tu mizí pro svou dekompozici, o níž teme u Muka ovského (referentem um leckého textu je celá recipientova životní a um lecká zkušenost), a referent vyprchává i vzhledem k autoreferenci um leckého textu. Um lecká výpov referuje o sob samé: rychle obchází vn jší referent (kde se „normáln “ znak sám sob zcizuje) a – jen sémanticky pozna ena „transcendenci v imanenci“, tj. letmým, ihned odvolaným náznakem své transcendence k vn jšímu referentu – se vrací zp t do svého výchozího prostoru, do prostoru znaku. V pouhém náznaku se rýsující vn jší referent je p írozen zbaven reálného statusu: „V poezii jsou kv ty, které nejsou ani v jedné kytici,“ citoval Roman Jakobson francouzského básníka ve své pražské knize z roku jednadvacátého.⁵

Ale to už p icházíme k obecné pou ce o intencionálním charakteru p edm tností v um leckém textu, a díky intencionalit se v prostoru ozna ovaného, resp. zastupovaného, dostáváme k avizované jiné entit , p esv d iv jší, než je prchavý vn jší referent.

Nap . v pojednání o van Goghov obrazu Boty v Heideggerov Zrození um leckého díla jist není ozna ovaným prost tovar odpadlý od svého uživatele, vn jší referent obda ený modem reality platným v pojetí p írodov dném, ale zato má v tomto textu úst ední význam n co jiného. Ve svém pokusu o model um lecké situace nazývám tuto entitu i v prezentované knize portrétovaným p edm tem: jsou to stále ješt boty, ale není už to anonymní obuv a také to ješt není obraz (malí Kazimir Malevi mluvil, jak se do ítáme u Tomáše Glance,⁶ o praobrazu), je to p edm tná stopa uživatelky páru bot, interferen ní

⁵ Jakobson, Roman. Novejšaja ruskaja poezija. Praha : Politika, 1921, s. 47.

⁶ Glanc, Tomáš. Videnije ruskich avangardov. Praha : Univerzita Karlova v Praze, 1999, s. 75.

dvojp edm t, obda ený talentem být zobrazen a pot ebou být zobrazen: je na cest k obrazu. O tomto „portrétovaném p edm tu“ m žeme podle mého názoru mluvit jako o nositeli intencionality na stran ozna ovaných – na rozdíl od estetického objektu coby nositele intencionálního statusu na stran ozna ujících. Martin Heidegger dává intencionálnímu rázu „portrétovaného p edm tu“ promlouvat metaforicky: na obraze není bláta nalepeného na vesnické boty; bylo by to sice výmluvné, ale p íliš t žkopádné, ilustrativní sv dectví o užití bot a tím i o jejich vhodnosti, šikovnosti. Natolik materiální kontext Heidegger (stejn jako už van Gogh) zredukoval. Zato však vytušil ulp vši na k ži podrážek syrost zem , sychravostí prosycenou samotou, osam lost ve erní cesty z pole dom ! V myslitelových metaforách jako by na podrážkách utkv l jen ryze intencionální, dematerializovaný a metaforizovaný modus textu. (Navozena je ostatn i jiná – v daném p ípad asi obecn p íjímaná – metafora: „portrétován“ je tu starý manželský pár. Jedna bota – muž s hlavou vzp ímenou, druhá, menší – žena s hlavou nachýlenou.)

Další p ípad, kdy se op t tází, zda n co neopomíjíme, je spjat s Muka ovského odlišením mezi dílem-v cí a dílem-znakem v jeho proslulé studii o t chto pojmech z roku 1943.⁷ Op t p jde o košat ní a um notvorná drhnutí, jež nám unikají, pokud nezvažujeme plod redukci a nadále ztotož ujeme dílo-v c s artefaktem, a koli to už v první polovin ty icátých let u Muka ovského neplatí. Platilo to pro jeho sta z poloviny t icátých let „Um ní jako sémiologický fakt“: tehdy se ješt Muka ovský nedistancoval od Zichovy zám mostní, plánující estetiky a vládla u n ho identita mezi dílem-znakem, artefaktem a dílem-v cí. P edstavme si to na pozadí první poloviny t icátých let s jejich st ízlivostí, scientismem, inženýrií, zatímco druhá p le let t icátých a léta ty icatá jsou n co jiného: Evropou táhne vlna iracionálnosti i v dobrém slova smyslu (viz touhu po svobod a spontánnosti práv ve studii Muka ovského!), i ve smyslu špatném; o spole enských formách iracionálnosti té doby lépe nemluvit.

V roce t ia ty icatém je dílo-v c triumfem studie Muka ovského. Je to útvar nutící k zamýšlení už proto, že je vymezen adou zápor : dílo-v c není dílo-znak, není to p íroda a není to artefakt. Popo ad : není to dílo-znak, protože „v c“ na rozdíl od „znaku“ je nezám rná a významov nesjednocená (zase zápor!), je svobodná a otev ená jako p íroda: viz mé n kdejší srovnání s veršem z Rilkeho Osmé duinské elegie, kde modelem p írodním, živo íšné otev enosti je „nirgendsw ohne nicht“ ili ono „kde“, jež by se zjevilo otev ené tehdy, když by se od sl vka „nikde“ odpoutalo jeho „ne-“ a opušt ná st na sl vka kde by

⁷ Muka ovský, Jan. „Zám most a nezám most v um ní“. In týž. Studie z estetiky. Praha : Odeon, 1966, s. 89–108.

zela doko án.⁸ Dílo-v c je však skute n jen „jako“ p íroda, výslovn se dílo-v c p írod jen podobá, není p írodou (nic se tu nepraví o ontologickém statusu díla-v ci, mluví se jen o jeho chování, tj. nezám rném konání), proto však také není ani artefaktem: ten je zde výslovn nazýván zám rným a má jasn reálný ontologický status. Zatímco jím je artefakt vybaven pozitivn , dílu-v ci jaksi ustupuje svou um lostí: je um lý, kdežto dílo-v c na rozdíl od artefaktu je p írozené. Bude dobré dbát termín Muka ovského: p írodní kontra p írozené. A tak artefakt už tu figuruje jen coby relikť ze Zichovy zám rnostní estetiky, kterou nyní Muka ovský jako celek odmítá. Nám dnes nejde ani tak o to, že – nerozlišujíc dílo-v c a artefakt – nem žeme docenit takové lah dky u Jana Muka ovského, jako je zám rné torzo, vlastn zám rná nezám rnost. Jde však zvlášt o to, že se v textech postmoderny stup uje kladení p es sebe rovin zám rn „nezám rných“ a nezám rn „zám rnostních“: když se pak zam uje spontánní dílo-v c se zám rným artefaktem, nelze na to prost sta it.

Dílo-v c, vymezené negacemi a redukcemi, je podle nás kandidátem na status intencionality: z ní má onu schopnost rozvíjení se, o níž jsme mluvili výše. Marie Kubínová vystihla výborn záležitost – nazval bych ji op t d sledkem „reduk ního košat ní“ – spjatou s dílem-v cí: „...v ‚nezám rných‘, tzv. ‚v cných‘ momentech díla se soust e uje nikoli mén , nýbrž naopak více specificky um lecké významové energie než v ‚zám rných‘, tzv. ‚znakových‘.“⁹ Jestliže tu bylo e eno, že u Muka ovského je dílo-v c vymezeno jen negacemi, um la M. Kubínová záležitost vyslovit i terminologií pozitivní.

P ipomínali jsme tezi, podle níž um lecká výpov referuje o sob samé. Je to však v um lecké situaci jediný návrat zhruba do výchozí roviny? Máme za to, že takových návrat je tu ada a že si odpovídají. Jak usiluje prokázat náš model um lecké situace, je takovým návratem i tzv. um ní neum t, metahabilita: je-li po áte ní dovednost habilitou, virtuóznost superhabilitou (strávení, pohlcení veškerých možností), pak takový návrat k po áte ní dovednosti, který má v sob zabudovánu zkušenost superhability (je tematizací a ironizací virtuóznosti a obnovuje množinu možností), nazývám metahabilitou. Jev sám je u klasik jako Kant, Hegel a Nietzsche i v doznání ady um lc znám výborn , ale je myslím dobré p ipomenout, že jde o jev paralelní s autoreferencí: obdobným návratem, jako je autoreference v prostoru referování, ozna ování, zastupování, je metahabilita v prostoru realizace, dovednosti, a to díky stravování materiálu, jeho absorpci. Zvýrazn ní jednoho druhu návratu bývá v konkrétním um leckém díle provázáno intenzifikací zp sobu druhého. V díle

⁸ Mathauser, Zden k. Cit. d., s. 318.

⁹ Kubínová, Marie. Sondy do sémiotiky literárního díla. Praha : Ústav pro eskou literaturu AV R, 1995, s. 121.

Vladislava Van ury rozkošn metahabilitní podoba výrok postav – jejich virtuózností prošlá neohrabanost – autoreferen n p ipoutává tená ovu pozornost k text m samým.

Ve své knize krom t chto dvou návrat – autoreferen ního a meta-habilitního – uvádím další dva – op t navzájem se podmi ující a intenzifikující: p i prvé m se materiál z nástroje tvorby stává jejím iniciátorem a indikátorem, p i druhém se dílo-v c zcizuje ve svých protikladech a vrací se do prostoru, kde je o ekává estetický objekt se svým intencionálním bohatstvím a dále artefakt se svou materiální v cnatostí, již se vyvažuje a dopl uje intencionálnost jeho soused , estetického objektu a díla-v ci. „Revizorské syžety“ rozší ené v dob Gogolov si vyžádaly ur ité syžetové zam ení Gogolovy hry: potud je zde normující odchylka „materiálu“ od jeho služebného úzu. I když „aplikace“ rámcového syžetu dopadla zásluhou oduchovného Gogolova díla-v ci odlišn od scénických soub žc , p ece jen výchozí skute nostní materiál poskytl v prostoru výsledného estetického objektu – jak dodnes vidno – ne ekané intencionální bohatství alternativ pro inscenaci Gogolovy komedie.

Paradoxem knihy se m že jevit to, že metodologicky mí í k Husserlovým redukcím, v etn té obtížn pochopitelné, bazírující na transcendentálním já, a p itom se opírá o etapu vypadající možná zcela opa n : o kubofuturistickou avantgardu v etn Majakovského, v jehož já leckdo vidí jen agita ního k ik-louna. Autor prezentované knihy si to kdysi schytil od lektora rukopisu své dávné knihy o Vl. Majakovském a ruské avantgard (Um ní poezie, 1964): „Jaká je proboha souvislost mezi Husserlem a Majakovským?“ napsal tenkrát oponent, a m la-li kniha vyjit, musel autor své sblížení Husserlova transcendentálního já s básnickým transcendentálním já Majakovského z tehdejšího rukopisu vyjmout (uplatnil je pozd ji p i rozlišení básnického subjektu na empirický, transcendentální a existenciální).¹⁰ Nakonec kniha vyšla v polovin šedesátých let do atmosféry p ízniv jší, dostala dokonce i cenu nakladatelství eskoslovenský spisovatel. Do nyn jší knihy z ní bylo za azeno n kolik ukázek.

Když jsem p ed n kolika lety p ednášel v Budapešti o literární v d a fenomenologii, tak tamní vedoucí široce založeného fenomenologicko-literárn v dného programu Anna Hanová prohlásila, že byla v Praze v letech šedesátých na stáží a že byla udivena spojením fenomenologie a Majakovského. Neodvažují se íci, zda a do jaké míry ji to podnítilo ke studiu vazby mezi fenomenologií (tam se p stuje zvlášt špetovská verze) a Pasternakem. Samoz ejm je to vazba výte ná: Pasternak byl sám ve filosofii orientován fenomenologicky a jeho výrazn p edm tná, podle Jakobsona metonymická poezie (aniž by byla jakoukoli ilustrací filosofických názor) opravdu m že být na-

¹⁰ Mathauser, Zden k. Cit. d, s. 53n.

Zden k Mathauser

z ena jako básnická paralela fenomenologické intencionální p edm tnosti. Budapešťští v dci zpracovávají výborn p edm tný, metonymický aspekt fenomenologie (dal by se nazvat zákrytovým: zobrazovaný p edm t už má v sob veškerou následnou fantazii, kryje se se zobrazujícím a nakonec i se zobrazením), psal jsem o tom p ed asem ve Slavii. Avantgardní p edm tnost, jak dokládá i má nová kniha, mi v šedesátých letech nebyla cizí jednak díky tomu rozší enému pojetí p edm tu zobrazení, jednak díky avantgardnímu veš ismu a v cnatosti, o fenoménu v c píši dosud. Krom Majakovského kosmického já byla tu i Majakovského velká metafora, která dokáže organizovat celou báse i nemalou ást poémy a z níž vyr stají metafory sekundární. U Pasternaka je zájmeno já sice ásté, ale netematizuje se tu zp sob Majakovského já kosmického: Pasternak v lyrický subjekt setrvává spíše v ur itém impresionistickém kontextu, zato je to ovšem „impressionismus v ného“!

A te skute ný záv r. Tenkrát, v roce 1963, kdy šlo o vydání mé knihy, se tady naš t stí objevil polský žurnál Estetyka (1962), redigovaný nezapomenutelnými postavami Wladyslawem Tatarkiewiczem a Štefanem Morawskim, a tam byla studie Piwockého „Husserl i Picasso“ (blíže k naší sou asnosti: známe zase n kolik studií i H. R. Seppa na téma Husserl a Kandinskij). Takže si propletenec mezi fenomenologií a avantgardou, resp. modernou, ve svém pov domí mohu podržet. Když jsem p ed asem psal posudek na grantový projekt s názvem „Krise avantgard“, poradil jsem týmu název „Krise a sláva avantgard“. Dodávám: jakož i fenomenologie, pokud jí má kniha p íliš neublížila.

Zur Beziehung von Phänomenologie und Literaturtheorie

Bemerkungen des Verfassers zu seinem Buch Das Gedicht in Reichweite des Eidos

Das präsentierte Buch ist um ein Verfahren bemüht, das der modernen Literaturwissenschaft als einer Disziplin verpflichtet ist, die sich vor dem Hintergrund der zu behandelnden Kunstwerke vor allem mit ihrer Voraussetzung – der Literalität selbst, bzw. mit der Art des ästhetisch Möglichen – befasst. Im Kontext der strukturalistischen Bevorzugung von „Situationen“ wird in unserem Buch Literalität mittels eines Quadrat-Modells der „künstlerischen Situation“ begründet. Die Dynamik dieser Situation, d. h. die der Literalität eigene Spannung, wird in unserem Modell mittels zweier einander entgegengesetzter Umkreise sichtbar. Der äußere und der innere Umkreis setzen sich vorwiegend aus Begriffen und Auffassungen der Prager Schule (besonders von Muka ovský) zusammen. Sie sind als „Doppelgänger“ aufgefasst: zur Dublette des Werk-Zeichens, das am äußeren Umkreis figuriert, wird das ästhetische Objekt am inneren Umkreis, analog steht es mit der Beziehung

von Werk-Ding und Artefakt, weiter mit der Beziehung von Referenten und „porträtiertem Gegenstand“, von allgemeinem Material und dem einzigartigen, nur für das gegebene Kunstwerk gültigen kulturellen Material. Entspricht der äußere Umkreis der Folge innerhalb der „Logik“ der Entstehung des Kunstwerks und seiner Nutzung (d. h. vom absichtlichen Werk-Zeichen über den simplifizierten Referenten und das allgemeine Material bis hin zum unabsichtlichen, natürlichen, d. h. freilich der Natur nur ähnlichen Werk-Ding), so verhält es sich bei den gegensätzlichen (ästhetisch intensiveren) Dubletten der angeführten Auffassungen, wie wir ihnen am inneren Umkreis begegnen, umgekehrt.

Aufgrund der Verknüpfungen zwischen den Abschnitten beider Umkreise ergibt sich z. B. die Kurve der für die Kunst spezifischen Autoreferenz (das Werk-Zeichen referiert zuletzt über sich selbst): diese Kurve zielt vom Werk-Zeichen zum Raum des Referenten, kehrt aber dank dem (ästhetisch mehr qualifizierten) „porträtierten Gegenstand“ in den Raum des Werk-Zeichens und des (wieder ästhetisch mehr qualifizierten) ästhetischen Objekts zurück. Analog und mit der ersten Rückkehr verbunden entstehen in unserem Modell auch die Kurven von anderen Weisen der Rückkehr: es ist die Rückkehr von dem natürlichen Werk-Ding über das Werk-Zeichen und über das intentionale ästhetische Objekt zum sinnlich aufnehmbaren Artefakt, sodann die Rückkehr von der primären Geschicklichkeit des Menschen und über den Gipfel der Virtuosität zur höchsten „Kunst des Nichtkönnens“ und schließlich die Rückkehr von dem nützlichen und dienstbaren Material zu solchem Aspekt des Materials, wo dieses selbstzweckmäßig und eher inspirativ erscheint.

Beide Umkreise im Modell der „künstlerischen Situation“ stellen ein großes Arbeitsfeld für die Phänomenologie der Kunst dar. Zum Beispiel schon vor fast einhundert Jahren hat B. Christiansen den Modus des ästhetischen Objekts als intentional bezeichnet. Wie jedoch erscheinen die weiteren Bestandteile der „künstlerischen Situation“, von denen hier die Rede ist, nach den neuen Erfahrungen von Husserls Phänomenologie und u. a. des russischen Formalismus und der Prager Schule - z. B. nach der Erfahrung ihrer Harmonie vor mehr als 80 Jahren?