



Das Verhältnis von Kunst und Religion in der Philosophie Michel Henrys

Subjektivität, Religion, Kunst, Ethik, Leben

Jörg Disse

Eingegangen: 17. Juli 2022 / Angenommen: 3. November 2022
© Der/die Autor(en) 2022

Zusammenfassung Der Artikel befasst sich mit der Beziehung zwischen Kunst und Religion in der Philosophie des französischen Phänomenologen Michel Henry. Henry entwickelt eine Philosophie der Kunst, indem er Kandinskys Kunsttheorie auf der Grundlage seiner Phänomenologie des Lebens interpretiert. Kunst ist ein Ausdruck von Leben bzw. Subjektivität. Unter Leben oder Subjektivität versteht Henry die passive Selbstaffektion des Subjekts diesseits intentionaler Selbstreferenz. Selbstaffektion ist nach Henry nur möglich, wenn sich das Individuum, indem es sich auf sich selbst bezieht, gleichzeitig auf das absolute Leben bezieht. Unter Religion aber versteht Henry diese Bindung des Individuums an das absolute Leben. Indem Kunst Ausdruck des Lebens ist, ist sie somit zugleich ein Ausdruck von Religion.

Schlüsselwörter Kandinsky · Phänomenologie · Subjektivität · Selbstaffektion · Absolutes Leben

✉ Jörg Disse
Theologische Fakultät Fulda/Marburg, Marburg, Deutschland
E-Mail: disse@thf-fulda.de

The relationship between art and religion in the philosophy of Michel Henry

Subjectivity, religion, art, ethics, life

Abstract The article deals with the relationship between art and religion in the philosophy of the French phenomenologist, Michel Henry. Henry develops a philosophy of art by interpreting Kandinsky's theory of art on the basis of his own phenomenology of life. Art is an expression of life or subjectivity. By life or subjectivity, Henry means a passive self-affection of the subject on this side of intentional self-reference. According to Henry, self-affection is only possible if, in relating to himself, the individual relates at the same time to absolute life. Religion is for Henry this link of the individual to absolute life. By being an expression of life, art is therefore at the same time an expression of religion.

Keywords Kandinsky · Phenomenology · Subjectivity · Self-affection · Absolute life

Le rapport entre l'art et la religion dans la philosophie de Michel Henry

Subjectivité, religion, art, éthique, vie

Résumé L'article traite du rapport entre art et religion dans la philosophie du phénoménologue français, Michel Henry. Henry développe sa philosophie de l'art en interprétant la théorie de l'art de Kandinsky sur la base de sa propre phénoménologie de la vie. L'art est une expression de la vie ou de la subjectivité. Par vie ou subjectivité, Henry entend une auto-affection passive du sujet en deça de toute référence intentionnelle du sujet à lui-même. L'auto-affection n'est possible que si, en se rapportant à soi-même, l'individu se rapporte en même temps à la vie absolue. Par religion Henry entend ce lien de l'individu à la vie absolue. En étant l'expression de la vie, l'art est donc en même temps une expression de la religion.

Mots-clés Kandinsky · Phénoménologie · Subjectivité · Auto-affection · Vie absolue

Ein prägendes Merkmal der frühen modernen Kunst ist ihre „Preisgabe der Repräsentation“ („abandon de la représentation“, Riout 2000, S. 25). Nicht die Darstellung eines bestimmten Gegenstandes oder eines kulturellen Gehaltes steht im Vordergrund, sondern, wie Fernand Léger es ausdrückt, der malerische Wert („valeur picturale“) des Gemäldes als solcher (vgl. Riout 2000, S. 44). Diese Preisgabe gipfelt in der mit Wassily Kandinsky beginnenden abstrakten Malerei, die auf die Abbildung von etwas in der äußeren Welt Gegebenem ganz verzichtet. Im Dämmerlicht erblickt Kandinsky 1910 in seinem Atelier ein von ihm selbst gemaltes Bild, das ihm „unbeschreiblich schön“ erscheint, und an dem er, weil an die Wand angelehnt auf der Seite stehend, nur Formen und Farben, aber keine Gegenstände erkennt, während am nächsten Tag bei Tageslicht, wo er zugleich die Gegenstände sieht, der Eindruck vom Bild stark geschwächt ist, und er gelangt zu dem Schluss:

„Ich wusste jetzt genau, daß der Gegenstand meinen Bildern schadet.“ (Kandinsky 1980, S. 38).

Die Entgegenständlichung der frühen modernen Kunst hat Konsequenzen für das Verhältnis von Kunst und Religion. Während die vormoderne Kunst „ideelle Gehalte, solche vor allem der religiös-kodifizierten Weltsicht zur sinnlich-sichtbaren Darstellung“ bringt, befreit die moderne Kunst sich „von diesen externen Bezugssystemen“. „Auch die Frage ihres Verhältnisses zur Religion kann nicht mehr mit Bezug auf etwaige Symbolisierungs- oder Repräsentationsleistungen diskutiert werden.“ Diese *ex negativo* Beschreibung des Verhältnisses von moderner Kunst und Religion von Wilhelm Gräb (Gräb 1998, S. 62), die in dieser Radikalität vor allem auf die abstrakte Kunst zutrifft, wirft die Frage auf, ob nicht jenseits solcher Symbolisierungsleistungen dennoch eine positive Bestimmung des Verhältnisses von moderner Kunst und Religion möglich ist. Mit Gräbs Worten ist dies nur möglich, wenn Kunst Religion zur Sprache bringt, „ohne etwas Bestimmtes über diese mitzuteilen“ (Gräb 1998, S. 70). Das jedoch kann die moderne Kunst, wenn sie als Ausdruck religiöser Subjektivität verstanden wird, als Ausdruck religiöser Subjektivität im malerischen Wert des Kunstwerkes. Zwar hat die gegenwärtige Kunst inzwischen eine Rückkehr zum Figurativen vollzogen, die Befreiung von den externen Bezugssystemen in der frühen modernen Kunst hat jedoch die Möglichkeit eröffnet, das Verhältnis von Kunst und Religion unabhängig von der Idee einer Vergegenständlichung religiöser Gehalte zu bestimmen. Es ist Raum geschaffen worden für eine gewissermaßen transzendente, in der Beschaffenheit der menschlichen Psyche gründende Bestimmung dieses Verhältnisses.

Ein beachtenswertes Beispiel für die Ausformulierung einer solchen Verhältnisbestimmung stellt die Kunstphilosophie des französischen Phänomenologen Michel Henry (1922–2002) dar. Henry entwirft auf der Grundlage seiner Phänomenologie des Lebens und mit Blick auf die Malerei des genannten Wassily Kandinsky eine Kunstphilosophie, die ihre Inspirationsquelle im Verständnis moderner Malerei als Auflösung der klassischen gegenständlichen Malerei findet und zugleich von einem von der modernen Subjektphilosophie geprägten Verständnis der menschlichen Psyche ausgeht. Kunst ist für Henry in erster Linie Ausdruck von Subjektivität bzw. von Leben. Weil aber Religion intrinsischer Bestandteil von Henrys Subjektivitäts- und Lebensverständnis ist, erweist sich die Kunst – jenseits aller Symbolisierungsleistungen – zugleich als ein Ausdruck von Religion.

Henrys Kunstphilosophie gelangt vor allem in seinem noch nicht ins Deutsche übersetzten Buch „Voir l’invisible. Sur Kandinsky“ (1988) zur Darstellung. Das Verhältnis von Religion und Kunst wird neben diesem Werk noch in einem ebenfalls unübersetzten Interview mit dem Titel „Art et phénoménologie de la vie“ (1996) ausführlicher thematisiert. Zum besseren Verständnis der Subjektphilosophie, die seiner Kunstphilosophie zugrunde liegt, ist es sinnvoll, den Aufsatz „Phénoménologie de la vie“ (2001) sowie die späten religionsphilosophischen Schriften „C’est moi la vérité. Pour une philosophie du christianisme“ und „Incarnation: une philosophie de la chair“ (2000) hinzuzuziehen.¹

¹ Vgl. das Literaturverzeichnis.

Meine Darstellung erfolgt in vier Schritten bzw. Abschnitten. Ich beginne 1) mit einer knappen Skizze seines Phänomenologieverständnisses, befasse mich 2) mit seiner Kunstphilosophie in ihrer Beziehung zu den kunsttheoretischen Schriften Kandinskys, erarbeite 3) Henrys subjektphilosophisches Religionsverständnis, um schließlich 4) auf der Grundlage der drei ersten Punkte das Verhältnis von Kunst und Religion bei Henry zu bestimmen.

1 Das Phänomenologieverständnis

Michel Henrys Phänomenologie gründet in der Unterscheidung zweier Erscheinungsweisen von Phänomenen, zweier Arten von „Phänomenalität“ (Henry 2003, S. 59 f., 2005a, S. 13 f.).² Sie entsprechen zwei Formen von Phänomenologie, eine Phänomenologie der Welt und eine Phänomenologie des Lebens.

Welt begegnet uns, indem wir uns intentional auf sie richten. Intentional richtet sich ein Subjekt auf ein Objekt, das er als von sich unterschieden erfährt, als etwas außer ihm Seiendes. Selbst im Fall eines Denkaktes oder wenn wir uns selbst zum Objekt einer intentionalen Bezugnahme machen, beziehen wir uns in gewisser Weise auf etwas Außer-uns-Seiendes. Die Art des Erscheinens, die Phänomenalität von Weltlichem ist mit anderen Worten das Vor-uns-da-sein von etwas:

„Als intentionales Bewußtsein verstanden, ist dieses letztere nichts anderes als die Bewegung, wodurch es sich ins Außen entwirft; seine ‚Substanz‘ erschöpft sich in diesem Ins-Außen-Kommen, welches die Phänomenalität hervorbringt. In einem solchen Ins-Außen-kommen, in einer Distanzierung zu offenbaren, heißt sehen lassen. Die Möglichkeit der Schau beruht in dieser Distanzierung dessen, was vor das Sehen gesetzt und somit von ihm gesehen wird.“ (Henry 2003, S. 61, 2005a, S. 15)

Anders gibt sich uns Leben. Es kann natürlich auch – in der Biologie etwa – als Weltphänomen in Erscheinung treten. Die besondere Phänomenalität jedoch, durch die sich Leben gibt, steht im Gegensatz zum Welterscheinen:

„Während letzteres im ‚Außer-sich‘ entbirgt, da es nur das ‚Außer-sich‘ als solches ist, so dass alles von ihm Entborgene äußerlich, anders, different ist, besteht das erste entscheidende Merkmal der Lebensoffenbarung darin, daß diese – da sie keinerlei Kluft in sich trägt und sich niemals von sich unterscheidet – immer nur sich selbst offenbart (...). Somit verschwindet im Fall des Lebens der Gegensatz zwischen dem Erscheinenden und dem Erscheinen ...“ (Henry 2003, S. 65, Henry 2005a, S. 19)

Leben erscheint, ohne dass es zu einer Unterscheidung von Subjekt und Objekt kommt. Das Leben ist mit Henrys Worten „Selbstoffenbarung“ (Henry 2003, S. 65, 2005a, S. 19) im Sinn von „pathischer Selbstaffektion ohne Kluft noch Abstand sich selbst gegenüber“ (Henry 2003, S. 71, 2005a, S. 27). Es gibt keinen Gegensatz von

² Für eine ausführlichere Darlegung von Henrys Phänomenologieverständnis verweise ich auf Remmel (2021, S. 61–135).

Erscheinendem und Erscheinen. Das Leben „behält (...) das von ihm Geoffenbarte in sich“ (Henry 2003, S. 66, 2005a, S. 21).

Henrys Phänomenologie des Lebens untersucht dieses sich unmittelbar selbst affizierende Leben. Leid, Freude, Schmerz usw. sind unterschiedliche Lebensmodalitäten, unterschiedliche Weisen, wie sich das Leben erfährt (Henry 2003, S. 70, 2005a, S. 26). Es gibt positiv erlebte Modalitäten wie Eindrücke („impressions“) der Lust und des Glücks und negativ erlebte Modalitäten wie Eindrücke des Schmerzes und der Trauer (Henry 2003, S. 71, 2005a, S. 26). Dabei liegt allen Modalitäten eine ihnen vorausliegende, eine transzendente Affektivität zugrunde (Henry 2000, S. 89, 97, 2002, S. 102, 111), ein kontinuierlich gegebenes Sichselbstempfinden, welches durch die sich stets ändernden Modalitäten der Selbstaffektivität hindurch erhalten bleibt.

Aus Sicht der Phänomenologie des Lebens ist sich das Subjekt zudem stets als lebendiger Körper, als „chair vivante“, wörtlich übersetzt als lebendiges Fleisch gegeben. Damit ist nicht der Körper als Objekt gemeint, sondern der Körper, aus dem heraus man lebt (Henry 2000, S. 172 ff., 2002, S. 190 ff.), der transzendente Körper, der riecht, sieht, berührt, hört usw., der aber unsichtbar ist, solange man sich nicht intentional als Objekt auf ihn bezieht (Henry 2003, S. 73, 2005b, S. 29). Der transzendente Körper ist nicht Objekt, sondern Prinzip der Erfahrung (Henry 2000, S. 158 f., 2005b, S. 176). Leben als selbstaffizierte, verkörperte Subjektivität ist das wesentliche Thema von Michel Henrys Philosophie.³

2 Kunst als Ausdruck von Leben

Auf der Grundlage dieses Phänomenologieverständnisses entwickelt Michel Henry in „Voir l'invisible. Sur Kandinsky“ unter Heranziehung von Kandinskys kunsttheoretischen Schriften, vor allem von „Über das Geistige in der Kunst“ (2017 [1911/12]) und „Punkt und Linie zu Fläche“ (2016 [1926]), eine Philosophie der Kunst.

Malen scheint sich zunächst ganz auf das äußere Phänomen zu beziehen. Man malt den Weltgegenstand, den man sieht (Henry 1988, S. 20). Das entspricht dem traditionellen, von den Griechen übernommenen Verständnis von Kunst. Kunst als Mimesis, wie von Platon definiert (Henry 1988, S. 20). Kandinsky versteht Kunst im Gegensatz dazu vom inneren Phänomen her. Die rein äußere Betrachtung des Kunstbetrachters beschreibt er wie folgt: „Mit kalten Augen und gleichgültigem Gemüt wird dieses Werk beschaut. Die Kenner bewundern die ‚Mache‘ (so wie man einen Seiltänzer bewundert), genießen die ‚Malerei‘ (so wie man eine Pastete genießt). (...) Diesen Zustand der Kunst nennt man l'art pour l'art.“ (Kandinsky 2017 [1911/12], S. 29) Das ist nicht die Kunst, wie Kandinsky sie versteht. Dem Betrachter oder auch Künstler soll es nicht um die „Mache“ gehen, um eine „künstlerische Nachahmung der Naturerscheinungen“ (Kandinsky 2017 [1911/12], S. 58). Der Künstler hat viel-

³ Man muss Henrys methodisches Verständnis einer Phänomenologie des Lebens nicht teilen, um seiner Analyse der Selbstaffektion wertvolle Einsichten abzugewinnen. Vgl. meine (sehr kurze) Kritik des Verhältnisses von Unmittelbarkeit und Selbstaffektion bei Henry in Disse (2020, S. 85 f.). Eine ähnliche Kritik, jedoch ausführlicher, formuliert Dan Zahavi (vgl. Zahavi 1999).

mehr die Aufgabe, „seine innere Welt zum Ausdruck (zu) bringen“ (Kandinsky 2017 [1911/12], S. 58). Kunst muss generell „auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele beruhen“ (Kandinsky 2017 [1911/12], S. 68). Nur das Bild ist gut gemalt, „welches innerlich voll lebt“ (Kandinsky 2017 [1911/12], S. 136). Der Kunstgegenstand muss mit anderen Worten eine „Vibration“ im Herzen hervorrufen, muss etwas im Menschen zum Klingen bringen (Kandinsky 2017 [1911/12], S. 50).

Dieses Ins-Spiel-bringen der Affektivität ist der Anknüpfungspunkt für Michel Henry (vgl. Henry 1988, S. 141). Das Kunstwerk soll Subjektivität bzw. Leben zum Ausdruck bringen (Henry 1988, S. 33). In der abstrakten Kunst aber geschieht dies Henrys Meinung nach in reinster Form. Sie stellt keine realen Gegenstände dar, weder Naturphänomene noch menschliche Ereignisse. Sie versucht die Dissoziation zwischen innerem Gehalt und den Mitteln der Darstellung, wie sie bei der gegenständlichen Kunst gegeben ist, zu überwinden (Henry 1988, S. 23). Worauf es ankommt, ist lediglich, dass das in der abstrakten Kunst Dargestellte Ausdruck des unsichtbaren Lebens ist. Die Kunst macht sichtbar, was unsichtbar ist („... a pour but de nous faire voir ce qu'on ne voit pas“, Henry 1988, S. 24). Weder der Inhalt (das unsichtbare Leben) noch die Mittel der Darstellung (abstrakte Formen) sind Bestandteile der Welt (Henry 1988, S. 23).⁴

Kandinsky versteht unter Abstraktion nicht die Vereinfachung eines konkreten Weltgegenstandes, vielmehr ist das Abstrakte für ihn etwas von der Realität der Welt völlig Getrenntes, das ihrer nicht bedarf (Henry 1988, S. 26f., 33). Für den Kubismus hat Abstraktion immer noch den Charakter einer Wiedergabe dieser Realität. Ein Berg, eine sitzende Frau, eine Geige werden in geometrischer Form dargestellt. Auch die abstrakte Kunst eines Malewitsch oder Mondrian bleibt für Henry ausschließlich auf die Welt bezogen, indem sie das erste Erscheinen des Äußeren als solches thematisiert – geometrische Gebilde von Länge, Breite und Tiefe als die gewissermaßen transzendente Bedingung aller Gegenständlichkeit (vgl. Henry 1988, S. 29f.). Die Darstellung von Abstraktem in Kandinskys abstrakter Kunst soll hingegen ausschließlich Ausdruck des Innern sein. Was nicht Ausdruck des Innern, bzw. mit Henry gesagt, des selbstaffizierten Lebens ist, ist für Kandinsky kein Kunstwerk (Henry 1988, S. 45). Was Henry Leben nennt, wird gewissermaßen zum alleinigen Konstruktionsprinzip („loi de construction“) des Kunstwerkes (Henry 1988, S. 48).⁵

Aufgrund der Selbstaffektivität des Lebens ist uns das Innere in Form von Emotionen, Gefühlen gegeben. Ziel der Kunst ist es von daher, Emotionen zu vermitteln (Henry 1988, S. 37). Kandinsky schreibt über sich selbst, er habe sein ganzes Leben lang nur Moskau gemalt, wobei Moskau für seine Erfahrung des Sonnenuntergangs über Moskau zu einer bestimmten Stunde, kurz bevor die Sonne rot wird, steht. Der Sonnenuntergang löste eine ekstatische Freude in ihm aus. Sie wurde zum Schlüsselerlebnis für sein gesamtes Kunstschaffen, zu dem, was wiederzugeben das

⁴ Ob man die Mittel (Formen und Farben) wirklich von der „Welt“ trennen kann, ist allerdings angesichts ihrer visuell-intentionalen Gegebenheit fraglich (vgl. Lavigne 2012, S. 107–111).

⁵ Vgl. die Paraphrasierung des Verhältnisses von Kunst und Leben bei Michel Henry durch Rolf Kühn: „Die Kunst ist mithin die Figurierung der wesentlichen Lebenseigenschaften, die sich das Leben von seinem pathischen Ursprung selbst her zu leben vorgibt ...“ (Kühn 1989, S. 113).

höchste Glück für ihn als Künstler darstellt (Henry 1988, S. 35f.; vgl. Kandinsky 1980, S. 29). Genauer besehen besteht Leben darin, dass die Gefühle ständig schwanken zwischen Leid und Freude. Leben ist ständiger Übergang von einem Gefühl zum nächsten. Die Kunst aber stellt diese Geschichte unserer Gefühle dar (Henry 1988, S. 144).

Kandinsky nennt die Mittel, durch die das innere Leben bzw. die Vibrationen der Seele in der Kunst zur materiellen Darstellung gelangen, allgemein Formen. Dazu gehören nicht nur die linearen Darstellungsmittel, Punkt, Linie und Fläche, sondern auch die Farben (Henry 1988, S. 43). Lineare Formen und Farben verwendet die abstrakte Malerei völlig frei von jeglicher Darstellung von Weltgegenständen. Es handelt sich um rein pikturale Formen (Henry 1988, S. 59). Ein unendliches Feld möglicher Kombinationen von Punkt, Linie, Fläche und Farbe entsteht auf diese Weise. Das Kunstwerk wird zu einem Produkt der freien Imagination (vgl. Henry 1988, S. 185), was Henry als die „große Befreiungsgeste der Abstraktion“ bezeichnet („le grand geste libérateur de l'abstraction“, Henry 1988, S. 58).

Kandinsky entwirft eine Theorie der Elemente, die aufzeigt, inwiefern die einzelnen Formelemente, Punkt, Linie, Fläche, Farbe, aber etwa auch das verwendete Material, einzeln und in Kombination miteinander Ausdruck von bestimmten Vibrationen, Emotionen, Gefühlen sind (Henry 1988, S. 64). Für jedes Formelement gibt es stets eine äußere und eine innere Seite. Die äußere ist der gemalte Punkt, die gemalte Linie usw., die innere ist die in dem Element lebende „innere Spannung“ oder „lebende Kraft“ (Kandinsky 2016 [1926], S. 31; Henry 1988, S. 65),⁶ die macht, dass die gemalte Form eine „affektive Tonalität“ („tonalité affective“) besitzt (Henry 1988, S. 64).⁷ Bei Kandinsky ist von „Klang“ die Rede (Kandinsky 2016 [1926], S. 36f., 89).

Sehen wir uns zum besseren Verständnis dieser Theorie ein paar Beispiele von Kandinskys Analyse an. Zum Punkt etwa sagt Kandinsky folgendes: „Der Punkt krallt sich in die Grundfläche hinein und behauptet sich für alle Zeiten. So ist er innerlich die knappste ständige Behauptung, die kurz, fest und schnell entsteht.“ (Kandinsky 2016 [1926], S. 31.) Dabei ist die innere Spannung, die vom Punkt ausgeht, unterschiedlich, je nachdem in welchem Umfeld von anderen Punkten, Linien oder Flächen er sich befindet. Es gibt den Zweiklang Punkt-Fläche, etwa je nachdem, wo man einen Punkt in einem Quadrat platziert (Kandinsky 2016 [1926], S. 35). Die Linie ist Ausdruck von Bewegung. Die Gerade als Vertikale steht für warme Bewegung, die Horizontale für kalte Bewegung (Kandinsky 2016 [1926], S. 59). Der rechte Winkel ist Ausdruck des Kalten und Beherrschten, der spitze Winkel für das Scharfe und Höchstaktive, der stumpfe Winkel für das Unbeholfene, Schwache und Positive (Kandinsky 2016 [1926], S. 75). Die linke Seite der Grundfläche eines Gemäldes erweckt die Vorstellung größeren Lockerseins, ein Gefühl der Leichtigkeit, der Befreiung und schließlich der Freiheit (Kandinsky 2016 [1926], S. 135), die Bewegung nach links in einem Bild ist Bewegung in die Ferne, die Bewegung nach rechts in einem Bild Bewegung nach Hause (Kandinsky 2016 [1926], S. 137f.)

⁶ Rolf Kühn spricht von „Energieresonanzen“ (vgl. Kühn 1989, S. 105).

⁷ Ausführlicher zum Begriff „tonalité affective“ und zu dessen Bedeutung im Gesamtwerk Henrys vgl. Giraud (2012, S. 49–55).

usw. Hinzu kommen die Farben. Kandinsky beobachtet Verwandtschaften zwischen zeichnerischen Formen und Farben. Es besteht eine Parallele zwischen Horizontale und Schwarz, Vertikale und Weiß, Diagonale und Rot, freier Geraden und Gelb oder Blau (Kandinsky 2016 [1926], S. 67). Die Farben in sich aber haben ebenfalls einen Klang. Jede Farbe erreicht die Seele auf eine bestimmte Weise (Kandinsky 2017 [1911/12], S. 65). Hell oder Dunkel, Kalt oder Warm sind die vier Hauptklänge der Farbe (Kandinsky 2017 [1911/12], S. 92; Henry 1988, S. 133). Die Neigung zu Kalt oder Warm ist „eine Neigung im Allgemeinen zu Gelb oder Blau“ (Kandinsky 2017 [1911/12], S. 91). Gelb strahlt aus, Blau wirkt konzentrisch (Kandinsky 2017 [1911/12], S. 92). Beide Farben implizieren Bewegung, Aktivität. Grün als Farbe zwischen Gelb und Blau hingegen steht für die Abwesenheit von Bewegung. „Wie das in Gelb gemalte Bild immer eine geistige Wärme ausströmt, oder ein blaues zu abkühlend erscheint (also aktive Wirkung ...), so wirkt das Grün nur langweilend (passive Wirkung). Die Passivität ist die charaktvollste Eigenschaft des absoluten Grün, wobei diese Eigenschaft von einer Art Fettheit, Selbstzufriedenheit parfümiert wird.“ (Kandinsky 2017 [1911/12], S. 98).

Das Kunstwerk ist die Zusammenstellung („composition“) des Ganzen des Bildes. Die Elemente werden so zueinander geordnet, dass ein bestimmter, aus den Klängen der Elemente hervorgehender Klang der Zusammenstellung entsteht (Henry 1988, S. 166). Der Künstler stellt das Bild nicht nach Maßgabe darzustellender Weltobjekte zusammen, sondern nach Maßgabe des Klangs, des Pathos, den die piktoralen Elemente (Farben, Punkte, Linien, Flächen) zum Ausdruck bringen. Die Zusammenstellung ist Ausdruck einer inneren Notwendigkeit („nécessité intérieure“, Henry 1988, S. 95), der Notwendigkeit nach der die verschiedenen Elemente sich dem Klang bzw. Pathos bzw. der affektiven Tonalität des Gesamtbildes unterordnen (Henry 1988, S. 169).⁸

Die Formen sind nicht beliebig im Verhältnis zum Leben, das sie ausdrücken (Henry 1988, S. 63). In Kandinskys Theorie der Elemente geht es nicht um private Assoziationen, sondern um allgemeine Gesetze der Verbindung von Formen mit seelischen Vibrationen. Die Verbindung der Elemente mit Affekten ist seiner Auffassung nach für alle Menschen gleich (Henry 1988, S. 61). Die Theorie der Elemente soll daher eine allgemeingültige Kunstwissenschaft in die Wege leiten: „Die Methoden der Kunstanalyse sind bis jetzt immer noch sehr willkürlich gewesen und nicht selten viel zu persönlicher Natur. Die kommende Zeit drängt auf einen genaueren und objektiveren Weg, auf dem eine kollektive Arbeit in der Kunstwissenschaft möglich sein wird.“ (Kandinsky 2016 [1926], S. 81).

Die Hauptthese („thèse essentielle“) des Kandinsky-Buches ist, dass die abstrakte Malerei das Wesen der Malerei überhaupt definiert (Henry 1988, S. 104). Mit der Eliminierung der Darstellung von Welt werde „das reine Wesen der Malerei“ freigelegt („l'essence pure de la peinture“, Henry 1988, S. 73). Malerei sei nichts als Ausdruck menschlicher Affektivität bzw. Subjektivität (Henry 1988, S. 74). Ausdruck bedeutet

⁸ Kandinskys Kunstauffassung gipfelt in der Idee der Monumentalkunst (Henry 1988, S. 176 ff.), d. h. von Kunstwerken, die verschiedene Künste miteinander vereinen im Sinn einer in der menschlichen Subjektivität gründenden Synthese, die das Leben durch verschiedene Künste hindurch als ein komplexes und präzises Ganzes von Schwingungen bzw. Klängen zum Ausdruck bringt (Henry 1988, S. 188 f.).

nicht, dass die Malerei das Leben zum Gegenstand von Vorstellungen macht. Sie ist genauso wenig Mimesis des Lebens wie sie Mimesis der Welt ist (Henry 1988, S. 206). In der Kunst Kandinskys ist die Subjektivität Inhalt der Malerei, weil das Pathos, das den Farben und Formen als deren unsichtbare Seite zugrunde liegt, sich durch sie hindurch offenbart (Henry 1988, S. 210).⁹

Erst da, wo die Malerei Ausdruck von Leben bzw. Subjektivität ist, haben wir es überhaupt mit ästhetischer Erfahrung zu tun, entsteht nach Henrys Auffassung ästhetischer Genuss („*plaisir esthétique*“, Henry 1988, S. 76). Damit wird die ästhetische Erfahrung allerdings, so jedenfalls an einer Stelle von „*Voir l'invisible*“, völlig losgelöst vom kulturellen Kontext, in dem das Kunstwerk auftritt. Kultur definiert Henry an dieser Stelle als das Ganze der durch Sprache vermittelten Bedeutungen (Henry 1988, S. 128), Sprache, die ein Geflecht von Vorstellungen und Gedanken konstituiert. Die ästhetische Erfahrung hingegen finde allein auf dem Gebiet der Empfindungen statt, der „*sensibilité*“ (Henry 1988, S. 128). Die abstrakte Kunst im Sinn Kandinskys umgehe Sprache und Kultur, weil sie allein auf das Verhältnis des Dargestellten zum inneren Leben fokussiert sei (Henry 1988, S. 131), auf das Pathos, das Farbe, Punkt, Linie und Fläche im Betrachter hervorruft (Henry 1988, S. 132).¹⁰

3 Leben und Religion

Der Lebensbegriff schiebt sich nach und nach ins Zentrum von Henrys Philosophie, und nicht erst in seinen späten, ausdrücklich religionsphilosophischen Schriften verleiht er dem, was er unter Leben versteht, eine religiöse Dimension.¹¹ Mit seinem Kunstverständnis lässt sich die religiöse Dimension am besten in Verbindung bringen, wenn man das 1996 original auf Französisch erschiene Werk „*Ich bin die Wahrheit*“ heranzieht, obwohl es *nach* dem Kandinsky-Buch erschienen ist, und obwohl es völlig unvermittelt die neutestamentliche Begrifflichkeit, insbesondere die des Johannesevangeliums, in Anspruch nimmt. Man könnte Henry den Vorwurf machen, er betreibe Theologie.¹² Henry selbst sieht in dieser Vorgehensweise kein Problem. Die johanneischen und paulinischen Texte würden es ermöglichen, seine

⁹ Dass für Henry dieses Kunstverständnis auch für die figurative Malerei gilt, zeigt, dass er den Isenheimer Altar als das schönste Kunstwerk, das je gemalt wurde, bezeichnet (Henry 1988, S. 222). Es bringe, wie alle großen Werke der klassischen Malerei, nichts anderes zum Ausdruck als die Prinzipien und Gesetze der abstrakten Kunst im Sinn von Kandinsky (Henry 1988, S. 223). Die rechte Bildtafel des Isenheimer Altars mit ihrer Darstellung der Auferstehung bezeichnet Henry als triumphalen Einbruch des Lebens („*irruption triomphale de la Vie*“, Henry 1988, S. 227).

¹⁰ Diese Abgrenzung der abstrakten Kunst von der Kultur rührt von einem, so könnte man es nennen, objektivistischen Kulturverständnis her, mit dem Henry an dieser Stelle operiert, und das durchaus hilft, sein Kunstverständnis deutlicher hervorzuheben. Henrys eigentliches Kulturverständnis ist jedoch ein anderes. Es versteht die Kultur als Ausdruck von Leben und schließt die abstrakte Kunst darin mit ein (vgl. den 4. Abschnitt, insbesondere Fußnote 22).

¹¹ Carla Cannullo hat die Kontinuität zwischen dem frühen Werk Henrys und seinen späten, sich stark auf die christliche Begrifflichkeit beziehenden Schriften herausgearbeitet (vgl. Canullo 2017).

¹² Diesen Vorwurf hat Dominique Janicaud schon mit Bezug auf Henrys früheres Werk gemacht (Janicaud 1990, S. 57–70). Zur Frage einer „*theologischen Wende*“ bei Henry siehe auch Rimmel (2021, S. 232 ff.).

Phänomenologie des Lebens direkter zum Ausdruck zu bringen, als die Philosophie es kann.¹³

Henrys Analyse stützt sich auf zwei grundlegende Aspekte von Leben. Leben zeichnet sich einerseits durch Ipseität aus, d. h. es ist immer ein singuläres Selbst, das lebt bzw. selbstaffiziert ist (Henry 1996, S. 75, 1997, S. 83). Leben ist immer das Leben eines bestimmten Lebewesens, „... das sich selbst affiziert, das sich selbst erlebt und sich selbst genießt ...“ (Henry 1996, S. 76, 1997, S. 84.) Er vertritt damit ein anderes Lebensverständnis als etwa die Romantik (Henry 2000, S. 257, 2002, S. 284), für die die Individualität sich im Leben letztlich auflöst. Es gibt kein unpersönliches anonymes Leben (Henry 2003, S. 66, 2005b, S. 21). Andererseits zeichnet sich Leben durch Passivität aus. Ein Lebewesen bringt sein Leben nicht selbst hervor (vgl. Henry 1996, S. 136, 1997, S. 151), es findet sich als selbstaffiziert vor (Henry 2003, S. 71, 2002, S. 27). Es ist in seiner Selbstbezüglichkeit immer zugleich auf etwas anderes bezogen, auf das Leben, das sich ohne sein eigenes Zutun in ihm vollzieht.¹⁴

Man kann Henrys Phänomenologie des Lebens bis zu diesem Punkt als Philosophie gut folgen. Leben, als Subjektivität gedacht, zeichnet sich durch Ipseität und Passivität aus. Die weiteren Ausführungen zeugen dann allerdings, aller Bedenkenlosigkeit Henrys zum Trotz, eher von einer vom Neuen Testament angeregten theologischen Explikation des phänomenologischen Befundes von Ipseität und Passivität als von einer philosophischen Phänomenologie im strengen Sinn. Henry fährt mit der Aussage fort, es gebe nur einziges, selbes Leben, das in jedem Lebendigen wirksam sei (Henry 1996, S. 128, 1997, S. 142). Er nennt es absolutes Leben („Vie absolue“, Henry 1996, S. 68, 1997, S. 76). Wenn ich mich als Lebendiger zu mir selbst verhalte, verhalte ich mich zugleich zum absoluten Leben in mir. Es wird absolut genannt, weil es sich im Gegensatz zum lebenden Individuum selbst hervorgebracht hat („auto-génération“, vgl. Henry 1996, S. 128, 1997, S. 142). Henry setzt dieses absolute Leben mit Gott gleich (Henry 2000, S. 29, 2002, S. 37f.). In diesem Zusammenhang wird dann auch der Religionsbegriff verwendet. Das Verhältnis des Lebenden zum absoluten Leben ist „religio“ (Henry 2004, S. 296).¹⁵

Henry befasst sich in „Ich bin die Wahrheit““ zunächst mit dem absoluten Leben als solchem. Auch das absolute Leben ist wesentlich Subjektivität, auch in ihm

¹³ „Als ich meine Überlegungen vertiefte, hatte ich erneut die Werke des Paulus und das Johannesevangelium gelesen. (...) Mir wurde klar, dass ich es hier mit einer Phänomenologie des Lebens zu tun hatte. Was ich als Philosoph dachte, wurde in den Texten von Paulus und Johannes direkter ausgedrückt, als es einem Philosophen möglich ist. (...) Daraufhin schrieb ich *Ich bin die Wahrheit* ...“ („En approfondissant ma réflexion, j’avais relu les écrits de saint Paul et l’Evangile de Jean. [...] Je me suis aperçu que j’étais en présence d’une phénoménologie de la vie. Ce que je pensais en tant que philosophe se trouvait exprimé dans les textes de Paul et de Jean de façon plus directe que ne le peut faire un philosophe [...] J’ai alors écrit *C’est moi la vérité* ...“) (Henry 2005b, S. 130f.).

¹⁴ Ich wähle bewusst diese Formulierung, die an Kierkegaards Definition des Selbst zu Anfang der „Krankheit bis zum Tode“ erinnert. Vgl. Kierkegaard (2021, S. 31f.). Michel Henry selbst verweist in seinem früheren Werk „L’essence de la manifestation“ (Henry 1963, S. 852) ausdrücklich auf das in Kierkegaards „Krankheit zum Tode“ angeführte Verständnis von Subjektivität als ein von einem Anderen gesetztes Verhältnis zu sich selbst.

¹⁵ Ausführlicher zu Henrys Verständnis von Religion als „religio“ vgl. Canullo (2019).

gibt es Ipseität.¹⁶ Das erste lebendige Sich, den ersten Lebenden, bzw. die erste Individualität nennt Henry „Sohn“ bzw. „Wort“. Das absolute Leben zeugt diesen ersten Lebenden: Der Vater zeugt den Sohn (Henry 1996, S. 76, 1997, S. 85). Diesen Sohn nennt Henry den „archi-fils“, den Ur-Sohn (Henry 1996, S. 77, 1997, S. 85). Durch den Ur-Sohn hat Gott ein Sich. In Analogie zu diesem absoluten Leben aber ist auch das menschliche Leben zu verstehen. So wie das absolute Leben sich zum ersten Lebendem verhält, dem Ur-Sohn, so verhält sich das absolute Leben zum Menschen als lebendes Individuum. D.h., auch der je einzelne Mensch ist, dem neutestamentlichen Gebrauch des Wortes entsprechend, Sohn.

Der Mensch jedoch vergisst seine Bindung („religio“) an das absolute Leben. Henry führt an dieser Stelle die Unterscheidung zwischen Sich („moi“) und Ego („je“) ein. Das vom Ur-Sohn hervorgebrachte, gezeugte Selbst ist das „moi“, das Ich im Akkusativ (Henry 1996, S. 171, 1997, S. 189). Durch den Akkusativ wird zum Ausdruck gebracht, dass dieses Ich sich nicht selbst gezeugt hat. Das Mich („moi“) ist das Selbst, dass sich vom absoluten Leben gezeugt und begründet erfährt. Der Mensch ist jedoch zugleich so beschaffen, dass er sich als im Besitz seiner selbst erfährt, seiner eigenen Kraft, seiner Fähigkeiten. Das macht ihn zu einem „ego“, genauer gesagt zu einem „Ich kann“ („je peux“) (Henry 1996, S. 172, 1997, S. 191). Dieses Können, seine Freiheit, ist ihm *gegebenes* Können. Es verdankt sich dem absoluten Leben (Henry 1996, S. 173, 1997, S. 191). Der Mensch kann dies jedoch ignorieren. Es besteht die Möglichkeit einer „transzendentalen Illusion des Ego“ („illusion transcendentale de l’ego“, Henry 1996, S. 177, 1997, S. 196), die darin besteht, dass das Ich sich für den Grund seines eigenen Seins hält (Henry 1996, S. 177, 1997, S. 196).

Das Vergessen der „religio“ hat noch einen anderen Grund: Das Leben verbirgt sich ständig (Henry 1996, S. 179, 1997, S. 198f.). Je mehr es sich verbirgt, desto mehr wendet der Mensch sich der Welt zu, sorgt sich um sich selbst, ist in Sorge, in der Welt dieses oder jenes zu erreichen. Zugleich mit Heideggers Sorge klingt hier der neutestamentliche Aufruf an, die Sorge um das Weltliche hinter sich zu lassen. In der Sorge nimmt das Vergessen des Lebens seine äußerste Form an (Henry 1996, S. 185, 1997, S. 205). Das Leben aber verbirgt sich deshalb, weil es nicht intentional, sondern unmittelbar auf sich selbst bezogen ist. Es kann sich als Leben weder denken, noch sich an sich selbst erinnern. Es ist radikales Sichvergessen („oubli de soi en un sens radical“, Henry 1996, S. 186, 1997, S. 206). Auch weil das Leben sich selbst vergisst, vergisst der Mensch seine Bindung („religio“) an das absolute Leben.

Die Überwindung dieses Vergessens kann nach Ansicht von Henry nicht mittels eines Aktes der Selbstreflexion vollzogen werden (Henry 1996, S. 193, 1997, S. 214). Zurück zur Erfahrung der Bindung an das absolute Leben, bzw., wie es früher in seinem Werk formuliert wird, zum Wesen des Lebens („essence de la vie“), gelangt der Mensch vielmehr durch das ethische Handeln, durch ein Handeln im Sinn der christlichen Ethik (Henry 1996, S. 209, 1997, S. 231). Gemeint ist ein

¹⁶ Indem Henry auch dem absoluten Leben noch einmal eine ihm eigene Ipseität zuschreibt, geht er in „Ich bin die Wahrheit“ über sein bisheriges Verständnis von Leben hinaus, wie Paul Audi eingehend darstellt (Audi 2006, S. 216ff.).

Handeln, das gemäß Mt 12,50 den Willen Gottes vollzieht: „Denn wer den Willen tut meines Vaters im Himmel, der ist mein Bruder, Schwester und Mutter.“ Der aber ist mein Bruder, Schwester und Mutter, d.h. der ist wie ich, Jesus, der Ur-Sohn, der vom absoluten Leben durchdrungen ist: „Den ‚Willen des Vaters‘ tun, der im Himmel ist, heißt, den Selbstbezug, der das singuläre ‚Sich‘ mit diesem selbst vereint, sich als den Selbstbezug des absoluten Lebens erfüllen lassen ...“ (Henry 1996, S. 210, 1997, S. 232). Christliches Handeln wird von Henry durch die sieben Werke der Barmherzigkeit exemplifiziert, also u. a. Hungernde speisen, Nackte bekleiden, Fremde aufnehmen, Gefangene besuchen. Wer so handelt, dessen Leben wird zurück ins Verhältnis zum absoluten Leben gebracht (Henry 1996, S. 210 f., 1997, S. 233 f.), wer so handelt, erlangt, biblisch ausgedrückt, das Heil („le salut“). Wer im Sinn der Werke der Barmherzigkeit handelt, überwindet die Selbstherrlichkeit des sich selbst genügenden Ego (Henry 1996, S. 213, 1997, S. 236).

4 Religion und Kunst

Was bedeuten nun diese philosophisch gesehen recht steilen Ausführungen zum Verhältnis von Leben und Religion für das Verhältnis von Kunst und Religion, wo doch die Kunst ebenfalls als ein Ausdruck von Leben zu verstehen ist?

In einem Interview von 1996 mit dem Titel „Art et phénoménologie de la vie“ macht Henry deutlich, dass die Kunst für ihn eine ähnliche Funktion erfüllt wie die Ethik. „Die Kunst ist von Natur aus ethisch“ („L’art est par nature éthique“) gibt Henry in diesem Interview zu verstehen (Henry 2004, S. 297).¹⁷ Die Ethik im Sinn der christlichen Ethik führt wie gesehen den Menschen zur „religio“, also zur Bindung an das absolute Leben zurück. Henry drückt es in diesem Gespräch so aus: „Der Ethik geht es darum (...), uns dahin zu bringen, dass wir, anstatt ein in der Sorge um die Welt verlorenes Leben zu leben, innerlich diese radikale Bindung neu erleben.“ (Henry 2004, S. 297).¹⁸ Dabei nennt er dieses Neuerleben mehrmals *Intensivierung des Lebens*. Die christliche Ethik komme einer „radikalen Intensivierung des Lebens gleich“ („intensification radicale de la vie“, Henry 2004, S. 297). Und gleich anschließend heißt es: „Es gibt noch eine andere Sphäre, die dies von ihrem Prinzip her ermöglicht, die Kunst. Die Kunst ist von Natur aus ethisch.“ (Henry 2004, S. 297).¹⁹ Somit kann auch die Kunst zur „religio“ führen, zum Erleben der radikalen Bindung. Die Kunst sei gar „eine Form von religiösem Leben“ (Henry 2004, S. 297), die ästhetische Erfahrung grundsätzlich von sakraler Natur, die Ästhetik eine Form von Religion „im Sinn der konstitutiven Grundbindung eines jeden transzendental Lebendigen mit dem absoluten Leben“ („au sens de lien

¹⁷ Ausführlicher zum Verhältnis von Kunst und Ethik bei Michel Henry vgl. Seyler (2012, S. 240–251).

¹⁸ „L’éthique vise (...) à nous mettre dans des conditions où, au lieu de vivre d’une vie perdue dans le souci du monde, nous revivons intérieurement ce lien radical.“

¹⁹ „Il existe également une sphère qui permet cela dans son principe, c’est l’art. L’art est par nature éthique.“

fondamental constitutif de tout vivant transcendantal, avec la Vie absolue“), alles Formulierungen aus diesem Interview (Henry 2004, S. 297).²⁰

Kommen wir noch einmal auf das Kandinsky-Buch zurück, auf dessen Schluss, wo das Verhältnis von Kunst und Religion ebenfalls zum Ausdruck kommt, wenn auch nicht so explizit wie im Interview. Henry stellt die Frage: Inwiefern ist das Leben in der Kunst anders als im gewöhnlichen Leben gegenwärtig? Und die Antwort lautet: Es ist in ihr seinem ihm eigenen Wesen nach gegenwärtig („selon son essence propre“, Henry 1988, S. 209). Wesen des Lebens („essence de la vie“) aber bezeichnet nichts anderes als die sich dem absoluten Leben verdankende Selbstaffektion, als das sich dem absoluten Leben verdankende, in Passivität vollziehende Leben. Wo das Leben seinem eigenen Wesen nach gegenwärtig ist, findet, so Henry auch im Kandinsky-Buch, eine Steigerung des Selbst statt („un accroissement de soi“, Henry 1988, S. 209) bzw. eine Intensivierung des Pathos („intensification de son pathos“, Henry 1988, S. 210), was an die Formulierung „Intensivierung des Lebens“ im Interview erinnert. In der Kunst kommt dieses intensivierte Leben zum Ausdruck: „Die Kunst ist die Vollendung des Wesens des Lebens.“ (Henry 1988, S. 212). Im gewöhnlichen Leben wird dieses Pathos nicht voll ausgeschöpft.²¹

Wenn das Kunstwerk nach den Regeln der Kunst gestaltet wird, also den von Kandinsky aufgestellten Prinzipien gemäß, dann bringt es das Leben seinem Wesen nach zum Ausdruck, bzw. es ist die Notwendigkeit des Lebens selbst, die zum Ausdruck kommt. Henry spricht von einer mystischen Notwendigkeit („nécessité mystique“, Henry 1988, S. 213). Die Kultur im Allgemeinen definiert er – konträr zum bereits erwähnten Kulturverständnis an anderer Stelle, welches die Malerei gewissermaßen von der Kultur ausschließt (vgl. Abschn. 2 bzw. Henry 1988, S. 131) – als einen Prozess, durch den das Leben sich seinem ewigen Wesen nach verwirklicht („la vie réalise son essence éternelle“, Henry 1988, S. 214).²² In den großen Kunstwerken erreicht die Empfindungsfähigkeit ihr Maximum an Intensität und Kraft.²³ Das Wesen des Lebens, die „essence de la vie“, die höchste Intensität und Kraft des Lebens, aber findet sich nur da, wo „religio“ gegeben ist, wo das sich selbst affizierende Individuum lebendig im absoluten Leben gründet. Nicht umsonst war die Kunst in ihren Anfängen von sakraler Natur, war das Übernatürliche ihr ausschließliches Anliegen (Henry 1988, S. 217). Es ist das Leben selbst das heilig („sacré“) ist. Es ist heilig, „weil wir es in uns leben als das, was wir weder gesetzt noch gewollt haben“

²⁰ Gabrielle Dufour-Kowalska spricht mit Bezug auf Michel Henry von einer „Heilsfunktion“ der Kunst („fonction de salut“): „Die Kunst nimmt bei Michel Henry (...) eine Heilsfunktion in der Ökonomie der menschlichen Existenz ein.“ („L’art revêt chez Michel Henry [...] une fonction de salut dans l’économie de l’existence humaine“, Dufour-Kowalska 1996, S. 227).

²¹ Gabrielle Dufour-Kowalska: „Die Kunst *kultiviert* unsere innere Kraft zu fühlen, d.h. zu leben, indem sie sie steigert und verfeinert, d.h. sie ist als solche eine privilegierte Lebensweise ...“ („L’art *cultive* en l’accroissant, en l’affinant, notre pouvoir intérieur de sentir, c’est-à-dire de vivre, il est comme tel un mode de vie privilégié ...“, Dufour-Kowalska 1996, S. 230).

²² Zu diesem eigentlichen Kulturverständnis von Michel Henry, wonach Kultur der Prozess der Verwirklichung von Leben selbst ist und die Malerei als eine Form des Ausdrucks von Leben somit in sich einschließt, statt sich von ihr abzugrenzen, vgl. Dufour-Kowalska (1996, S. 200–222).

²³ „Partout dans les grandes œuvres qui nous font signe à travers le temps, nous voyons ces pouvoirs de la sensibilité portés au degré extrême de leur intensité et de leur force.“ (Henry 1988, S. 214).

(„parce que nous la vivons en nous comme ce que nous n'avons ni posé ni voulu“), aufgrund der „Passivität des Lebens in uns“ („passivité en nous de la vie“, Henry 1988, S. 217). Weil dem so ist, sind Kunst und Religion nicht nur in ihrem Anfang, sondern konstitutiv aufeinander bezogen, wie das Interview „Art et phénoménologie de la vie“ zum Ausdruck bringt (Henry 2004, S. 297).

Wie problematisch die Herleitung von Religion aus dem Lebensbegriff rein philosophisch gesehen auch sein mag: Michel Henry gelingt auf der Grundlage seiner Subjektphilosophie eine transzendente Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Religion. In Anlehnung an die nichtfigurative Kunst Kandinskys gelangt er zu einem Verständnis dieses Verhältnisses, das völlig unabhängig von der Idee einer Symbolisierung des Religiösen durch die Kunst ist, und das zugleich auf jede Form von Kunst anwendbar ist, weil Religion allein im malerischen Wert des Kunstwerkes zum Ausdruck kommt. Kunst ist ein Ausdruck von Religion, weil Kunst Ausdruck der passiven Selbstaffektion ist, die ein Gründen dieser Selbstaffektion im absoluten Leben und damit „religio“ voraussetzt. Kunst ist ein Ausdruck von Religion, könnte man noch hinzufügen, zumindest soweit, wie sie ein Ausdruck des im absoluten Leben gründenden „moi“ und nicht des lebensvergessenen „ego“ ist.

Funding Open Access funding enabled and organized by Projekt DEAL.

Open Access Dieser Artikel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Artikel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

Weitere Details zur Lizenz entnehmen Sie bitte der Lizenzinformation auf <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>.

Literatur

- Audi, Paul. 2006. *Michel Henry. Une trajectoire philosophique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Canullo, Carla. 2017. Michel Henry: from the essence of manifestation to the essence of religion. *Open Theology* 3:174–183.
- Canullo, Carla. 2019. Michel Henry as a philosopher of religion. In *The problem of religious experience. Case studies in phenomenology, with reflections and commentaries*, Bd. 2, Hrsg. Olga Louchakova-Schwartz, 257–270. Cham: Springer.
- Disse, Jörg. 2020. Connaissance négative et conscience (de) soi. In *Negative knowledge*, Hrsg. Sebastian Hüsch, et al., 73–88. Tübingen: Narr Francke.
- Dufour-Kowalska, Gabrielle. 1996. *L'art et la sensibilité. De Kant à Michel Henry*. Paris: Vrin.
- Giraud, Vincent. 2012. L'esthétique comme philosophie première. In *Michel Henry et l'affect de l'art. Recherches sur l'esthétique de la phénoménologie matérielle*, Hrsg. Adnen Idey, Rolf Kühn, 41–64. Leiden: Brill.
- Gräß, Wilhelm. 1998. Kunst und Religion in der Moderne. Thesen zum Verständnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung. In *Die Gegenwart der Kunst: Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, Hrsg. Jörg Herrmann, et al., 57–72. München: Fink.

- Henry, Michel. 1963. *L'essence de la manifestation*. Paris: PUF.
- Henry, Michel. 1988. *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris: PUF.
- Henry, Michel. 1996. *C'est moi la vérité. Pour une philosophie du christianisme*. Paris: Seuil.
- Henry, Michel. 1997. „Ich bin die Wahrheit“. *Für eine Philosophie des Christentums*. Freiburg i.Br.: Karl Alber.
- Henry, Michel. 2000. *Incarnation: une philosophie de la chair*. Paris: Seuil.
- Henry, Michel. 2002. *Inkarnation: eine Philosophie des Fleisches*. Freiburg i.Br.: Karl Alber.
- Henry, Michel. 2003. Phénoménologie de la vie. In *Phénoménologie de la vie. Tome I: De la phénoménologie*, Hrsg. Michel Henry, 59–76. Paris: PUF.
- Henry, Michel. 2004. Art et phénoménologie de la vie. In *Phénoménologie de la vie. Tome III: De l'art et du politique*, Hrsg. Michel Henry, 233–308. Paris: PUF.
- Henry, Michel. 2005a. Phänomenologie des Lebens. In *Affekt und Subjektivität. Lebensphänomenologische Beiträge zur Psychologie und zum Wesen des Menschen*, Hrsg. Michel Henry, 13–32. Freiburg i.Br.: Karl Alber.
- Henry, Michel. 2005b. *Entretiens*. Paris: Sulliver.
- Janicaud, Dominique. 1990. *Le tournant théologique de la phénoménologie française*. Paris: Éditions de l'Éclat.
- Kandinsky, Wassily. 1980. In *Rückblicke, 1913* Gesammelte Schriften, Bd. 1, Hrsg. Hans K. Roethel, Jelena Hahl-Koch. Bern: Benteli.
- Kandinsky, Wassily. 2016. *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 13. Aufl., Bern: Benteli Verlag. 1926.
- Kandinsky, Wassily. 2017. *Über das Geistige in der Kunst*, 4. Aufl., Bern: Benteli Verlag. 1911/12.
- Kierkegaard, Sören. 2021. *Die Krankheit zum Tode/Furcht und Zittern/Die Wiederholung/Der Begriff Angst*. München: dtv.
- Kühn, Rolf. 1989. Ästhetik und absolute Subjektivität bei Kandinsky. Zur Phänomenologie abstrakter Kunst nach Michel Henry. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34(1):103–118.
- Lavigne, Jean-François. 2012. Transcendance du visible et immanence du pathos : Le statut de la couleur dans l'esthétique de Michel Henry. In *Michel Henry et l'affect de l'art. Recherches sur l'esthétique de la phénoménologie matérielle*, Hrsg. Adnen Idey, Rolf Kühn, 97–111. Leiden: Brill.
- Rommel, Daniel. 2021. *Die Leiblichkeit der Offenbarung. Zur anthropologischen, offenbarungstheologischen und christologischen Relevanz der Lebensphänomenologie Michel Henrys*. Innsbruck: Tyrolia.
- Riout, Denys. 2000. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Gallimard.
- Seyler, Frédéric. 2012. De l'éthique à l'esthétique : vie et création chez Michel Henry et Henri Berson. In *Michel Henry et l'affect de l'art. Recherches sur l'esthétique de la phénoménologie matérielle*, Hrsg. Adnen Idey, Rolf Kühn, 237–266. Leiden: Brill.
- Zahavi, Dan. 1999. Michel Henry and the phenomenology of the Invisible. *Continental Philosophy Review* 32(3):223–240.

Hinweis des Verlags Der Verlag bleibt in Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutsadressen neutral.