

# Einheit und Kontingenz der Dinge in der dritten Natur

## Mårten Spångbergs *The Internet*

---

Maximilian Haas

Dieser Essay setzt sich mit neueren Performances des schwedischen Choreografen Mårten Spångberg auseinander, und zwar aus einer naturphilosophischen Perspektive. Um diese Perspektive zu konturieren, werde ich zunächst auf einen Begriff eingehen, der kürzlich als Titel einer von Steffen Richter und Andreas Rötzer neu herausgegeben Zeitschrift mit dem Untertitel *Technik Kapital Umwelt* (wieder) in den naturphilosophischen Diskurs eingebracht wurde: *Dritte Natur* (2018). Wie zu sehen sein wird, zeichnet sich diese durch eine Pluralisierung und Konvergenz von Naturen und Techniken aus. Diese Entwicklungen sind einerseits mit der Evolution und ubiquitären Verbreitung kybernetischer Technologien und andererseits mit der anthropogenen Zerstörung geo-, öko- und meteorologischer Systeme verbunden.<sup>1</sup> Anschließend werde ich Spångbergs Performance *The Internet* einer genaueren Betrachtung unterziehen, welche den kosmologischen Propositionen folgt, die in ihr angelegt sind.

Für gewöhnlich setzt der Begriff der Natur einen Gegenbegriff voraus, der ihm Sinn verleiht, nämlich den Begriff der Kultur. Natur und Kultur bilden eine binäre Opposition einander ausschließender Terme. Natur ist, was Kultur nicht ist, und umgekehrt. Seit Aristoteles existiert indes ein anderer Begriff, der diese Logik unterläuft, nämlich der Begriff der zweiten Natur. Er bezeichnet die Sphäre der Gewohnheiten, die aus der menschlichen Praxis hervorgehen, dieser aber zugleich als naturgegeben erscheinen und sie mit quasi-natürlicher Notwendigkeit bedingen und bestimmen. Die Opposition von Natur und Kultur wird hier also gewissermaßen aus Perspektive der menschlichen Kultur aufgehoben.

Der Begriff der dritten Natur geht den umgekehrten Weg. Er löst die Opposition aus der Perspektive der Natur auf. Die menschliche Sphäre wird als Produkt

---

<sup>1</sup> Dabei sind Natur und Technik chiastisch aufeinander bezogen. Die Natur wird nicht nur durch technische Mittel erschlossen, sondern auch unmittelbar von ihnen (mit-)gestaltet. Die Technik wiederum hat umweltliche Züge angenommen und muss, wie etwa Jussi Parikka gezeigt hat (2010, 2015), auf der Grundlage jener natürlichen Substanzen und Prozesse verstanden werden, die sie überhaupt erst als solche ermöglichen.

der Natur verstanden, zugleich aber auch als der entscheidende Faktor für ihre weitere Entwicklung. Durch jene anthropogenen Prozesse, die man unter dem Begriff des Anthropozäns diskutiert sowie durch synthetische Biologie und *genetic engineering* wird der Mensch, so Hartmut Böhme im einleitenden Text des Bandes, zum Subjekt der Natur (Böhme 2018). »Aus dieser ›Entscheidbarkeit‹ der Natur erwächst die Verantwortung für die zweite und die dritte Natur – eine planetarische Verantwortung. Sie erlaubt das Durchdenken der Frage, was es heißt, sich als Mensch im Oikos der Erde einzurichten« (2018: 19). Dies bedeutet für Böhme in letzter Konsequenz, die Natur als ein kulturelles Projekt anzugehen – eine Perspektive, die es umgekehrt erlaubt, die Natur als etwas zu denken, das nicht selbst-identisch und statisch ist und dem je schon eine gewisse Technizität, wenn nicht Artifizialität zu eigen ist. Ob man Böhmes ambivalente Forderung nach einem kulturellen Projekt der Natur teilt oder nicht, in jedem Fall erfordert das Mensch-Natur-Verhältnis eine Neubestimmung, an der auch die Künste mit-schreiben. Sie erschließen die Natur dabei nicht wie die Wissenschaften durch »Maß, Zahl und Gewicht«, sondern auch durch ihre Bedeutung. »Natur ist Signifikation, die Dinge sind Signaturen. Für die Zukunft kommt es darauf an, das Verhältnis dieses semiotischen Natur-Begriffs zu einem mathematisch-geometrischen Natur-Konzept zu bestimmen« (2018: 21).

Neben den partikularen Dingen sind indes auch die Dimensionen und Relationen von Bedeutung, die ihren natürlichen Zusammenhang bestimmen. In welchen Größenordnungen, Rhythmen und Formen des Zugangs stehen die Dinge zueinander? In welchen Größenordnungen, Rhythmen und Formen des Zugangs erschließen sie sich dem Subjekt? Im Zeichen dieser Fragen gewinnt derzeit eine wissenschaftliche Technik breitere kulturelle Bedeutung, nämlich die der Skalierung (Tsing 2000, 2018). Ob und wie Größenordnungen zu unterscheiden bzw. ineinander übertragbar sind, ob und wie sie voneinander bzw. von gemeinsamen Faktoren abhängen ist dabei ebenso relevant wie Relationen des Teil-Seins und der Einheit des Zusammenhangs sowie der daraus erwachsenden Verantwortung für Prozesse diverser Skalen. Mithin stellt sich die Frage, wie sich Entwicklungen als Verantwortungsgegenstände denken und darstellen lassen, die die Möglichkeiten der synthetischen Wahrnehmung übersteigen. Wie werden Hyperobjekte (Morton 2013) wie der globale Klimawandel überhaupt begreiflich?

Ausgehend von diesen Überlegungen ließe sich fragen, wie die performativen Künste an den beschriebenen Entwicklungen teilhaben. Inwiefern sind sie von ihnen geprägt oder prägen sie ihrerseits mit? Neben der praktischen Verwobenheit stellt sich die Frage, auf welche Weise sie diese Entwicklungen reflektieren bzw. überhaupt erst erfahrbar machen. Im Zeichen einer entsprechenden Kosmologie der Performance in der dritten Natur möchte ich nun auf die Arbeiten eines Choreografen eingehen, die äußerlich zunächst nichts mit Natur zu tun haben scheinen. Die Formensprache der jüngeren Stücke von Mårten Spångberg ist von

den Waren- und Zeichenwelten des digitalen Spätkapitalismus geprägt. Sie vermitteln zwischen dem Bewegungsrepertoire des *post/modern dance*, der Ästhetik der *post internet art* und entschleunigten Wahrnehmungsmodi, wie man sie etwa aus dem *slow cinema* kennt. Und doch setzten sie formale Beziehungen ins Werk, die sich zu den beschriebenen naturphilosophischen Problemen verhalten.<sup>2</sup>

Unter diesen Arbeiten möchte ich hier insbesondere drei hervorheben, die zwischen 2012 und 2015 entstanden sind und so etwas wie einen Zyklus bilden. Schon die Titel legen einen Bezug aufeinander nahe: *La Substance, but in English*, *The Nature* und *The Internet*. Dass diese Stücke ähnlichen formalen Entscheidungen folgen und sich bestimmte Materialien in ihnen wiederholen, birgt bereits eine erste, gewissermaßen neo-spinozistische, naturphilosophische Pointe: Substanz, Natur und Internet sind deckungsgleich. Was aber verbindet die Stücke praktisch? Zunächst offenkundig die Betitelung. Alle Titel verweisen auf Objekte, die gar nicht als solche erscheinen, insofern sie zu ausgedehnt und vielfältig, im Ganzen zu groß und an Teilen zu reich sind, als dass sie Gegenstände von synthetischer Wahrnehmung in Form von Subjekt-Objekt-Verhältnissen werden könnten: die Substanz, die Natur, das Internet. Diese Nicht- bzw. Hyper-Objekte werden dabei mit einem bestimmten Artikel versehen, was insbesondere bei *nature* im Englischen unüblich ist. Hierdurch wird die Einheit des vielfältig Ausgedehnten betont und somit auf eine Weise perspektiviert, die nicht der empirischen, sondern allein der logischen Auffassung möglich ist. Es ist diese sozusagen supraempirische Einheit der Vielheit, aus der sich die grundlegenden Gestaltungsprin-

---

2 Mårten Spångberg kann als das *contemporary dance*-Epitome begriffen werden, was Peter Osborne als die *post conceptual condition* von zeitgenössischer Kunst überhaupt dargestellt hat: »1. Art's necessary conceptuality. [...] 2. Art's ineliminable – but radically insufficient – aesthetic dimension. [...] 3. The critical necessity of an anti-aestheticist use of aesthetic materials. [...] 4. An expansion to infinity of the possible material forms of art. 5. A radically distributive – that is, irreducibly relational – unity of the individual artwork across the totality of its multiple material instantiations, at any particular time. 6. A historical malleability of the borders of this unity« (Osborne 2013: 48). Postkonzeptuell ist diese Arbeit nicht nur in dem trivialen Sinn, dass Spångberg in den 1990er und 2000er Jahren mit Jerome Bel, Xavier Le Roy, Tino Sehgal und anderen zur Bewegung des Konzepttanzes gerechnet wurde und die damit verbundene choreographische Haltung vielleicht als Erster und am Entschiedensten zurückwies (Punkt 1). Seit 2007 entwickelt Spångberg eine Ästhetik, die sich einem gewissen ästhetischen Maximalismus verschrieben hat (Punkt 2). Diese ist jedoch stets rückgebunden an konzeptuelle Überlegungen (Punkt 3), die der Choreograf indes weniger in den Begleittexten seiner Inszenierungen kommuniziert als in einer eigenständigen essayistischen, editorischen und performativen Vortrags-Praxis, die verschiedentlich Bezug auf zeitgenössische Philosophie nimmt. Die Vielfalt der materiellen Formen, der distributive Charakter und die historische Formbarkeit von Spångbergs transdisziplinärer und transkategorialer Arbeit (Punkte 4 bis 6) kommt zudem in der Tatsache zum Ausdruck, dass er ferner als Tanzkritiker tätig war sowie dass seine choreografische Arbeit zwischenzeitlich institutionell eher im Kontext der bildenden Kunst stattfand als auf den entsprechenden Theaterfestivals.

zipien ableiten, auf denen die genannten Stücke beruhen, wie ich am Beispiel von *The Internet* zu zeigen versuche.

Die Version des Stückes, die im Januar 2015 in der Berliner Galerie Supportico Lopez an drei Abenden zu sehen war, wurde folgendermaßen angekündigt:

Supportico Lopez has the pleasure to announce Mårten Spångberg's first collaboration with the gallery which implies the prime rendition of an altogether new work »The Internet«, an experience where dance transforms into a weak form of monumental sculpture, where time-based production coagulates and becomes a measurement of space. Three women, lovely music and a withdrawn sense of movement that asks for nothing come together into a 3,5 hour long presence. (Supportico Lopez 2015)

Die für Spångbergs Verhältnisse ausgesprochen seriöse Ankündigung liefert neben der Rezeptionsanweisung für Zuschauer\*innen auch bereits einige Perspektiven zu ihrer Interpretation, auf die noch zurückzukommen sein wird. Doch zunächst: Was passiert?

Die Rückseite des Raums ist mit einem bunt bedruckten Prospekt und der Boden mit einem Patchwork aus gemusterten Folien verkleidet. Von der Decke hängen zwei Mobiles, eines aus Pizzakartons und eines aus Plastikbechern. Auf dem Boden liegen Decken, Stoff- und Kleidungsstücke sowie einige Objekte unterschiedlicher Größenordnungen, ohne erkennbaren Zusammenhang. Besonders augenfällig ist eine überdimensionierte Armkette aus Holz. Einige Dinge sind mit ikonischen Internetverweisen beschriftet: »unrendered«, »PDF« etc. Daneben ist es vor allem die Präsenz von Logos großer Handelsmarken wie Coca Cola, McDonalds, Whole Foods oder Desperados, die eine direkte Referenz zum titelgebenden *worldwide web* bilden. Mårten Spångberg begrüßt die Gäste. Die drei Performerinnen Hanna Strandberg, Rebecka Stillman und Sandra Lolax stehen zusammen und unterhalten sich. Spångberg erklärt den Zuschauer\*innen, dass sie im Folgenden jederzeit eingeladen sind, sich zu bewegen, sich ein Getränk zu holen, Rauchen zu gehen, sich zu unterhalten oder mit ihren Handys zu befassen usw. Über die Dauer der Aufführung wird er diese Zuschauer\*innenhaltung im Publikum sitzend selbst vorführen sowie von seinem Laptop die immer gleichen Popsongs spielen und von Zeit zu Zeit deren Texte, die er von seinem Handy abliest, leise in ein Mikrofon mitsingen.

Die unterspannte Atmosphäre, die so erzeugt wird, bestimmt den gesamten Abend. Die Performerinnen, die sich zumeist miteinander beschäftigen, zugleich aber auf charmant unverbindliche Weise die Gegenwart der Zuschauer\*innen anerkennen, führen immer wieder in kürzere choreografierte Bewegungssequenzen hinein und hinaus, die sie mal allein, mal zu zweit oder zu dritt ausführen. Dazwischen besprechen sie sich leise auf Schwedisch, blättern in ihren Notiz-

büchern, trinken Cola, essen Schokoriegel, bewegen Objekte, posieren mit ihnen und wechseln Kostüme, die allesamt Uniformen von Servicekräften verschiedener weltumspannender Konzerne sind. Das Bewegungsmaterial selbst erinnert mal an den *modern* bzw. *postmodern dance* von Merce Cunningham und Choreograf\*innen der Judson-Church-Generation wie Yvonne Rainer, Trisha Brown und Steve Paxton, mal erinnert es an R'n'B-Video-Choreografien oder an ornamentalen *hippie dance*. Wie im Folgenden zu sehen sein wird: Es kommt nicht darauf an.

Auffällig ist hier wie in anderen neueren Stücken von Spångberg die ostentative Einfachheit des Bewegungsmaterials. Unter Einfluss von *somatic practices* wie Body-Mind-Centering waren im zeitgenössischen Tanz der vergangenen Jahre Aufführungen vorherrschend, in denen komplexe somatische, affektive und emotive Beziehungen sowohl innerhalb der Körper als auch zwischen ihnen zum Ausdruck kamen, welche sich der Wiedererkennbarkeit entzogen. Spångberg inszeniert dagegen einfache choreografische Formen, die sich in der selbstbezüglichen Äußerlichkeit ihres Vollzugs erschöpfen und prinzipiell austauschbar sind. Dass diese immer wieder von mehreren Tänzerinnen unisono ausgeführt werden, fördert und bekräftigt ihre Erkennbarkeit als (bloße) Form, die die Körper eher als eine unpersönliche Kraft beherrscht, als dass diese sie – und sich in ihr – ausdrücken würden. Ein Verhältnis, das mit Spångbergs Entwurf der Performer\*innen-Haltung als einem »armed passivism« (Spångberg 2015) zusammengeht.

Aus diesen Elementen und Prinzipien erwächst ein performatives Gebilde, das mit einem Begriff der Theaterwissenschaftlerin Ana Vujanović als »Landschaftsdramaturgie« zu beschreiben wäre (Vujanović 2019). Sie stellt diesen Begriff in die Theatertradition des *landscape play*, wie es von Getrude Stein als ein Gestaltungsprinzip von Theatertexten eingeführt und von Robert Wilson auf die Gesamtheit der Theatermittel und ihr Verhältnis zu einander erweitert wurde, wodurch das ursprünglich eher zeitlich orientierte Konzept jene räumliche Bedeutung erlangte, die der Ausdruck verspricht. Die Landschaft wird hier indes nicht als eine natürliche gedacht, sondern bezieht sich auf die Darstellungsweisen der kubistischen Malerei und Avantgarde-Techniken wie Collage und Montage, die gegen die lineare Entwicklung der theatralen Handlung in Anschlag gebracht werden. Von diesem historischen Hintergrund unterscheidet Vujanović neuere Formen der Landschaftsdramaturgie, die weniger von der Komposition theatraler Ausdrucksmedien abhängen als von der Gestaltung affektiver Kräftefelder, der Konstruktion performativer Milieus und einer künstlerischen Materialethik des Sein-Lassens, wie sie sie nicht zuletzt bei Spångberg realisiert findet.

Wie ist die Landschaftsdramaturgie neuen Typs in Spångbergs Performances umgesetzt? Und welche Konsequenzen hat sie für die Zeit und den Raum der Aufführung sowie die choreografischen Formen und Objekte darin? Die zeitliche Dimension von Spångbergs jüngeren Stücken wird insbesondere durch ihre Dauer bestimmt. Zwischen drei und acht Stunden lang entziehen sie sich der syn-

thetischen Betrachtung als Theaterstück mit Anfang, Mitte und Schluss. Zudem weisen sie keine linearen Entwicklungen auf, die die Dauer strukturieren und in ihren Proportionen erfahrbar machen. Vielmehr herrscht eine rekursive Zeitform vor, die sich im steten wieder Ansetzen kürzerer Tanzsequenzen und ihrer Auflösung in das scheinbar formlose Herumstehen, Absprechen, Warten, Essen und Trinken realisiert. In der Wiederholung dieser Zeitzyklen zerreibt sich das messende Gefühl für die Dauer des Stücks im Ganzen. Die ästhetische Wahrnehmung zieht sich aus der theatralen Sinnggebung durch Protention und Retention zurück und wird gegenwärtig. Einen signifikanten Extremfall dieser Zeitgestaltung bildet Spångbergs Arbeit *Natten* (*Nacht*) aus dem Jahr 2016. Die Performance dauerte ca. 6,5 Stunden und begann um 23 Uhr, so dass sie sich über die gesamte Nacht erstreckte. Inmitten dieser Nacht wiederholen die Performer\*innen über einige Zeit einen schlafliedartigen Folksong. Dies ist die Einladung an das Publikum, zu schlafen. Dieser Schlaf, mit dem die Zuschauer\*innen in der bloßen, absichts- und interesselosen Gegenwart ihrer individuellen Erfahrung angekommen sind, markiert die Tendenz von Spångbergs choreografischem Zeitverständnis als einer Aussetzung theatraler Bedeutungsprozesse und exemplifiziert die zeitliche Entregelung der Performance ins Maßlose. »[I]n the deepest obscurity«, so der Ankündigungstext, »there is neither ›then‹ nor ›later‹, there is only ›now‹ and all the time. [...] The day is divided; the night is one. [It] is indivisible – there's no composition, only textures« (Kunstenfestivaldesarts 2016).

Das Maßlose bildet auch das Prinzip von Spångbergs inszenatorischem Raumverständnis. Es bringt Pizzakartons zum Fliegen und vergrößert Armketten ins Monströse. Gegen das im neuzeitlichen Theater vorherrschende skopische Regime der Perspektive, das mit einem Subjekt korreliert, welches diese und mithin den Raum besetzt, bringt Spångberg ein Regime des Horizonts in Anschlag. Dieser entziehe sich, so Spångberg mit Deleuze und Guattari, »der Messbarkeit und Gerichtetheit, und daher der Ökonomie« (Spångberg 2013) und sei in Rhythmen und Intensitäten organisiert statt durch Funktionalität, Territorialität und Reflexivität. Dabei stellt sich freilich die Frage, wie ein solcher Horizont künstlerisch entworfen, eingenommen oder operationalisiert werden kann. Setzt nicht jede künstlerische Indienstnahme von Räumen eine Perspektive ins Werk, ökonomisiert den Raum nach ihren Maßstäben und funktionalisiert ihn zu ihren Zwecken? Ob und wie diese Frage verneint werden kann, soll nun abschließend besprochen werden.

Spångberg hat sich verschiedentlich gegen eine kompositionistische Auffassung von Tanz-Performances verwehrt, die diese in veränderbare Strategien und Parameter auflösen, die zur Optimierung der Aufführung verändert werden können. Diese Perspektive verkennt nämlich sozusagen das wesentliche Kriterium von Performances, nämlich ihre Einheit als solche. Um zu verdeutlichen, wie Spångberg diese versteht, möchte ich auf eine Formulierung aus der Ankündigung

von *The Internet* zurückkommen, nämlich die der »weak monumental sculpture«. Der Begriff der Skulptur ergibt sich dabei aus dem beschriebenen Verhältnis von Raum und Zeit. Der Begriff des Monumentalen indes geht auf das Verständnis des Kunstwerks als eines »Blocks aus Raum und Zeit« bzw. als eines »Empfindungsblocks« bei Deleuze und Guattari zurück. »Ein Monument gedenkt nicht, feiert nicht etwas, das sich ereignet hat«, schreiben diese in *Was ist Philosophie?*, »sondern vertraut dem Ohr der Zukunft die fortbestehenden Empfindungen an, die das Ereignis verkörpern. [...] Das Monument aktualisiert nicht das virtuelle Ereignis, es inkorporiert oder inkarniert es vielmehr: Es verleiht ihm einen Körper, ein Leben, eine Welt« (2000: 209-210). Spångberg bringt dieses ontologisierende Kunstverständnis gegen das in seinem Feld vorherrschende in Stellung, nämlich das performative Verständnis.

I think that when something is in itself and as such, when something gains the status of monumentality it also exits the regime of performativity. [...] Something in itself and as such cannot want something from you as a spectator. Cannot give anything either, it is. This is an interesting moment for me, which is when nothing on stage is there to confirm you being human, or confirm your performativity. (Spångberg 2015)

Der heroistischen Selbstbezüglichkeit dieser Tendenz setzt Spångberg ein Ethos der *weakness* entgegen, das die wesentlichen Aspekte der inszenatorischen Rahmung begründet:

All these gestures taking selfies on stage, checking text messages, having the score of the performance on a paper or in a notebook, chatting with each other, going peeing during the performance without hiding and so [...] it's all about disempowering the performance, making it weak. (Spångberg 2015)

Spångberg nutzt also das Alltägliche, um dem Monumentalen den Charakter bzw. die Anmutung des Totalitären zu nehmen. Die Einheit der Performance wird durch die Einfachheit der Mittel möglich gemacht. Dabei ist zu beachten, dass diese Einheit gar nicht als solche inszeniert wird. Sie bleibt auf der Ebene der Bedingung bzw. der extrapolierenden Behauptung. Durch die Landschaftlichkeit der räumlichen und zeitlichen Dramaturgie wird diese vielmehr empirisch verunklärt. Und doch bildet sie die Voraussetzung für die Behandlung der choreografischen Formen und Objekte – und das ist hier das Entscheidende – als *beliebige* Formen und Objekte.

Die Choreografie von Beliebigen oder, mit Tristan Garcia gesprochen, von »no-matter-what« (Garcia 2014: 19-37), bildet dabei ihrerseits die Voraussetzung für eine (tendenziell) nicht-instrumentelle Behandlung von Formen und Objekten

in Performances, die so aus der theatralen Bedeutung und performativen Plausibilität gelöst und gewissermaßen freigestellt werden. Dies könnte eine Bedingung sein, um die Dinge in ihrer eigentümlichen Bedeutung, die Signatur der Dinge künstlerisch zur Geltung zu bringen. Auf eine nur anscheinend paradoxe Weise setzt diese selbstbezügliche Beliebigkeit der Formen und Objekte indes die Behauptung des ganzen Zusammenhangs als einer Einheit voraus, wie sie aus zwei theoretischen Perspektiven gefolgert werden kann, die auch für Spångberg von Bedeutung sind: der »Univozität« des Seins bei Deleuze sowie dem immanenztheoretischen Postulat eines selbstidentischen Einen bei François Laruelle, von dem die partikularen Dinge bloß »geklont« sein können.

Im Zentrum von Mårten Spångbergs landschaftlicher Inszenierungsarbeit läge demnach die beiderseits konstitutive Wechselbeziehung zwischen der Auf-führung als einer schwachen Einheit und der Formen und Objekte darin als beliebigen, d.h. der Wechselbeziehung zwischen dem Einen und Was-auch-immer, wie sie nicht zuletzt das Internet veranschaulicht.

## Literatur

- Böhme, Hartmut (2018): Ökologie, Ästhetik und Technik in der dritten Natur, in: *Dritte Natur. Technik Kapital Umwelt* (1/1), hg. von Steffen Richter und Andreas Rötzer, Berlin: Matthes & Seitz, S. 7-21.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari (2000): *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Garcia, Tristan (2014): *Form and Object. A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kunstenfestivaldesarts (2016): <https://www.kfda.be/en/program/natten>
- Morton, Timothy (2013): *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis; MN: University of Minnesota Press.
- Osborne, Peter (2013): *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso.
- Parikka, Jussi (2010): *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Parikka, Jussi (2015): *A Geology of Media*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Spångberg, Mårten (2013): Der Körper als Object/The Body As Object, Interview von Filipa Ramos, in: *SPIKE magazine* (35), [online] <https://www.spikeartmagazine.com/de/artikel/der-korper-als-objekt>
- Spångberg, Mårten (2015): *The Internet at Supportico Lopez Berlin*, Interview von Francesca Verga, [online] <http://atpdiary.com/marten-spangberg-supportico-lopez-berlin/>

- Supportico Lopez (2015): [www.supporticolopez.com/marten-spangberg-the-internet/](http://www.supporticolopez.com/marten-spangberg-the-internet/)
- Tsing, Anna (2000): The Global Situation, in: *Cultural Anthropology*, Jg. 15 Nr. 3, S. 327-360.
- Tsing, Anna (2018): *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Vujanović, Ana (2019): Zusammen mäandern: Neue Tendenzen in der Landschaftsdramaturgie, in: *Postdramaturgien*, hg. von Sandra Umathum und Jan Deck, Berlin: Neofelis.

