



Materialität des Sichtbaren. Skizzen zu einer neo-materialistischen Theorie der bildenden Kunst

(von Erwin Ott)

Abstract

Der vorliegende Essay entwickelt eine neo-materialistische Theorie der bildenden Kunst, die das Sichtbare nicht als Repräsentation, sondern als materielles Ereignis versteht. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass die bildende Kunst bereits seit der historischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts ein Labor der Materialität bildet, in dem das Repräsentationsparadigma früher und radikaler infrage gestellt wurde als in Literatur oder Musik. Diese Verschiebung eröffnet ein Denken der Kunst, das nicht mehr primär auf Zeichen, Bedeutungen oder Intentionen ausgerichtet ist, sondern auf materielle Kräfte, Relationen und Prozesse, die Sichtbarkeit hervorbringen.

Der Essay rekonstruiert diese Entwicklung entlang dreier Leitlinien: (1) der Transformation des Bildes vom Abbild zum Akteur, der materielle Wirksamkeit besitzt; (2) der Einsicht, dass Formen nicht statisch sind, sondern prozessuale, zeitlich dynamische Konfigurationen materieller Selbstorganisation; und (3) der Erweiterung der Ästhetik um unsichtbare,

energetische und affektive Dimensionen, die das Sehen als körperlich-materiellen Vollzug begreifbar machen.

Zugleich wird Kunst in ihren sozialen, technologischen und ökologischen Einbettungen analysiert: als Element von Materialströmen, Infrastrukturregimen, Aufmerksamkeitsökonomien und digitalen Bildpolitiken. Dabei zeigt sich, dass eine materialistische Ästhetik nicht bei der Analyse des Werks stehen bleiben kann, sondern die Politiken der Sichtbarkeit – ihre Bedingungen, Ausschlüsse und Machtwirkungen – mitdenken muss.

In der Schlussbewegung entwirft der Essay eine Ästhetik der Resonanz, in der Kunst als Denken der Materie erscheint: als epistemische Praxis, in der sich materielle Prozesse organisieren, reflektieren und transformieren. Die zentrale These lautet, dass Kunst nicht die Welt abbildet, sondern an ihrer Hervorbringung teilhat – indem sie Materie in neue Relationen bringt und Wahrnehmung als Teil dieser Prozesse begreift. Die offene Frage, mit der der Text endet, lautet daher: Wie denkt das Sichtbare uns?

1. Einleitung: Materie, Sichtbarkeit, Denken

1.1 Die frühe Krise der Repräsentation: Moderne Kunst als Labor der Materialität

- Von Kubismus und Konstruktivismus zu Arte Povera und Konzeptkunst
- Frühformen materieller Agency in der Kunstpraxis
- Vergleich: Späte Repräsentationskritik in Literatur und Musik

1.2 Vom Objekt zur Relation – Verschiebung der ästhetischen Ontologie

- Das Werk als Prozess, Medium, energetische Formation
- Auflösung der Trennung von Form und Stoff
- Einführung der zentralen These: Das Sichtbare ist kein Abbild, sondern ein Feld

1.3 Leitfrage

- Wie lässt sich Kunst denken, wenn Materie selbst ästhetisch handelt?
- Wie verändert sich „Sehen“, wenn Wahrnehmung Teil materieller Prozesse wird?

2. Das Bild als Ereignis

2.1 Vom Abbild zur Agency: Bildlichkeit nach der Repräsentation

- Kritik des Repräsentationsparadigmas und der symbolischen Ordnung

- Das Bild als Akteur: Materiale Wirksamkeit jenseits des Subjekts
- Visuelle Relationen statt Perspektive: Rancière, Deleuze, Latour

2.2 Oberflächen, Stoffe, Medien – Das Sichtbare als Gefüge

- Textur, Dichte, Widerstand: Phänomenologie der materiellen Oberfläche
- Malerei, Skulptur, Installation, Digitale Kunst als Formen der Relationalität
- Wahrnehmung als Ko-Produktion von Medium, Material und Beobachter

2.3 Problem: Fixieren und Entgleiten

- Wie lässt sich das Ereignishafte des Bildes theoretisch denken?
 - Spannung zwischen ästhetischer Offenheit und institutioneller Rahmung
-

3. Form und Prozess

3.1 Plastizität und Selbstorganisation – Materie als Formprinzip

- Von der bildhauerischen Geste zur autopoietischen Formbildung
- Malabou, Simondon und die Idee der plastischen Materie
- Kunstwerke als emergente Ordnungen

3.2 Temporalität des Sichtbaren – Werden statt Sein

- Prozessualität, Transformation und Dauer
- Das Zeitliche im Bild: performative und mediale Aspekte
- Materie als Trägerin von Bewegung, nicht von Stabilität

3.3 Problem: Form zwischen Prozess und Kritik

- Wie kann Form dynamisch gedacht werden, ohne in Beliebigkeit zu münden?
 - Verhältnis von ästhetischer Autonomie und materieller Offenheit
-

4. Das Unsichtbare des Sichtbaren

4.1 Energetische Dimensionen – Strahlung, Licht, Atmosphäre

- Unsichtbare Kräfte als ästhetisches Material

- Vom Impressionismus zu Lichtkunst, Radiographie, Digital Imaging

4.2 Affekt und Materialität – Wahrnehmung als Resonanz

- Das Spüren des Sichtbaren: affektive Ökologien
- Sehen als körperliche und energetische Teilhabe

4.3 Problem: Das Bild als Schwelle

- Wie lässt sich das Unsichtbare erfassen, ohne es zu symbolisieren?
 - Grenzen von Sichtbarkeit und Erkenntnis
-

5. Subjekt und Wahrnehmung

5.1 Das sehende Subjekt als Teil des Bildprozesses

- Von der Betrachtung zur Teilnahme
- Sehen als materiell-verkörperter Vollzug

5.2 Blick, Körper, Medium – Die materielle Vermittlung der Wahrnehmung

- Apparate, Displays, Oberflächen
- Mediale Bedingtheit und affektive Kopräsenz

5.3 Problem: Wahrnehmung ohne Subjekt?

- Das Sehen der Materie: Versuch einer posthumanen Optik
 - Ästhetische Erfahrung als Ko-Affektivität
-

6. Soziale und technologische Materialitäten

6.1 Kunst, Technik, Kapital – Ökonomien des Sichtbaren

- Institutionen und Materialströme: Kunstmarkt, Medienplattformen, Energieverbrauch
- Kulturindustrie reloaded: visuelle Aufmerksamkeit als Ressource

6.2 Digitale und ökologische Ökonomien des Bildes

- Algorithmische Produktion und Datenästhetik
- Ökologie der Materialien: seltene Erden, Energie, Infrastruktur

6.3 Problem: Politiken der Sichtbarkeit

- Wie politisch ist das Material selbst?
 - Ästhetik zwischen Kritik und Komplizenschaft
-

7. Resonanz, Kritik, Ästhetik

7.1 Materielle Dialektik – Zwischen Autonomie und Relationalität

- Kunst als Reflexionsraum der materiellen Moderne
- Adorno revidiert: Form als momentane Stabilisierung des Prozessualen

7.2 Ästhetische Erfahrung als Resonanzprozess

- Vom kontemplativen Sehen zur energetischen Teilhabe
- Kunst als Medium der Welterfahrung

7.3 Ausblick: Kunst als Denken der Materie

- Ästhetik als epistemische Praxis
 - Offene Frage: Wie denkt das Sichtbare uns?
-
-

1. Einleitung: Materie, Sichtbarkeit, Denken

Seit der Moderne ist das Verhältnis von Kunst und Materie nicht mehr unschuldig. Mit dem Zerschlagen des Repräsentationsparadigmas im frühen 20. Jahrhundert wurde die Kunst zu einem Labor der Sichtbarkeit, in dem sich nicht mehr die Welt abbildet, sondern die Welt sich selbst befragt. Wo zuvor das Bild als Fenster zum Wirklichen galt, wurde es nun zu einer Zone, in der sich Materie, Wahrnehmung und Denken begegnen. Schon der Kubismus sprengte die Idee eines stabilen Betrachterstandpunkts: Das Sichtbare zerfiel in Facetten, in Brüche, in Relationen. Was blieb, war nicht die Illusion eines Gegenstands, sondern das Feld seiner Erscheinungsweisen. Damit begann eine Geschichte, in der die materielle Präsenz des Kunstwerks selbst – seine Textur, sein Widerstand, seine Oberfläche – zum Träger des Denkens wurde.

Diese Verschiebung war kein stilistischer Wandel, sondern eine tektonische Bewegung im Denken des Sichtbaren. Die Kunst löste sich von der Idee des „Darstellens“ und öffnete sich der Erfahrung, dass das, was erscheint, selbst eine Form von Tätigkeit ist. Farbe, Stein, Stoff, Papier, Metall oder Licht – sie wurden zu Akteuren in einem Prozess, der sich zwischen menschlicher Intention und materieller Eigenlogik entfaltet. Der Künstler entwarf nicht mehr das Bild einer Welt, sondern eine Konstellation von Kräften, in der Weltlichkeit

selbst zu Erscheinung gelangt. In dieser Transformation liegt der Grundimpuls einer materialistischen Ästhetik: dass Form nicht über der Materie steht, sondern aus ihr hervorgeht.

Die bildende Kunst ist in diesem Sinne die erste ästhetische Praxis der Moderne, die die Krise der Repräsentation nicht nur beschreibt, sondern sichtbar macht. Während Literatur und Musik länger am Modell des Ausdrucks festhielten – die eine an der Stimme des Subjekts, die andere an der Form der Intention –, experimentierte die Kunst früh mit der Entgrenzung des Werkbegriffs. Collage, Ready-made, Installation, später Performance und digitale Bildverfahren – sie alle unterlaufen den Gedanken eines abgeschlossenen Werkes. Kunst wurde zu einem prozessualen Feld, in dem sich Wahrnehmung, Stoff und Kontext unablässig neu verschalten. In dieser Bewegung begegnet die Ästhetik ihrem eigenen Material: der Welt als Gefüge von Beziehungen.

Doch das Denken der Kunst bleibt ambivalent. Die Emanzipation der Materie bedeutet nicht einfach Befreiung von der Form, sondern deren radikale Transformation. Das Werk wird zu einer Art Membran, die Kräfte sichtbar macht, ohne sie zu fixieren. Zwischen dem physischen Objekt und der Erfahrung, die es hervorruft, entsteht ein vibrierender Raum, in dem sich Sehen und Denken unauflöslich ineinander verschränken. Kunst ist dann nicht mehr Objekt der Betrachtung, sondern Anlass zu einer Bewegung, die sich im Wahrnehmungsakt selbst vollzieht.

Diese Bewegung stellt zugleich die theoretische Herausforderung dar: Wie lässt sich Kunst denken, wenn Materie selbst ästhetisch handelt? Wenn die sichtbare Welt nicht mehr bloß Gegenstand, sondern Partner der Wahrnehmung ist, verliert das Subjekt seine privilegierte Position. Das Sehen wird zu einer Form der Teilhabe, zu einem Geschehen, in dem sich materielle und geistige Energien gegenseitig durchdringen. Das Denken wird nicht mehr auf die Repräsentation des Sichtbaren reduziert, sondern auf die Erfahrung seiner Prozessualität.

Im Zeitalter digitaler Bilder, algorithmischer Filter und ökologischer Krisen gewinnt diese Frage neue Dringlichkeit. Das Sichtbare ist nicht länger autonom, sondern Teil einer vernetzten Infrastruktur von Energie, Daten, Ressourcen. Kunst wird zur Reflexionsform dieser Verstrickungen – sie arbeitet mit denselben Stoffen, aus denen die Welt gemacht ist. Die materielle Ästhetik des 21. Jahrhunderts ist daher nicht nostalgisch oder anti-technisch, sondern relational. Sie sucht im Sichtbaren nicht die reine Form, sondern das Feld der Kräfte, die Erscheinung überhaupt erst ermöglichen.

So begreift dieser Essay die bildende Kunst als epistemischen Raum, in dem Materie denkt – nicht in Begriffen, sondern in Gesten, Spuren, Oberflächen, Prozessen. Die Frage ist nicht mehr, was Kunst darstellt, sondern wie Materie im Medium des Sichtbaren zu Bewusstsein gelangt. Zwischen Sehen und Stoff entsteht ein Raum des Denkens, der keine Unterscheidung mehr kennt zwischen Ästhetik und Ontologie.

1.1 Die frühe Krise der Repräsentation: Moderne Kunst als Labor der Materialität

Wenn die Moderne in der Kunst mit einem Bruch beginnt, dann ist dieser Bruch nicht nur stilistischer, sondern ontologischer Natur. Er betrifft das Verhältnis zwischen Bild und Welt, zwischen Form und Stoff, zwischen Subjekt und Sichtbarkeit. In dem Moment, in dem das Bild seine Funktion verliert, etwas anderes abzubilden, wird es zu einem Ort, an dem sich Materie selbst zeigt. Nicht mehr die Darstellung des Gegenstands steht im Mittelpunkt, sondern die Materialität der Darstellung selbst – ihre Farbe, ihr Duktus, ihr Widerstand. Die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts entdeckt das Sichtbare nicht als Oberfläche der Welt, sondern als Energie ihrer Erscheinung.

Der Kubismus, der Futurismus, der Konstruktivismus – all diese Bewegungen sind nicht bloß stilistische Experimente, sondern ontologische Reaktionen auf eine sich wandelnde Wahrnehmung. Der Raum, den Cézanne öffnet, ist kein Raum der Repräsentation mehr, sondern ein Raum der Konstruktion. Das Sehen wird zum Handeln, die Linie zum Prozess. Damit verschiebt sich die Rolle des Künstlers: Er oder sie wird weniger zum Schöpfer von Bildern als zum Initiator von materiellen Ereignissen. Das Werk ist kein Fenster, sondern ein Ort, an dem Welt und Wahrnehmung sich begegnen – ein Labor der Sichtbarkeit.

Diese frühe Krise der Repräsentation fällt nicht zufällig mit der Krise des Subjekts zusammen. Während in der Philosophie Nietzsche, Freud und später Heidegger das stabile Ich dekonstruieren, lösen die Künstler der Moderne den festen Betrachterstandpunkt auf. Das Sehen selbst wird problematisch: es wird multiperspektivisch, fragmentarisch, relational. Was zuvor als Bild der Welt galt, wird nun als Ausdruck ihrer Unmöglichkeit erfahrbar. Picasso, Braque, Klee, Kandinsky – sie alle verhandeln die Grenze zwischen Form und Auflösung, zwischen Sinn und Materialität. Das Sehen wird selbst zum Thema.

Diese Wendung ist nicht nur eine künstlerische, sondern eine epistemische Bewegung. Mit der Abkehr von der Repräsentation verschiebt sich das Verhältnis von Kunst und Wissen. Wenn das Sichtbare nicht mehr das Sichtbarmachen von etwas ist, sondern die Sichtbarkeit selbst, wird Kunst zu einer Form des Denkens. Sie erkennt, dass Erkenntnis nicht über der Materie steht, sondern in ihr zirkuliert. Das Bild ist kein Zeichen, das auf eine Bedeutung verweist, sondern ein Ereignis, das Bedeutungen produziert, indem es Kräfte organisiert. In dieser Hinsicht antizipiert die Kunst der Moderne bereits, was der Neo-Materialismus im 21. Jahrhundert theoretisch formulieren wird: dass Materie nicht passiv ist, sondern aktiv, nicht bloß Medium, sondern Akteur.

Der Surrealismus und der Dadaismus radikalisieren diesen Befund, indem sie die intentionalen Strukturen des Sehens selbst unterlaufen. Die Collage, das Ready-made, die Materialassemblage – sie alle verweisen auf eine Autonomie der Dinge, die sich der symbolischen Kontrolle entzieht. Marcel Duchamps „Fountain“ ist nicht bloß eine Provokation gegen den Kunstbetrieb, sondern eine Verschiebung der ontologischen Grenze: Ein industriell gefertigtes Objekt wird Kunst, nicht durch seine Form, sondern durch seine Konstellation. Sichtbarkeit wird hier nicht mehr produziert, sondern arrangiert – ein Hinweis auf das, was Bruno Latour später als „Verkettung von Akteuren“ bezeichnen wird. Die künstlerische Geste besteht darin, Relationen freizulegen, nicht Bedeutungen zu erzeugen.

Diese Einsicht betrifft auch den Status des Materials selbst. Was zuvor Träger der Darstellung war, wird nun zum Gegenüber, zum Widerpart, zur aktiven Instanz. Farbe wird Substanz, Leinwand wird Haut, Metall wird Energie. Die künstlerische Praxis verschiebt sich

von der Darstellung zur Begegnung – von der Abbildung zur Berührung. Paul Klee schreibt 1920, die Kunst gebe „nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“ – ein Satz, der, losgelöst von seiner didaktischen Kürze, als Grundfigur einer materialistischen Ästhetik gelesen werden kann. „Machen“ ist hier kein schöpferischer Akt im klassischen Sinne, sondern das Freisetzen einer Möglichkeit, die im Material bereits angelegt ist.

Das frühe 20. Jahrhundert wird so zur Schwelle, an der das Verhältnis zwischen Mensch, Welt und Materie neu verhandelt wird. In der Kunst geschieht dies nicht auf der Ebene des Diskurses, sondern im Vollzug des Sichtbaren selbst. Die Krise der Repräsentation wird zur Geburtsstunde einer anderen Ontologie der Kunst – einer Ontologie, die im Tun, im Sehen, im Material selbst gegründet ist.

Diese Wendung ist von historischer Tragweite, weil sie den theoretischen Raum eröffnet, in dem sich die neo-materialistische Ästhetik später verorten kann. Die Moderne, so verstanden, ist kein abgeschlossener Stil, sondern der Beginn eines Prozesses, in dem die Kunst lernt, Materie als Mitautorin ihrer Formen zu begreifen. Damit wird sie zum epistemischen Experimentierfeld einer Welt, in der sich Denken und Stoff wechselseitig hervorbringen.

1.2 Zwischen Zeichen und Stoff: Die Sprache des Sichtbaren

Das Verhältnis von Kunst und Sprache ist seit jeher von einer stillen Rivalität geprägt. Während die Sprache im Zeichen denkt, operiert die Kunst im Stoff. Doch in dem Moment, in dem die Kunst sich ihrer eigenen Materialität bewusst wird, beginnt sie, eine Sprache zu sprechen, die nicht aus Zeichen, sondern aus Kräften besteht. Sichtbarkeit wird zur Grammatik, Farbe zur Syntax, Textur zur Artikulation. Der Pinselstrich, die Schichtung, das Licht – sie alle sind nicht bloß Mittel, sondern Träger von Bedeutung, die nicht übersetzbar ist in das diskursive System der Worte.

Die Moderne entdeckt diese Sprache des Sichtbaren als eine, die nicht beschreibt, sondern handelt. Malerei, Skulptur, später auch Installation und Performance werden zu Formen eines Sprechens, das ohne Symbolisierung auskommt. Das Bild sagt nichts – es wirkt. Es kommuniziert nicht durch Repräsentation, sondern durch Präsenz. Das Sichtbare wird zu einer Zone der Intensität, in der Bedeutung nicht vermittelt, sondern produziert wird. Diese Produktion ist nicht das Werk des Subjekts, sondern ein Prozess, in dem Materie, Wahrnehmung und Bewegung sich gegenseitig hervorrufen.

Hier deutet sich eine Verschiebung an, die das gesamte ästhetische Denken des 20. Jahrhunderts durchzieht: die Erosion der Vorstellung, dass Bedeutung eine Eigenschaft von Zeichen sei. Stattdessen tritt eine semiotische Ökologie an ihre Stelle, in der Bedeutung als Effekt materieller Interaktion verstanden wird. Roland Barthes' Formel vom „Tod des Autors“ lässt sich, materialistisch gelesen, als Tod des Zeichenherrn deuten – als Aufgabe der Idee, dass Bedeutung von einem intentionalen Zentrum ausgeht. Das Werk spricht nicht mehr über etwas, sondern aus etwas. Es ist Ausdruck einer Relation, nicht eines Willens.

Das Sichtbare besitzt damit eine eigene Logik, die jenseits der Sprache operiert und dennoch eine Form von Sprechen ist. Wenn Adorno in der Ästhetischen Theorie festhält,

dass Kunstwerke „nicht sagen, sondern zeigen“, dann berührt er genau diesen Übergang: Das Kunstwerk artikuliert sich in einer Sprache der Erscheinung. Diese Sprache ist kein semiotisches System, sondern ein System von Kräften – das, was Gilles Deleuze später als „diagrammatisch“ bezeichnen wird: ein Ort, an dem Intensitäten organisiert werden, bevor sie Form annehmen.

Doch dieser Übergang vom Zeichen zum Stoff ist kein einfacher Bruch. Er ist eine Spannung, eine Bewegung zwischen Sichtbarem und Sagbarem, zwischen Präsenz und Bedeutung. Denn das Bild bleibt immer auch von Sprache durchzogen – durch Titel, durch Kontext, durch Diskurs. Das Sichtbare entkommt der Sprache nie vollständig, aber es widersetzt sich ihr. Diese Spannung ist produktiv: Sie erzeugt ein oszillierendes Feld, in dem die Materialität des Sichtbaren ihre Autonomie behauptet, ohne in stummer Selbstidentität zu erstarren. Das Werk spricht, aber nicht in einer Sprache, die übersetzt werden kann. Es spricht im Moment der Begegnung – in der Weise, wie es Licht bricht, wie es den Blick lenkt, wie es Widerstand leistet.

Diese Widerständigkeit ist entscheidend für eine materialistische Kunsttheorie. Denn sie markiert den Punkt, an dem das Werk nicht mehr Repräsentation, sondern Relation ist. Das Bild verweist nicht auf eine Idee, sondern auf die Bewegung, die es hervorbringt. Es denkt nicht im Modus des „über“, sondern im Modus des „mit“. Seine Materialität ist keine passive Substanz, sondern eine performative. In ihr artikuliert sich das, was Karen Barad später „Intra-Aktion“ nennen wird: das wechselseitige Entstehen von Entitäten im Vollzug ihrer Begegnung.

Doch während der Neo-Materialismus diese Ontologie der Relation theoretisch expliziert, war sie in der Kunst längst Praxis. Das 20. Jahrhundert hat den Stoff selbst sprechen lassen – in der Informellen Malerei, im Action Painting, im Minimalismus, in der Konzeptkunst. Jede dieser Bewegungen versucht, die Sprache des Sichtbaren zu entmystifizieren und zugleich neu zu beleben. Jackson Pollock etwa „schreibt“ nicht mehr mit Farbe, sondern mit Bewegung. Seine Leinwand ist kein Träger von Zeichen, sondern eine Arena von Energien. Was hier entsteht, ist keine Form, sondern eine Spur – eine physische Einschreibung des Prozesses, in dem Materie und Körper, Farbe und Gravitation sich begegnen.

Diese Sprache der Materie ist nicht beliebig. Sie folgt einer Grammatik, die nicht kodifiziert, aber real ist. Ihre Syntax besteht aus Kräften: Druck, Dichte, Rhythmus, Reibung. Ihre Semantik liegt im Widerstand der Dinge gegeneinander. Kunst ist so verstanden nicht die „Erfindung von Zeichen“, sondern die „Organisation von Energien“. In dieser Perspektive wird der Künstler zum Medium, der Stoff zum Sprecher, das Werk zum Ereignis.

Wenn man also von einer „Sprache des Sichtbaren“ spricht, dann nicht im metaphorischen Sinn, sondern in einem präzisen, materialistischen: Das Sichtbare ist nicht stumm, es artikuliert sich durch seine eigenen Gesetze. Es produziert Bedeutung durch Berührung, durch Energie, durch Zeit. Diese Sprache ist weder universal noch privat – sie ist situativ, relational, flüchtig. Und gerade darin liegt ihre epistemische Kraft: Sie erlaubt es, Welt nicht zu repräsentieren, sondern zu erfahren, indem sie uns in die Prozesse ihrer materiellen Organisation hineinzieht.

1.3 Leitfrage – Was geschieht, wenn Kunst nicht mehr Ausdruck, sondern Ereignis wird?

Was geschieht, wenn Kunst nicht länger Ausdruck eines Inneren, sondern selbst ein materielles Ereignis wird? Wenn das Werk nicht mehr etwas bedeutet, sondern etwas tut? Diese Frage markiert den Übergang von einer hermeneutischen zu einer ontologischen Ästhetik – von der Deutung des Bildes zur Erfahrung der Materie. In ihr kulminiert das zentrale Problem einer neo-materialistischen Kunsttheorie: Wie lässt sich ästhetische Erfahrung denken, wenn der Akzent nicht auf Repräsentation, Intention oder Symbol, sondern auf Prozess, Relation und Agency liegt?

Seit dem frühen 20. Jahrhundert hat die bildende Kunst diesen Übergang selbst vollzogen – nicht als theoretische Setzung, sondern als Praxis. Der Bruch mit der Repräsentation, wie er sich in der Avantgarde, in der Abstraktion, später im Konzeptuellen und Performativ-Materiellen vollzieht, ist nicht bloß eine stilistische oder historische Zäsur. Er ist Ausdruck einer tieferen epistemischen Verschiebung: der Einsicht, dass Form, Farbe, Bewegung und Raum nicht Medien eines bereits vorhandenen Sinns sind, sondern Kräfte, die Sinn selbst hervorbringen. Damit kehrt das Denken der Kunst in die Kunst zurück. Nicht mehr das „Was“ des Dargestellten steht im Vordergrund, sondern das „Wie“ des Entstehens – das Werk als Handlung, als energetisches Feld, als Ereignis der Welt.

Dieses Ereignischarakteristische entzieht sich jeder finalen Beschreibung. Kunst wird nicht mehr als abgeschlossene Einheit gedacht, sondern als offenes System, das sich im Vollzug aktualisiert. Das Werk ist nicht – es geschieht. Der Blick, das Licht, die Bewegung der Betrachtenden, die Temperatur des Raumes, das Medium, der Stoff – sie alle sind Teil eines Gefüges, das sich ständig reorganisiert. In diesem Sinne ist Kunst kein Objekt der Anschauung, sondern eine materielle Situation, in der Subjekt und Objekt ununterscheidbar werden.

Das Problem dieser Verschiebung besteht darin, dass sie die klassischen Kategorien der Ästhetik destabilisiert. Was bedeutet Form, wenn sie nicht mehr Struktur, sondern Prozess ist? Was heißt Autonomie, wenn das Werk nur in Relation existiert? Was ist Erfahrung, wenn sie nicht mehr auf Wahrnehmung, sondern auf Teilhabe beruht? Eine materialistische Kunsttheorie muss diese Fragen neu formulieren, ohne in das alte Subjektmodell zurückzufallen. Denn der Verlust der Repräsentation bedeutet nicht das Ende der Bedeutung – er bedeutet ihre Verlagerung: vom Zeichen zur Kraft, von der Darstellung zum Vollzug.

In diesem Sinne ließe sich Kunst heute als eine Art „Experimentalanordnung der Materie“ verstehen – ein Labor, in dem materielle, affektive und soziale Energien in Beziehung treten. Das Kunstwerk ist keine Botschaft, sondern eine Konstellation, deren Sinn nicht gegeben, sondern erzeugt wird – zwischen Pigment und Blick, Leinwand und Körper, Installation und Bewegung. Diese Idee schließt an eine lange, aber unvollendete Tradition an: von der romantischen Naturphilosophie, die im Kunstwerk die Produktivität der Natur wiedererkannte, bis zu den neo-materialistischen Ansätzen, die Materie selbst als Akteurin begreifen.

Doch während der Neo-Materialismus diese Prozesse philosophisch expliziert, hat die Kunst sie längst durchlebt. Die abstrakte Malerei, die Objektkunst, die Arte Povera, die Konzeptkunst, das performative Werk – sie alle deuten auf eine Entgrenzung des Ästhetischen hin. In dieser Entgrenzung verliert die Kunst nichts an Dichte, im Gegenteil: Sie gewinnt an Realität. Das Kunstwerk ist nicht mehr ein Fenster zur Welt, sondern eine Verdichtung von Welt selbst.

Die Leitfrage dieses Essays – Was geschieht, wenn Kunst nicht mehr Ausdruck, sondern Ereignis wird? – ist damit keine bloße theoretische Neugier. Sie beschreibt eine reale Transformation der ästhetischen Erfahrung und der Kunsttheorie gleichermaßen. Kunst wird zur Schnittstelle zwischen Energie und Form, zwischen Wahrnehmung und Stoff, zwischen Ethik und Ontologie. Sie ist kein Spiegel des Wirklichen, sondern eine Praxis des Wirklichwerdens.

Die folgende Untersuchung begreift daher Kunst als einen materiellen Denkraum, in dem sich Welt organisiert und zugleich infrage stellt. Sie fragt nicht nach dem Sinn des Bildes, sondern nach dem Sinn der Sichtbarkeit selbst. Was, so könnte man sagen, will die Materie, wenn sie Kunst hervorbringt? Welche Denkbewegung vollzieht sich im Akt der Sichtbarwerdung, der zugleich immer auch ein Prozess des Entzugs ist?

Eine neo-materialistische Ästhetik der bildenden Kunst beginnt dort, wo das Werk nicht mehr interpretiert, sondern erfahren wird – als etwas, das denkt, indem es geschieht.

2. Das Bild als Ereignis

Das Bild ist kein Fenster zur Welt mehr, sondern eine Zone, in der Welt geschieht. Seit dem frühen 20. Jahrhundert hat die Kunst nicht nur ihre Inhalte, sondern ihre ontologische Grundlage verändert: Das Bild ist nicht länger Repräsentation, sondern Handlung, keine Oberfläche der Darstellung, sondern Ort materieller Wirksamkeit. Es zeigt nicht, sondern macht sichtbar. Diese Verschiebung, die sich in der Avantgarde der Moderne bereits abzeichnete – in den kubistischen Zerlegungen des Blicks, in der konstruktivistischen Materialforschung, im Dadaismus als performativer Geste – verweist auf eine tiefere Transformation des Ästhetischen: Weg von der Bedeutung, hin zur Agency.

Wenn wir heute von einem „Bild“ sprechen, meinen wir nicht mehr die statische Konstellation von Form und Inhalt, sondern eine operative Formation, in der Kräfte zirkulieren – Licht, Farbe, Information, Energie, Aufmerksamkeit. Ein Bild ist nicht mehr das, was „abgebildet“ wird, sondern das, was wirkt. In der Sprache des Neo-Materialismus: das Bild ist ein Akteur im Netzwerk des Sichtbaren. Es handelt, indem es affiziert, indem es Relationen erzeugt, indem es Wahrnehmung formt. Seine Ontologie ist relational, nicht substantiell.

Diese Auffassung unterläuft den klassischen Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter und Werk, Darstellung und Welt. Denn wenn das Bild selbst aktiv wird, verliert das betrachtende Subjekt seine privilegierte Position. Sehen wird zum Teil eines Gefüges, das nicht mehr hierarchisch strukturiert ist, sondern in dem Blick, Licht, Oberfläche und Medium gleichberechtigt interagieren. Das bedeutet auch: Es gibt kein „außen“ des Bildes

mehr. Alles Sehen ist situativ, medial, materiell. Das Werk geschieht nicht vor, sondern mit uns.

Das „Ereignis“ des Bildes ist damit keine metaphorische Formel, sondern eine präzise Beschreibung seiner ästhetischen Wirkweise. Ein Gemälde, eine Skulptur, eine Installation, ein digitales Rendering – sie alle existieren nicht als feste Objekte, sondern als temporäre Konstellationen von Energie, Material und Wahrnehmung. In diesem Sinne hat das Bild eine doppelte Temporalität: Es bleibt und geschieht zugleich. Es ist eine materielle Dauer im Prozess des Sichtbarwerdens.

Diese Verschiebung zwingt die Theorie, ihre Begriffe neu zu kalibrieren. „Repräsentation“, „Form“, „Medium“, „Bedeutung“ – all diese Kategorien verlieren ihre Stabilität, sobald das Bild als Ereignis gedacht wird. Denn das Ereignis entzieht sich der Fixierung: Es kann nur in seiner Bewegung erfasst werden, nicht als abgeschlossenes Ganzes. Das Denken der Kunst muss daher prozessual, relational und materiell werden – es muss sich auf das einlassen, was im Sehen geschieht, nicht nur auf das, was gesehen wird.

So entsteht die zentrale Herausforderung dieses Kapitels: Wie lässt sich die Wirksamkeit des Bildes theoretisch fassen, ohne sie auf Symbol oder Struktur zu reduzieren? Wie kann eine Ästhetik aussehen, die das Bild als energetischen und relationalen Vorgang begreift – als ein Geschehen der Materie, in dem das Denken selbst affiziert wird?

2.1 Vom Abbild zur Agency: Bildlichkeit nach der Repräsentation

Die Kunst der Moderne markiert nicht bloß eine stilistische Zäsur, sondern eine epistemologische. Mit dem Zerschlagen des Repräsentationsparadigmas verliert das Bild seine alte Funktion als Spiegel der Welt und wird selbst zu einem Ort, an dem Welt entsteht. Der Schritt vom Abbild zur Agency beschreibt diesen fundamentalen Wandel: Das Sichtbare wird nicht mehr als passiver Träger von Bedeutung, sondern als wirksames Gefüge verstanden, das Kräfte, Materialien und Wahrnehmungen miteinander in Beziehung setzt.

Bereits die frühen Avantgarden – vom Kubismus über den Konstruktivismus bis zur abstrakten Malerei – destabilisierten die Vorstellung, das Bild könne ein einheitliches Objekt sein, das durch einen distanzierten Betrachter erfasst wird. Der Kubismus zersplittert den Blickraum, hebt die Zentralperspektive auf und zeigt, dass Sehen nie neutral ist, sondern ein Verhältnis von Körpern, Flächen und Blickachsen. Der Konstruktivismus wiederum löst die künstlerische Form aus dem Bereich der Repräsentation heraus und begreift sie als materielle Operation: Raum, Spannung, Gewicht und Material werden zu Akteuren eines ästhetischen Experiments, das die Trennung von Idee und Stoff aufhebt.

Jacques Rancière hat diese Verschiebung als Transformation der „Verteilung des Sinnlichen“ beschrieben. Für ihn bedeutet das Ende der Repräsentation nicht das Verschwinden der Ordnung, sondern deren politische Reorganisation. Jedes Kunstwerk definiert neu, was sichtbar, hörbar und denkbar ist – es verschiebt die Grenzen der Wahrnehmung und der sozialen Erfahrung. Moderne Kunst unterbricht das „repräsentative Regime“, in dem Sinn und Form durch Konventionen festgelegt sind, und etabliert ein ästhetisches Regime, in dem die Sichtbarkeit selbst zum Gegenstand der

Auseinandersetzung wird. Das Bild wird nicht mehr als Zeichen gelesen, sondern als Ereignis der Wahrnehmung, das unsere Teilhabe an der Welt neu ordnet.

Hier trifft Rancières politische Ästhetik auf Gilles Deleuzes Ontologie des Werdens. Deleuze betrachtet das Bild nicht als Repräsentation eines Gegenstands, sondern als Modulation von Kräften, als Intensität, die sich zwischen Materie und Wahrnehmung entfaltet. In seiner Logik der Sensation schreibt er über Francis Bacon, dass das Gemälde nicht das Sichtbare zeige, sondern „die unsichtbaren Kräfte des Sichtbaren“ spürbar mache. Das Bild ist bei Deleuze ein Ort des Übergangs, in dem Stoff und Wahrnehmung, Energie und Form in Bewegung geraten. Die Leinwand wird zur Oberfläche, auf der Kräfte sich manifestieren, ohne je vollständig fixiert zu werden – eine „Zone der Indetermination“, in der Sehen und Sein ununterscheidbar werden.

Doch erst Bruno Latour hat die Konsequenzen dieser Denkbewegung für die Theorie des Bildes in vollem Umfang offengelegt. Seine Akteur-Netzwerk-Theorie verschiebt den Fokus vom Werk als Objekt zur Verteilung von Handlungsfähigkeit zwischen Menschen, Dingen, Medien und Institutionen. Das Bild ist in diesem Sinn kein abgeschlossenes Artefakt, sondern ein Knotenpunkt von Relationen. Es wirkt, weil es verknüpft: Pigmente, Leinwand, Licht, Betrachter, Raum, soziale Praktiken, technische Apparate. Die Wirksamkeit eines Bildes besteht nicht in seiner symbolischen Bedeutung, sondern in der Vielzahl der Verbindungen, die es aktiviert.

Ein neo-materialistischer Begriff von Bildlichkeit muss daher drei Ebenen zugleich denken:

1. Rancières ästhetische Umschichtung, die das Sichtbare als politisches Feld versteht;
2. Deleuzes energetische Ontologie, die Bildlichkeit als Prozess und Intensität begreift;
3. Latours relationale Netztheorie, die die Agency des Bildes in der Vielheit seiner materiellen und sozialen Verbindungen situiert.

So entsteht ein neuer Begriff des Bildes – eines, das nicht „bedeutet“, sondern handelt. Es erzeugt Effekte, Affekte, Verschiebungen, Resonanzen. Es operiert in einem Raum zwischen Dingen und Betrachtern, zwischen physischer Dichte und medialer Vermittlung. Es ist keine Darstellung, sondern eine Handlung im Medium der Materie.

Damit wird auch der Blick selbst umcodiert. Er ist nicht mehr das Organ einer souveränen Subjektivität, sondern eine Funktion innerhalb eines Geflechts von Kräften. Sehen heißt nicht, Distanz zu gewinnen, sondern Teil eines materiellen Prozesses zu werden. In diesem Sinn hat die bildende Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts eine neue Ontologie der Sichtbarkeit hervorgebracht – eine Ontologie, in der das Bild nicht mehr zeigt, sondern wirkt, nicht abbildet, sondern verbindet, nicht repräsentiert, sondern transformiert.

Das Bild nach der Repräsentation ist keine Spiegelung der Welt, sondern ihre Verknotung. Es ist nicht mehr das Ende des Blicks, sondern dessen Verteilung in einem Netzwerk aus Licht, Stoff, Energie, Wahrnehmung und sozialer Handlung. Das Sehen wird dadurch zu einer Form der Beziehung – einer materiellen und politischen zugleich.

2.2 Oberflächen, Stoffe, Medien – Das Sichtbare als Gefüge

Wenn das Bild nicht länger Abbild, sondern Ereignis ist, dann muss das Sichtbare selbst als Gefüge begriffen werden – als ein Ensemble aus Materialien, Medien, Kräften und Wahrnehmungsakten. Das Bild ist nicht einfach auf einer Oberfläche, es ist eine Oberfläche: eine Zone der Vermittlung, an der sich Materie und Energie, Auge und Medium, Licht und Bedeutung begegnen. In dieser Hinsicht sind Oberflächen nie bloß passiv, nie neutraler Träger eines Inhalts, sondern dynamische Grenzflächen, an denen sich Wirklichkeit formt.

In der modernen und zeitgenössischen Kunst zeigt sich diese Einsicht als zunehmendes Bewusstsein für die Textur und Materialität der Bildträger. Die Malerei seit Cézanne, Pollock oder Frankenthaler thematisiert nicht nur, was dargestellt ist, sondern wie Farbe auf der Leinwand haftet, wie sie fließt, stockt, Risse bildet, in die Fasern eindringt. In der Skulptur und Installation – etwa bei Eva Hesse, Richard Serra oder Rachel Whiteread – wird das Material selbst zu einem Akteur, der Widerstand leistet, nachgibt, altert. Die Oberfläche verliert ihren Charakter als Grenze zwischen Werk und Welt; sie wird zu einem membranartigen Medium, das Prozesse speichert, Bewegungen überträgt, Energien zirkulieren lässt.

Ein neo-materialistisches Verständnis dieser ästhetischen Vorgänge verlangt, den Blick auf die Relationen zu richten, die im Sichtbaren wirksam werden. Das Sichtbare ist kein isolierter Gegenstand, sondern ein Relationengefüge, ein Netzwerk von Kräften und Praktiken. In einem Gemälde manifestieren sich Pigmente, Bindemittel, Leinwandstruktur, Lichtreflexe, der Atem des Betrachters, die Atmosphäre des Raumes, die Temperatur der Luft. In einer digitalen Arbeit zirkulieren elektrische Ströme, Datenpakete, Pixelraster, Glasoberflächen, algorithmische Prozesse. Jeder Wahrnehmungsakt ist eine Ko-Produktion dieser Elemente, kein passives Empfangen, sondern ein materielles Mit-Schwingen.

In dieser Perspektive erscheint das Sichtbare als eine dichte Materie, die nicht nur Form, sondern Energie trägt. Oberfläche bedeutet hier nicht Flachheit, sondern Tiefendynamik: eine Vielschichtigkeit von Schichten, die gleichzeitig präsent sind und sich gegenseitig durchdringen. Rosalind Krauss hat den Begriff der *indexical surface* geprägt, um jene Art von Materialität zu beschreiben, die Spuren speichert und Präsenz erzeugt, ohne repräsentativ zu sein. Diese Idee lässt sich in eine ontologische Richtung erweitern: Jede Oberfläche ist eine energetische Schwelle, ein Interface, an dem Materie ihre Wahrnehmbarkeit organisiert.

Zugleich zwingt die Ausweitung des Bildbegriffs durch mediale Praktiken – Fotografie, Video, digitale Visualisierung – zu einer Neuverortung des Materiellen. In der digitalen Kunst scheint Materie zunächst entzogen, in Codes übersetzt, in Signale verwandelt. Doch auch hier bleibt das Materielle wirksam, nur auf anderen Ebenen: in den Materialien der Hardware, den seltenen Erden der Displays, den Stromflüssen der Rechenzentren. Das Immaterielle ist eine Erscheinungsform des Materiellen – der digitale Glanz ein Produkt von Elektrizität, Silizium, Licht, Energieverbrauch.

Damit verschiebt sich auch der Begriff der Wahrnehmung. Sehen wird nicht länger als ein distanzierter Akt des Erkennens verstanden, sondern als ein situativer Prozess, in dem

Körper, Material und Medium untrennbar verwoben sind. Die Wahrnehmung ist in dieser Sichtweise kein Fenster, sondern ein Knotenpunkt. Das Auge ist kein reiner Empfänger, sondern ein Resonanzorgan, das auf materielle Reize antwortet, sie transformiert und in neue Relationen übersetzt. Das Sichtbare entsteht also erst im Vollzug dieser Relationen – im Oszillieren zwischen Oberfläche und Tiefe, Stoff und Sinn, Energie und Wahrnehmung.

Diese Sichtweise eröffnet eine Ästhetik des Gefüges: eine Kunsttheorie, in der Form, Material, Medium und Wahrnehmung nicht hierarchisch geordnet, sondern gleichwertig und miteinander verschränkt sind. Das Werk ist kein autonomes Objekt, sondern ein temporales Geflecht, das sich in jedem Akt der Rezeption neu konstituiert. Zwischen Malerei und Betrachter, Skulptur und Raum, Bildschirm und Auge entstehen mikrologische Prozesse, in denen Materie in Erscheinung tritt, sich verwandelt, Bedeutung erzeugt – ohne sie je vollständig zu fixieren.

So erscheint das Sichtbare nicht länger als Oberfläche einer tieferliegenden Wahrheit, sondern als Ort, an dem Wirklichkeit sich ereignet. In diesem Sinne kann man sagen: das Bild zeigt nichts – es tut etwas. Es setzt Kräfte frei, irritiert Wahrnehmung, aktiviert Relationen. Die ästhetische Erfahrung besteht darin, diesem Tun zu folgen, es zuzulassen, anstatt es zu deuten.

Damit gewinnt die Oberflächenästhetik eine ethische Dimension: Sie fordert eine neue Haltung des Sehens – weniger interpretierend als teilnehmend, weniger hermeneutisch als resonant. Das Sichtbare wird zu einem Ort, an dem die Materie selbst spricht – nicht durch Symbole, sondern durch Texturen, Energien, Rhythmen, die uns affizieren und zugleich verändern.

2.3 Problem: Fixieren und Entgleiten

In dem Moment, in dem das Bild nicht mehr als Abbild, sondern als Ereignis begriffen wird, entsteht ein paradoxes Problem: Wie lässt sich das Flüchtige, das Prozessuale, das immer schon im Werden befindliche Sichtbare überhaupt theoretisch fassen, ohne es zugleich zu verraten? Jede Form der Fixierung – sei es im Medium des Museums, der Theorie oder der digitalen Speicherung – läuft Gefahr, das, was sie zu begreifen sucht, zum Stillstand zu bringen. Doch auch ein Denken, das auf jede Form von Stabilisierung verzichtet, droht ins Beliebige, ins bloß Performative oder Atmosphärische abzugleiten. Zwischen diesen Polen bewegt sich die Herausforderung einer neo-materialistischen Kunsttheorie: das Entgleiten zu denken, ohne es zu verfestigen; das Prozessuale zu erfassen, ohne es zu erstarren.

Diese Spannung zeigt sich bereits in der Geschichte des modernen Bildes. Der Kubismus löste die Zentralperspektive auf, um Bewegung und Vielansichtigkeit sichtbar zu machen – doch in seiner musealen Präsentation wurde er selbst wieder zum kanonisierten Stil. Die Konzeptkunst verweigerte das Objekt, um den Prozess des Denkens auszustellen – und wurde doch in Archiven und Dokumentationen erneut verobjektiviert. Selbst die Performances der 1960er Jahre, gedacht als Widerstand gegen Fixierung, existieren heute als Videos, Fotografien, Datenbanken. Das, was als Ereignis gedacht war, findet immer einen Weg zurück in die Ordnung der Dinge.

Diese Dialektik von Prozess und Institution ist nicht zufällig, sondern strukturell. Das Sichtbare, so könnte man mit Rancière formulieren, ist immer auch eine Verteilung des Sinnlichen – eine politische Ordnung dessen, was erscheinen darf und wie es erscheinen darf. Jede ästhetische Offenheit gerät daher in ein Feld von Sichtbarkeitsregimen, das ihr Wirken begrenzt und zugleich ermöglicht. In diesem Sinne ist das „Fixieren“ nicht einfach Verrat, sondern Bedingung: Ohne irgendeine Form der Stabilisierung, der Rahmung, könnte das Ereignis des Bildes gar nicht wahrgenommen, reflektiert, geteilt werden. Doch diese Rahmung bleibt prekär; sie hält das Unhaltbare nur vorübergehend in Form.

Deleuze beschreibt in seiner Analyse des Kinos, aber auch der Malerei, das Bild als Bewegungsschnitt – einen momentanen Ausschnitt aus einem kontinuierlichen Fluss. Dieses Denken hilft, die Spannung zwischen Fixation und Entgleiten produktiv zu fassen: Das Bild steht nie still, sondern ist ein Übergang, eine Bewegung, die sich selbst für einen Augenblick anhält. Die Aufgabe der Theorie bestünde dann nicht darin, das Bild als stabile Bedeutung zu entschlüsseln, sondern die Bedingungen seiner Bewegung sichtbar zu machen: die Kräfte, die es hervorbringen, und die Prozesse, die es in Gang setzt.

Latour würde diesen Gedanken ergänzen, indem er das Kunstwerk nicht als Objekt, sondern als Akteur in einem Netzwerk versteht – als Knotenpunkt materieller und sozialer Verbindungen. Fixierung bedeutet in dieser Perspektive keine Unterbrechung des Flusses, sondern eine temporäre Übersetzung in ein anderes Medium, in einen anderen Aggregatzustand des Sichtbaren. Das Museum, der Bildschirm, der Katalog oder das Archiv sind nicht Orte der Erstarrung, sondern Zonen der Weiterleitung, der medialen Transformation. Was als Verlust erscheint, ist zugleich eine andere Form der Bewegung – eine Umlenkung der materiellen und semantischen Energien.

In dieser Sichtweise wird das „Entgleiten“ nicht länger als Gefahr, sondern als notwendige Qualität künstlerischer Materialität begreifbar. Kunstwerke, die sich entziehen – durch Vergänglichkeit, Prozessualität, Unfassbarkeit – halten die Wahrnehmung offen. Sie verhindern, dass das Sichtbare zur bloßen Oberfläche des Konsums wird. Doch die Offenheit darf nicht zur romantischen Formel werden: Sie ist kein Versprechen von Authentizität, sondern eine Form der Verantwortung. Denn in jedem Akt des Sehens, Ausstellens, Beschreibens geschieht eine Setzung, eine Auswahl, eine politische Entscheidung darüber, was als sichtbar gilt.

Der theoretische Ort des neo-materialistischen Denkens wäre also nicht jenseits dieser Spannung, sondern in ihr: in einer Haltung, die das Fixieren als notwendig, das Entgleiten als unvermeidlich begreift – und die Kunst als Ort versteht, an dem diese beiden Bewegungen unablässig miteinander ringen.

Das Bild ereignet sich zwischen Stabilisierung und Auflösung. Es will gehalten und doch losgelassen werden. Die Aufgabe einer Theorie des Sichtbaren im Sinne des Neo-Materialismus ist es, diese prekäre Balance nicht aufzulösen, sondern sie produktiv zu halten – als Ort, an dem Materie, Wahrnehmung und Denken sich gegenseitig affizieren, verschieben, verändern.

3. Form und Prozess

Wenn der Neo-Materialismus die Kunst nicht mehr als Repräsentation, sondern als materielle Praxis versteht, dann muss auch die Kategorie der Form neu gedacht werden. Form ist nicht länger das Ergebnis eines schöpferischen Akts, der dem Stoff äußerlich bleibt, sondern ein Ausdruck seiner inneren Bewegung, seiner Fähigkeit zur Selbstorganisation. In der bildenden Kunst zeigt sich diese Verschiebung besonders deutlich: Skulptur, Malerei, Installation und digitale Praxis sind keine bloßen Gefäße für Ideen, sondern Orte, an denen Materie sich selbst in Form bringt – als energetische, zeitliche und relationale Konstellation.

Das Denken der Form steht damit im Zentrum eines theoretischen Konflikts. Auf der einen Seite steht die abendländische Tradition der Form als Ordnung, als Gestalt, als dasjenige, was der chaotischen Stofflichkeit Struktur verleiht – von Aristoteles über Kant bis zu Greenberg. Auf der anderen Seite eine materialistische Gegenbewegung, die diese Hierarchie umkehrt: Materie erscheint hier nicht als passives Substrat, sondern als dynamisches Prinzip, das seine eigene Organisation hervorbringt. In dieser Umkehrung liegt der entscheidende Impuls einer neo-materialistischen Ästhetik. Denn sie fragt nicht, wie Form Materie formt, sondern wie Materie Form wird.

Die bildende Kunst war stets ein Experimentierfeld dieser Umkehrung. Die plastische Geste eines Bildhauers, die sich in Stein, Ton oder Metall einschreibt, verweist auf ein Wechselspiel von Widerstand und Nachgiebigkeit, von Aktivität und Reaktion. Moderne und zeitgenössische Kunst verschärfen dieses Wechselspiel: Wenn sich in den Materialien selbst – in Latex, Harz, Licht, Code – Formbildungsprozesse ereignen, wird das Werk zu einer Art Labor für materielle Autonomie. Eva Hesses geschmolzene Skulpturen, Robert Smithsons erodierende Landformen oder Pierre Huyghes prozesshafte Installationen zeigen, dass die Grenze zwischen Form und Prozess porös geworden ist.

Doch gerade diese Verschiebung stellt die ästhetische Theorie vor neue Herausforderungen. Wenn Form sich selbst organisiert, wie lässt sie sich dann noch kritisieren, reflektieren, historisieren? Der alte Gegensatz zwischen ästhetischer Autonomie und gesellschaftlicher Determination verliert an Trennschärfe, sobald Kunst als energetische Formation verstanden wird, die zugleich materiell, technisch und sozial vernetzt ist. Die Form ist dann kein abgeschlossenes Ganzes, sondern eine Konfiguration von Kräften, die sich temporär stabilisiert – und ebenso wieder zerfällt.

Diese Bewegung führt in eine paradoxe Lage: Form wird zugleich unverzichtbar und unmöglich. Unverzichtbar, weil ohne sie Wahrnehmung und Erfahrung keine Gestalt finden könnten; unmöglich, weil jede Gestalt im Moment ihres Erscheinens schon wieder überholt ist. Diese Spannung zwischen Werden und Struktur, zwischen Prozess und Gestalt, zwischen Bewegung und Stillstand ist das Herzstück der modernen Kunst – und des Versuchs, sie im Horizont des Neo-Materialismus neu zu denken.

Das dritte Kapitel fragt deshalb, wie Form als materieller Prozess verstanden werden kann. Es geht nicht darum, Form als Ordnungssystem zu rehabilitieren oder sie aufzulösen, sondern sie in ihrer zeitlichen, relationalen und selbstorganisierenden Dimension zu begreifen. Der Fokus liegt dabei auf drei miteinander verschränkten Ebenen: der plastischen Selbstorganisation der Materie (3.1), der Temporalität des Sichtbaren (3.2) und der kritischen Frage nach der Möglichkeit einer dynamischen Form (3.3).

Kunst wird hier nicht als fertiges Werk verstanden, sondern als ein Zustand der Materie im Übergang – als Prozess, der im Moment seiner Wahrnehmung immer schon im Begriff ist, sich zu verändern. In dieser Bewegung liegt ihr Denken: ein Denken, das nicht im Begriff, sondern im Stoff geschieht.

3.1 Plastizität und Selbstorganisation – Materie als Formprinzip

Wenn man von der Form spricht, betritt man eines der ältesten und zugleich umkämpftesten Felder ästhetischen Denkens. Seit Aristoteles' Unterscheidung von hyle (Stoff) und morphé (Form) ist das Verhältnis von Formgebung und Materialität der Ort, an dem sich das Denken der Kunst – und mit ihm die Frage des Menschen – immer wieder neu justiert hat. Die moderne und insbesondere die zeitgenössische Kunst verschiebt diese Beziehung radikal: Form ist nicht länger das, was dem Material Gestalt gibt, sondern das, was im Material geschieht. Materie selbst beginnt zu denken, zu reagieren, sich zu organisieren.

Diese Einsicht, die in der Praxis vieler Künstler:innen längst Realität geworden ist, findet in der Theorie eine Entsprechung bei Denker:innen wie Gilbert Simondon und Catherine Malabou. Simondon beschreibt Form nicht als von außen auferlegte Struktur, sondern als Moment der Individuation, das heißt: als Prozess, in dem das Material selbst Differenzen austrägt und sich dadurch stabilisiert. Jede Form ist bei ihm eine Art „metastabile“ Konfiguration – ein vorläufiges Gleichgewicht innerhalb eines fortwährenden energetischen Prozesses. Malabou greift diese Idee auf, wenn sie von der Plastizität spricht: jener Fähigkeit der Materie, sich formen zu lassen, aber auch selbst zu formen und sich gegen Formung zu widersetzen. Plastik ist für sie das Symbol einer Dialektik von Offenheit und Widerstand, von Empfänglichkeit und Aktivität.

In der bildenden Kunst hat diese Denkbewegung eine konkrete materielle Geschichte. Man könnte sie als das allmähliche Erwachen des Stoffes beschreiben. Während in der klassischen Kunst das Material vor allem Träger der Idee war – Marmor, Leinwand, Bronze als Mittel der Repräsentation –, tritt in der Moderne seine Eigenlogik hervor. Der Kubismus zerlegt das Sichtbare in Flächen und Fragmentierungen, die nicht mehr dem optischen Schein gehorchen. Der Konstruktivismus experimentiert mit industriellen Materialien, die nicht mehr „abbilden“, sondern energetische Relationen artikulieren. Die Arte Povera schließlich befreit das Material endgültig von der Idee: Erde, Holz, Fett oder Glasfaser werden zu autonomen Akteuren einer ästhetischen Ökologie.

Doch diese Entwicklung darf nicht als lineare Befreiung des Stoffes missverstanden werden. Vielmehr verschiebt sie die Ebene, auf der sich Form überhaupt ereignet. Die Geste des Künstlers, die Struktur des Werkes, die Wahrnehmung des Betrachters – all das sind Momente eines größeren Gefüges, das sich in permanenter Selbstorganisation befindet. Das Werk entsteht im Spannungsfeld von Kräften: Gravitation, chemische Prozesse, Licht, Zeit, Temperatur, Interaktion. Form ist kein Zustand, sondern ein Verhältnis.

Diese Perspektive verändert auch den Begriff der künstlerischen Autorschaft. Wenn Materie als aktiver Partner verstanden wird, dann ist die künstlerische Praxis weniger ein Akt des Schaffens als einer der Kooperation. Der Künstler wird zu einem Katalysator, der Prozesse anstößt, die sich seiner Kontrolle entziehen. In diesem Sinne sind die Gussprozesse von

Lynda Benglis, die schmelzenden Latexformen Eva Hesses oder die fließenden, sich zersetzenden Installationen Pierre Huyghes Beispiele für eine Ästhetik der Selbstorganisation. Das Werk ist hier nicht Produkt, sondern Ereignis: ein sich entfaltendes Geschehen, in dem materielle und energetische Dimensionen miteinander verschmelzen.

Diese Ästhetik verlangt auch eine Revision der Wahrnehmung. Wenn Form sich nicht abschließend fixieren lässt, dann wird der Blick des Betrachters Teil des Prozesses. Sehen wird zu einem Mitwirken an der Selbstorganisation des Sichtbaren. Der Moment der Betrachtung stabilisiert, aber er löst zugleich Bewegung aus – eine Rückkopplung zwischen Werk und Wahrnehmung, zwischen Materie und Geist.

In dieser Hinsicht sind plastische Prozesse nicht nur physisch, sondern epistemisch: Sie produzieren Wissen, aber kein begriffliches, sondern ein körperlich-räumliches, temporäres Wissen – ein Wissen des Werdens. Hier liegt der Grund, warum der Neo-Materialismus die Form nicht aufgibt, sondern sie als offenes System neu konzeptualisiert: als Formation, als Knotenpunkt in einem Netzwerk von materiellen und energetischen Relationen, die sich nie zur Ruhe bringen lassen.

Form ist also kein Ende, sondern eine Pause im Fluss der Materie. Sie markiert das Sichtbarwerden einer Bewegung, die selbst unsichtbar bleibt – und gerade dadurch ästhetisch wird.

3.2 Temporalität des Sichtbaren – Werden statt Sein

Das Sichtbare scheint auf den ersten Blick das Reich der Stabilität zu sein. Das Bild, das Objekt, die Skulptur – all diese Formen versprechen Dauer, Verlässlichkeit, eine Momentaufnahme des Sichtbaren, die sich dem Fluss der Zeit entzieht. Doch diese Vorstellung ist ein Erbe des Idealismus, der die Kunst als Ort der Fixierung verstand: als Stillstellung des Werdens im Zeichen der Form. Die moderne und zeitgenössische Kunst hat diese Vorstellung grundlegend erschüttert. Sie entdeckt im Sichtbaren selbst die Zeit, im Material den Prozess, im Objekt die Bewegung.

Das heißt nicht, dass Kunst sich einfach in Performanz auflöst oder dass jedes Werk ein Ereignis im spektakulären Sinn sein müsste. Vielmehr wird die Zeit selbst zu einer Dimension des Materiellen. Jedes Material, jede Oberfläche, jede Farbe trägt eine eigene Dauer in sich – eine Zeitlichkeit, die nicht identisch ist mit derjenigen des Bewusstseins. Metall oxidiert, Leinwand altert, Pigmente verändern ihre Dichte. Auch die Wahrnehmung ist nicht zeitlos, sondern rhythmisch, flüchtig, sich selbst verändernd. Zeit wird hier nicht als äußere Bedingung, sondern als immanente Qualität der Materie begriffen.

In dieser Perspektive steht der Begriff der Prozessualität im Zentrum. Form ist nicht abgeschlossen, sondern ständig im Werden begriffen. Ein Werk wie Roman Opalkas fortlaufende Zahlenbilder, die nie ein Ende finden, oder wie On Kawaras datierte Gemälde, die Zeit selbst zum Motiv machen, führt diese Verschiebung exemplarisch vor: Das Werk ist kein Resultat, sondern ein Zeitverlauf. Auch Installation und Performance-Kunst – von Robert Morris bis Tino Sehgal – zeigen, dass Sichtbarkeit nicht etwas ist, das sich besitzt, sondern das sich ereignet.

Das Bild wird so zum Ort einer zeitlichen Spannung: Es ist immer schon vergangen und doch im Vollzug gegenwärtig. In dieser Ambivalenz liegt seine eigentliche Energie. Sehen heißt, einem Werden beizuwohnen, das sich in der Oberfläche verdichtet. Der Blick berührt keine fertige Form, sondern tastet an einer sich verändernden. Selbst die Fotografie, die als Medium der Fixierung galt, hat diese Logik unterlaufen – man denke an die Langzeitbelichtungen Hiroshi Sugimotos, die Zeit nicht einfrieren, sondern in einer einzigen Fläche komprimieren.

Philosophisch lässt sich diese Bewegung mit Bergsons Begriff der Dauer (*durée*) fassen: Zeit als qualitative, unteilbare Bewegung, nicht als messbare Abfolge. In dieser Dauer begegnen sich Materie und Wahrnehmung. Die Materie entfaltet ihre eigene Zeit, und der Blick, der sie erfasst, wird selbst Teil dieses Werdens. Auch Deleuze hat in seiner Logik der Sensation betont, dass das Bild kein Repräsentat von etwas Seiendem sei, sondern ein Feld von Kräften, die sich in ständigem Übergang befinden. Das Sichtbare ist also weniger eine Form als ein Zustand der Transformation.

Damit verschiebt sich der Begriff der „Präsenz“ in der Kunst. Was sichtbar ist, existiert nie vollständig im Moment des Betrachtens. Es trägt Spuren seiner Entstehung, seines Zerfalls, seiner möglichen Zukünfte. Werke, die mit organischen oder instabilen Materialien arbeiten – wie etwa die Schimmelbilder von Dieter Roth, die Eis-Skulpturen von Teresa Margolles oder die biologischen Installationen Pierre Huyghes – machen diese temporale Offenheit ausdrücklich sichtbar. Aber auch in der digitalen Kunst, wo das Sichtbare durch algorithmische Prozesse ständig neu generiert wird, tritt die Temporalität der Sichtbarkeit hervor: das Flimmern, das Aktualisieren, das endlose Rendering als ästhetische Erscheinung der Zeit.

Das Sehen selbst wird dadurch prozessual. Wahrnehmung ist kein punktueller Akt, sondern eine Bewegung im Zeitfeld des Sichtbaren. Jeder Blick dauert an, verfließt, verschiebt sich. Das Auge sieht nicht nur, es „zeitigt“. Es produziert ein Moment der Synchronisation zwischen der Dauer des Materials und der Dauer des Wahrnehmenden. So wird der Akt des Sehens zu einer Form der Mit-Transformation – einer kleinen, aber entscheidenden Kooperation mit der Zeit der Materie.

In dieser Konstellation ist das Kunstwerk nicht länger Objekt, sondern eine temporale Skulptur – eine Konstellation von Bewegungen, Kräften und Verlangsamungen. Es zeigt nicht das Sein, sondern das Werden, nicht Stabilität, sondern Rhythmus. Die materielle Welt erscheint darin nicht als Kulisse, sondern als ein vibrierendes Kontinuum, in dem Form und Zeit untrennbar sind.

Vielleicht ist genau das die eigentliche Herausforderung einer neo-materialistischen Ästhetik des Sichtbaren: das Bild nicht als Moment der Dauerlosigkeit zu verstehen, sondern als Verdichtung von Zeit. Form ist keine Grenze, sondern eine Falte im Kontinuum des Werdens. Kunst, so gesehen, ist nicht das Sichtbarmachen von etwas, sondern das Sichtbarwerden des Prozesses selbst.

3.3 Problem: Form zwischen Prozess und Kritik

Wenn Materie selbst in Bewegung ist, wenn jedes Werk ein Gefüge aus Kräften, Rhythmen und Transformationen darstellt – was bleibt dann von „Form“? Ist sie noch ein Gestaltungsprinzip oder bloß ein Übergangszustand, eine temporäre Faltung im Strom der materiellen Ereignisse? Die neo-materialistische Ästhetik steht an einem heiklen Punkt: Sie will die Autonomie der Form nicht restaurieren, aber auch nicht in ein bloßes Fließen auflösen, das jede Differenz, jede Gestalt und damit jede Möglichkeit von Kritik verwischt.

Adornos Skepsis gegenüber der Auflösung der Form bleibt in diesem Kontext aktuell. Für ihn war Form der Ort, an dem gesellschaftliche Widersprüche sinnlich werden – nicht durch bloße Abbildung, sondern durch eine Gestalt, die Spannung hält, Bruch und Widerstand organisiert. Die Gefahr einer rein prozessualen Ontologie der Kunst bestünde darin, dass sie diese Spannung verliert, dass sie im Namen des Fließens die Dialektik nivelliert. Denn wo alles Werden ist, verschwindet auch das Moment der Negativität, das jeder Form ihre ästhetische und kritische Kraft verleiht.

Doch eine Rückkehr zur klassischen Formästhetik wäre ebenso unhaltbar. Die moderne und zeitgenössische Kunst hat gezeigt, dass Form nie neutral ist, sondern immer eine temporäre Stabilisierung innerhalb eines materiellen Feldes. Sie ist das Resultat – und zugleich die Bedingung – von Relationen, Kräften, Widerständen. Man könnte sagen: Form ist kein Rahmen des Sinns, sondern eine „Pause“ im Prozess, ein energetisches Plateau, wie Deleuze es nennt. In dieser Perspektive wird Form nicht abgeschafft, sondern verzeitlicht. Sie existiert nicht gegen den Prozess, sondern im Prozess, als Moment der Selbstorganisation von Materie.

Diese Selbstorganisation ist kein naturwüchsiger Vorgang, sondern ein ästhetisch vermittelter. Der Künstler – oder genauer: das künstlerische Handeln – steht inmitten der materiellen Dynamik und lenkt, irritiert, unterbricht sie. Plastik, Leinwand, digitale Oberfläche, Raum – sie antworten. Das Werk entsteht als ein Gleichgewicht zwischen materieller Resistenz und formaler Entscheidung. Darin liegt seine Spannung, sein Erkenntnispotenzial: Es zeigt, dass jede Form nur auf Zeit gewonnen ist, aber dennoch notwendig.

Ein Beispiel: Eva Hesses latexbasierte Skulpturen der späten 1960er Jahre oszillieren zwischen Form und Auflösung. Sie besitzen Gestalt, aber eine Gestalt, die zu zerfließen droht, die ihre eigene Dauerhaftigkeit untergräbt. Die Arbeit zeigt Form als Prozess und Prozess als Form. Ein anderes Beispiel findet sich in den Installationen von Pierre Huyghe, in denen biologische, technische und symbolische Elemente interagieren. Hier ist Form kein Entwurf, sondern das Resultat von Interferenzen, die sich der Kontrolle entziehen. Solche Werke machen sichtbar, dass Form heute kein Ziel, sondern eine Praxis ist – ein Tun, das Ordnung hervorbringt, indem es sie zugleich unterläuft.

Gleichzeitig bleibt die Frage nach Kritik zentral. Wenn Kunst nicht mehr auf Repräsentation beruht, woher bezieht sie ihre kritische Kraft? Die Antwort liegt möglicherweise gerade in dieser prozessualen Formauffassung. Form ist nicht einfach Ausdruck, sondern eine Art Widerlager. Sie zeigt, dass materielle Prozesse nicht willkürlich sind, sondern Spannungen tragen, die gesellschaftlich, technologisch, ökologisch codiert sind. Das Werk wird zur Kondensation solcher Spannungen – nicht zu ihrer Auflösung.

Die Aufgabe einer neo-materialistischen Ästhetik bestünde also darin, die Form weder zu hypostasieren noch zu verflüssigen, sondern sie als kritisches Moment der Materie zu denken. Form ist das, was sich der totalen Entropie widersetzt – nicht durch Stillstand, sondern durch rhythmische Organisation. In dieser Hinsicht bleibt sie der Ort, an dem Kunst Denken wird: Denken im Medium der Materie, in Bewegung, aber nicht beliebig.

So verstanden, ist das Kunstwerk nicht das Ende eines Prozesses, sondern seine Verdichtung. Es hält Bewegung in der Schwebe, es fixiert, ohne zu fixieren. Kritik entsteht hier nicht durch Distanz, sondern durch die Sichtbarmachung dieser Schwebe selbst – durch das Offenhalten der Form, die zugleich organisiert und desorganisiert, stabilisiert und irritiert.

Das ästhetische Denken der Form – in seiner neu verstandenen, materiell-prozessualen Gestalt – wäre damit ein Denken, das den Widerspruch nicht auflöst, sondern austrägt. Zwischen Autonomie und Auflösung, Stabilität und Fluss, Werk und Ereignis verläuft jene schmale Linie, auf der Kunst zur Reflexion der materiellen Moderne wird.

4. Das Unsichtbare des Sichtbaren

In der Geschichte der Kunst war das Sehen nie unschuldig. Seit der Renaissance galt der Blick als Werkzeug der Ordnung: Perspektive, Licht, Komposition – sie alle bildeten ein System, das die Welt sichtbar machte, indem es sie zugleich hierarchisierte. Das Sichtbare war stets das, was sich in diese Ordnung fügen ließ. Doch mit der Moderne begann ein anderes Sehen: eines, das seine eigenen Voraussetzungen, seine materiellen Bedingungen, seine energetischen Restbestände befragte. An die Stelle des Fensters zur Welt trat das Bewusstsein, dass jedes Bild selbst eine Welt erzeugt – und dass in jeder Sichtbarkeit eine unsichtbare Dimension mitschwingt.

Wenn man heute über das Sichtbare spricht, kann man daher nicht mehr von einer stabilen Oberfläche ausgehen. Sichtbarkeit ist nicht einfach gegeben; sie ist gemacht – ein Effekt von Licht, Medium, Material, Wahrnehmung, Technologie, Macht. Was als „Bild“ erscheint, ist das Resultat eines Zusammenspiels aus sichtbaren und unsichtbaren Kräften. Die Malerei wusste das früh: Das Licht in einem Werk von Caravaggio oder Turner ist nicht bloß Darstellung, sondern Energie – eine Strahlung, die Form trägt und zugleich zersetzt. In der Gegenwartskunst wird dieses Verhältnis radikalisiert: Bei James Turrell, Olafur Eliasson oder Hito Steyerl ist das Unsichtbare nicht mehr nur Voraussetzung des Sichtbaren, sondern dessen eigentlicher Gegenstand.

Diese Verschiebung markiert eine entscheidende Herausforderung für eine neo-materialistische Theorie der Kunst. Denn wenn das Sichtbare nicht mehr auf Repräsentation beruht, sondern auf energetischer und materieller Kopräsenz, dann muss das Unsichtbare neu gedacht werden – nicht als Transzendenz oder Geheimnis, sondern als immanente Bedingung der Erscheinung. Das Unsichtbare ist nicht jenseits des Sichtbaren, sondern in ihm: das, was wirkt, ohne zu erscheinen. Es ist das Feld der Kräfte, der Strahlungen, der Affekte, die das Bild überhaupt erst möglich machen.

Diese Dimension wurde in der klassischen Ästhetik oft übersehen, weil sie nicht in Begriffe zu fassen ist. Sie entzieht sich der symbolischen Ordnung, ohne doch unbestimmt zu sein.

Sie ist, in den Worten Merleau-Pontys, das „Fleisch der Welt“ – jene dichte, vibrierende Materie, in der Sehen und Gesehenes, Subjekt und Objekt, Medium und Wahrnehmung ineinander übergehen. Was in der Malerei als Farbe, in der Skulptur als Masse, in der digitalen Kunst als Pixelstrom erscheint, ist Ausdruck dieser doppelten Struktur: der unaufhebbaren Durchdringung von Sichtbarem und Unsichtbarem.

Eine neo-materialistische Ästhetik des Sichtbaren interessiert sich folglich weniger für das, was gezeigt wird, als für die Bedingungen, unter denen etwas sichtbar werden kann – und was dabei verdrängt, ausgelöscht, absorbiert oder transformiert wird. Sie fragt: Wie tritt Sichtbarkeit hervor? Welche Kräfte – energetische, affektive, technologische, soziale – durchziehen sie? Und wo liegt die Grenze zwischen dem, was wir sehen, und dem, was uns sehen lässt?

Diese Fragen führen nicht zurück zur Symbolik des Unsichtbaren, sondern voran zu einer Materialität des Nicht-Gezeigten. Das Unsichtbare ist kein Mangel, sondern eine Form von Präsenz – eine Energie, die sich der Fixierung entzieht. In diesem Sinn ist das Unsichtbare nicht das Gegenteil des Sichtbaren, sondern dessen inneres Prinzip: die Bewegung, die jede Oberfläche durchzieht, die Intensität, die jeder Form ihre Spannung verleiht.

Das vierte Kapitel widmet sich diesem paradoxen Raum zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Es untersucht, wie Licht, Energie, Atmosphäre und Affekt das Sehen strukturieren, ohne selbst vollständig sichtbar zu sein. Es fragt, wie das Unsichtbare als materielles, nicht bloß metaphorisches Moment der Kunst gedacht werden kann. Und es zeigt, dass die Kunst der Gegenwart – von der Malerei bis zur digitalen Installation – in diesem Zwischenraum operiert: dort, wo das Sehen selbst zu einem Ereignis der Materie wird.

4.1 Energetische Dimensionen – Strahlung, Licht, Atmosphäre

Licht ist keine neutrale Bedingung des Sichtbaren, sondern eine aktive Kraft. Es organisiert das, was als Form erscheint, und bleibt doch selbst flüchtig, ungreifbar, energetisch. Jede Sichtbarkeit beruht auf einer Durchdringung von Materie und Strahlung: auf der Bewegung von Photonen, der Brechung, der Absorption, der Reflexion. In diesem physikalischen, aber zugleich ästhetischen Sinn ist das Licht das erste Medium der Kunst. Schon in der Höhlenmalerei der Altamira oder von Lascaux spielte der Tanz der Fackelflamme über den Wänden eine konstitutive Rolle – das Bild war immer schon ein Geschehen zwischen Oberfläche und Leuchten, zwischen Stoff und Energie.

In der Moderne wird diese energetische Bedingung explizit thematisiert. Der Impressionismus löst das feste Objekt in ein vibrierendes Geflecht aus Licht und Atmosphäre auf: Monet malt nicht die Kathedrale von Rouen, sondern das Verhältnis von Licht, Dunst und Pigment, das sie sichtbar macht. Mit dem Übergang zur Abstraktion – Kandinsky, Malevich, später Rothko – verschiebt sich diese Erfahrung von der Darstellung des Lichts zur Erfahrung des Lichtes selbst. Die Farbe wird zum Träger einer Energie, die das Auge affiziert, bevor sie sich im Bewusstsein als Bedeutung niederschlägt.

Die Lichtkunst des 20. und 21. Jahrhunderts treibt diese Tendenz weiter, indem sie die Materialität des Lichts selbst zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung macht. James Turrells Räume bestehen nicht aus Objekten, sondern aus Schwingungen, Strahlungen, Farbtemperaturen. Das Licht ist hier weder Symbol noch Repräsentation – es ist eine Präsenz, die den Körper des Betrachters in ein Feld von Wahrnehmung, Bewegung und Affekt integriert. Auch Olafur Eliasson oder Dan Flavin arbeiten in dieser Weise mit dem Energetischen des Sichtbaren: Ihre Arbeiten erzeugen nicht Bilder, sondern Atmosphären, in denen das Sehen zu einer leiblich-energetischen Erfahrung wird.

Eine neo-materialistische Lesart solcher Praktiken erkennt in ihnen eine Theorie des Sichtbaren in Aktion. Das Licht ist hier nicht Träger einer Idee, sondern Ausdruck einer materiellen Dynamik, die sich selbst formt. Das Sichtbare wird zum Resultat einer „intra-aktiven“ Beziehung zwischen Strahlung, Raum, Oberfläche, Beobachter. Sichtbarkeit ist also kein Zustand, sondern eine Energieverteilung, ein Verhältnis von Kräften. Damit wird das Kunstwerk zum energetischen Knotenpunkt – zu einer Verdichtung, in der Materie, Wahrnehmung und Bewegung temporär zusammenfallen.

Diese energetische Ontologie des Sichtbaren verschiebt auch den Status des Bildes. Ein Gemälde ist nicht einfach eine Repräsentation, sondern ein Speicher und Umwandler von Energie – Pigment als geronnene Schwingung, Leinwand als Oberfläche der Absorption und Reflexion. In der digitalen Kunst wird diese Logik weiter transformiert: Pixel und Lichtimpulse ersetzen Pigment und Leinwand, doch die Struktur bleibt vergleichbar – auch hier organisiert sich das Sichtbare als Verhältnis von Energie, Medium und Wahrnehmung. Die Energie des Bildes liegt nicht in seiner Botschaft, sondern in seiner Fähigkeit, Aufmerksamkeit zu modulieren, Affekte zu erzeugen, Atmosphären zu konstituieren.

Der Begriff der Atmosphäre gewinnt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung. Gernot Böhme hat gezeigt, dass Atmosphären weder rein subjektiv noch objektiv sind, sondern als Zwischenzustände – als Sphären der Kopräsenz – zu denken sind. Eine Atmosphäre ist kein Ding, sondern eine Konstellation von Energien: Licht, Raum, Temperatur, Farbe, Klang. Sie ist spürbar, ohne eindeutig zu sein; sie ist das Unsichtbare, das das Sichtbare trägt. Kunstwerke, die mit Licht oder Transparenz operieren, machen diese Zwischenzone sinnlich erfahrbar – das, was das Sehen überhaupt ermöglicht, wird selbst zum Gegenstand ästhetischer Reflexion.

In dieser Hinsicht könnte man sagen: Das Unsichtbare ist im Licht selbst enthalten. Es ist das, was wirkt, ohne sichtbar zu sein – die Energie, die jede Form zum Schwingen bringt. Licht, Strahlung und Atmosphäre sind keine bloßen Mittel des Sichtbar-Machens, sondern aktive Komponenten des Sichtbaren. Sie erzeugen Präsenz, ohne Objekt zu sein; sie affizieren, ohne zu repräsentieren.

Eine neo-materialistische Ästhetik des Lichts müsste also von der Repräsentation zur Affektion übergehen – vom Sehen zum Spüren des Sichtbaren. Sie würde das Licht nicht mehr als Metapher des Geistes oder der Erkenntnis begreifen, sondern als materielle, energetische Bedingung des Denkens selbst. Denn im Leuchten, im Schimmern, im Glühen geschieht das, was Adorno die „Verklärung der Materie“ nennt – ein Moment, in dem Stoff und Geist, Sinnlichkeit und Form, Materie und Bedeutung nicht mehr zu trennen sind.

Das Sichtbare ist dann kein Fenster zur Welt, sondern eine energetische Haut, die uns mit ihr verbindet. In ihr begegnen wir nicht nur den Dingen, sondern den Kräften, die sie hervorbringen.

4.2 Affekt und Materialität – Wahrnehmung als Resonanz

Wenn man das Sichtbare nicht länger als eine rein optische Information betrachtet, sondern als Schnittpunkt materieller Kräfte, verschiebt sich auch das Verständnis von Wahrnehmung. Das Sehen ist dann kein souveräner Akt eines Subjekts, das einer neutralen Welt gegenübersteht. Es ist vielmehr ein Resonanzgeschehen, ein leiblicher Vollzug, der Affekte, Stimmung, Aufmerksamkeit und körperliche Spannung ebenso umfasst wie das optisch Gegebene. Sichtbarkeit wird unter diesen Bedingungen nicht primär erkannt, sondern gespürt.

Dass der Affekt ins Zentrum dieser Überlegung rückt, ist keine ästhetische Mode, sondern eine Konsequenz aus der Entgrenzung des Sichtbaren. Sobald das Bild nicht mehr als Repräsentation verstanden wird, verliert die Interpretation ihre privilegierte Stellung: Was zählt, ist nicht mehr, wofür die Form steht, sondern wie sie wirkt. Dies bedeutet jedoch nicht eine Rückkehr zum Expressionismus, der im Affekt das Innere des Künstlers entfaltete. Vielmehr verschiebt sich der Affekt in die Zone zwischen Werk und Betrachter. Er entsteht aus einem Kontakt, einem Eintreten in ein Gefüge, das beide Seiten verändert.

In diesem Sinn ist Affekt nicht emotionaler Überschuss, sondern ein Modus der Wahrnehmung selbst. Er bezeichnet jene Ebene, auf der Körper und Bild – oder allgemeiner: Materie und Wahrnehmung – sich miteinander verschränken, bevor sie voneinander unterschieden werden. Man kann dies als eine unmittelbare, vor-begriffliche Form des Spürens begreifen: Ein Bild zieht den Körper in eine Schwingung hinein, deren Verlauf sich nicht vollständig kontrollieren oder antizipieren lässt. Diese Schwingung muss nicht spektakulär sein; sie kann in einer leisen Verschiebung der Aufmerksamkeit liegen, in einer minimalen Veränderung der Atemfrequenz, in einem kaum artikulierbaren Gefühl, dass „etwas“ im Raum passiert.

Künstlerische Praktiken, die mit Textur, Materialoberfläche, räumlicher Präsenz oder Licht operieren, nutzen diese affektive Dimension des Sichtbaren explizit. Das frühe abstrakte Gemälde, das Farbfeld, die rohe Skulptur, die installative Arbeit – all diese Formen erzeugen einen Effekt, der sich nicht im Symbolischen erschöpft. Es handelt sich um eine sinnliche Verdichtung, eine Kraftentfaltung, die nicht notwendig Bedeutungen produziert, wohl aber Zustände: Aufmerksamkeit, Spannung, Irritation, Ruhe, Intensität. Der Affekt zeigt sich als Welle, die durch den Betrachter hindurchgeht, und zugleich als Spur, die das Werk im Raum hinterlässt.

In der Fotografie und im Digitalen gewinnt diese Dimension eine besondere Schärfe. Pixel, Körnung, Kompression, Überbelichtung – all diese scheinbar technischen Parameter wirken als affektive Kräfte. Sie vermitteln nicht nur Inhalte, sondern modulieren die Erfahrung selbst. Der „glitch“ etwa ist nicht bloß Störung, sondern ästhetische Agentur: Er affiziert, weil in ihm die Materialität des Mediums sichtbar und spürbar wird. Das Bild zeigt nicht, dass es Material besitzt – es operiert mit diesem Material, es setzt es als Kraft ein.

Ein entscheidender Punkt der neo-materialistischen Perspektive besteht darin, dass Affekt weder psychologisiert noch naturalisiert wird. Er ist weder bloß innerer Zustand noch bloß physikalische Wirkung. Vielmehr bildet er die Zone, in der materielle Prozesse und subjektive Wahrnehmung ineinander greifen. Affekt ist eine Schnittstelle, ein Resonanzraum, in dem das Sichtbare nicht nur erscheint, sondern sich ereignet. Er ist nicht das, was einem Bild hinzugefügt wird, sondern das, was das Bild als Bild erst entstehen lässt. Ohne affektive Dimension gäbe es keine ästhetische Erfahrung – nur Information.

Diese affektive Verwicklung lässt sich nicht theoretisch „auflösen“; sie erfordert eine Verschiebung des Denkens. In der Kunsttheorie der Moderne war der Affekt häufig Randphänomen oder Ausdruck von Subjektivität. In einer neo-materialistischen Perspektive wird er zu einem epistemischen Schlüssel: Er zeigt, wie sehr das Sehen selbst ein materieller Vorgang ist – ein Prozess der rhythmischen Abstimmung von Körper, Bild, Raum, Licht.

In dieser Sicht wird das Werk nicht länger als ein Objekt verstanden, das auf den Betrachter wirkt, sondern als ein Partner in einem Austausch. Das Sichtbare handelt affektiv; der Körper antwortet durch feine Bewegungen, durch Hinwendung, durch Öffnungen und Schließungen der Aufmerksamkeit. Wahrnehmung ist damit nichts Statisches, sondern eine Form der Ko-Affektivität: Ein Werden zwischen Materien, von denen eine traditionell als „Bild“ und die andere als „Betrachter“ bezeichnet wurde.

Wenn man dies ernst nimmt, wird der Affekt zu einer ästhetischen Kategorie, nicht zu einem Störfaktor der Analyse. Er macht sichtbar – im präzisesten Sinn –, dass jedes Bild mehr ist als das, was es zeigt. Es ist eine Zone der Resonanz, ein energetisches Feld, dessen ästhetische Bedeutung nicht darin liegt, wofür es steht, sondern was es hervorbringt.

4.3 Problem: Das Bild als Schwelle

Wenn das Sichtbare nicht mehr primär als Repräsentation verstanden wird, sondern als eine Zone materieller Kräfte, affektiver Dynamiken und energetischer Relationen, dann verliert das Bild den Charakter eines stabilen Objekts und wird zu einer Schwelle. Diese Schwelle markiert keinen Übergang von Schein zu Wahrheit, auch keinen Zugang zu einer hinter dem Werk liegenden Bedeutung. Sie bezeichnet vielmehr jenen schmalen Bereich, in dem Wahrnehmung und Materie miteinander in Beziehung treten – und sich dabei gegenseitig verändern.

Gerade diese Stellung des Bildes als Übergangszone erzeugt eine Reihe theoretischer Schwierigkeiten. Denn eine Schwelle ist nie eindeutig: Sie ist gleichzeitig Öffnung und Begrenzung, Kontaktfläche und Widerstand, Einladung und Abbruch. Das Bild tritt dem Betrachter entgegen, doch es bleibt in wesentlicher Hinsicht unzugänglich, weil seine materiellen und energetischen Prozesse nicht vollständig in eine theoretische Sprache übersetzt werden können. Die Frage lautet daher nicht, was ein Bild „ist“, sondern wie und wo es wirkt.

Diese Unbestimmtheit ist kein Mangel, sondern eine Konsequenz aus der Verschiebung, die der neo-materialistische Blick vornimmt. Sobald man das Bild als Gefüge begreift, in dem

Stoff, Medium, Raum, Wahrnehmung, Atmosphäre und Apparatur miteinander verschränkt sind, verschwindet die Möglichkeit einer eindeutigen Zuordnung. Die alten Kategorien – Inhalt, Form, Ausdruck, Symbolik – greifen dort nur noch situativ. Das Bild lässt sich zwar beschreiben, analysieren, historisieren, aber es entzieht sich dem Anspruch, vollständig erklärt zu werden. Seine Wirksamkeit liegt gerade in der Tatsache, dass es zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oszilliert.

In dieser Oszillation steckt der Kern des Problems: Jede Theorie, die das Bild fassen will, muss entscheiden, ob sie das Schwellenhafte betont oder ob sie versucht, die Schwelle zu überbrücken. Ein Ansatz, der das Bild als Ereignis versteht, riskiert eine gewisse Unschärfe, weil Ereignisse nicht fixierbar sind. Ein Ansatz, der das Bild stabilisieren will – etwa über Begriffe wie Komposition oder Form – riskiert, den Prozesscharakter zu verkennen.

Latours Akteur-Netzwerk-Theorie und Rancières Theorie der Regime des Sichtbaren liefern produktive, aber unvollständige Perspektiven. Latour zeigt, dass Bilder Akteure sein können, jedoch bleibt die Frage offen, wie sich die besondere ästhetische Qualität ihrer Handlungen denken lässt. Rancière beschreibt Verschiebungen in der „Aufteilung des Sinnlichen“, doch er greift auf Kategorien zurück, die das Erfahrbare wiederum in symbolische Ordnungen einfügen. Beide Ansätze markieren den Übergang, aber sie überschreiten ihn nicht vollständig.

Die neo-materialistische Kunsttheorie steht damit vor einem doppelten Anspruch: Sie muss das Bild als materielles Ereignis ernst nehmen und zugleich eine Sprache finden, die nicht in reine Beschreibung oder Mystifizierung verfällt. Denn das Schwellenhafte des Bildes darf nicht romantisiert werden. Es ist kein Geheimnis, das sich einer Elite erschließt, keine spirituelle Tiefenstruktur, sondern eine strukturelle Eigenschaft visueller Materialität: Prozesse lassen sich nicht restlos fixieren.

Das zentrale Problem lautet daher: Wie lässt sich die Offenheit des Bildes theoretisch erfassen, ohne diese Offenheit durch den Akt des Erfassens selbst zu schließen?

Eine mögliche Antwort liegt in einer Theorie, die nicht behauptet, das Bild vollständig zu durchdringen, sondern die Bedingungen seiner Wirksamkeit beschreibt: die materiellen Konstellationen, die affektiven Intensitäten, die räumlichen Dispositive, die medialen Register. Eine Theorie, die nicht auf Entschlüsselung zielt, sondern auf die Analyse jener Situationen, in denen das Bild wirksam wird.

Das Bild als Schwelle verweist somit auf die Begrenztheit der Repräsentation wie auch auf die Grenzen der Theorie. Es ist eine Aufforderung zur präzisen Beschreibung und zugleich eine Erinnerung daran, dass ästhetische Erfahrung nie vollständig in Wissen aufgeht.

5. Einleitung: Subjekt und Wahrnehmung

Mit der Frage nach dem Subjekt verschiebt sich der Fokus der Untersuchung erneut. Nach der Betrachtung des Bildes als Ereignis (Kap. 2), der materiellen Prozesse von Form und Transformation (Kap. 3) und der unsichtbaren Kräfte des Sichtbaren (Kap. 4) tritt nun jene Instanz in den Blick, die traditionell als Zentrum der Wahrnehmung gilt: der Betrachter. Doch

in einer neo-materialistischen Perspektive lässt sich dieses Zentrum nicht länger voraussetzen. Das Subjekt erscheint nicht mehr als souveräne Stelle, die Bilder betrachtet und ihnen Bedeutung verleiht, sondern als Teil eines Gefüges, das sich zwischen Auge, Körper, Medium, Raum, Licht, Apparatur und Atmosphäre bildet.

Diese Verschiebung ist notwendig, weil der klassische Begriff des Betrachters untrennbar mit dem Repräsentationsparadigma verbunden ist. Er setzt ein Gegenüber voraus – hier das bewusste, intentional handelnde Subjekt, dort das Bild als Objekt, das betrachtet, analysiert, eingeordnet werden kann. Doch sobald das Bild als materielles Ereignis verstanden wird, zerfällt diese Gegenüberstellung. Die Wahrnehmung selbst wird zu einem Vorgang, der nicht „im“ Subjekt stattfindet, sondern sich an der Schnittstelle vieler heterogener Faktoren ereignet.

Dies bedeutet nicht, dass das Subjekt verschwindet oder sich in materielle Prozesse auflöst. Vielmehr wird deutlich, dass es nicht unabhängig von ihnen existiert. Der Sehakt ist nicht primär eine kognitive Operation, sondern eine verkörperte, energetisch und technisch vermittelte Form der Teilhabe. Der Körper steht im Bildraum, wird von ihm affiziert, antwortet auf Lichtintensitäten, atmosphärische Spannungen, Texturen und Bewegungen. Das Sehen ist ein Geschehen, das sich im Austausch vollzieht, nicht ein Zugriff, der von einer stabilen Instanz ausgeht.

Diese Perspektive führt zu einer grundlegenden Revision dessen, was Wahrnehmung bedeutet. Sie wird nicht als innerer Vorgang gefasst, sondern als Relation: ein Zusammenspiel von Stoffen, Oberflächen, Strahlen, Rhythmen, medialen Apparaten und sensorischen Kapazitäten. Das Subjekt ist daher kein Ausgangspunkt, sondern eine Konfiguration, die sich immer wieder neu bildet – eine Funktion der materiellen Bedingungen, nicht ihr Gegenpol.

Das Kapitel untersucht diese Verschiebung in drei Schritten. Zunächst geht es um die Idee eines sehenden Subjekts, das nicht mehr als Betrachter, sondern als Teil des Bildprozesses erscheint (5.1). Anschließend folgt eine Analyse der materiellen Vermittlung der Wahrnehmung: Geräte, Displays, Oberflächen, architektonische Situationen und mediale Dispositive prägen den Sehakt ebenso wie die physiologischen Reaktionen des Körpers (5.2). Abschließend wird ein theoretisches Problem zugespitzt, das seit der Moderne immer wieder formuliert wurde: Lässt sich Wahrnehmung noch denken, wenn das Subjekt nicht mehr ihr Zentrum bildet (5.3)?

Die Einleitung skizziert damit einen Übergang: von der Kunst als Objekt zu Kunst als Relation, von Wahrnehmung als innerem Akt zu Wahrnehmung als situativer Verkörperung. Das Subjekt steht nicht mehr vor dem Bild, sondern ist in dasselbe eingelassen – und wird durch diese Position neu bestimmt.

5.1 Das sehende Subjekt als Teil des Bildprozesses

Sobald das Bild nicht mehr als Repräsentation, sondern als materielles Ereignis verstanden wird, verliert das Subjekt seine traditionelle Rolle als souveräne Instanz des Sehens. Der Akt des Betrachtens ist nicht länger ein Vorgang, bei dem ein inneres Bewusstsein ein äußeres Objekt erfasst. Er wird vielmehr zu einer Situation, in der das Subjekt selbst ein Element

unter vielen ist – ein Knotenpunkt in einem Gefüge von Licht, Texturen, Atmosphären, architektonischen Setzungen, technischen Apparaten und körperlichen Rhythmen.

Diese Sichtweise rückt das Sehen in die Nähe anderer materiell verkörperter Prozesse. Der Körper des Betrachters befindet sich im gleichen Feld wie das Werk. Er steht nicht „vor“ dem Bild, sondern teilt seine Bedingungen: die Temperatur des Raums, die Lichtverhältnisse, die Ausrichtung der Flächen, die Dichte der Pigmente, die Strahlung der Farben, die minimale Bewegung der Luft. Die Wahrnehmung ist daher kein rein kognitives Erfassen einer bereits gegebenen Form, sondern ein Beteiligungsprozess, in dem der Körper selbst auf Reize antwortet, sich einstellt, reagiert.

In dieser Perspektive wird deutlich, dass das Subjekt im Bildprozess nicht nur als Interpret, sondern als materieller Akteur wirkt. Das Sehen verändert die Bedingungen des Sichtbaren: Die Position im Raum erzeugt neue Blickachsen, der Abstand lässt Texturen hervortreten oder verschwimmen, der eigene Schatten modifiziert die Lichtverhältnisse, die Bewegung des Körpers bringt neue Relationen hervor. Selbst der Atem oder die minimale Verschiebung des Gleichgewichts sind Teil des Prozesses. Das Bild ist nicht unabhängig von diesen Faktoren – es wird in ihnen konkret.

Das klassische Modell eines distanzierten Betrachtens, das den Körper weitgehend ausblendet, erweist sich damit als theoretisch unzureichend. Denn jeder Sehakt ist an körperliche Rhythmen gebunden: die Akkommodation der Augen, die mikroskopischen Bewegungen des Blicks, das ständige Nachjustieren der Wahrnehmung. Das Subjekt existiert in diesem Modell nicht als feste Identität, sondern als eine dynamische Schnittstelle, die sich im Verlauf des Sehens selbst verändert. Die Wahrnehmung ist ein Vollzug, der den Betrachter ebenso formt wie das Gesehene.

Auch mediale und technische Dispositive tragen zu dieser Verflechtung bei. Im Museum lenken Ausstellungssituationen den Blick; bei digitaler Kunst modulieren Displays, Auflösungen und Pixelstrukturen das Wahrnehmungsfeld; in installativen Umgebungen wird der Betrachter räumlich einbezogen und zu einem Teil des Werkes. Damit wird sichtbar, dass Kunst nicht passiv „konsumiert“, sondern aktiv durch körperliche und mediale Ko-Präsenz erzeugt wird.

Das sehende Subjekt ist somit nicht mehr Anfangspunkt, sondern Resultat des Bildprozesses. Es entsteht in dem Moment, in dem Licht, Materialität, räumliche Konstellation und körperliche Reaktion ineinandergreifen. Diese Perspektive eröffnet eine andere Art der Ästhetik: nicht als Lehre der Wahrnehmung eines autonomen Subjekts, sondern als Beschreibung jener Situationen, in denen Wahrnehmung selbst zu einem materiellen Ereignis wird.

5.2 Blick, Körper, Medium – Die materielle Vermittlung der Wahrnehmung

Sobald das Sehen als Teil eines materiellen Gefüges verstanden wird, verliert der Blick seinen Status als rein optisches oder herrschaftliches Instrument und erscheint als ein energetischer Vorgang, der zugleich geprägt und getragen ist von Körpern und Medien. Der Blick ist keine abstrakte Instanz, sondern eine konkrete, verkörperte Beziehung zu Oberflächen, Räumen und materiellen Spannungen. Er entsteht nicht im Inneren des

Subjekts, sondern in der Zone zwischen Auge, Körper, Licht, Textur und technischem Apparat.

Diese Perspektive rückt zunächst den Körper selbst in den Mittelpunkt der Wahrnehmung. Er ist nicht das Vehikel, das den Blick lediglich transportiert, sondern die Bedingung seiner Möglichkeit. Muskelspannung, Gleichgewicht, Atmung, Nähe oder Distanz zu einer Oberfläche – all diese Faktoren strukturieren den Blick und bestimmen, welche Formen überhaupt entstehen. Bei einer Skulptur etwa erzeugt die Bewegung um das Objekt herum ein immer wechselndes Bild, das nicht aus einer einzigen Perspektive aufgeht. Der Blick ist hier ein rhythmisches Phänomen, gebunden an Schritte, Drehungen, Wendungen. In installativen oder immersiven Arbeiten verschiebt sich dieser Zusammenhang noch weiter: Der Körper tritt in das Werk ein, und der Blick folgt ihm, tastend, suchend, abhängig von räumlichen Energien und atmosphärischen Bedingungen.

In all diesen Situationen wirken Medien als vermittelnde Kräfte. Das Medium ist nicht nur Träger einer Information, sondern selbst ein materieller Akteur: die Körnung eines Fotos, die Leuchtkraft eines Bildschirms, der Widerstand der Leinwand, die Viskosität einer Pigmentschicht, die Temperatur von Lichtquellen, die Verzögerung eines digitalen Renderings. Diese medialen Qualitäten bestimmen, wie etwas sichtbar wird, und nicht selten auch, was überhaupt sichtbar werden kann. Jede Oberfläche schreibt dem Blick eine bestimmte Beweglichkeit oder Trägheit ein; jedes Display erzeugt eine spezifische Lichtmaterie, die mit der Retina interagiert; jede Projektion verwandelt den Raum, den sie ausleuchtet.

Der Blick ist damit immer auch Effekt technischer Apparaturen. In der Fotografie strukturiert die Kamera den Zugang zum Sichtbaren; in der Videokunst greifen Bildrate und Pixeldichte direkt in die Wahrnehmung ein; in der digitalen Kunst formen Algorithmen nicht nur das Erscheinungsbild, sondern die zeitliche Dynamik der Bilder. Die materialistische Perspektive macht deutlich, dass der Blick in diesen Zusammenhängen keine souveräne Position einnehmen kann. Er ist ein Composite aus Körperlichkeit, Technik und Materialität, ein Vollzug, in dem verschiedene Kräfte ineinandergreifen.

Auch soziale und kulturelle Rahmungen durchdringen diesen Prozess. Ausstellungsdesign, museale Ordnungssysteme, die Architektur des White Cube oder die Kompaktheit digitaler Interfaces – all dies strukturiert die Bedingungen des Blicks, formt Aufmerksamkeit, lenkt Körperbewegungen und legt fest, welche visuellen Relationen überhaupt entstehen. Der Blick ist daher nicht nur verkörpert und medial, sondern immer auch situiert. Er trägt die Spuren seiner Umgebungen, seiner Kulturtechniken, seiner technischen Apparate.

In diesem Gefüge verliert der Blick seine traditionelle Rolle als abbildende Instanz. Er wird zu einer materiellen Praxis, die durch Körper und Medien hindurch entsteht und in der das Sichtbare nicht entdeckt, sondern erzeugt wird. Wahrnehmung ist somit kein mentaler Akt, sondern ein Zusammenströmen von Kräften, in dem das Auge ebenso geformt wird wie die Bilder, die es hervorbringt.

5.3 Problem: Wahrnehmung ohne Subjekt? – Versuch einer posthumanen Optik

Die Frage nach einer Wahrnehmung ohne Subjekt bildet den kritischen Kernpunkt der neo-materialistischen Theorie des Sichtbaren. Sie zwingt dazu, jene moderne Unterscheidung zwischen einer aktiven Instanz des Sehens und einem passiven Objekt der Betrachtung aufzugeben, die das westliche Kunstdenken über Jahrhunderte geprägt hat. Doch sobald der Blick als ein materieller Vorgang begriffen wird – als eine Relation, die zwischen Körpern, Medien, Stoffen und Licht entsteht –, verliert das Subjekt seine zentrale epistemische Stellung. Es bleibt zwar beteiligt, aber nicht als Ursprung, sondern als ein Knotenpunkt innerhalb eines weit größeren Gefüges.

Das Problem stellt sich deshalb nicht in der Form, ob es überhaupt ein Subjekt gibt oder geben sollte, sondern wie Wahrnehmung beschrieben werden kann, wenn sie nicht länger von der Autonomie und Souveränität dieses Subjekts ausgeht. „Wahrnehmung ohne Subjekt“ bedeutet hier keine Abschaffung des Menschen, sondern die Revision seiner Position im ästhetischen Prozess. Das Subjekt wird entlastet von seiner Rolle als Urheber der Sichtbarkeit und erscheint stattdessen als eine Größe, die selbst von den materiellen Prozessen des Sehens hervorgebracht wird.

Diese Verschiebung lässt sich besonders deutlich in Situationen beobachten, in denen die materielle Dynamik des Bildes dem Betrachter die Kontrolle entzieht. Digitale Bildräume, algorithmisch generierte Bildfolgen oder immersive Lichtinstallationen erzeugen visuelle Ereignisse, die nicht mehr auf einen festen Standpunkt hin ausgerichtet sind. Das Bild entfaltet eine eigene Logik, eine zeitliche und energetische Bewegung, die das Subjekt nicht durch bloßes Hinschauen ordnen kann. Die Wahrnehmung wird hier zu einem Vorgang, in dem die materielle Organisation des Sichtbaren den Rhythmus vorgibt. Der Betrachter reagiert, passt sich an, verliert die Distanz – wird gleichsam durch das Bild gesehen, bevor er selbst zu sehen beginnt.

Gleichzeitig eröffnet die posthumane Perspektive eine neue Beschreibung des ästhetischen Vollzugs: Wahrnehmung entsteht als Ko-Affektivität. Licht, Farbe, Textur, Körper, Raum, Apparate – all diese Elemente formen ein Gefüge gemeinsamer Erregung, in dem der Blick ebenso beeinflusst wird wie die Oberflächen, die ihm begegnen. Wahrnehmung ist damit weder rein innerlich noch äußerlich, weder subjektiv noch objektiv. Sie vollzieht sich dort, wo Kräfte aufeinandertreffen und ein Moment der Sichtbarkeit hervorbringen.

Gerade diese Entgrenzung führt allerdings zu einem theoretischen Problem. Wenn Wahrnehmung als relationaler Prozess verstanden wird, geht dann nicht Gefahr verloren, jene Unterschiede zu bestimmen, die ästhetische Kritik überhaupt erst ermöglichen – Unterschiede zwischen Blickregimen, medialen Apparaturen, sozialen Bedingungen, ästhetischen Formen? Eine Theorie der Wahrnehmung ohne Subjekt muss daher vermeiden, in eine rein energetische Metaphorik zu verfallen. Sie muss erklären, wie sich Differenzen, Perspektiven und Deutungen innerhalb eines Gefüges bilden, das kein Zentrum mehr besitzt. Die Herausforderung liegt darin, die Dynamik materieller Prozesse zu beschreiben, ohne den kulturellen und sozialen Kontext zu nivellieren.

Das Problem „Wahrnehmung ohne Subjekt“ markiert somit keine theoretische Sackgasse, sondern den Übergang zu einer anderen Optik: einer Optik, in der das Sehen nicht als Leistung eines isolierten Beobachters verstanden wird, sondern als zeitweilige Stabilisierung eines komplexen materiellen Netzwerks. Das Subjekt wird darin nicht abgeschafft, sondern

transformiert. Es wird zu einem Resonanzknoten, dessen Wahrnehmungsfähigkeit aus vielen heterogenen Kräften hervorgeht. Sehen ist nicht der Akt eines Einzelnen, sondern ein Ereignis, in dem die materielle Welt selbst aktiv wird.

6. Einleitung: Soziale und technologische Materialitäten – Das Sichtbare im Zeitalter der vernetzten Stoffe

Mit dem Eintritt der Kunst in ein Zeitalter globaler Zirkulationen verändert sich auch die Materialität des Sichtbaren grundlegend. Bilder entstehen nicht mehr allein aus Pigment, Licht und Oberfläche, sondern aus Datenströmen, finanziellen Infrastrukturen, politischen Ökonomien, globalen Lieferketten, Energieverbrauch und algorithmischen Ordnungen. Die visuelle Kultur der Gegenwart ist untrennbar mit den materiellen Bedingungen verknüpft, die ihre Existenz ermöglichen: von seltenen Erden in Bildschirmen über die Stromnetze, die digitale Kunstformen speisen, bis zu den institutionellen Ökologien aus Museen, Auktionshäusern und Plattformen, die Aufmerksamkeit und Kapital lenken.

Kunstwerke – ob analog oder digital – erscheinen heute immer weniger als autonome Objekte und immer stärker als Knotenpunkte in Netzwerken, deren Materialität keineswegs nur physisch oder technisch ist. Die soziale Dimension des Sichtbaren wird spürbar, sobald man berücksichtigt, dass jede visuelle Form bereits durch ökonomische und mediale Strukturen vorgeprägt ist: welche Bilder sichtbar werden dürfen, welche verdeckt bleiben, welche potenziert und welche marginalisiert werden. Das Sichtbare ist damit nie unschuldig. Es trägt Spuren seiner Produktionsbedingungen, seiner institutionellen Filter, seiner energetischen und politischen Voraussetzungen.

Eine neo-materialistische Theorie der bildenden Kunst muss deshalb die Frage stellen, wie soziale Kräfte und technische Apparaturen selbst zu Bestandteilen der ästhetischen Materialität werden. Kunstwerke entstehen nicht neben diesen Systemen, sondern in ihnen. Sie sind Effekte und Agenten der Infrastrukturen, durch die sie zirkulieren. Damit verschiebt sich der Fokus von der Binnenästhetik des Werks zur Ökologie seiner Hervorbringung: Wie wird ein Bild möglich? Welche materiellen Ströme fließen durch es hindurch? Welche politischen Kräfte sedimentieren sich in ihm?

Dies führt zu einer neuen Perspektive auf die viel diskutierte Spannung zwischen Kunst und Kulturindustrie. Während ältere Kritiken häufig von Manipulation oder ideologischer Überformung ausgingen, rückt die neo-materialistische Sichtweise das Netzwerk konkreter Stoffe, Energien und Operationen in den Vordergrund. Kulturindustrie erscheint weniger als abstrakte Machtform denn als Gefüge aus Materialität: Serversegmente, Lieferketten, energetische Lasten, Aufmerksamkeitstechnologien, kuratorische Regime. Das Sichtbare entsteht inmitten dieser Strukturen und bildet sie zugleich ab – nicht als Repräsentation, sondern als Folge und Ausdruck ihrer materiellen Logik.

Die technologische Dimension fügt diesem Gefüge eine weitere Ebene hinzu. Digitale Bildwelten verfügen über eine Agency, die sich nicht aus Intentionalität speist, sondern aus operativer Autonomie: Algorithmen, Renderprozesse, maschinelle Lernsysteme entscheiden darüber, was sichtbar wird und wie. Wenn Bilder zunehmend nicht mehr von Menschen produziert werden, sondern von Systemen, die ihrerseits auf Daten basieren, verschiebt sich die Macht der Sichtbarkeit. Das Bild beginnt zu handeln, zu filtern, zu priorisieren. Es wird

zum Akteur einer neuen visuellen Ökonomie, die weder vollständig kontrollierbar noch gänzlich transparent ist.

In dieser Doppelbewegung – der sozialen und der technologischen Materialisierung des Sichtbaren – steckt die eigentliche Herausforderung dieses Kapitels. Denn die Frage lautet nicht mehr, was wir sehen, sondern wodurch wir sehen. Sichtbarkeit ist kein optisches Phänomen, sondern ein Resultat politischer, technischer und materieller Gefüge. Eine neo-materialistische Kunsttheorie muss diese Gefüge freilegen, ohne das ästhetische Erlebnis zu entwerten. Sie muss zeigen, wie Kunstwerke in diesen Strömen bestehen, wie sie Widerstand leisten, Resonanzen erzeugen oder gerade dadurch wirken, dass sie ihre Eingebundenheit offenlegen.

Das Sichtbare wird damit zu einem Schauplatz materieller Macht und zugleich zu einem Raum möglicher Gegenbewegungen. Kunst kann in diesem Kontext nicht mehr nur autonome Form sein, sondern wird zu einer Praxis, die die unsichtbaren Energien, Infrastrukturen und Entscheidungen, die Sichtbarkeit überhaupt erst ermöglichen, erfahrbar macht.

6.1 Kunst, Technik, Kapital – Ökonomien des Sichtbaren

Wenn man die Materialität des Sichtbaren ernst nimmt, führt kein Weg an der Einsicht vorbei, dass Kunstwerke stets innerhalb ökonomischer und technologischer Strukturen entstehen, zirkulieren und interpretiert werden. Die Rede vom „freien“ Kunstwerk verschleiert oft, wie eng seine Sichtbarkeit an Kapitalflüsse, technische Apparaturen und institutionelle Filter gebunden ist. Eine neo-materialistische Theorie darf diese Abhängigkeiten nicht als bloß äußerliche Bedingungen behandeln, sondern muss sie als integrale Bestandteile der ästhetischen Materialität begreifen.

Der vermeintlich reine Blick auf ein Kunstwerk ist bereits durch jene Infrastruktur vermittelt, die seine Sichtbarkeit ermöglicht: Beleuchtung, Displaytechnologien, Restaurierungspraktiken, Transportlogistik, Versicherungen, digitale Reproduktionsketten, Serverarchitekturen, algorithmische Ranking-Systeme. Kein Werk erscheint ohne diese unterstützenden Apparate, und oft lenken sie den Blick ebenso entschieden wie das Werk selbst. So entsteht eine paradoxe Situation: Die ästhetische Wahrnehmung wirkt spontan und unmittelbar, während sie de facto das Resultat hochgradig orchestrierter, materieller Prozesse ist.

Zum ökonomischen Gefüge gehört auch, dass Kunst längst nicht mehr primär über den physischen Raum des Museums zirkuliert, sondern über digitale Plattformen, globale Auktionshäuser, Social-Media-Feeds und visuelle Ökosysteme, die permanent Aufmerksamkeit konkurrieren lassen. Sichtbarkeit wird zur Währung, und ein Werk erhält Reichweite nicht allein aufgrund seiner ästhetischen Eigenschaften, sondern aufgrund seiner Position im Netzwerk ökonomischer und algorithmischer Kräfte. Die Verknüpfung von Kunst und Plattformökonomie führt zu einer neuen Art von Kulturindustrie, die nicht mehr auf massenhafte Reproduktion, sondern auf die permanente Verfügbarkeit visueller Signale setzt. Das Bild muss sich behaupten – nicht durch seine Form, sondern durch seine Präsenz in einem Gefüge visueller Konkurrenz.

Dieser Kontext verändert die Rolle des Materials. Während frühere kunsttheoretische Debatten Material oft als Widerstand oder als Ort des Non-Symbolischen feierten, tritt heute eine neue, ambivalente Dimension hinzu: Material wird zu einem Knotenpunkt globaler Ökonomien, deren Auswirkungen ästhetisch spürbar sind. Die seltenen Erden, die Bildschirme ermöglichen, die Arbeitspraktiken in Lieferketten, der Energieverbrauch datenintensiver Kunstwerke – all das gehört zur materialisierten Infrastruktur des Sichtbaren. Werke digitaler Kunst, Installationen und videobasierter Formate tragen diese ökologischen und ökonomischen Lasten in sich und transformieren sie zu Bestandteilen ästhetischer Erfahrung, oft ohne dass dies explizit thematisiert würde.

Auf diese Weise verschiebt sich auch das Verhältnis zwischen Werk und Institution. Museen, Galerien, Biennalen und Plattformen sind nicht länger neutrale Räume, die Sichtbarkeit gewähren, sondern aktive Agenturen materieller Rahmung. Sie entscheiden nicht nur was sichtbar wird, sondern unter welchen Bedingungen, mit welchen energetischen Aufwänden, mit welchen materiellen Kompromissen. Sichtbarkeit entsteht als Ergebnis eines Zusammenspiels aus Kapital, Technik und institutionellen Setzungen. Das Kunstwerk ist hier nicht bloß Objekt, sondern Teil eines komplexen Dispositivs, das seine ästhetische Wirksamkeit prägt.

Eine neo-materialistische Perspektive legt folglich offen, dass ästhetische Erfahrung selbst im Feld von Macht- und Materialströmen stattfindet. Sie fordert nicht die Rückkehr zu einer Essentialisierung des Materials, sondern die Anerkennung seiner Einbettung in soziale und technologische Ökonomien. Kunst wird auf diese Weise zu einem Prisma, durch das sich die materiellen Konflikte der Gegenwart brechen: Ressourcenverbrauch, Energielogiken, ökonomische Konzentrationen, algorithmische Strukturen. Das Sichtbare ist nicht neutral, sondern Ausdruck eines Gefüges, das Kunst zugleich ermöglicht und begrenzt.

Die Herausforderung besteht darin, diese Abhängigkeiten sichtbar zu machen, ohne das Werk auf seine Bedingungen zu reduzieren. Eine materialistische Ästhetik muss beide Ebenen halten: das Werk als Ort ästhetischer Eigenbewegung und das Werk als Knotenpunkt der materiellen Ökologien, die seine Existenz bestimmen. Nur so lässt sich eine Theorie des Sichtbaren formulieren, die weder im Formalismus noch in der reinen Systemkritik aufgeht, sondern das Werk in seiner tatsächlichen, vielschichtigen Materialität ernst nimmt.

6.2 Digitale und ökologische Ökonomien des Bildes

Die Verschiebung des Sichtbaren in digitale Räume hat die Materialität der Kunst nicht abgeschafft, sondern vervielfacht und verlagert. Digitale Bilder erscheinen immateriell, flüchtig, gewichts- und ortlos. Doch gerade diese scheinbare Entkörperlichung verdeckt eine komplexe, schwergewichtige materielle Infrastruktur: Serverparks, Kühlanlagen, Glasfasernetze, seltene Erden in Displays, toxische Rückstände aus der Elektronikproduktion, Energieverbrauch in astronomischem Ausmaß. Eine neo-materialistische Theorie der bildenden Kunst muss daher die paradoxe Struktur des digitalen Bildes ernst nehmen: seine Immaterialität ist durch und durch materialisiert.

Diese Verschiebung schafft eine neue Klasse von ästhetischen Bedingungen. Während analoge Kunstwerke primär an die Materialität ihrer Träger gebunden waren – Leinwand,

Stein, Metall –, entsteht digitale Kunst innerhalb eines ökologisch-technologischen Gefüges, das die räumliche und zeitliche Logik des Bildes fundamental verändert. Pixel sind nicht einfach Zeichen, sondern materielle Zustände elektronischer Bauteile, energetisch aufgeladen und von globalen Ressourcenketten getragen. Jedes digitale Bild ist damit ein eigensinniges Artefakt, das mehr ist als sein visuelles Erscheinungsbild: es ist ein Energiedispositiv, ein Knotenpunkt planetarer Materialströme.

Diese energetische Grundlage wird im Diskurs oft übersehen, weil der Blick am Bildschirm hängenbleibt. Das digitale Bild wirkt unmittelbar, schnell, ortlos – doch diese Geschwindigkeit entsteht durch die Beschleunigung materieller Prozesse. Ein Werk, das online zirkuliert, existiert nicht nur durch seinen Inhalt, sondern durch ständige Aktualisierung, Aktualisierbarkeit und algorithmische Rahmung. Sein Erscheinen ist abhängig von Serverlatenzen, Kompressionsformaten, bandbreiteökonomischen Entscheidungen und dem Logikgewebe digitaler Plattformen. Sichtbarkeit wird nicht nur von Institutionen, sondern zunehmend von technischen Systemen verwaltet, die bestimmte Bildformen bevorzugen: klare Konturen, starke Kontraste, visuelle Prägnanz, schnelle Erkennbarkeit. Die materielle Logik digitaler Infrastruktur formt damit auch die ästhetische Logik der Bilder.

Zugleich rückt die ökologische Dimension digitaler Kunst in den Vordergrund. Ein Werk, das auf der Blockchain existiert, ein algorithmisch generiertes Bild, eine hochauflösende Installation – all diese Erscheinungen sind energetisch kostspielig. Ihre ästhetische Präsenz ist eng verbunden mit dem Verbrauch von Ressourcen, die außerhalb des Kunstwerks liegen, aber zu seiner materiellen Realität gehören. Eine neo-materialistische Perspektive erkennt hierin keinen „externen Effekt“, sondern einen konstitutiven Bestandteil des Bildgeschehens. Das Werk ist nicht nur das, was sichtbar ist, sondern auch das, was es verbraucht, verschiebt und voraussetzt. Die ökologische Ökonomie des Bildes ist damit ein unsichtbarer, aber entscheidender Teil seiner ästhetischen Identität.

Digitale Kunst verschärft zudem die temporale Fragilität des Sichtbaren. Werke verändern sich, wenn Software veraltet, Standards wechseln, Plattformen verschwinden. Ihre Materialität ist instabil, weniger dauerhaft als jedes Pigment auf Leinwand. Die Frage nach der Erhaltung digitaler Kunst ist damit keine technische, sondern eine ästhetische: Was heißt es, ein Werk zu konservieren, dessen Material nie vollständig anwesend ist, sondern nur als Aktualisierung eines potentiellen Zustands existiert? Der digitale Raum bringt eine neue Form von Prozessualität hervor, in der das Werk nicht einfach entsteht oder zerfällt, sondern fortlaufend neu produziert wird.

In diesem Spannungsfeld zwischen technischer Infrastruktur, globalen Ressourcen und ästhetischen Erscheinungen verändert sich schließlich auch die politische Dimension des Bildes. Digitale Sichtbarkeit ist selektiv, algorithmisch geformt, ökonomisch gesteuert. Künstlerische Praxis trifft hier auf ein Umfeld, das die Möglichkeiten der Wahrnehmung strukturiert. Sichtbar werden heißt, sich in ein Gefüge einzuschreiben, das nicht neutral, sondern geprägt ist von Datenökonomien, Aufmerksamkeitshierarchien und globalen materiellen Abhängigkeiten. Eine neo-materialistische Theorie macht sichtbar, dass das digitale Bild nicht nur Gegenstand, sondern auch Symptom dieser Verhältnisse ist.

So entsteht ein verändertes Verständnis des Sichtbaren: nicht mehr als Oberfläche, sondern als Knotenpunkt materieller, energetischer, ökologischer und algorithmischer Prozesse. Digitale Kunst führt diese Verflechtungen nicht nur vor Augen, sondern intensiviert sie. Sie macht das Bild zu einem Ort, an dem sich die materielle Realität der Gegenwart – und die Spannung zwischen ihrer Präsenz und ihrem Unsichtbaren – in ästhetische Erfahrung verwandelt.

6.3 Problem: Politiken der Sichtbarkeit

Die Frage nach der politischen Dimension des Sichtbaren gewinnt im neo-materialistischen Rahmen eine neue Komplexität. Während klassische Ideologiekritik die Gestaltung von Bildern primär als Frage der Repräsentation verstand – Wer wird gezeigt? Wie? Von wem? –, rückt nun die Materialität der Sichtbarkeit selbst in den Vordergrund. Nicht nur Inhalte, auch die Bedingungen ihres Erscheinens sind politisch: die Infrastrukturen, die Energien, die Apparate, die algorithmischen Filter, die ökonomischen und ökologischen Zwänge, die das Sichtbare hervorbringen, selektieren, verteilen und stabilisieren.

Hier entsteht ein Problem, das nicht allein durch Dekonstruktion oder kritische Hermeneutik erfasst werden kann. Denn Sichtbarkeit ist nicht lediglich eine symbolische oder ideologische Ordnung; sie ist ein materielles Gefüge. Jede Wahrnehmung ist an Apparate gebunden, jede Sichtbarkeit an Zugang, jede ästhetische Erfahrung an Logiken, die weit jenseits des Bildes liegen. Dadurch verschiebt sich die Frage: Politisch ist nicht mehr nur was ein Bild zeigt, sondern dass es erscheint – und unter welchen Voraussetzungen es überhaupt erscheinen kann.

Kunst bewegt sich daher in einer doppelten Spannung. Einerseits nutzt sie genau jene materiell-technischen Strukturen, die ihre Sichtbarkeit ermöglichen: Galerien, Museen, Netzwerke, Strom, seltene Erden, Rechenzentren, Plattformen. Andererseits versucht sie, diese Bedingungen zu thematisieren oder zu unterlaufen. Viele zeitgenössische Werke beschäftigen sich mit Infrastrukturen, Datafizierung, Überwachung, Ressourcenverbrauch oder ökologischen Abhängigkeiten. Doch die Frage, inwieweit Kunst diese Bedingungen tatsächlich verändern kann, bleibt offen. Ein Werk, das Kritik an digitalen Kontrollstrukturen übt, benötigt diese Strukturen zugleich, um gesehen zu werden. Ein Werk, das die ökologische Zerstörung thematisiert, ist oft selbst ökologisch kostspielig. Diese Ambivalenz ist keine moralische Schwäche der Kunst, sondern Ausdruck einer tieferen materiellen Verstrickung.

Die Politiken der Sichtbarkeit sind daher nicht bloß äußere Rahmenbedingungen, sondern innere Spannungen der Kunst selbst. Sie entfalten sich an den Schnittstellen von Material, Medium und Wahrnehmung. Ein Bild, das zirkuliert, ist bereits Teil eines politischen Ökosystems; ein Bild, das nicht zirkulieren darf oder kann, ebenso. Eine neo-materialistische Theorie kann diese Verhältnisse nicht vereinfachen, sondern nur präziser machen. Sie zeigt, dass das Politische nicht erst im Inhalt eines Bildes beginnt, sondern in seiner materiellen Existenz, seiner technischen Ermöglichung, seiner affektiven Kraft und seiner infrastrukturellen Einbettung.

Das Problem lässt sich somit folgendermaßen formulieren:

Wie kann eine Kritik der Sichtbarkeit aussehen, wenn Sichtbarkeit selbst ein materieller Prozess ist, der politische, ökologische, ökonomische und technologische Kräfte bündelt? Wie lässt sich politische Wirksamkeit denken, wenn das Bild nicht mehr als Repräsentation verstanden wird, sondern als Ereignis, das untrennbar mit den Bedingungen seiner Hervorbringung verbunden ist?

Diese Fragen markieren die Grenze traditioneller Kunstkritik. Sie verlangen eine Theorie, die den materiellen Vollzug des Sichtbaren reflektiert, ohne das Politische in moralische Urteile zu verkürzen oder in systemtheoretischen Abstraktionen verschwinden zu lassen. An dieser Grenze beginnt eine neo-materialistische Ästhetik: dort, wo Kunst nicht nur politische Inhalte zeigt, sondern selbst als materielles Symptom und als ästhetischer Knotenpunkt politischer Kräfte sichtbar wird.

7. Resonanz, Kritik, Ästhetik

Mit dem siebten Kapitel erreicht der Essay einen Punkt, an dem sich die zuvor entwickelten Überlegungen – zur Materialität des Bildes, zur Prozessualität der Form, zur affektiven und infrastrukturellen Dimension des Sichtbaren – zu einer Frage verdichten, die sowohl theoretisch als auch ästhetisch zentral ist: Wie lässt sich Kunst denken, wenn weder Repräsentation noch reines Material im Mittelpunkt stehen, sondern ihre gemeinsame Dynamik? Die Begriffe Resonanz, Kritik und Ästhetik markieren drei Perspektiven auf diesen dynamischen Zusammenhang, die sich weder aufheben noch ineinander überführen lassen. Sie verweisen auf unterschiedliche Weisen, in denen Kunst in der materiellen Welt steht, sie sichtbar macht und in ihr wirkt.

Resonanz bezeichnet hier nicht bloß ein subjektives Ergriffensein, sondern die wechselseitige Aktivierung von Material, Wahrnehmung und Situation. Kunst erscheint als Zone wechselseitiger Übertragung: Oberflächen antworten auf Blicke, Räume verändern sich durch Bewegungen, Materialien treten in energetische Beziehungen zueinander und zu den Betrachterinnen. Diese Resonanzen sind weder privater Ausdruck noch metaphysische Tiefe, sondern Relationen, die sich im Vollzug des Sehens bilden und wieder vergehen.

Kritik erhält unter diesen Voraussetzungen einen anderen Status. Sie ist nicht länger reine Interpretation von Bedeutungen, sondern eine Form der Sensibilisierung: der Versuch, die materiellen und sozialen Bedingungen sichtbar zu machen, die das Sichtbare strukturieren. Wenn Kunst selbst in materielle Gefüge eingebettet ist, dann besteht Kritik nicht im Urteil über das Werk, sondern in der Offenlegung der Kraftfelder, in denen es entsteht und wirkt. Kritik wird zu einer Praxis, die die operative Seite des Ästhetischen ernst nimmt – ohne sich von ihr absorbieren zu lassen.

Ästhetik wiederum – der dritte Pol – verweist auf die spezifische Qualität dieser Praxis. Sie ist weder eine Lehre vom Schönen noch eine Theorie der Wahrnehmung im traditionellen Sinn, sondern eine Reflexionsform, die die materiellen, affektiven und epistemischen Dimensionen des Sichtbaren zusammenführt. Ästhetik beschreibt jene Zone, in der Kunst Erfahrung formt: nicht als private Innerlichkeit, sondern als kollektive, situiert-materielle Anordnung von Relationen.

Kapitel 7 öffnet damit einen Raum, in dem das Sichtbare nicht als Objekt, sondern als Prozess begriffen wird – als etwas, das Resonanz hervorbringt, Kritik herausfordert und

ästhetische Erfahrung als eine Bewegung zwischen Material, Subjekt und Welt konstituiert. In dieser Bewegung deutet sich bereits an, dass Kunst weder bloß Darstellung noch bloß materielle Konfiguration ist. Sie ist eine Form der Welterzeugung, die ihre eigene Dynamik reflektiert und zugleich nicht vollständig beherrscht. Hier beginnt die Frage nach der ästhetischen Denkfähigkeit der Materie – und nach der Weise, in der Kunst uns denken lässt.

7.1 Materielle Dialektik – Zwischen Autonomie und Relationalität

Wenn sich Kunst in den vorangegangenen Kapiteln als ein Gefüge materieller Prozesse gezeigt hat, stellt sich nun die Frage, wie ihr Verhältnis zur Welt gedacht werden kann. Die klassische Unterscheidung zwischen ästhetischer Autonomie und gesellschaftlicher Einbettung greift dabei zu kurz. Autonomie meint im traditionellen Verständnis eine Abgrenzung gegenüber Zweck, Funktion und äußeren Bedingungen; Relationalität hingegen verweist auf die Einbindung in Kontexte, Netzwerke, Wahrnehmungsdispositive. In einer neomaterialistischen Perspektive erweisen sich diese beiden Pole nicht als Gegensätze, sondern als Momente einer materiellen Dialektik, die das Kunstwerk zugleich trennt und verbindet.

Autonomie erscheint in diesem Zusammenhang weniger als Unabhängigkeit des Werks, sondern als seine operative Eigenlogik: seine Fähigkeit, Relationen zu erzeugen, Widerstände zu bieten, Wahrnehmungen zu formen und damit eigene ästhetische Ordnungen hervorzubringen. Diese Eigenlogik entsteht nicht aus einem metaphysischen Kunstcharakter, sondern aus der Konstellation der Materialien, Medien und Gesten, die das Werk strukturieren. Ein Bild oder eine Installation besitzt Autonomie insofern, als sie ein eigenes Kraftfeld bildet, ein Setting von Dynamiken, das nicht vollständig durch äußere Zwecke absorbiert werden kann.

Relationalität hingegen verweist auf die unhintergehbare Einbindung dieser Kraftfelder in technische, soziale und situative Kontexte. Materialitäten sind niemals isoliert: Pigmente folgen Lieferketten, technische Displays folgen Logiken von Energie und Infrastruktur, Ausstellungsräume folgen organisatorischen und ökonomischen Rhythmen. Zur Relationalität gehört aber ebenso die Wahrnehmung selbst: der Körper der Betrachtenden, die Lichtverhältnisse, die Dauer des Verweilens, die affektiven Dispositionen. In diesem Sinn ist jede ästhetische Erfahrung Teil eines Gefüges, das sich erst im Zusammenspiel von Werk, Material, Kontext und Beobachterinnen artikuliert.

Die Dialektik entsteht dort, wo diese beiden Momente sich weder ausschließen noch ineinander aufgehen. Die Autonomie des Kunstwerks zeigt sich gerade in dem, was es innerhalb dieser Relationalitäten hervorruft: in seiner Fähigkeit, bestehende Ordnungen zu verschieben, neue Relationen zu eröffnen, Wahrnehmungsroutinen zu irritieren. Gleichzeitig ist diese Autonomie stets prekär, weil sie sich nur im Rahmen der materiellen und sozialen Bedingungen entfalten kann, die sie zugleich überschreitet und voraussetzt.

Eine materielle Dialektik des Ästhetischen bedeutet daher, dass das Kunstwerk nicht als abgeschlossene Einheit gedacht wird, sondern als temporäre Stabilisierung eines vielfach verschränkten Prozesses. Stabilisierung bedeutet aber nicht Stasis: Sie verweist auf die Form als Moment, das hervorgebracht wurde und wieder zerfallen kann – eine Form, die

ihre eigene Prozessualität nicht verleugnet, sondern sichtbar macht. In diesem Sinne lässt sich Adornos Formbegriff neu lesen, nicht als idealistische Setzung, sondern als Eigensinn der materiellen Konstellation: Form entsteht, wo Material zu einer bestimmten Ordnung findet, ohne diese Ordnung zu garantieren.

Diese Dialektik erlaubt es, Kunst weder allein als Ausdruck sozialer Kräfte noch als reine Materialoperation zu behandeln. Sie markiert vielmehr jene Zone, in der Materialität selbst zum Ort der Reflexion wird. Kunst denkt nicht über die Welt nach, indem sie sie repräsentiert; sie denkt, indem sie materielle Prozesse so gestaltet, dass sie ihre eigene Einbettung und ihre eigenen Möglichkeiten sichtbar machen. Autonomie ist damit kein Rückzug, sondern eine Form der reflexiven Differenz, Relationalität kein Verlust der Eigenlogik, sondern ihre Bedingung.

7.2 Ästhetische Erfahrung als Resonanzprozess

Wenn ästhetische Erfahrung traditionell als kontemplativer Akt verstanden wurde – als ein Innehalten vor dem Werk, als ein Sehen, das sich vom Alltag absetzt –, so zeichnet sich in einer neomaterialistischen Perspektive ein anderes Modell ab. Die Begegnung mit Kunst ist kein stilles Gegenübertreten zweier abgeschlossener Einheiten, sondern ein Resonanzprozess, in dem Bild, Raum, Material und Körper in einen Austausch eintreten. Resonanz bedeutet hier nicht Einklang oder Harmonie, sondern das wechselseitige Anstoßen und Verändern der beteiligten Elemente: ein Prozess, der Erfahrungen hervorbringt, statt sie lediglich abzubilden.

Dieser Prozess beginnt lange bevor das Bild als Gegenstand bewusst wahrgenommen wird. Licht trifft auf Oberflächen, bricht sich, wird absorbiert oder reflektiert; Texturen üben Widerstand aus oder leiten den Blick entlang bestimmter Linien; der Körper der Betrachtenden reagiert mit feinen Bewegungen, Anpassungen, Atemrhythmen. Wahrnehmung ist nicht nur ein inneres Geschehen, sondern ein materiell-verkörperter Vollzug, der von Beginn an durch physikalische, technische und atmosphärische Bedingungen gelenkt wird. Das ästhetische Erleben entfaltet sich somit als ein Zusammenspiel vieler Kräfte, das die Grenze zwischen Innen und Außen durchlässig macht.

In diesem Sinn lässt sich die Begegnung mit Kunst als ein Mit-Schwingen verstehen: Das Bild erzeugt Impulse, die sich in den Wahrnehmungsapparat einschreiben, während zugleich die körperlichen und affektiven Dispositionen der Betrachtenden den Modus des Sehens prägen. Die Wahrnehmung wird nicht von einem souveränen Subjekt gesteuert, sondern entsteht an der Schnittstelle zwischen inneren Rhythmen und äußeren Materialitäten. Diese wechselseitige Beeinflussung macht den ästhetischen Moment offen, unabschließbar, immer im Werden begriffen.

Resonanz bezeichnet somit auch die Fähigkeit des Werks, bestimmte Intensitäten freizusetzen, die sich nicht vollständig begrifflich erfassen lassen. Es sind energetische Qualitäten, die sich in der Atmosphäre eines Raums verdichten, im Verlauf des Blicks modulieren oder im Körper als Spannung, Unruhe oder Aufmerksamkeit spürbar werden. Diese Qualitäten sind nicht sekundäre Effekte, sondern Teil der künstlerischen Materialität selbst. Die Erfahrung ist damit kein bloßes Reagieren, sondern ein Ereignis, das neue Relationen stiftet: zwischen Körpern, Medien, Räumen und Bedeutungsangeboten.

Der Resonanzprozess erlaubt es zudem, ästhetische Erfahrung weder als passives Aufnehmen noch als aktives Interpretieren zu beschreiben. Er umfasst beide Dimensionen, ohne sie gegeneinander auszuspielen. Wahrnehmung ist aktiv, weil sie Strukturen bildet, fokussiert, differenziert; sie ist passiv, weil sie von den Kräften des Materials durchzogen ist. Diese Doppelbewegung macht Erfahrbarkeit zu einem dynamischen Zustand, in dem weder Subjekt noch Objekt die vollständige Kontrolle besitzen.

In dieser Perspektive wird deutlich, dass Kunst nicht nur gesehen, sondern vollzogen wird. Resonanz umfasst die zeitlichen und körperlichen Dimensionen des Erlebens ebenso wie seine situativen und medialen Voraussetzungen. Sie verweist auf eine Ästhetik, die nicht an Repräsentation gebunden ist, sondern an Prozesse der Teilnahme, der Berührung, der Veränderung. Kunst wird zum Ort, an dem sich die materiellen Bewegungen der Welt in den Bewegungen des Wahrnehmens fortsetzen – und an dem Wahrnehmung selbst Form gewinnt.

7.3 Ausblick: Kunst als Denken der Materie

Wenn in den vorangegangenen Kapiteln sichtbar geworden ist, dass Kunst nicht länger als Fenster auf eine außerhalb liegende Welt verstanden werden kann, sondern als ein Feld materieller Prozesse, dann gewinnt eine abschließende Perspektive an Kontur: Kunst wird zum Denken der Materie. Dieser Ausdruck meint keine metaphorische Zuschreibung, sondern einen ernst gemeinten ontologischen Vorschlag. Kunst denkt nicht, weil sie Bedeutungen transportiert oder Botschaften formuliert, sondern weil sie materielle Beziehungen organisiert, sichtbar macht und verändert. Sie ist ein epistemischer Modus, der auf der Ebene der Stoffe, Kräfte, Energien operiert – eine Form des Nachdenkens, die nicht auf Begriffe, sondern auf Wirkungen zielt.

In diesem Sinne eröffnet Kunst einen Zugang zu Formen des Wissens, die sich weder durch Repräsentation noch durch diskursive Analyse vollständig erfassen lassen. Sie denkt, indem sie Strukturen erzeugt, die sich nicht in Zeichen auflösen lassen: Farbschichten, räumliche Anordnungen, Lichtverhältnisse, Bewegungen von Körpern im Raum, Zirkulationen von Energie, Interferenzen zwischen Materialien und Medien. Diese materiellen Konstellationen besitzen eine eigene Logik, die sich im Tun, im Wahrnehmen und im Erleben entfaltet. Kunst wird zu einem Ort, an dem materielle Prozesse sich selbst beobachten, modulieren und transformieren können – ein reflexiver Raum ohne Bewusstsein, aber mit Wirkung.

Daraus ergibt sich eine veränderte Form der Kritik. Während klassische Kunstkritik nach Bedeutung und Intention fragte, fordert eine materialistische Perspektive, dass Kritik die materiellen Relationen des Werks ernst nimmt: seine Abhängigkeiten von technischen Dispositiven, seine Einbettung in ökologische Strukturen, seine Verstrickung in ökonomische und institutionelle Netzwerke. Kritik wird damit nicht abgeschafft, sondern erweitert. Sie wird zu einer Analyse der Kräfte, die Kunst hervorbringen und von ihr hervorgebracht werden – einer Untersuchung der Dynamiken, in denen Wahrnehmung, Macht und Material ineinander greifen.

Gleichzeitig eröffnet diese Sichtweise neue Wege für eine zukünftige Ästhetik. Wenn Kunst als Denken der Materie verstanden wird, rückt die Frage in den Vordergrund, wie materielle Prozesse gestaltet, aktiviert und reflektiert werden können. Künstlerisches Arbeiten wird zu

einer Form des Experimentierens mit Wirklichkeit, bei der Materialien nicht als passive Mittel, sondern als Partner auftreten. Die Aufgabe der Theorie besteht nicht darin, diese Prozesse zu ordnen oder zu klassifizieren, sondern darin, die Bedingungen ihrer Wirksamkeit zu beschreiben – und die Spannungen, die sich dabei eröffnen, nicht zu glätten.

Im Ausblick deutet sich daher eine Ästhetik an, die sich weder in Autonomie noch in Funktionalität erschöpft. Sie sucht die Übergänge, Übergänge zwischen Darstellung und Handlung, zwischen Wahrnehmung und Materialfluss, zwischen Kunstwerk und Umwelt. Kunst wird zu einem Medium, in dem die materiellen Kräfte der Gegenwart eine Form finden, ohne ihre Beweglichkeit zu verlieren. Sie zeigt, wie Materie denkt – indem sie sich organisiert, verändert, antwortet. Und sie lässt erfahrbar werden, wie das Denken selbst materiell ist: nicht als abstrakter Prozess, sondern als ein Gefüge von Bewegungen, Gewichten, Widerständen und Resonanzen.

So verstanden markiert Kunst keinen Sonderraum mehr, der sich von der Welt absetzt. Sie ist ein Knotenpunkt in den Strömen materieller Prozesse, ein Ort, an dem Wirklichkeit ihre eigenen Bedingungen sichtbar werden lässt. Der Ausblick dieses Essays endet daher nicht mit einer Synthese, sondern mit einer offenen Frage: Welche neuen Formen des Denkens entstehen, wenn wir der Materie zutrauen, an der Hervorbringung von Welt und Wissen mitzuwirken? Die Kunst liefert keine Antwort, doch sie schafft die Situationen, in denen diese Frage überhaupt spürbar wird.