



Ästhetik der Materie: Dialektische Perspektiven im Neo-Materialismus

von Erwin Ott

Abstract

Der vorliegende Essay untersucht die Möglichkeit einer ästhetischen Theorie, die der materiellen Wirksamkeit der Welt gerecht wird, ohne in Vitalismus oder Reduktionismus zu verfallen. Ausgangspunkt ist die Diagnose einer Krise der Wahrnehmung im Anthropozän, in der traditionelle Kategorien des Subjekts, der Form und der Erfahrung an ihre epistemischen Grenzen stoßen. In Auseinandersetzung mit Strömungen des Neo-Materialismus – insbesondere den Arbeiten von Karen Barad, Jane Bennett, Bruno Latour und Isabelle Stengers – wird gezeigt, dass die Welt nicht länger als Gegenstand der Repräsentation verstanden werden kann, sondern als dynamisches Gefüge von intra-materiellen Relationen, das Wahrnehmung und Denken einschließt.

Der Essay entwickelt in dialogischer Spannung zu Adornos Ästhetischer Theorie eine Konzeption von Ästhetik, die weder in reiner Negativität noch in bloßer Immanenz aufgeht. Materie erscheint hier als Prozess, nicht als Substanz; Form als temporäre Verdichtung, nicht als Abschluss. Ästhetische Erfahrung wird so zu einer Praxis der Wahrnehmung, die Differenz nicht aufhebt, sondern hält – eine „Form der Aufmerksamkeit“, die Relationalität reflektiert, ohne sie zu harmonisieren.

Die zentrale These lautet, dass eine zeitgemäße Ästhetik weder vom autonomen Subjekt noch vom total vernetzten System ausgehen kann, sondern von der Spannung zwischen beiden: von der Erfahrung, dass jedes Denken zugleich materiell verstrickt und kritisch distanziert bleibt. Daraus ergibt sich ein Verständnis ästhetischer Praxis als ethisch-epistemischer Handlung, in der Verantwortung nicht auf moralischer Intention, sondern auf der präzisen Gestaltung von Relationen beruht.

Im Ausblick wird argumentiert, dass eine ästhetische Theorie der Materie selbst performativ werden muss: Sie darf nicht bloß über Welt sprechen, sondern an ihrer Hervorbringung teilnehmen. Der Essay plädiert für ein Denken, das Form als Bewegung, Wahrnehmung als Teilhabe und Kritik als Praxis der Resonanz versteht – als Versuch, im Fluss der Materie Momente von Bedeutung zu erzeugen, ohne sie zu fixieren.

1. Einleitung: Materialität und Erfahrung

1.1 Krise der Wahrnehmung im Anthropozän

1.2 Spannungen zwischen Erfahrung, Repräsentation und Agency

1.3 Leitfragen: Wie kann Ästhetik die Eigenaktivität von Materie und ihre relationalen Prozesse reflektieren?

2. Subjekt und Materie

2.1 Die Dezentrierung des Subjekts: Wahrnehmung versus Agency

2.2 Dialektik von Erfahrung und Wirksamkeit

2.3 Beispiele und Impulse aus Neo-Materialismus und romantischer Naturphilosophie

3. Prozessualität und Form

3.1 Dynamik der Materie und die Forderung nach Form

3.2 Spannungen zwischen Fluss, Stabilität und ästhetischer Organisation

3.3 Diskursive Reflexion: von Cox zu Latour, von Stengers zu Barad

4. Unsichtbares, Affektives, Nicht- Repräsentierbares

4.1 Materielle Dimensionen jenseits direkter Wahrnehmung

4.2 Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit

4.3 Reflexionen zu Barad, Ritter, Haraway und Cox

5. Verantwortung und Relationalität

5.1 Ästhetik in vernetzten materiellen Gefügen

5.2 Spannungen zwischen Erfahrung, Ethik und ökologischem Handeln

5.3 Theoretische Bezüge: Morton, Latour, Haraway

6. Autonomie, Kritik und Teilhabe

6.1 Dialektik von autonomer Form und relationaler Teilhabe

6.2 Kritische Distanz versus Mit-Sein in materiellen Prozessen

6.3 Reflexionen im Vergleich: Adorno, Bennett, Barad

7. Synthese und offene Perspektiven

7.1 Zusammenführung der dialektischen Spannungen: Subjekt, Prozess, Unsichtbares, Verantwortung, Autonomie

7.2 Offene Fragen und Herausforderungen für eine ästhetische Theorie der Materie

7.3 Ausblick: Praktiken, Reflexionen, Potentiale für Neo-Materialismus

1. Einleitung: Materialität und Erfahrung

1.1 Krise der Wahrnehmung im Anthropozän

Die gegenwärtige ökologische Transformation konfrontiert die Wahrnehmung mit Phänomenen, die weder vollständig erfahrbar noch repräsentierbar sind. Das Anthropozän, verstanden als Zeitalter, in dem menschliche Praxis die planetaren Systeme grundlegend modifiziert, entfaltet seine ästhetische Relevanz paradoxerweise durch das, was der Sinneswahrnehmung entzogen ist. Hier zeigt sich eine erste Dialektik: die Welt wirkt unmittelbar und wirksam, bleibt aber der direkten Anschauung entzogen. Die traditionelle Ästhetik, die Erfahrung in Form und Gegenständlichkeit zu fassen sucht, stößt an Grenzen, die zugleich epistemologisch, ontologisch und ethisch sind.

Timothy Mortons Konzeption der „Hyperobjekte“ illustriert diese Problematik: Klimawandel, Artensterben oder globale Umweltverschmutzung existieren als entgrenzte Phänomene, die in ihrer räumlichen und zeitlichen Ausdehnung jede singuläre menschliche Wahrnehmung übersteigen. Sie entziehen sich der Repräsentation, verlangen aber zugleich eine Reflexion über die relationalen Verknüpfungen, in denen der Mensch als Agent eingebettet ist. In der ästhetischen Dimension wird daraus die Frage: Wie kann Wahrnehmung die Wirkung und Agency der Dinge registrieren, ohne sie in vertraute Kategorien zu zwingen?

Karen Barads Theorie der Intra-Aktion eröffnet hier ein theoretisches Instrumentarium: Wahrnehmung wird nicht länger als unidirektionaler Empfang von Phänomenen verstanden,

sondern als relationaler Prozess, in dem Subjekt und Objekt ko-konstitutiv agieren. Subjektivität erscheint nicht als privilegiertes Zentrum, sondern als temporärer Knoten in einem Geflecht materieller und semiotischer Relationen. Die ästhetische Erfahrung verschiebt sich dadurch von der Repräsentation zur Teilnahme, von der Abbildung zur Resonanz. Jane Bennetts Begriff der „vibranten Materie“ liefert eine komplementäre Perspektive: Materielle Entitäten wirken eigenständig, sind wirksam und affektiv, wodurch die Grenze zwischen menschlicher Erfahrung und der Agency der Dinge unscharf wird.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Krise der Wahrnehmung als epistemische und ästhetische Herausforderung zugleich begreifen. Sie zwingt zur Reflexion über die Bedingungen des Erfahrens, über die Grenzen der Repräsentation und über die Verantwortung des Subjekts, das nicht länger als autonomes Zentrum, sondern als relationaler Partner materieller Prozesse erscheint. Adornos Reflexionen zur Autonomie der Kunst bieten hier einen kritischen Bezugspunkt: Ästhetik eröffnet die Möglichkeit, die Struktur der Wahrnehmung selbst zu problematisieren, indem sie die Widersprüche zwischen Form und Dynamik, Präsenz und Entzug, Erfahrung und Wirksamkeit in der materiellen Welt reflektiert.

Die Konsequenz ist zweifach: Erstens muss die ästhetische Praxis eine Sensibilität für die relationalen Dimensionen der Materie entwickeln; zweitens erfordert sie die Anerkennung der eigenen epistemischen Limitationen. Wahrnehmung wird somit zu einer Praxis der kritischen Aufmerksamkeit, die die Agency der Dinge respektiert, ohne sie zu instrumentalisieren oder zu simplifizieren. Sie ist eine Erfahrung im Modus des Nachdenkens über das Unfassbare, eine Reflexion über das Verhältnis von Subjekt, Materie und Welt.

1.2 Spannungen zwischen Erfahrung, Repräsentation und Agency

Die Reflexion über Wahrnehmung im Anthropozän zeigt, dass ästhetische Erfahrung zunehmend in einem Spannungsfeld operiert, in dem die traditionellen Differenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Beobachter und Phänomen, zwischen Wahrnehmung und Repräsentation in Frage gestellt werden. Materie wirkt nicht länger passiv, sondern zeigt Agency – sie entfaltet Wirkung, erzeugt Affekte und modifiziert selbst die Bedingungen ihrer Erscheinung. In der Konsequenz wird die Erfahrung nicht mehr als reine Rezeption verstanden, sondern als Mit-Wirken in relationalen Prozessen, die die menschliche Perspektive überschreiten.

Die erste Spannung besteht darin, dass Wahrnehmung immer epistemisch begrenzt ist, während Materie in ihrer Agency unbegrenzt erscheint. Timothy Mortons Konzept der „Hyperobjekte“ illustriert diesen Konflikt exemplarisch: Phänomene wie der Klimawandel existieren als diffuse, entgrenzte Realitäten, die sich über Zeit, Raum und kausale Linien hinaus erstrecken. Sie fordern eine Form der ästhetischen Aufmerksamkeit, die gleichzeitig auf das Sichtbare, das Unmittelbare und auf das transzendente, relational Verflochtene gerichtet ist. Wahrnehmung muss sich als unvollständig, fragmentarisch und relational begreifen – gerade weil jede Repräsentation notwendigerweise Selektivität impliziert.

Eine zweite Spannung liegt in der ontologischen Ko-Konstitution von Subjekt und Objekt, wie Barad sie mit ihrer Theorie der Intra-Aktion beschreibt. Wahrnehmung ist kein passiver Vorgang, sondern eine aktive Relationalität, in der die Materie selbst wirksam ist und Bedingungen setzt, innerhalb derer Subjektivität entsteht. Ästhetische Erfahrung kann daher nicht mehr von einer souveränen menschlichen Perspektive ausgehen, sondern muss die Ko-Aktanz von Subjekt und Objekt reflektieren. Diese Perspektive verschiebt das Problem der Repräsentation radikal: Es geht nicht länger um das „Abbilden“ der Welt, sondern um die Erfassung und Artikulation relationaler Wirklichkeiten.

Drittens zeigt sich eine affektive Dimension, die häufig übersehen wird, aber für Neo-Materialismus und Ästhetik zentral ist. Jane Bennetts Konzept der „vibranten Materie“ macht deutlich, dass Dinge selbst affektiv wirksam sind: Sie erzeugen Resonanzen, die auf den Beobachter zurückwirken, ohne dass dieser die Kontrolle über das Geschehen hat. Ästhetische Erfahrung im Anthropozän muss diese affektive Vermittlung anerkennen, wobei die Herausforderung besteht, die Agency der Dinge zu respektieren, ohne sie in anthropozentrische Kategorien zu reduzieren oder sie ausschließlich instrumentell zu interpretieren.

Diese drei Spannungen – epistemische Begrenztheit, ontologische Ko-Konstitution, affektive Resonanz – konstituieren die problematische Struktur ästhetischer Erfahrung im Anthropozän. Sie verdeutlichen, dass Repräsentation und Erfahrung nicht identisch sind und dass Agency ein grundlegendes Moment ästhetischer Reflexion bildet. Adornos Dialektik von Form und Inhalt kann hier als heuristisches Instrument dienen: Form wird nicht primär als menschliche Struktur betrachtet, sondern als Medium, in dem die relationalen Prozesse von Materie und Subjekt artikuliert und reflektiert werden. Die ästhetische Aufgabe besteht darin, die Agency der Materie sichtbar und erfahrbar zu machen, ohne die Subjektivität aufzugeben – ein Balanceakt zwischen Teilnahme und kritischer Distanz.

Vor diesem Hintergrund formulieren sich die Leitfragen des Essays: Wie kann ästhetische Praxis die Eigenaktivität der Materie erfassen? Wie lassen sich die relationalen Prozesse in ästhetische Erfahrung übersetzen? Und welche epistemischen, ontologischen und ethischen Implikationen ergeben sich daraus für eine Ästhetik im Anthropozän? Diese Fragen strukturieren die folgenden Kapitel und markieren zugleich den Ausgangspunkt einer dialektisch problemorientierten Reflexion über Neo-Materialismus und Ästhetik.

1.3 Leitfragen: Wie kann Ästhetik die Eigenaktivität von Materie und ihre relationalen Prozesse reflektieren?

Die bisherigen Überlegungen zeigen, dass eine ästhetische Theorie im Anthropozän nicht mehr von einer klaren Trennung zwischen Subjekt und Objekt, Wahrnehmendem und Wahrgenommenem ausgehen kann. Vielmehr verschiebt sich der Fokus auf Prozesse, in denen Subjektivität und Materialität ko-konstitutiv hervorgebracht werden. Diese Verschiebung führt unweigerlich zu einer Reihe von Leitfragen, die weniger als eindeutig beantwortbare Probleme, sondern vielmehr als dialektische Spannungsfelder verstanden werden müssen.

Zunächst geht es um das Verhältnis von Erfahrung und Unverfügbarkeit. Materielle Prozesse ereignen sich auf Skalen und in Dimensionen, die sich dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen entziehen: das geologische Tiefenzeitmaß, die unsichtbaren Infrastrukturen digitaler Technologien, die molekularen Prozesse in biologischen Systemen, die Unermesslichkeit ökologischer Gefüge. Jede ästhetische Praxis, die sich diesen Phänomenen nähert, steht vor der Schwierigkeit, dass sie das Nicht-Erfahrbare weder gänzlich sichtbar machen noch in bloße Abstraktion auflösen darf. Die Leitfrage lautet hier: Wie kann Ästhetik eine Erfahrung der Grenze ermöglichen, die das Unverfügbare weder verschweigt noch vereinnahmt?

Ein zweiter Problemkomplex ergibt sich aus der Dialektik von Form und Prozess. Ästhetische Erfahrung ist notwendig an Form gebunden: Wahrnehmung konstituiert sich über Gestalt, Differenz und symbolische Organisation. Gleichzeitig insistiert der Neo-Materialismus auf der Prozessualität, der offenen Dynamik und der unabschließbaren Relationalität der Materie. Hier entsteht ein Spannungsfeld: Jede ästhetische Form droht die Eigenaktivität der Materie zu fixieren, sie in starre Strukturen zu bannen. Zugleich lässt sich ohne Form keine ästhetische Erfahrung denken. Die Leitfrage lautet hier: Ist es möglich, ästhetische Formen zu entwickeln, die Prozessualität nicht stillstellen, sondern gerade reflektieren?

Ein drittes Spannungsfeld betrifft die Rolle der Agency in ästhetischer Erfahrung. Wenn Dinge, wie Bennett betont, „vibrant“ sind, also eine Eigenaktivität entfalten, wird Ästhetik zur Schnittstelle zwischen menschlicher Wahrnehmung und nichtmenschlicher Wirksamkeit. Damit aber wird die Frage nach der Subjektivität neu gestellt: Ist ästhetische Erfahrung noch Ausdruck menschlicher Freiheit, oder vielmehr Teil eines Gefüges, in dem Subjektivität selbst nur eine Funktion der materiellen Relationen ist? Die Leitfrage lautet hier: Wie kann eine Ästhetik, die Agency der Dinge ernst nimmt, zugleich die Möglichkeit der Kritik und der reflektierenden Distanz des Subjekts sichern?

Schließlich ergibt sich eine vierte Leitfrage, die die ethisch-politische Dimension ästhetischer Erfahrung betrifft. Wenn Ästhetik nicht nur Darstellungsform, sondern auch Praxis ist, die Wahrnehmung strukturiert und Wirklichkeitsverhältnisse mitkonstituiert, dann hat sie unmittelbare Konsequenzen für das Verhältnis von Subjekt und Umwelt. Eine Ästhetik der Materie ist daher stets auch eine ökologische und politische Praxis: Sie kann neue Sensibilitäten für planetare Zusammenhänge eröffnen, aber ebenso Gefahr laufen, ästhetische Erfahrung zu einer Form bloßer Affirmation von Prozessen zu reduzieren. Die Leitfrage lautet hier: Welche Rolle kann und soll ästhetische Erfahrung in einer ökologischen Ethik spielen?

Diese vier Spannungsfelder – Erfahrbarkeit und Unverfügbarkeit, Form und Prozess, Agency und Subjektivität, Ästhetik und Verantwortung – bilden die Grundstruktur des vorliegenden Essays. Sie stehen nicht nebeneinander, sondern verschränken sich dialektisch. Denn die Frage nach der Form lässt sich nicht von der Frage nach Agency trennen; die Reflexion der Unverfügbarkeit führt notwendig zur Frage nach Verantwortung; und die Kritik am Subjekt verknüpft sich mit der Suche nach neuen Modi der Erfahrung. Der Essay versteht sich nicht als Lösung dieser Spannungen, sondern als Versuch, sie produktiv zu entfalten und so eine Ästhetik im Anthropozän zu skizzieren, die den Eigenaktivitäten der Materie gerecht wird, ohne die kritische Reflexion preiszugeben.

2. Subjekt und Materie

2.1 Die Dezentrierung des Subjekts: Wahrnehmung versus Agency

Die Frage nach der Stellung des Subjekts ist für jede ästhetische Theorie zentral. Seit der Moderne ist die Ästhetik auf die Idee gegründet, dass Wahrnehmung und Urteil im Subjekt verankert sind. Kant beschreibt die ästhetische Urteilskraft als Vermögen, das in der Freiheit des Subjekts gründet und die Welt im Modus des „als ob“ sinnlich-schematischer Harmonie erlebt. Auch Hegel versteht Kunst, Natur und Geist in einer dialektischen Bewegung, die das Subjekt als privilegierten Ort des Selbstbewusstseins begreift. In dieser Tradition ist die Natur Objekt, die Kunst Medium, das Subjekt jedoch das Maß. Agency, also Wirksamkeit, ist eine Qualität, die primär dem menschlichen Geist zugesprochen wird.

Dieses Modell wird durch die Denkfiguren des Neo-Materialismus in eine Krise geführt. Die Vorstellung, dass Materie passiv sei und auf das konstituierende Bewusstsein angewiesen, erscheint zunehmend unhaltbar. Schon die Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts haben diese Passivität in Frage gestellt, etwa durch die Entdeckung energetischer, elektrischer oder mikroskopischer Dynamiken, die sich der unmittelbaren Wahrnehmung entziehen und dennoch reale Wirksamkeit entfalten. In der Gegenwart wird diese Verschiebung philosophisch radikalisiert: Materie ist nicht bloß „Stoff“, sondern Akteur, dessen Eigenaktivität sich in Prozessen, Affekten und relationalen Dynamiken zeigt.

Das Subjekt ist damit nicht mehr Zentrum und Ursprung von Erfahrung, sondern selbst Teil eines vielschichtigen Netzes, das es nicht vollständig überschauen oder kontrollieren kann. Barads Begriff der „Intra-Aktion“ verdeutlicht diese Verschiebung: Subjekt und Objekt existieren nicht unabhängig voneinander und treten nicht erst im Akt der Wahrnehmung in Kontakt; vielmehr werden sie in jedem Wahrnehmungsereignis erst gemeinsam hervorgebracht. Damit verliert das Subjekt seine transzendente Sonderstellung. Wahrnehmung ist nicht länger privilegierte Repräsentation, sondern ein performativer Prozess, in dem das Subjekt ebenso geformt wird, wie es selbst Formen hervorbringt.

Diese Dezentrierung des Subjekts ist jedoch nicht bloß eine theoretische Provokation, sondern eine ästhetische Herausforderung. Denn wenn das Subjekt nicht mehr souverän über die Formen verfügt, die es wahrnimmt, wie lässt sich dann ästhetische Erfahrung denken? Adorno hat die ästhetische Erfahrung in seiner Ästhetischen Theorie als Ort verstanden, an dem das Subjekt mit dem Nichtidentischen konfrontiert wird – mit dem, was sich nicht im Begriff auflösen lässt. Dieses Moment der Alterität, das sich dem Zugriff des Subjekts entzieht, kann im Lichte des Neo-Materialismus als Eigenaktivität der Materie gelesen werden. Doch während Adorno das Subjekt in seiner kritischen Negativität festhält, deutet der Neo-Materialismus darauf hin, dass auch das Subjekt selbst bereits durch jene Kräfte geformt ist, die es zu reflektieren sucht.

Die Spannung zeigt sich hier deutlich: Auf der einen Seite muss das Subjekt dezentriert werden, um die Agency der Materie ernst zu nehmen; auf der anderen Seite ist das Subjekt als Ort der Reflexion unverzichtbar, wenn Ästhetik mehr sein soll als bloße Partizipation an materiellen Prozessen. Wird das Subjekt gänzlich in den Fluss materieller Relationalitäten

aufgelöst, droht der Verlust von Kritik und Distanz – Ästhetik würde zur Affirmation. Wird hingegen am souveränen Subjekt festgehalten, reproduziert man die anthropozentrischen Hierarchien, die der Neo-Materialismus gerade zu überwinden sucht.

Diese Dialektik – zwischen Dezentrierung und Bewahrung des Subjekts – bildet den neuralgischen Punkt ästhetischer Theorie im Anthropozän. Subjektivität erscheint weder als reiner Ursprung noch als bloßer Effekt, sondern als intermediäre Instanz, die zwischen Erfahrung, Reflexion und materieller Wirksamkeit oszilliert. Ästhetik muss folglich ein Denken entwickeln, das das Subjekt nicht mehr als absolute Instanz privilegiert, sondern als einen Ort, an dem sich die Kräfte des Materiellen und des Geistigen verschränken, ohne restlos ineinander aufzugehen.

Die Leitfrage, die sich daraus ergibt, lautet: Wie kann Ästhetik die Eigenaktivität der Materie anerkennen und zugleich die Möglichkeit subjektiver Kritik bewahren? In dieser Spannung zwischen Wahrnehmung und Agency entscheidet sich, ob eine Ästhetik des Anthropozäns zur bloßen Sensibilität für Prozesse wird – oder ob sie eine Theorie bleibt, die Erfahrung in Reflexion transformiert und so eine kritische Haltung gegenüber der Welt ermöglicht.

2.2 Dialektik von Erfahrung und Wirksamkeit

Die Frage nach dem Verhältnis von Erfahrung und Wirksamkeit stellt sich in einer doppelten Perspektive: Zum einen als erkenntnistheoretisches Problem – wie verhalten sich Wahrnehmung, Bewusstsein und Repräsentation zu den Prozessen, die sie ermöglichen? Zum anderen als ontologisches Problem – wie ist die Wirksamkeit der Materie zu denken, wenn sie nicht allein im Horizont menschlicher Erfahrung verortet werden kann? In der modernen Philosophie tendierte man lange dazu, beide Dimensionen zu trennen: Erfahrung galt als ein primär epistemischer Vorgang, der den Zugang zur Welt eröffnete, während Wirksamkeit auf der Seite der Dinge angesiedelt blieb und im Modell kausaler Mechanismen erklärt werden sollte. Diese Trennung wird sowohl in der romantischen Naturphilosophie als auch im Neo-Materialismus problematisiert, wenngleich mit unterschiedlichen Akzenten.

Der Neo-Materialismus insistiert auf einer Durchdringung beider Dimensionen. Erfahrung ist nie rein rezeptiv, sondern stets schon in materielle Prozesse eingebunden. Barads Konzept der Intra-Action radikalisiert diese Einsicht, indem es den klassischen Gegensatz von Subjekt und Objekt auflöst: Erfahrung ist kein nachträglicher Zugriff auf ein vorgegebenes Außen, sondern Teil eines Prozesses, in dem Apparaturen, Körper, Diskurse und Materialien ein gemeinsames Ereignis konstituieren. Damit wird Erfahrung nicht bloß ergänzt durch eine ontologische Dimension der Wirksamkeit, sondern in ihrem Grundcharakter transformiert: Sie ist immer schon Wirkung.

Zugleich bedeutet dies, dass Wirksamkeit nicht im Sinne eines anthropomorphen Agierens verstanden werden darf. Dinge „handeln“ nicht wie Subjekte; vielmehr entfaltet sich ihre Agency relational, in Gefügen von Wechselwirkungen, Strömungen, Kräften. Jane Bennett spricht deshalb von „vibrant matter“ – Materie, die nicht passiv ist, sondern eine eigene Dynamik besitzt, die menschliche und nichtmenschliche Akteure miteinander verschränkt. Hier wird die klassische Differenz von „passiver Materie“ und „aktivem Subjekt“ brüchig: Die

Erfahrung des Subjekts ist durchzogen von materiellen Prozessen, während die Wirksamkeit der Materie niemals ohne ihre Transformation in Erfahrung in Erscheinung tritt.

An dieser Stelle lässt sich eine produktive Nähe zu Adorno aufweisen. In seiner Ästhetischen Theorie wird Erfahrung nicht als transparente Aneignung verstanden, sondern als ein Ort, an dem das Nichtidentische in Erscheinung tritt – dasjenige, was sich dem begrifflichen Zugriff entzieht und doch wirksam bleibt. Diese Negativität verweist auf die Begrenztheit des Erfahrbaren. Der Neo-Materialismus knüpft an diese Linie an, verschiebt sie aber: Das Nichtidentische ist hier nicht bloß die unaufhebbare Grenze der Erfahrung, sondern die eigenständige Wirksamkeit der Materie selbst. Während Adorno auf die Unmöglichkeit verweist, das Nichtidentische positiv zu bestimmen, setzen Barad, Haraway oder Latour auf eine Ontologie relationaler Prozesse, die diese Unbestimmbarkeit produktiv fassen wollen.

Die Dialektik von Erfahrung und Wirksamkeit lässt sich daher nicht in einer versöhnlichen Synthese auflösen. Sie verweist vielmehr auf eine strukturelle Spannung: Jede Erfahrung ist durchzogen von Prozessen, die sich ihrer Repräsentation entziehen, und jede materielle Wirksamkeit erscheint nur vermittelt durch Erfahrungsweisen, die sie partiell sichtbar machen. Die Pointe liegt darin, dass weder Erfahrung noch Wirksamkeit sich in der jeweils anderen aufheben lassen. Ein ästhetisches Denken, das diese Dialektik ernst nimmt, darf deshalb weder in die Falle einer subjektzentrierten Ästhetik zurückfallen, noch darf es die Erfahrung zugunsten einer ontologischen Rede von „Materie an sich“ marginalisieren.

Für die ästhetische Theorie bedeutet das: Ihre Aufgabe liegt darin, die Spannung zwischen Erfahrung und Wirksamkeit nicht zu glätten, sondern produktiv offen zu halten. Erfahrung ist als ein Ort zu begreifen, an dem sich materielle Prozesse in Erscheinung bringen, ohne vollständig aufzugehen; Wirksamkeit wiederum ist nur zu denken, indem sie in Erfahrung eine Spur hinterlässt, die immer fragmentarisch bleibt. Ästhetik reflektiert diese Unabgeschlossenheit, indem sie das Erfahrbare als Ort der Durchdringung von Sinnlichkeit und Materialität sichtbar macht – nicht um es aufzulösen, sondern um die Unmöglichkeit einer endgültigen Versöhnung als Bedingung kritischen Denkens zu markieren.

So ergibt sich eine spezifisch ästhetische Dialektik: Erfahrung ohne materielle Wirksamkeit wäre leer, Wirksamkeit ohne ihre Transformation in Erfahrung bliebe blind. Zwischen beiden Polen verläuft kein harmonischer Ausgleich, sondern ein unaufhebbares Spannungsverhältnis, das gerade in seiner Unabschließbarkeit den kritischen Impuls ästhetischer Theorie ausmacht.

2.3 Beispiele und Impulse aus Neo-Materialismus und romantischer Naturphilosophie

Nachdem in 2.1 und 2.2 die begrifflichen Grundspannungen von Subjekt, Erfahrung und Wirksamkeit entwickelt wurden, stellt sich nun die Frage, wie diese abstrakten Problemstellungen in konkreten Denkbewegungen sichtbar werden. Die Rekonstruktion einzelner Beispiele ist dabei nicht bloß illustrativ, sondern hat heuristische Funktion: An ihnen lassen sich die Grenzen und Möglichkeiten eines materialistisch informierten

ästhetischen Denkens im Anthropozän ablesen. Bemerkenswert ist, dass nicht nur die jüngeren Entwürfe des Neo-Materialismus, sondern bereits die romantische Naturphilosophie in bestimmten Konstellationen ein vergleichbares Problembewusstsein erkennen lassen.

Ein paradigmatisches Beispiel aus dem Neo-Materialismus bietet Jane Bennett in ihrer Analyse des „Blackout“ in *Vibrant Matter*. Der Stromausfall erscheint hier nicht als bloßes Defizit, sondern als Offenbarung der Eigenwirksamkeit der Materie. Kabel, Netze, Transformatoren, Elektrizität – sie alle treten aus dem Hintergrund des alltäglichen Funktionierens hervor und strukturieren plötzlich Handlungsräume, soziale Rhythmen, politische Entscheidungsprozesse. Erfahrung ist in dieser Situation nicht die autonome Leistung des Subjekts, sondern eine Reaktion auf das Sichtbarwerden materieller Abhängigkeiten. Der Blackout zwingt zur Einsicht, dass materielle Prozesse unser Leben nicht nur bedingen, sondern aktiv gestalten.

Karen Barads Rekonstruktion des Doppelspalt-Experiments geht in eine ähnliche Richtung. Hier wird nicht nur gezeigt, dass Messung und Beobachtung die Versuchsanordnung beeinflussen; vielmehr wird deutlich, dass Erfahrung im Labor nicht als passiver Zugriff auf Gegebenes funktioniert, sondern als Intra-Aktion verschiedener Agenten – Teilchen, Apparaturen, Diskurse, Forscherkörper. Barad betont, dass es kein „außenstehendes“ Subjekt gibt, das die Realität erfasst, sondern dass Wirklichkeit selbst im Experiment hervorgebracht wird. Erfahrung ist also immer schon Teil einer materiellen Wirksamkeit, die sich in technischen, diskursiven und sinnlichen Gefügen organisiert.

Vergleichbare Einsichten finden sich, in anderer Sprache, in der romantischen Naturphilosophie. Goethes Metamorphosenlehre etwa eröffnet ein Denken, das die Natur nicht als Ansammlung von fixierten Objekten begreift, sondern als Prozessualität, die sich in wechselnden Gestalten zeigt. Das „Urblatt“ ist keine abstrakte Idee, sondern die immer wieder sich verwandelnde Form – ein Ausdruck der produktiven Kraft der Natur, die sich nicht in starren Begriffen einfangen lässt. Erfahrung bedeutet bei Goethe nicht das Registrieren von Erscheinungen, sondern das Mitvollziehen eines Werdens. Hier zeigt sich eine Nähe zur neo-materialistischen Akzentuierung von Dynamik und Relationalität.

Schelling wiederum entwirft in seiner Ersten Entwurfschrift der Naturphilosophie die Natur als eine produktive Potenz, die Subjekt und Objekt gleichermaßen hervorbringt. Er bricht damit die klassische Hierarchie, nach der das Subjekt Erfahrung ordnet und das Objekt diese Erfahrung lediglich liefert. Vielmehr sind beide in einem ursprünglichen Prozess verwoben. In dieser Hinsicht deutet Schelling bereits auf jene Dezentrierung des Subjekts hin, die der Neo-Materialismus heute unter dem Vorzeichen posthumaner Theorie erneut fordert.

Noch deutlicher wird die Nähe bei Johann Wilhelm Ritter. Seine Experimente zur Elektrizität und zur Entdeckung des ultravioletten Lichts legen den Akzent auf das Unsichtbare, das dennoch wirksam ist. Ritters Forschungen zeigen, dass Erfahrung nicht an der Grenze der Sinneswahrnehmung Halt macht, sondern dass gerade die Erweiterung und Störung dieser Wahrnehmung einen Zugang zur Eigenaktivität der Natur eröffnet. Was bei Barad die Apparatur des Experiments ist, ist bei Ritter der Versuch, das Nicht-Sichtbare methodisch erfahrbar zu machen. In beiden Fällen wird deutlich: Erfahrung ist nie abgeschlossen,

sondern durchzogen von Prozessen, die sich ihrem Zugriff entziehen und ihn doch ermöglichen.

Diese Beispiele verdeutlichen, dass sowohl Neo-Materialismus als auch romantische Naturphilosophie daran arbeiten, die Kluft zwischen Erfahrung und Wirksamkeit neu zu bestimmen. In beiden Fällen ist es nicht das autonome Subjekt, das die Welt ordnet, sondern die Natur bzw. Materie selbst, die in Prozessen der Formung, Relationalität und Unsichtbarkeit erfahrbar wird. Der Unterschied liegt in der jeweiligen philosophischen Rahmung: Während der Neo-Materialismus in posthumaner Sprache von Agency, Relationen und Performativität spricht, artikuliert die Romantik vergleichbare Einsichten in einem metaphysisch-poetischen Idiom, das von Potenz, Produktivität und Gestalt geprägt ist.

Für eine ästhetische Theorie im 21. Jahrhundert ergibt sich daraus ein doppelter Impuls. Zum einen zeigen die neo-materialistischen Beispiele, dass ästhetisches Denken nicht auf die Sphäre des Subjekts beschränkt bleiben darf, sondern Prozesse der materiellen Welt als konstitutive Bedingungen jeder Erfahrung reflektieren muss. Zum anderen verweisen die romantischen Experimente darauf, dass die Auseinandersetzung mit der produktiven Eigenaktivität der Natur eine lange Tradition hat, die nicht in naiver Metaphysik aufgeht, sondern bereits selbst mit den Grenzen von Wahrnehmung, Repräsentation und Erfahrung ringt. In der Gegenüberstellung wird so eine historische Tiefendimension sichtbar, die das aktuelle Nachdenken über materielle Ästhetik komplexer und zugleich tragfähiger macht.

Die Auseinandersetzungen in den vorangehenden Abschnitten haben gezeigt, dass das Verhältnis von Subjekt und Materie im Rahmen einer ästhetischen Theorie des Neo-Materialismus weder durch klassische Modelle der Erfahrung noch durch rein mechanistische Vorstellungen der Wirksamkeit zu fassen ist. Die traditionelle Dichotomie – hier das erfahrende Subjekt, dort das passiv-wirkende Objekt – erweist sich sowohl historisch als auch systematisch als unzureichend.

Die Kritik am klassischen Materialismus (2.1) machte deutlich, dass ein reduktives Verständnis von Materie als bloßem Substrat nicht nur epistemisch, sondern auch ästhetisch verfehlt ist. Materie erscheint in dieser Perspektive nicht als inerte Grundlage, sondern als dynamische Realität, die Prozesse hervorbringt und formt.

Die Analyse der Dialektik von Erfahrung und Wirksamkeit (2.2) hat gezeigt, dass diese beiden Pole nicht als getrennte Sphären zu begreifen sind, sondern in einem Spannungsverhältnis stehen, das nie in Synthese auflösbar ist. Erfahrung bleibt immer partiell, durchzogen von Prozessen, die sich ihrer Repräsentation entziehen; zugleich wird die Wirksamkeit der Materie nur sichtbar in den Spuren, die sie in Erfahrungszusammenhängen hinterlässt. An diesem Punkt lassen sich sowohl Adornos Konzept des Nichtidentischen als auch Barads Ontologie relationaler Prozesse fruchtbar machen.

Die konkreten Beispiele aus Neo-Materialismus und romantischer Naturphilosophie (2.3) verdeutlichen schließlich, dass die theoretischen Einsätze keine bloß abstrakten Behauptungen sind, sondern in unterschiedlichen historischen Konstellationen konkrete

Gestalt gewinnen. Ob bei Bennett im Stromausfall, bei Barad im Laborversuch, bei Goethe in der Metamorphose oder bei Ritter in den Experimenten mit Unsichtbarem – stets zeigt sich, dass Erfahrung und Wirksamkeit in ein unauflösliches Wechselspiel geraten, das ästhetisches Denken gerade als Spannung sichtbar machen muss.

Damit ergibt sich für das weitere Vorgehen eine klare Perspektive: Eine ästhetische Theorie, die dem Anspruch des Neo-Materialismus gerecht werden will, muss sich von statischen Kategorien lösen und stärker auf Prozesse, Dynamiken und Formen der Bewegung eingehen. Die Frage ist nun, wie diese Prozessualität zu denken ist, ohne in die bloße Affirmation des Fließens zu verfallen, und wie Form gedacht werden kann, ohne zur Fixierung oder Verdinglichung zu geraten. Dieses Problemfeld wird im folgenden Kapitel 3 im Zentrum stehen.

3.1 Dynamik der Materie und die Forderung nach Form

Das Verhältnis von Dynamik und Form lässt sich als eine Fortführung der zuvor diskutierten Dialektik von Erfahrung und Wirksamkeit begreifen. Sobald Materie nicht mehr als passives Substrat verstanden wird, sondern als eigenaktive Realität, tritt die Frage in den Vordergrund, wie sich diese ständige Bewegtheit und Prozessualität überhaupt erfahrbar machen lässt. Dynamik bezeichnet dabei nicht nur ein physikalisches Faktum der Bewegung, sondern die grundlegende Eigenschaft von Materie, niemals statisch, sondern stets im Fluss, in Relationen, in Transformationen begriffen zu sein. Doch ästhetische Erfahrung, die per definitionem Gestalten, Muster und Sinnbezüge erfasst, ist auf Form angewiesen. Ohne Form bliebe die Dynamik unsichtbar, unzugänglich, ein bloßes Rauschen, das nicht in Erfahrung treten könnte. Damit stellt sich die Spannung: Wie kann die Bewegtheit der Materie in ästhetischer Erfahrung gegenwärtig werden, ohne durch Formung und Gestaltbildung neutralisiert zu werden?

Die romantische Naturphilosophie liefert eine frühe Artikulation dieses Problems. Goethe begreift in seiner Metamorphosenlehre die Pflanze als eine Gestalt, die niemals abgeschlossen, sondern Ausdruck eines fortlaufenden Prozesses ist. Das „Urblatt“ ist nicht eine fixe Idee, sondern eine Potenz, die sich in variierenden Formen verwirklicht und deren Formbestimmungen stets Übergangsstadien bleiben. Form ist hier gerade nicht als fixierendes Moment gedacht, sondern als Erscheinung des Werdens. Auch Schellings Begriff der „Produktivität“ der Natur weist in diese Richtung: Natur ist ein unendlicher Prozess, in dem Formen entstehen, sich stabilisieren und wieder zerfallen. Form ist Moment und Medium der Produktivität, nicht ihr Endpunkt.

Der Neo-Materialismus aktualisiert diese Einsichten, indem er die produktive Spannung von Fluss und Stabilisierung in relationalen Begriffen fasst. Karen Barad spricht davon, dass Formen nicht als präexistente Strukturen anzusehen sind, sondern als temporäre Stabilitäten, die im Prozess der Intra-Aktion hervorgebracht werden. Formen sind kontingente Verdichtungen von Relationen, die weder absolut noch endgültig sind. Isabelle Stengers betont in ähnlicher Weise, dass Form als „Pragmatik des Werdens“ zu begreifen sei: nicht als universales Prinzip, sondern als situative Organisation der materiellen Bewegtheit. In beiden Ansätzen wird sichtbar, dass Form nicht als Gegensatz zur Dynamik

erscheint, sondern als ihre Artikulation – als Bedingung, dass das Werden wahrnehmbar und erfahrbar wird.

Gerade an dieser Stelle wird jedoch eine Gefahr sichtbar. Denn wenn man die Forderung nach Form absolut setzt, droht Dynamik zu erstarren: das Lebendige wird in feste Begriffe gepresst, das Prozesshafte durch statische Schemata ersetzt. Wenn man umgekehrt nur die Dynamik betont, bleibt Erfahrung blind: Das „Fließen“ der Materie verkommt zum bloßen Schlagwort, das keine sinnliche oder theoretische Anschauung mehr erlaubt. In dieser Spannung zeigt sich die eigentliche Aufgabe der ästhetischen Theorie: Sie muss eine Balance halten zwischen der Anerkennung der irreduziblen Bewegtheit der Materie und der Notwendigkeit, diese Bewegtheit in Formen erfahrbar zu machen – Formen, die immer schon prekär und vorläufig bleiben.

Diese Balance ist nicht als Kompromiss, sondern als produktive Dialektik zu verstehen. Form bringt die Dynamik der Materie zum Vorschein, aber sie kann diese niemals vollständig einholen. Dynamik wiederum sprengt jede Form, ohne jemals ganz ohne sie in Erscheinung treten zu können. Ästhetische Theorie im Sinne des Neo-Materialismus ist daher aufgefordert, Form nicht als Abschluss, sondern als Durchgang, nicht als endgültige Fixierung, sondern als *temporäres Fenster zum Prozess* zu begreifen. Ihre Aufgabe wäre es, die Unabgeschlossenheit der Form sichtbar zu halten und zugleich die Erfahrung der Dynamik zu ermöglichen, ohne sie in reine Unbestimmtheit aufzulösen.

Im Anthropozän erhält diese Frage eine besondere Dringlichkeit. Denn gerade die ökologischen und technologischen Krisen machen sichtbar, dass Formen – biologische Arten, klimatische Systeme, soziale Ordnungen – nicht stabil, sondern durch dynamische Prozesse bedroht, transformiert oder aufgelöst werden. Ästhetische Theorie steht somit vor der Aufgabe, nicht nur die Dynamik der Materie zu denken, sondern auch jene Formen, in denen diese Dynamik in Erfahrung tritt – fragile, temporäre, immer prekäre Ordnungen, die weder hypostasiert noch ignoriert werden dürfen.

3.2 Spannungen zwischen Fluss, Stabilität und ästhetischer Organisation

Die Frage, wie sich die Prozessualität der Materie ästhetisch erfassen lässt, führt unmittelbar in das Spannungsfeld von Fluss und Stabilität, Bewegung und Gestalt. In dieser Spannung offenbart sich das Grundproblem jeder Ästhetik, die sich mit lebendiger, sich verändernder Materie befasst: Wie lässt sich ein dynamisches, relationales Wirkliches darstellen oder erfahrbar machen, ohne es zu verraten? Jede ästhetische Form ist in gewissem Sinne eine Verfestigung, eine Geste der Fixierung – und doch wäre ohne sie die Bewegtheit der Welt gar nicht wahrnehmbar.

Adornos negative Dialektik, auch wenn sie sich auf Kunst und Gesellschaft bezog, liefert für dieses Problem eine tiefere heuristische Struktur: Form ist nicht das Ende, sondern der Ort, an dem das Nicht-Identische aufscheint. Die ästhetische Organisation steht in einer paradoxen Beziehung zur Prozessualität, weil sie zugleich Distanz schafft und Intensität erzeugt, Distanz vom Fluss der materiellen Welt und Intensität des Erkennens eben dieses

Flusses. Adornos Begriff des „Nichtidentischen“ kann hier als Chiffre dienen für das, was im Fließen sich der Form entzieht, aber doch nur in ihr erfahrbar wird.

Der Neo-Materialismus radikalisiert diesen Gedanken, indem er das Verhältnis von Fluss und Stabilität nicht länger im Register der Repräsentation, sondern im der Ontogenese denkt. Materie ist nicht etwas, das sich bewegt, sondern Bewegung selbst, ein Werden, das Stabilitäten nur als temporäre Koagulierung hervorbringt. In Barads Konzept der intra-action sind stabile Entitäten nicht vorausgesetzt, sondern entstehen aus Prozessen der Differenzierung, die zugleich materiell und epistemisch sind. Was wir „Form“ nennen, ist daher kein unabhängiges Muster, sondern das Ergebnis einer relationalen Dynamik.

Doch diese radikale Prozessualität steht in Spannung zur ästhetischen Erfahrung, die stets auf eine gewisse Formung angewiesen ist. Die ästhetische Organisation — sei sie künstlerisch, theoretisch oder sinnlich — kann nicht im reinen Fluss verbleiben. Sie muss einen Rahmen, ein Muster, eine Wiedererkennbarkeit schaffen. Gerade hier aber droht eine neue Gefahr: Wenn der Fluss selbst zum ästhetischen Ideal erhoben wird, verwandelt sich Dynamik in Pose, Prozessualität in bloße Metapher. Was sich dann zeigt, ist nicht die Bewegung der Materie, sondern eine ästhetisierte Geste der Bewegung – das romantische Schweben, das die materiellen Widersprüche vergessen macht.

Deshalb wird die Spannung zwischen Fluss und Stabilität auch zu einer ethischen Frage: Wie kann eine ästhetische Form die materielle Prozessualität so zur Erscheinung bringen, dass sie weder stillstellt noch verflüchtigt? In der Kunstgeschichte finden sich zahlreiche Versuche, diese prekäre Balance zu erproben — von Turners atmosphärischen Landschaften über Mallarmés poetische Fragmentierungen bis zu heutigen Installationen, die mit Vibrationssensoren, Flüssigkeiten oder Lichtwellen arbeiten. All diese Formen versuchen, das Verhältnis von Gestalt und Prozess, Struktur und Auflösung nicht aufzulösen, sondern als Erfahrung der Spannung selbst zu inszenieren.

Philosophisch lässt sich diese Spannung auch als Konflikt zweier Zeiterfahrungen deuten. Fluss verweist auf ein Werden, das sich kontinuierlich vollzieht, auf ein Zeitgefühl der Transformation. Stabilität dagegen impliziert Unterbrechung, Wiederholung, ein Moment der Dauer. Ästhetische Organisation entsteht genau dort, wo diese Zeiterfahrungen sich überschneiden – wo das flüchtige Werden in ein Moment der Form übergeht, das wiederum den Prozess erkennbar macht. Das Werk, das Bild, das Klangereignis oder auch der theoretische Text fungieren dann als Orte, an denen sich die Bewegtheit der Welt in einem fixierten, aber durchlässigen Ausdruck sedimentiert.

In der gegenwärtigen Theoriebildung lässt sich beobachten, dass gerade die Spannung zwischen Prozess und Form zu einem zentralen Reflexionspunkt geworden ist. Während Bruno Latour in seinen „Modes of Existence“ die Stabilität sozialer und materieller Akteure als Resultat beständiger Relationen deutet, betont Isabelle Stengers, dass Wissenschaft und Kunst gleichermaßen auf Formen der „Verlangsamung“ angewiesen sind, um das Werden der Welt überhaupt wahrnehmen zu können. Ästhetik in diesem Sinn ist kein Ornament des Werdens, sondern eine epistemische Praxis, die die Übergänge zwischen Bewegung und Form sinnlich erfahrbar macht.

Diese doppelte Bewegung – das Offenhalten und das Gestalten, das Formen und das Sich-Formen-Lassen – ist vielleicht die Signatur einer ästhetischen Theorie der Materie. Sie

verlangt eine neue Sensibilität für das Vorläufige, das Prozesshafte, das, was sich noch nicht entschieden hat. In dieser Sensibilität könnte sich eine andere Auffassung von Schönheit zeigen: Schönheit nicht als Vollendung, sondern als Spannung, nicht als Harmonie, sondern als oszillierende Relation zwischen Fluss und Stabilität.

So verstanden, wäre ästhetische Organisation im Sinne des Neo-Materialismus kein Versuch, der Materie eine Form zu geben, sondern ein Dialog mit ihrer Eigenzeit und Eigenbewegung — eine Form, die sich der eigenen Auflösung bewusst ist.

3.3 Diskursive Reflexion: von Cox zu Latour, von Stengers zu Barad

Die zuvor entwickelte Spannung zwischen Fluss und Stabilität lässt sich nicht allein ästhetisch beschreiben. Sie verweist auf eine tiefere epistemische Verschiebung, die sich quer durch die gegenwärtige Philosophie der Materie zieht. Die Theorien von Cox, Latour, Stengers und Barad markieren in diesem Zusammenhang nicht bloß unterschiedliche Perspektiven, sondern Knotenpunkte eines Diskurses, der die Beziehung zwischen Wahrnehmung, Ding und Prozess neu konfiguriert. Sie eint das Bestreben, der Welt ihre eigene Aktivität zurückzugeben, ohne in einen romantischen Animismus oder in einen naiven Empirismus zu verfallen.

Steve Cox' Konzept des sonic flux kann dabei als Ausgangspunkt dienen, insofern es das Problem in ein Medium übersetzt, das per se flüchtig, relational und zeitbasiert ist: den Klang. Klang, so Cox, ist eine paradigmatische Erscheinungsform materieller Prozessualität – er existiert nur im Vollzug, in der Übertragung von Energie, in Schwingung, in Resonanz. Klang kann nicht eingefroren, nur erzeugt, vermittelt, gestört werden. In ihm tritt Materie als Relation auf, nicht als Substanz. Ästhetisch gedacht, bedeutet dies: Was wir hören, ist nicht ein „Etwas“, sondern ein Geflecht von Wechselwirkungen, ein temporäres Zusammenfallen von Kräften. Der sonic flux steht damit für eine Ontologie, in der Stabilität eine Ausnahme, nicht der Normalfall ist.

Bruno Latour hat diesen relationalen Gedanken in eine sozial-materielle Richtung weitergeführt. Sein Actor-Network-Theory-Ansatz bricht mit der klassischen Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt, indem er Agency auf ein Netz von Akteuren verteilt, in dem auch Dinge, Apparate und Materialien Handlungsmacht besitzen. Ästhetik, so ließe sich in diesem Horizont sagen, wäre nicht mehr Repräsentation, sondern Ko-Aktion – ein Ereignis, in dem Wahrnehmung und Materie einander gegenseitig hervorbringen. Doch Latours Ansatz bleibt ambivalent: Er zeigt, wie Stabilität in Netzwerken entsteht, aber er beschreibt diese Stabilisierung selbst oft mit dem Gestus einer Kartographie, die das Prozesshafte auf Formen sozialer Dauer reduziert. In diesem Sinne steht er an der Grenze zwischen einer relationalen Ontologie und einer rekonstruktiven Soziologie der Dinge.

Isabelle Stengers geht einen anderen Weg: Für sie bedeutet Denken der Materie nicht, sie zu ordnen, sondern ihr zuzuhören. Ihr Begriff der „slow science“ und ihre Auseinandersetzung mit Whitehead öffnen eine epistemologische Haltung, die sie als cosmopolitics bezeichnet – eine Ethik und Ästhetik der Aufmerksamkeit gegenüber den unzähligen Akteuren, Kräften und Stimmen, die in jedem materiellen Prozess wirksam sind. Stengers' Denken bleibt dabei dezidiert prozessual, aber auch kritisch gegenüber jeder

totalisierenden Theorie. Prozessualität bedeutet bei ihr nicht Auflösung, sondern ein beharrliches Sich-Einlassen auf das, was sich entzieht, ein Denken im Modus des Zögerns. Gerade hierin liegt ihre Nähe zur Ästhetik: Auch die ästhetische Form ist immer ein Innehalten im Werden, ein Moment der Reflexion innerhalb eines Stroms, der weiterfließt.

Karen Barad schließlich führt diese Überlegungen in eine neue epistemologisch-ontologische Dichte. Ihr Konzept der intra-action zielt nicht nur darauf, die Relationalität der Welt zu beschreiben, sondern sie als Grundprinzip des Seins zu begreifen. Erkenntnis und Materie sind für Barad nicht voneinander zu trennen: Jedes Beobachten, jedes Experiment, jedes ästhetische Hervorbringen ist selbst ein materieller Eingriff, der neue Relationen hervorbringt. Die Welt ist kein Gewebe fertiger Objekte, sondern ein Feld fortwährender Differenzierung. Damit kehrt Barad das Verhältnis von Subjekt und Objekt um: Nicht das Subjekt greift in die Materie ein, sondern jede Wahrnehmung ist bereits eine materielle Interferenz.

Diese Perspektive führt zu einer entscheidenden Verschiebung im Verständnis ästhetischer Theorie. Wenn Form und Erfahrung nicht außerhalb des materiellen Prozesses stehen, sondern selbst Akte der Materie sind, dann kann Ästhetik nicht länger als nachträgliche Repräsentation verstanden werden. Sie ist vielmehr eine Form der Teilhabe an der Weltlichkeit der Welt, eine spezifische Art des Mit-Werdens. Das Ästhetische wird zu einem epistemischen Modus, in dem sich die Welt selbst reflektiert – nicht über das Bewusstsein, sondern in den Relationen ihrer materiellen Selbstorganisation.

Zugleich bleibt diese Einsicht prekär. Denn sobald Ästhetik als Teil des materiellen Prozesses verstanden wird, verliert sie ihre klassische kritische Distanz. Das Problem lautet also: Wie kann eine ästhetische Theorie der Materie zugleich teilnehmen und reflektieren, zugleich im Fluss stehen und den Fluss sichtbar machen? Adorno hätte vermutlich gesagt, dass genau hier die Möglichkeit der Kritik beginnt – in der Spannung zwischen Immanenz und Distanz, in der Erfahrung, dass jede Form, die am Werden teilhat, auch Zeugnis ihrer eigenen Begrenztheit ablegt.

So gesehen, wird die „Diskursive Reflexion“ über Cox, Latour, Stengers und Barad zu mehr als einem Panorama der Positionen: Sie zeigt, dass das Denken der Materie selbst ein ästhetischer Prozess ist – ein Versuch, Bewegungen festzuhalten, die sich im Moment ihrer Erfassung schon wieder verändert haben. Jede Theorie, die das Prozesshafte begreifen will, muss darum selbst prozessual sein: eine Form, die ihr eigenes Unabgeschlossen-Sein mitdenkt.

4. Unsichtbares, Affektives, Nicht-Repräsentierbares

Die bisherige Argumentation hat gezeigt, dass eine ästhetische Theorie des Neo-Materialismus die Prozessualität der Materie nur erfassen kann, wenn sie das Verhältnis von Dynamik und Form, von Fluss und Stabilität, nicht als Gegensatz, sondern als produktive Spannung begreift. Doch diese Spannung berührt eine tiefere epistemologische Schicht: die Grenze der Wahrnehmung selbst. Wenn die Welt in ihrer materiellen Eigenaktivität als relational, flüchtig und vielfach vermittelt gedacht wird, dann stellt sich die

Frage, ob sie überhaupt in vollem Sinne „sichtbar“ werden kann – und was es heißt, etwas als unsichtbar, unhörbar oder nicht-repräsentierbar zu bezeichnen.

Das Unsichtbare ist in dieser Hinsicht kein bloßer Mangel, kein Defizit an Erkenntnis oder Wahrnehmung, sondern eine Kategorie, die die Struktur der Erfahrung selbst betrifft. Das Unsichtbare bezeichnet nicht nur das, was sich dem Blick entzieht, sondern auch das, was die Bedingung der Möglichkeit des Sichtbaren bildet: jene Kräfte, Energien, Relationen und Affekte, die das Erfahrbare tragen, ohne selbst in Erscheinung zu treten. Die Moderne hat diese Dimension oft mit dem Begriff des „Unsinnlichen“ oder „Transzendentalen“ gefasst, die Romantik mit der „Nachtseite“ der Natur, und der gegenwärtige Neo-Materialismus entdeckt sie neu in Begriffen wie Vibrationsfeld, Affekt, Energiefluss oder Intra-Aktion.

Damit verlagert sich die ästhetische Fragestellung: Nicht mehr die Repräsentation steht im Zentrum, sondern die Frage nach der Erfahrung des Nicht-Repräsentierbaren. Wie lässt sich das erfassen, was sich prinzipiell der Darstellung entzieht, und zugleich als reale, materielle Dimension gedacht werden muss? Die klassische Ästhetik suchte das Unsichtbare in der Symbolik, in der Andeutung, im Überschuss des Sinns über die Form. Der Neo-Materialismus hingegen fragt, ob nicht das Unsichtbare selbst eine Form materieller Wirksamkeit ist – nicht als Abwesenheit, sondern als Bedingung der Präsenz.

In diesem Spannungsfeld verschiebt sich auch der Begriff des Affektiven. Affekte sind weder rein subjektive Empfindungen noch bloße Reaktionen auf äußere Reize, sondern Formen der materiellen Resonanz, in denen die Grenze zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem durchlässig wird. Affekt bezeichnet hier eine ästhetisch-materielle Dimension, die sich der begrifflichen Fixierung entzieht und gerade darin die Relationalität des Wirklichen offenbart.

Die Frage nach dem Unsichtbaren führt somit auf einen doppelten Weg: einerseits zur Revision der epistemischen Bedingungen von Wahrnehmung – was heißt es, etwas „sehen“, „hören“, „spüren“ zu können –, andererseits zur ethisch-ästhetischen Herausforderung, das Unsichtbare nicht zu mystifizieren, sondern als reale, wenn auch nicht unmittelbar erfahrbare Dimension materieller Prozesse zu denken.

So öffnet sich an dieser Stelle eine neue Dialektik: zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Präsenz und Entzug, Repräsentation und Affekt. Diese Dialektik ist nicht zu überwinden; sie ist das Medium, in dem ästhetische Theorie im Horizont des Neo-Materialismus operiert. Das Unsichtbare verweist dabei nicht auf ein Jenseits der Welt, sondern auf ihre Tiefe, auf die unabschließbare Komplexität des Materiellen selbst.

4.1 Materielle Dimensionen jenseits direkter Wahrnehmung

Das Unsichtbare ist keine Leerstelle, sondern ein Modus der Präsenz. In den Materialismen der Gegenwart wird zunehmend deutlich, dass die materielle Welt nicht nur aus dem besteht, was sich sinnlich manifestiert. Vielmehr entfalten sich unterhalb, jenseits oder quer zu den Registern des Sicht- und Hörbaren Prozesse, die das Erfahrbare erst möglich machen: energetische Schwingungen, mikroskopische Verflechtungen, chemische und thermodynamische Relationen, atmosphärische Verdichtungen. Die moderne Ästhetik, die

sich traditionell an der Wahrnehmung des Sichtbaren und Hörbaren orientierte, steht damit vor einer Herausforderung: Wie lässt sich das Wirken einer Welt denken und ästhetisch reflektieren, die sich nicht mehr in der Erscheinung erschöpft?

Das Unsichtbare bezeichnet hier nicht das Nicht-Seiende, sondern das Nicht-Verfügbare, das Nicht-Fixierbare. Es ist das, was sich dem menschlichen Maß der Wahrnehmung entzieht, ohne dadurch ins bloß Abstrakte zu verschwinden. Dunkle Materie, elektromagnetische Felder, molekulare Bewegungen, planetarische Strahlungen – all dies sind Phänomene, die zwar nicht unmittelbar erfahrbar sind, deren Wirkung aber jede Erfahrung durchzieht. Diese Dimensionen konfrontieren die Ästhetik mit der Aufgabe, über die Bedingungen der Wahrnehmbarkeit selbst nachzudenken. Wenn das Sichtbare nur eine dünne Schicht eines umfassenderen materiellen Kontinuums ist, dann ist jede Erfahrung zugleich Ausschluss und Offenbarung: Das, was sichtbar wird, ist immer schon vermittelt, gefiltert, fragmentarisch.

Hier liegt eine Nähe zwischen moderner Wissenschaft und ästhetischer Theorie, die selten ausdrücklich benannt wird. Schon im 19. Jahrhundert hat Johann Wilhelm Ritter mit seinen Experimenten zur Ultraviolettstrahlung die Sichtbarkeit selbst als Grenze problematisiert: Er entdeckte nicht nur ein neues Spektrum, sondern auch, dass jede Wahrnehmung eine Zone des Unsichtbaren voraussetzt, die sie umgibt. In dieser Entdeckung – einer Art physikalischer Apophatik – liegt eine Erkenntnis, die für den Neo-Materialismus zentral bleibt: Die materielle Welt entzieht sich nicht, weil sie jenseits unserer Wahrnehmung existiert, sondern weil Wahrnehmung selbst Teil ihrer materiellen Relationen ist.

Der Neo-Materialismus nimmt diesen Gedanken auf und transformiert ihn. In den Arbeiten von Karen Barad etwa wird deutlich, dass Wahrnehmung, Experiment und Erkenntnis nicht von der materiellen Realität getrennt sind, sondern deren Manifestationsweisen darstellen. Sichtbarkeit ist nicht einfach gegeben, sondern wird performativ hervorgebracht. Das bedeutet: Jede ästhetische oder wissenschaftliche Form der Beobachtung ist zugleich eine Intervention, die neue Formen des Sichtbaren und Unsichtbaren hervorbringt. Sichtbarkeit ist Effekt, nicht Voraussetzung.

Diese Perspektive verschiebt den Status des Unsichtbaren grundlegend. Es ist nicht mehr das Andere der Erscheinung, sondern ihr materielles Korrelat. Jede Form der Sichtbarkeit impliziert einen Schatten, jede Darstellung eine Dunkelzone. Das Unsichtbare ist die Rückseite der Form, der Raum ihrer Bedingtheit. Insofern kann eine ästhetische Theorie, die das Unsichtbare ernst nimmt, nicht länger auf Repräsentation im klassischen Sinne setzen. Sie muss vielmehr eine Denkform entwickeln, die die Grenzen der Erscheinung selbst reflektiert.

Ein solches Denken hat zugleich epistemologische und ethische Konsequenzen. Epistemologisch, weil es den Anspruch der Erkenntnis relativiert: Das, was nicht gesehen werden kann, bleibt dennoch real und wirksam. Ethisch, weil es ein neues Verhältnis zur Welt fordert: eine Haltung des Respekts gegenüber dem, was sich entzieht, was unzugänglich, unkontrollierbar bleibt. Diese Haltung ist, um mit Stengers zu sprechen, eine „Verlangsamung“ des Denkens – ein Innehalten, das die eigene Position im Prozess des Sichtbarmachens mitreflektiert.

Die Ästhetik könnte hier eine Vermittlungsfunktion übernehmen. Sie ist der Raum, in dem das Unsichtbare nicht einfach sichtbar gemacht, sondern in seiner paradoxen Präsenz erfahrbar werden kann. Das Unsichtbare wird hier nicht enthüllt, sondern zum Schwingen gebracht, als Ahnung, als Resonanz, als affektives Nachbild. Eine ästhetische Theorie des Unsichtbaren wäre daher keine Theorie des Verbergens oder des Geheimnisses, sondern eine Theorie der Durchlässigkeit – eine Aufmerksamkeit für jene materiellen Realitäten, die sich nur in ihrer Wirkung, in ihrer Affizierung, in ihrem Nachhall zeigen.

So verstanden, wird das Unsichtbare nicht mehr als Grenze der Erkenntnis, sondern als ihre tiefste Bedingung begreifbar. Was sich nicht sehen lässt, bestimmt, was sichtbar wird. Was sich entzieht, konstituiert, was erfahrbar ist. In diesem Paradox – der produktiven Unsichtbarkeit der Materie – verdichtet sich das ästhetische Problem der Gegenwart: Wie kann man das Wirken einer Welt denken, die nie ganz in Erscheinung tritt, und doch jede Erscheinung trägt?

4.2 Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit

Die Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ist kein bloßes epistemisches Problem, sondern ein zentrales Moment ästhetischer Erfahrung selbst. Jede Wahrnehmung bringt etwas zur Erscheinung, aber in diesem Akt des Sichtbarmachens verschwindet zugleich anderes. Jede Offenbarung ist auch ein Verbergen. Dieses strukturelle Paradox, das die Ästhetik seit der Frühromantik beschäftigt, wird im Horizont des Neo-Materialismus neu akzentuiert: Nicht der Mensch entscheidet, was sichtbar wird, sondern die materiellen Relationen, Apparate und Bedingungen, in denen Wahrnehmung stattfindet.

Adornos Ästhetische Theorie ist in dieser Hinsicht ein Vorläufer – nicht, weil sie eine Ontologie der Materie entwirft, sondern weil sie das Sichtbare und das Unsichtbare als Momente einer unaufhebbaren Spannung begreift. Das Kunstwerk, schreibt Adorno, ist „erscheintes Wesen“, eine Sichtbarkeit, die auf etwas verweist, das sich in ihr nicht auflösen lässt. Form ist für ihn niemals reine Präsenz, sondern Sediment des Nichtidentischen. Sichtbar wird im Kunstwerk nicht das, was schon da ist, sondern das, was sich der Sichtbarkeit verweigert. Dieses Denken ist, in seiner Negativität, strukturell mit dem neo-materialistischen Paradigma verwandt: Es sucht die Wahrheit nicht im Gegebenen, sondern im Prozess des Entzugs.

Im Neo-Materialismus verschiebt sich jedoch der Akzent. Das Unsichtbare ist nicht länger bloß das Andere des Sichtbaren, sondern Teil eines Kontinuums. Sichtbarkeit ist hier nicht eine symbolische oder transzendente Kategorie, sondern ein materielles Ereignis: die temporäre Konfiguration von Energie, Wahrnehmung und Apparatur. Sichtbar wird, was durch ein Geflecht von Kräften hindurch Stabilität gewinnt – Licht, Bewegung, Reflexion, Wahrnehmung. Unsichtbar bleibt, was in anderen Skalen, Frequenzen oder Aggregatzuständen wirkt. Der Unterschied zwischen beiden ist daher graduell, nicht ontologisch. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sind Zustände desselben Prozesses.

Diese Relationalität hebt jedoch nicht die Dialektik auf. Im Gegenteil: Sie verleiht ihr neue Schärfe. Denn wenn Sichtbarkeit nur eine Funktion materieller Relationen ist, dann wird jede ästhetische Form – jedes Bild, jede Geste, jede theoretische Figur – zu einem Ort, an dem

sich die materielle Welt selbst organisiert und zugleich partiell entzieht. Ästhetik in diesem Sinne ist eine Praxis der Vermittlung: Sie übersetzt zwischen den Schichten des Sichtbaren und Unsichtbaren, ohne sie zu versöhnen.

Barads Begriff der intra-action liefert hierfür einen entscheidenden Impuls. Wahrnehmung, so Barad, ist nicht ein Abbilden einer bereits bestehenden Realität, sondern die partielle Hervorbringung von Realität durch spezifische Konstellationen von Apparaten, Körpern und Diskursen. Sichtbarkeit ist damit performativ: Sie geschieht. Das Unsichtbare ist in dieser Perspektive kein unzugängliches Jenseits, sondern die unendliche Restgröße jeder performativen Hervorbringung – das, was ungeschnitten bleibt, was außerhalb der Apparatur liegt, die das Sichtbare produziert.

Hier treffen sich Barads Physik und Adornos Ästhetik: Beide insistieren auf dem Nichtidentischen, auf dem, was sich dem Zugriff entzieht. Doch während Adorno den Entzug als Ausdruck geschichtlicher Negativität versteht, als Spur des Nichtverwirklichten, fasst Barad ihn als ontologische Offenheit, als fortlaufende Differenzierung. In beiden Fällen aber wird das Unsichtbare nicht als Mangel begriffen, sondern als Bedingung von Erfahrung und Denken.

Die ästhetische Theorie, die sich an dieser Dialektik orientiert, hat also eine doppelte Aufgabe. Sie muss einerseits das Sichtbare nicht für selbstverständlich nehmen, sondern es als kontingente, situierte Erscheinung begreifen – das Produkt von Relationen, Medien, Materialien. Andererseits darf sie das Unsichtbare nicht mystifizieren, nicht als romantisches Geheimnis verklären. Es geht vielmehr darum, die Dynamik der Grenze selbst zu reflektieren: jene Zone, in der Sichtbarkeit entsteht, in der Wahrnehmung sich materialisiert und das Unsichtbare als Kraftfeld im Sichtbaren wirksam bleibt.

Diese Zone ist auch ästhetisch der Ort des Affektiven. Der Affekt, verstanden als Bewegung zwischen Wahrnehmung und Wirkung, ist gewissermaßen die sinnliche Spur des Unsichtbaren. In der ästhetischen Erfahrung spüren wir nicht nur, was wir sehen, sondern auch, dass sich in der Sichtbarkeit etwas anderes bemerkbar macht – ein Überschuss, ein Nachklang, ein Zittern, das sich nicht vollständig fassen lässt. Der Affekt ist damit kein subjektives Gefühl, sondern die Resonanz einer materiellen Unsichtbarkeit im Körper der Wahrnehmung.

So wird das Unsichtbare nicht aufgehoben, sondern transformiert. Es ist kein Reich jenseits der Erfahrung, sondern das Medium ihrer Tiefe. In dieser Perspektive könnte man sagen: Das Unsichtbare ist das, was das Sichtbare trägt – nicht als metaphysische Unterlage, sondern als unabschließbarer Prozess der Vermittlung. Die Dialektik zwischen beiden ist somit keine zu überwindende Dualität, sondern die Bedingung einer Ästhetik, die der Materialität gerecht werden will.

Adorno hat diesen Gedanken, *avant la lettre*, formuliert, wenn er schreibt, das Kunstwerk „zeigt, indem es verhüllt“. Der Neo-Materialismus würde hinzufügen: Es zeigt, indem es teilnimmt. Zwischen beiden Perspektiven spannt sich die Aufgabe einer zeitgenössischen Ästhetik auf, die das Unsichtbare nicht als Gegensatz, sondern als Modus des Wirklichen versteht – als das, was im Sichtbaren immer schon anwesend bleibt, gerade indem es sich entzieht.

4.3 Reflexionen zu Barad, Ritter, Haraway und Cox

Wenn man den Versuch unternimmt, das Unsichtbare nicht als metaphysisches Residuum, sondern als materielle Dimension des Wirklichen zu denken, begegnet man einer eigentümlichen Spannung zwischen historischen und gegenwärtigen Denkfiguren. Diese Spannung verläuft quer durch die Theorien von Karen Barad, Johann Wilhelm Ritter, Donna Haraway und Christoph Cox – vier Stimmen, die auf sehr unterschiedliche Weise an der Grenze zwischen Wahrnehmung, Materie und Medialität operieren.

Ritters naturphilosophische Experimente am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert markieren einen Ursprungsort dieses Denkens. Seine Entdeckung der ultravioletten Strahlung war mehr als eine physikalische Sensation; sie war eine epistemologische Provokation. Ritter zeigt, dass das Unsichtbare nicht jenseits der Erfahrung liegt, sondern eine Erfahrung anderer Ordnung erzwingt. Seine „Nachtseite“ der Natur ist nicht das Dunkle im Sinne des Unbekannten, sondern die Dimension, in der sich Natur selbst entzieht, ohne sich zu verflüchtigen. Diese Spannung zwischen Erscheinen und Entzug, zwischen Empirie und spekulativer Anschauung, kann als Vorläufer jener neo-materialistischen Einsicht gelesen werden, dass Materie nicht passiv auf Offenbarung wartet, sondern selbst in Bewegung, in Schwingung, in Eigenaktivität begriffen werden muss.

Karen Barad radikalisiert diese Bewegung, indem sie Wahrnehmung und Erkenntnis performativ denkt. In ihrem Begriff der intra-action wird der Dualismus von Beobachter und Objekt aufgelöst: Es gibt keine vorgängigen Entitäten, sondern nur Relationen, die sich im Akt des Wahrnehmens bilden. Das Unsichtbare ist in dieser Perspektive nicht das, was sich entzieht, sondern das, was in der Konfiguration des Sichtbaren mitwirkt, ohne sich als eigenständige Entität zu manifestieren. Ritters „unsichtbare Strahlen“ würden bei Barad nicht als verborgene Substanzen gelten, sondern als materielle Effekte einer relationalen Ontologie – Ereignisse, die sich an den Grenzen experimenteller Apparate entfalten.

Donna Haraway führt diesen Gedanken in eine ethisch-politische Dimension. Ihr Begriff des becoming with beschreibt eine Form des Wissens, das nicht von außen beobachtet, sondern mitwirkt. Sichtbarkeit, in diesem Sinne, ist immer situiert; sie entsteht in Verflechtungen, in Verkettungen von Körpern, Apparaten, Diskursen. Haraway verschiebt damit den Akzent von der epistemologischen zur affektiven und politischen Dimension des Unsichtbaren: Es geht nicht nur darum, was sichtbar gemacht werden kann, sondern wer oder was durch diese Sichtbarmachung mitgeformt wird. Sichtbarkeit ist nie neutral – sie ist eine Handlung, eine Verantwortung.

Diese Verantwortung lässt sich als Gegenfigur zu Ritters romantischer Experimentierlust lesen: Wo Ritter sich dem Unsichtbaren hingibt, es experimentell provoziert, fordert Haraway eine kritische Aufmerksamkeit gegenüber den Bedingungen solcher Provokationen. Ihre „tentakuläre“ Metaphorik – das Denken in Fäden, Knoten, Berührungen – lässt das Unsichtbare als Netz von Relationen erscheinen, in dem das Sichtbare nur ein kurz aufleuchtender Moment ist.

Christoph Cox wiederum führt diese Fragestellung in die Sphäre des Ästhetischen und Akustischen. In seiner Theorie des sonic materialism wird Klang zum Paradigma eines

nicht-repräsentationalen Denkens der Materie. Klang, so Cox, verweigert sich der Fixierung: Er ist weder Bild noch Zeichen, sondern Bewegung, Differenz, Dauer. Das Unsichtbare manifestiert sich hier als Resonanzfeld, als Schwingung, die die Grenze zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem durchlässig macht. Klang ist nicht Ausdruck, sondern Ereignis – eine Form, die vergeht, indem sie sich bildet.

Diese akustische Denkfigur knüpft an Barads Performativität an, aber sie verlagert den Akzent von der epistemischen zur ästhetischen Erfahrung. Klang wird zum Modell einer Welt, in der Materie nicht als Substanz, sondern als Prozess erfahren wird. Ritters elektrische und optische Experimente, Barads Quantenontologie, Haraways politische Affektökologie und Cox' akustischer Materialismus lassen sich so als vier unterschiedliche Modi derselben Bewegung lesen: der Versuch, das Unsichtbare nicht zu überwinden, sondern hörbar, spürbar, mitvollziehbar zu machen – nicht durch Repräsentation, sondern durch Resonanz.

Diese Resonanz ist das, was eine ästhetische Theorie des Neo-Materialismus letztlich zu artikulieren versucht. Sie erfordert eine Wahrnehmung, die sich ihrer eigenen Beteiligung bewusst ist, die erkennt, dass das, was sie erfasst, zugleich durch sie hindurch geschieht. Zwischen Ritter und Barad, zwischen Haraway und Cox spannt sich ein Kontinuum der Relationalität: Das Unsichtbare ist nicht das Andere der Welt, sondern ihre unaufhörliche Selbstverwicklung.

Wenn man Adornos Begriff der „Nichtidentität“ in diesen Kontext einbringt, ließe sich sagen: Das Unsichtbare ist das Nichtidentische der Wahrnehmung selbst – das, was sich in jeder Erscheinung als Differenz behauptet. Doch während Adorno diese Differenz als Ort der Kritik fasst, deutet der Neo-Materialismus sie als Ort der Teilhabe. Kritik wird zur Mit-Schwingung, Denken zur affektiven Praxis. In dieser Verschiebung vollzieht sich eine Transformation der Ästhetik: Weg von der kontemplativen Distanz, hin zu einer sensiblen Komplizenschaft mit dem Unsichtbaren der Welt.

5. Verantwortung und Relationalität

Die Frage nach Verantwortung stellt sich im Horizont des Neo-Materialismus mit einer neuen Dringlichkeit, weil sich mit der Verschiebung des ontologischen Rahmens – weg vom autonomen Subjekt hin zu relationalen, materiell-affektiven Gefügen – auch das Verständnis von Handlung, Schuld und Ethik verändert. Wenn der Mensch nicht länger der privilegierte Ort der Agency ist, sondern nur ein Knotenpunkt in einem Netzwerk von Akteuren, Dingen, Prozessen und Kräften, dann verliert Verantwortung ihre traditionelle Grundlage in der intentionalen Subjektivität. Aber was tritt an ihre Stelle? Wie lässt sich Verantwortung denken, wenn die Welt selbst aktiv, dynamisch, wirksam ist – wenn Materie nicht mehr passiv erleidet, sondern mitwirkt?

Diese Frage ist nicht nur moralisch, sondern ästhetisch – weil Wahrnehmung selbst Teil dieses Mitwirkens ist. Wer sieht, greift ein; wer wahrnimmt, verändert das Feld, in dem Wahrnehmung geschieht. In der Ästhetik, verstanden als Lehre von der sinnlichen Erfahrung, wird Verantwortung damit zu einer Form der Aufmerksamkeit: einer Haltung, die

die eigene Beteiligung an den materiellen Relationen der Welt anerkennt, ohne sie vorschnell zu beherrschen oder zu deuten.

Adorno hat in seiner Ästhetischen Theorie die Idee der Verantwortung des Kunstwerks formuliert, indem er dessen Autonomie dialektisch gegen seine gesellschaftliche Eingebundenheit wendet. Das Kunstwerk schuldet der Welt etwas, gerade indem es sich von ihr absetzt. In der neo-materialistischen Perspektive verschiebt sich dieser Gedanke: Nicht das Kunstwerk trägt Verantwortung für die Welt, sondern die Welt artikuliert sich durch das Kunstwerk in einer Weise, die Verantwortung erst erfahrbar macht. Das Kunstwerk ist hier nicht moralisches Subjekt, sondern materielles Ereignis – eine Konstellation, in der sich die relationalen Verflechtungen von Menschen, Dingen, Atmosphären und Affekten verdichten.

Donna Haraway hat diesen Gedanken in die prägnante Formel des *staying with the trouble* gefasst: Verantwortung bedeutet nicht, die Welt von außen zu ordnen, sondern mit ihr in ihrer Unordnung zu bleiben – im Bewusstsein, dass jede Handlung, jede Wahrnehmung, jede Theorie bereits eine Mitproduktion ist. Verantwortung ist in dieser Lesart keine moralische Haltung, sondern eine epistemische Praxis: die Fähigkeit, Beziehungen zu spüren, statt sie nur zu benennen.

Doch diese neue Ethik ist nicht frei von Paradoxien. Wenn alle Akteure – menschliche wie nichtmenschliche – wirksam sind, droht Verantwortung zu diffundieren: Wenn alles wirkt, ist niemand verantwortlich. Der Neo-Materialismus steht hier vor einer gefährlichen Entgrenzung, die nur durch eine ästhetische Sensibilität gebändigt werden kann. Denn ästhetische Erfahrung, verstanden als ein Spüren der Relationen, ist der Ort, an dem Verantwortung überhaupt erst wahrnehmbar wird. Sie zeigt, dass Teilhabe nicht Neutralität bedeutet, sondern ein Mit-Sein, das immer schon Konsequenzen hat.

Die romantische Naturphilosophie liefert hierzu einen historischen Resonanzraum. In Goethes Anschauungslehre und Ritters Experimentierethik war das Forschen selbst ein Akt der Beziehung – eine zarte, fast erotische Form des Mitwirkens an der Natur. Diese Haltung, die weder in anthropozentrischer Kontrolle noch in mystischer Hingabe aufgeht, könnte im 21. Jahrhundert eine neue Gestalt annehmen: als ästhetische Verantwortung, als Fähigkeit, auf materielle Prozesse zu hören, ohne sie zu vereinnahmen.

Damit öffnet sich das Kapitel für drei Spannungsfelder, die zugleich seine inneren Bewegungen strukturieren: Erstens die Spannung zwischen Erfahrung und Handlung – wie sich Wahrnehmung als ethischer Vollzug denken lässt. Zweitens die Spannung zwischen individueller und kollektiver Verantwortung – wie sich das Subjekt in einem Geflecht verteilter Agency positioniert. Und drittens die Spannung zwischen Ethik und Ästhetik – ob ästhetische Formen selbst Träger einer Verantwortung sind oder ob sie lediglich Resonanzräume für sie eröffnen.

Verantwortung und Relationalität erweisen sich somit als zwei Seiten derselben Bewegung: Die eine beschreibt die ethische Dimension der Beteiligung, die andere ihre ontologische Bedingung. Eine ästhetische Theorie des Neo-Materialismus muss beide zusammen denken – nicht als Versöhnung, sondern als Oszillation zwischen Eingreifen und Wahrnehmen, zwischen Mit-Sein und kritischer Distanz. Denn in einer Welt, die aus Relationen besteht, ist

Verantwortung kein Besitz, sondern eine Praxis: das unaufhörliche Bemühen, der eigenen Teilhabe gerecht zu werden.

5.1 Ästhetik in vernetzten materiellen Gefügen

Die Frage, was Ästhetik im Horizont des Neo-Materialismus bedeutet, lässt sich nicht mehr durch Rückgriff auf Kategorien der Repräsentation beantworten. Wenn Materie selbst als wirksam, relational und dynamisch begriffen wird, dann verliert die Vorstellung eines Subjekts, das einer Welt von Objekten gegenübersteht, ihre Gültigkeit. Wahrnehmung ist kein Fenster mehr, durch das ein vorgegebener Kosmos betrachtet wird, sondern ein Vorgang der Verstrickung: In jedem Akt des Wahrnehmens, Darstellens oder Gestaltens ist das Wahrnehmende selbst Teil des Geschehens, in dem sich die Welt formt.

Diese Einsicht, die der Neo-Materialismus teilt, verschiebt die ästhetische Fragestellung von der Darstellung zur Teilnahme. Was ästhetische Erfahrung im relationalen Denken auszeichnet, ist ihre Fähigkeit, Relationen sinnlich erfahrbar zu machen, ohne sie zu fixieren. Ästhetik wird so zur Praxis der Artikulation: Sie bringt materielle Verbindungen zur Erscheinung, indem sie sie in temporären, prekären Formen verdichtet. Sichtbar, hörbar, spürbar wird nicht eine „Sache“, sondern eine Konfiguration von Kräften, eine Szene der Koexistenz.

In diesem Sinne ist jede ästhetische Erfahrung eine Form von Ökologie. Sie stellt nicht die Dinge, sondern ihre Verhältnisse aus. Bruno Latours politische Ontologie des „Parlaments der Dinge“ lässt sich hier als ästhetisches Modell verstehen: das Kunstwerk oder ästhetische Ereignis als Versammlungsort heterogener Agenturen, in dem Natur, Technik, Organisches und Kulturelles nicht in symbolischer Einheit aufgehen, sondern im Modus der Ko-Präsenz resonieren. Ästhetik ist somit eine Form der Aufmerksamkeit, die das Gemeinsame nicht durch Gleichmachung, sondern durch Differenz stiftet.

Dass Wahrnehmung dabei nie neutral sein kann, sondern stets eingreifend wirkt, hat Karen Barad in ihrem Konzept der intra-action präzisiert: Beobachter und Beobachtetes entstehen im selben Prozess, in dem auch das Phänomen hervorgebracht wird. Ästhetische Erfahrung wird so zum performativen Ereignis: Sie schafft die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit. Eine Ausstellung, eine Klanglandschaft, eine poetische Sprache – sie alle sind nicht bloß Medien des Ausdrucks, sondern Apparaturen, in denen sich Welt artikuliert und verändert.

Diese performative Struktur hat eine ethische Dimension. Denn wenn jedes ästhetische Ereignis Eingriff ist, dann trägt es Verantwortung für die Konfigurationen, die es hervorbringt. Donna Haraway nennt das response-ability: die Fähigkeit zu antworten, das eigene Handeln als Antwort in einem Geflecht zu begreifen. Ästhetik wird so zu einer Schule des Antwortens. Nicht, weil sie moralische Inhalte vermittelt, sondern weil sie erfahrbar macht, dass jedes Wahrnehmen eine Spur hinterlässt, dass jede Form ein Verhältnis setzt, das Konsequenzen hat – materiell, affektiv, politisch.

Gleichzeitig bleibt die ästhetische Erfahrung ein Ort der Differenz. In ihr zeigt sich, dass Relationen nie vollständig transparent werden. Jede ästhetische Form bringt etwas zur Erscheinung, indem sie anderes ausblendet. Diese Spannung – zwischen Offenbarung und

Verdeckung – ist keine Schwäche, sondern konstitutiv. Sie hält die ästhetische Erfahrung offen für das, was sich entzieht, für das Unsichtbare, das im Sichtbaren mitschwingt. Damit erhält Ästhetik im Neo-Materialismus eine paradoxe Stellung: Sie ist zugleich Teilhabe und Kritik, Komplizenschaft und Distanz.

Adornos Begriff der „Nichtidentität“ bietet hierfür eine produktive Linse. Auch wenn seine Theorie noch im Paradigma der Subjektivität verankert ist, beschreibt sie eine Struktur, die im relationalen Denken weiterlebt: die Einsicht, dass Erfahrung immer mehr umfasst als das, was sie repräsentieren kann. Die ästhetische Form, so Adorno, ist Ort des Widerstands gegen den Zwang zur Identität. Im Neo-Materialismus wird dieser Gedanke transformiert: Nicht mehr das Kunstwerk selbst, sondern die Relationalität, in der es steht, wird zur Trägerin dieses Widerstands. Ästhetik verweist auf das Unabgeschlossene der Welt, nicht als Transzendenz, sondern als Bewegung immanent gelebter Prozesse.

In dieser Bewegung liegt auch ihr kritisches Potential. Eine Ästhetik, die Relationen erfahrbar macht, ohne sie zu glätten, wird zur Reflexionsfigur ökologischer und sozialer Komplexität. Sie zeigt, dass jedes System von Beziehungen zugleich fragil, ungleichgewichtig, kontingent ist. Die ästhetische Form ist nie harmonisch; sie oszilliert zwischen Verbindung und Trennung, zwischen Nähe und Widerstand. Sie erlaubt, das Geflecht der Welt zu denken, ohne seine Knoten aufzulösen.

Damit ist Ästhetik im Neo-Materialismus kein Ornament des Wissens, sondern eine epistemische Praxis eigener Art. Sie tastet die Welt ab, sie experimentiert mit ihren Übergängen, sie artikuliert das Unsichtbare in sensiblen Formen. In dieser Tätigkeit verbindet sie Erkenntnis und Ethik, ohne sie zu verschmelzen: Sie erkennt, indem sie antwortet, und sie antwortet, indem sie erkennt.

5.2 Spannungen zwischen Erfahrung, Ethik und ökologischem Handeln

Die Einsicht, dass jede ästhetische Wahrnehmung ein Eingriff ist, führt unmittelbar zu einer ethischen Frage: Wie lässt sich Verantwortung denken, wenn das handelnde Subjekt nicht mehr der souveräne Mittelpunkt der Welt ist, sondern selbst in die Gefüge eingeschrieben ist, auf die es reagiert? Die ethische Herausforderung des Neo-Materialismus besteht darin, Verantwortung ohne Herrschaft, Handeln ohne Kontrolle, Antwort ohne Zentrum zu denken.

Die klassische Ethik des modernen Subjekts beruhte auf Distanz. Das moralische Bewusstsein trat aus der Welt heraus, um sie zu beurteilen. Es unterschied sich vom Naturhaften, um es zu regeln. Der Neo-Materialismus kehrt diese Geste um: Handeln bedeutet hier nicht mehr Eingriff in eine äußere Ordnung, sondern Mitvollzug von Kräften, in die man selbst verwoben ist. In dieser Konstellation verliert Verantwortung ihre Form als äußerer Maßstab; sie wird zu einer Relation, zu einem Prozess.

Doch gerade diese Relationalität erzeugt Spannungen. Wenn alles miteinander verflochten ist, wie lässt sich dann Schuld, Verantwortung, Initiative überhaupt noch verorten? Wenn der Mensch nicht mehr als distinkte Instanz handeln kann, droht nicht die Auflösung jeder ethischen Adresse? Die Schwierigkeit des neuen Materialismus liegt darin, zwischen zwei Extremen zu navigieren: zwischen einem anthropozentrischen Aktivismus, der glaubt, das

ökologische Desaster könne durch moralische Einsicht behoben werden, und einem posthumanen Fatalismus, der das Handeln im Netzwerk unendlich verteilter Agency verdampfen lässt.

In dieser Spannung entfaltet sich ein ästhetisches Moment, das zugleich epistemisch und ethisch ist. Ästhetische Erfahrung, verstanden als sensibilisierte Wahrnehmung von Relationen, ermöglicht eine Haltung, die weder auf Distanz noch auf Vereinnahmung beruht. Sie lässt spüren, dass Handeln immer schon Teil eines größeren Gefüges ist, dessen Wirksamkeiten sich unserer Kontrolle entziehen. Zugleich aber fordert sie eine Form der Aufmerksamkeit, die nicht resignativ, sondern responsiv ist: response-ability im Sinne Haraways, verstanden als Bereitschaft, sich ansprechen zu lassen von Kräften, die nicht in der Sprache der Vernunft artikuliert sind.

Ethik wird hier nicht zur Anwendung von Prinzipien, sondern zur Ästhetik des Spürens. Das ethische Moment liegt nicht in der Entscheidung, sondern in der Wahrnehmung selbst – in der Fähigkeit, die feinen Verschiebungen, die kleinen Resonanzen, die unsichtbaren Reaktionen zwischen Dingen, Körpern und Atmosphären zu registrieren. Eine Ethik der Wahrnehmung ist keine passive Haltung; sie ist die Grundlage eines Handelns, das situativ, relational, kontingent ist – und gerade darin sensibel.

Diese Form der Wahrnehmung steht quer zur instrumentellen Rationalität, die die ökologische Krise hervorgebracht hat. Sie erkennt, dass das Problem nicht in einem Mangel an Information liegt, sondern in der Blindheit gegenüber der Materialität der eigenen Existenz. Der Klimawandel, das Artensterben, die Zirkulation von Mikroplastik – all dies sind keine abstrakten Daten, sondern Prozesse, die ästhetisch erfahrbar werden können, wenn Wahrnehmung als Mitsein begriffen wird. Kunst, Literatur, Klang, Architektur können Räume dieser Erfahrung öffnen: nicht, indem sie belehren, sondern indem sie Resonanz erzeugen.

Die Spannung zwischen Erfahrung und Handeln bleibt dabei bestehen. Eine zu direkte Ästhetisierung ökologischer Probleme droht in Pathos oder Spektakel umzuschlagen; eine rein theoretische Reflexion verliert sich in Distanz. Zwischen beiden Polen liegt das, was man eine „ästhetische Ethik“ nennen könnte – eine Ethik, die nicht vorgängig ist, sondern emergent, die aus der Situation entsteht, in der sie wirkt.

Der entscheidende Gedanke dabei ist: Handlung entsteht nicht trotz, sondern aus der ästhetischen Erfahrung. Wahrnehmung ist nicht Vorbereitung auf Handeln, sondern Teil des Handelns selbst. In diesem Sinne hat Adornos Gedanke der „Mimesis“ eine unerwartete Aktualität: jenes Sich-Einlassen des Subjekts auf das Andere, das nicht Herrschaft, sondern Teilnahme bedeutet. Die mimetische Haltung ist keine Regression, sondern die Möglichkeit, Differenz sinnlich zu erfahren, ohne sie zu tilgen.

So wird ästhetische Erfahrung im Neo-Materialismus zu einer ethischen Schule der Aufmerksamkeit. Sie lehrt, dass Verantwortung nicht in der Souveränität liegt, sondern in der Fähigkeit, Relationen auszuhalten. In einer Welt, die aus komplexen, undurchschaubaren, materiellen Prozessen besteht, wird ethisches Handeln zu einer Frage der ästhetischen Praxis: des Tastens, des Hörens, des Verweilens. Das Politische, das Ethische, das Ästhetische fallen hier nicht zusammen, aber sie verschränken sich in einer gemeinsamen Geste: der Weigerung, das Wirkliche aufzugeben – weder an das Spektakel noch an die Abstraktion.

5.3 Theoretische Bezüge: Harman, Morton, Latour, Haraway

Die Frage, wie ästhetische Erfahrung im Horizont des Neo-Materialismus zu denken ist, lässt sich kaum von den ontologischen Verschiebungen trennen, die sich in der Philosophie der letzten Jahrzehnte vollzogen haben. Im Spannungsfeld von Graham Harmans object-oriented ontology, Timothy Mortons Hyperobjekten, Bruno Latours Akteur-Netzwerken und Donna Haraways sympoietischer Ethik zeigt sich ein gemeinsamer Versuch, das Verhältnis von Materie, Wahrnehmung und Verantwortung neu zu fassen – jenseits des cartesianischen Dualismus, aber auch jenseits eines einfachen Monismus des Flusses.

Harmans Philosophie bildet in gewisser Weise den metaphysischen Unterbau dieser Bewegung. Sein Denken insistiert auf der Eigenständigkeit der Dinge, auf der Tatsache, dass jedes Objekt mehr ist als die Summe seiner Relationen. Gegen den Reduktionismus des Relationalen – wie ihn der frühe Latour oder der radikale Materialismus nahelegen könnten – setzt Harman die Idee des Rückzugs: Dinge sind niemals vollständig zugänglich, weder durch Wahrnehmung noch durch wissenschaftliche Beschreibung. Zwischen dem, was ein Objekt ist, und dem, wie es erscheint, klafft eine Lücke – eine Zone des Schweigens, die das Sein selbst ausmacht.

In dieser Lücke liegt, für Harman, die eigentliche Domäne der Ästhetik. Denn ästhetische Erfahrung ist jene Form der Beziehung, in der das Objekt sich zeigt, ohne sich preiszugeben. Das Kunstwerk, der Klang, der Geruch, das technische Artefakt – sie alle sind Vermittler dieser paradoxen Begegnung: Sie geben eine Präsenz zu spüren, die sich zugleich entzieht. So wird Ästhetik zur Ontologie des Unzugänglichen. Nicht Erkenntnis, sondern Berührung, nicht Klarheit, sondern Resonanz charakterisieren das Verhältnis von Subjekt und Welt.

Timothy Morton übernimmt diesen Gedanken der Unzugänglichkeit, überführt ihn aber in eine ökologisch-ästhetische Dimension. Seine Hyperobjekte sind keine isolierten Dinge, sondern überzeitliche, raumübergreifende Entitäten, deren Existenzmaßstab den menschlichen Horizont sprengt. Der Klimawandel, die Biosphäre, das Kapital – all diese Phänomene sind für Morton Hyperobjekte: Sie sind real, aber nicht lokalisierbar; spürbar, aber nicht fassbar. Ästhetik wird bei ihm zu einer Schule der Desorientierung – sie lehrt, mit der Überforderung umzugehen, die von der Unermesslichkeit des Wirklichen ausgeht.

Während Harman das Unsichtbare im Inneren des Objekts sucht, verlagert Morton es in seine Ausdehnung. Bei Harman zieht sich das Ding zurück; bei Morton breitet es sich aus. Beide jedoch teilen die Erfahrung des Entzugs als ästhetische Grundbedingung. Das Unsichtbare ist kein Defizit, sondern die Weise, in der Welt erfahrbar bleibt.

Bruno Latour bietet in diesem Feld eine gegenläufige, aber komplementäre Bewegung. Seine Akteur-Netzwerk-Theorie dekonstruiert die Vorstellung eines verborgenen Wesens der Dinge. Für ihn existiert nichts „hinter“ den Relationen – die Welt ist das Gewebe ihrer Verknüpfungen. Objekte sind Knotenpunkte in einem Netz aus Handlungen, Übersetzungen und Vermittlungen. Was bei Harman verborgen bleibt, wird bei Latour in Bewegung gesetzt. Doch gerade darin liegt auch ein ästhetisches Moment: Das Reale zeigt sich nicht als substanzielle Tiefe, sondern als performative Inszenierung von Beziehungen. Jede

ästhetische Erfahrung ist somit eine Kartographie dieser Relationalität – ein tastendes Nachzeichnen des Geflechts, in dem Dinge wirken, sich beeinflussen, aufeinander antworten.

In dieser Perspektive wird das Kunstwerk zur Versammlung: Es bringt heterogene Akteure zusammen, ohne sie zu verschmelzen. Es inszeniert die Welt als „Parlament der Dinge“ – ein öffentlicher Raum, in dem Differenzen nicht aufgehoben, sondern ausgestellt werden. Damit verbindet Latour Ästhetik und Politik: Beide sind Formen der Sichtbarmachung, der Artikulation des Nicht-Offensichtlichen.

Donna Haraway schließlich verschiebt die Diskussion noch einmal – von der Struktur zur Praxis, von der Ontologie zur Ethik. Ihr Denken des becoming-with insistiert auf der Verkörperung des Relationalen. Anders als Latour, der Relationen als Netzwerke beschreibt, oder Morton, der sie in kosmischen Maßstäben denkt, verortet Haraway sie im Nahen, im Intimen, im Leiblichen. Beziehungen sind hier nicht nur epistemisch, sondern affektiv, materiell, verletzlich. Verantwortung wird zur Form der Mit-Werdung: response-ability – die Fähigkeit, zu antworten, zu spüren, mitzuschwingen.

In Haraways Ethopoetik begegnet Ästhetik ihrer ethischen Grenze – oder genauer: ihrer ethischen Bedingung. Das Wahrnehmen wird zum Mit-Handeln, das Fühlen zum Ort der Verpflichtung. Ihre Geschichten, die berühmten string figures, sind Modelle eines ästhetischen Denkens, das Differenz nicht abbildet, sondern webt.

Was diese vier Ansätze verbindet, ist die Einsicht, dass Ästhetik nicht länger der Bereich der Repräsentation ist, sondern der Verhältnisse. Doch sie unterscheiden sich darin, wie sie den Entzug, das Unsichtbare, das Andere denken:

- Harman findet es im metaphysischen Rückzug des Objekts,
- Morton in der unüberschaubaren Weite planetarer Strukturen,
- Latour in der dichten Vielstimmigkeit des Relationalen,
- Haraway in der leiblichen, affektiven Verflechtung.

Zwischen diesen Polen entfaltet sich das Spannungsfeld, in dem eine ästhetische Theorie des Neo-Materialismus operiert. Sie muss lernen, Tiefe und Weite, Relation und Rückzug, Distanz und Nähe zugleich zu denken – ohne sie zu harmonisieren. In dieser Spannung liegt ihre produktive Kraft: die Fähigkeit, das Materielle nicht zu beruhigen, sondern zu beunruhigen; es nicht zu repräsentieren, sondern zu befragen; es nicht zu beherrschen, sondern mit ihm zu verweilen.

6. Einleitung: Autonomie, Kritik und Teilhabe

Die Ästhetik des 20. Jahrhunderts war im Kern eine Verteidigung der Autonomie — nicht nur der Kunst, sondern der Erfahrung selbst. Sie behauptete, dass das Schöne, das Formhafte, das immanente Spiel der Bedeutungen einen Ort jenseits der instrumentellen Vernunft

eröffnen könne. Bei Adorno kulminierte diese Haltung in der berühmten These, dass Kunst nur in ihrer gesellschaftlichen Unabhängigkeit zur Kritik fähig bleibe: Nur weil sie „nutzlos“ sei, entziehe sie sich der Logik der Verwertung und könne so die Welt, in der sie existiert, negativ spiegeln. Autonomie war hier nicht Selbstzweck, sondern Widerstand.

Doch im Horizont des Neo-Materialismus, des ökologischen Denkens und der posthumanen Theorien gerät diese Figur ins Wanken. Was bedeutet Autonomie in einer Welt, in der nichts mehr als isoliert, abgeschlossen oder selbstidentisch gedacht werden kann? In der jede Form, jedes Ding, jeder Gedanke in einem Geflecht materieller, energetischer, affektiver und technologischer Relationen steht? Der Begriff der Autonomie, der in der Moderne eine Geste der Trennung war — das Heraustreten der Kunst aus der Welt —, wird in dieser neuen theoretischen Konstellation problematisch. Denn er wiederholt eine Geste der Absonderung, die das moderne Naturverhältnis insgesamt kennzeichnete: die Spaltung von Subjekt und Objekt, Geist und Materie, Kultur und Natur.

Gleichzeitig aber zeigt sich, dass die vollständige Aufgabe der Autonomie — verstanden als Auflösung der Differenz zwischen Kunst und Welt, Form und Prozess, Denken und Stoff — ebenfalls in eine Sackgasse führt. Denn in der reinen Relationalität droht die ästhetische Erfahrung selbst zu verschwinden: Wenn alles verbunden ist, wenn jedes Ding im Netz der Interaktionen aufgeht, wo bleibt dann der Moment der Distanz, der Innehalten erlaubt, Reflexion erzwingt, Kritik ermöglicht? Eine Ästhetik der reinen Teilhabe läuft Gefahr, zur Affirmation des Bestehenden zu werden.

Das Kapitel steht damit im Spannungsfeld zweier Bewegungen: der Auflösung und der Behauptung von Autonomie. Es fragt, wie eine ästhetische Theorie im Zeitalter des Neo-Materialismus beides zugleich denken kann — die Verflochtenheit der materiellen Welt und die Notwendigkeit einer kritischen Distanz, die nicht über der Welt steht, sondern in ihr verankert bleibt.

Adornos Ästhetische Theorie bietet hier nicht so sehr ein Modell, sondern eine Herausforderung. Denn seine Dialektik von Form und Gesellschaft lässt sich weder einfach fortschreiben noch vollständig verwerfen. Im Denken der Form als „erstarrte Geschichte“, in der Idee der ästhetischen Negativität, liegt eine produktive Spannung, die sich mit den neuen Materialismen auf unerwartete Weise kreuzen könnte: Wenn Materie selbst Geschichte trägt, wenn Form nicht bloß Ausdruck, sondern Prozess ist, dann könnte Autonomie gerade dort beginnen, wo Teilhabe intensiv wird — nicht in der Trennung, sondern in der reflexiven Verdichtung von Beziehungen.

Die folgenden Abschnitte untersuchen diese Paradoxie: Wie lässt sich ästhetische Autonomie unter Bedingungen materieller Vernetzung denken, ohne in anthropozentrische Selbstbehauptung zurückzufallen? Wie kann kritische Distanz in einer Welt relationaler Durchdringung aufrechterhalten werden, ohne den relationalen Charakter selbst zu verleugnen? Und schließlich: Was bedeutet Teilhabe, wenn sie nicht mehr als Teilnahme an einem äußeren Prozess verstanden wird, sondern als performative Ko-Produktion von Welt?

Diese Fragen führen nicht zurück zu einer Ästhetik der Abgeschlossenheit, sondern vorwärts zu einer Ästhetik der resonanten Autonomie — einer Haltung, in der das Werk, das Denken, das Wahrnehmen zugleich in der Welt verankert und gegen sie gerichtet sind. Die Kunst, so

könnte man in diesem Kontext sagen, ist nicht länger autonom von der Welt, sondern in ihr — ein Ort, an dem sich die Materialität selbst befragt, bricht und neu formiert.

6.1 Dialektik von autonomer Form und relationaler Teilhabe

Die Idee einer „autonomen Form“ scheint im Denken des 21. Jahrhunderts anachronistisch geworden zu sein. In einer Welt, die durch ökologische Vernetzungen, mediale Durchdringungen und ontologische Relationalität bestimmt ist, wirkt der Begriff der Autonomie wie ein Relikt einer vergangenen Epoche — einer Moderne, die an die Möglichkeit glaubte, das Werk, den Gedanken oder das Subjekt aus der Totalität der Welt herauszulösen. Und doch bleibt die Autonomie als Denkfigur eigentümlich beharrlich: Nicht als Selbstbezüglichkeit, sondern als Widerstand, als Moment der Verlangsamung inmitten der Ströme.

In Adornos Ästhetischer Theorie besitzt die Form genau diesen paradoxen Status. Sie ist kein bloßes Ordnungsprinzip, keine ästhetische Schale um gesellschaftlichen Inhalt, sondern die Verfestigung einer Bewegung, die sich selbst reflektiert. Form ist sedimentierte Erfahrung, gebrochene Geschichte. Ihre Autonomie liegt gerade darin, dass sie nicht unmittelbar auf das Außerästhetische reagiert, sondern das Nichtidentische in der Struktur ihrer Gestalt austrägt. Der Gedanke der „zweckfreien Zweckmäßigkeit“, den Adorno gegen die instrumentelle Vernunft behauptet, ist weniger eine metaphysische Behauptung als eine methodische Geste: Er zielt darauf, die Form als Ort der Negativität zu verstehen – als Spannung zwischen Immanenz und Transzendenz, zwischen Eingebundensein und Distanz.

Der Neo-Materialismus hingegen verschiebt diesen Fokus radikal. Er fragt nicht nach der Distanz, sondern nach der Verflochtenheit. Materie ist hier kein Substrat, keine träge Masse, sondern ein Feld von Relationen, eine Dynamik wechselseitiger Beeinflussungen. Karen Barads Begriff der Intra-Action ersetzt das klassische Modell der Interaktion, indem er auf die Ko-Konstitution der Beteiligten verweist: Subjekte und Objekte entstehen erst im Vollzug ihrer Beziehung. Jane Bennetts Konzept der vibrant matter geht in eine ähnliche Richtung — es denkt materielle Formen als Akteure, als Träger von Wirksamkeit, die nicht durch menschliche Absicht oder Bedeutung gesteuert sind.

In diesem relationalen Horizont scheint der Gedanke der Autonomie zu zerfallen. Wenn Form stets durch Beziehungen entsteht, wie könnte sie dann je unabhängig sein? Wenn das Werk, das Kunstobjekt, der Text oder der Gedanke immer schon in Netzen aus Materie, Diskurs, Technik und Affekt verstrickt sind, dann ist jede Vorstellung von Selbstgesetzlichkeit illusionär. Und doch: Gerade an dieser Stelle gewinnt der Begriff neue Spannung. Denn die Frage ist nicht, ob Autonomie möglich ist, sondern wie sie sich unter Bedingungen der Relation denken lässt.

Autonomie bedeutet hier nicht Absonderung, sondern lokale Konfiguration von Widerständigkeit. Sie bezeichnet jene Momente, in denen das Relationale sich selbst unterbricht, in denen aus der Fließbewegung der Materie ein Muster, eine Form, eine Geste hervorgeht, die sich nicht restlos auflösen lässt. Man könnte sagen: Form ist die Selbstreflexion der Materie, ihre Fähigkeit, sich gegen ihre eigene Dynamik zu behaupten — nicht als Negation des Prozesses, sondern als seine Intensivierung.

Hier öffnet sich eine unerwartete Nähe zwischen Adornos formaler Dialektik und den neueren materialistischen Ontologien. Beide teilen die Einsicht, dass Form kein gegebenes Schema, sondern ein Geschehen ist. Adornos negative Dialektik erkennt in der Form den Schauplatz der Widersprüche gesellschaftlicher Realität; Barad oder Bennett lesen in ihr den Schauplatz materieller Relationalität. In beiden Fällen ist Form nicht Abgeschlossenheit, sondern Kristallisation.

Die ästhetische Erfahrung, verstanden als Erfahrung der Form, ist also immer doppelt: Sie ist Teilnahme am Fluss der Materie — und zugleich Unterbrechung dieses Flusses. Der Betrachter, der Leser, der Hörer wird Teil eines Prozesses, der ihn einschließt und überschreitet. Ästhetische Form ist der Punkt, an dem das Materielle sich selbst zum Bewusstsein bringt, ohne Bewusstsein zu sein; an dem Teilhabe sich in Distanz verwandelt, Distanz in Teilhabe.

Diese Dialektik lässt sich auch als kritisches Modell begreifen. Denn nur wo die Relationen nicht vollständig homogenisiert sind, wo Differenz und Abhebung möglich bleiben, kann Kritik entstehen. Eine Ästhetik der reinen Verbindung, die alles in einem harmonischen Kontinuum auflöst, verliert den Impuls der Reflexion. Ebenso aber verfehlt eine Ästhetik der reinen Autonomie, die den relationalen Charakter der Wirklichkeit verleugnet, den materiellen Grund ihrer selbst. Zwischen diesen Extremen eröffnet sich ein schmaler Raum, in dem ästhetische Erfahrung als eine Form von Denken-in-Beziehung möglich wird — nicht als Verzicht auf Form, sondern als ihre Verflüssigung, ihre Selbstbefragung.

Wenn Adorno von der „Sprödigkeit“ des Kunstwerks spricht, dann meint er jene Widerständigkeit, die in dieser Zone entsteht. Im neo-materialistischen Vokabular könnte man sagen: Form ist eine Zone erhöhter Dichte im Netzwerk der Intra-Aktionen, ein Ort, an dem Materie sich selbst als Form empfindet. Die Autonomie der Kunst, so verstanden, ist keine metaphysische Eigenschaft, sondern eine epistemologische Figur — die Erfahrung, dass Welt sich zeigen kann, ohne sich preiszugeben, und dass dieses Zeigen selbst ein materieller Vorgang ist.

6.2 Kritische Distanz versus Mit-Sein in materiellen Prozessen

Die ästhetische Erfahrung ist seit der Aufklärung durch eine paradoxe Bewegung bestimmt: Sie verlangt Nähe und Distanz zugleich. Der Betrachter soll sich in das Werk versenken, ohne darin aufzugehen; das Werk soll wirken, ohne zu vereinnahmen. Diese doppelte Haltung – teilnehmend und kritisch zugleich – bildet das Herz der ästhetischen Moderne. Doch unter den Bedingungen des Neo-Materialismus wird diese Balance prekär. Wenn das Subjekt kein Zentrum, sondern ein Knoten in einem Netzwerk materieller und diskursiver Beziehungen ist, was bedeutet dann noch „Distanz“? Und wenn Materie selbst aktiv, resonant, bedeutungstragend ist, wie kann Kritik, die auf Differenz und Negativität beruht, überhaupt bestehen?

Adorno verstand die kritische Kraft der Kunst als Resultat ihrer Distanz. Sie ist nur durch ihre Asozialität gesellschaftlich. Indem sie sich entzieht – der Ökonomie, der Zweckrationalität, der unmittelbaren Kommunikation –, legt sie das Unwahre der Welt offen. Diese Distanz ist keine bloße Trennung, sondern eine negative Relation: Das Kunstwerk steht der Welt nicht

außerhalb, sondern entgegen. In seiner Geschlossenheit, seiner „autonomen Form“, manifestiert sich gerade der Riss, der die gesellschaftliche Totalität durchzieht. Kritik ereignet sich, wo das Werk durch seine innere Form etwas zeigt, das nicht in der Sprache der Welt sagbar ist.

Diese Figur der Negativität scheint im neo-materialistischen Denken schwer haltbar. Denn dort ist das „Außen“ selbst problematisch geworden. Wenn Subjekt und Objekt, Denken und Materie, Natur und Kultur nicht mehr als voneinander getrennte Sphären gedacht werden können, fällt die Vorstellung einer kritischen Außenposition in sich zusammen. Kritik kann nicht mehr von außen kommen, weil es kein Außen mehr gibt. Die Welt ist ein Kontinuum aus Relationen, in dem jede Position Mit-Position ist.

Doch genau an diesem Punkt beginnt eine neue Möglichkeit des Kritischen: Kritik als Immanenzbewegung. Nicht der Blick von außen, sondern das Mit-Sein selbst wird zur Bedingung des Erkennens. An die Stelle der Distanz tritt eine Form von situierter Reflexivität – eine Aufmerksamkeit, die die eigene Eingebundenheit nicht leugnet, sondern zum Ausgangspunkt nimmt. Donna Haraways Begriff des *staying with the trouble* lässt sich als ethisch-ästhetische Haltung in diesem Sinne lesen: Es geht nicht um Flucht oder Reinigung, sondern um das Verweilen im Konflikt, um das Denken inmitten der materiellen Verstrickungen, die jede Wahrnehmung bedingen.

Die kritische Geste verschiebt sich damit von der Negation zur Resonanz. Kritik heißt nicht mehr, sich zu entziehen, sondern Differenzen spürbar zu machen, ohne sie zu glätten. Sie ist weniger das Urteil als das Nachschwingen. In dieser Hinsicht erinnert der Neo-Materialismus an musikalisches Denken: Wahrnehmung und Welt bilden kein Spiegelverhältnis, sondern ein Feld von Schwingungen, in dem sich Frequenzen überlagern, reiben, interferieren.

Karen Barads Konzept der *diffraction* – der Beugung – ist vielleicht der prägnanteste Ausdruck dieser neuen Kritikform. Im Unterschied zur Reflexion, die ein Bild zurückwirft, bedeutet Diffraktion, dass jede Begegnung Spuren hinterlässt, dass das Licht, die Bewegung, der Klang sich verändern, wenn sie aufeinander treffen. Kritik wird damit zu einer materiellen Praxis, zu einem Geschehen der Differenzierung innerhalb der Welt selbst. Erkenntnis und Beteiligung sind untrennbar; das Denken steht nicht gegenüber der Materie, sondern ist eine ihrer Bewegungen.

Damit aber tritt die Ästhetik an eine Grenze, die sie nur überschreiten kann, wenn sie sich selbst verändert. Die Idee der „kritischen Distanz“ darf nicht aufgegeben, aber auch nicht mehr als räumliche Trennung verstanden werden. Sie muss zur temporalen und affektiven Differenz werden – zur Fähigkeit, in der Bewegung innezuhalten, ohne sie zu verlassen. Ästhetische Erfahrung wäre dann nicht der Rückzug ins autonome Werk, sondern die Verlangsamung im Strom des Realen: ein Moment der Verdichtung, der Wahrnehmung, in dem das Materielle sich selbst in Frage stellt.

Adornos Forderung nach der Selbstreflexion des Gehalts könnte in dieser Hinsicht neu gelesen werden – nicht mehr als Ideal der Werkimmanenz, sondern als performativer Prozess: Die Form reflektiert nicht über die Welt, sondern in ihr. Kritik ist nicht Transzendenz, sondern Transformation.

Zugleich darf das Motiv der Teilhabe nicht in ein harmonisches Ideal verkehrt werden. Das Mit-Sein bleibt konflikthaft, differenziert, von Macht- und Wahrnehmungsasymmetrien durchzogen. Latours Akteur-Netzwerke oder Haraways Symptoiesis denken die Relationen nicht als Gleichheit, sondern als ungleiche Verkettungen. Teilhabe ist immer schon eine Frage der Positionierung, des Eingreifens, des Miteinanders im Spannungsfeld von Nähe und Fremdheit. Die ästhetische Haltung, die daraus folgt, ist nicht idyllisch, sondern kritisch-partizipativ: Sie weiß um ihre eigene Bedingtheit und hält dennoch an der Möglichkeit der Reflexion fest.

So kehrt, paradoxerweise, Adornos Begriff der Distanz in verwandelter Gestalt zurück. Nicht als Abhebung, sondern als Unterbrechung; nicht als Einsamkeit des Subjekts, sondern als Differenz im Getriebe der Beziehungen. Die ästhetische Erfahrung ist der Moment, in dem das Netz seiner selbst gewahr wird – und genau darin liegt ihre kritische Kraft.

6.3 Reflexionen im Vergleich: Adorno, Bennett, Barad

Wenn man Adornos Ästhetische Theorie heute neben die Texte von Jane Bennett und Karen Barad legt, zeigt sich zunächst ein radikaler Kontrast in Sprache, Methode und Ton. Adornos Denken ist das Produkt einer dialektischen Tradition, die auf Negation, Vermittlung und geschichtliche Reflexivität zielt; Bennett und Barad sprechen von Affekten, von materieller Agency, von intra-aktiven Gefügen. Doch unter dieser Differenz der Idiome liegt eine gemeinsame Bewegung: der Versuch, Wirklichkeit jenseits der Repräsentation zu denken – und sie im Medium der Ästhetik erfahrbar zu machen.

Adorno insistiert auf der Autonomie der Kunst, aber diese Autonomie ist bei ihm keine abgeschlossene Sphäre. Das Kunstwerk ist das paradoxe Produkt gesellschaftlicher Vermittlung – es spiegelt die Welt, indem es sich ihr entzieht. Seine Form ist das Medium der Reflexion: Es verdichtet, was sich in begrifflicher Sprache nicht sagen lässt, und macht dadurch das Nichtidentische spürbar. In dieser Negativität liegt die ästhetische Wahrheit.

Bennetts Denken kehrt dieses Verhältnis um, ohne es aufzulösen. Wo Adorno den Riss zwischen Subjekt und Objekt als Ort der Erkenntnis begreift, denkt Bennett ihn als überwindbar, aber nicht im Sinne der Harmonie. Ihr Begriff der vibrant matter beschreibt eine Welt, in der Dinge selbst eine Art von Lebendigkeit besitzen – nicht metaphorisch, sondern real. Gegen die Trägheit des klassischen Materialismus und die Überhöhung des Subjekts betont sie die Durchlässigkeit des Humanen: Menschen, Tiere, Gegenstände, Elektrizität, Müll – all das sind Akteure in einem unaufhörlichen Geflecht.

Doch Bennetts „Lebendigkeit“ ist keine Romantisierung. Sie ist eine ethisch-ästhetische Aufmerksamkeit gegenüber der Welt: die Fähigkeit, die Dinge als Teil eines Resonanzraums wahrzunehmen, der sich unserer Kontrolle entzieht. Ihre politische Pointe ist subtil: Wenn Materie selbst aktiv ist, dann wird Macht zur Frage der Beziehungen, nicht der Beherrschung. Ästhetik bedeutet in diesem Sinne, die agency der Welt wahrzunehmen, ohne sie zu besitzen.

Barad treibt diesen Gedanken weiter – und führt ihn zugleich zurück in die strenge Struktur physikalischer und epistemologischer Reflexion. Ihre Theorie der Intra-Action setzt an einem

Punkt an, den Adorno wie Bennett nur implizit berühren: der Herstellung von Realität durch Wahrnehmung selbst. In der experimentellen Anordnung, sagt Barad, werden nicht einfach schon vorhandene Objekte beobachtet – sie entstehen erst in der Beziehung. Erkenntnis ist nicht Abbildung, sondern Mit-Produktion.

Damit verschiebt sich der Ort der Ästhetik radikal: Sie ist nicht mehr nur die Form, in der sich das Andere zeigt, sondern der Prozess, in dem dieses Andere überhaupt erst wird. Das Experiment, das Kunstwerk, die Wahrnehmung – all das sind Modi der Performativität, in denen Welt hervorgebracht wird. Adornos „Nichtidentisches“ wird bei Barad zum „nicht-abgeschlossenen Realen“, das in jedem Moment neu differenziert wird.

Und doch bleibt eine stille Verwandtschaft. Auch bei Barad ist das Denken kein transparenter Zugang, sondern eine Praxis des Unterbrechens und Befragens. Wie Adorno sucht sie nach einem Wissen, das nicht durch Identifikation, sondern durch Aufmerksamkeit entsteht. Man könnte sagen: Adornos „Negative Dialektik“ und Barads „diffraktive Ontologie“ sind zwei Formen derselben Geste – die Anerkennung, dass das Reale sich nur in der Spannung zwischen Nähe und Entzug erfahren lässt.

Der entscheidende Unterschied liegt vielleicht im Umgang mit dieser Spannung. Adorno besteht auf der Unversöhnlichkeit. Das Werk bleibt ein Riss im Kontinuum, ein Fremdkörper in der Welt, der das Ganze anklagt, indem er es formal überbietet. Für ihn ist Kritik an die Möglichkeit der Distanz gebunden, auch wenn diese Distanz immer prekär bleibt. Bennett und Barad hingegen verstehen Differenz nicht als Bruch, sondern als Bedingung der Relation selbst. Das Nichtidentische ist kein Ort des Widerstands, sondern der Bewegung. Kritik ist bei ihnen nicht Negation, sondern Modulation – ein Verschieben, Neuverknöten, Umstimmen.

In diesem Unterschied liegt die entscheidende Herausforderung für eine ästhetische Theorie des Neo-Materialismus: Kann man die Intensität von Barads und Bennetts relationalem Denken mit der kritischen Strenge Adornos verbinden? Kann ein Denken, das das Mit-Sein betont, zugleich das Anders-Sein wahren? Wenn alles verbunden ist, wie bleibt das Fremde erhalten?

Eine mögliche Antwort liegt in der Ästhetik selbst. Denn das ästhetische Erleben ist der Raum, in dem beide Bewegungen – Distanz und Teilhabe – sich verschränken. Das Werk zieht uns hinein, und doch bleibt es uns fremd. Es spricht, ohne zu kommunizieren; es wirkt, ohne zu überzeugen. Diese Ambivalenz macht die Ästhetik zur Schule des Nicht-Identischen, gerade in einer Welt, die das Identische zur Norm erhoben hat.

Vielleicht ließe sich Adornos Begriff der „autonomen Form“ im Lichte des Neo-Materialismus so reformulieren: Form ist kein abgeschlossenes Gefäß, sondern eine Zirkulation mit Widerstand – eine Zone, in der die Relationen der Welt auf sich selbst zurückfallen. In dieser Rückfaltung entsteht ein Moment der Selbstbezüglichkeit, das nicht vom Ganzen abgelöst ist, sondern es reflektiert.

Bennetts Materie, Barads Diffraktion und Adornos Form denken alle auf ihre Weise jene Bewegung, die zwischen Welt und Erfahrung vermittelt, ohne sie zu versöhnen. Sie stehen für verschiedene Modi einer „kritischen Teilhabe“: Adorno durch Negativität, Bennett durch Aufmerksamkeit, Barad durch Ko-Produktion. Was sich daraus ergibt, ist keine Synthese,

sondern eine Haltung: Ästhetik als Praxis des Dazwischen – ein Denken, das in der Welt verweilt, ohne in ihr aufzugehen.

7.1 Zusammenführung der dialektischen Spannungen: Subjekt, Prozess, Unsichtbares, Verantwortung, Autonomie

Jede Ästhetik, die den Anspruch erhebt, im Zeitalter des Anthropozäns mehr zu sein als eine Fortführung klassischer Formtheorien, muss an einem Punkt ansetzen, an dem das Denken selbst prekär wird: zwischen der Notwendigkeit kritischer Distanz und der Einsicht in die Verflochtenheit alles Wirklichen. Das Subjekt, das in der Moderne das Zentrum der Erfahrung bildete, ist hier weder vollständig entmachtet noch ungebrochen souverän. Es ist ein Ort des Durchgangs, ein Knotenpunkt von Wahrnehmungen, Affekten, materiellen Einflüssen und historischen Einschreibungen. Die Frage ist nicht mehr, wie das Subjekt die Welt erkennt, sondern wie die Welt sich durch das Subjekt hindurch artikuliert – und welche Formen diese Artikulation annehmen kann.

Die bisher verhandelten Spannungen – zwischen Subjekt und Materie, zwischen Prozessualität und Form, zwischen Unsichtbarkeit und Erfahrung, zwischen Verantwortung und Autonomie – sind keine additiven Gegensätze, sondern Ausdruck eines gemeinsamen Problems: der Suche nach einer Denkform, die Differenz nicht nivelliert, sondern produktiv hält. Eine neomaterialistische Ästhetik, die sich dieser Herausforderung stellt, muss das, was Adorno als „Nichtidentisches“ fasst, mit der materiellen Vitalität verbinden, die Bennett oder Barad beschreiben. Die Welt ist weder vollständig verfügbar noch gänzlich entzogen; sie ist in Bewegung, und jede ästhetische Reflexion ist ein Versuch, diese Bewegung in einer Form zu halten, die sie nicht verrät.

Das Subjekt ist in dieser Perspektive kein Prinzip der Einheit, sondern der Reibung. Es existiert nicht jenseits der Prozesse, die es wahrnimmt, sondern innerhalb ihrer. Seine Autonomie besteht nicht in der Distanz zur Welt, sondern in der Fähigkeit, Differenzen auszuhalten, Brüche wahrzunehmen, Resonanzen zu artikulieren. Autonomie ist – gegen ihren bürgerlichen Ursprung – nicht Selbstbehauptung, sondern Form des Mitseins, in der das Andere nicht absorbiert, sondern reflektiert wird. In diesem Sinn ließe sich Adornos Forderung nach der „Versöhnung im Unversöhnten“ mit Barads Idee der „diffraktiven Relationalität“ in Beziehung setzen: beide meinen eine Form, die gerade durch Nichtidentität, durch Spannung, durch Nichtauflösung ihre Wahrheit gewinnt.

Der Prozessbegriff, den der Neo-Materialismus betont, verändert die Logik des Ästhetischen radikal. Form ist nicht länger Endzustand, sondern temporäres Gleichgewicht. Sie steht nicht außerhalb des Flusses, sondern ist dessen Verdichtung. Damit wird auch die ästhetische Erfahrung zu einem zeitlichen, dynamischen Geschehen – zu einem Modus der Wahrnehmung, der sich im selben Moment konstituiert, in dem er vergeht. Der Prozess, den Adorno im Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ noch als Bewegung zwischen Subjekt und Objekt fasste, ist hier selbst materiell: Klang, Bild, Atmosphäre, Affekt – all dies sind Konfigurationen von Energie, die sich in Momenten ästhetischer Dichte kreuzen und lösen.

Das Unsichtbare – jene Dimension, die Ritter, später aber auch Barad und Morton in je eigener Weise betonten – markiert die Grenze jeder Erkenntnis. Doch diese Grenze ist kein Ende, sondern eine Öffnung. Sie erinnert daran, dass Wahrnehmung nie abgeschlossen ist, dass jedes Sehen, Hören, Denken ein Rest von Nichtwissen begleitet. Gerade in dieser Unabgeschlossenheit liegt die epistemische Würde der Ästhetik: Sie ist jene Form des Wissens, die das Nichtwissbare nicht übergeht, sondern formt.

In der Spannung zwischen Unsichtbarkeit und Verantwortung artikuliert sich schließlich die ethische Dimension dieser Ästhetik. Wenn Materie wirkt, wenn sie Affekte trägt und Resonanzen auslöst, dann ist ästhetische Wahrnehmung selbst eine ethische Praxis: ein Sich-Einlassen auf das, was sich nicht fassen lässt, ohne in Projektion zu verfallen. Verantwortung bedeutet hier nicht Kontrolle, sondern Empfänglichkeit; sie ist die Fähigkeit, auf die Wirksamkeit des Anderen zu antworten, ohne sie zu vereinnahmen.

Die Dialektik von Autonomie und Teilhabe, von Distanz und Mitsein, lässt sich damit nicht auflösen – sie muss gehalten werden. Nur in dieser Spannung kann Ästhetik Kritik bleiben, ohne sich in Affirmation aufzulösen, und nur in ihr kann der Neo-Materialismus vermeiden, in ein unreflektiertes Kontinuum zu verfallen. Das Kunstwerk, die Wahrnehmung, das Denken – sie alle sind Momente einer Bewegung, in der das Subjekt sich verliert, um auf neue Weise wiederzufinden.

Eine ästhetische Theorie der Materie, die diesen Namen verdient, müsste daher zweierlei zugleich leisten: die Reflexion der materiellen Bedingtheit allen Denkens und die Behauptung einer Form, die mehr ist als bloße Emergenz. Zwischen Adornos Negativität und Barads Diffraktion, zwischen Mortons Unermesslichkeit und Bennetts Lebendigkeit könnte sich ein neues Verständnis ästhetischer Erfahrung abzeichnen – eines, das nicht mehr zwischen Natur und Kultur, Subjekt und Objekt, Denken und Welt unterscheidet, sondern die Übergänge selbst zum Gegenstand macht.

Das Ziel ist nicht Versöhnung, sondern Artikulation: die Fähigkeit, inmitten der Bewegungen der Materie jene Momente zu erkennen, in denen Bedeutung aufscheint, ohne fixiert zu werden. Ästhetische Theorie wird damit zur Übung in Ambivalenz – nicht im Sinne des Unentschiedenen, sondern als Praxis des Haltens von Spannungen, die sich nicht aufheben lassen. In dieser Haltung liegt ihre Aktualität, ihre politische und erkenntnistheoretische Dringlichkeit. Denn im Zeitalter des planetarischen Maßstabsverlusts ist Denken nur dann kritisch, wenn es die Fragilität seiner eigenen Formen anerkennt – und dennoch Form wagt.

7.2 Offene Fragen und Herausforderungen für eine ästhetische Theorie der Materie

Jede Theorie, die sich der Materie verschreibt, läuft Gefahr, an ihrer eigenen Nähe zum Gegenstand zu scheitern. Der Neo-Materialismus, so sehr er die Überwindung des Dualismus von Subjekt und Objekt anstrebt, steht stets vor dem Paradox, dass seine Begriffe – Vibrancy, Agency, Flux – jene Sprache wiederholen müssen, die sie zugleich dezentrieren wollen. Das Problem ist nicht nur epistemologisch, sondern auch ästhetisch: Wie lässt sich über materielle Wirksamkeit sprechen, ohne sie zu metaphorisieren? Wie

lässt sich von der Selbsttätigkeit der Dinge reden, ohne in eine animistische oder vitalistische Rhetorik zu verfallen, die der theoretischen Präzision entgleitet?

Die Herausforderung besteht darin, eine Sprache zu finden, die weder den Gestus der Beherrschung noch den der mystischen Verschmelzung wiederholt. Eine ästhetische Theorie der Materie muss also zwischen zwei Versuchungen navigieren: der intellektuellen Abstraktion, die das Sinnliche auslöscht, und der affirmativen Empfindung, die das Denken suspendiert. Adorno hätte in diesem Spannungsfeld von der „Doppelbewegung des Begriffs“ gesprochen – jener Anstrengung, die sich dem Gegenstand nähert, indem sie seine Unzugänglichkeit mitdenkt. Die Aufgabe wäre, diese Bewegung nicht in der Negation zu beenden, sondern in eine Form des Schreibens zu überführen, die Differenz artikuliert, ohne sie aufzulösen.

Damit stellt sich eine erste offene Frage: Wie kann Ästhetik das Wirken der Materie erfassen, ohne es zu symbolisieren?

Weder Repräsentation noch pure Präsenz genügen. Was gebraucht wird, ist eine Form der Darstellung, die das Geschehenhafte, das Prozessuale, das Unabschließbare betont – eine Schreibweise, die Bewegung denkt, ohne sie zur Metapher zu verflachen. In der Kunst könnte dies heißen: Formen zu schaffen, die Prozesse nicht nur abbilden, sondern selbst prozessual sind; in der Theorie: Begriffe zu entwickeln, die nicht Totalität, sondern Relation ausdrücken.

Eine zweite, damit verknüpfte Frage betrifft den Status der Form. Wenn alles Werden, Fluss, Verflechtung ist, wie lässt sich dann noch über ästhetische Form sprechen, ohne diese Prozessualität zu verraten? Die Form darf hier nicht als Grenze des Werdens erscheinen, sondern als seine temporäre Verdichtung – als jener Moment, in dem Bewegung sichtbar wird, gerade weil sie innehält. Das ästhetische Denken hätte damit die Aufgabe, Form nicht als Abschluss, sondern als Schwelle zu begreifen: als Artikulation des Übergangs.

Daraus ergibt sich eine dritte, zutiefst politische Herausforderung: Wie lässt sich eine ästhetische Theorie entwickeln, die Relationalität denkt, ohne Differenz zu nivellieren?

In vielen Strömungen des Neo-Materialismus droht die Rede vom „Verflochtenen“ oder „Verknüpften“ jene Asymmetrien zu verdecken, die reale Machtverhältnisse strukturieren. Wenn alles mit allem verbunden ist, wird schnell unsichtbar, wer von dieser Verbindung profitiert und wer unter ihr leidet. Die Aufgabe der Ästhetik besteht also nicht darin, die Welt in harmonischer Koexistenz zu zeigen, sondern die Spannungen dieser Verbindungen offenzulegen. Ästhetische Reflexion wäre dann nicht die Feier der Relationalität, sondern deren Kritik: eine Praxis, die die Affekte und Materialitäten des Politischen erfahrbar macht, ohne sie zu versöhnen.

Eine vierte Frage betrifft die Grenze der Wahrnehmung. Wenn materielle Prozesse, wie Barad und Stengers betonen, jenseits unserer sinnlichen und begrifflichen Reichweite operieren, wie kann Ästhetik – als Reflexion des Sinnlichen – an ihnen teilhaben? Die Antwort liegt womöglich nicht in einer Erweiterung der Wahrnehmung, sondern in einer Verschiebung ihrer Logik: Wahrnehmen hieße dann nicht Erfassen, sondern Teilnehmen; nicht Enthüllen, sondern Aushalten. Ästhetische Erfahrung wäre nicht mehr der Ort, an dem das Unsichtbare sichtbar wird, sondern jener, an dem das Unsichtbare spürbar bleibt.

Schließlich stellt sich eine fünfte Frage, die das Verhältnis von Autonomie und Verantwortung neu formuliert: Wenn jede Form, jedes Werk, jeder Gedanke materiell verwoben ist, wie kann dann Kritik überhaupt noch von einem „Außen“ her gedacht werden? Adornos Begriff der Autonomie als Ort der Negativität – als Zone der Distanz zum Bestehenden – scheint mit der relationalen Ontologie des Neo-Materialismus zunächst unvereinbar. Doch liegt gerade in dieser Spannung das kritische Potential: Autonomie nicht als Trennung, sondern als Intensivierung der Relation zu begreifen. Verantwortung wäre dann kein moralisches Prinzip, sondern eine ästhetische Kategorie – die Fähigkeit, Relationen zu gestalten, ohne sie zu dominieren.

Diese Fragen markieren die Konturen einer künftigen Ästhetik, die weder idealistisch noch naturalistisch verfährt. Sie wäre weder Ausdruck eines souveränen Bewusstseins noch bloßer Reflex materieller Prozesse, sondern eine Praxis der Vermittlung: ein Denken in Zwischenräumen, ein Sprechen an den Rändern des Sagbaren.

Die Herausforderung besteht darin, diesen Zwischenraum produktiv zu halten – ihn nicht durch Systematik zu schließen, sondern durch Form zu öffnen. Eine ästhetische Theorie der Materie wird dann nicht nur beschreiben, sondern performativ werden müssen: Sie zeigt, was sie sagt, indem sie es vollzieht. In ihr wiederholt sich, was sie denkt – das Pulsieren, die Vibranz, die unabschließbare Bewegung der Welt.

7.3 Ausblick: Praktiken, Reflexionen, Potentiale für Neo-Materialismus

Am Ende dieser Überlegungen steht keine Synthese, sondern ein Geflecht von Übergängen. Der Neo-Materialismus hat die Ontologie der Moderne in Bewegung gebracht, aber seine eigentliche Herausforderung beginnt dort, wo Theorie in Praxis übergeht – nicht als Anwendung, sondern als Transformation. Eine ästhetische Theorie der Materie kann nur Bestand haben, wenn sie selbst materiell wird: wenn sie nicht bloß über Formen reflektiert, sondern Formen hervorbringt; wenn sie das Denken als eine Praxis der Weltbeteiligung versteht.

Die Konsequenz ist doppelt. Zum einen bedeutet sie, dass Denken seine eigene Materialität anerkennen muss. Begriffe sind keine abstrakten Marker, sondern Ereignisse, die Spuren hinterlassen, Affekte erzeugen, Wahrnehmungen verschieben. Theorie wirkt, weil sie Teil der Welt ist, nicht weil sie sie von außen beschreibt. In diesem Sinne hat Karen Barads Gedanke der intra-action auch eine epistemologische Konsequenz: Erkenntnis ist selbst ein materieller Vollzug, ein Eingriff, eine Beugung im Gefüge der Welt. Eine ästhetische Theorie, die das ernst nimmt, wird sich nicht mehr auf der Ebene der Interpretation bewegen, sondern auf der der Partizipation – sie wird selbst zu einer Form der Weltproduktion.

Zum anderen verlangt diese Perspektive eine Revision des Verständnisses von Praxis. Wenn Materie aktiv ist, kann ästhetische Arbeit nicht länger als symbolische Geste verstanden werden, die sich von der Welt abhebt. Sie ist Teil der Prozesse, die sie reflektiert. Künstlerische, wissenschaftliche und theoretische Praktiken bilden ein Kontinuum, das sich in unterschiedlichen Graden von Sichtbarkeit entfaltet. Die Trennung zwischen Reflexion und Handlung, zwischen Beobachtung und Eingriff, zwischen Denken und Tun – sie wird

durchlässig. Der kritische Akt bestünde dann nicht darin, zu entlarven, sondern in der Fähigkeit, Formen zu erzeugen, die ihre eigene Bedingtheit spürbar machen.

Diese Verschiebung impliziert eine neue Definition von Kritik. Nicht die Distanz garantiert ihren Wert, sondern die Präzision der Teilhabe. Kritik wäre hier die Kunst, Relationen zu differenzieren, anstatt sie zu nivellieren. Sie zeigt, wie Macht, Materialität und Wahrnehmung einander bedingen, und entwickelt Formen, die diese Bedingtheit sichtbar halten. Die ästhetische Theorie wird damit zur Reflexionsform einer Ethik der Verflechtung – einer Ethik, die nicht vom Subjekt ausgeht, sondern von den Konstellationen, in denen sich Subjektivität erst bildet.

In dieser Hinsicht lassen sich Adornos Negativität und der Neo-Materialismus als zwei Bewegungen desselben Problems verstehen: die Suche nach einer Haltung, die der Welt gerecht wird, ohne sie zu beherrschen. Adorno insistierte darauf, dass das Kunstwerk seine Wahrheit aus der Spannung zur Gesellschaft gewinnt, nicht aus ihrer Bestätigung. Der Neo-Materialismus könnte diese Spannung in die Gegenwart übersetzen: als Versuch, jene Dichte des Wirklichen zu denken, die sich nicht auflösen lässt – weder in Ideologie noch in unmittelbare Erfahrung. Die materielle Welt ist kein Anderes des Denkens, sondern sein Widerhall.

Aus dieser Perspektive gewinnt der Begriff der ästhetischen Praxis eine neue Bedeutung. Er bezeichnet nicht mehr das Machen von Kunst, sondern das Denken in Form, das Erkennen im Modus des Sinnlichen. Eine ästhetische Theorie der Materie wäre keine Systematik, sondern eine Haltung – ein Nachdenken über das Denken als Teil der Welt. In ihr verbinden sich Wahrnehmung und Kritik, Aufmerksamkeit und Gestaltung, Form und Prozess. Sie wäre, in Adornos Sinn, wahr durch die Unmöglichkeit unmittelbarer Wahrheit.

Die Potentiale, die sich hier andeuten, sind nicht nur theoretischer Natur. Sie betreffen die Art und Weise, wie wir die Welt erfahren, darstellen, verändern. Wenn Materie nicht passiv, sondern aktiv ist, wenn Formen nicht fix, sondern temporär sind, dann wird auch die Aufgabe der Kunst, der Wissenschaft, der Philosophie neu bestimmt: nicht als Produktion von Wissen, sondern als Organisation von Aufmerksamkeit. Die Frage ist nicht, was die Welt ist, sondern wie sie erscheint – und wie dieses Erscheinen verantwortet werden kann.

Eine ästhetische Theorie des Neo-Materialismus, so verstanden, ist kein neuer Stil der Philosophie, sondern eine neue Form der Haltung. Sie akzeptiert die Kontingenz ihrer eigenen Begriffe, sie begreift Kritik als performativ, sie denkt Form als Bewegung. Ihr Ziel ist nicht, das Verhältnis von Mensch und Welt zu klären, sondern es offenzuhalten. Denn nur im Offenen, im noch-nicht-Geschlossenen, kann Erfahrung zu einer ethischen werden.

So bleibt der Schluss notwendigerweise fragmentarisch. Die Materie, von der hier die Rede ist, entzieht sich der Vollendung. Sie spricht nicht in Sätzen, sondern in Rhythmen, in Resonanzen, in Unterbrechungen. Eine Ästhetik, die dieser Welt gerecht werden will, darf daher nicht nach letzter Klarheit streben. Sie muss, mit Adorno, das Dunkle des gelebten Augenblicks festhalten – nicht um es zu erhellen, sondern um in ihm das Flimmern des Anderen zu erkennen.

Der Neo-Materialismus fordert das Denken heraus, seine eigene Materialität zu bekennen. Die ästhetische Theorie, die aus dieser Herausforderung hervorgeht, wäre kein System,

sondern eine Bewegung: ein Denken im Werden, ein Hören im Rauschen, ein Sehen im Übergang. Eine Bewegung, die uns lehrt, im Unbestimmten zu verweilen, ohne die Form zu verlieren.
