

TIM INGOLD im Gespräch mit  
PETRA LÖFFLER und FLORIAN SPRENGER

## EINE ÖKOLOGIE DER MATERIALIEN

---

**Ein E-Mail-Interview über Korrespondenz, Resonanz  
und Besessenheit sowie über den Nutzen, Gelehrsamkeit  
und Handwerk zu verbinden**

Ökologische Fragen spielen in der Anthropologie seit längerem eine wichtige Rolle, wie vor allem die Arbeiten von Tim Ingold immer wieder zeigen. In der Medienwissenschaft werden seine Überlegungen zum Handlungspotenzial von organischen und anorganischen Materialien, zu ihren Kompositionen und Dekompositionen nicht zuletzt deshalb verstärkt rezipiert und kommentiert, weil sie die Exklusivität menschlicher Handlungsmacht anzweifeln. Ingold begreift das Machen vielmehr als Prozess, in dem verschiedene Materialien ihre jeweiligen Potenziale entfalten. Für medienökologische Fragestellungen ergibt sich daraus die Chance, technische Medien nicht als unveränderliche passive Apparate oder Geräte zu sehen, mit denen man etwas macht, sondern als gleichermaßen instabile wie aktive Materialgefüge, die über eigene Handlungsmöglichkeiten verfügen. Im Interview erläutert Ingold seine Positionen innerhalb einer Ökologischen Anthropologie, die das Werden von Dingen gegenüber fertigen Artefakten schätzt und ihr besonderes Augenmerk auf die Zirkulation von Materialien und deren Vermischung legt. Darüberhinaus plädiert er für eine Versöhnung von Gelehrsamkeit und Handwerk – mit anderen Worten: für eine Praxeologie des Denkens und des Machens.

---

**Petra Löffler / Florian Sprenger** Beginnen wir unser Gespräch, indem wir auf Ihre jüngsten Arbeiten zu sprechen kommen. In Ihren Artikeln und Büchern entwickeln Sie das Konzept einer Ökologie der Materialien, die sich auf die materiellen Aktivitäten konzentriert, die an der Komposition der Welt mitwirken.<sup>1</sup> Darüber hinaus argumentieren Sie vom Standpunkt der Ökologischen Anthropologie aus, dass diese Materialien in einer symmetrischen Perspektive betrachtet werden sollten, anders gesagt: dass wir organische wie anorganische Modi der Existenz analysieren sollten. Diese Perspektive impliziert drei grundlegende Verschiebungen: erstens von Dingen zu Flüssen von Energie und Materie, zweitens vom aristotelischen Hylemorphismus zu

<sup>1</sup> Vgl. Tim Ingold: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London 2011; *Towards an Ecology of Materials*, in: *The Annual Review of Anthropology*, Bd. 41, 2012, 427–42; *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London 2013; *The Life of Lines*, Abingdon 2015.

einer Vielheit von Formprozessen und drittens von der Ontologie zur Ontogenese. Aufbauend auf der Techno-Philosophie Gilbert Simondons auf der einen sowie auf Gilles Deleuzes und Félix Guattaris wegweisendem Buch *Mille Plateaux* auf der anderen Seite unterstreichen Sie, dass Materialien abhängig von ihrer Elastizität und ihrem Widerstand, ihren Konformationen und Deformationen handeln. Als Medienwissenschaftler/innen interessiert uns, wie dieser Ansatz dazu beitragen kann, eine Perspektivenverschiebung innerhalb unserer Disziplin besser zu verstehen: von Medien als Instrumenten, Werkzeugen oder Apparaten hin zu Medien als formierter Materie, als Assemblagen unterschiedlicher Materialien mit unterschiedlichen Lebenszeiten. Was ändert sich, wenn Sie technische Medien oder Technologien nicht als feststehende Objekte, sondern als permanent neu zusammengesetzte, dekomponierte und rekonstruierte Wesenheiten begreifen? Was sind die besonderen Charakteristika der Materialien, die an solchen Prozessen beteiligt sind? Was steht auf dem Spiel, wenn man von Materialien anstatt von Materie oder Substanz spricht?

**Tim Ingold** Ihre Zusammenfassung meiner Arbeit trifft ihren Kern, allerdings bin ich skeptisch, was den «symmetrischen Ansatz» angeht, der in der Forschung oft mit Bruno Latour in Verbindung gebracht wird. Und zwar aus dem Grund, den Sie nennen: Dieser Ansatz basiert auf einer hochgradig asymmetrischen Fundierung des menschlichen Exzeptionalismus. Die Dinge werden in der Folge nicht als Wesenheiten nach eigenem Recht behandelt, sondern nur insofern sie in menschliche Projekte integriert sind.

Aber Ihre Frage ist schwierig. Ich möchte versuchen, darüber nachzudenken, indem ich mein Cello als Beispiel nehme (und vielleicht können Sie den Beginn einer Antwort im 21. Kapitel meines Buches *The Life of Lines* unter der Überschrift «Line and Sound» finden). In einem früheren Buch (*Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*) habe ich das Cello als Wandler oder Umformer (*transducer*) beschrieben, der dazu dient, die Bewegung oder das Fließen einer Geste von einem Register in ein anderes zu verwandeln: vom körperlichen Bewegungsgefühl in Sound. In diesem Sinne gleitet das Instrument zwischen den beiden Linien – der Geste und des Sounds. Doch während sich diese Linien entfalten und in denkbar unterschiedlichen Varianten voranschreiten, bleibt das Instrument identisch. Am Ende der Aufführung ist es praktisch im selben Zustand wie zu Beginn. Als ich *The Life of Lines* schrieb, wurde mir klar, dass diese Beschreibung nur ein Teil des Bildes ist. Der andere Teil besteht darin, dass sich das Instrument in dem Moment, in dem ich zu spielen beginne, ganz und gar nicht mehr als Instrument anfühlt. Vielmehr spüre ich es als ein Bündel von Materialien – das Holz, die Saiten auf dem Bogen, das Metall, das Harz, die Luft –, die gleichsam explodieren, wenn ich zu spielen beginne, und in die Unermesslichkeit des auditiven Raumes schießen. Es handelt sich, so wie Sie es in Ihrer Frage ausdrücken, um einen permanenten Status der Dekonstruktion wie der Rekonstruktion. Wenn

ich spiele, dann spiele ich weniger ein Instrument, als dass ich die Materialien meines eigenen Körpers (seine Elastizität, sein Fließen, seine Friktionen usw.) mit dem Holz, dem Harz, dem Metall, der Saite und der resonierenden Luft vermische. All dies sind auf eine Weise Affekte.

Welches Bild stimmt? Ich weiß es nicht. Vielleicht sind sie beide richtig, aber ich bin nicht sicher, wie man sie kombinieren soll.

**P.L./F.S.** Uns scheint, dass im ersten Bild das Cello als resonierender Körper ohne eigene Handlungsmacht beschrieben wird, während das zweite Bild das Verhältnis zwischen Ihnen als menschlichem Akteur und dem Cello als nicht menschlichem Akteur komplexer als Wechselwirkung fasst – als Flüsse von Energie und Materialien. Dieses Vermischen von Materialien umfasst feste Körper wie Holz oder Metall, aber auch gasförmige Gemische wie die Luft.

Welche Wechselwirkungen gibt es zwischen diesen unterschiedlich zähen oder soliden Materialien? Ist beispielsweise das Holz weniger aktiv als, sagen wir, der Bogen oder die Saite? Oder ist das Metall weniger impulsiv als die resonierende Luft? Auf welche Weise tragen diese unterschiedlichen Materialien zu einer Ökologie der Materialien bei?

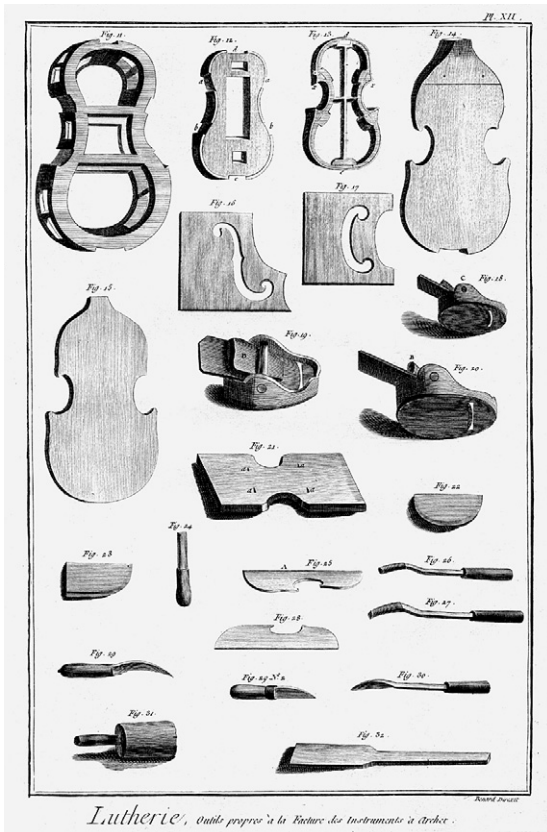
**T.I.** Persönlich mag ich das Konzept der Handlungsmacht oder <agency> nicht gern (auch wenn ich nichts gegen <action> oder <activity> habe). Das Problem mit *agency* besteht darin, dass dieses Konzept so klingt, als sei jedes Geschehen in der Welt – jeder Moment, jedes Ereignis, jeder Vorgang – lediglich der Effekt einer Ursache. <Ich bewege mich, deshalb ist dies ein Effekt meiner Handlungsmacht.> Was mein eigenes Denken angeht, bin ich innerhalb dessen, was ich tue, innerhalb des Verbs, nicht außerhalb davon als seine Ursache. Um also die Vitalität der Dinge zu erfassen, würde ich, anstatt Ansätzen wie dem von Jane Bennett<sup>2</sup> zu folgen und den Dingen die gleiche <agency> zuzuschreiben wie uns, eher in eine andere Richtung gehen und sagen, dass weder Menschen noch Dinge Handlungsmacht <besitzen>. Vielmehr sind sie alle von der Handlung (*action*) <besessen>.

Abgesehen von diesen Einwänden kann ich zustimmen, dass der Unterschied zwischen den beiden Sichtweisen auf das Cello genau darin besteht: dass in der ersten Perspektive die Lebendigkeit der Materialien, die es zusammensetzen, nicht wirklich ins Bild gerät, während sie im zweiten Bild die Überhand gewinnt. Die Materialien überwältigen sozusagen das Ding. Der Vorteil dieser zweiten Perspektive besteht darin, dass sie uns erlaubt, Fragen über die Eigenschaften der Materialien zu stellen (anstatt über die Materialität der Dinge). Und dies öffnet, wie Sie sagen, den Weg zu einer Ökologie der Materialien.



Abb. 1 Der Lautenmacher von Jost Amman, Holzschnitt, 1568

<sup>2</sup> Tim Ingold spielt hier auf Jane Bennetts Buch *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham, London 2010) an.



**Abb. 2** Der Geigenbau, Tafel XXII  
aus Denis Diderots *Enzyklopädie*,  
1762–1777

Reißen. Solche Beobachtungen hat man in der Vergangenheit gern als allenfalls technisch zurückgewiesen, aber für eine Ökologie der Materialien wären sie zentral. Wir könnten zumindest das Know-how der Instrumentenbauer und Musiker ernst nehmen. Wenn wir darüber hinaus das Instrument als Körper behandeln, der lebt und atmet – der belebt ist, anstatt ein Agent zu sein –, dann können wir beobachten, wie es auf die Bedingungen der weiteren Umgebung (*environment*) reagiert, besonders auf das Wetter und die Luftfeuchtigkeit. Mir ist völlig klar, dass mein Cello dann am besten klingt, wenn es besonders feucht ist. Wenn es etwas hasst, dann eine Zentralheizung. Handwerker, die mit feinen Holzmöbeln umgehen, sagen Ähnliches.

**PL./F.S.** Die Ökologie ist seit ihrem Beginn davon geprägt, die Position des Beobachters zu reflektieren, weil jeder Beobachter in einer systemischen Abhängigkeit mit dem Zusammenhang steht, den er beobachtet: Ein Ökologe, der das Ökosystem eines Teichs untersucht, verändert die Bedingungen des Teichs, indem er ihn untersucht. In dieser Hinsicht teilt die Ökologie eine Ausgangsthese mit der Anthropologie. In Ihrem Werk unterstreichen Sie die Verantwortung des Beobachters, seine ethische Involviertheit mit

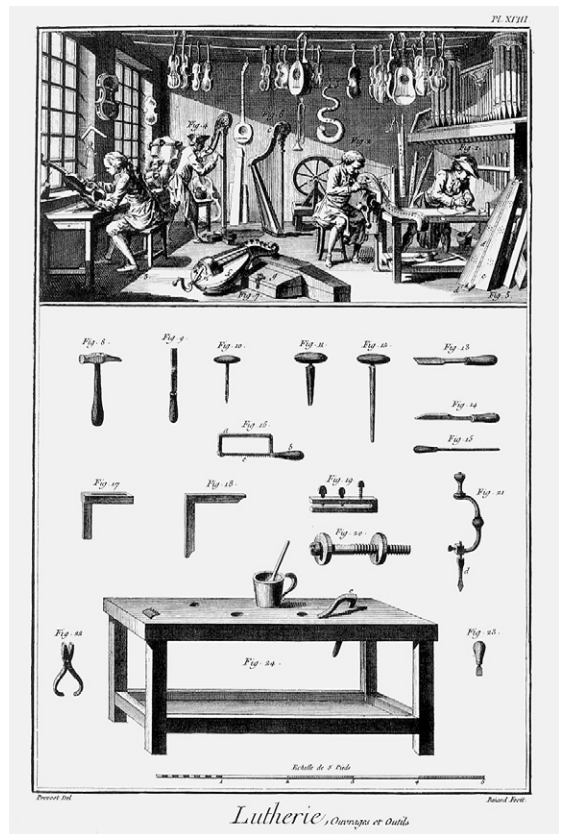
Um es anschaulich zu machen: Die Eigenschaften von Holz, Saite, Harz und dem Rest zu entdecken – ich habe vergessen, den Lack zu erwähnen, der von entscheidender Bedeutung für den Ton des Instruments ist –, wäre eine Untersuchung für sich. Aber ich glaube nicht, dass die Antwort in einem mehr oder weniger von diesem oder jenem gefunden werden kann. Es geht um Unterschiede und darum, wie sie zusammenwirken oder korrespondieren. Beispielsweise ist das weiche Holz, das für die Vorderseite des Cellos verwendet wird, recht verschieden von dem harten Holz, aus dem die Rückseite besteht, und die Maserung ist ebenfalls unterschiedlich. Für all das gibt es gute Gründe, die zum einen mit der Empfindlichkeit für Vibrationen, zum anderen mit der Dehnbarkeit zu tun haben. Darüber hinaus haben Metallsaiten sehr verschiedene Eigenschaften im Vergleich zu Darmsaiten – mit denen ich zu spielen gelernt habe, die heute aber weitestgehend verschwunden sind. Die meisten Spieler sind der Meinung, dass die Qualität von Metallsaiten mit der Dauer abnimmt, während sie bei Darmsaiten steigt. Ich glaube, es war Pablo Casals, der einmal gesagt hat, dass eine Darmsaite nie so gut klingt wie in dem Moment vor ihrem

den Gegenständen seines Interesses. Würden Sie sagen, dass Ökologie eine ethische Herangehensweise an Materialien ist?

**T.I.** Ja, Ökologie kann und sollte eine ethische Haltung zur Folge haben. Wir sind ein intrinsischer Teil der Systeme, die wir untersuchen. Für mich ist das offensichtlich. Dennoch ist es eine Tatsache, dass ein Großteil der Forschung, die unter dem Banner der Ökologie versammelt ist, keine solche Haltung einnimmt. Ich denke, es wäre angemessen zu sagen, dass Ökologie im wissenschaftlichen Mainstream weiterhin auf einer grundlegenden – und nicht adressierten – Trennung zwischen einer universellen Humanität und einer natürlichen Biodiversität beruht, so als würden wir Menschen von außen auf die Natur blicken oder in sie intervenieren. Wir sollten dies ändern, und die Anthropologie kann mit ihrer Praxis der teilnehmenden Beobachtung (nicht zu verwechseln mit der Ethnografie) einen Weg weisen. Dies bedeutet aber auch, dass wir erkennen sollten, dass teilnehmende Beobachtung nicht nur eine Technik ist, um qualitative Daten zu sammeln, sondern eine grundlegende ontologische Verpflichtung. Im ersten Kapitel meines Buches *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* führe ich dies näher aus.

**P.L./F.S.** In Ihrem Aufsatz «Materials against Materiality»<sup>3</sup> argumentieren Sie, dass die Forschung im Bereich der Material Culture dazu tendiert, Materialien zu übersehen. Oft wird zumindest wenig über sie gesagt. Stattdessen zieht man sich in die Abstraktion zurück und referiert auf die «Materialität der Objekte» anstatt auf die «Materialien und ihre Eigenschaften». Wie können Materialien unsere Forschung beeinflussen? Wie kann man die «stumme Welt» der Materialien betreten, und was ist die Aufgabe des Beobachters in diesem Prozess?

**T.I.** Zunächst ist es interessant, dass Sie sagen, Materialien seien «stumm» (wenn auch in Anführungszeichen). Natürlich können Materialien sehr viel Lärm machen, sogar musikalischen Lärm – zurück also zu meinem Cello! Sie könnten fragen, woher die Geräusche kommen, wenn die Materialien meines Cellos stumm sein sollen? Vielleicht ist der Punkt, dass Materialien nicht mittels Sprache kommunizieren. Aber das Gleiche könnte von den meisten nicht menschlichen Tieren gesagt werden. Es scheint also eine starke anthropozentrische Besetzung der Idee zu geben, dass Materialien zum Problem werden, wenn es



**Abb. 3** Der Geigenbau, Tafel XVIII, aus Denis Diderots *Encyclopédie*, 1762–1777

<sup>3</sup> Vgl. Tim Ingold: Materials against Materiality, in: *Archaeological Dialogues*, Bd. 14, Nr. 1, 2007, 1–16.



um Zugang und Engagement geht. Es gibt natürlich eine sehr lange Antwort auf die Frage, wie und warum die Welt der Materialien in der Geschichte der Moderne verstummt ist, und diese Geschichte ist nicht unverbunden mit der Verstummung der Welt in der Geschichte der Schrift sowie mit der modernen Idee von Musik als wortloser Kunst (einiges davon beschreibe ich im ersten Kapitel von *The Life of Lines* und in meinem Artikel «Dreaming of Dragons»<sup>4</sup>). Die kurze Antwort auf die Frage nach dem Zugang zu Materialien hingegen lautet, sich mit ihnen auf direkte, praktische Weise zu beschäftigen. Oder in anderen Worten: sie zu begleiten, an ihnen teilzunehmen. Diese Art von beachtendem (*attentional*) anstatt bewusstem (*intentional*) Engagement wird seit Generationen von Handwerkern praktiziert. Was wir also tun sollten – und in vielerlei Hinsicht geschieht dies bereits –, ist, die Lücke zwischen Handwerk (*craftsmanship*) und Gelehrsamkeit (*scholarship*) zu schließen, um sie vielmehr als ein und dasselbe zu verstehen.

**P.L./F.S.** Wir würden gerne auf Ihre Kritik an Bruno Latour zurückkommen. In «Towards an Ecology of Materials» kritisieren Sie an seinem Ansatz, dass er als Ökologe scheitere, weil seine nicht menschlichen Agenten nicht lebendig seien und ihnen jegliche Spur von Bewegung, des Wachstums, der Wahrnehmung und der Resonanz fehle. Um solche Spuren zu beleuchten, sprechen Sie von einem «meshwork» anstatt von einem «network». Unsere Frage lautet: Welche Kräfte halten ein solches «meshwork» zusammen?

**T.I.** Die kurze Antwort auf diese Frage, wie die Linien des «meshworks» zusammenhängen, lautet, wie ich es nennen möchte, Korrespondenz. Es handelt sich um ein Zusammengehen von Flüssen oder Prozessen des Werdens, die kontinuierlich aufeinander antworten. Die einleuchtende Analogie ist meines Erachtens die mit den Linien oder «Teilen» polyphoner Musik, auf die ich bereits hingewiesen habe.

Die Schlüsselwörter meiner Antworten auf die beiden letzten Fragen sind Aufmerksamkeit und Korrespondenz. Zusammen bilden sie den Kern dessen, woran ich gerade arbeite.

**P.L./F.S.** Sie haben die Bedeutung des Handwerks als Vorbild für eine Ökologie der Materialien erwähnt. Wie geht diese Perspektive mit unserer gegenwärtigen technologischen Lage um? Heute sind wir konfrontiert mit ubiquitären und smarten Technologien, mit einem «technologisch Unbewussten», d. h. mit Technologien, die mit unseren Umgebungen interagieren, ohne aktive Eingriffe unsererseits zu benötigen, und die unterhalb unserer Wahrnehmungsschwellen operieren. Einige dieser Maschinen werden sogar von anderen Maschinen hergestellt – die Konstruktion von Computerchips beispielsweise wird nahezu ausschließlich von Computern und Robotern erledigt. Die meisten der Prozessoren in unseren Gadgets und Devices werden nie von einem Finger berührt. Wie sollen wir uns solchen Technologien

<sup>4</sup> Vgl. Tim Ingold: Dreaming of Dragons. On the Imagination of Real Life, in: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Bd. 19, Nr. 4, 2013, 734–752.

nähern? Wie können wir sie in eine Ökologie der Materialien integrieren? Man könnte meinen, dass Ihr Bezug auf das Handwerk eine Wendung weg von dieser Gegenwart bedeutet – aber vielleicht kann uns Ihr Ansatz helfen, eine andere Herangehensweise zu finden?

**T.I.** Wenn es um digitale Technologien geht, tendiere ich dazu, die Antwort an jene weiterzugeben, die mehr von diesen Dingen verstehen. Meine einzige Fähigkeit besteht darin, eine Tastatur zu verwenden. Persönlich fühle ich mich äußerst unwohl mit der «Digitalisierung von allem». Beispielsweise erscheint mir der Verlust der Fähigkeit, mit der Hand zu schreiben, als Tragödie – wie wenn es in einer imaginierten Zukunft keine Musik mehr geben würde. Handgeschriebene Zeilen singen, prozessierte Zeilen nicht. Ein ganzes Register des Empfindens wird vernichtet. Manche sagen, ich sei nostalgisch, aber wenn das Gegenteil davon eine Welt ohne Empfindung ist, dann bin ich für Nostalgie! Dennoch glaube ich, dass digitale Technologien nicht notwendigerweise auf Kosten des Empfindens gehen müssen. Wenn wir, anstatt Tastaturen zur Ersetzung der Hand im Schreiben zu bauen, unsere Energie in die Entwicklung digital erweiterter Stifte stecken würden, die unsere Sinnlichkeit auf die Nuancen der Linien oder die Qualitäten der Paperoberfläche konzentrieren, dann könnten wir vielleicht das Beste aus beiden Welten erreichen. In der Tat glaube ich, dass diese Entwicklungen bereits voranschreiten. Aber ich bin kein Experte darin.

Vielleicht sollten wir den Begriff «smart» neu durchdenken. In einer konventionellen Lesart hat er einen merklich neoliberalen, unternehmerischen und kompetitiven Klang – von der Art, die Kreativität mit Innovation gleichsetzt. Aber wenn man *smartness* wieder mit Aufmerksamkeit und Korrespondenz verbinden würde, mit Sorge und Empfindsamkeit für die Menschen und Dinge um uns herum, dann könnten smarte Technologien vielleicht ihren Platz in einer Ökologie der Materialien haben. Dieses Gefühl hatte ich jedenfalls während einer Konferenz an der Haystack Mountain School of Crafts in Maine im letzten Juli. Es gab eine Spannung zwischen jenen, die vom Potenzial digital erweiterter Technologien wie dem 3D-Drucker begeistert waren und erwarteten, dass sie zu innovativen und einträglichen Lösungen für globale Probleme der Gesundheitsvorsorge und des Umweltschutzes führen würden, und jenen, die sich ganz darauf konzentrierten, durch ein langsames, intensives und intimes Engagement mit den Materialien eine geradezu spirituelle, persönliche Erlösung zu erreichen. Dies sind natürlich Extreme, aber die meisten Teilnehmer fanden sich irgendwo dazwischen und strebten in beide Richtungen.

**PL./F.S.** Um zum Ende zu kommen, möchten wir noch einmal eine Verbindungslinie von diesen Technologien zur Ökologie ziehen. Ihre letzte Antwort macht klar, dass Medienökologie eine Auseinandersetzung mit allen Kräften der Umgebung beinhalten sollte, mit lebendigen wie nicht lebendigen Entitäten. Dennoch bleibt die Frage, ob Ihre Betonung der Aufmerksamkeit und

**Begleitung nicht letzten Endes doch wieder eine anthropozentrische Herangehensweise an Materialien impliziert. Mit anderen Worten: Auf welche Weise sind Materialien aufmerksam füreinander?**

**T.I.** Es gibt zwei mögliche Antworten auf diese Frage. Die erste: Selbstverständlich sind Materialien untereinander aufmerksam (*attentive*), so wie Menschen Materialien gegenüber aufmerksam sind. Materialien können hinter unserem Rücken und ohne unser Wissen zu verschiedensten Dingen zusammenkommen, oft mit desaströsen Effekten. Ingenieure, Materialwissenschaftler und Ökologen haben das schon immer gewusst. Deshalb ist der revolutionäre Anspruch der sogenannten objektorientierten Ontologen auf eine nicht anthropozentrische Philosophie – sie tun so, als sei dies eine neue Entdeckung – so aberwitzig. Ich frage mich, wo sie all die Jahre über waren? Vielleicht haben sie zu viel Philosophie und zu wenig Ökologie gelesen.

Die zweite Antwort: Aufmerksamkeit erfordert Wahrnehmung und Handlung. Deshalb kann man nur bei Organismen mit Nervensystemen angemessen über Aufmerksamkeit sprechen. Dies beinhaltet alle Tiere, nicht nur Menschen. Aber es beinhaltet keine anorganischen Materialien. Ein kleines Insekt mag nicht mehr als ein Sandkorn wiegen, aber zwischen ihnen besteht eine fundamentale Differenz – das Insekt kann aufmerksam sein, das Sandkorn nicht.

Um ehrlich zu sein, weiß ich nicht, welche der Antworten richtig ist. Aber in beiden Fällen müssen Menschen nicht das Zentrum der Dinge bilden.

---

Aus dem Englischen von Florian Sprenger und Petra Löffler.