

Ines Barner, Anja Schürmann, Kathrin Yacavone

Kooperation, Kollaboration, Kollektivität: Geteilte Autorschaften und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive

<https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2014>

In der Netflix-Produktion *Mank* (2020) spielt Gary Oldman den Drehbuchautor Herman »Mank« Mankiewicz. Über weite Teile diktiert Mank – verwundet in der Mojave-Wüste liegend – seiner britischen Sekretärin Rita ein Drehbuch, das gegen Ende des Films vom Regisseur abgeholt wird. Der Regisseur ist der junge Orson Welles, das Drehbuch wird die Vorlage zu seinem ersten Film: *Citizen Kane*. *Mank*, dessen Regisseur David Fincher heißt, grätscht mit diesem Narrativ in eine der populärsten Diskussionen über Kooperation und Autorschaft, die die Filmgeschichte zu bieten hat. Diese mündet, verkürzt gesagt, in der Frage: Wer hat das Drehbuch zu *Citizen Kane* geschrieben? Mankiewicz und Welles teilten sich den Drehbuchoscar von 1941, und wer was wann gemacht hat, wird spätestens seit dem umstrittenen Essay von Pauline Kael diskutiert (1971).¹ Der Netflix-Film, dessen Drehbuchautor wiederum Finchers verstorbener Vater ist, bezieht klar Stellung: Die Beteiligung Welles' am Drehbuch beschränkt sich auf gelegentliche Telefonanrufe nach dem Stand der Dinge. Ergiebiger als die Frage nach der Autorschaft im engeren Sinne (Wer?) erscheint uns die darüber hinausgehende Frage nach dem »Wie« der Umsetzung. Denn *Mank* verhandelt Kooperation nicht nur auf der diegetischen Ebene, sondern spiegelt sie auch als eine zentrale Kategorie des Filmemachens selbstreflexiv wider – so etwa mittels der Verweise auf die Zusammenarbeit zwischen Vater und Sohn Fincher. Ein weiterer Aspekt, der für dieses Themenheft zentral ist, lässt sich anhand dieses Beispiels andeuten: die

1 Kael wiederum wurde der Kritik ausgesetzt, sich nicht um historische Zeugenschaften bemüht zu haben und in ihrer einseitigen Einschätzung der Autorschaft Mankiewicz's dem ausgeschiedenen Produzenten John Houseman gefolgt zu sein; vgl. Bogdanovich/Welles 1992, xxii–xxvii.

Kontaktperson: Ines Barner: ETH Zürich, Professur für Wissenschaftsforschung,

E-Mail: ines.barner@wiss.gess.ethz.ch

Anja Schürmann: Kulturwissenschaftliches Institut Essen, E-Mail:

anja.schuermann@kwi-nrw.de

Kathrin Yacavone: Universität zu Köln, Romanisches Seminar,

E-Mail: kathrin.yacavone@uni-koeln.de

Vielgliedrigkeit und der relationale Charakter von (künstlerischer) Zusammenarbeit. Sie abzubilden ist komplex – und deutlich weniger suggestiv als das Narrativ des genialen Einzelnen, das als eine der zentralen westlichen Erzählungen der letzten 200 Jahre gelten kann. Auch *Mank* begibt sich letzten Endes in ihr Fahrwasser. In seinem Bemühen, dem Hintergrundarbeiter Mank eine Bühne zu bereiten und zugleich Abbrucharbeiten am Mythos eines kanonisierten Einzelautors (Welles) zu betreiben, hebt der Film einen anderen genialen (männlichen) Einzelnen auf den Thron eruptiver Schaffenskraft, befördert einen neuen Individualautor (Mankiewicz). Keinen Platz hat in dieser narrativen Logik der Raum des Dazwischen, sprich eine Aufmerksamkeit für das, was sich – schwer zuordenbar – *zwischen* Welles und Mank und weiteren Mitwirkenden abgespielt hat.²

Eine der Ausgangsbeobachtungen dieses Themenhefts ist, dass solche singularisierenden Zuschreibungsverfahren innerhalb des Kulturbetriebs bis heute die Regel sind, meist proportional zum Kunstanspruch der Artefakte. Sie gehen zurück auf jene Verschiebungen, die im 18. Jahrhundert zur Ablösung der rhetorisch-normativen durch eine nachrhetorisch-hermeneutische Kultur geführt haben. Verschiebungen, die mit einem tiefgreifenden Wandel der kulturellen Produktion, Distribution und Rezeption einhergingen. Dieser Wandel ist das Resultat vielbeschriebener ökonomischer, sozio-kultureller sowie rechts- und medienhistorischer Entwicklungen, unter denen die Herausbildung des modernen Urheberrechts als eine zentrale Wegmarke der sich etablierenden Individualautorschaft genannt sei. Das Paradigma individueller Autorschaft, dessen Ausbildung mit diesem ›Epochenwechsel‹ (Koselleck 1987) eng zusammenhängt, entfaltete eine bis heute relevante Wirkmacht für das kulturelle Feld. Dies auch wenn Einzelautorschaft, mit Martha Woodmansee gesprochen, aus einer breiteren historischen Perspektive von lediglich »episodenhafte[r] Existenz« ist (2000, 298).

Die Tatsache, dass die Herstellung von Artefakten und kulturellen Produkten in der Regel in Zusammenhängen erfolgt, die keineswegs exklusiv mit dem Einzelnamen zu tun haben, der letztlich das Etikett der Anstrengungen bildet, scheint derart auf der Hand zu liegen, dass die neue Aufmerksamkeit, die diese unter anderem von Roger Chartier und Howard S. Becker bereits in den 1980er und 1990er Jahren formulierte Einsicht in aktuellen Debatten gewinnt, bemerkenswert scheint (Becker 1982; Chartier 1999 [1992]). Dass diese Einsicht in bestimmten Diskussionskontexten derzeit stark zündet, dürfte unter anderem mit der seit einigen Jahrzehnten zu beobachtenden Hinwendung der Geistes- und Kulturwissenschaften zu Praxiszusammenhängen einerseits, zur Materialität von

² Ausgeblendet bleibt unter vielem anderen die innovative Arbeit des Kameramanns Gregg Tolands an Welles' Seite; und dies, obwohl sich *Mank* auf cinematographischer Ebene stark an *Citizen Kane* anlehnt.

Artefakten auf der anderen Seite zusammenhängen. Die hiermit einhergehende Akzentverschiebung vom zu analysierenden Endprodukt auf die betrieblichen, sozialen und relationalen Zusammenhänge, auf die Verfahren und Medien, die diese Produkte erst hervorbringen, bildet einen der diskursiven Kontexte für die neue Aufmerksamkeit für diese Hintergrundaktivitäten, für die *black box* von Autorschaften.

Das übergreifende Ziel dieses Themenheftes ist es, Praktiken der Zusammenarbeit, geteilte Autorschaften und pluralisierte Werke besonders unter praxeologischen, ästhetischen und poetologischen Aspekten in Szene zu setzen. Komplementär zu den weit rezipierten kunstsoziologischen und netzwerkorientierten Ansätzen, die vorrangig auf die Arbeiten Howard S. Beckers (1982) und Bruno Latours (2007) zurückgehen, soll hier an konkreten ästhetischen Artefakten epochenübergreifend gefragt werden: Welches Wissen und Können wird auf den kollaborativen Hinterbühnen auktorialen Schaffens auf welche Weise produziert? Welche Implikationen dieses untergründigen menschlich-sachlichen Beziehungsgeflechts lassen sich wiederum für die entstehenden Werke, für die Bücher, Fotografien, Malereien, Bauwerke, Filme, musikalischen Arbeiten und Theaterstücke beobachten – und wie lassen sich diese adäquat beschreiben?

Wenn es um Praxis und Theorie der Zusammenarbeit geht, wird zwar immer wieder betont, dass der Produktionszusammenhang, aus dem Werke hervorgehen, seine Spuren hinterlässt: »The work always shows signs of [...] cooperation« (Becker 1982, 1). Jedoch bleiben diese Spuren gemeinsamer Arbeit bislang weitgehend unterbelichtet. Mit dem Glaskünstler Kai Schiemenz gehen wir davon aus, dass sich die entstehenden Artefakte als »Speicher und Zeugen [ihrer] Herstellung« lesen lassen (zit. nach Bushart/Haug 2020, 16). Der Fokus der hier präsentierten Beiträge gilt somit den verschiedenen Techniken, Praktiken und Kompetenzen, die in einem Produkt zusammentreffen sowie den wechselseitigen Anpassungsleistungen und Rückkopplungen zwischen denselben. Zu beleuchten ist, wie Formen der Zusammenarbeit, der Mit- und Zuarbeit, der Kooperation, Kollaboration und Kollektivität in den verschiedenen Künsten praktiziert, semantisiert und narrativiert, wie sie transparent gemacht oder verschleiert werden – und welchen Umgang die jeweiligen Disziplinen hiermit finden.

Am Ausgangspunkt unserer Überlegungen standen folgende Fragen: Befördern Prozesse der Zusammenarbeit bestimmte Ästhetiken, Schreibweisen, Themen oder Formate? Wie sind sie vorstellbar, solche nachindividuellen Macharten? Gibt es Aspekte, die vermehrt auftreten, wie beispielsweise Dimensionen der Geselligkeit, des Zeitvertreibs, des Spiels, der (ausgestellten) Mehrstimmigkeit oder der Selbstreflexion – Dimensionen, die der Herkunft der Werke aus geteilten Arbeitsprozessen Rechnung tragen? Welche Formate, Genres, Medien und Prozesse eignen sich, um die (kreativen) Eigenanteile verschiedener Akteur*innen

einzubezieh, sie sichtbar zu machen oder aber zu verbergen? Gibt es hier einen Unterschied zwischen Medien, die primär Faktualität vermitteln (Dokumentarfilm, Dokumentar fotografie) und Medien, die primär Fiktionalität vermitteln (Roman, Gemälde)? Sind geteilte Arbeitsprozesse gleichzusetzen mit einer Poetologie des Pluralen? Oder ist umgekehrt der Anspruch der (Stil-)Einheitlichkeit und Ganzheit vermehrt zu beobachten, hervorgebracht etwa durch permanente Überarbeitung nach Maßgabe einer ›gemeinsamen‹ Stimme in der Mehrstimmigkeit? Auf welche Weise beeinflusst die Präsentation und Aufführung das Werk, d. h. bleibt es tendenziell unverändert wie beim Film – bei dem die künstlerische Zusammenarbeit der Aufführung vorangeht – oder maßgeblich beeinflusst wie beim Theater, das anders raum-zeitlich gebunden ist, und wo die Akteur*innen sich bei jeder Aufführung neu einbringen?

Die für die jeweiligen Artefakte zuständigen Einzeldisziplinen – in diesem Band vertreten sind die Literatur- und Kunstwissenschaft, die Architekturgeschichte, die Film- und Musikwissenschaft – werden auf ihre spezifischen terminologischen und praxeologischen Handhabungen mit dem Problemfeld der geteilten Kunstproduktion abgeklopft. Dabei ermöglicht die Interdisziplinarität unseres Projektes auch die Nutzbarmachung eines gewissen Theorie- und Diskursgefälles zwischen den Disziplinen. Die unterschiedlich fortgeschrittene Ausdifferenzierung der Debatten mag damit zu tun haben, dass Autorschaften und Werke je anders konzeptualisiert, und vor allem je unterschiedlich hervorgebracht und rezipiert werden. Dass ein Film (oder auch ein Theater- oder Musikstück) etwa notwendigerweise auf den Aktivitäten, dem Wissen und Können verschiedener Akteur*innen beruht, scheint intuitiv naheliegend – und zumindest der Abspann gibt den Mitwirkenden auch namentlich Gestalt.³ Dem filmischen Beispiel gegenüber besitzt der Gedanke, dass Werke in Buchform auf kollaborativen Aktivitäten beruhen, sehr viel größeres Aufmerksamkeitspotential, welches die vergleichsweise lebhaft diskussion in den Literaturwissenschaften speisen mag (vgl. z. B. Barner 2021; Ehrmann 2021; Ehrmann/Traupmann 2022; Ghanbari et al. 2018; Plachta 2001; Spoerhase/Thomalla 2020; sowie grundlegend Stillinger 1991). Ähnlich wie im Bereich der Literatur(-Wissenschaft) besitzt auch in der Kunst(-Wissenschaft) der in der Moderne zunehmend als Marke inszenierte und wahrgenommene Einzelname, die Signatur der Künstler*in, eine anhaltende Faszination, die sich mit Vorstellungen von Authentizität und Originalität eines Kunstwerks verknüpft und zentral ist für die Rezeption, Distribution, Sammlung, Archivierung und auch für den Verkauf von künstlerischen Artefakten. Dies unge-

³ Wobei die Nennung der involvierten Akteur*innen der Komplexität der filmischen Produktionszusammenhänge kaum gerecht wird, wie Werner Kamp Beitrag in diesem Heft verdeutlicht.

achtet der Tatsache, dass Künstler*innenwerkstätten und Produktionsensembles wahrscheinlich so alt sind, wie die Kunst selbst. Auch in den Kunstwissenschaften lässt sich eine rege Debatte um Revisionen klassischer Autorschaftspositionen im Zuge einer verstärkten Aufmerksamkeit für kollaborative Zusammenhänge beobachten; bereits 2007 rief die Kunsthistorikerin Maria Lind einen »collaborative turn« aus (vgl. des Weiteren: Bacharach/Booth/Fjærestad 2016; Bushart/Haug 2020; Brunner 2018; Mader 2012). Für einige der hier vertretenen Disziplinen lässt sich feststellen, dass der *material turn* entscheidende Veränderungen auch in den jeweiligen Autorschaftsdiskursen gezeitigt hat. Sowohl in den Literaturwissenschaften als auch in den Kunstwissenschaften wurden in der Folge objektbiographische Ansätze virulent (vgl. Braun/Klinger/Siegel 2015). In diesem Sinne wird das Werk weniger mit Blick auf den (zu analysierenden) Text bzw. auf die Intention des Autors/der Künstlerin hin konzeptualisiert, sondern vielmehr als materiales Gefüge begriffen, in dem sich verschiedene Momente der Zusammenarbeit sedimentieren können.⁴

1 Kooperation, Kollaboration, Partizipation, Ko-Kreation. Differenzierungsversuche

Eine grundlegende Frage, die sämtliche der genannten Begriffe betrifft, ist diejenige nach den Grenzen derselben: Wo beginnt und wo endet Zusammenarbeit? Beziehungsweise: Wie eng oder wie weit wird der Rahmen gesteckt, in dem Zusammenarbeit beobachtbar gemacht wird? In manchen Diskussionszusammenhängen basieren die Begriffe der Kooperation, Kollaboration oder der Kollektivität auf einem so weiten Verständnis, dass in ihnen sämtliche Aspekte und (auch nicht-menschliche) Akteur*innen Platz haben, die an der Produktion, Distribution, Rezeption und Archivierung von kulturellen Artefakten beteiligt sind. In einem solchen Verständnis lautet der kleinste definitorische Nenner kollektiver Aktivitäten: »two or more (usually a lot more) people doing something together« (Becker 1982, 382). So hilfreich solche bewusst weit angelegten Begriffsverwendungen für manches Forschungsvorhaben sein können – für Fragestellungen wie die hier verfolgten sind sie von eher geringem analytischem Mehrwert. Heather Hirschfeld wies auf die möglichen Schwierigkeiten hin, mit denen zu rechnen sei, wenn der allgemeine Begriff der Kollaboration zu inflationär und unspezifisch verwendet würde »to discuss not a precise mode or form of

4 Vgl. die Beiträge von Daniel Ehrmann und Alexander Weinstock in diesem Heft.

composition and publication but the general nature of literary production and consumption« (2001, 610). Auch uns geht es darum, die Begriffe so einsetzbar zu machen, dass sie neue Einsichten erlauben in die Produktion und Rezeption, in die Weiterverarbeitung und Analyse von kulturellen Artefakten. Aber wie lassen sich die Begriffe, die aus ganz unterschiedlichen Kontexten auf die einzelnen Künste übertragen wurden, sinnvoll voneinander abgrenzen? In den einschlägigen Beiträgen zum Thema werden Begriffe wie Kollaboration, Kooperation, Ko-Kreation und Kollektivhandeln teils synonym verwendet oder mit sehr heterogenen Definitionen versehen. Nachfolgend sollen einige der bisherigen Differenzierungen zur Sprache kommen.

1.1 Kollaboration und Kooperation

Unter den genannten Begriffen dürfte ›Kollaboration‹ neben ›Kooperation‹ derjenige sein, der in den Literaturwissenschaften am meisten diskutiert wird. Diese recht junge Konjunktur⁵ verdankt sich wohl nicht zuletzt einem Import aus englischsprachigen Forschungskontexten, in denen ›collaboration‹ bereits vermehrt seit den 1990er Jahren eine Rolle spielt (vgl. Laird 2001, 345). Im Englischen wird der Begriff deutlich neutraler gebraucht als im deutschsprachigen Raum, wo die Bedeutungsdimension ›Zusammenarbeit mit dem Feind‹ noch immer dominiert. Dennoch – oder gerade deshalb – scheint der Begriff fruchtbar um Zusammenschlüsse greifbar zu machen, die auf einer Vielfalt von teils gegenläufigen Positionen beruhen bzw. auch unfreiwillig stattfinden können.⁶ Auch die Anschlussfähigkeit an interdisziplinäre, internationale Debatten spricht für den Einsatz des Begriffs. Wichtige Impulse erhalten diese Debatten gerade auch in jüngerer Zeit aus dem Bereich praxeologisch bzw. relational orientierter sozialwissenschaftlicher Ansätze. Ein Angebot solcher Arbeiten ist eine Perspektivverschiebung auf die Vermittlungsleistungen, die nötig sind, um »Akteure zu vernetzen, um Autoren als individuelle Urheber von Werken in Erscheinung treten zu lassen und Texte [bzw. für unseren Kontext allgemeiner: Artefakte] zu werkförmigen Gebilden zu machen« (Martus/Spoerhase/Thomalla 2019, 12). Statt einer Analyse der Werke als solcher treten in diesen Kontexten vermehrt die sozialhistorischen Rahmungen, die Akteur*innen, Praktiken und Netzwerke in den Blick, die Werke

⁵ Noch 2016 bezeichnete Nacim Ghanbari Kollaboration als ein »in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft noch relativ ungebräuchliches Fremdwort« (169).

⁶ Vgl. hierzu die Beiträge von Daniel Ehrmann und Erika Thomalla in diesem Heft sowie übergreifend die von James Griesemer und Susan Leigh Star geprägte Vorstellung einer ›Kooperation ohne Konsens‹ (1989).

und Autorschaften hervorbringen. Dabei gilt es die Genese, die Dynamik und die Fragilität von geteilten Arbeitszusammenhängen ebenso in den Blick zu bekommen wie Fragen der Programmatik und Narrativierung von Kollaborationsbeziehungen.

Unklar bleibt jedoch bislang die Frage einer verbindlichen Definition und auch einer möglichen Abgrenzung der Begriffe ›Kollaboration‹ und ›Kooperation‹ voneinander. Carlos Spoerhase und Erika Thomalla haben folgende, die Begriffe Kooperation und Kollaboration synonym setzende, Definition vorgeschlagen: »Die mehr oder weniger direkte Interaktion der Akteure, die Konkretisierbarkeit der verfolgten Projekte, die Orientierung an einem gemeinsamen Ziel oder Zweck, die wechselseitige Abstimmung der Prozesse oder der kollektive Charakter der Intentionalität können Indikatoren für Kooperationen sein, müssen allerdings nicht in allen Fällen gegeben sein« (2020, 149). Eine Differenzierung der Begriffe Kooperation und Kollaboration wurde aus medien- und kulturtheoretischer Perspektive anhand der Quantität und der Identifizierbarkeit der beteiligten Entitäten vorgeschlagen: »Kooperation geht von einem identifizierbaren Gegenüber aus, basiert auf einem Prozess, der auf Rekursivität und Wechselseitigkeit beruht. Kollaboration hingegen ist geprägt durch den Umgang mit Vielheiten. Dabei können ganz unterschiedliche Entitäten und Datensätze miteinander in Verbindung treten« (Ghanbari et al. 2018, 14). Die Aspekte der Wechselseitigkeit und Rekursivität betonten 2015 bereits Sebastian Gießmann und Erhard Schüttpelz in ihrer Arbeitsdefinition des Begriffs der Kooperation als »›die wechselseitige Verfertigung gemeinsamer Abläufe, Ziele oder Mittel‹« (39).

Eine anders gelagerte Annäherung aus dem Bereich der Kunstgeschichte unternahmen Magdalena Bushart und Henrike Haug, die unterschiedliche Formen bzw. Strukturen künstlerischer Kollaborationen nach räumlichen, zeitlichen sowie hierarchieorientierten Kriterien voneinander unterscheiden: »Der ortsgebundenen Zusammenarbeit in der Werkstatt, im Atelier oder im Studio, die in der Regel hierarchisch organisiert ist, steht die ortsverteilte Zusammenarbeit gegenüber, in der die Partner meist gleichberechtigt agieren; neben der unmittelbaren Abfolge von Handlungen sind zeitversetzte Wiederaufnahmen oder simultane Aktionen möglich« (2020, 8). Bushart und Haug unterscheiden synchrone von konsekutiven Aktivitäten, wobei die künstlerischen Werkstätten als Orte beschrieben werden, in denen »die Handlungen der am Werk Beteiligten – das Reiben der Farben und ihr Gebrauch, der Entwurf und seine Umsetzung, die Schülerzeichnung und ihre Korrektur – in einem konsekutiven Verhältnis zueinander« stehen (ebd., 9).

1.2 Ko-Kreation und Partizipation

Ko-Kreation ist als Begriff von einem »quälenden Amerikanismus« (Cizek et al. 2019) zu einer seit den 1960er Jahren viel verwendeten Vokabel geworden. Der Begriff der Partizipation stammt ursprünglich aus den Sozialwissenschaften, wobei er seit Ende der 1950er Jahre vermehrt in der Kunstproduktion gesichtet wird (vgl. Blunck 2011, 324). Ko-Kreation, Ko-Produktion und Partizipation sind Begriffe, die sich semantisch stark überschneiden und in unterschiedlichen Disziplinen oft synonym verwendet werden.

Für den spezifischen Fall des Dokumentarfilms, aber übertragbar auf andere Bereiche der ästhetischen Produktion, bietet die Ausgabe der Zeitschrift *Afterimage* mit dem Titel »Co-creation in Documentary« einen hilfreichen Überblick zum Gebrauch des Begriffs sowie eine Arbeitsdefinition:

Co-Creation offers alternatives to a single authored vision. It's a constellation of media methods and frameworks. Projects emerge out of process, and evolve from within communities and with people, rather than being made for or about them. Co-Creation also spans across disciplines, organizations and can also involve non-human systems. Co-Creation ethically reframes who creates, how, and why. Co-Creation interprets the world, seeks to change it, with a commitment to equity and justice. (Auguiste et al. 2020, 34)

Dieses Zitat macht deutlich, wie stark auf Akteur*innenseite Definitionen mit Handlungsabsichten verbunden werden, oft kombiniert mit moralischen Intentionen, die nicht gerade bescheiden ausfallen, wobei offen bleibt, inwiefern diese Ansprüche in der Praxis auch umgesetzt würden: »[...] while documentary *aims* are very present in the relevant literature, the *effects* that documentaries might have do not seem to be considered as defining grounds by most documentary theorists« (Gaudenzi 2013, 36).

Ko-Kreation wird weniger als eine starre Kommunikations- oder Handlungstheorie verstanden, sondern vielmehr als eine Haltung, die einen offenen Prozess kennzeichnet (vgl. De Michiel 2020, 48). Als interaktives Phänomen ist es sowohl im Produktions-, als auch im Rezeptionsprozess zu beheimaten und wird auch hinsichtlich formaler und ästhetischer Dimensionen problematisiert. So etwa mit Bezug auf die Frage, ob jene relationalen Praktiken mit »causal, character-driven linear storytelling« (Zimmermann 2020, 61) überhaupt vereinbar sind, und es Aufrufe gibt, »beyond story« zu denken (Juhász/Lebow 2018). Elementarer Teil der ko-kreativen Prozesse im Dokumentarfilm ist die Produktentwicklung mit Teilnehmer*innen außerhalb des sozialen Milieus ›Film‹. Anspruch ist es, die Protagonist*innen der Dokumentation in den Produktionsprozess nicht nur zu

integrieren, sondern zu Entscheidungsträger*innen zu machen.⁷ Nach der Fertigstellung des Films ist vielen ko-kreativ arbeitenden Filmemacher*innen wichtig, ihre Werke interaktiv zu gestalten: Sie werden in den thematisierten *communities* gezeigt und diskutiert, im Internet durch Kommentare ergänzbar gemacht oder gleich als erste Version eines erweiterbaren Prozesses gesehen. Diese prozessorientierte Basis der Ko-Kreation ist aber nie neutral. So weist Sandra Gaudenzi in Bezug auf Bill Nichols darauf hin, dass jede Form der Dokumentation das Dokumentierte inszeniert und dadurch narrativiert und ästhetisiert (2013, 37). Auch die Mitwirkung von ›Gezeigten‹ vermag es nicht, diese mediale Konstruktion von sozialer Realität zu unterlaufen.

Der Begriff Partizipation geht auf das lateinische Wort ›particeps‹ (›teilnehmend‹) zurück und steht für ›Beteiligung‹, ›Teilhabe‹, ›Mitwirkung‹ und ›Einbeziehung‹. Das *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* definiert Partizipation als »Teilhabe« »auf Rezipientenseite« »an Entscheidungsprozessen und/oder deren Beteiligung an Handlungsabläufen und -ergebnissen« (Blunck 2011, 324). Anders als dies im Dokumentarfilm der Fall ist, fallen Teile der Produktions- und Rezeptionsebenen bei partizipativen Kunstprojekten oft in Eins, weil z. B. bei Performances Ort und Zeit der gemeinsamen Kunstproduktion gleich bleiben. Das muss allerdings nicht notwendigerweise der Fall sein, wie das Stadtverwaltungsprojekt *7000 Eichen* von Joseph Beuys zeigt. Die anlässlich der *documenta VII* (1982) realisierte Arbeit vergab für jede Eiche innerhalb des gesamten Stadtgebiets Patenschaften an die Kasseler Bürger*innen. Man war als Pate demnach – an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten – integrativer Teil des Baumwachstums. Allerdings ist die künstlerische Konzeption – anders als bei der Ko-Kreation im Dokumentarfilm – bei partizipativen Projekten oft vorgängig, die Rezipierenden sind ›erst‹ an der Realisierung beteiligt. Ihnen wird – ähnlich wie bei architektonischen Ausschreibungsprojekten – eine klare Rolle im Prozess zugeschrieben, der Prozess selbst – oder die Autorschaft des*der Künstler*in – wird selten pluralisiert, geteilt oder in Frage gestellt.⁸ Partizipation wandte sich auch in der Kunst gegen Vorstellungen vom isolierten Künstler*innengenie und verband mit Interaktion (ähnlich wie im Fall von Ko-Kreation) demokratische Ziele. Der Unterschied zwischen Partizipation und Interaktion liegt in der Art und Weise, wie die Teilnehmer*innen handeln können: Partizipation »means inter-

7 Ko-Kreation lässt sich auch in Bezug setzen zu jenen Produktionsformen, die Maria Lind als »double collaboration« bezeichnet hat: »(double) collaboration takes place both in the formulation of the idea on the part of the author, but also in the realization of the work. The idea is developed together with others, who are awarded the same status as the author, and who also all participate in the execution of the project« (2007, 200).

8 Vgl. hierzu den Beitrag von Stephanie Herold und Sophie Stackmann in unserem Heft.

acting in a specific way: by adding content or by circulating it« (Gaudenzi 2013, 178). Betont wird die ›Offenheit‹ der partizipatorischen Werkgenese, die ebenfalls von Peter Weibel hervorgehoben wird: An die Stelle des Werks als Objekt treten »offene Ereignisse, Handlungen, Prozesse, Spiele, Handlungsanweisungen, Konzepte. Aus dem passiven Betrachter wurde der Mitschöpfer, Mitspieler, Teilnehmer. Die Grenzen zwischen den diversen sozialen Akteuren auf dem Feld der Kunst und zwischen ästhetischen und nichtästhetischen Objekten und Ereignissen wurden teilweise durchlässig und unsichtbar« (zit. n. Blunck 2011, 325). Mit anderen Worten: Partizipative ›Erfahrung‹ sollte das materielle Objekt ersetzen.

Die hier vorgestellten Begriffe der Ko-Kreation und Partizipation eint somit die prozessorientierte Zusammenarbeit mit Akteur*innen auch außerhalb des eigenen »medialen Milieus«⁹ auf Ebenen der Produktion wie der Rezeption, wobei die Ergebnisoffenheit des Verlaufs eine wichtige Rolle spielt. Wie bei Kollaboration und Kooperation ebenfalls vielerorts zu konstatieren, wird mit dem Einsatz der Begriffe häufig die Intention verbunden, eine Alternative zu singularisierten Autorschaften zu bieten und damit zugleich ethisch-politische Ansprüche (Demokratie, Selbstermächtigung, Gerechtigkeit) einzulösen. Dieser Anspruch ist u. a. von Claus Pias (2007, 121) kritisiert worden, der sich gegen die ›Befreiungsthese‹ von Partizipation wendete und sie als technischen Imperativ des Mitmachens sah, welcher die Gefangenschaft erst konstruierte, die er beseitigen möchte, indem er mit hierarchisierten Dualismen arbeite (Macht/Ohnmacht). Trennend ist hervorzuheben, dass Partizipation immer mit einem ›Anderen‹ (dem Rezipienten) verbunden ist, der allerdings durch den partizipativen Akt auch ausgestellt statt gleichgestellt werden kann.¹⁰ Ko-Kreation ist fließender und – wie die oben zitierte Definition klar macht – stark mit dem dokumentarischen Gedanken verbunden, nicht ›über‹, sondern ›mit‹ den Menschen und Gruppen zu arbeiten, die als Protagonist*innen des Produkts erscheinen. Ihnen soll ein Mitbestimmungsrecht gegeben werden in der Art, wie von ihnen erzählt wird und wie sie dargestellt werden.

9 Der Begriff wird hier in Anlehnung an Thomas Weber verwendet, dem zufolge derselbe sich »nicht allein nur auf die Angehörigen einer bestimmten Berufs- oder Tätigkeitsgruppe [bezieht], sondern er umfasst gerade deren Vernetzung mit anderen Gewerke und insofern nicht einfach nur eine Bearbeitung oder eine Transformation im Allgemeinen, sondern die Prozessualität von Bearbeitungsprozessen, die über mehrere Gewerke hin erfasst werden sollte« (2017, 13).

10 In eine ähnliche Richtung weist die Kritik von Helmut Draxler, der Gruppenprozesse auch psychologisch als Ein- und Ausgrenzungen beschreibt: »Diese konkreten Gruppen und das ihnen entsprechende politische Wir bleiben jedoch notwendigerweise von dem jeweiligen Gegenüber abhängig, das proletarische Wir etwa von dem bürgerlichen Wir, das seinen prekären sozialen Status erst bestimmt« (2021).

1.3 Vier Kriterien

Vielleicht genügen bereits vier Kriterien, um eine Bandbreite möglicher Formen von Zusammenarbeit abzubilden. Kriterien, die auch zu einer Differenzierung der Begriffe untereinander beitragen mögen. Zu nennen ist zunächst das Kriterium der *Gerichtetheit* der Aktivitäten, das auf produktionsorientierter Ebene anzusiedeln wäre. Handelt es sich um Zusammenschlüsse, die auf ein gemeinsames, tendenziell bereits vorab bestimmtes Ziel oder einen bestimmten Zweck hinarbeiten oder handelt es sich um Bündnisse, bei denen der Arbeitsprozess, die gemeinsame Verfertigung der Gedanken, Handlungen, Produkte beim Arbeiten, im Zentrum steht? Bei den angesprochenen Formen handelt es sich um mögliche Enden einer Skala handelt; meist sind wohl Mischformen anzutreffen. Kollaborationen ließen sich so betrachtet am prozessorientierten Ende situieren, wohingegen kooperative Zusammenschlüsse tendenziell am produkt-/zielorientierten Pol der Skala anzusiedeln wären. Sowohl Partizipation als auch Ko-Kreation sind eher prozessorientierte Formen der Zusammenarbeit, wobei vor allem für kreative Konstellationen ein möglichst frühzeitiger Einbezug der gemeinsamen Arbeit innerhalb des Produktionsprozesses konstitutiv ist.

Das zweite hier vorzuschlagende Differenzierungskriterium betrifft die Frage der *Sichtbarkeit* bzw. die *repräsentative Ebene* der Zusammenschlüsse: Wem wird das in Rede stehende Artefakt nominell und damit urheberrechtlich zugeschrieben? Welche Akteur*innen werden (paratextuell) sichtbar gemacht, welche bleiben unsichtbar? Hier würden wir davon ausgehen, dass kollaborative Herstellungszusammenhänge eher dazu tendieren, unmarkiert zu bleiben, wohingegen Kooperationen tendenziell sichtbar gemacht werden, handelt es sich doch im letztgenannten Fall um oftmals strategisch orientierte Zusammenschlüsse¹¹, die von der nominellen Repräsentation ihres Bündnisses profitieren. Auch in partizipativen Zusammenhängen bleiben die Beteiligten in der Regel unmarkiert, während bei Ko-Kreationen oftmals Wert darauf gelegt wird, nicht nur den gemeinsamen Arbeitsprozess zu markieren, sondern die Akteur*innen auch an der finanziellen Auswertung zu beteiligen (vgl. Gaudenzi 2013, 214–236).

Für viele Formen der Zusammenarbeit stellt sich zudem die Frage nach der spezifischen *Dynamik* des Einsatzes geteilter Aktivitäten bzw., hiermit verbunden, nach der *strukturellen Ebene* der Interaktionen. Siedelte man die unterschiedlichen Zusammenschlüsse auf einer vereinfachenden Skala an, wäre der eine Pol bestimmt durch gemeinsame, von Beginn eines Arbeitsprozesses an

¹¹ Vgl. ähnlich Maria Lind, die Kooperation als Zusammenarbeit »towards mutual benefit« begreift (2007, 185).

mehr oder weniger synchrone Planung, Entscheidungsfindung, Umsetzung, die oftmals enge und/oder hochfrequente Abstimmungsaktivitäten erforderlich macht und auf Interaktivität, Wechselseitigkeit, Rekursivität beruht. An diesem Skalenende würden wir Kooperationen und Ko-Kreationen verorten. Auch kollaborative Zusammenschlüsse können dieserart organisiert sein. Am anderen Ende der Skala wäre demgegenüber mit einer hierarchisch und/oder funktional differenzierten Struktur zu rechnen, bei der das Konzept bzw. der Entwurf und die Umsetzung in der Hand eines Einzelnen liegen, der auf die Zuarbeit von anderen nur in bestimmten Phasen bzw. bestimmte Teilaktivitäten betreffend zurückgreift und auch mehr oder weniger souverän über das Endprodukt entscheidet, für das er auch nominell verantwortlich zeichnet. Solche letztgenannten Formen arbeitsteiliger Zusammenschlüsse provozieren tendenziell organisierende Suprastrukturen, einen »Product Owner«, der den Überblick über die Abläufe behält, mag er nun unsichtbare*r Werkstatteiter*in oder sichtbares Künstler*innenindividuum sein. An diesem Skalenende würden wir vermehrt partizipative und kollaborative Bündnisse verorten.

Ein viertes differenzierendes Kriterium betrifft die Dimension unterschiedlicher *Phasen des Produktionsprozesses*.¹² Relevant wäre hier etwa die Frage, ob bereits die Ideenfindung das Produkt geteilter Arbeit ist, ob die Zusammenarbeit Fragen der Umsetzung/Revision/Interpretation/Übersetzung von Vorgegebenem¹³ betrifft oder ob es sich um Aktualisierungen/Weiterverarbeitungen von bereits Publiziertem/Aufgeführten¹⁴ handelt.

12 Wobei wir Produktionsprozesse nicht als klar strukturierte Abfolge unterschiedlicher aufeinanderfolgender Phasen (Ausarbeitung/Umsetzung – Revision/Interpretation) begreifen möchten, sondern davon ausgehen, dass es sich um komplexe Prozesse handelt, die durch Überlappungen und Wechselwirkungen zwischen Momenten des Entwurfs, der Überarbeitung, Umsetzung, der Werkantizipation, -wiederaufnahme und -aktualisierung etc. gekennzeichnet sind.

13 Auf Ebene der Akteur*innen beträfe das für den Bereich der Literatur vielleicht: Setzer*in, Grafiker*in, Übersetzer*in, Verleger*in; im Bereich der Musik: Interpret*in; im Bereich der Architektur: Bauingenieur*in; im Bereich des Theaters: Schauspieler*in; im Bereich der bildenden Künste: Steinmetze. Wobei sich die tatsächlichen Aktivitäten selbstredend nicht so einfach bestimmten Berufsgruppen allein zuordnen lassen, sondern vielmehr Übertragungen zwischen Rollen und Aktivitäten an der Tagesordnung sind.

14 Vorgenommen im Bereich der Literatur etwa von: Herausgeber*innen, Plagiator*innen; im Bereich der Musik: Dirigent*innen; im Bereich der Architektur: Denkmalpfleger*innen; im Bereich des Theaters: Regisseur*innen, Dramaturg*innen; im Bereich der bildenden Künste: Kurator*innen, Restaurator*innen.

2 Autor*innen und (Netz-)Werke

Autorschaft und Werk gehören zu den zentralen Begriffen der Künste und ihrer Disziplinen. Für das Anliegen unseres Themenheftes lohnt es sich, zwei zentrale Momente der Autorschaftsdebatte in Erinnerung zu rufen: einerseits den Theorieschub strukturalistischer Provenienz der späten 1960er Jahre, der sich formelhaft mit der Barthes'schen These vom ›Tod des Autors‹ ausdrücken lässt und zu dem sich Foucaults Unterscheidung von Autorfunktionen als die vermutlich in der Theoriebildung anschlussfähigere Antwort gesellt. Andererseits die spätere poststrukturalistische Relativierung, bzw. »Pragmatisierung« des Diskurses in den 1990er Jahren (Schaffrick/Willand 2014, 41). Die bereits bei Barthes 1971 angekündigte »freundschaftliche Wiederkehr des Autors« (2015, 12) vollzieht sich disziplinenübergreifend mit dem Aufkommen postkolonialer Diskurse und Gendertheorien.¹⁵ Mit ›Tod‹ und ›Rückkehr‹ sind diejenigen Pole bezeichnet, die die Spannweite der Diskussionen seit den 1990er Jahren abstecken (vgl. Burke 1992).

Jenseits der teilweise hart umfochtenen Positionen hat die Pragmatisierung des Autorschaftsdiskurses allerdings auch eine Hinwendung zu »konkreten Verfahren und Praktiken der Autorschaft« bewirkt (Schaffrick/Willand 2014, 41). Spätestens seit dem 2002 von Detering herausgegebenen Band *Autorschaft: Positionen und Revisionen* hat in der deutschsprachigen Germanistik eine rege Debatte zum Thema eingesetzt, die auch den Begriff der auktorialen »Inszenierung« in den Mittelpunkt gerückt hat (vgl. u. a. Grimm/Schärf 2008; Jürgensen/Kaiser 2011; Künzel/Schönert 2007). In diesen Diskussionszusammenhängen vollzog sich eine dem Thema unseres Heftes verwandte Öffnung des Autorschaftsbegriffs auf inter- und transmediale Zusammenspiele in der paratextuellen bzw. text-externen Repräsentation (und Erzeugung) von Autorschaft (vgl. z. B. Gisi/Meyer/Sorg 2013). In parallel zur Inszenierungsdebatte verlaufender Ausdifferenzierung der Verfahren und Praktiken von Autorschaft haben Fragen ›mehrhändiger‹ Literaturproduktion an Bedeutung gewonnen. Als ein Vorreiter der »multiple authorship« Theoriebildung kann der amerikanische Literaturwissenschaftler Jack Stillinger gelten (1991). In der deutschsprachigen Forschung lässt sich eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Thema allerdings erst in jüngerer Zeit ausmachen, wobei die Hypertextdebatten der 1990er und 2000er Jahren als Vorläufer gelten können (vgl. Landow 1992; Simanowski 2001).

Was die Frage nach geteilten Produktionszusammenhängen anbelangt, bietet es sich an – wie wir es uns hier vornehmen – die engere literaturwissenschaft-

¹⁵ Was auch dem ohnehin porösen Bereich zwischen Faktualität und Fiktionalität weitere Differenzen zuerkennt, wenn man bspw. an die gegenwärtig prominenten Genres der autobiographischen Literatur oder des *research-based* Fotobuchs denkt.

liche Diskussion zu verlassen. Denn während sich die Autorschaftsdebatten in der Kunst-, Film- und Musikwissenschaft dezidiert auf die Literaturwissenschaft berufen haben,¹⁶ verspricht es auch umgekehrt, aus Sicht der Literaturwissenschaft, ertragreich zu sein, nach der theoretischen und praktischen Gemengelage in anderen, d. h. explizit arbeitsteiligen Künsten und ihren Disziplinen und damit nach neuen Perspektiven für entsprechende literaturwissenschaftliche Diskussionen zu fragen. Aus dieser komparativen Perspektive lassen sich die relationalen Großkategorien ›Autor*in‹ und ›Werk‹ mit Blick auf Fragen ihrer (gemeinschaftlichen) Verfertigung neu definieren und differenzieren.

2.1 Autor- vs. Verfasserschaft

Kollektivsingulare wie ›Autorschaft‹ und ›Werk‹ enthistorisieren und generalisieren Semantiken und Praktiken, die sich gruppenspezifisch und historisch als sehr heterogen und alles andere als stabil herausgestellt haben. In diesem Themenheft gilt unser Augenmerk weniger diesen Kategorien und ihren unterschiedlichen Funktionalisierungen als solchen, als vielmehr der Frage danach, wie es überhaupt zu scheinbar fixen Größen wie ›Werk‹ und ›Autorschaft‹ kommt. Anders formuliert gilt unser Interesse den vielfältigen, historisch und kulturell variierenden Akteur*innen und (Medien-)Praktiken, die aufeinander abgestimmt, koordiniert und synchronisiert werden müssen, damit eine auch urheberrechtlich zuordenbare, rezipierbare Einheit daraus erwachsen kann: Das Werk eines Autors, der Autor eines Werks.¹⁷

Um dem Problem zu begegnen, dass derjenige, dem ein Werk oder ein Werkzusammenhang zugeschrieben wird, in vielen Fällen nicht oder nur teilweise identisch ist mit dem Namen desjenigen, der (als Autor*in) verantwortlich zeichnet, bietet sich eine Unterscheidung zwischen Autor- und Verfasserschaft an. Im Rückgriff auf Foucaults Unterscheidung von Texten mit und ohne Autorfunktion hat Christoph Hoffmann eine solche Differenzierung zwischen unterschiedlichen Schreibpositionen vorgeschlagen: Derjenigen des Schreibers, derjenigen des Verfassers und derjenigen des Autors (2017). Diesem Kategoriensystem zufolge ist ein Schreiber etwa verantwortlich für die ›fachgerechte Anfertigung‹ von (Ab-)Geschriebenem, während ein Verfasser verantwortlich ist für den Inhalt des Geschriebenen – von der Richterin, die ein Urteil verfasst, über den Redakteur eines Artikels bis hin zum Ghostwriter, der einen Text (zumindest in Teilen) ver-

¹⁶ Vgl. z. B. die ›Auteur‹-Theorie u. a. Truffauts und auch den Beitrag von Werner Kamp in diesem Heft, sowie Christine Fischers Beitrag für die Musikwissenschaft.

¹⁷ Zum relationalen Verhältnis von Autor*in und Werk vgl. Ehrmann 2020, 7.

antwortet. Während sich Schreiber und Verfasser über die Art ihrer Tätigkeiten voneinander unterscheiden lassen, ist dieses Differenzkriterium mit Blick auf das Verhältnis von Verfasser und Autor nicht gegeben, da sich die verrichteten Tätigkeiten stark ähneln: Von den rechtlichen Implikationen, die mit ihnen einhergehen können, bis hin zu den Schreibaktivitäten als solchen, die große Überschneidungsflächen aufweisen. Der Unterschied zwischen diesen Kategorien liegt für Hoffmann darin, dass man ›Autor‹ nicht aufgrund einer ausgeübten Tätigkeit wird. Ein Schreibender ist noch lange kein Autor, auch dann nicht, wenn er publiziert hat (so auch das bekannte Foucaultsche Argument). Vielmehr wird ein Schreibender erst dann zum Autor, wenn ihm die Autorschaft durch Andere attestiert worden ist (ebd., 182). Autorschaft sei, so Hoffmanns Schlussfolgerung, in erster Linie als »Attribut« zu betrachten, »das von außen und pragmatisch betrachtet heute zunächst vom Literaturbetrieb beigelegt wird« (ebd.).

Die von Hoffmann vorgeschlagene systematische Unterscheidung zwischen Verfasserschaft und Autorschaft scheint hilfreich, um greifbar zu machen, dass der vermeintliche Normalfall – die Übereinstimmung von nomineller Autorschaft und Verfasserschaft – um Fälle zu ergänzen ist, bei denen diese Ebenen nur teilweise oder gar nicht zur Deckung kommen. Sie rückt das Verhältnis zwischen den tatsächlichen Praxisformen und den Repräsentationen in den Vordergrund.¹⁸ Zugleich verweist Hoffmanns Betonung von Autorschaft als einer betrieblich hergestellten Kategorie auf die konstitutiven Anteile der ›Art Worlds‹ an kulturellen Produkten. Anteile, die, wie in jüngeren Forschungsarbeiten rekonstruiert wurde (vgl. z. B. Assmann 2014; Barner 2021; Theisohn/Weder 2013), nicht erst im Moment ihrer Veröffentlichung bzw. Ausstellung zu kulturellen Produkten hinzutreten, sondern die vielfach von Beginn an die Produktion implizit oder explizit mitbestimmen können – so wie die Gutachten eines Zensors oder einer Lektorin an der Herstellung eines Textes mitwirken oder ein*e Filmproduzent*in an der Umsetzung eines Drehbuchs mitwirkt, ein Ausstellungsort das dort Gezeigte orientieren kann.

2.2 Autorschaft: Kollektiv, plural

Eine Differenzierung, die uns hilfreich erscheint, um ein gemeinsames Vokabular zur Beschreibung und Rekonstruktion unterschiedlicher ästhetischer Produktionsgemeinschaften und -praktiken zu entwickeln, ist die Unterscheidung zwischen Bündnissen, die dezidiert als Autor*innen-/Künstler*innenkollektive

¹⁸ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Daniel Ehrmann in diesem Band.

aufzutreten und Zusammenschlüssen anderer Art, die den Herstellungszusammenhang ihrer Artefakte weniger (oder gar nicht) markieren. So treten Künstler*innenkollektive beispielsweise mit dem Anspruch auf, singularisierte Autorschaftszuschreibungen zu vermeiden, und sie verunklären daher mancherorts absichtsvoll die Prozesse ihrer künstlerischen Produktion (vgl. Mader 2012).¹⁹ Generell lässt sich feststellen, dass die Frage nach Autorschaft eng mit den Gebrauchsweisen des jeweiligen Mediums zusammenhängt, d. h. dass je nach Verwendungszweck (von Dokument bis Kunstwerk) auch implizite Positionen zur Autorschaft abgerufen werden (von ›schwacher‹ bis ›starker‹ Autorschaft). In der bisherigen Forschung wurden die Sozialformen des Autor*innenbündnisses oder des Künstler*innenkollektivs meist unter dem Begriff ›kollektive Autorschaft‹ gefasst (vgl. Detering 2002; Gamper 2001; Hoffmann/Langer 2007; Mader 2012). Ein Terminus, mit dem zugleich bestimmte Aspekte verbunden wurden, wie etwa die Durchsetzung ästhetischer Positionen, (kultur-)ökonomischer Absichten oder das politische Anliegen einer autonomieverprechenden, emanzipatorischen Praxis, die sich von gegebenen Strukturen absetzen möchte. Dieser Fokus auf den pragmatischen Aspekt ästhetischer Bündnisse wurde in jüngeren Studien hinterfragt bzw. historisiert. So argumentieren etwa Bacharach/Booth/Fjærestad, dass künstlerisches Zusammenarbeiten im Zeitalter des Internets und seiner technologischen Angebote – von den zur Verfügung gestellten Produktionswerkzeugen bis hin zur Möglichkeit, von der eigenen Produktionsstätte aus ohne Umweg über gängige Mittlerinstitutionen ein internationales Publikum zu adressieren – nicht länger eine ökonomisch-strategische Notwendigkeit darstelle, sondern die bewusst getroffene Wahl einer bestimmten künstlerischen Praxis bedeute und damit »an artistic end in itself« (2016, 1 f.). Im 21. Jahrhundert hätten sich Formen und Funktionen künstlerischer Zusammenschlüsse vor dem Hintergrund technologischer, sozialer und politischer Veränderungen vervielfacht und fundamental gewandelt; die aus ihnen resultierende »collaborative art« sei mit herkömmlichen kunstwissenschaftlichen Maßstäben und Begriffen nur unzureichend zu beschreiben.²⁰

Kritik an der vorgeblichen Zweckgerichtetheit künstlerischer Bündnisse erfolgte aber auch aus anderer Richtung. So wurde eine Revision der Auseinandersetzung mit ästhetischen Produktionsgemeinschaften auch im Anschluss an

19 Dennoch ist der Wunsch nach einem verantwortbar zu machenden Rechtssubjekt auch als Marke unhintergebar, so dass bspw. aus kollektiven Theaterformen, die gemeinsam ihre nicht-fixierte Textform erarbeiten (Rimini-Protokoll, She She Pop u. a.) Kollektivsingulare geworden sind: Sie werden als Kollektiv zum singularisierten Autor und erfahren damit eine Funktionalisierung, die mit klassischen singulären Autorschaftspositionen vergleichbar ist.

20 Diesen Ansatz vertritt auch der Beitrag von Rachel Mader in diesem Heft.

Einsichten jüngerer Sozial- und Netzwerktheorien angeregt, die einerseits die Konflikthanfälligkeit sozialer Beziehungen, andererseits ihre spezifische Dynamik, Relationalität und Prozesshaftigkeit betonen. Kollektive seien oftmals komplexer, vielschichtiger und heterogener als das, was als ihre Schauseite vermittelt würde. Wie genau sich solche »akteurmedialen Bündnisnetze« (Ehrmann 2018, 470) adäquat beschreiben und wie sich verschiedene Formen von ästhetischen Produktionsgemeinschaften in unterschiedlichen Künsten miteinander vergleichen und voneinander abgrenzen lassen, stellt eine der Fragen dar, die dieses Themenheft orientiert. Das Augenmerk gilt dabei stets auch den Implikationen gemeinsamen Arbeitens für die entstehenden »Werke«.

Inwiefern diese Eigenanteile unterschiedlicher Beitragender sichtbar und rezipierbar gemacht werden, stellt sich in den verschiedenen Künsten und ihren jeweiligen Disziplinen ganz unterschiedlich dar. Diese Unterschiede scheinen unter anderem mit der Frage zusammenzuhängen, wie das Verhältnis von Entwurf (bzw. Text/Konzept) und Umsetzung (bzw. Aufführung/Ausstellung/Publikation) praktiziert, konzeptualisiert und bewertet wurde und wird. Während beispielsweise den Anteilen, die zu einem Text hinzukommen müssen, um ein publiziertes Werk daraus machen zu können, weiterhin vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit zukommt, sieht es im Bereich der Musik anders aus. Offenkundig ist hier, dass das Artefakt erst durch die (tendenziell als kreativ gewerteten) Eigenleistungen der Interpret*innen zu Gehör kommt. Vergleichbares gilt für den Film, der auf einer Vernetzung verschiedenster Gewerke beruht, auf permanenten Überarbeitungsprozessen.

Der Tatsache, dass in gemeinschaftlichen Produktionszusammenhängen vielfältige Übersetzungsleistungen zum Tragen kommen, wurde in den zuständigen Disziplinen auf unterschiedliche Weise Rechnung getragen. So lassen sich etwa für den Bereich der textilen Künste sowie für den Bereich der Musik Pluralisierungsdebatten beobachten, die eine Verschiebung von der emphatischen Einzelautorschaft des*r Komponist*in hin zu »pluralen Autorschaften« anregen,²¹ wie sie sich auch in prämodernen Auffassungen von Musik finden (vgl. Callela 2014, 33).²² Allgemeiner formuliert wird Pluralität hier verstanden als Enthierarchisierung der Beitragenden und verknüpft mit der Vorstellung, dass ein gemeinsam erarbeitetes Produkt mehr ist als die Summe seiner Teile. Eingesetzt wird der Begriff der pluralen Autorschaften oftmals dann, wenn sich ein Medienwechsel

²¹ Vgl. hierzu Birgitt Borkopp-Restle, die in Bezug auf die Herstellung und den Gebrauch von Tapisserien der frühen Neuzeit von »pluraler Autorschaft« spricht, da zwischen Entwurf und Tapiserie ein Medienwechsel vorgenommen wird, der eigene künstlerische Logiken und Übersetzungsphänomene zeitige (2020, 79).

²² Vgl. auch den Beitrag von Christine Fischer in diesem Heft.

zwischen zeitlich getrennten Werkphasen beobachten lässt, der mit ästhetischen Übersetzungsleistungen verbunden ist – so etwa zwischen Dramentext und Inszenierung im Bereich des Theaters oder zwischen Partitur und Aufführung im Bereich der Musik. Solche Autorschaften sind oft sichtbar bzw. markiert (bspw. auf Tonträgern bei musikalischen Einspielungen oder im Programmheft eines Theaters), wenn auch häufig hierarchisiert (bspw. durch Größe bzw. Fettung von Typografie).

Inwiefern es sinnvoll und zielführend ist, ›plurale‹ von ›geteilten‹ Autorschaften zu unterscheiden (wobei letztgenannte möglicherweise auf stärker arbeitsteiligen Prozessen wie etwa im Film beruhen, bei denen fest definierte Aufgabensets zugewiesen werden), muss an dieser Stelle zunächst ebenso offenbleiben wie die Frage, welche Begriffe sich am besten eignen könnten, um das, was wir verallgemeinernd als ›Übersetzungsleistung‹ bezeichnet haben, adäquat zu beschreiben. Anbieten würden sich hier Ludwig Jägers medien- und kulturtheoretische Überlegungen zur »Transkriptivität«. Ein Konzept, das rekursiv angelegte interwie intramediale »Um- Ein- und Überschreibungen« als sinnerzeugende Transkriptionen fassbar macht (2012).

2.3 Wo beginnt, wo endet das Werk?

Obwohl hier nicht der Ort sein kann, ein solches grundlegendes Konzept in den verschiedenen Künsten in seiner historischen Variabilität zu umreißen, sollen abschließend einige Überlegungen zum Werkbegriff skizziert werden. Traditionell wurde das Werk in der Moderne mit relativ statischen Kategorien beschrieben, die wiederum auf der Vorstellung von Individualautorschaft beruhten. Diese Kategorien fasst Carlos Spoerhase in vier Schwerpunkten zusammen als a) paratextuelles Kriterium (Werktitel), b) institutionelles Kriterium (Veröffentlichungsakt), c) intentionales Kriterium (Autorabsicht) und d) ästhetisches Kriterium (Geschlossenheits- und Vollendungsgrad des Werkes) (2007, 288). Allerdings, so Spoerhase, ist das Werk mehr als eine von der Rezeption unangetastete stabile Struktur (ebd., 342) und wird, so ließe sich aus der Perspektive dieses Themenheftes hinzufügen, von seinen auf Zusammenarbeit beruhenden Prozessen der Herstellung maßgeblich geprägt. Ähnlich wie Produktion und Rezeption sich in solchen Zusammenhängen nicht mehr notwendigerweise in ein Vorher-Nachher-Schema einordnen lassen, erlaubt eine entsprechende Perspektivverschiebung auch die Infragestellung überkommener Werkbegriffe.

Einen für unser Anliegen anschlussfähigen Ansatz bietet Christoph Landerer, der Gebrauch und Wertung des Werkbegriffs in der Musik und der Architektur historisch vergleichend betrachtet. Sowohl im Bereich der Musik als auch

im Bereich der Architektur sei im 17. Jahrhundert ein Wandel zu beobachten, der Schöpfer*innen (Komponist*innen/Baukünstler*innen) von Ausführenden (Interpret*innen/Ingenieur*innen) zunehmend trenne (2009, 115). Doch gehe seit dem 19. Jahrhundert diese Trennung mit jeweils entgegengesetzten Implikationen für die Anwendung des Werkbegriffs einher. Während in der Architektur das Bauwerk als »konkrete Substanz« das Werk verkörpere, gilt in der Musik umgekehrt die »abstrakte Idee«, die in der Partitur Gestalt annimmt, als Werk (ebd., 120). Mit anderen Worten, trotz der gleichen ontologischen Ausgangslage in Musik und Architektur (einer Trennung zwischen Schöpfer*in und Interpret*in), stehen sich die Einschätzungen dazu, was als Werk gelten kann, und in welcher Beziehung das Werk zu seiner ›Aufführung‹ steht, divergierend gegenüber.²³

Die Idee der »Werktreue«, die Landerer in Bezug auf die Musik bzw. die Partitur historisiert (ebd., 120), findet sich wiederum in vergleichbarer Weise in der klassischen Dramentheorie, wo sie aus der Differenz zwischen Dramentext und Inszenierung hervorgeht. Problematisch wird sie dort, wo Dramentext und Inszenierung als Werkeinheit verstanden werden, so beispielsweise bei Manfred Pfister, der den Dramentext als »szenisch realisierte[n] Text« definiert (2000, 24). Mit dem Einsetzen einer Theatralitäts- und Performance-Diskussion in den 1990er Jahren werden diese traditionellen Verständnisse von Werkeinheit und Werktreue hinfällig. Gleichzeitig wird die Anwesenheit von Zuschauer*innen und Rezipient*innen aufgewertet und der transitorische Charakter der Aufführungen wird vermehrt in technischen Aufzeichnungen festgehalten. Damit rücken die Folgen (medial fixierter) pluraler Ausführungs- und Aufführungsarten für den Werkbegriff in den Blick, der offener oder geschlossener, erweitert oder enger gedacht wurde, und in den Geistes- und Kulturwissenschaften weiterhin rege diskutiert wird.²⁴ Die Frage nach der technischen Aufzeichnung und Dokumentation von transitorischen Ereignissen lenkt schließlich den Blick auf diejenigen Künste, die sich originär als reproduzierbar begreifen: Fotografie und Film. Beiden Medien wurde ihre Kunstfähigkeit ab den 1960er Jahren u. a. dadurch zugesprochen, dass sie sich emphatischer, singularisierter Autoren-begriffe bedienten und dadurch zuschreibbare und über das Einzelwerk hinausgehende individuelle Stilistiken und medien-spezifische Ästhetiken ›gefunden‹

²³ Ob diese Einschätzung vom Kunstanspruch der Artefakte abhängt, wäre als Anschlussfrage interessant.

²⁴ Vgl. Eco 1977. Zum erweiterten Kunstbegriff Beuysscher Provenienz: Stüttgen 1998; für die Literaturwissenschaft weiterhin maßgebend, die werktheoretischen Debatten konzise resümierend: Martus 2007, Kap. I, hier insbes. 31–47. Vgl. des Weiteren: Danneberg/Gilbert/Spoerhase 2019; Gerstenbäum/Reinhard 2018.

werden konnten.²⁵ Damit wurde der Film wie die Fotografie in ein strukturelles und institutionelles Framework eingeschrieben, das die Bildende Kunst und die Literatur zur Verfügung gestellt hatten. Vergleichbares lässt sich aktuell für die ›Kunstwertung‹ des Computerspiels beobachten. Zu fragen wäre nicht nur nach den Folgen dieser Praxis, sondern auch danach, inwiefern fotografische oder filmische Werke von ihrer wiederholten Aufführung bzw. Zurschaustellung qualitativ und quantitativ anders geprägt werden als etwa theatrale oder musikalische Werke.²⁶ Inwiefern beeinflussen verschiedene Versionen eines ›identischen‹ Kunstwerkes (der sogenannte ›vintage print‹ und spätere Abzüge in der Fotografie oder der ›director's cut‹ im Film) den Werkbegriff und das Urteil über das Werk? Oder schließlich, um an unser filmisches Eingangsbeispiel zu erinnern und um allgemeiner einige zentrale Fragen dieses Themenheftes zusammenzufassen: In welchem Maße und auf welche Weisen verschiebt sich die Wahrnehmung des Werkes *Citizen Kane*, wenn den verschiedenen am Herstellungsprozess beteiligten Akteur*innen und Prozessen Rechnung getragen wird? Und welche Konsequenzen ergeben sich daraus wiederum für theoretische Perspektiven?

3 Beiträge

In seinem Beitrag zur literarischen Zusammenarbeit schlägt **Daniel Ehrmann** eine systematische Differenzierung zweier Ebenen vor: Die textproduktive Ebene der Verfasserschaft und die repräsentative Ebene der Autorschaft. Der theoretischen Diskussion verleiht sein Beitrag neue Impulse durch den Vorschlag, praxeologische Zugriffe, basierend auf Arbeiten Pierre Bourdieus, um ausgesuchte buchgeschichtliche Positionen zu erweitern. Anhand von drei Fallbeispielen – Günther, Goethe/Schiller, Brecht – fragt Ehrmann danach, wie literarische Kollaborationen wahrgenommen werden und wie man sie systematisieren könnte. Dabei gilt der Blick den Herausforderungen, die sich ergeben,

²⁵ Vgl. auch den Beitrag von Kamp in diesem Heft. Dass auktoriale Zuschreibungen auch in der Architektur Inwertsetzungen sind, thematisieren auch Herold/Stackmann in ihrem Beitrag. Interessanterweise erwachte zur selben Zeit in der Bildenden Kunst das Interesse am Prozess und kollektiven Organisationsformen und damit gleichsam ein gegenläufiger Prozess der Infra-gestaltung von ›Werk‹ und ›Autorschaft‹ (vgl. Maar/McGovern 2020, 29).

²⁶ Für die Fotografie vgl. Azoulays Ansatz der »photographic situation«, der besagt, dass jene Situation sowohl die Herstellung als auch die Ausstellung von Fotografie, sowie die Praxis des Betrachtens von Fotos und ebenso deren Archivierung impliziert (2008, 107). Diese Situationen sind für sie immer kollaborative Akte.

wenn etwa die Zusammenarbeit thematisch oder Hierarchien problematisch werden: Wann wird etwas als Kollaboration verstanden? Wann zerfällt ein Kollektiv?

Alexander Weinstocks Beitrag in diesem Heft verdeutlicht am Beispiel des Literaturtheaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, inwiefern Soufflierbücher die etablierte Genieästhetik außer Kraft setzen. Diese Praktiken liest Weinstock an den konkreten materiellen Spuren ab, die verschiedene Akteur*innen in den Soufflierbüchern zu Aufführungen von Shakespeare in Deutschland hinterlassen haben und verfolgt damit gleichsam eine Objektbiografie dieser bisher wenig beachteten Archivalien. Denn, so seine These, die konkreten sichtbaren Spuren dieser Texte lassen sich innerhalb einer praktischen Textkultur verorten, die den diskurstheoretischen Positionen des Sturm und Drang vor allem mit Blick auf Shakespeare zuwiderlaufen.

Erika Thomallas Beitrag perspektiviert literarische Kollaborationen als Ergebnis permanenter Aushandlungsprozesse. Er behandelt die untergründige Mitarbeit von Herausgeber*innen an Texten, Werken und Autorschaften. Am Beispiel von Bettina von Arnims *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* rekonstruiert Thomalla verschiedene Programmatiken, Praktiken und Interessen des Edierens im 19. Jahrhundert und zeigt, inwiefern Editor*innen dafür sorgen, dass Texte als nationale, klassische oder originelle Literatur tradiert werden. Besonders instruktiv für die in diesem Heft erarbeiteten Kollaborationsdebatten ist der Fokus auf das Wechselverhältnis der Zusammenarbeitenden, die in diesem Fall in eine Umkehrung klassischer Produktionsdynamiken mündet. Gängige genderorientierte Markierungen von Muse und genialem Dichter-Subjekt werden im Fall von Arnims Briefbuch verkehrt, indem weniger an der Beglaubigung eines bestimmten Autorbilds Goethes gearbeitet, sondern das Medium vielmehr genutzt wird, um Arnims eigene Autorschaft zu profilieren.

In der Musik sind Komposition und Aufführung immanente Bestandteile des Werks. In ihrem Beitrag nimmt **Christine Fischer** die medialen Übergänge in der Musik in den Blick, die notwendigerweise mit einer Pluralisierung von Autorschaft einhergehen. Fischer rekurriert in ihrem Fallbeispiel insbesondere auf die Transgender-Eigenschaften der Titelrolle von Glucks *Orphée* in der 1859 aufgeführten Neubearbeitung von Hector Berlioz, die von der Sängerin Pauline Viardot-García entscheidend mitgeprägt wurde. In einer komplexen Analyse, die die fotografischen Rollenporträts von Viardot-García als Orphée in ihren musikalischen, literarischen und künstlerischen Verweisen auf die ästhetischen Diskurse der 1850er Jahre intermedial aufschlüsselt, zeigt Fischer, dass die ambivalente Stellung der Sängerin den Mythos der genialischen (männlichen) Einzelautorschaft untergräbt. Viardot-Garcías Stimme steht hier ästhetisch zur Disposition, vermag ihr Klang es doch – so die These Fischers – eine Mitautorschaft von Viardot-García

zu rechtfertigen, die sich in der alles andere als konfliktfreien Kollaboration mit Berlioz als wichtiger Akteur erweist.

Am Beitrag von **Werner Kamp** wird deutlich, dass die Nennung der involvierten Akteur*innen beispielsweise im Filmabspann der Komplexität der filmischen Produktionszusammenhänge kaum gerecht wird. Kamp beleuchtet das Erbe der französischen Auteurtheorie mit Blick auf die jüngere Filmpraxis. Der Beitrag geht der Frage nach, inwiefern gängige Autorschaftsmodelle der starken pluralen Praxis der Filmproduktion zuwiderlaufen. Dabei zeigt sich, dass der Film notwendigerweise ein kollektives Gewerk ist, die Eigennamen der Regisseur*innen eine wichtige Rolle spielen, was nicht zuletzt mit etablierten Vermarktungsroutinen zu tun hat. In diesem Spannungsverhältnis verortet sich Kamps Analyse, die am Beispiel der Serie *Babylon Berlin* Autorschaftsdebatten aus der Perspektive der noch relativ jungen Produktionsforschung hinterfragt.

Eine Poetologie des Pluralen kennzeichnet architektonische und stadtplanerische Kollektive der Gegenwart, wie in dem Beitrag von **Stephanie Herold** und **Sophie Stackmann** deutlich wird. Ihr Beitrag widmet sich der Geschichte des *Café Rendezvous*, der sogenannten ›Zitronenpresse‹, in Gera, die in den 1970er Jahren von mehreren Architekt*innenkollektiven erbaut, in den 1990er Jahren abgerissen und schließlich re-inzensiert wurde. Der Beitrag vergleicht die Arbeitsweisen zweier Kollektive, die an der Planung und dem Bau sowie an der Re-Inszenierung beteiligt waren, in ihren jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen und fragt nach der Politisierung der Vorstellung vom Kollektiv in der frühen Sowjetunion und in der DDR. Eine wichtige Beobachtung des Beitrags ist, dass das kollektive Bauwesen der DDR eine Inwertsetzung der Bauten auch nach der Wende verhinderte, da viele der Bauten nicht singularer zuschreibbar sind.

Die kunsthistorisch so beliebte Infragestellung von Autorschaft hält **Rachel Mader** weder für hin- noch für ausreichend, um dem Phänomen künstlerischer Kollektivität gerecht zu werden. Daher widmet sich ihr Beitrag anhand von Selbstbeschreibungen verschiedenster zeitgenössischer Kunstkollektive dem ›setting‹ ihrer Aktivitäten und stellt die Frage, wie sich die Gruppen auf ein allgemeines, gesellschaftliches ›Wir‹ beziehen und wie diese Repräsentanz im Spannungsfeld von Arbeitsorganisation, Systemkritik und Autorschaft reflektiert wird. Mader nutzt dabei den Begriff der Konstellation, um die relationalen Bezüge jenseits von Kollektivsingularen wie Kunst und Gesellschaft zu beleuchten.

Literatur

- Auguiste, Reece et al., Co-creation in Documentary: Toward Multiscalar Granular Interventions Beyond Extraction, *Afterimage* 47:1 (2020), 34–35. <https://doi.org/10.1525/aft.2020.471006> (29.11.2021).
- Assmann, David-Christopher, *Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler*, Berlin/Boston 2014.
- Azoulay, Ariella, *The Civil Contract of Photography*, New York 2008.
- Bacharach, Sondra/Jeremy Neil Booth/Siv B. Fjærestad (Hg.), *Collaborative Art in the Twenty-First Century*, London 2016.
- Barner, Ines, *Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor*, Göttingen 2021.
- Barthes, Roland, Der Tod des Autors [1967], in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, 185–197.
- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], Frankfurt a.M. 32015.
- Becker, Howard S., *Art Worlds* [1982], 25th Anniversary Edition. Updated and Expanded, Berkley/Los Angeles/London 2008.
- Blunck, Lars, Partizipation, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, 324–327.
- Bogdanovich, Peter/Orson Welles, *This is Orson Welles*, hg. von Jonathan Rosenbaum, New York 1992.
- Borkopp-Restle, Birgitt, Plurale Autorschaft. Aufgaben und Anteile von Auftraggebern, Malern und Wirkern in der Gestaltung von Tapisserien, in: Magdalena Bushart/Henrike Haug (Hg.), *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Wien u. a. 2020, 79–95.
- Braun, Peter/Kerrin Klinger/Steffen Siegel (Hg.), *Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch*, Weimar 2015.
- Brunner, Nadine, *1+1=3. Der kollaborative Autor. Autorschaft in temporären Zusammenarbeiten in der zeitgenössischen Kunst*, Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München, 2018, https://edoc.ub.uni-muenchen.de/23314/7/Brunner_Nadine.pdf (29.11.2021).
- Burke, Seán, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 1992.
- Bushart, Magdalena/Henrike Haug (Hg.), *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Wien u. a. 2020.
- Callela, Michele, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel 2014.
- Chartier, Roger, *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, Stanford 1999.
- Cizek, Katerina et al., ›We are here‹: Starting Points in Co-Creation, *Collective Wisdom* 14.05.2019, <https://doi.org/10.21428/ba67f642.f7c1b7e5> (29.11.2021).
- Danneberg, Lutz/Annette Gilbert/Carlos Spoerhase (Hg.): *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, Berlin/Boston 2019.
- De Michiel, Helen, The Private Lives of Documentary, *Afterimage* 47:1 (2020), 48–53, <https://doi.org/10.1525/aft.2020.471009> (29.11.2021).
- Detering, Heinrich (Hg.), *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, Stuttgart/Weimar 2002.
- Draxler, Helmut, Das Wir-Ideal. Zur Kritik der Kollektivität, *Texte zur Kunst* 124 (2021), 43–65, <https://www.textezurkunst.de/124/helmut-draxler-das-wir-ideal/> (21.12.2021).

- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk* [1962], Frankfurt a. M. 1977.
- Ehrmann, Daniel, Dichter Bund – loses Netz. Multiple Bündnisse als Unruhestifter im Literatursystem, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 92:4 (2018), 463–492.
- Ehrmann, Daniel, Vertextung. Zum relationalen Verhältnis von Autor und Werk. Mit Blick auf das Akteursnetzwerk von Luthers »Sendbrief vom Dolmetschen«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 139:1 (2020), 5–38.
- Ehrmann, Daniel, *Kollektivität. Geteilte Autorschaften und kollaborative Praxisformen 1770–1840*, Wien u. a. 2021.
- Ehrmann, Daniel/Thomas Traupmann (Hg.), *Kollektives Schreiben*, Paderborn 2022.
- Foucault, Michel, Was ist ein Autor?, in: M.F., *Schriften zur Literatur*, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Frankfurt a.M. 2003, 234–270.
- Gamper, Michael, Kollektive Autorschaft/kollektive Intelligenz 1800–2000, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001), 380–403.
- Gaudenzi, Sandra, *The Living Documentary: From Representing Reality to Co-Creating Reality in Digital Interactive Documentary*, Dissertation, Goldsmiths University of London 2013, <http://research.gold.ac.uk/id/eprint/7997/> (29.11.2021).
- Gerstenbäum, Martin/Nadja Reinhard (Hg.), *Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft*, Wien 2018.
- Ghanbari, Nacim, Kollaboratives Schreiben im 18. Jahrhundert. Lenz' *Das Tagebuch* als Beispiel freundschaftlicher Publizität, in: Vinzenz Hoppe/Marcel Lepper/Stefanie Stockhorst (Hg.): *Symphilologie. Formen der Kooperation in den Geisteswissenschaften*, Göttingen 2016, 167–181.
- Ghanbari, Nacim et al. (Hg.), *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, München 2018.
- Gießmann, Sebastian/Erhard Schüttpelz, Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand, *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 15:1 (2015), 7–56.
- Gisi, Lucas Marco/Urs Meyer/Reto Sorg (Hg.), *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*, München 2013.
- Griesemer, James R./Susan Leigh Star, Institutional Ecology, »Translations«, and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–1939, *Social Studies of Science* 19:3 (1989), 387–420.
- Grimm, Gunter E./Christian Schärf (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld 2008.
- Hirschfeld, Heather, Early Modern Collaboration and Theories of Authorship, *PMLA* 116:3 (2001), 609–622.
- Hoffmann, Christoph, Schreiber, Verfasser, Autoren, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 91:2 (2017), 163–187.
- Hoffmann, Thorsten/Daniela Langer, Kollektive Autorschaft und Autorschaft im Internet, in: Thomas Anz (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2007, 162–165.
- Jäger, Ludwig, Transkription, in: Christina Bartz et al. (Hg.), *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München 2012, 306–331.
- Jürgensen, Christoph/Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg 2011.
- Juhasz, Alexandra/Alisa Lebow, Beyond Story, An Online, Community-Based Manifesto, *World Records* 2:3 (2018), <https://vols.worldrecordsjournal.org/02/03> (29.11.2021).

- Kael, Pauline, Raising Kane, *The New Yorker*, 20.02.1971, <https://www.newyorker.com/magazine/1971/02/20/raising-kane-i> (29.11.2021).
- Koselleck, Reinhart, Das 18. Jahrhundert als Beginn der Neuzeit, in: Reinhart Herzog/R.K. (Hg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987, 269–282.
- Künzel, Christine/Jörg Schönert (Hg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg 2007.
- Laird, Holly A., »A Hand Spills from the Book's Threshold«. Coauthorship's Readers, *PMLA* 116:2 (2001), 344–353.
- Landerer, Christoph, Unsterbliche Werke der Tonkunst – Vergängliche Schöpfungen der Architektur. Zum Werkbegriff in Musik und Architektur, in: Herwig Gottwald/Andrew Williams (Hg.), *Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven*, Heidelberg 2009, 115–126.
- Landow, George P., *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore 1992.
- Latour, Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 2007.
- Lind, Maria, The Collaborative Turn, in: Johanna Billing/M.L./Lars Nilsson (Hg.), *Taking the Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, London 2007, 181–204.
- Maar, Kirsten/Fiona McGovern, Gemeinsam zwischen den Künsten. Kollaborative Ansätze in Produktion und Präsentation von Musik, Tanz und bildenden Künsten seit den 1960er Jahren, in: Magdalena Bushart/Henrike Haug (Hg.), *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Wien u. a. 2020, 185–203.
- Mader, Rachel, Einleitung, in: R.M. (Hg.), *Kollektive Autorschaft in der Kunst: Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern 2012, 7–22.
- Martus, Steffen, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin u. a. 2007.
- Martus, Steffen/Carlos Spoerhase/Erika Thomalla, Werke in Relationen. Netzwerktheoretische Ansätze in der Literaturwissenschaft. Vorwort, *Zeitschrift für Germanistik* 29:1 (2019), 7–23.
- Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse* [1977], München 2000.
- Pias, Claus, Chimäre Interaktivität, in: Silke Walther (Hg.), *Carte Blanche. Mediale Formate in der Kunst der Moderne*, Berlin 2007, 119–130.
- Plachta, Bodo (Hg.), *Literarische Zusammenarbeit*, Tübingen 2001.
- Schaffrick, Matthias/Marcus Willand (Hg.), *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin/Boston 2014.
- Simanowski, Roberto (Hg.), Digitale Literatur, *Text & Kritik* 152 (2001).
- Spoerhase, Carlos, Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen, *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und Wissenschaften* 11 (2007), 276–344.
- Spoerhase, Carlos/Erika Thomalla, Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 139:2 (2020), 145–163.
- Stillinger, Jack, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Oxford 1991.
- Stüttgen, Johannes, *Zeitstau. Im Kraftfeld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys*, Wangen 1998.
- Theisohn, Philipp/Christiane Weder (Hg.), *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Paderborn 2013.
- Weber, Thomas, Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus, in: Carsten Heinze/T.W. (Hg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden 2017, 3–26.

- Woodmansee, Martha, Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität [1992], in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, 298–314.
- Zimmermann, Patricia R., Polyphony and the Emerging Collaborative Ecologies of Documentary Media Exhibition, *Afterimage* 47:1 (2020), 61–66, <https://doi.org/10.1525/aft.2020.471011> (29.11.2021).