



Materialität des Klangs. Skizzen zu einer neo-materialistischen Musikästhetik

von Erwin Ott

Abstract

Dieser Essay entwickelt eine neo-materialistische Musikästhetik, die Musik nicht länger als Ausdruck menschlicher Subjektivität oder als Repräsentation von Bedeutung versteht, sondern als epistemische Praxis, in der Materie selbst ästhetisch handelt. Ausgehend von der Frage, wie Musik im Anthropozän, in medial vernetzten und ökologisch sensiblen Kontexten gedacht werden kann, wird der Klang als relationales, prozessuales Phänomen

analysiert: Schwingung, Resonanz, Affekt und temporale Organisation werden als Formen des Wissens verstanden, die das Verhältnis von Subjekt, Materie und Welt neu konstituieren.

Die Arbeit untersucht die physikalischen, sozialen und affektiven Dimensionen von Klang, betont die agency des Hörens und die relationalen Prozesse zwischen Musiker, Hörer, Instrument, Raum und Medium. Musik wird als temporäre, sich selbst organisierende Struktur beschrieben, deren epistemische Kraft in der Fähigkeit liegt, materielle Differenz wahrnehmbar zu machen, ohne sie zu reduzieren. Die Synthese von Schwingung und Relation, von Wahrnehmung und Prozess, führt zu einer Ästhetik der offenen Resonanz, die jenseits von Autonomie, Repräsentation oder teleologischer Form operiert.

Abschließend wird die offene Frage formuliert: Was hört die Materie, wenn wir hören? Sie verdeutlicht die kosmologische Dimension der Musik, in der Hören als Mitvollzug materieller Prozesse verstanden wird, in dem Welt, Klang und Denken ineinander schwingen. Der Essay plädiert für eine Musikästhetik, die Denken und Materialität nicht trennt, sondern als zusammenhängende Praxis begreift – eine epistemische Praxis, in der Musik selbst zur Form des Wissens und der Weltwerdung wird.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Klang, Materie, Denken

1.1 Musik als materielle Praxis im Anthropozän

1.2 Krise der musikalischen Repräsentation: Vom Ausdruck zum Ereignis

1.3 Leitfrage: Wie kann Musik gedacht werden, wenn Materie selbst ästhetisch handelt?

2. Klang als materielle Prozessualität

2.1 Vibrationsontologie: Von Schwingung zu Relation

2.2 Die Materialität des Immateriellen – zwischen Physik und Wahrnehmung

2.3 Von Helmholtz zu Barad: Klang als intra-aktives Gefüge

3. Soziale Materialität des Klangs

3.1 Klang und Macht: Kulturindustrie, Medialität, Distribution

3.2 Populäre und avantgardistische Formen – zwei Modi der ästhetischen Organisation

3.3 Ökonomie der Aufmerksamkeit: Musik als Energie im sozialen Raum

4. Wahrnehmung, Affekt, Agency

- 4.1 Hören als Teilhabe – gegen das Subjekt der Wahrnehmung
- 4.2 Der affektive Überschuss: Musik zwischen Energie und Bedeutung
- 4.3 Klangliche Agency: Wenn das Ohr selbst Resonanzraum der Materie wird

5. Form, Zeit, Prozess

- 5.1 Musik als temporale Skulptur der Materie
- 5.2 Prozessualität statt Struktur: Vom Werk zur klanglichen Ökologie
- 5.3 Adorno revidiert: Form als Moment der Selbstorganisation

6. Unsichtbare Kräfte: Technologie, Medium, Atmosphäre

- 6.1 Elektronische und digitale Materialitäten
- 6.2 Das Nicht-Hörbare und seine ästhetische Dimension
- 6.3 Atmosphären als materielle Relationen des Hörens

7. Ästhetische Ethik der Resonanz

- 7.1 Ökologisches Hören: Musik im Zeitalter des planetaren Bewusstseins
- 7.2 Relationalität und Verantwortung im klanglichen Gefüge
- 7.3 Musik als Praxis der Resonanz – jenseits von Autonomie und Repräsentation

8. Schluss: Musik als Denken der Materie

- 8.1 Synthese: Von der Schwingung zur Relation
 - 8.2 Perspektive: Musik als epistemische Praxis
 - 8.3 Was hört die Materie, wenn wir hören?
-
-

1. Einleitung: Klang, Materie, Denken

1.1 Musik als materielle Praxis im Anthropozän

Im Zeitalter des Anthropozäns ist Musik nicht länger nur eine Kunst der Form, sondern ein Symptom und Medium einer Welt, die selbst zu klingen begonnen hat. Die geologische Gegenwart, in der menschliche Tätigkeit zur planetaren Kraft geworden ist, lässt sich nicht nur über Daten, Modelle oder Katastrophenbilder fassen – sie hat eine akustische Dimension: das Dröhnen von Maschinen, das Rauschen digitaler Netzwerke, die permanente sonische Übercodierung des Alltags. In dieser Überfülle an Klang wird das Hören selbst problematisch. Musik steht nicht mehr außerhalb dieser Geräuschwelt als ästhetisch organisierte Form, sondern ist in sie eingelassen – sie wird Teil der materiellen Zirkulation, in der Energie, Affekt und Information ununterscheidbar werden.

Damit verschiebt sich die Frage nach der Musik von der symbolischen Bedeutung zur ontologischen Realität des Klangs. Der Klang ist nicht bloß Träger eines Ausdrucks, sondern selbst ein materielles Ereignis, das Räume, Körper und Atmosphären formt. In diesem Sinn kann Musik als ein Ort begriffen werden, an dem sich das Verhältnis zwischen menschlicher Erfahrung und materieller Umwelt exemplarisch verdichtet: Sie produziert keine Abbilder, sondern Schwingungsverhältnisse, sie ist das Denken der Welt in Bewegung, nicht ihre Repräsentation.

Im Horizont des Anthropozäns wird diese Bewegung jedoch prekär. Musik steht unter den gleichen Bedingungen wie jedes andere materielle System: sie ist energieabhängig, infrastrukturell vermittelt, von ökonomischen Flüssen durchzogen. Ihre materielle Existenz ist damit ebenso ökologisch wie technologisch bestimmt. Wenn Vinyl, Server, Lautsprecher, Stromnetze und algorithmische Plattformen Teil des musikalischen Apparats sind, dann wird Musik zu einer Praxis, die ihre eigene materielle Bedingtheit reflektieren muss. Der Klang ist nicht mehr „immateriell“ oder „geistig“, sondern eine Form von Arbeit, Verbrauch und Zirkulation – ein vibrierender Ausdruck planetarer Ökonomie.

In dieser Perspektive verliert Musik ihren Status als immaterielle Kulturleistung und wird zu einer materiellen Praxis, in der sich die Spannungen des Anthropozäns auf sinnlicher Ebene artikulieren. Sie kann zugleich als Widerhall und als Kritik der geologischen Gegenwart verstanden werden: als ästhetische Artikulation einer Welt, deren Klang selbst von der Überlagerung technischer, ökologischer und affektiver Energien geprägt ist.

Ein neo-materialistischer Zugang zur Musik muss also nicht nur die physischen Grundlagen des Klangs (Schwingung, Energie, Resonanz) in den Blick nehmen, sondern auch seine infrastrukturelle und ökologische Realität. Das Hören wird in diesem Rahmen zu einer Form des Mit-Schwingens im materiellen Gefüge der Welt – nicht Ausdruck subjektiver Innerlichkeit, sondern Teilhabe an einem Netz wechselseitiger Affektionen, das vom kleinsten Vibrationsmoment bis zu planetaren Klangräumen reicht.

Damit öffnet sich ein neuer Begriff musikalischer Praxis: Musik als ästhetische Form der Resonanz im Anthropozän. Ihre Bedeutung liegt nicht in der Repräsentation von Welt, sondern in der Möglichkeit, Welt mitzuhören. Das musikalische Denken verschiebt sich – weg vom Symbolischen hin zum Prozessualen, weg vom Werk hin zur Relation, weg vom Subjekt hin zum Geflecht der Materie, das in jedem Klang, jeder Frequenz und jedem Atemzug vibriert.

1.2 Krise der musikalischen Repräsentation: Vom Ausdruck zum Ereignis

Die ästhetische Moderne war, in all ihren Brüchen und Utopien, im Kern noch einer Idee verpflichtet: dass Musik etwas ausdrücke – ein Gefühl, eine Erfahrung, ein Denken, das im Medium des Klangs eine Form finde. Diese Kategorie des Ausdrucks, die seit der Romantik das Verhältnis von Innerlichkeit und Klang regierte, setzte jedoch ein Subjekt voraus, das sich seiner eigenen Stimme bewusst war. Heute, im Zeitalter des Anthropozäns und der digitalen Allgegenwart, zerfällt genau diese Voraussetzung. Musik ist nicht länger die Stimme eines Ichs, sondern das Echo eines Netzes. Der Ausdruck verliert seine Richtung, weil das Verhältnis zwischen Sender und Empfänger, Innen und Außen, Bewusstsein und Materialität, sich fundamental verschoben hat.

Die Krise der musikalischen Repräsentation ist nicht nur eine stilistische, sondern eine ontologische. Sie betrifft die Frage, ob Klang überhaupt noch „etwas“ darstellt – oder ob er vielmehr selbst zur materiellen Form von Welt geworden ist. Das Repräsentationsmodell, das Musik als Übersetzung einer inneren Bedeutung in äußere Form begreift, stößt an seine Grenzen, sobald die Materialität des Klangs nicht mehr bloß Träger, sondern Akteur des Sinns wird. In den Arbeiten von Komponist:innen wie Alvin Lucier, Éliane Radigue oder jüngeren elektroakustischen Positionen verschiebt sich der Fokus vom „Was“ zum „Wie“ des Hörens: Musik ist nicht Mitteilung, sondern Ereignis. Klang geschieht, bevor er verstanden wird.

Ein solcher Perspektivwechsel findet seine theoretische Entsprechung im neo-materialistischen Denken, das den Vorrang der Repräsentation zugunsten einer Ontologie des Geschehens auflöst. Wenn, wie Karen Barad formuliert, „Materie selbst handelt“, dann muss auch Klang als handelndes, performatives Phänomen begriffen werden. Er ist nicht Ausdruck eines Subjekts, sondern Ergebnis einer Intra-Aktion – eines materiellen Verflechtungsprozesses, in dem Mikrofone, Körper, Wellen, Medien und Affekte gemeinsam Realität erzeugen. Das Hören wird hier nicht als rezeptiver, sondern als produktiver Akt verstanden: ein Ort, an dem Welt sich bildet.

Diese Verschiebung vom Ausdruck zum Ereignis lässt sich zugleich als Krise der musikalischen Sprache und als deren Transformation deuten. Wo früher kompositorische Struktur und formaler Sinn dominierten, treten heute energetische und affektive Intensitäten. Die „Sprache“ der Musik verliert ihre Syntax, aber gewinnt eine neue Grammatik der Kräfte. Klang spricht nicht mehr über etwas, sondern als etwas – als Schwingung, als Druck, als Bewegung im Raum. Musik wird zur Praxis der Emergenz, nicht zur Mitteilung eines Gehalts.

Damit verändert sich auch die ästhetische Erfahrung selbst. Sie zielt nicht länger auf Verstehen, sondern auf Ko-Existenz. Das Hören wird zu einer Form des Denkens, das nicht zwischen Subjekt und Objekt unterscheidet, sondern in ihrer gegenseitigen Bedingtheit operiert. In der Begegnung mit Klang ereignet sich ein Wissen, das nicht begrifflich, sondern sensibel, nicht repräsentierend, sondern situativ ist. Musik, verstanden als materielle Praxis, ist so zugleich ästhetische und epistemologische Bewegung – ein Denken, das klingt.

Gerade in dieser Auflösung der Repräsentation liegt eine ethische Dimension: Wenn Klang kein Medium eines Innen mehr ist, sondern ein Feld geteilter Materialität, dann entzieht sich Musik der Logik der Beherrschung. Sie lehrt ein Hören, das nicht besitzen, sondern teilnehmen will. Das Ereignis des Klangs verweigert den souveränen Blick – es verlangt Präsenz, Aufmerksamkeit, Resonanz.

Die Krise der Repräsentation ist daher nicht das Ende des Musikalischen, sondern die Öffnung eines neuen Verständnisses von Ästhetik: Musik als Ereignis, das nicht auf Bedeutung zielt, sondern auf Beziehung; als materielle Praxis, in der Denken und Welt ineinander vibrieren.

1.3 Leitfrage: Wie kann Musik gedacht werden, wenn Materie selbst ästhetisch handelt?

Die Frage, wie Musik zu denken sei, wenn Materie selbst handelt, markiert eine tektonische Verschiebung innerhalb ästhetischer Theorie. Sie bricht mit der metaphysischen Ordnung, in der Form das Primat über Stoff, Geist über Natur, Ausdruck über Klang besaß. Musik war stets der privilegierte Ort, an dem Geist sich in Bewegung übersetzte; sie galt als Sprache des Unaussprechlichen, als sublimierte Innerlichkeit. Doch sobald Materie selbst als handelnde, formgebende Instanz begriffen wird, verliert dieses Ideal seine Grundlage. Das Ästhetische entspringt dann nicht mehr dem schöpferischen Bewusstsein, sondern dem Aufeinandertreffen von Kräften, der Begegnung von Vibrationsfeldern, Körpern, Medien und Atmosphären.

Diese Wendung verlangt eine radikale Revision unserer ästhetischen Kategorien. Wenn Materie nicht passiv, sondern produktiv ist, dann ist das Werk kein fertiges Objekt, sondern Ereignis eines materiellen Prozesses, in dem Wahrnehmung und Welt ko-konstituiert werden. Musik wäre demnach nicht das Werk eines Subjekts, sondern ein Knotenpunkt materieller Relationen – eine temporäre Verdichtung im Fluss der Energie. Damit verschiebt sich der Ort der Ästhetik von der symbolischen Repräsentation hin zur ontologischen Performativität.

Die Leitfrage dieses Essays richtet sich folglich nicht auf das, was Musik bedeutet, sondern auf das, wie sie existiert. Was heißt es, wenn Klang selbst wirksam ist, wenn Schwingung nicht bloß Träger, sondern Quelle von Form und Affekt wird? Eine solche Perspektive führt in die Nähe jener Denkrichtungen, die das Verhältnis von Materie und Bedeutung als unauflöslich verschränkt begreifen – von Barads agenteller Realismus über Stengers' pragmatische Kosmopolitik bis zu Latours Vorstellung einer Welt, in der alles Handeln verteilt ist.

Doch im Medium der Musik wird diese Ontologie sinnlich. Klang ist die Praxis, in der Materie selbst ästhetisch wird, indem sie hörbar auftritt. Hier verschmelzen Physik und Wahrnehmung, Energie und Bedeutung, ohne dass eines das andere aufhebt. Musik ist nicht die Darstellung dieser Prozesse, sondern ihre Erscheinungsweise: Sie ist das materielle Denken, das sich selbst formt.

In diesem Sinne bedeutet die Frage nach der ästhetisch handelnden Materie nicht, das Subjekt aufzulösen, sondern es in den Prozess des Werdens einzuschreiben. Der Hörer, die Komponistin, die Maschine, der Raum – sie alle sind Teil eines gemeinsamen Vibrationsfeldes, das Denken, Empfinden und Materie in eine ununterscheidbare Bewegung bringt. Die ästhetische Erfahrung wird zu einer Form des Ko-Agierens, zu einer Praxis der Aufmerksamkeit gegenüber der Eigenaktivität des Realen.

Damit nimmt Musik im Horizont des Neo-Materialismus eine exemplarische Stellung ein. Sie macht erfahrbar, dass Ästhetik nicht die Reflexion über Form ist, sondern ein Feld der Affizierbarkeit – ein Ort, an dem Materie zu denken beginnt. Musik wird so zur Metapher und zugleich zur Methode eines neuen Verständnisses von Welt: nicht als Summe von Dingen, sondern als Geflecht von Klängen, in dem alles resoniert.

Diese Perspektive öffnet den theoretischen Raum, den die folgenden Kapitel ausloten: Wie lässt sich eine Ontologie des Klangs denken, die physikalisch, sozial und ästhetisch zugleich ist? Wie kann Hören zu einer Praxis der Teilhabe an materiellen Prozessen werden, ohne das Kritische preiszugeben? Und schließlich: Welche Formen von Verantwortung entstehen, wenn Musik nicht mehr Repräsentation, sondern Mit-Schwingen der Welt ist?

Kapitel 2 – Klang als materielle Prozessualität

Wenn der Klang in den Mittelpunkt einer materialistischen Ästhetik rückt, geschieht dies nicht, um ein weiteres metaphysisches Prinzip zu etablieren, sondern um die Frage nach der Form des Wirklichen neu zu stellen. Klang ist weder Objekt noch Symbol, sondern Bewegung, Differenz, Übergang. In ihm erscheint Materie nicht als feste Substanz, sondern als Verhalten, als dynamisches Geflecht aus Kräften und Resonanzen. Eine Theorie des Klangs ist daher immer auch eine Theorie des Werdens – sie betrifft das, was zwischen den Dingen geschieht, bevor es sich in stabile Formen übersetzt.

Der Begriff der „materiellen Prozessualität“ bezeichnet dabei jene Zone, in der das Sinnliche und das Ontologische ununterscheidbar werden. Der Klang zeigt, dass Materie nicht schweigt, sondern zeitlich schwingt; dass sie nicht bloß Widerstand leistet, sondern eigene rhythmische Gesetzmäßigkeiten hervorbringt. Wo klassische Ästhetik den Stoff als Träger der Form betrachtete, rückt nun die zeitliche Dynamik selbst in den Vordergrund. Der Klang ist kein Medium, das etwas transportiert, sondern ein Ereignis, das Relationen hervorbringt.

In dieser Perspektive öffnet sich das Denken des Klangs zugleich nach zwei Richtungen: einer physikalisch-ontologischen und einer ästhetisch-erfahrungsbezogenen. Einerseits ist jede Klanggestalt Resultat von Bewegung – von Wellen, Druck, Resonanz, Interferenz –, also von Kräften, die sich in Zeit entfalten und in Raum übertragen. Andererseits ist Hören niemals rein rezeptiv; es ist eine Weise des Mit-Schwingens, ein teilnehmendes Wahrnehmen, das selbst zum Element des Geschehens wird. Zwischen Schwingung und Wahrnehmung entsteht ein Raum der gegenseitigen Bedingtheit, in dem das Ästhetische zu einer Form materiellen Denkens wird.

Die folgenden Überlegungen nehmen diese doppelte Bewegung auf. In Abschnitt 2.1 wird der Begriff einer Vibrationsontologie entfaltet, die Klang als paradigmatische Form des Werdens begreift – als Relation, nicht als Ding. In 2.2 geht es um die paradoxe Materialität des vermeintlich „Immateriellen“, um das Spannungsfeld zwischen physikalischer Energie und ästhetischer Erscheinung. Und 2.3 führt diese Linien zusammen, indem es die Genealogie des Hörens von Helmholtz' akustischer Physik bis zu Barads agentiellem Realismus verfolgt – ein Weg, der zeigt, dass der Klang weder Natur noch Zeichen, sondern eine intra-aktive Wirklichkeit ist.

Eine materialistische Musikästhetik beginnt somit dort, wo Musik nicht mehr als Sprache des Geistes, sondern als Artikulation der Materie verstanden wird. Der Klang ist kein Träger des Sinns, sondern dessen zeitliches Entstehen – eine Praxis, in der Materie und Wahrnehmung denselben Rhythmus teilen.

2.1 Vibrationsontologie: Von Schwingung zu Relation

Wenn man den Klang nicht als Objekt, sondern als Geschehen begreift, rückt die Schwingung ins Zentrum jeder ästhetischen Ontologie. Sie ist nicht einfach physikalisches Faktum, sondern die elementare Bewegung, durch die Welt relational wird. Die Schwingung ist das paradigmatische Geschehen des Zwischen – weder Ursache noch Wirkung, sondern Korrelation in Aktion, rhythmische Differenz, die Realität überhaupt erst zur Erscheinung bringt. Klang ist nicht das Produkt dieser Bewegung, sondern ihre Selbstoffenbarung: ein temporaler Modus, in dem Materie ihre eigene Dynamik hörbar macht.

In der klassischen Physik gilt die Schwingung als messbarer Prozess von Energieübertragung, als Wechselspiel von Potenzial und kinetischer Bewegung. Doch in einem neo-materialistischen Verständnis verwandelt sich dieser Vorgang in ein Modell der ontologischen Ko-Existenz. Jede Schwingung impliziert ein Verhältnis – zwischen Medium und Impuls, zwischen Resonanzkörper und Raum, zwischen Ursache und Wahrnehmung. Das Vibrieren selbst ist Relation, nicht das, was Relationen miteinander verbindet. In diesem Sinn formuliert Christoph Cox eine „vibrational ontology“: Die Welt besteht nicht aus Dingen, sondern aus wellenförmigen Energieströmen, die temporär zu stabilen Formen gerinnen. Materie ist Klang – nicht metaphorisch, sondern strukturell.

Diese Ontologie des Schwingenden bedeutet auch eine Revision der herkömmlichen Hierarchie zwischen Stoff und Form. Die Schwingung kennt keine Oberfläche, keine Dauerhaftigkeit im traditionellen Sinn; sie ist pure Bewegung ohne Substrat. Doch gerade dadurch wird sie zu einem Denkbild der Materialität selbst: Materie ist nichts, was bleibt, sondern das, was sich hält, indem es sich verändert. Sie ist Prozess, nicht Produkt. In dieser Perspektive verliert die Trennung von Physischem und Ästhetischem ihre Gültigkeit – denn die ästhetische Erfahrung ist nichts anderes als das Mitschwingen im Vibrationsfeld der Welt.

Diese Sicht lässt sich bis in romantische und naturphilosophische Traditionen zurückverfolgen. Johann Wilhelm Ritter etwa verstand Elektrizität als „bewegte Polarität“, als ständige Oszillation zwischen Gegensätzen. In dieser Oszillation erkannte er den

Urcharakter des Lebendigen: ein Strom, der nicht repräsentiert, sondern differenziert. Ritters Experimentierästhetik war eine frühe Form dessen, was man heute als „performative Ontologie“ bezeichnen könnte – ein Denken, das Wissen im Akt des Erlebens verortet. Auch Schellings Begriff der Produktivität und Goethes Metamorphosenlehre lassen sich in dieser Perspektive lesen: als frühe Versuche, eine Ontologie der Bewegung zu formulieren, in der Form nichts anderes ist als ein Moment im Fluss der Kräfte.

Der neo-materialistische Gedanke der Schwingung knüpft hier an, verschiebt aber den Akzent: Nicht mehr der Geist, der die Bewegung fasst, steht im Mittelpunkt, sondern die Bewegung selbst als epistemisches Subjekt. Karen Barads Begriff der „Intra-Action“ greift diese Idee auf, indem er zeigt, dass Relationen nicht zwischen vorher existierenden Entitäten stattfinden, sondern diese erst konstituieren. Das Vibrieren ist so gesehen kein sekundäres Phänomen, sondern die ontologische Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung.

Wenn Musik als paradigmatische Form dieser Vibrationsontologie gilt, dann nicht, weil sie „geistig“ oder „symbolisch“ wäre, sondern weil sie die Dynamik der Materie selbst hörbar macht. In jeder Klangwelle, in jeder Interferenz zeigt sich, dass Sein nicht statisch, sondern rhythmisch ist. Das Ohr wird in diesem Prozess zum Teil des Systems – Resonanzorgan einer Welt, die nicht spricht, sondern schwingt.

Eine neo-materialistische Musikästhetik begreift daher Klang nicht als Repräsentation, sondern als Ereignis der Relation. Die Schwingung ist der kleinste gemeinsame Nenner von Energie, Wahrnehmung und Materie. In ihr verschmelzen physikalischer Prozess, ästhetische Erfahrung und ontologische Struktur. Wer Klang denkt, denkt Bewegung; wer hört, hört Welt.

2.2 Die Materialität des Immateriellen – zwischen Physik und Wahrnehmung

Kaum ein Phänomen stellt die Frage nach der Materialität so radikal wie der Klang. Er scheint körperlos und flüchtig, ohne Substanz oder greifbare Form. Doch gerade in dieser Flüchtigkeit liegt seine eigentümliche Dichte: Klang ist Materie in Bewegung, eine Erscheinung des Physischen, die sich nur im Moment des Verschwindens manifestiert. Er ist das Paradox der sinnlichen Gegenwart: zugleich real und immateriell, sinnlich erfahrbar und doch entziehend.

Eine neo-materialistische Musikästhetik muss daher mit der Spannung umgehen, dass Klang zwischen dem Physikalischen und dem Wahrnehmbaren oszilliert. Helmholtz' klassische Akustik, die Klang als Schwingung von Luftmolekülen definierte, schuf die Grundlage für eine objektive Theorie des Hörbaren. Doch sie reduzierte das Klanggeschehen auf seine messbaren Parameter – Frequenz, Amplitude, Wellenform – und blendete damit das aus, was den Klang ästhetisch macht: sein emergentes Verhältnis zu Raum, Körper und Bewusstsein. Wenn wir hören, nehmen wir nicht Moleküle wahr, sondern Atmosphären. Klang wird zur Materialität des Immateriellen, weil er die Vermittlung selbst zum Ereignis werden lässt.

Der Übergang vom Physikalischen zum Ästhetischen ist kein einfacher Sprung zwischen Sphären, sondern eine Transformation innerhalb der Materie selbst. Karen Barads Konzept der „intra-action“ erlaubt, diesen Übergang als performativen Prozess zu denken: Klang ist nicht etwas, das sich bewegt, sondern etwas, das Bewegung ist. Seine Materialität entsteht nicht vor der Wahrnehmung, sondern mit ihr. Das Hörereignis ist eine Verflechtung von Vibrationsenergie, räumlicher Akustik, technischen Apparaturen und leiblicher Resonanz – ein materielles Netzwerk der Erfahrung, in dem der Hörer ebenso Teil des Geschehens ist wie das Schwingende selbst.

Diese Einsicht führt über die Naturwissenschaft hinaus in eine ästhetische Ontologie, die nicht mehr zwischen „dem Objektiven“ und „dem Subjektiven“ unterscheidet. Klang ist weder „reales Signal“ noch „mentale Projektion“, sondern ein relationales Geschehen, das beide Pole im Akt des Hörens verschränkt. Maurice Merleau-Ponty sprach vom „Fleisch der Welt“, das Subjekt und Objekt gleichermaßen durchdringt – Klang wäre in dieser Terminologie die Vibration dieses Fleisches, seine temporale Signatur. Das Hören wird zur Erfahrung einer gemeinsamen Materialität, in der Wahrnehmung nicht mehr bloße Rezeption, sondern Mitproduktion ist.

Diese Verschiebung hat auch erkenntnistheoretische Konsequenzen. Wenn Klang nicht unabhängig von seiner Wahrnehmung existiert, dann verliert die Ästhetik ihren Beobachterstandpunkt. Der Hörer ist nicht mehr der distanzierte Zeuge eines klingenden Objekts, sondern eine Resonanzfigur, deren Wahrnehmung Teil des klanglichen Gefüges wird. Das bedeutet zugleich: Auch das Immaterielle ist nie ohne Materie. Jeder digitale Sound, jeder synthetische Ton, jede Stille im Lautsprecherraum ist gebunden an Energieflüsse, an Strom, Spannung, Vibration, Wärme. Das scheinbar Entkörperlichte der elektronischen Musik zeigt, wie sich Materialität im Medium transformiert, nicht wie sie verschwindet.

Hier liegt der entscheidende Bruch mit traditionellen ästhetischen Theorien, die Musik als „ideale“ Kunst begriffen – als unmittelbaren Ausdruck geistiger oder emotionaler Form. Eine neo-materialistische Perspektive dagegen insistiert darauf, dass gerade die „Reinheit“ der Musik eine Illusion der Entkörperlichung ist. Der Klangkörper, das Instrument, der Resonanzraum, die Schallwelle – sie alle sind Ko-Akteure des musikalischen Ereignisses. Das, was wir „Musik“ nennen, entsteht aus einem vielschichtigen Zusammenspiel von Energie, Medium, Körper und Wahrnehmung – eine polyphone Materialität, die sich nicht auf eine Dimension reduzieren lässt.

Der Begriff der „Materialität des Immateriellen“ benennt somit keinen Widerspruch, sondern eine methodische Herausforderung: Wie kann eine Ästhetik klingen, die sich ihrer eigenen physischen Bedingtheit bewusst ist? Musik wäre dann nicht mehr Repräsentation des Unsichtbaren, sondern Epiphanie der Materie, Moment ihrer Selbstartikulation. Das Hören verwandelt sich in eine Form des Mit-Seins, in der die Grenze zwischen physikalischem Ereignis und ästhetischem Erleben verwischt.

So verstanden, wird der Klang zum Paradigma einer neuen Materialität, die sich durch das Unfassbare hindurch artikuliert. Das Ohr, dieser empfindlichste aller Sinne, wird zum philosophischen Ort – dort, wo die Welt nicht gesehen, sondern erfahren wird, als

Schwingung, als Kontakt, als energetische Nähe. Musik ist dann kein Abbild, sondern eine Form des Weltwerdens: das Immaterielle als der tiefste Ausdruck materieller Präsenz.

2.3 Von Helmholtz zu Barad: Klang als intra-aktives Gefüge

Die Geschichte des Nachdenkens über Klang lässt sich als eine Bewegung von der Repräsentation zur Relation, vom Modell zur Performanz, von der Idee zum Ereignis erzählen. Helmholtz markiert in diesem Zusammenhang einen entscheidenden Übergang: Er übersetzt das sinnliche Phänomen des Klangs in eine wissenschaftlich kontrollierbare Ordnung von Frequenzen, Partialtönen und Resonanzen. Sein Werk, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, begründet im 19. Jahrhundert die moderne Akustik – und damit eine Epistemologie, in der Klang messbar, reproduzierbar und objektivierbar wird.

Doch genau diese Objektivierung setzt das voraus, was der Neo-Materialismus heute zu dekonstruieren versucht: die Vorstellung, dass Klang eine Eigenschaft von Dingen sei, die unabhängig von ihrer Wahrnehmung existiert. Helmholtz' Laborversuch isoliert die Schwingung, um sie rein physikalisch zu beschreiben – und erzeugt damit eine epistemische Geste, die Klang aus seinem lebendigen, relationalen Kontext herauslöst. Das Ohr wird in dieser Perspektive zum Instrument, nicht zum Mitspieler. Klang „ist“ etwas, das analysiert, nicht etwas, das geteilt wird.

Karen Barads Konzept der intra-action (im Unterschied zur inter-action) kehrt diese Perspektive um. Sie geht davon aus, dass die beteiligten Entitäten – Schallquelle, Medium, Hörer, Raum – nicht vorab existieren, um dann miteinander in Beziehung zu treten, sondern erst durch diese Beziehungen hervorgebracht werden. Klang ist also kein Signal, das von einem Ort zum anderen wandert, sondern ein Ereignis der gegenseitigen Konstitution. Die Schallwelle existiert nicht „an sich“, sondern nur als relationales Gefüge von Materie und Wahrnehmung, Energie und Medium.

Aus dieser Sicht wäre Helmholtz' Akustik keine falsche, sondern eine unvollständige Beschreibung: Sie zeigt, was schwingt, aber nicht wie Schwingung Welt hervorbringt. Die Intra-Aktion betont, dass Klang nicht innerhalb eines gegebenen Raumes geschieht, sondern Raum selbst als Ergebnis klanglicher Prozesse verstanden werden kann. Das Echo, die Resonanz, der Nachhall – sie alle sind nicht nur Begleiterscheinungen, sondern Formen der räumlichen Produktion. Das Ohr hört also nicht im Raum, es hört Raum, indem Klang Raum konstituiert.

Diese Perspektive verschiebt auch die Rolle des Hörers: Er ist kein passiver Empfänger, sondern eine materiell-aktive Schwelle, ein Resonanzpunkt in einem dynamischen Netzwerk. Das Hören selbst wird zum Akt der Intra-Aktion – die Bewegung der Luft, die Vibration des Trommelfells, die neuronalen Impulse, die affektive Reaktion – sie alle bilden ein Ensemble, das nicht zwischen Natur und Kultur, Physik und Subjekt trennt. In der Sprache Barads: Die Grenzen zwischen Akteur und Welt sind phänomenologisch durchlässig, sie entstehen nur im Moment der Begegnung.

In dieser Hinsicht wird die Musik zu einem Modell epistemischer und ästhetischer Teilhabe. Jede klangliche Erfahrung ist ein performativer Vollzug, in dem sich Wissen, Wahrnehmung und Materie gegenseitig hervorbringen. Die Partitur, das Instrument, der Körper, die Luftsäule, der Stromkreis – all diese Elemente bilden ein intra-aktives Gefüge, das sich selbst organisiert. Klang ist hier kein sekundäres Produkt, sondern das Medium, durch das sich Materie versteht.

Diese Sichtweise eröffnet auch eine neue Lesart von Helmholtz selbst: Vielleicht war seine eigentliche Leistung nicht die Reduktion des Klangs auf Zahlen, sondern die Einsicht, dass jede Tonempfindung ein komplexes Gefüge ist – eine Schnittstelle zwischen Physik und Physiologie, eine frühe Form von Materialismus *avant la lettre*. Seine Apparaturen, Resonatoren, Membranen und Messinstrumente waren, ohne es zu wissen, Teil einer experimentellen Ontologie: Sie zeigten, dass Klang sich nur durch seine technische Vermittlung artikulieren kann.

Damit berührt Barads Intra-Aktionsdenken auch die ästhetische Dimension des Technischen. Der Lautsprecher, das Mikrofon, der Raum selbst werden zu Akteuren – nicht zu bloßen Vermittlern, sondern zu materiellen Ko-Autoren des Ereignisses. Musik im digitalen oder elektroakustischen Zeitalter zeigt das mit unüberhörbarer Deutlichkeit: Der „Klang“ ist nicht mehr vom Apparat zu trennen, der ihn erzeugt. Die Technik ist keine transparente Hülle, sondern eine Ontogenese – sie bringt Klang hervor, indem sie die Bedingungen seiner Möglichkeit materialisiert.

In dieser Perspektive erscheint die Musik als ein Ort, an dem sich Physik, Ästhetik und Ontologie verschränken. Sie ist nicht Ausdruck, sondern Handlung der Materie, kein Symbol, sondern Ereignis. Und sie zwingt uns, das Denken selbst als Teil dieses Ereignisses zu verstehen. Helmholtz' Experiment und Barads Theorie sind in diesem Sinn zwei Pole einer gemeinsamen Bewegung: der Versuch, Klang als eine Form des Weltwerdens zu denken – als eine Praxis, in der Materie spricht, indem sie schwingt.

3. Soziale Materialität des Klangs

Wenn Klang – wie der Neo-Materialismus nahelegt – nicht bloß Ausdruck, sondern Ereignis der Materie ist, dann muss auch die soziale Dimension dieses Ereignisses neu gedacht werden. Denn kein Klang schwingt im leeren Raum. Jede musikalische Erfahrung, jede Vibration, die das Ohr erreicht, ist in ein Netzwerk aus technischen Apparaten, ökonomischen Strukturen und kulturellen Praktiken eingebettet. Das bedeutet: Die Materialität des Klangs ist immer auch sozial. Sie umfasst nicht nur Schallwellen, Körper und Instrumente, sondern auch Produktionsbedingungen, Distributionswege, Besitzverhältnisse und Machtkonstellationen.

Adorno hatte früh erkannt, dass Musik in der Moderne untrennbar mit gesellschaftlicher Vermittlung verbunden ist. Doch wo er diese Vermittlung als Verlust ästhetischer Autonomie – als Unterwerfung der Musik unter die Kulturindustrie – beklagte, eröffnet sich aus neo-materialistischer Perspektive ein anderes Verständnis: Die soziale Vermittlung ist nicht bloß eine äußere Bedingung, sondern ein konstitutiver Teil der musikalischen Realität. Klang

„existiert“ nicht außerhalb der Medien, Märkte oder Diskurse, die ihn formen. Er entsteht aus ihnen, er wird durch sie hörbar – und verändert sich mit ihnen.

Die Materialität des Klangs ist daher nicht nur eine Frage der Akustik, sondern auch eine der Macht. Wer verfügt über die technischen Mittel, Klang zu erzeugen, zu verbreiten, zu hören? Wer besitzt die Apparate, die Archive, die Plattformen? Klang ist hier nicht nur Energie, sondern Kapital, nicht nur Vibration, sondern Dispositiv – ein Ensemble aus Technik, Wissen und Ökonomie, das Wahrnehmung organisiert. Die Musikindustrie, Streamingdienste, algorithmische Empfehlungssysteme und die Ökonomie der Aufmerksamkeit sind nicht zufällige Kontexte, sondern die heutigen Resonanzräume, in denen Klang sozial wirksam wird.

Und doch wäre es zu kurz gegriffen, den Klang bloß als Symptom dieser Machtverhältnisse zu begreifen. Denn seine materielle Dimension entzieht sich zugleich jeder totalen Kontrolle. Das Schwingen, das Rauschen, das Nebengeräusch, der Feedback-Loop – sie alle markieren Momente, in denen der Klang seine eigene Agency behauptet, in denen er das System, das ihn instrumentalisiert, zum Vibrieren bringt. Gerade die physikalische und affektive Unkontrollierbarkeit des Klangs kann als Ort des Widerstands gelesen werden. Er lässt sich nie vollständig in Form, Ware oder Signal verwandeln.

Die soziale Materialität des Klangs besteht also in einem paradoxen Doppelcharakter: Er ist zugleich Träger sozialer Strukturen und Ort ihrer Destabilisierung. In der Popmusik ebenso wie in der Avantgarde, im Konzertsaal ebenso wie im digitalen Feed, begegnen wir diesem Doppelspiel von Einschreibung und Überschreitung, von Kontrolle und Eigensinn. Das macht Klang zu einem bevorzugten Schauplatz des heutigen ästhetisch-politischen Denkens.

Eine neo-materialistische Musikästhetik kann daher nicht bei der reinen Phänomenalität des Klangs stehen bleiben. Sie muss auch seine Zirkulation denken – die Weisen, in denen er produziert, reproduziert, geteilt und gehört wird. Erst darin wird er zu einem sozialen Akteur, zu einem Medium der Macht und der Resonanz. Das folgende Kapitel untersucht diese Dialektik: zwischen der technischen und ökonomischen Organisation des Klangs, seinen ästhetischen Formen – Populär- wie Avantgarde – und seiner energetischen Funktion im sozialen Raum.

Musik ist hier nicht mehr der Ausdruck einer Gesellschaft, sondern eine Form ihrer Materialisierung. Sie macht hörbar, wie Macht klingt – und wie Materie sich gegen ihre Einhegung zur Wehr setzt.

3.1 Klang und Macht: Kulturindustrie, Medialität, Distribution

Klang ist niemals unschuldig – nicht, weil er notwendig ideologisch wäre, sondern weil jede seiner Erscheinungsformen in ein Netz aus materiellen, technischen und ökonomischen Bedingungen eingelassen ist. Musik klingt nie außerhalb der Welt; sie ist immer schon eine Form ihrer sozialen Organisation, in der Energie, Technik, Körper und Macht einander

durchdringen. Eine neo-materialistische Musikästhetik kann diesen Zusammenhang nicht als bloßes soziologisches Umfeld behandeln, sondern muss ihn in das Herz der klanglichen Ontologie selbst einschreiben. Denn die Art, wie Klang erklingt, ist untrennbar von der Art, wie er produziert, verteilt und gehört wird.

Die Kulturindustrie, wie Adorno sie beschrieben hat, war der erste Versuch, diese Verflechtung systematisch zu denken. Adorno sah in der technischen Reproduzierbarkeit der Musik – von der Schallplatte bis zum Radio – nicht nur eine Erweiterung ihrer Reichweite, sondern eine Verwandlung ihrer Materialität. Klang, der einst an den Körper des Musikers, an den Raum der Aufführung und an die Unwiederholbarkeit des Moments gebunden war, wurde nun standardisiert, verdichtet, in Warenform gegossen. Das, was er „Verdinglichung“ nannte, war nicht bloß ökonomisch, sondern ontologisch gemeint: Der Klang verliert seine Prozessualität und wird zur fixierten Spur.

Doch der Neo-Materialismus eröffnet eine differenziertere Perspektive auf diesen Prozess. Er erkennt in der medialen Vermittlung nicht nur einen Verlust, sondern auch eine Transformation. Die Apparatur – vom Mikrofon über den Tonträger bis zur digitalen Plattform – ist keine bloße Hülle, sondern ein aktiver Teil des Klanggeschehens. Die Maschine ist nicht der Feind der Musik, sondern ihr neuer Resonanzkörper. Jeder Lautsprecher, jeder Algorithmus, jedes Interface formt den Klang, der durch ihn hindurchgeht, und wird damit selbst zum Akteur. Die Kulturindustrie produziert keine bloßen Kopien, sondern neue Aggregatzustände des Hörbaren.

Die Logik der Distribution bestimmt heute die Form des Klangs ebenso sehr wie seine Komposition. Der Song, der über Spotify, Apple Music oder TikTok zirkuliert, ist ein hybrides Produkt aus akustischer Energie, digitalen Daten und ökonomischer Kalkulation. Sein Rhythmus folgt der Ökonomie der Aufmerksamkeit: kurze Intros, sofortige Hooklines, algorithmisch optimierte Lautheitsprofile. Was einst ästhetische Entscheidung war, wird zum Effekt einer infrastrukturellen Rationalität. Klang wird im wahrsten Sinne des Wortes komprimiert – technisch durch Datenreduktion, sozial durch Zeitökonomie. Doch diese Kompression ist zugleich eine neue Form von Materialität: Sie verwandelt Musik in ein flüchtiges, ubiquitäres Medium, das seine eigene Präsenz im Modus des Verschwindens entfaltet.

Hier begegnen sich Adorno und der Neo-Materialismus auf paradoxe Weise. Wo Adorno den Verlust des auratischen Moments beklagte, erkennt der Neo-Materialismus in der technischen Vermittlung einen neuen Ort des Werdens. Die Apparatur wird nicht nur zur Bedingung der Produktion, sondern zur Erweiterung der Sinnlichkeit. Die Medieninfrastruktur ist nicht äußerlich zur Musik, sondern ein Teil ihrer ontologischen Textur. Sie entscheidet darüber, was hörbar wird – welche Frequenzen verstärkt, welche verdrängt, welche überhaupt als „Musik“ erkennbar sind. Klangpolitik ist somit Frequenzpolitik: ein Kampf um die Räume des Hörens, um Zugang, Sichtbarkeit, Speicherbarkeit.

Gleichzeitig darf dieser Gedanke nicht in eine techno-optimistische Ontologie münden. Denn die Medialität des Klangs ist auch die Struktur seiner Kontrolle. In der algorithmischen Selektion der Streamingdienste, in der Formatierung durch Plattformökonomien, in der Überwachung durch Datentracking manifestiert sich eine neue Form der akustischen Gouvernementalität. Das Hören wird reguliert, nicht nur durch Geschmack, sondern durch

Systemarchitekturen, die Affekte und Aufmerksamkeit kapitalisieren. Die Klanglandschaft des 21. Jahrhunderts ist eine kybernetische – durchzogen von Feedback-Schleifen, Optimierungsalgorithmen und unsichtbaren Hierarchien.

Und doch: Klang bleibt nicht restlos domestizierbar. Seine physische und affektive Dimension entzieht sich der totalen Rationalisierung. Das Rauschen, das Knacken der Schallplatte, der unberechenbare Hall eines Raums – all diese Momente erinnern daran, dass die Materie selbst mitredet, dass sie nie völlig transparent oder beherrschbar wird. Der Eigensinn der Schwingung ist das, was die Macht nie ganz erfassen kann. Klang kann zurückschlagen, kann stören, kann den Hörer körperlich affizieren, bevor dieser begrifflich reagiert. In diesem Sinn ist Musik immer auch eine Mikropolitik der Resonanz, eine Bewegung, die Körper, Zeit und Affekt miteinander verschränkt.

Wenn man den Klang so versteht, wird Macht nicht länger als äußerer Zwang begriffen, sondern als Verteilung der Materialität. Macht strukturiert, welche Klänge gehört werden, aber auch, welche ungehört bleiben; sie ordnet die akustische Welt – nicht als abstrakte Ideologie, sondern als konkrete Schwingungsverteilung. Doch innerhalb dieser Ordnung arbeitet die Materie weiter: Sie produziert Interferenzen, Überschüsse, Echos, in denen das System selbst zu vibrieren beginnt.

Eine neo-materialistische Theorie des Klangs begreift also die Kulturindustrie nicht als bloßes Gegenbild der Autonomie, sondern als Feld materieller Verflechtungen, in dem ästhetische, technische und ökonomische Kräfte ununterscheidbar ineinander übergehen. Die Aufgabe einer solchen Ästhetik wäre nicht, sich von der Medialität zu reinigen, sondern sie kritisch zu durchhören: den Klang der Macht hörbar zu machen, aber auch die Macht des Klangs, der sich der Macht entzieht.

So verstanden, ist Musik weder der Klang der Freiheit noch der des Systems, sondern das Vibrieren ihrer Berührung – jener Zwischenraum, in dem Materie, Technik und Gesellschaft sich gegenseitig artikulieren. Jede Note, jeder Klick, jedes Rauschen ist eine Spur dieser Spannung: das Echo einer Welt, die sich in Klang verwandelt, um gehört zu werden.

3.2 Populäre und avantgardistische Formen — zwei Modi der ästhetischen Organisation

Wenn die Materialität des Klangs zugleich physisch, technisch und sozial gedacht wird, dann hebt sich die konventionelle Trennung zwischen „Pop“ und „Avantgarde“ auf als simple Werturkunde; statt dessen treten zwei unterschiedliche Weisen der Organisation klanglicher Materie hervor. Diese Weisen sind nicht nur Stilbegriffe, sondern operative Formationen: sie ordnen Energie, Zeit, Apparate und Körper so, dass bestimmte Arten von Hören, Teilhabe und Wirkung hervorgebracht werden. Pop und Avantgarde sind demnach nicht bloß Musiktypen, sondern konkurrierende Materialregime, die jeweils spezifische Verkettungen von Produktion, Distribution und Rezeption herstellen.

Zunächst: Populäre Musik funktioniert primär als Zirkulationsmaschine. Ihre Materialität ist auf Anschlussfähigkeit hin konfiguriert. Das heißt konkret: kompositorische Entscheidungen,

klangliche Arrangements, Produktionspraktiken und Vermarktungsstrategien orientieren sich an Präferenzen der Reproduzierbarkeit, der sofortigen Erkennbarkeit und der körperlich affektiven Wirkmächtigkeit. Die Hookline, das rhythmische Pattern, der Mix, der Pegel — all diese Faktoren sind Verfahren zur Energiespeicherung und -freisetzung. Pop organisiert Schwingung so, dass sie in sozialen Netzen maximale Resonanz erzeugt: sie synchronisiert Körper (Tanz), Aufmerksamkeit (Looping in Streams), Erinnerung (Melodische Wiederholung) und ökonomische Verwertung (Playlist-Platzierungen).

Die materiellen Infrastrukturen sind dabei konstitutiv: Studio-Hardware, DAWs, Loudness-Normen, Kompressionsalgorithmen, Plattform-APIs und Empfehlungslogiken sind keine marginalen Hilfsmittel, sondern Teile der akustischen Form. Das spezifische Klangbild zeitgenössischen Pops — vielfach „loud“, transparent gemischt, rhythmisch fokussiert — ist das Ergebnis technischer Vorgaben und ökonomischer Anreize. Daraus folgt: Pop ist Materialpolitik in Reinform. Er verteilt Frequenzräume (was hörbar wird), Zeitfenster (wie lange ein Song wirkt), Speicherplätze (welche Tracks archiviert und wiedergegeben werden) und soziale Energie (welche Körper involviert werden). Pop steuert kollektive Affektströme; er macht gesellschaftliche Schwingungsräume stabil und berechenbar.

Dieser Stabilisierungseffekt ist historisch und praktisch wirksam. In ökonomischer Hinsicht erzeugt Pop standardisierte Produkte, die sich planbar monetarisieren lassen; in sozialer Hinsicht schafft er wiedererkennbare kulturelle Konsense; in leiblicher Hinsicht produziert er kollektive Rhythmen. Doch diese Stabilität hat Kosten: Sie bedingt Vereinfachung, Formateinschränkung, Homogenisierung. Hier setzt die Kritik an, die – in der Tradition Adornos – den Verlust des Singularen beklagt. Aber die bloße Verurteilung der Standardisierung greift zu kurz, wenn sie die produktive Dimension dieser Materialorganisation übersieht: Pop erzeugt verbindende Energie. Seine Wiederholungen sind nicht nur Marktlogik, sie sind auch Praktiken sozialisierender Körperlichkeit.

Demgegenüber operiert die Avantgarde als Erkundungsapparat der Materialität selbst. Ihre Praxis ist typischerweise nicht auf sofortige Zirkulation angelegt, sondern auf Destabilisierung, Verlängerung, Fragmentierung und Modifikation von klanglichen Prozessen. Avantgardistische Operationen — von experimenteller Elektronik über freie Improv bis zu elektroakustischen Drone-Formen — versuchen, die selbstverständlichen Mechanismen des Hörens zu stören. Sie führen Verfahren ein, die Hören verlangsamen, Materialitäten freilegen oder instrumentale Apparate umkehren: Langdauern, Mikrotonalität, Geräusch, minimale Differenz, Feedback-Loops, räumliche Distribution. Diese Strategien produzieren eine andere Materialität: die der Kontemplation, der Verfremdung, des sensorischen Verschiebens.

Avantgarde ist damit kein bloßer Gegenentwurf zur Ökonomie der Popkultur. Sie ist ein Laboratorium, das Prinzipien der Klangentstehung selbst untersucht: die Physik des Schalls, die Rückkoppelungen zwischen Apparaten, die Perzeption von Dauer. Dadurch generiert sie sowohl epistemische Einsichten — etwa über die Affektökonomie des Bassimpulses oder die taktile Wirkung tiefer Frequenzen — als auch politische Potenziale: Indem sie Hörgewohnheiten ad absurdum führt oder Affekte entkoppelt, eröffnet sie Räume für Anders-Werden der Ohren — für ein Hören, das nicht mehr sofort anschlussfähig ist und daher die Logiken des Marktes, die Routinen des Konsums und die automatischen Muster der Aufmerksamkeit durchbricht.

Im digitalen Zeitalter jedoch beginnen die Regime einander zu überlappen und zu transformieren. Digitale Produktionsmittel machen avantgardistische Techniken massen- bzw. zumindest breit zugänglich: Sampling, granular synthesis, algorithmisches Generieren und Home-Recording reduzieren die Hürde zur experimentellen Praxis. Gleichzeitig übernimmt Pop avantgardistische Figurationen — Störgeräusche, fragmentierte Rhythmen, Mikro-Ästhetiken — und assimiliert sie in skalierbare Formate. Es entsteht ein Kontinuum hybrider Formen: Künstlerinnen vermischen noise mit chartkompatiblen Strukturen; experimentelle Strategien werden in Streaming-konforme Kürze übersetzt; algorithmisch gesteuerte Playlists bringen scheinbar heterogene Produkte zusammen.

Diese Durchmischung schafft neue materialästhetische Probleme: Wenn avantgardistische Verfahren in massenhafte Verbreitung gelangen, verändern sich die Bedingungen ihrer Wirkung. Was im Labor als störend und denkend fungiert, wird im Feed zum Stil-Token. Umgekehrt: Wenn Pop Techniken der Avantgarde übernimmt, steigert sich die Komplexität der mainstreamigen Klangmaterialität; dies kann zu einem Mehr an sinnlicher Dichte führen, aber auch zur instrumentellen Aneignung von Differenz. Die Frage lautet damit nicht mehr, ob Pop oder Avantgarde „besser“ sind, sondern wie ihre jeweiligen Materialregime aufeinander wirken und welche sozialen Effekte diese Wechsel vergegenwärtigen: neue Formen der Aneignung, neue Hörkurateure, veränderte ökonomische Wertzuschreibungen.

Zentral bleibt, dass beide Modi auf energetische Effizienz zielen — wenn auch mit unterschiedlichen Zielen. Pop optimiert für Breitenwirkung; Avantgarde optimiert für Wahrnehmungsverschiebung und ontologische Infragestellung. Beide sind steuernde Formen der Materialität: die eine stabilisierend, die andere destabilisierend. Eine neo-materialistische Ästhetik muss deshalb zwei Perspektiven gleichzeitig einnehmen: Sie muss die infrastrukturelle Funktionsweise von Populärmusik analysieren (wie Algorithmen, Normen, Produktionsworkflows Klangmaterial normalisieren) und zugleich die experimentellen Praktiken freilegen, die die ontologischen Möglichkeiten des Klangs erweitern.

Politisch ist diese Doppelperspektive notwendig, weil beide Modi unterschiedliche Chancen und Risiken bergen. Die Popularisierung avantgardistischer Verfahren kann eine Demokratisierung klanglicher Bildung bewirken; sie kann aber genauso schnell zu deren Vereinnahmung durch Marktlogiken führen. Die Avantgarde kann Kritikräume eröffnen, die Pop systemisch überformt; Pop kann kollektive Erfahrungen stiften, die politisches Potential mobilisieren. Die Aufgabe kritischer Ästhetik besteht darin, diese Prozesse nicht als einfache Hierarchie zu lesen, sondern als Materialdynamiken, die Formen von Macht, Widerstand und Sinnhorizont produzieren.

Abschließend lässt sich sagen: Pop und Avantgarde sind zwei sich überlagernde Materialstrategien, durch die Klang gesellschaftlich wird. Sie konstituieren Hörräume und Körperlichkeiten, sie strukturieren Aufmerksamkeit und Affekt, sie verteilen Ressourcen und Erinnerungen. Eine neo-materialistische Musikästhetik begreift diese Modi nicht als gegensätzliche Ideale, sondern als funktional unterschiedliche, oft verflochtene Mechanismen der Produktion musikalischer Materie — Mechanismen, deren Analyse uns lehrt, wie Klang in die Welt wirkt und wie die Welt durch Klang antwortet.

3.3 Ökonomie der Aufmerksamkeit: Musik als Energie im sozialen Raum

Die Gegenwart der Musik ist die Gegenwart der Aufmerksamkeit. In einer Welt, in der jedes Geräusch potenziell zum Content, jede Stimmung zum Algorithmus, jeder Klick zum Messwert geworden ist, verschiebt sich die ästhetische Logik des Klangs in eine neue Dimension: Sie wird ökonomisch. Doch diese Ökonomie der Aufmerksamkeit ist nicht bloß eine Metapher für kapitalistische Verwertung, sondern eine ontologische Bedingung für das Hörbare im digitalen Zeitalter. Klang zirkuliert heute nicht nur als Kunst, sondern als Energieform — und diese Energie folgt Regeln, die zugleich physikalisch, sozial und ökonomisch sind.

Musik ist in diesem Sinne kein abgeschlossenes Werk, sondern ein Ereignis im energetischen Kreislauf des Sozialen. Jede musikalische Geste — sei es der Bassimpuls im Club, das Hintergrundrauschen eines Cafés oder die algorithmisch generierte Playlist im Kopfhörer — ist Teil eines Systems, das Affekte, Wahrnehmung und Datenverkehr miteinander verschaltet. Das Ökonomische tritt nicht als äußerer Zwang auf, sondern als Bedingung der Schwingung selbst: Klang braucht Aufmerksamkeit, um zu existieren. Ohne ein Ohr, das hört — oder einen Algorithmus, der registriert — bleibt die Schwingung unvollständig.

Diese Einsicht führt zu einer entscheidenden Wendung in der Ästhetik. Während die klassische Theorie der Kunst den Blick auf das autonome Werk richtete, das sich der Ökonomie entzieht, muss eine neo-materialistische Musikästhetik anerkennen, dass Klang immer schon in sozialen und technologischen Relationen steht. Die Aufmerksamkeit ist dabei kein passiver Rezeptionsmodus, sondern eine Ressource, ein Rohstoff, der produziert, kanalisiert und ausgebeutet wird. Plattformen wie Spotify, YouTube oder TikTok transformieren den Klang in ein messbares Ereignis — eine Einheit aus Dauer, Klick, Skip-Rate, Verweildauer. Musik wird zur Energiesignatur im Fluss der Daten, und das Ohr zum Sensor im Netzwerk kapitalisierter Wahrnehmung.

Doch diese Reduktion auf Aufmerksamkeit als Ware greift zu kurz. Denn Aufmerksamkeit ist, im materiellen Sinn, auch eine Form der Energieumwandlung. Sie bindet Affekt, lenkt Zeit, moduliert Intensität. Die Aufmerksamkeit, die wir einem Klang schenken, ist keine rein kognitive Aktivität, sondern eine leiblich-affektive Öffnung. Sie verändert das Energiesystem des Körpers, den Puls, die Atmung, die neuronale Spannung. In diesem Sinn operiert Musik als Energiepolitik: Sie organisiert Wahrnehmungskorridore, erzeugt temporäre Kohärenzen, lenkt Emotionen und sozialisiert Empfindung.

Wenn Populäre Musik dabei meist auf expansive Resonanz hin konzipiert ist — auf die Mobilisierung kollektiver Aufmerksamkeit in kurzen, intensiven Zyklen —, so operieren avantgardistische oder experimentelle Formen oft in entgegengesetzter Richtung: Sie entziehen sich der Aufmerksamkeit, dehnen sie aus, transformieren sie in eine Form der kontemplativen Energie. Eine Drone von Éliane Radigue oder ein minimalistisches Werk von La Monte Young fordert ein anderes ökonomisches Verhältnis: nicht Konsum, sondern Dauer, nicht Reiz, sondern Präsenz. Der Unterschied zwischen Pop und Avantgarde erscheint so nicht mehr als kulturelle Opposition, sondern als Differenz energetischer

Ökonomie. Beide verhandeln, wie Klang Aufmerksamkeit beansprucht, verteilt oder verweigert.

In der spätkapitalistischen Ordnung der Medien wird diese Ökonomie der Aufmerksamkeit zum zentralen Dispositiv: Alles, was sich hören lässt, konkurriert um Wahrnehmung. Doch zugleich eröffnet gerade dieser Konkurrenzdruck neue Formen der Materialität. Denn um gehört zu werden, muss der Klang seine eigene Energie verdichten — seine Oberfläche, seine Textur, seine Dynamik werden zur entscheidenden Dimension ästhetischer Wirksamkeit. Das „Sound Design“ des Pop, die raumfüllende Immersion elektronischer Musik, die hyperkomprimierten Beats des Trap — sie alle sind Ausdruck einer energetischen Ökonomie, die nicht nur ökonomisch, sondern auch materiell funktioniert.

Eine neo-materialistische Musikästhetik kann diese Prozesse nicht allein als Verdinglichung kritisieren. Sie muss sie zugleich energetisch ernst nehmen. Denn die Aufmerksamkeit, die Klang erzeugt, ist nicht nur Ziel kapitalistischer Steuerung, sondern auch Ort möglicher Umverteilung von Energie und Bedeutung. Wo ein Klang die Wahrnehmung bindet, entstehen auch Räume der Unterbrechung, der affektiven Resonanz, der Reflexion. Musik kann, im präzisen Sinn, Zeit abzweigen – sie produziert eine temporäre Suspension der instrumentellen Rationalität.

Diese doppelte Bewegung – Aufmerksamkeit als Kapital und als Widerstand – prägt die gegenwärtige Musiklandschaft auf allen Ebenen. Die Festivalökonomien der Großveranstaltungen, die Intimität des Kopfhörermoments, die virale Mikroästhetik sozialer Medien – sie alle organisieren das Verhältnis von Klang und Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Weise. Doch in jedem Fall bleibt der Klang eine Energieform, die soziale Relationen strukturiert. Er markiert das Verhältnis von Individuum und Kollektiv, von Wahrnehmung und Macht, von Materie und Bewusstsein.

So verstanden, ist die Ökonomie der Aufmerksamkeit keine ästhetische Randerscheinung, sondern das Feld, auf dem sich das Politische und das Ästhetische im Klang verschränken. Musik wirkt nicht nur durch das, was sie ausdrückt, sondern durch das, was sie zirkulieren lässt – durch die Intensitäten, Rhythmen und Affekte, die sie in Bewegung setzt. Die Frage lautet daher nicht länger: Was bedeutet Musik? Sondern: Wie wirkt sie als Energie im sozialen Raum?

In dieser Verschiebung – vom Zeichen zur Energie, von der Bedeutung zur Schwingung – liegt der eigentliche Beitrag einer neo-materialistischen Musikästhetik. Sie begreift Musik nicht als Objekt des Konsums oder der Interpretation, sondern als aktive Form der Weltproduktion: eine materielle Bewegung, die zugleich physisch, sozial und ökonomisch ist.

Die Theorie der sozialen Materialität von Klang macht deutlich: Klang ist kein neutrales Medium der musikalischen Idee, sondern ein Knotenpunkt sozialer, technischer und energetischer Prozesse. Er ist immer schon vermittelt – durch Apparate, Infrastrukturen, ökonomische Logiken, Affekte und Körper. Seine Materialität ist daher unauflöslich sozial, und seine soziale Wirksamkeit unauflöslich materiell.

Die Analyse hat drei zentrale Verschiebungen sichtbar gemacht:

Erstens wurde gezeigt, dass Macht und Klang in einer wechselseitigen Beziehung stehen. In der Kulturindustrie, aber auch in postindustriellen Netzwerken, ist Klang sowohl ein Mittel der Kontrolle als auch ein Träger von Eigensinn. Die technische und ökonomische Organisation des Hörens – von der Schallplatte bis zum Algorithmus – produziert zugleich Wahrnehmungsformen und ihre Grenzen. Doch Klang besitzt eine Form von Restenergie, die sich der totalen Vereinnahmung entzieht: das Rauschen, der Überschuss, die Störung.

Zweitens wurde die Differenz zwischen populären und avantgardistischen Formen nicht als moralische, sondern als materielle verstanden. Populäre Musik operiert als Energie der Zirkulation, als Vibrationspolitik der Resonanz; die Avantgarde als Energie der Unterbrechung, der Entstabilisierung, der Differenz. Beide organisieren Materialität – auf unterschiedliche Weise, aber mit vergleichbarer Wirksamkeit. Die Opposition zwischen ihnen verliert ihren normativen Charakter und wird zu einem Dynamikfeld der ästhetischen Organisation, in dem Stabilität und Störung, Form und Prozess, Wiederholung und Differenz sich permanent neu austarieren.

Drittens wurde herausgearbeitet, dass Musik im digitalen Zeitalter als Energie im sozialen Raum operiert. Die Ökonomie der Aufmerksamkeit transformiert Hören in eine Form von Arbeit, aber auch von Teilhabe. Klang zirkuliert als Affekt, als Datenstrom, als Ereignis der Präsenz. In dieser Zirkulation zeigt sich die Ambivalenz des musikalischen Materials: Es kann zur Ware werden, aber auch zum Ort des Widerstands gegen instrumentelle Wahrnehmung. Aufmerksamkeit ist hier nicht bloß Ressource, sondern Energieform – ein relationaler Prozess zwischen Klang, Körper und Technik.

Zusammengeführt ergibt sich daraus eine zentrale Einsicht: Musik ist kein Symbol des Sozialen, sondern seine energetische Erscheinungsweise. Sie macht erfahrbar, wie Gesellschaft vibriert, wie Macht klingt, wie Affekte zirkulieren. Eine neo-materialistische Musikästhetik muss daher nicht nach Bedeutung, sondern nach Wirksamkeit fragen – nach den Formen, in denen Klang Körper, Räume und Gemeinschaften moduliert.

Damit verschiebt sich das ästhetische Denken: Weg von der Frage „Was bedeutet Musik?“ hin zu „Wie arbeitet Klang?“ – wie er Energien verteilt, Resonanzen schafft, Differenzen erzeugt, Widerstände hervorbringt. Das Soziale erscheint so nicht mehr als Hintergrund, sondern als Medium des Klangs selbst.

Wenn Klang in gesellschaftlichen Gefügen Energie produziert, dann ist das Ohr der Ort, an dem diese Energie Gestalt annimmt. Hören wird so zur Frage der Teilhabe – nicht als ästhetische Haltung, sondern als materielle, körperliche und ethische Praxis.

Kapitel 4 – Wahrnehmung, Affekt, Agency

Wenn Klang als materielle, energetische und soziale Praxis begriffen wird, dann muss das Hören selbst als ein materieller Vorgang verstanden werden – nicht als bloß psychische, intentionale oder kulturell codierte Aktivität. In der klassischen Ästhetik, von Kant bis Adorno, fungierte das Subjekt des Hörens als privilegierte Instanz: es war Ort der Synthese, der Bedeutung, der Reflexion. Doch in einer neo-materialistischen Perspektive beginnt das

Hören jenseits des Subjekts, in den Schwingungen, Strömungen und Relationen, die sich zwischen Körper, Technik und Umwelt ereignen.

Diese Umkehrung des Blicks – vom hörenden Bewusstsein zur materiellen Bedingtheit des Hörens – markiert einen der radikalsten Brüche zwischen der traditionellen Musikästhetik und dem neuen Materialismus. Denn sie hebt das Hören aus der Sphäre der Repräsentation heraus und verortet es in einem Feld von Affekten, Resonanzen und intra-aktiven Prozessen, wie es insbesondere Karen Barad, Brian Massumi und Jane Bennett theoretisch erschlossen haben. Klang ist nicht das Objekt des Hörens, sondern das Geschehen, in dem Hören selbst entsteht – ein relationales Feld, in dem das Subjekt ebenso geformt wird, wie es Formen erzeugt.

Diese Perspektive zwingt dazu, die Kategorien von Wahrnehmung und Agency neu zu denken. Was bedeutet es, zu sagen, dass Materie handelt – dass Klang eine Wirksamkeit besitzt, die nicht vollständig vom Subjekt hervorgebracht wird? In der klassischen Ästhetik war Wirkung stets eine Folge von Bedeutung oder Ausdruck; im Neo-Materialismus ist sie das primäre Moment. Wirkung ist nicht, was folgt, sondern was Klang ist. Die Energie des Klangs liegt nicht in seiner symbolischen Lesbarkeit, sondern in seiner Fähigkeit, Affekte, Atmosphären und Dynamiken zu erzeugen – Ereignisse, die das Verhältnis von Körper, Technik und Welt verändern.

Damit rückt die Frage nach der Agency des Hörens ins Zentrum: Hören als aktives, ja tätiges Geschehen, das nicht auf menschliche Intentionalität reduziert werden kann. Der Körper wird hier nicht als passiver Empfänger verstanden, sondern als ein schwingendes Medium, das Resonanz produziert und transformiert. Das Ohr ist nicht bloß ein Sinnesorgan, sondern eine Membran, eine Grenzfläche, durch die sich Kräfte und Bedeutungen überlagern.

Der Affektbegriff erhält in diesem Zusammenhang eine doppelte Funktion: Er bezeichnet sowohl die unmittelbare, nicht-symbolische Dimension der Klangwirkung als auch den Ort, an dem Materie in Empfindung übergeht. Der Affekt ist die Spur der Materie im Subjekt, das Zittern, das die Grenze zwischen Körper und Klang, zwischen Innen und Außen, zwischen Ich und Welt durchlässig macht. Musikästhetik in neo-materialistischer Perspektive ist daher immer auch Affekttheorie – nicht als Psychologie der Gefühle, sondern als Ontologie des Wirksamwerdens.

Schließlich führt dieser Perspektivwechsel zu einer Revision des ästhetischen Urteils selbst. Wo die klassische Musikästhetik auf Distanz, Reflexion und Bedeutung zielte, zielt eine neo-materialistische auf Teilnahme, Bewegung und Relation. Der ästhetische Wert bemisst sich nicht mehr an formaler Geschlossenheit oder symbolischer Tiefe, sondern an der Fähigkeit des Klangs, neue Relationen zu öffnen, neue Intensitäten hervorzubringen, neue Erfahrungsmodi zu ermöglichen.

Kapitel 4 wird diesen Übergang in drei Schritten entfalten: Zunächst (4.1) wird das Hören als Teilhabepraxis verstanden – als Prozess, der die Hierarchie von Subjekt und Objekt destabilisiert. Danach (4.2) folgt eine Untersuchung des affektiven Überschusses, der Musik als energetisches und transsubjektives Phänomen charakterisiert. Schließlich (4.3) wird die Frage nach der Agency des Klangs selbst gestellt: Was bedeutet es, wenn das Ohr zum

Resonanzraum der Materie wird, und wie verändert dies die Bedingungen ästhetischer Erfahrung?

Der Weg, den dieses Kapitel zeichnet, führt also vom Hören als bewusster Wahrnehmung zum Hören als Ereignis der Welt – ein Schritt, der nicht nur die Musikästhetik, sondern die Grundbegriffe des Ästhetischen überhaupt neu konfiguriert.

4.1 Hören als Teilhabe – gegen das Subjekt der Wahrnehmung

Das Hören beginnt nicht im Subjekt. Es ereignet sich, bevor ein Ich sich formiert, bevor eine intentionale Aufmerksamkeit Klang in Musik, Geräusch oder Bedeutung scheidet. In einer neo-materialistischen Perspektive ist Hören kein Akt der Aneignung, sondern eine Form der Teilnahme: ein Mit-Schwingen in einem Gefüge von Kräften, Medien und Materien, das die Hierarchie zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem auflöst.

Diese Umkehrung des Verhältnisses von Hörer und Klang unterminiert eine ganze Tradition der Ästhetik. Seit der Aufklärung gilt Wahrnehmung als dasjenige Vermögen, das zwischen Subjekt und Welt vermittelt, und das Kunstwerk als Objekt, das durch die Aufmerksamkeit des Betrachters oder Hörers zur Bedeutung gelangt. Doch was, wenn das Hören selbst nicht vermittelt, sondern verstrickt ist? Wenn es, wie Karen Barad sagt, keine „Interaktion“, sondern eine Intra-Aktion ist – eine Ko-Entstehung von Wahrnehmung und Welt, die sich in der Bewegung des Klangs selbst vollzieht?

Das bedeutet: Der Hörer steht nicht vor dem Klang, sondern innerhalb seiner Materie. Der Klang ist kein Objekt, das erkannt oder interpretiert wird, sondern ein Prozess, der den Hörenden mitkonstituiert. Diese Einsicht führt das klassische Ideal der ästhetischen Kontemplation ad absurdum. Der kontemplative Hörer, der Musik gegenübertritt wie einem Gemälde, hat im Zeitalter des vibrierenden, vernetzten, medialen Klangs keinen Ort mehr. In seiner Stelle tritt ein resonantes Subjekt, das nicht durch Distanz, sondern durch Nähe definiert ist – durch die Bereitschaft, selbst Klang zu werden.

Hier lässt sich ein tiefes Echo zur romantischen Naturphilosophie hören, etwa bei Ritter oder Schelling, wo Erfahrung als Durchgangsform zwischen Geist und Natur verstanden wird. Doch während die Romantik noch in der Projektion einer lebendigen Natur auf das Subjekt verharret, kehrt der neue Materialismus diese Bewegung um: Nicht die Natur wird verinnerlicht, sondern das Subjekt wird externalisiert – es wird Teil eines vibrierenden, materiellen Netzwerks, in dem Wahrnehmung eine Form des Miteinander-Werdens ist.

Diese Position ist nicht nur theoretisch, sondern auch phänomenologisch begründet. Denn im Hören erfahren wir unseren Körper als Grenze und Durchgang zugleich. Der Klang tritt nicht in uns ein wie ein Objekt der Erkenntnis, sondern setzt uns in Schwingung, verändert die Spannung unserer Haut, das Volumen unserer Atmung, die Intensität unserer Aufmerksamkeit. Der Körper wird zum Medium, zum transduktiven Organ, das Schwingung in Erfahrung übersetzt, ohne sie zu fixieren.

In der Musikwahrnehmung bedeutet das: Wir hören nicht nur Töne, sondern auch Räume, Medien, Materialien, soziale Energien. Das Hören ist immer schon vernetzt, ein relationales

Ereignis, das technische Apparate (Mikrophone, Lautsprecher, Algorithmen) ebenso einschließt wie physiologische und affektive Prozesse. Diese radikale Erweiterung des Hörbegriffs rückt ihn in die Nähe jener „ökologischen Ästhetik“, die Timothy Morton als „Resonanz mit dem Nicht-Menschlichen“ beschreibt. Hören wird hier zu einer ökologischen Praxis, weil es die Durchlässigkeit des Subjekts für andere Formen des Daseins erfahrbar macht.

Doch diese Teilhabe ist nicht einfach Harmonie. Sie ist immer auch eine Zumutung: ein Sich-Aussetzen der Materialität des Klangs, seiner Fremdheit, seiner Unverfügbarkeit. Hören bedeutet, von etwas betroffen zu werden, das nicht auf Intention oder Bedeutung reduziert werden kann. Es ist ein passiv-aktives Geschehen – das, was Jean-Luc Nancy als „renvoi“ bezeichnet: ein Zurückgeworfenwerden auf die eigene Resonanz, auf das, was im Körper klingt, ohne dass man es ganz beherrschen könnte.

In diesem Sinne ist Hören im neo-materialistischen Denken eine Form der Ko-Aktivität: Der Klang wirkt, und das Hören antwortet – nicht im Modus des Verstehens, sondern der Verstimmung, der Affektion, der Resonanz. Damit verschiebt sich das Zentrum der ästhetischen Erfahrung von der Interpretation zur Koproduktion: Das Werk entsteht nicht vor dem Hören, sondern im Hören; und dieses Hören ist selbst Teil der materiellen Realität des Klangs.

Eine Musikästhetik, die diesen Gedanken ernst nimmt, müsste also weniger fragen, was Musik „bedeutet“, als vielmehr: Was tut sie mit uns? Oder noch radikaler: Was tun wir mit ihr – indem wir Teil ihrer materiellen Bewegung werden? In dieser Frage liegt der eigentliche Übergang vom Subjekt zur Teilhabe, von der Repräsentation zur Resonanz, von der Wahrnehmung zur Ontologie.

4.2 Der affektive Überschuss: Musik zwischen Energie und Bedeutung

Wenn Musik etwas „bedeutet“, dann oft gerade durch das, was sich der Bedeutung entzieht. Der Affekt ist jener Überschuss, der zwischen Klang und Wahrnehmung zirkuliert, ohne sich in Sprache, Symbol oder Struktur einfangen zu lassen. Er ist das vibrierende Mehr, das sich der Übersetzung widersetzt – eine Energie, die nicht „hinter“ der Musik liegt, sondern ihre unmittelbare Präsenz ausmacht. Der neo-materialistische Diskurs hat diesen Überschuss nicht als Mangel an Begrifflichkeit, sondern als ontologisches Ereignis verstanden: als Bewegung der Materie selbst, die in der Erfahrung des Hörens eine transsubjektive Realität gewinnt.

Musikästhetisch markiert der Begriff des Affekts einen Bruch mit der hermeneutischen Tradition, die Musik als Ausdruck eines Innen – einer Emotion, einer Idee, einer Intention – interpretiert. Der Affekt ist kein Ausdruck, sondern eine Intensität, ein Zustand im Werden, der sich nicht repräsentieren, sondern nur spüren lässt. Brian Massumi hat diese Differenz prägnant beschrieben: Affekte sind „unqualifizierte“ Kräfte, Vorformen von Gefühlen, die zwischen Körpern, Atmosphären und Medien zirkulieren. In der Musik erscheinen sie als die Bewegung, die noch nicht Gefühl ist, aber das Gefühl ermöglicht; als Spannung, die noch nicht Form ist, aber Form hervorbringt.

Der Affekt ist damit die Brücke zwischen Materie und Wahrnehmung – oder genauer: der Ort, an dem beide ununterscheidbar werden. Hören bedeutet, affiziert zu werden, und in dieser Affizierung wird der Körper zum Medium der Materie. Die Schwingung, die ihn durchdringt, ist weder rein physikalisch noch rein psychisch; sie ist beides zugleich, eine Zone der Überlagerung, in der Klang in Empfindung umschlägt und Empfindung selbst eine materielle Bewegung wird.

Gerade in dieser Zwischenstellung liegt die ästhetische Sprengkraft des Affektbegriffs. Denn er unterläuft die disziplinarische Grenzziehung zwischen Musiktheorie, Physik, Psychologie und Philosophie. Der Affekt lässt sich nicht lokalisieren – weder im Werk noch im Subjekt, weder in der Partitur noch im Lautsprecher. Er ist eine Relation ohne Zentrum, ein relationaler Knotenpunkt, in dem Kräfte sich begegnen, verstärken, transformieren.

In dieser Hinsicht ist der Affekt zugleich epistemologisch und ethisch relevant. Epistemologisch, weil er die Wahrnehmung selbst als ein materielles Geschehen begreifbar macht – als das, was sich in der Begegnung von Klang und Körper konstituiert. Ethisch, weil er den Hörer aus der Position des passiven Genießers oder distanzierten Kritikers herauslöst und in eine Zone des Mit-Seins führt. Der affektive Moment des Hörens ist immer auch ein Moment der Verantwortung: das Anerkennen, dass Wahrnehmung nicht neutral ist, sondern eine Teilnahme an der energetischen Zirkulation der Welt.

Der neo-materialistische Diskurs verleiht diesem Gedanken eine physikalische Tiefenschärfe. Karen Barads Konzept der „Intra-Aktion“ etwa beschreibt, wie sich materielle Entitäten nicht durch äußere Beziehungen verbinden, sondern in ihren Relationen erst entstehen. Übertragen auf den Klang bedeutet das: Der Affekt ist keine sekundäre Reaktion auf Musik, sondern eine Weise ihres Seins. Musik existiert nicht vor oder außerhalb des Affekts, sondern nur in der Affizierung, die sie hervorruft. Klang „ist“, insofern er wirkt; und dieses Wirken ist affektiv, energetisch, relational.

In der musikalischen Praxis lässt sich diese Ontologie des Affekts besonders deutlich an Formen beobachten, die den Ausdruck zugunsten der Intensität suspendieren: in der elektronischen Musik, im Drone, in der Noise-Ästhetik, im repetitiven Minimalismus, aber auch in bestimmten Momenten der Improvisation oder des orchestralen Tutti. Hier wird Musik nicht erzählt, sondern erfahren; sie zielt nicht auf Identifikation, sondern auf Transformation. Die Kategorie des Schönen tritt zurück hinter die Kategorie des Wirkens.

Das Affektive wird damit zur ästhetischen Kraft par excellence – nicht als romantische Innerlichkeit, sondern als Energie im Außen. Es verweist auf eine ästhetische Ökonomie, in der Intensität selbst das Maß ist. Und doch birgt dieser Gedanke eine paradoxe Spannung: Denn wie lässt sich über Affekt sprechen, ohne ihn zu verraten? Wie lässt sich das Unsagbare fassen, ohne es zu symbolisieren und damit zu entkräften?

Adornos Ästhetische Theorie bleibt an dieser Stelle ein notwendiger Gegenpol. Für ihn ist Kunst immer Vermittlung, das Aufscheinen des Nicht-Identischen im Medium der Form. Aus neo-materialistischer Perspektive könnte man sagen: Adornos Formbegriff bleibt anthropozentrisch, aber er eröffnet ein Terrain, auf dem sich Affekt und Reflexion berühren. Der Affekt ist hier nicht Gegensatz, sondern Unterstrom der Form, die Bewegung, die Form trägt und zugleich überschreitet.

Eine neo-materialistische Musikästhetik kann Adorno also nicht einfach verwerfen; sie muss ihn umkehren. Der Affekt ist nicht das Irrationale, das Form negiert, sondern das, was Form als Energieprozess begreifbar macht. Die ästhetische Erfahrung wird damit nicht weniger kritisch, sondern tiefer materiell – eine Erfahrung der Welt im Modus des Schwingens, in dem Bedeutung nicht verschwindet, sondern sich in Bewegung verwandelt.

So verstanden ist der Affekt nicht der Gegensatz zur Erkenntnis, sondern ihre Erweiterung. Er ist das, was Denken fühlbar, was Fühlen denkbar macht. Es ist Aufgabe einer neuen Musikästhetik, jene Formen des Wissens zu entwickeln, die nicht auf Abstraktion, sondern auf Resonanz beruhen – auf dem Denken der Materie durch das Hören der Welt.

4.3 Klangliche Agency: Wenn das Ohr selbst Resonanzraum der Materie wird

Die Frage nach der Agency des Klangs ist nicht bloß eine metaphorische, sondern eine ontologische Herausforderung. Wenn Materie selbst handelt, wie Jane Bennett es formuliert, und wenn – in Barads Worten – „Sein“ stets ein „Tun“ ist, dann gilt dies in besonderem Maße für den Klang. Denn Klang ist Materie im Zustand der Bewegung, Energie im Übergang, Relation in Aktion. Eine Musikästhetik, die diesen Gedanken ernst nimmt, kann nicht länger von einem aktiven Subjekt ausgehen, das auf einen passiven Klang reagiert. Vielmehr wird das Ohr selbst zum Ort der Agency, zum Medium, in dem Materie ihre eigene Wirksamkeit entfaltet.

Klang „handelt“ nicht in dem Sinn, dass er Intention besäße, sondern insofern er Prozesse initiiert, Affekte hervorruft, Atmosphären konstituiert, Wahrnehmung transformiert. Agency ist hier weder instrumentell noch anthropomorph, sondern distributiv: Sie liegt in der Bewegung selbst, in der Weise, wie sich Schwingungen durch Luft, Haut, Raum und Bewusstsein übertragen. Jedes Hören ist eine Teilhabe an dieser Verteilung von Kräften. Der Hörer wird nicht bloß bewegt, sondern beteiligt – sein Körper und seine Wahrnehmung sind integrale Bestandteile der klanglichen Handlung.

Dieser Gedanke lässt sich in der Musikpraxis konkret nachvollziehen. In elektronischen, installativen oder immersiven Klangräumen etwa verschiebt sich die Beziehung zwischen Werk, Raum und Hörer grundlegend. Die Musik „passiert“ nicht vor einem Subjekt, sondern ereignet sich in einem Feld, das Hörer, Technik und Umgebung miteinander verwebt. Mikrofone, Lautsprecher, Resonanzen, architektonische Materialien – all dies trägt zur Handlungskraft des Klangs bei. In dieser Konstellation ist Agency nicht mehr das Privileg des Komponisten oder Interpreten, sondern eine emergente Eigenschaft des gesamten Gefüges.

Hier schließt sich ein weiterer Bogen zurück zu Goethes Idee der „wirksamen Natur“ und Schellings Begriff der Produktivität, die schon im ersten Essay zentral waren: Natur wirkt nicht, weil sie belebt wäre, sondern weil sie Bewegung ist – dieselbe Bewegung, die im Klang ästhetisch erfahrbar wird. Doch während die romantische Naturphilosophie diese Wirksamkeit noch in ein metaphysisches Subjekt überführte, insistiert der Neo-Materialismus auf ihrer Immanenz: Der Klang „ist“ nicht etwas, er „tut“.

In dieser performativen Dimension trifft sich der Diskurs um Agency mit jenen Positionen der zeitgenössischen Klangtheorie, die Musik nicht als Repräsentation, sondern als Verhalten begreifen. Christoph Cox etwa beschreibt den „sonic flux“ als eine unaufhörliche Bewegung materieller Kräfte, in der Kunst nicht abbildet, sondern mitwirkt. Musik ist dann keine „zweite Natur“, sondern ein aktiver Modus der Natur selbst – eine Konfiguration, in der Materie sich selbst hörbar macht.

Das Ohr steht in diesem Prozess nicht am Ende der Kette, sondern in der Mitte. Es ist weniger ein Sensorium als eine Membran, durch die Materie sich fortsetzt. In diesem Sinne hat Hören etwas zutiefst alchemistisches: Es verwandelt Bewegung in Bedeutung, Energie in Empfindung, Materie in Zeit. Doch diese Verwandlung ist keine Sublimierung, kein Entzug aus der Materialität, sondern ihr Vollzug. Das Ohr wird zur Schwelle, an der sich physikalische, affektive und kulturelle Schichten überlagern.

Der Begriff der klanglichen Agency eröffnet so eine neue Perspektive auf musikalische Produktion und Rezeption zugleich. Er erlaubt, Musik als eine Form des materiellen Handelns zu begreifen, die sich nicht auf menschliche Intentionalität reduzieren lässt. Jeder Klangakt – sei es eine improvisierte Note, ein digitaler Loop oder ein Resonanzphänomen in einem architektonischen Raum – ist Teil eines größeren Netzwerks von Kräften, in dem das Ästhetische selbst als eine Weise des Wirkens erscheint.

Damit entsteht eine radikale Revision der ästhetischen Subjektivität: Der Hörer wird zum Ko-Agenten der Klangereignisse, nicht durch bewusste Kontrolle, sondern durch seine Vulnerabilität, seine Empfänglichkeit, sein Mitschwingen. Agency bedeutet hier nicht Macht, sondern Offenheit. Das Ohr „handelt“, indem es Resonanz zulässt, indem es durchlässig wird für das Andere, das im Klang wirkt.

Adorno hat in der Ästhetischen Theorie die Idee entwickelt, dass Kunst „autonom“ sei, insofern sie sich der Zweckrationalität entzieht. Der Neo-Materialismus verschiebt diesen Gedanken: Autonomie wird hier nicht als Absonderung, sondern als immanente Aktivität verstanden. Klang ist autonom, weil er sich den Intentionen entzieht – nicht, weil er sich von der Welt trennt, sondern weil er sie anders zusammensetzt.

Klangliche Agency ist also keine metaphorische Figur, sondern ein Paradigmenwechsel. Sie bedeutet, die ästhetische Erfahrung nicht länger als Spiegelung der Welt, sondern als Teilnahme an ihrer Bewegung zu denken. Musik wird so zu einer Praxis, in der Materie selbst spricht – nicht in Sprache, sondern in Schwingung; nicht in Bedeutung, sondern in Präsenz.

Das Ohr wird damit nicht zum Herrscher über den Klang, sondern zu seinem Resonanzraum. Es hört nicht, was die Materie sagt – es ist, was sie sagt. Hören heißt: sich der Welt aussetzen, bis sie durch einen hindurch klingt.

Das vierte Kapitel hat gezeigt, dass die ästhetische Erfahrung des Klangs im neo-materialistischen Denken nicht als bewusster Akt, sondern als ein Ereignis der Welt begriffen werden muss. Hören, Affekt und Agency bilden dabei keine getrennten Sphären, sondern drei Perspektiven auf denselben Prozess: das Mit-Sein der Materie. Das Ohr ist

nicht Beobachter, sondern Austragungsort dieses Prozesses – eine Schwelle, an der sich physikalische, leibliche und soziale Energien überlagern.

Der Übergang von der Wahrnehmung zur Teilhabe, vom Ausdruck zur Energie, von der Intention zur Resonanz führt zu einer radikalen Verschiebung ästhetischer Kategorien. Musik ist nicht mehr Repräsentation, sondern Transformation, nicht Sprache, sondern Relation. Der Klang wirkt nicht, weil er etwas bedeutet, sondern weil er ist: eine Handlung der Materie, ein Vollzug von Energie, der das Subjekt nicht nur affiziert, sondern strukturiert.

Damit öffnet sich die Musikästhetik zu einer Ontologie der resonanten Immanenz: Klang und Hören bilden kein Dual, sondern ein gemeinsames Feld von Wirksamkeit. In diesem Feld wird das Ästhetische zu einer Form des Denkens, das nicht reflektiert, sondern mitschwingt; das nicht distanziert beschreibt, sondern sich einschreibt in die Bewegungen der Welt.

Diese Perspektive fordert zugleich eine ethische und epistemische Verantwortung. Denn wenn jedes Hören ein Teil der materiellen Handlung des Klangs ist, dann ist ästhetische Erfahrung immer auch ein Eingriff – eine Mitgestaltung der Welt im Modus des Empfindens. Der Hörer wird Mitautor der klanglichen Realität, nicht durch Gestaltung, sondern durch Resonanz.

So verstanden, führt das Denken des Klangs über das Ästhetische hinaus in eine ontologische Praxis des In-der-Welt-Seins. Es verlangt nicht weniger als eine Revision der Sinnlichkeit selbst – ein Hören, das zugleich Denken, Mitsein und Werden ist.

Kapitel 5 – Form, Zeit, Prozess

Die Frage nach der Form war in der Musikgeschichte stets eine Frage nach Ordnung. Vom barocken Kontrapunkt bis zur seriellen Organisation der Moderne galt sie als Garant von Sinn, als Prinzip, das das Flüchtige des Klangs in eine erkennbare Gestalt überführt. Doch im Horizont des Neo-Materialismus verschiebt sich dieser Begriff grundlegend. Form ist nicht länger das Resultat kompositorischer Kontrolle, sondern das temporale Muster eines materiellen Prozesses – das Aufscheinen einer Ordnung, die sich in der Bewegung selbst generiert.

Klang existiert nur in der Zeit, und Zeit wiederum ist nichts anderes als die Dauer seiner Bewegung. Diese elementare Tatsache, die in der klassischen Musiktheorie als selbstverständlich galt, gewinnt in der materialistischen Ästhetik eine neue Dimension: Zeit ist kein neutrales Medium, sondern eine aktive Dimension der Materie, ein Modus ihrer Selbstorganisation. Musik wird so zur Erfahrung davon, wie Materie sich ordnet, vergeht, wiederkehrt – wie sie Zeit bildet, anstatt bloß in ihr zu erscheinen.

Damit wird Form zu einem paradoxen Begriff. Einerseits bleibt sie notwendig – ohne Form kein Erkennen, kein Unterschied zwischen Geräusch und Musik, zwischen Klang und Chaos. Andererseits entzieht sie sich im selben Moment, in dem sie entsteht. Jede musikalische Form ist Übergang, jede Struktur ein Moment der Selbstauflösung. Was als „Werk“ erscheint, ist ein Ereignis im Fluss, eine provisorische Stabilisierung, die nur besteht, solange Klang dauert.

Diese Verschiebung von Form zur Prozessualität stellt die klassische Dialektik von Struktur und Ausdruck, von Werk und Interpretation in Frage. Die Musik wird nicht mehr als statisches Objekt analysiert, sondern als ein zeitliches Gefüge von Energien, deren Form nur im Vollzug, im Werden sichtbar wird. Form ist nicht das, was bleibt, sondern das, was vergeht – eine Spur der Materie im Zustand ihrer Verwandlung.

Adornos Idee der engen Verschränkung von Form und Inhalts könnte hier als Grenzfigur dienen: Sie verweist auf jene Spannung zwischen Energie und Gestalt, die auch den neo-materialistischen Formbegriff prägt. Doch wo Adorno noch auf die Versöhnung des Prozesses in der Gestalt hofft, insistiert der neue Materialismus auf der Offenheit: Form ist nie abgeschlossen, sondern immer offen zur Welt, durchlässig für ihre Bewegungen, Störungen und Resonanzen.

Kapitel 5 wird diese Dynamik in drei Schritten entfalten. Zunächst (5.1) wird Musik als temporale Skulptur der Materie verstanden – als eine Praxis, in der Zeit selbst geformt wird. Dann (5.2) folgt die Auseinandersetzung mit der Prozessualität: gegen das statische Werk, für eine klangliche Ökologie des Werdens. Schließlich (5.3) wird Adornos Ästhetische Theorie im Licht dieser Überlegungen relektiert: Form nicht als Gegensatz zur Materie, sondern als Moment ihrer Selbstorganisation.

Im Zentrum steht die Frage, wie eine ästhetische Theorie der Musik Form denken kann, ohne sie zu verfestigen – wie sie Bewegung erfassen kann, ohne sie zu stilisieren. Der Klang lehrt in diesem Sinne nicht, was Form ist, sondern wie sie geschieht.

5.1 Musik als temporale Skulptur der Materie

Wenn Musik in einem materialistischen Sinn als Kunst der Schwingung verstanden wird, dann ist sie nicht Repräsentation von Zeit, sondern deren Verkörperung. Der Klang modelliert Zeit, indem er sie hörbar macht, ohne sie je zum Stillstand zu bringen. Jede musikalische Geste ist eine Form der Verdichtung, der rhythmischen Artikulation, der strukturierten Dauer. In diesem Sinne ist Musik eine temporale Skulptur – aber eine, die sich selbst auflöst, während sie entsteht.

In der klassischen Ästhetik wird Form meist als räumliches Prinzip verstanden: als etwas, das begrenzt, ordnet, fixiert. Musik jedoch entzieht sich dieser Logik. Sie ist nicht räumlich, sondern prozessual. Ihre „Gestalt“ ist kein Umriss, sondern eine Bewegung. Das Werk existiert nicht außerhalb seiner Aufführung, nicht als Objekt, sondern als energetische Konfiguration, die sich im Vollzug konstituiert. Klang ist keine Substanz, sondern ein Übergangszustand der Materie – Schwingung, Dichte, Energie, Widerstand.

Gerade darin liegt die ontologische Pointe einer neo-materialistischen Musikästhetik: Zeit ist nicht das Medium, in dem Musik geschieht, sondern die Weise, in der Materie sich organisiert. Klang „bildet“ Zeit, aber diese Bildung ist nie abgeschlossen. Jeder Ton, jede Resonanz, jeder Nachhall schreibt eine Spur, die schon im nächsten Moment überschrieben wird. Musik modelliert Zeit, indem sie sie gleichzeitig verbraucht.

Wenn man so will, ist Musik das Medium, in dem Materie ihre eigene Vergänglichkeit ausstellt. Nicht als Pathos des Verschwindens, sondern als performativer Akt des Werdens. Diese Perspektive verschiebt auch die klassische Hierarchie von Form und Material. Die Form ist nicht mehr das Ergebnis der kompositorischen Arbeit, das der Materie „aufgeprägt“ wird, sondern eine emergente Eigenschaft der Bewegung selbst. Sie entsteht dort, wo Kräfte aufeinandertreffen, wo Resonanzen sich verdichten, wo Widerstände rhythmisieren.

Die Bildhauerei der Zeit – um diesen Ausdruck zu riskieren – vollzieht sich also nicht in festen Konturen, sondern in Rhythmen, Energieverläufen, Klangfarben. Ein musikalisches Werk ist weniger eine fertige Figur als eine zeitliche Textur, deren Materialität nicht auf Töne oder Instrumente beschränkt bleibt, sondern sich über technische, physikalische und soziale Ebenen hinweg entfaltet. Im digitalen Zeitalter, in dem Musik zunehmend durch algorithmische Prozesse geformt wird, erscheint diese Dynamik umso deutlicher: Software, Daten, Lautsprecher, Raumakustik – all das sind materielle Akteure im Prozess der Klangbildung.

Musik wird so zu einer Art epistemischer Maschine: Sie macht uns spürbar, wie Zeit sich selbst organisiert, wie Materie rhythmisch, oszillatorisch, relational wirkt. In diesem Sinn könnte man sagen, dass Musik ein Denken der Materie in ihrer eigenen Sprache ist – ein Denken ohne Begriffe, das nicht reflektiert, sondern vibriert.

Der Komponist oder die Hörerin stehen in diesem Prozess nicht außerhalb. Ihre Wahrnehmung, ihre Gesten, ihre Aufmerksamkeit sind Teil der Materialität der Musik. Hören ist kein passiver Akt, sondern eine ko-produktive Bewegung, in der sich die temporale Skulptur fortsetzt. Der Raum des Hörens ist ebenso instabil, ebenso flüchtig wie der Klang selbst – und doch ist er real, physisch, körperlich, materiell.

So verstanden, ist Musik nicht Symbol, sondern Ereignis. Sie zeigt, dass Materie nicht tot ist, sondern rhythmisch, dass Zeit nicht abstrakt ist, sondern körperlich, dass Form nicht starr ist, sondern entsteht. Musik ist das sinnliche Bewusstsein dieser Bewegung – das Hören der Welt, die sich formt, vergeht und wiederkehrt.

5.2 Prozessualität statt Struktur: Vom Werk zur klanglichen Ökologie

Wenn der Klang als materielle Prozessualität begriffen wird, verliert das musikalische Werk seine vermeintliche Geschlossenheit. Die alte Vorstellung, dass Musik ein in sich kohärentes, abgeschlossenes Gebilde sei – strukturiert, hierarchisch organisiert, von einem Subjekt geformt –, wird durch eine andere ersetzt: Musik als Geflecht von Beziehungen, als ökologische Konstellation, in der nichts isoliert existiert.

Die Kategorie der „Struktur“, wie sie in der Musiktheorie des 20. Jahrhunderts dominierte, war eng verbunden mit dem Ideal der Kontrolle. Sie implizierte eine Ordnung, in der das Komponierte das Zufällige überbietet, das Geplante das Spontane diszipliniert. Doch im Denken des Neo-Materialismus verschiebt sich der Fokus: Nicht Ordnung, sondern Prozess, nicht Stabilität, sondern Relation wird zur zentralen ästhetischen Kategorie.

Das bedeutet nicht, dass Form verschwindet – sie wird nur anders gedacht. Form ist nicht mehr die Fixierung des Werdens, sondern dessen temporäre Koagulation. In der Musik tritt sie auf wie eine Wolke: sie bildet sich, löst sich auf, formiert sich neu. Klangmaterialien verhalten sich zueinander, interagieren, widerstehen, absorbieren, reflektieren. Eine Komposition ist weniger ein Plan als ein ökologisches System, das aus Interferenzen, Rückkopplungen, Dichten und Resonanzen besteht.

Diese Vorstellung verweist zugleich auf eine Ethik der Offenheit. Wenn Musik nicht als abgeschlossenes Werk, sondern als dynamische Umwelt gedacht wird, wird auch das Verhältnis zwischen Hören, Komponieren und Material neu bestimmt. Die Hörerin ist nicht Rezipientin einer fertigen Form, sondern Teil des Systems, das sie wahrnimmt. Das Hören selbst verändert das, was gehört wird – wie der Beobachter im Experiment nach Barad Teil des Phänomens ist, das er untersucht.

In diesem Sinn wird Musik zu einer Klangökologie: ein Raum, in dem unterschiedliche Kräfte – physikalische, biologische, technologische, soziale – in wechselnden Gleichgewichten interagieren. Ein Konzertsaal, ein Kopfhörer, eine Streaming-Plattform, eine nächtliche Stadtlandschaft – all dies sind materielle Milieus, die Klang ermöglichen, filtern, transformieren. Die Musik „ist“ nicht an einem Ort, sondern zirkuliert, verteilt sich, wird medial vermittelt, energetisch umgesetzt.

Diese Bewegung verweist auf eine zentrale Herausforderung: Wie lässt sich Prozessualität denken, ohne in Beliebigkeit zu verfallen? Adornos Skepsis gegenüber dem Verlust der Form – sein Beharren auf dem Moment des Widerstands, das im Kunstwerk den Schein von Wahrheit aufrechterhält – bleibt hier auf produktive Weise präsent. Eine neo-materialistische Ästhetik darf nicht im bloßen Feiern des Flusses, der Energie, der Vibration aufgehen. Sie muss auch jene Kräfte sichtbar machen, die begrenzen, verzögern, brechen. Denn erst im Widerstand entsteht Gestalt, erst im Aufeinanderprallen von Prozessen wird Relation zur Form.

Die klangliche Ökologie ist daher kein harmonisches Gleichgewicht, sondern ein Feld von Differenzen. Zwischen den Kräften des Materials, den Erwartungen der Hörenden, den Technologien der Reproduktion und den Ökonomien der Distribution entstehen Spannungen, die das musikalische Denken prägen. Die Musik als Prozess zu begreifen heißt, diese Spannungen nicht zu glätten, sondern sie als konstitutive Momente des Ästhetischen anzuerkennen.

Ein solcher Ansatz verschiebt den Begriff des Werkes fundamental. Das Werk ist nicht mehr das Zentrum, um das sich alles dreht, sondern eine temporäre Verdichtung innerhalb eines größeren Netzwerkes von Strömungen, Signalen, Körpern und Apparaturen. Man könnte sagen: Das Werk ist ein Knoten im Fluss, eine Momentaufnahme im Werden des Klanglichen.

In dieser Perspektive wird Musik zu einer ökologischen Praxis, in der Komposition, Aufführung und Wahrnehmung in einem gemeinsamen, offenen Raum der Materialität agieren. Der Klang ist nicht das Resultat einer ästhetischen Entscheidung, sondern das Medium, in dem sich materielle Prozesse wechselseitig hörbar machen. Musik wird so zur Schule der Aufmerksamkeit – ein Denken in Rhythmen, das zugleich ein Denken im Werden der Welt ist.

5.2 Prozessualität statt Struktur: Vom Werk zur klanglichen Ökologie

Die klassische Musikästhetik – von der Wiener Klassik bis zur Hochmoderne – hat den Begriff der Struktur als ihr zentrales Ordnungsprinzip verstanden. Struktur war das, was einem Werk Kohärenz verlieh, was das Flüchtige des Klangs in eine rationale, nachhörbare Form überführte. Sie sicherte dem Werk seine Identität im Strom der Zeit, machte es analysierbar, rekonstruierbar, „verständlich“. Doch in einer neo-materialistischen Perspektive kehrt sich diese Logik um: Struktur wird nicht mehr als Bedingung der Möglichkeit von Musik verstanden, sondern als momentane Stabilisierung in einem prinzipiell instabilen, prozesshaften Feld.

Klang ist in dieser Sicht kein Ausdruck einer vorgängigen Ordnung, sondern selbst der Ort, an dem Ordnung emergiert. Musik wird zu einem dynamischen Ökosystem, in dem Energien, Materialitäten und Wahrnehmungen miteinander in Wechselwirkung treten. Das Werk verliert seinen ontologischen Vorrang – es ist nicht mehr das Ziel, sondern eine Nebenwirkung dieses Prozesses, ein Knotenpunkt temporärer Verdichtungen.

Damit verschiebt sich der Fokus: vom Werk zur Ökologie, vom kompositorischen Entwurf zum Prozess der Verklanglichung. Der Komponist, die Musikerin, das Publikum, die Technik – sie alle sind Teil dieses Gefüges. Musik wird nicht gemacht und dann gehört; sie geschieht, indem sich Kräfte koppeln, Widerstände entstehen, Aufmerksamkeit sich verschiebt. In diesem Sinne ist jede musikalische Praxis eine Form ökologischen Handelns: eine Aushandlung zwischen menschlicher Intentionalität und nicht-menschlicher Wirksamkeit.

Im Kontext des Anthropozäns gewinnt dieser Gedanke eine eigentümliche Dringlichkeit. Wenn Musik nicht länger als autonome Kunst gedacht werden kann, sondern als Teil eines globalen Klangraums, der Luft, Energie, Technologie, Atmosphäre und Körper gleichermaßen umfasst, dann wird Hören selbst zu einem ökologischen Akt. Jede Klangproduktion – sei sie akustisch, elektrisch oder digital – ist eine Intervention in materielle Flüsse, in Vibrationsökologien, in energetische Systeme.

Diese Prozessualität entzieht sich der Teleologie des Werkbegriffs. Musik „entwickelt“ sich nicht zu einem Ziel hin, sie evoluiert. Der Begriff der Form wird ersetzt durch den der Resonanzbeziehung: Formen entstehen dort, wo Kräfte in Schwingung geraten, wo Dichte und Bewegung sich gegenseitig modulieren. Die Struktur ist das Resultat eines vorübergehenden Gleichgewichts – und ihre Schönheit liegt genau in dieser Prekarität.

Ein Beispiel bietet die elektronische Musik, in der Klang nicht mehr als Notenfolge, sondern als Spektrum gedacht wird: Frequenzen, die sich überlagern, interferieren, gegenseitig beeinflussen. Hier wird der Komponist zum Moderator eines energetischen Systems, das sich teilweise selbst organisiert. Doch auch in der improvisierten Musik, in der sich Interaktion, Raum und Zeit gegenseitig hervorbringen, zeigt sich diese Ökologie des Klangs: Musik entsteht, indem sie sich ereignet – nicht indem sie hergestellt wird.

Der Begriff der klanglichen Ökologie erlaubt es, musikalisches Denken über anthropozentrische Kategorien hinauszuführen. Er betont, dass jede klangliche Erscheinung

relational ist: ein Ereignis aus Kräften, Körpern, Medien, Umgebungen. Diese Ökologie ist nicht idyllisch, nicht harmonisch. Sie ist konflikthaft, spannungsvoll, oszillierend. In ihr ist Musik keine Form der Flucht aus der Welt, sondern ein Medium, in dem sich die Welt – mit all ihren materiellen und sozialen Spannungen – artikuliert.

Im Unterschied zu einem strukturalistischen Verständnis, das Musik in Zeichen, Syntaxen und Systeme überführt, zielt der neo-materialistische Blick auf Prozessualität als Erkenntnismodus. Musik denkt, indem sie geschieht. Ihr Denken ist nicht symbolisch, sondern energetisch. Der musikalische Prozess ist ein Denken in Bewegung, das keine Begriffe benötigt, um Weltbeziehungen zu erzeugen.

Diese Perspektive lässt sich als eine radikale Erweiterung des Adornoschen Gedankens verstehen, dass Kunst „Naturgeschichte“ sei: In der Prozessualität der Musik manifestiert sich Natur als geschichtliche Bewegung, als fortwährende Transformation. Doch während Adorno die Form als Ort der Vermittlung sah, wird sie hier zum temporalen Ereignis, das keine feste Gestalt annimmt. Der musikalische Prozess ist nicht Vermittlung von Gegensätzen, sondern das rhythmische Austragen ihrer Spannung.

So verstanden, ist Musik weder Form noch Anti-Form, sondern eine Metamorphose ohne Ziel – ein Werden, das sich selbst hört.

5.3 Adorno revidiert: Form als Moment der Selbstorganisation

Adornos Begriff der Form ist ein methodischer Grundstein der kritischen Ästhetik: Form ist für ihn nicht rein ornamentale Gestalt, sondern die Verdichtung gesellschaftlicher Widersprüche; sie ist das Medium, in dem das Nichtidentische gegen die Totalität der Herrschaft sichtbar wird. An dieser Stelle bleibt Adorno grundlegend – die Form bleibt Ort der Negativität, Ort der Widerständigkeit. Aber die Bedingungen, unter denen Form heute entsteht, haben sich verschoben; das alte Modell, wonach Form primär als Produkt reflexiver Gestaltgebung durch ein bewusstes Subjekt auftritt, genügt den Phänomenen einer materiell-dynamischen Gegenwart nicht mehr. Eine Revision Adornos heißt daher: Form nicht länger als primär geistige Artikulation zu verstehen, sondern als emergentes Moment in einer verteilten Ökologie von Kräften, Medien und Akteuren.

Zwei Verschiebungen sind hier entscheidend. Erstens: die Verschiebung von Intentionalität zu Katalyse. Der Komponist bleibt wirkmächtig, doch seine Rolle verändert sich: Er ist zunehmend Moderator, Anreger, Gestalter von Bedingungen, unter denen Klangprozesse sich selbst organisieren. In generativen Systemen oder in Performances, die Feedback und Raumresonanz als kompositorische Parameter nutzen, entscheidet die Voreinstellung der Apparate über Formmöglichkeiten, nicht eine ex ante festgelegte Notation. Damit verlagert sich die Quelle der Form vom autonomen Entwurf zu einem Geflecht aus Parametern, in dem die Materie — elektronisch erzeugte Wellen, Raumakustik, Stromvariationen, Körperresonanzen — eigenständige Wirkungen entfaltet. Das künstlerische Tun besteht dann weniger im Festlegen der Gestalt als im Einrichten von Bedingungen für deren Hervorbringung.

Zweitens: die Anerkennung distributiver Agency. Form entsteht nicht mehr ausschließlich in der Relation Subjekt–Objekt, sondern als Relation mehrerer Agentialitäten: Instrumente, Algorithmen, Materialien, Akustik, Publikum, Infrastruktur. In solchen Konstellationen ist Form das Ergebnis von Rückkopplungen–nicht nur mentaler, sondern materieller. Beispiele aus der Praxis illustrieren dies: Feedback-Ästhetiken (Meredith Monk, Glenn Branca), drone-basierte Langdauern (La Monte Young, Éliane Radigue), granulare Synthese- und Live-Coding-Praktiken (algorave), generative Kompositionen (Brian Eno, Iannis Xenakis' stochastische Verfahren) zeigen, wie Klangstrukturen als Effekte von Prozessen entstehen, die sich selbst stabilisieren und wieder lösen. Auch architektonische Klanginstallationen, in denen Raumbooberfläche und Luftströmung Form generieren, demonstrieren Form als ökologische Konfiguration.

Diese veränderte Ontologie der Form bringt Konsequenzen für die ästhetische Kritik. Adornos Ziel war es, durch Formkritik die gesellschaftliche Verfasstheit offenzulegen. In der revidierten Lesart bleibt diese kritische Intention gültig, doch die Perspektive weitet sich: Kritik richtet sich nun nicht nur gegen die Verdinglichung der Kunst durch Marktlogiken, sondern gegen die Art und Weise, wie materielle Infrastrukturen — Technikstandards, Plattform-APIs, Lautheitsnormen, Energiesysteme — jene Formbildungsprozesse präfigurieren, die Hörbarkeiten und Bedeutungen ermöglichen. Formkritik wird damit zugleich Infrastrukturkritik: Sie fragt danach, welche materiellen Bedingungen die Stabilisierung bestimmter Klangformen begünstigen und welche sozialen Folgen daraus erwachsen.

Gleichzeitig bewahrt die revidierte Adorno-Lesart die Unversöhnlichkeit der ästhetischen Erfahrung. Selbst wenn Form emergent ist, bleibt sie Ort der Differenz: jene Momente, in denen die Selbstorganisation der Materie nicht vollständig in instrumentelle Zwecke einhegt, sondern Brüche, Risse, Negativität erzeugt. Die Sprödigkeit des Werkes verwandelt sich in die Unberechenbarkeit der Prozesse: das zufällige Interferenzmuster, der nicht beabsichtigte Resonanzpeak, die Störung, die in einem algorithmisch gesteuerten System auftritt. Diese Momente sind ästhetisch wertvoll, weil sie zeigen, dass Materie nicht vollständig durch Planung und Ökonomie disponiert werden kann. Form bleibt also stets ein testierbarer Schauplatz des Widerstands — jetzt aber als Produkt und Anzeige von Prozessen, nicht nur als intellektuelle Leistung.

Politisch impliziert diese Revision ein anderes Verhältnis von Autonomie und Mit-Sein. Anstelle der Idee einer autonomen, isolierten Form tritt die Einsicht, dass ästhetische Autonomie ein lokal emergenter Effekt ist: temporäre Verdichtung, in denen die Welt auf eine Weise artikuliert wird, die kritische Einsichten ermöglicht. Autonomie ist nicht Rückzug, sondern Dichte: ein Moment, in dem Relationen so konfiguriert sind, dass Negativität hörbar bleibt. Der kritische Anspruch Adornos überlebt, weil selbst in einer prozessualen Ästhetik die Form nicht beliebig wird; sie kann weiterhin das Nichtidentische bewahren, nun auf Basis materieller Komplexität und Verteilung.

Praktisch heißt das: Komposition und Aufführung müssen reflexiv gegenüber ihren materiellen Bedingungen werden. Das bedeutet nicht Rückkehr zu einem idealistischen Formdenken, sondern die Implementierung von Praktiken, die Selbstorganisation sichtbar machen: Offenlegung von Algorithmen und Parametern, experimentelle Nutzung von Device- und Raumresonanzen, performative Einbindung des Publikums als agierenden

Faktor, Bewusstmachung energetischer Kosten. Solche Verfahren würden Form nicht neutralisieren, sondern ihre Bedingungen klären und damit die Möglichkeit der ästhetischen Kritik stärken.

Schließlich verschiebt die revidierte Formtheorie auch das Verhältnis von Theorie und Praxis. Theorie wird nicht länger nur Interpretationsinstanz, sondern Teil des Prozesses: sie implementiert, testet, kalibriert. Ein ästhetisches Denken der Form als Selbstorganisation fordert methodisch transdisziplinäre Praktiken: Physik der Akustik, Ingenieurwissen über Lautsprecher, Algorithmik, Performanzstudien und kritische Theorie müssen zusammenwirken, um zu beschreiben, wie Form in materiellen Ökologien entsteht. So wird Adorno reformuliert: nicht als Verfechter einer reinen Autonomie, sondern als Mahner der Negativität — an einer Stelle, an der Negativität heute material und verteilt ist.

In der Summe heißt „Adorno revidiert“ nicht, Adorno zu verwerfen, sondern seinen diagnostischen Habitus in eine Ontologie zu überführen, die Form als temporäre, verteilte, materielle Selbstorganisation begreift. Die kritische Leistung der Form bleibt: sie macht Differenz hörbar. Zugleich verortet die Revision diese Differenz in Prozessen, Infrastrukturen und Praktiken, die politisch adressierbar sind. Form ist so sowohl Gefühl als auch Effekt, Widerstand und Produkt zugleich — ein Moment, das die Materie denken lässt, indem sie klingt.

Was sich in den vorangegangenen Überlegungen zu Zeit, Prozessualität und Form abzeichnet, ist die Umkehrung eines lange gültigen ästhetischen Paradigmas: Musik erscheint nicht mehr als Ausdruck menschlicher Intention, die sich einer passiven Materie bedient, sondern als temporales Gefüge, in dem Materie, Wahrnehmung und Technik gemeinsame Akteure sind. Die Kategorie der Form, die in der klassischen Ästhetik das Werk von der Welt unterschied, wird so zum Ort ihrer Wiederannäherung. Wenn Musik als temporale Skulptur der Materie verstanden wird, als Prozessualität statt Struktur und als Moment der Selbstorganisation, dann heißt das, dass jedes musikalische Ereignis die Welt selbst – ihre Energetik, ihre Zeitlichkeit, ihre Instabilität – hörbar werden lässt.

In dieser Verschiebung liegt mehr als eine theoretische Pointe: Sie verändert das Verhältnis von Musik und Denken. Musik ist nicht länger Symbol einer Idee, sondern ein epistemischer Vollzug, in dem Weltbezüge in Echtzeit verhandelt werden. Der Klang denkt, aber nicht, indem er repräsentiert, sondern indem er schwingt, sich transformiert, organisiert. Das Denken geschieht in der Materie selbst, und das Ohr wird zu seiner Sensorik.

Die Dialektik zwischen Form und Prozess, zwischen Stabilisierung und Fluss, erhält damit eine neue ethische Dimension. Denn wenn Form sich nur in Relationen stabilisiert, wenn sie stets das Resultat eines Zusammenwirkens ist, dann ist jede musikalische Praxis auch ein Modell des Koexistierens. Komponieren, Hören, Aufführen – sie alle sind Weisen, in dieser Welt mit ihren materiellen Kräften zu kooperieren, mit ihnen zu verhandeln, statt sie zu beherrschen.

In diesem Sinne markiert die Ästhetik der Selbstorganisation eine doppelte Bewegung: Sie löst das Werk aus seiner ontologischen Fixierung, und sie führt die Kunst in das Netzwerk der Welt zurück – nicht als ornamentale Beigabe, sondern als ihre sensible Resonanzfläche.

Musik erscheint damit als Modell einer denkenden Materie, einer Formwerdung, die nichts repräsentiert, sondern sich vollzieht. In diesem Vollzug, in diesem unaufhörlichen Entstehen und Vergehen, liegt der eigentliche Ort der Ästhetik: die Erfahrung, dass Materie und Geist, Klang und Zeit, Form und Prozess keine Gegensätze sind, sondern Ausdruck derselben vibrierenden Bewegung der Welt.

Kapitel 6: Unsichtbare Kräfte – Technologie, Medium, Atmosphäre

Wenn Musik die Kunst der Schwingung ist, dann ist sie immer schon ein Spiel mit dem Unsichtbaren. Klang ist Wirkung ohne Gestalt, Bewegung ohne Körper, Präsenz ohne Substanz. Seine Materialität ist paradox: Er ist da, indem er vergeht; er wirkt, indem er sich entzieht. In diesem Paradox wird das Verhältnis von Technik, Medium und Atmosphäre zu einem zentralen Schauplatz der ästhetischen Erfahrung. Denn was als „immateriell“ erscheint, ist in Wahrheit tief materiell – ein komplexes Netz von Energieflüssen, Datenströmen, Übertragungswegen und Resonanzräumen, die das Hören ermöglichen und zugleich prägen.

In der klassischen Ästhetik galt die Technik lange als das Andere der Kunst – als Mittel, nicht als Bedingung. Der Klang, so dachte man, sei der Ausdruck des Inneren, der Technik bloß dienendes Werkzeug. Doch die technische Vermittlung des Klangs hat sich längst verselbständigt: Mikrophone, Verstärker, Software, Netzwerke und Lautsprecher sind nicht mehr bloß Vehikel, sondern aktive Agenten ästhetischer Wirklichkeit. Das, was wir hören, ist nicht einfach Schall, sondern eine technisch-materielle Konfiguration, die selektiert, formt, speichert und rückkoppelt. Jeder Klang ist das Produkt einer medialen Situation, und jede mediale Situation trägt ihre eigene Ontologie des Hörens in sich.

Der Begriff der Atmosphäre bietet hier eine Scharnierfigur. Atmosphären sind jene Zwischenräume, in denen sich Technik, Raum und Wahrnehmung überlagern. Sie sind weder rein subjektiv noch objektiv, sondern relational: sie entstehen, wenn sich Schwingungen, Temperaturen, Licht, Architektur und Körper zu einem sinnlichen Feld verweben. In einer neo-materialistischen Perspektive wird die Atmosphäre zur Materialität des Immateriellen – ein Raum von Kräften, in dem Musik nicht bloß erklingt, sondern sich ereignet. Klang wird hier nicht von außen gehört, sondern als Medium der Ko-Präsenz erlebt: als etwas, das zwischen Körpern zirkuliert, sie verändert, verbindet, destabilisiert.

Diese Sichtweise fordert eine neue Ontologie des Technischen. Technik ist nicht mehr das Gegenteil von Natur, sondern eine ihrer evolutionären Fortsetzungen. Jede musikalische Technologie – von der Saite bis zum Synthesizer, vom Lautsprecher bis zum Algorithmus – ist eine Fortsetzung der vibrierenden Materie, eine Erweiterung der Resonanzfähigkeit der Welt. Sie bringt neue Frequenzräume, neue Affektzonen, neue Formen des Hörens hervor.

In diesem Sinne ist das Unsichtbare keine Leerstelle, sondern eine Zone der Intensität. Das, was nicht gesehen, sondern gespürt wird – elektrische Spannung, digitale Codierung, atmosphärischer Druck, Resonanz in der Luft – gehört zur materiellen Grammatik der Musik. Das Hören wird zu einer Form des Spürens, das nicht auf das Subjekt begrenzt bleibt, sondern ein Netz von Empfindlichkeiten durchzieht: eine vibrierende Ökologie der Wahrnehmung.

Das folgende Kapitel wird diese Perspektive entfalten: Es fragt, wie sich musikalische Materialität im Zeitalter der Elektronik und Digitalität verändert hat (6.1), wie das Nicht-Hörbare als ästhetische Dimension wirksam wird (6.2), und wie Atmosphären als relationale Konstellationen zwischen Technik, Raum und Körper zu denken sind (6.3). Dabei geht es nicht um die Feier des Technischen, sondern um seine phänomenologische und ethische Durchdringung: um ein Denken des Unsichtbaren als Ort, an dem die Welt – materiell, energetisch, affektiv – zu sich selbst kommt.

6.1 Elektronische und digitale Materialitäten

Die Geschichte der elektronischen Musik ist nicht nur eine Geschichte neuer Klänge, sondern eine Geschichte veränderter Materialitäten. Was mit der Erfindung des Mikrofons, des Tonbands, des Synthesizers begann, markiert eine Verschiebung der musikalischen Ontologie: Klang wird nicht länger als Schwingung eines physikalischen Körpers verstanden – einer Saite, einer Luftsäule, eines Instruments –, sondern als Signal, als Energie im Übergang zwischen analogen und digitalen Zuständen. Damit wird Musik selbst zu einem Experimentierfeld, auf dem die Grenzen von Materie, Medium und Wahrnehmung neu verhandelt werden.

In der elektronischen Klangproduktion löst sich der Klang von seinem Ursprungskörper. Die Saite, das Fell, die menschliche Stimme – sie verlieren ihren Status als notwendige Träger von Schwingung. Stattdessen wird der Klang selbst synthetisch erzeugt, modelliert, gefiltert, in Daten transformiert. Doch dieser Prozess ist nicht, wie man annehmen könnte, eine Entkörperlichung des Musikalischen. Im Gegenteil: Die Elektronik ist ein anderes Gesicht der Materialität – eine Materialität, die nicht sichtbar, aber operativ wirksam ist. Strom, Spannung, elektromagnetische Felder und digitale Codierungen bilden eine neue Stofflichkeit des Klangs, eine, die nicht auf Oberflächen, sondern auf Prozessen beruht.

Hier offenbart sich ein neuer Realismus des Hörens: Klang ist nicht mehr Abbild einer Idee, sondern Ergebnis physikalischer und informatischer Dynamiken. Zwischen Oszillator und Ohr, zwischen Code und Lautsprecher entfalten sich Netzwerke von Energie und Übersetzung, die nicht nur technische, sondern auch ästhetische Entscheidungen treffen. Die elektronische Apparatur wird so zu einem Mitspieler – nicht bloß Werkzeug, sondern Akteur. In Karen Barads Begrifflichkeit ließe sich sagen: der Klang ist intra-aktiv entstanden, das heißt: er ist das Resultat von Wechselwirkungen, in denen keine Instanz – weder Mensch, Maschine noch Materie – allein als Ursprung gelten kann.

Doch die elektronische Musik zeigt nicht nur neue Formen von Materialität, sie verändert auch das Verhältnis von Komposition und Wahrnehmung. Wo früher die Notation den Klang regulierte, tritt heute die Signalbearbeitung: Filter, Modulatoren, algorithmische Prozesse. Diese eröffnen eine andere Logik der Form: nicht mehr das feste Werk, sondern die permanente Transformation. Der Klang wird zu einem Ereignis, das seine eigene Geschichte schreibt – flüchtig, unvorhersehbar, emergent.

In dieser Prozesshaftigkeit liegt der eigentliche ästhetische Umschlag: Elektronische Musik macht hörbar, dass jede Form nur ein temporärer Zustand ist, ein Knoten im Strom der Schwingungen. Die Technik ermöglicht nicht die Kontrolle, sondern die Erfahrung von

Instabilität. Jedes Patch, jede digitale Kette, jede Feedback-Schleife ist ein riskantes Gleichgewicht zwischen Ordnung und Entropie. Man könnte sagen: Elektronische Klangkunst ist die ästhetische Erfahrung der Materie im Zustand ihrer Selbstübersetzung.

Gleichzeitig erzeugt die Digitalität eine neue Ambivalenz. Während die Elektronik noch auf physische Prozesse – Strom, Spannung, Widerstand – angewiesen ist, scheint das Digitale die Materialität zunehmend zu entziehen. Die Klangdatei, das Sample, das Streaming-Audio existieren in einer paradoxen Zwischenwelt: immateriell in der Erscheinung, hochmateriell in der Infrastruktur. Serverräume, Energieverbrauch, seltene Erden – die digitale Klangproduktion zeigt, dass selbst das Flüchtigste Spuren im Materiellen hinterlässt.

Eine neo-materialistische Musikästhetik muss daher die unsichtbare Materialität des Digitalen ernst nehmen. Denn was hier zirkuliert, sind nicht nur Daten, sondern Kräfte: elektromagnetische Felder, Hitze, Strom, Rechenleistung. Das „digitale“ Hören ist nie entkoppelt von physischer Energie – es ist bloß ihr transluzentes Erscheinungsbild. Diese Erkenntnis rückt die Musik des 21. Jahrhunderts in ein neues Licht: Nicht die Entkörperlichung ist ihr Thema, sondern die Transformation der Körperlichkeit – von der vibrierenden Luft zur oszillierenden Frequenz, von der Materie der Instrumente zur Materie der Daten.

Elektronische und digitale Musik sind somit nicht der Gegensatz zur Materialität, sondern ihre aktuellste Form: Sie sind der Nachweis, dass auch das Unsichtbare Substanz hat, dass der Klang, der uns umgibt, nicht nur ästhetische Erfahrung, sondern materieller Vollzug ist – ein Prozess, in dem sich Technik, Energie und Wahrnehmung in immer neuen Mustern verknoten.

6.2 Das Nicht-Hörbare und seine ästhetische Dimension

Das Nicht-Hörbare ist nicht die Grenze der Musik, sondern ihr Schattenraum. In ihm artikuliert sich das, was Klang sein kann, bevor oder nachdem er gehört wird – das Prekäre, das Unwahrnehmbare, das, was nur durch seine Abwesenheit wirkt. Eine neo-materialistische Musikästhetik muss genau hier ansetzen: nicht beim Hörbaren als fertigem Phänomen, sondern bei jenen Kräften, die das Hörbare überhaupt erst ermöglichen.

Im traditionellen Verständnis war Musik immer an die Wahrnehmung gebunden – an das Ohr als Maß des Sinnlichen. Doch die Entwicklung moderner Klangtechnologien, akustischer Forschung und spekulativer Ästhetiken hat diese Bindung aufgelöst. Infraschall, Ultraschall, elektromagnetische Resonanzen, digitale Rauschen und algorithmische Prozesse erweitern den musikalischen Horizont über die Grenzen menschlicher Sensibilität hinaus. Diese Phänomene sind real, sie entfalten Energie, Struktur und Wirkung, auch wenn sie außerhalb des sensorischen Registers des Menschen liegen.

Hier tritt ein neues Denken des Klangs hervor – eines, das Musik als ontologische Praxis versteht. Wenn wir den Klang nicht länger als bloße Wahrnehmung, sondern als materiellen Prozess begreifen, dann wird das Nicht-Hörbare zur ästhetischen Kategorie. Es bezeichnet jene Dimension, in der sich die Materie des Klangs selbst organisiert, moduliert und

transformiert, ohne notwendigerweise in die Sphäre menschlicher Erfahrung einzutreten. Diese Perspektive verschiebt die Achse der Ästhetik: Sie zielt nicht mehr auf das Schöne, nicht einmal auf das Sinnliche, sondern auf die Kopplung von Energie und Form, von Intensität und Möglichkeit.

In der Philosophie des 20. und 21. Jahrhunderts lassen sich Spuren dieser Denkbewegung erkennen. Michel Serres hat das Rauschen – das Grundrauschen der Welt – als das Urmedium des Sinns beschrieben, als „parasitäre“ Bedingung jeder Ordnung. Das Rauschen ist nicht bloß Hintergrund, sondern die Materie, aus der Bedeutungen entstehen und wieder vergehen. Ebenso denkt Karen Barad in ihrem Konzept der intra-action das Nicht-Hörbare als Ort, an dem Differenzen sich bilden: Nicht der Klang „tritt hervor“, sondern er emergiert aus den Verhältnissen, in denen Energie auf Materie trifft.

Eine solche Sichtweise macht Musik zu einem epistemischen Experiment. Was wir hören, ist nicht mehr der „Ausdruck“ eines inneren Sinns, sondern die Schnittstelle zwischen Materie und Wahrnehmung. Das Nicht-Hörbare wirkt in diesem Sinne wie das „Reale“ im Sinne Lacans – das, was nicht symbolisiert werden kann, aber dennoch strukturiert. Es ist jene Dimension, in der Musik ihre eigene Bedingung reflektiert, ohne sie jemals vollständig erfassen zu können.

In der elektronischen und experimentellen Musik finden sich zahlreiche Praktiken, die diese Grenzregion ausloten: die Infraschall-Installationen von Bill Fontana oder Jacob Kirkegaard, Alvin Luciers akustische Rückkopplungen, Maryanne Amachers psychoakustische „Third Ear Music“. All diese Werke verlagern das musikalische Geschehen vom Klangereignis zur Erfahrung seiner Bedingtheit. Das Nicht-Hörbare wird nicht durch seine Abwesenheit, sondern durch seine Wirkung erfahrbar: im Zittern der Wände, im Druck auf der Haut, im Nachhall der Frequenzen, die wir nicht hören, aber spüren.

Das Nicht-Hörbare verweist auch auf eine ethische Dimension des Hörens. Wenn Klang nicht nur das ist, was wir wahrnehmen, sondern auch das, was uns übersteigt, dann fordert das Hören eine Haltung der Offenheit gegenüber dem, was sich unserem Zugriff entzieht. Diese Haltung ist nicht kontemplativ, sondern relational: Sie anerkennt die Präsenz anderer Agenten – technischer, atmosphärischer, ökologischer – im Prozess der Klangwerdung. Insofern ist das Nicht-Hörbare eine Schule der Demut: eine Erinnerung daran, dass wir im Hören nicht Zentrum, sondern Teil eines vibrierenden Netzes sind.

Das Nicht-Hörbare zeigt damit, dass Stille keine Abwesenheit, sondern eine Form von Fülle ist – die Fülle der potentiellen Klanglichkeit. In dieser Fülle verschränken sich Materie, Technik und Wahrnehmung zu einer ästhetischen Ökologie, in der das Hören nicht endet, wo der Ton verstummt, sondern wo er sich in andere Formen der Präsenz verwandelt: Schwingung, Energie, Affekt, Atmosphäre.

Die ästhetische Herausforderung des 21. Jahrhunderts besteht darin, diese unsichtbare Dimension nicht zu romantisieren, sondern als konkrete Materialität zu begreifen. Denn auch das Nicht-Hörbare verbraucht Energie, hat Gewicht, erzeugt Resonanzen. Es ist nicht transzendent, sondern eminent diesseitig. Eine Musik, die das anerkennt, könnte als eine posthumanistische Klangpraxis verstanden werden – eine, in der Materie nicht nur Träger, sondern Komponist ist, und in der das Ohr lernt, die Stille als eine Form von Aktivität zu begreifen.

6.3 Atmosphären als materielle Relationen des Hörens

Wenn wir von Musik sprechen, sprechen wir fast immer von Klängen, Melodien, Rhythmen, aber selten von dem, was sie überhaupt trägt: der Atmosphäre. Und doch ist sie es, in der Klang erst Wirklichkeit gewinnt – nicht als Hintergrund, sondern als Bedingung seiner Erscheinung. Die Atmosphäre ist nicht nur das Medium, durch das sich Schallwellen fortpflanzen, sondern die ontologische Matrix, in der das Hören selbst stattfindet. Sie ist zugleich physikalische und affektive Realität, zugleich messbar und ungreifbar, zugleich Umwelt und Erfahrung.

In einer neo-materialistischen Perspektive verliert der Begriff der Atmosphäre jede rein metaphorische Qualität. Er bezeichnet nicht mehr bloß eine Stimmung oder emotionale Färbung, sondern eine materielle Anordnung von Kräften, in der sich Klang, Raum und Wahrnehmung verschränken. Das Atmosphärische ist kein Additum der Musik, kein ästhetisches Beiwerk, sondern das Feld, in dem Musik geschieht. Klang ist nicht etwas, das sich in einer Atmosphäre abspielt, sondern etwas, das sie hervorbringt und von ihr hervorgebracht wird.

Die klassische Ästhetik hat das Atmosphärische als unscharfe Kategorie behandelt – als etwas Zwischenmenschliches oder Subjektives, das schwer zu definieren ist. Doch Gernot Böhmes Arbeiten zur „Ästhetik der Atmosphäre“ und zu den „Halbdingen“ eröffnen eine andere Richtung: Atmosphären sind emergente Qualitäten, die zwischen Subjekt und Objekt bestehen, „schwebende Realitäten“, wie Böhme sagt. Sie haben keine feste Form, aber eine unverkennbare Präsenz. Und diese Präsenz ist nicht psychologisch, sondern physikalisch und affektiv zugleich: Sie entsteht aus der Wechselwirkung zwischen materiellen Prozessen (Licht, Schall, Temperatur, Raumarchitektur) und leiblicher Wahrnehmung.

Im Rahmen einer neo-materialistischen Musikästhetik lässt sich dieser Gedanke radikalisieren. Atmosphären sind nicht nur durch Wahrnehmung vermittelt, sie sind selbst materielle Relationen. Klang produziert Atmosphäre nicht allein durch Schwingung, sondern durch die Art, wie er Räume durchdringt, Körper vibrieren lässt, Erwartungen moduliert, Affekte auflädt. Insofern ist jede musikalische Praxis eine klimatische Praxis: Sie erzeugt mikroökologische Zustände, in denen sich Energie, Materie und Bewusstsein überlagern.

Wenn wir uns die verschiedenen Hörsituationen der Gegenwart vergegenwärtigen – den Club mit seiner tiefen Frequenzphysik, den Konzertsaal mit seiner orchestralen Raumordnung, den urbanen Klangraum der Sirenen und Motoren, die private Blase des Kopfhörers – dann erkennen wir, dass Atmosphären nicht einfach gegeben sind. Sie werden gestaltet, programmiert, manipuliert. Das Atmosphärische ist ein Produkt von technischer Infrastruktur, sozialer Organisation und ästhetischer Disposition. Das Clubbass-System, das ganze Körper in Schwingung versetzt, ist ebenso eine Form atmosphärischer Governance wie die algorithmischen Klanglandschaften der Streamingplattformen, die unsere Stimmung erfassen und steuern.

Hier zeigt sich eine politische Dimension, die Adorno in seiner Kritik der Kulturindustrie bereits vorgeahnt hatte: dass das, was wir hören, nicht unabhängig davon ist, wie die Welt organisiert ist. Doch während Adorno noch auf das Werk und seine Form als Ort der Kritik

vertraute, verschiebt sich im 21. Jahrhundert der Ort der ästhetischen Erfahrung in den Raum zwischen den Dingen – in die Atmosphäre selbst. Die Macht über Klang ist nicht mehr allein eine Frage des Komponierens oder Produzierens, sondern eine Frage des Verteilens, Verstärkens, Eindämmens. Atmosphären sind Träger von Macht, weil sie die möglichen Modi des Erlebens bestimmen.

Das Atmosphärische ist somit nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch: Es bestimmt, wie wir mit der Welt in Beziehung treten. Ein neo-materialistisches Denken des Klangs kann diese Dimension nicht ignorieren. Es muss fragen, wie Atmosphären erzeugt, moduliert, aber auch verantwortlich gestaltet werden können. Denn jede Atmosphäre hat Konsequenzen – sie beeinflusst Körper, Emotionen, Verhalten. Das gilt für den Klang des Konsumtempels ebenso wie für den Klang der politischen Demonstration oder die stille Schwingung eines Waldes nach dem Regen.

Zugleich eröffnet das Atmosphärische eine tiefere ontologische Einsicht: dass das Hören selbst ein atmosphärischer Prozess ist. Das Ohr ist kein passives Empfangsinstrument, sondern Teil eines vibrierenden Mediums. In der Luft, die zwischen Schallquelle und Trommelfell oszilliert, wird der Hörer zum Mitspieler – er wird von denselben Kräften durchdrungen, die er zu erfassen glaubt. So verstanden ist Hören keine Rezeption, sondern eine Form des Mithörens der Welt mit sich selbst.

In diesem Sinne ist Musik nicht Ausdruck, sondern Atmosphärisierung von Materie – ein Vorgang, in dem sich das Materielle in Schwingung übersetzt und das Schwingende in Gefühl. Die Luft wird nicht bloß Träger des Klangs, sie wird zum Klangkörper selbst. In ihr sind Technik, Natur und Kultur ununterscheidbar geworden. Elektronische Frequenzen, architektonische Resonanzen, Körpertemperatur, Affektintensität – all dies verschmilzt zu einer ästhetischen Dichte, die man nicht „wahrnimmt“, sondern in die man hineingerät.

Eine Musikästhetik, die das Atmosphärische ernst nimmt, begreift Kunst nicht länger als Repräsentation, sondern als Epigenese von Beziehungen. Der Komponist oder die Komponistin wird zur Architektin solcher Beziehungsräume, der Zuhörer zur Teilnehmerin atmosphärischer Experimente. Die Grenze zwischen Werk und Umwelt verwischt: Klang ist nicht mehr abgeschlossen, sondern zirkuliert – als Energie, als Medium, als soziale Form.

In dieser Perspektive erscheint die Atmosphäre nicht als sekundäres Phänomen, sondern als Primärform des Ästhetischen. Musik ist dann kein Objekt, das gehört wird, sondern ein Aggregatzustand der Materie, in dem sich Welt, Körper und Technik aufeinander abstimmen. Das Atmosphärische ist der Raum, in dem diese Abstimmung spürbar wird – eine vibrierende Haut zwischen Sein und Wahrnehmung, zwischen Materie und Sinn.

Das Atmosphärische Denken des Klangs führt so zu einem neuen Begriff des Ästhetischen insgesamt: nicht als Symbolisierung, sondern als Resonanzökologie. In ihr ist Musik nicht länger ein kulturelles Artefakt, sondern ein Medium, durch das sich Welt organisiert, vibriert, differenziert. Der Klang wird zur Form der Welt, die sich selbst erfährt, und die Atmosphäre ist ihr Atem.

Am Ende dieses Kapitels lässt sich sagen: Die moderne Musik – in all ihren Erscheinungsformen zwischen algorithmischer Komposition, Ambient, Noise, Soundscape oder digitalem Pop – ist weniger ein Ensemble von Tönen als eine Kunst der Unsichtbarkeit. Ihre eigentliche Substanz liegt nicht im Klangobjekt, sondern im Prozess der Vermittlung, in der Energie, die zwischen technischen, materiellen und sinnlichen Ebenen zirkuliert. Was wir hören, ist das Oberflächenphänomen eines unendlich vielschichtigen, untergründigen Systems aus Strömen, Schwingungen, Spannungen, Daten und Atmosphären.

Elektronische und digitale Medien haben diese Unsichtbarkeit nicht erfunden, sondern sichtbar gemacht – oder genauer: hörbar. Sie haben gezeigt, dass Musik stets durch unsichtbare Kräfte wirkt – durch elektromagnetische Felder, algorithmische Übersetzungen, soziale Rhythmen, architektonische Resonanzen. In dieser Hinsicht steht die Musik des 21. Jahrhunderts an einer Schwelle: Sie macht erfahrbar, dass Klang nicht nur Ereignis, sondern ontologisches Bindemittel ist.

Das Unsichtbare, das Nicht-Hörbare, das Atmosphärische – sie sind nicht die Ränder der Musik, sondern ihr Zentrum. Sie verweisen auf eine Ästhetik, in der das Hören nicht länger eine rezeptive Haltung ist, sondern eine Teilnahme an materiellen Prozessen, eine Einbindung in ein vibrierendes Kontinuum von Technik, Körper, Energie und Umwelt.

Wenn der Klang zur Atmosphäre wird und die Atmosphäre zur epistemischen Figur, dann verwandelt sich auch der Begriff des Musikalischen: Er wird von der Struktur zur Situation, vom Werk zur Ökologie, vom Ausdruck zur Relationalität. Die Musik wird nicht mehr komponiert, sie geschieht – als Verdichtung, als Übergang, als dynamisches Feld.

In dieser Verschiebung deutet sich die ethische Herausforderung an, die das nächste Kapitel eröffnet: Wie lässt sich in dieser vibrierenden Welt, in der Materie, Technik und Wahrnehmung ununterscheidbar geworden sind, ästhetische Verantwortung denken? Was bedeutet Resonanz, wenn sie nicht bloß sinnlich, sondern auch sozial und ökologisch ist? Und schließlich: Wenn Musik selbst eine Form von Weltbeziehung ist – wie lässt sich dann eine Ethik formulieren, die dieser Beziehung gerecht wird?

Kapitel 7: Ästhetische Ethik der Resonanz

Die Frage nach der ästhetischen Ethik ist kein äußerlicher Zusatz zur Musiktheorie, keine moralische Klammer, die nachträglich an ein autonomes Kunstwerk angelegt wird. In einer neo-materialistischen Perspektive erwächst sie aus der Musik selbst – aus ihrer Materialität, ihrer Prozessualität, ihrem Eingebundensein in ein dichtes Gewebe von Energie, Technik und Wahrnehmung. Denn wenn Klang nicht einfach Ausdruck eines Subjekts, sondern Ereignis der Welt ist, dann ist auch jede ästhetische Geste eine Form von Weltbezug, eine Handlung, die in materielle und affektive Strukturen eingreift.

Diese Erkenntnis verschiebt den moralischen Horizont: Ethik wird nicht länger als normativer Rahmen verstanden, sondern als ästhetische Haltung, als Aufmerksamkeit gegenüber der Resonanz, die jede klangliche Handlung hervorruft. Resonanz ist hier nicht bloß metaphorisch gemeint – nicht als triviale Harmonie zwischen Mensch und Welt –, sondern als ontologischer Modus der Verbundenheit, der sowohl physikalisch (Schwingung,

Frequenz, Vibration) als auch sozial, ökologisch und affektiv wirksam ist. Musik wird zur Erprobung dieser Verbundenheit, zu einer Praxis, in der das Hören selbst zu einer ethischen Form wird.

Das Kapitel fragt daher nicht danach, was Musik sagen will, sondern was sie tut – wie sie Atmosphären schafft, Beziehungen stiftet, Räume moduliert, Körper formt. Eine ästhetische Ethik der Resonanz bedeutet, die Verantwortung nicht aus der Intention, sondern aus der Relation zu denken: aus dem Mit-Schwingen der Klangkörper, dem Teilen von Frequenzen, dem Entstehen von Kohärenz oder Dissonanz zwischen Akteur:innen, Medien und Umwelten.

Im Anthropozän – einer Epoche, in der selbst Luft, Wasser und Gestein zu Archiven menschlicher Eingriffe geworden sind – erhält diese Fragestellung eine neue Dringlichkeit. Das Hören ist nicht länger eine kulturelle Kompetenz, sondern eine ökologische Notwendigkeit. Der Klang wird zur Signatur einer verletzlichen Welt, in der alles Resonanz trägt und Resonanz fordert.

So bewegt sich dieses Kapitel entlang einer feinen Linie: zwischen der sinnlichen Erfahrung von Musik und ihrer planetarischen Dimension; zwischen der Mikroresonanz des Ohres und der Makroresonanz der Biosphäre. Es geht darum, das Ästhetische nicht gegen das Ethische auszuspielen, sondern beide in einem gemeinsamen Resonanzraum zu denken – als ein vibrierendes Feld, in dem die Kategorien von Subjekt, Werk und Welt sich wechselseitig durchdringen.

Denn letztlich stellt sich die Frage: Wenn Musik, im umfassendsten Sinn, die Kunst der Resonanz ist – wie kann sie dann als Modell für eine Ethik dienen, die nicht auf Trennung, sondern auf Wechselseitigkeit, nicht auf Urteil, sondern auf Antwortfähigkeit gründet?

7.1 Ökologisches Hören: Musik im Zeitalter des planetaren Bewusstseins

Ein ökologisches Hören beginnt dort, wo das Ohr sich seiner eigenen Bedingtheit bewusst wird. Es hört nicht mehr von einem imaginären Nullpunkt aus – nicht als souveränes Subjekt, das der Welt lauscht, um sie zu ordnen –, sondern als Teil eines vibrierenden Mediums, das selbst in Bewegung ist. In dieser Perspektive ist Hören keine Rezeption, sondern Teilhabe: ein Vorgang, in dem der Hörende nicht Beobachter, sondern Ko-Schwingender wird. Der Klang, den wir hören, ist niemals nur „außerhalb“ – er durchquert uns, strukturiert unser Nervensystem, verschiebt den Rhythmus unseres Atmens.

Ein solches Denken steht quer zur idealistischen Tradition der Ästhetik, die das Schöne als Distanzmoment, als kontemplative Haltung des Subjekts fasst. Stattdessen tritt ein Begriff von Resonanz an ihre Stelle, wie ihn Hartmut Rosa für die Sozialtheorie vorgeschlagen hat – hier jedoch radikal materialisiert. Resonanz ist kein Gefühl der Nähe, sondern eine physische und affektive Realität, die im Klang ebenso wie im Ökosystem auftritt. In diesem Sinne lässt sich Musik als eine Probeform ökologischer Erfahrung verstehen: Sie lehrt uns, auf eine Weise zu hören, die nicht trennt, sondern verbindet.

Doch dieses Verbinden ist nicht harmonisch, sondern konflikthaft. Ein ökologisches Hören erkennt, dass jeder Klang Spuren von Energieverbrauch, technischer Vermittlung und ökologischer Ausbeutung trägt. Vom Surren digitaler Serverfarmen bis zum Rauschen urbaner Infrastrukturen ist Musik in Netze eingebunden, die selbst klanglich sind – Netze, die aus Strom, Daten, Arbeitskraft und Material bestehen. Wenn wir hören, hören wir also auch den planetarischen Lärm unserer Produktionsverhältnisse. Musik wird zur akustischen Schnittstelle zwischen Ästhetik und Anthropozän.

Diese Erkenntnis fordert das Konzept musikalischer Autonomie heraus. Klang steht nicht mehr für sich, sondern verweist auf die planetare Ökologie seiner Bedingungen. Jede Note, jedes digitale Sample, jede Schallwelle ist Teil eines energetischen Kreislaufs, der nicht aufhört, wenn das Musikstück endet. In der Perspektive des New Materialism – etwa bei Jane Bennett oder Karen Barad – ist diese Energie kein bloßes Medium, sondern eine Form von Agency, eine aktive Mitproduzentin ästhetischer Erfahrung.

Ein ökologisches Hören muss daher doppelt wachsam sein: Es muss die sinnliche Dichte des Klangs erfahren, ohne seine materiellen Voraussetzungen zu romantisieren. Es muss die Verstrickung des Ästhetischen in das Technologische und Ökonomische anerkennen, ohne in Zynismus oder Distanz zu verfallen. Denn gerade im Bewusstsein dieser Verwobenheit eröffnet sich eine neue Form der Aufmerksamkeit: eine nicht-anthropozentrische Hörhaltung, die die Welt nicht als Ressource, sondern als Mitspieler im ästhetischen Prozess begreift.

So wird Hören zu einer Übung im planetarischen Bewusstsein. Es lehrt uns, nicht nur die Töne zu unterscheiden, sondern die Stoffe, die sie tragen; nicht nur Rhythmen zu zählen, sondern Ströme zu spüren. Es ist eine Schulung der Wahrnehmung, die nicht nach Beherrschung strebt, sondern nach Antwortfähigkeit – einer Fähigkeit, auf das zu reagieren, was sich im Klang als Anderes, Fremdes, Nicht-Menschliches artikuliert.

Musik, in diesem Sinne, ist nicht Spiegel einer Welt, sondern eine ihrer ökologischen Praktiken. Sie macht hörbar, dass alles, was existiert, schwingt – und dass jede Schwingung eine ethische Dimension besitzt. Das ökologisch hörende Ohr weiß: kein Klang ist isoliert, keine Stille unschuldig.

7.2 Relationalität und Verantwortung im klanglichen Gefüge

Wenn man die ästhetische Erfahrung ernst nimmt als eine Form materieller Teilhabe, dann impliziert sie notwendig eine Ethik der Relationalität. Musik ist in dieser Perspektive kein Gegenstand, sondern ein Beziehungsraum – ein vibrierendes Netz von Interaktionen, in dem Menschen, Dinge, Technologien und Umwelten in wechselseitige Affizierungen eintreten. Das musikalische Ereignis ist niemals „rein“; es ist durchzogen von Spuren des Sozialen, des Ökologischen, des Technischen, ja des Politischen. Wer hört, steht in einem Gefüge von Verantwortung, das nicht durch moralische Intention, sondern durch ontologische Verstrickung entsteht.

In der Tradition Adornos war Verantwortung stets an die Kategorie der Autonomie gebunden – an die Fähigkeit des Werks, gesellschaftliche Totalität zu negieren, indem es ihr entzogen

bleibt. In der neo-materialistischen Perspektive verschiebt sich dieses Verhältnis: Verantwortung bedeutet nicht Entzug, sondern Einlassung. Das Werk – oder besser: das klangliche Ereignis – trägt Verantwortung, insofern es seine eigene Situiertheit nicht verleugnet. Eine Musik, die ihre materiellen Bedingungen reflektiert, ist verantwortlicher als eine, die vorgibt, über ihnen zu stehen.

Relationalität ist hier kein harmonischer Idealzustand, sondern eine Spannungsfigur. In der Resonanztheorie ebenso wie bei Barad oder Haraway geht es um das Unaufhebbare dieser Verflechtungen. Klang ist kein neutrales Medium, sondern ein Ort, an dem sich Relationen manifestieren, transformieren, gelegentlich auch zerreißen. Jedes musikalische Ereignis ist somit eine Miniatur sozialer Ontologie: eine Szene, in der Verbindungen geknüpft, Energien übertragen und Grenzen durchlässig werden. Verantwortung bedeutet, diese Prozesse nicht zu glätten, sondern sie wahrzunehmen, zu halten, auszuhalten.

Das ethische Moment einer neo-materialistischen Musikästhetik liegt also nicht im Inhalt der Musik, sondern in ihrer Praxis der Relationalität. Diese Praxis zeigt sich etwa in improvisatorischen oder kollaborativen Formen, in denen Kontrolle geteilt und Autorschaft aufgelöst wird; oder in elektronischen Klangkulturen, in denen der Mensch nicht mehr der Ursprung, sondern ein Knotenpunkt im Netzwerk der Produktion ist. Verantwortung heißt hier, den Klang nicht zu besitzen, sondern durch ihn hindurch zu denken, ihm Raum zu geben, ohne ihn zu vereinnahmen.

In dieser Hinsicht lässt sich die musikalische Relation als eine Form ästhetischer Ökologie verstehen: Sie verlangt ein sensibles Gleichgewicht zwischen Nähe und Distanz, Eingriff und Offenheit, Artikulation und Schweigen. Das Verhältnis von Komponist, Hörer, Medium und Umwelt wird zu einem performativen Gefüge, das fortwährend neu verhandelt werden muss. Verantwortung ist keine Tugend, sondern eine ontologische Praxis: Sie besteht darin, die eigene Teilhabe an diesen Relationen nicht zu verdrängen, sondern bewusst zu modulieren.

Diese Form des Verantwortungsdenkens unterscheidet sich grundlegend von moralischer Rhetorik. Sie verlangt kein Urteil, sondern Aufmerksamkeit; keine heroische Geste, sondern perzeptive Feinabstimmung. Der Hörende wird nicht zum Richter über den Klang, sondern zu dessen Mitbewohner – er bewohnt ein akustisches Feld, das ihn ebenso verändert, wie er es wahrnimmt.

So verstanden, ist Relationalität die ästhetische Form des Ethischen: ein Prozess, in dem das Wahrnehmen selbst zur ethischen Handlung wird. Musik ist hier weder Erbauung noch Protest, sondern eine Schule der Resonanz, in der sich das Denken der Materie mit der Verantwortung für die Welt verschränkt.

7.3 Musik als Praxis der Resonanz – jenseits von Autonomie und Repräsentation

Wenn Musik als Praxis der Resonanz gedacht wird, dann verschiebt sich ihr ontologischer Status grundlegend: Sie ist kein Objekt, kein Werk im klassischen Sinne, keine abgeschlossene Struktur, sondern ein Ereignis, ein vibrierendes Feld, in dem sich Materie, Wahrnehmung und Bedeutung fortwährend ineinander übersetzen. Dieses Verständnis stellt

die großen Leitbegriffe der traditionellen Ästhetik – Autonomie und Repräsentation – unter einen radikalen Vorbehalt. Beide implizieren eine Trennung: zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Form und Stoff, zwischen Sinn und Materie. Doch der Klang verweigert sich dieser Trennung. Er ist zugleich Form und Fluss, Energie und Information, Artikulation und Affekt. Eine Musik, die als Praxis der Resonanz begriffen wird, repräsentiert daher nicht die Welt – sie ereignet sich als Weltprozess, als Materialisierung von Beziehungen.

In Adornos Ästhetischer Theorie war Autonomie die Bedingung der Möglichkeit kritischer Kunst. Sie garantierte, dass das Werk in seiner Abgeschlossenheit ein Ort der Negativität blieb – ein Moment der Nicht-Identität gegenüber der verwalteten Welt. Diese Vorstellung war geschichtlich notwendig: Nur im Abstand zur Realität konnte Kunst Wahrheit behaupten. Doch heute, im Zeitalter einer allgegenwärtigen Medialität, hat sich die Logik der Trennung selbst erschöpft. Die Musik, die uns umgibt – digital produziert, vernetzt, distribuiert – entzieht sich der Idee eines autonomen Werkes. Sie existiert im Umlauf, in Streaming-Daten, Lautsprechermembranen, Körpervibrationen. Ihre ästhetische Realität ist relational, nicht substantiell.

Eine Praxis der Resonanz ersetzt daher die Idee autonomer Form durch die Vorstellung einer autonom entstehenden Relation. Resonanz meint hier nicht bloß sympathische Mitschwingung, sondern eine asymmetrische Antwortbeziehung zwischen Entitäten, die sich gegenseitig affizieren, ohne ineinander aufzugehen. Musik wird so zum Modell für eine nicht-identitäre Ontologie: Eine Ontologie, in der Substanz durch Relation ersetzt, Stabilität durch Prozess, Ausdruck durch Affekt transformiert wird. In dieser Bewegung klingt etwas von Adornos Denken nach, aber es kehrt in veränderter Form zurück. Die Negativität, die einst in der Werkautonomie lag, zeigt sich nun im Offensein des Prozesses, in seiner Unabschließbarkeit, seiner permanenten Selbstüberschreitung.

Im Resonanzbegriff des 21. Jahrhunderts schwingen zugleich ethische, ästhetische und materielle Dimensionen. Er steht für eine Form der Welterfahrung ohne Besitzanspruch. Resonieren heißt: Antwort geben, ohne zu dominieren; sich berühren lassen, ohne zu verschmelzen. Diese Haltung widerspricht der instrumentellen Vernunft ebenso wie dem romantischen Ideal der Einheit. Sie ist eine Praxis der Differenz im Kontakt, des Denkens im Klang. Der Hörende wird hier nicht zum Souverän der Wahrnehmung, sondern zum Medium der Vermittlung – zum Ort, an dem Welt sich selbst hört.

Diese Verschiebung lässt sich an der zeitgenössischen Klangkultur ablesen. In improvisatorischen Kontexten, in elektronischer Musik, in Installationen oder algorithmischen Prozessen entsteht Musik nicht mehr als Produkt, sondern als Verhalten von Systemen. Der Komponist wird zum Kurator von Relationen, der Performer zum Katalysator von Energien. Klang ist nicht Ausdruck eines Subjekts, sondern Ereignis des Zwischenraums. Das bedeutet nicht, dass die Idee des Werks verschwindet, sondern dass sie ihre metaphysische Schwere verliert. Das Werk ist keine abgeschlossene Totalität, sondern ein temporärer Zustand des Resonanzfeldes – ein Ort, an dem Kräfte sich verdichten, bevor sie sich wieder zerstreuen.

Diese Auffassung führt zu einer neuen, paradoxen Form der Autonomie: nicht als Trennung, sondern als Selbstorganisation im offenen Feld. Eine Musik, die in Resonanz steht, ist autonom nicht, weil sie abgeschlossen wäre, sondern weil sie in der Lage ist, eigene

Relationen, Rhythmen und Intensitäten zu erzeugen, die keiner äußeren Ordnung unterliegen. Autonomie bedeutet hier nicht Selbstgenügsamkeit, sondern Selbstbewegung, eine Fähigkeit zur Transformation, zur responsiven Veränderung im Kontakt mit anderem.

Das ethische Moment dieser Musik liegt in ihrem Widerstand gegen Repräsentation. Sie verweigert den Anspruch, Welt abzubilden, und entscheidet sich stattdessen, Welt zu vollziehen. Darin liegt ihre Kritikfähigkeit: Nicht als Kommentar, sondern als Ereignis der Differenz. Resonanz ist nicht Konsens, sondern Spannung; sie bewahrt das Andere als Anderes, indem sie ihm antwortet.

So wird Musik zur epistemischen Praxis: Sie denkt nicht über Welt nach, sondern in ihr, durch sie hindurch, mit ihren Mitteln – Frequenz, Rhythmus, Amplitude, Rauschen. Diese Form des Denkens ist nicht repräsentational, sondern performativ: ein Denken, das in Bewegung bleibt, das sich im Hören, im Fühlen, im Schwingen artikuliert.

Wenn wir Musik in diesem Sinne als Praxis der Resonanz begreifen, dann hören wir in ihr nicht mehr den Ausdruck des Menschen, sondern den Atem der Welt – das ständige Pulsieren von Energie, Stoff, Information, Affekt. Eine neo-materialistische Musikästhetik nimmt diesen Atem ernst. Sie fragt nicht mehr, was Musik „bedeutet“, sondern was sie tut: welche Relationen sie herstellt, welche Ökologien sie öffnet, welche Verhältnisse sie temporär hörbar macht.

Das Hören wird hier zur Form der Weltbeziehung – nicht mehr rezeptiv, sondern ko-produktiv. In jedem Klang schwingt ein Vorschlag zur gemeinsamen Existenz, eine Einladung zur Teilhabe am Werden der Materie. Musik ist, in diesem radikalen Sinn, nicht bloß eine Kunstform, sondern eine kosmopolitische Ontologie des Klangs: das Denken der Welt durch ihre eigenen Schwingungen hindurch.

8. Musik als Denken der Materie

Am Ende dieses Gedankengangs – nach der Bewegung durch Klang, Materie, Wahrnehmung, Prozessualität und Resonanz – steht die Frage, wie Musik selbst als eine Form des Denkens verstanden werden kann. Nicht als Metapher für Erkenntnis, sondern als deren materielle Vollzugsform. Eine neo-materialistische Musikästhetik führt das Denken zurück in jene Zone, in der es nicht mehr klar vom Fühlen, vom Hören, vom Schwingen zu trennen ist. Sie nimmt ernst, dass jedes musikalische Ereignis zugleich ein epistemisches Ereignis ist: eine Weise, Welt zu erfahren, bevor sie in Sprache überführt wird.

Musik denkt nicht „über“ die Welt, sie denkt in ihr, mit ihr, als sie. Diese These markiert den Umschlagpunkt der gesamten Argumentation: Was zuvor als ästhetische, physikalische oder soziale Dimension beschrieben wurde, erweist sich nun als Moment eines umfassenderen Erkenntnisprozesses, in dem Materie selbst zur Bedingung des Gedankens wird. Wenn Klang als vibrierende Materie verstanden wird, dann ist das musikalische Denken kein symbolischer Akt, sondern ein Resonieren mit dem Realen, ein Mitvollzug der Welt in ihrer Selbstorganisation.

Diese Perspektive sprengt die Grenzen der traditionellen Musikphilosophie. Sie entzieht sich der Dichotomie von Ausdruck und Struktur, von Geist und Natur, und denkt stattdessen Musik als ontologischen Zwischenraum: als Praxis, in der sich Denken materialisiert und Materie zu denken beginnt. Der Ton, die Frequenz, das Rauschen – sie sind nicht Zeichen eines inneren Sinns, sondern Ausdruck einer Welt, die in sich selbst reflexiv geworden ist.

Zugleich fordert eine solche Auffassung auch eine Revision des Begriffs von „Theorie“. Wenn Musik eine Weise des Denkens ist, dann darf Theorie nicht länger bloß beschreibend oder interpretierend sein. Sie muss selbst performativ, resonant, situativ werden – eine Praxis, die das Denken nicht aus der Musik herauszieht, sondern sich mit ihr einschwingt. Theorie wäre dann kein System, sondern eine Hörbewegung, eine Form des Mitklangs.

Kapitel 8 versucht, diesen Gedanken zu bündeln, ohne ihn zu schließen. Es versteht sich als eine Synthese der Schwingungen – eine Bewegung von der materiellen zur relationalen, von der ästhetischen zur epistemischen Ebene. Dabei wird gefragt, was es bedeutet, von der Schwingung zur Relation zu gelangen: Wie lässt sich eine ästhetische Erfahrung, die aus Vibrationsprozessen hervorgeht, in eine Form des Wissens transformieren, ohne ihr Offensein zu verlieren?

Schließlich öffnet sich die Frage nach der Zukunft: Welche Perspektiven ergeben sich, wenn Musik als epistemische Praxis ernst genommen wird? Welche Formen des Hörens, des Komponierens, des Denkens könnten daraus hervorgehen? Und zuletzt – als eine fast apophatische Pointe – bleibt die Frage, die alle zuvor aufgeworfenen Gedanken in sich bündelt und zugleich überschreitet: Was hört die Materie, wenn wir hören?

In dieser letzten Wendung kehrt das Denken zur Musik zurück, nicht als Theorie über sie, sondern als deren Fortsetzung mit anderen Mitteln. Das Denken, das hier erklingt, ist kein „Überbau“, sondern Nachhall – der gedankliche Rest eines Schwingens, das nie ganz verstummt.

8.1 Synthese: Von der Schwingung zur Relation

Die Bewegung von der Schwingung zur Relation bezeichnet in gewisser Weise den Grundimpuls einer neo-materialistischen Musikästhetik. Sie beschreibt die Passage von der physikalischen Tatsache des Klangs zur ontologischen Figur des Zusammenhangs, vom energetischen Ereignis zur sozialen, ästhetischen und erkenntnistheoretischen Konstellation. Diese Passage ist kein Übergang zwischen zwei Ebenen – dem Materiellen und dem Symbolischen –, sondern ein kontinuierlicher Prozess, in dem sich Bedeutung und Materialität gegenseitig hervorbringen.

Am Anfang steht die Schwingung: jene elementare, fast unscheinbare Bewegung, die weder rein physikalisch noch rein metaphorisch ist. In ihr konvergieren Energie, Zeit, Differenz, Rhythmus. Jede Schwingung ist ein Akt der Welt: eine minimale Variation des Bestehenden, die Differenz einführt, ohne Trennung zu erzwingen. In der musikalischen Erfahrung wird diese Differenz sinnlich erfahrbar; sie ist nicht das Abbild eines Gedankens, sondern das Denken selbst in Bewegung.

Die Relation entsteht, sobald diese Schwingung in Kontakt tritt – mit einem Körper, einem Medium, einem Ohr, einem sozialen Raum. Relation ist die soziale Form der Schwingung, ihre Erscheinungsweise im Feld der Wahrnehmung. Während traditionelle Ästhetik Klang als Träger von Bedeutung auffasste, versteht eine neo-materialistische Theorie ihn als Medium von Relationalität: als einen Prozess, der Akteure, Dinge und Energien miteinander verschränkt. Musik ist daher nicht das, was zwischen Sender und Empfänger geschieht, sondern das, was beide hervorbringt.

Diese Perspektive lässt sich in Anlehnung an Karen Barads Konzept der Intra-Action verstehen: Die Welt besteht nicht aus getrennten Entitäten, die miteinander interagieren, sondern aus dynamischen Verflechtungen, in denen die beteiligten Akteure überhaupt erst entstehen. Übertragen auf Musik bedeutet das: Komponist, Hörer, Instrument, Medium und Raum sind keine vorgegebenen Instanzen, sondern effektive Resultate des musikalischen Prozesses selbst. Das Werk ist kein Produkt, sondern ein temporäres Stabilisierungsmoment in einem Feld unaufhörlicher Bewegungen.

Von der Schwingung zur Relation zu gelangen, heißt also, das Denken der Musik als ontologische Bewegung zu begreifen. Es geht nicht darum, zwischen physikalischem Klang und ästhetischer Form zu vermitteln, sondern zu erkennen, dass beide unauflöslich ineinander verwoben sind. Musik ist ein Denken, das in der Materie stattfindet – und zugleich eine Materie, die im Denken schwingt. In dieser doppelten Bewegung verliert der Begriff der Repräsentation endgültig seine Plausibilität: Musik zeigt nichts, sie vollzieht Welt.

Eine solche Synthese hat auch erkenntnistheoretische Konsequenzen. Wenn jede Relation das Resultat einer materiellen Schwingung ist, dann wird Wissen selbst zu einem vibrierenden Prozess – instabil, kontextabhängig, offen. Die epistemische Geste des Hörens ersetzt das Modell des distanzierten Beobachtens. Erkenntnis wird zu einer Form von Resonanz: ein Mitklingen, in dem Differenzen nicht aufgehoben, sondern vernehmbar gemacht werden.

In diesem Sinne ist Musik nicht bloß ein Objekt ästhetischer Reflexion, sondern eine Epistemologie in actu. Sie denkt in Frequenzen, nicht in Begriffen; sie argumentiert durch Dichte, Rhythmus, Wiederholung, Verstimmung. Die Schwingung ist hier kein Ornament, sondern der Ort des Denkens selbst. Und die Relation, die aus ihr hervorgeht, ist nichts anderes als die soziale, affektive und materielle Gestalt dieses Denkens.

So vollzieht sich in der Musik – und in der Theorie, die ihr zu folgen versucht – eine paradoxe Vereinigung: Die absolute Immanenz der Schwingung (ihr bloßes Geschehen) schlägt um in die Transversalität der Relation (ihr Sich-Verknüpfen). Aus dem physikalischen Impuls wird ein ontologischer Modus. Musik wird zu einer Art Modell dafür, wie Denken und Welt sich gegenseitig konstituieren können, ohne in Identität zu verfallen.

Diese Synthese bleibt jedoch stets instabil. Sie ist kein Abschluss, sondern eine dynamische Balance, ein Oszillieren zwischen Bewegung und Struktur, Energie und Form. Das Denken der Materie bleibt – wie der Klang selbst – in Schwingung. Darin liegt seine Wahrheit: in der Unruhe des Resonierens, im Zwischenraum von Hören und Welt.

8.2 Perspektive: Musik als epistemische Praxis

Wenn Musik als Schwingung und Relation gedacht werden kann, dann ist sie nicht bloß ein ästhetisches Phänomen, sondern eine Form des Wissens. Doch dieses Wissen hat keine begriffliche Gestalt. Es ist kein Wissen über die Welt, sondern ein Wissen, das in der Welt operiert — eine Praxis, in der Denken, Hören und Materialität ununterscheidbar werden. Musik wird so zu einer epistemischen Handlung, einem Vollzug, durch den die Welt sich selbst erfahrbar macht.

Das Hören, verstanden in diesem erweiterten Sinn, ist kein Rezipieren, kein Registrieren eines bereits Gegebenen. Es ist eine Form des Mitvollzugs, des Sich-Verstrickens in energetische Prozesse. Wenn Barad von „intra-aktiver Erkenntnis“ spricht, beschreibt sie genau diesen Zustand: Wissen entsteht nicht durch die Beobachtung einer Welt, sondern durch Teilnahme an ihrer materiellen Differenzproduktion. Musik wird so zum paradigmatischen Ort einer solchen Erkenntnisweise. In ihr lässt sich erfahren, wie Relationen entstehen, wie sich Energie in Bedeutung verwandelt, ohne den Sprung in Symbolik oder Repräsentation zu vollziehen.

Die Musikästhetik des 20. Jahrhunderts hat diesen epistemischen Charakter bereits intuitiv gespürt, auch wenn sie ihn nicht in dieser ontologischen Schärfe formuliert hat. Adornos Gedanke, dass Kunst Erkenntnis „durch ihr anderes Sein“ vermittelt, deutet genau auf diesen Punkt: dass das Werk, indem es sich der begrifflichen Fassung entzieht, eine andere Form des Begreifens ermöglicht. Doch wo Adorno noch von einem „anderen“ der Vernunft ausging, erkennt der neo-materialistische Ansatz die Kontinuität von Denken und Materie. Es gibt kein anderes Reich, keine Sphäre jenseits des Rationalen — sondern eine Differenzierung innerhalb desselben Prozesses, der Klang, Form und Bewusstsein hervorbringt.

Eine solche epistemische Musiktheorie muss also ohne Transzendenz auskommen. Sie beruht nicht auf dem Ideal der „Erkenntnis durch Distanz“, sondern auf Erkenntnis durch Resonanz. In dieser Perspektive wird Musik zu einer spezifischen Artikulation des Weltwissens: Sie ist die Weise, in der Materie sich selbst vernimmt. Diese Form der Selbstwahrnehmung geschieht nicht intentional, sondern durch Muster, Rhythmen, Frequenzen — durch Organisation des Werdens. Jede musikalische Geste ist eine lokale, temporäre Konfiguration des Wissensfeldes, in dem Energie und Wahrnehmung aufeinandertreffen.

Ein solches Denken des Klangs als Erkenntnispraxis verschiebt auch den Begriff der Wahrheit. Wahrheit erscheint hier nicht als Entsprechung zwischen Aussage und Sachverhalt, sondern als Kohärenz innerhalb eines materiellen Prozesses. Musik „ist wahr“, insofern sie Resonanzen erzeugt, in denen Differenz spürbar wird. Wahrheit wird zur Erfahrung der Relation selbst — nicht zu ihrem Resultat.

Diese Form des Wissens hat eine zutiefst ethische Dimension. Denn wer hört, nimmt nicht nur auf, sondern antwortet: auf Kräfte, Spannungen, Atmosphären. Das Hören ist eine Verantwortungspraxis, weil es immer schon mitbestimmt, was hörbar wird. Insofern kann Musik als eine Form epistemischer Verantwortung verstanden werden: Sie ist das Medium,

in dem sich die Welt selbst befragt — nicht durch Sprache, sondern durch die Bewegung des Klangs.

In dieser Perspektive verschmelzen Ästhetik und Epistemologie zu einer einzigen Bewegung. Musik ist nicht das Objekt der Erkenntnis, sondern ihre Form. Sie zeigt, dass Denken kein exklusives Privileg des Subjekts ist, sondern ein emergentes Ereignis im Geflecht materieller Relationen. In diesem Sinne ist die musikalische Praxis eine Schule des Denkens: Sie lehrt uns, in Differenzen zu hören, nicht in Identitäten zu sprechen.

So verstanden, wird Musik zur epistemischen Ökologie: ein Raum, in dem das Wissen nicht durch Abstraktion, sondern durch Teilnahme entsteht. Das Ohr wird zum epistemischen Organ einer Welt, die sich selbst in Schwingung denkt.

Von der romantischen Erkenntnis zur materiellen Resonanz

Wenn Musik als epistemische Praxis verstanden wird, als Ort, an dem Materie und Denken in ein Verhältnis wechselseitiger Formung treten, dann schließt sich hier ein Bogen, der – unausgesprochen – bis zur romantischen Kunstphilosophie zurückreicht. Schon im Ältesten Systemprogramm war die Idee einer ästhetischen Erkenntnis angelegt, in der das Schöne als „Organ des Geistes“ fungiert, als eine Art sinnlich-intuitives Wissen jenseits des Begriffs. Doch während die Romantik diese Einheit noch in der Vision eines Absoluten verankerte, verschiebt sich im neo-materialistischen Denken der Horizont: Das Ästhetische wird nicht mehr als symbolische Erscheinung des Ganzen begriffen, sondern als Feld der Immanenz, in dem Differenz selbst zur produktiven Kraft wird.

Diese Verschiebung hat Konsequenzen für das Verständnis von Musik. In der Romantik war Musik das Medium, in dem das Unsagbare zur Erscheinung kommt, die Sprache des Unendlichen in der Endlichkeit der Töne. Im neo-materialistischen Denken dagegen verliert sie diesen repräsentativen Charakter; sie ist nicht mehr Sprache, sondern Resonanzprozess. Musik repräsentiert nicht das Unsichtbare, sie vollzieht es. Was in der Romantik Ausdruck war, wird hier Intra-Aktion: ein Geschehen, in dem sich Kräfte begegnen, modulieren, transformieren.

Damit aber wird das Verhältnis zwischen Hören und Welt radikal umgekehrt. Das Ohr ist nicht mehr das Organ, das die Welt empfängt, sondern ein Teil des Prozesses, durch den Welt sich selbst erfahrbar macht. Das Hören ist kein menschlicher Akt im Zentrum einer tonalen Ordnung, sondern eine der Weisen, in denen Materie sich selbst zur Wahrnehmung bringt. Musik, verstanden in diesem Sinn, ist eine Form der Selbstresonanz der Welt, ein Modus, in dem Materie sich hört, indem sie uns hören lässt.

Diese Umkehrung führt zu der Frage, die den Schlusspunkt, zugleich aber auch die Öffnung dieser Musikästhetik bildet:

Wenn Musik nicht Ausdruck des Geistes, sondern Artikulation der Materie ist — was hört dann die Materie, wenn wir hören?

In dieser Frage verschränken sich Ästhetik, Ontologie und Ethik. Sie ist nicht mehr anthropologisch, sondern kosmologisch gestellt: nicht was wir von der Welt hören, sondern wie die Welt durch uns hörbar wird. Abschließend wird versucht, diese Verschiebung zu

entfalten — als eine Bewegung von der romantischen Ahnung des Absoluten hin zu einer neo-materialistischen Ökologie der Resonanz, in der das Hören selbst zu einer Form der Weltwerdung wird.

8.3 Was hört die Materie, wenn wir hören?

Diese Frage ist mehr als eine poetische Volte; sie ist das epistemische und ontologische Zentrum einer neo-materialistischen Musikästhetik. Sie zielt nicht auf eine Metapher, sondern auf eine reale Verschiebung der Perspektive: Weg von der Vorstellung, dass Musik ein menschliches Ausdrucksmedium sei, hin zu der Einsicht, dass das, was wir Musik nennen, eine der Weisen ist, in denen Materie sich selbst organisiert, erfährt und reflektiert.

Wenn wir hören, sind wir nicht die Subjekte eines akustischen Ereignisses, sondern Teil eines Prozesses, in dem Materie – in Form von Luft, Schallwellen, neuronaler Aktivität, technologischer Vermittlung – sich in Bewegung setzt. Das Hören ist eine intra-materielle Operation, nicht ein geistiger Akt. Der Klang, der uns erreicht, ist nicht „außerhalb“ und wir „innerhalb“; vielmehr sind wir selbst Knoten in einem vibrierenden Kontinuum. Materie hört sich, indem sie durch uns resoniert.

Diese Perspektive mag zunächst paradox erscheinen. Doch sie eröffnet eine Philosophie des Klangs, die jenseits der anthropozentrischen Dialektik von Subjekt und Objekt liegt. Denn Klang ist, in seiner physikalischen wie ästhetischen Dimension, immer Relation. Er existiert nicht ohne Medium, ohne Widerstand, ohne Resonanzfläche. Insofern ist Klang das paradigmatische Beispiel für eine Ontologie, in der Sein nicht durch Identität, sondern durch Wechselwirkung definiert wird. Wenn Materie hört, dann nicht als bewusste Instanz, sondern als Resonanzsystem, das Differenzen spürt, aufzeichnet, moduliert.

Barads Konzept der intra-action bietet hier eine produktive Denkfigur: Materie „handelt“ nicht, weil sie eine intentionale Instanz wäre, sondern weil ihre Relationen performativ sind. Hören ist in diesem Sinn kein privates Phänomen, sondern eine materielle Praxis der Welt, die Differenz in Form verwandelt. Wenn wir hören, hört die Welt sich selbst – und zwar nicht als Spiegelung, sondern als Fortsetzung ihres eigenen Prozesses.

In der Musik wird dieser Gedanke konkret. Das musikalische Ereignis ist ein Ort, an dem die Materie in sich selbst zurückschwingt: Ein Lautsprecher, der Luft vibrieren lässt, eine Saite, die Schwingungen überträgt, ein Körper, der Frequenzen spürt – all dies sind nicht getrennte Entitäten, sondern Glieder eines gemeinsamen auditiven Organismus. Der Musiker, der Zuhörer, das technische Medium – sie sind keine voneinander unterscheidbaren Pole, sondern Erscheinungsformen eines einzigen vibrierenden Gefüges.

Was die Materie also „hört“, ist nicht ein Klang im menschlichen Sinn, sondern das Echo ihrer eigenen energetischen Transformationen. Musik ist in diesem Sinn die Selbstwahrnehmung der Materie im Modus der Differenz. Sie ist keine Sprache über etwas, sondern eine Bewegung in sich, ein Denken, das sich nicht im Begriff, sondern in der Frequenz vollzieht.

Damit verschiebt sich die alte romantische Frage – „was die Welt im Innersten zusammenhält“ – in eine neue Dimension: Es ist nicht der Geist, der die Welt ordnet, sondern die Schwingung, die sie formt. Die Welt hört sich, indem sie sich bewegt. Das Denken, das daraus entsteht, ist kein logos, sondern ein rhythmisches Denken, ein Denken im Puls, im Intervall, im Nachhall.

Diese Perspektive hat weitreichende Konsequenzen. Sie löst die Trennung zwischen ästhetischer Erfahrung und physikalischem Prozess, zwischen Wahrnehmung und Welt, zwischen Geist und Materie auf. Sie führt zu einer Ästhetik, die nicht repräsentiert, sondern mitschwingt; zu einer Erkenntnisform, die nicht abbildet, sondern resoniert.

Wenn also gefragt wird: Was hört die Materie, wenn wir hören?, dann lautet die Antwort weder metaphorisch noch mystisch, sondern ontologisch:

Sie hört das Werden, das sie selbst ist.

In dieser Antwort schwingt zugleich die Verantwortung des Hörens mit. Denn wenn jede Wahrnehmung Teil des Werdens ist, dann ist Hören immer auch ein Eingreifen, ein Mitgestalten, ein Co-Becoming. Musik wird so zum Ort einer Ethik der Resonanz – einer Praxis, die nicht trennt, sondern verbindet, die nicht interpretiert, sondern antwortet.

Der Klang, der bleibt, ist kein Echo der Vergangenheit, sondern die fortwährende Arbeit der Welt an sich selbst. In ihm verdichtet sich das Denken der Materie – nicht als Begriff, sondern als Bewegung, nicht als Symbol, sondern als vibrierendes Jetzt. Musik ist, in dieser letzten Wendung, die Selbstreflexion des Seins in Frequenz.
