



Daniel Ehrmann

# Nichtstun, Aufschreiben, Ausschneiden. Grenzwerte der Zusammenarbeit in der Literatur (Günther, Goethe, Schiller, Brecht)

<https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2015>

**Abstract:** This article explores creative collaboration as an old, yet rarely discussed problem. It is mainly focused on literature, but the questions raised as well as the results are broadly applicable to most modern artforms that are based on a strong concept of authorship. Collaborations are familiar to all artistic genres at all times, in some periods and contexts they are even prevalent. Therefore, they currently gain notable attention in many academic disciplines, especially in the humanities but also in social sciences. In recent years the notion has become popular that in a certain way all works of art are collaborative (cf. Inge 2001, 623). One of the central points the article is trying to make is that the loose application of the concept of collaboration is clouding the view onto specific practices. At the same time, it is the main reason for the present uncertainty of what an artistic collaboration actually is or how it manifests itself in the resulting work of art. Therefore, the article explores the threshold of the concept of collaboration and presents readings of a few examples that challenge the stereotype of cooperative action as a setting of shared intentionality and stable roles of action. To make the huge field of collaborations more manageable, the article proposes to divide it into two different sets of practices: The first consists of all acts that bring texts into existence. On that level of material practices there is no need to make typological distinctions between the actors involved. It is more about the way a text is produced than who claims to be the author. Hence the question is how a person writes, on which surface and under which circumstances, if alone or interacting with others. The distinction between the author and all other actors involved in the production – the secretaries, the editors, the partners, to name only a few – is made on a second tier. It is the level of representation and representational practices. To separate the level of writing (*Verfasserschaft*) from the level of authorship (*Autorschaft*) allows a more neutral perspective on collaboration, that prevents confusion of writing with its representation. Based on Pierre Bourdieu's *Esquisse*

---

**Kontaktperson:** Daniel Ehrmann: APART-GSK-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Universität Wien, Institut für Germanistik,  
E-Mail: [daniel.ehrmann@univie.ac.at](mailto:daniel.ehrmann@univie.ac.at)

*d'une théorie de la pratique* (1972) the article proposes a praxeological approach which calls for a close look at the specific constellation of textual production. To acknowledge the symbolic value of different writing-scenes (*Schreibszenen*) this approach needs to be complemented by a history of reading and writing (i.a. Roger Chartier). To specify and exemplify this notion the article analyses three different settings of textual production that can all be located at the margins of collaboration. All of them show a certain way of making common practices seem extraordinary. It is not the general type of practice but the specific way it is acted out in a certain constellation that gains symbolic value. Some of the specific examples addressed are: 1) What makes Johann Christian Günthers dictation so special that it is communicated in the paratext to his poem? And is it enough to let the unknown writer escape mere instrumentality and advance to being a collaborator? 2) Can individual verses of Goethe's and Schiller's *Xenien* be perceived as collaborations even though only one of them has written them? Can, in other words, doing nothing be considered an authorial practice as long as there is a contextualizing agreement on co-authorship? 3) Can Brecht's *Kriegsfibel* be considered a collaboration even though he used photos published in newspapers without permission or consent? Is intention necessary or is it possible to collaborate unknowingly? These questions are difficult to answer definitively and maybe it is not even possible to answer them with absolute certainty. But they provoke reflections on the theoretical foundation of collaboration and authorship, they let us see some of the outlines of these concepts, hence help make our ignorance ›specified‹ (Robert K. Merton).

**Schlagworte:** Kollektivität, kollektive Autorschaft, Praxeologie, Literatursoziologie, Autorschaft

Kollaborationen sind in allen Kunstgattungen verbreitet und sie waren es in unterschiedlicher Intensität zu allen Zeiten. So gehen einige der berühmtesten Kunstwerke der europäischen Kulturgeschichte auf die Zusammenarbeit mehrerer Künstler zurück. Das Spektrum reicht dabei bereits in der Antike von der gemeinschaftlichen und koordinierten Ausführung der Laokoon-Gruppe durch ein rhodisches Künstlerkollektiv bis hin zur sukzessiven Etablierung der heute bekannten Werkgestalt der Homerischen Epen durch eine schwer zu fassende Gruppe von Diaskeuasten. Schon diese prominenten Beispiele machen einige der materiellen und diskursiven Auswirkungen von Kollaborationen evident, indem sie etwa die Frage nach der Autorschaft und den Rezeptionsmöglichkeiten kollaborativer Werke aufwerfen, und es werden daher gegenwärtig zurecht in sämtlichen literatur-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen die mit

künstlerischer Zusammenarbeit verbundenen Praktiken und Wirkungsweisen verstärkt diskutiert.<sup>1</sup>

Die Frage nach dem Charakter und der Funktion künstlerischer Zusammenarbeit insbesondere im Bereich der Literatur ist dabei keineswegs neu. Wenn sie auch kaum einmal systematisch beantwortet wurde, drängte sie sich doch mit der Hartnäckigkeit einer textkulturellen Konstante auf. Schon um die Jahrtausendwende war man sich in (Teilen) der Forschung so einig darüber, wie sie zu beantworten sei, dass M. Thomas Inge zu dem Schluss kam: »It is commonplace now to understand that all texts produced by authors are not the products of individual creators« (Inge 2001, 623). Im deutschsprachigen Kontext ist diese Ansicht allerdings offenbar weder unter Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern noch unter Leserinnen und Lesern so geläufig, wie es hier behauptet wird. Doch auch wenn sie es wäre, ist sie doch zuletzt nur auf einen Teil des umfangreichen Praxisbereichs künstlerischer Zusammenarbeit gerichtet. Immerhin sind Texte für Inge insofern kollaborativ, als sie »the result of any number of discourses that take place among the writer« (ebd.) sind. Freilich können sich Texte nicht von den Einflüssen der Kultur freimachen, in der sie entstehen. Wenngleich sie in dieser Hinsicht nicht länger als Produkte einer emphatisch individuellen Tätigkeit erscheinen, so ist es doch zumindest fraglich, ob sie deshalb schon als Kollaborationen bezeichnet werden können. Mehrere Punkte stehen dem entgegen: Zunächst wären in dieser Generalisierung sämtliche Texte als kollaborative Produkte zu verstehen und damit der Bezeichnung weitgehend der Sinn entzogen;<sup>2</sup> zudem scheint der Begriff auch den Willen zur Zusammenarbeit oder jedenfalls das Wissen darum vorauszusetzen und damit mindestens zwei bewusst handelnde Akteure zu benötigen;<sup>3</sup> und zuletzt legt die Rede von Kollaboration eine

---

1 Im Bereich der Literatur- und Kulturwissenschaften sind in den letzten Jahren einige Sammelbände erschienen, die die Bandbreite der Fragestellung illustrieren. Vgl. Stockhorst/Lepper/Hoppe 2016; Ghanbari et al. 2018; Ehrmann/Traupmann 2021. Zur Verkomplizierung im Bereich der Hypertexte vgl. Kühlen 2004. Für die bildende Kunst siehe Mader 2012 und Ziemer 2013; für die (Pop-)Musik vgl. neben Hennion 1993 auch Barrett 2016 und Clarke/Doffman 2017.

2 Inge 2001, 623 zählt unter die an der Textarbeit beteiligten Diskurse auch »the psychological an emotional state of the writer«. Offensichtlich problematisch ist daran, dass der psychische Zustand damit irgendwie getrennt vom Akteur wirksam werden kann. Das entspräche dem Kurzschluss, aus den Theorieangeboten der Akteur-Netzwerk-Theorie zu schließen, dass jede Handlung auch von unbelebten Akteuren getragen wird. Vgl. differenzierter dazu Knapp 2019.

3 Diesen Wortsinn des Miteinanderarbeitens betont etwa Morgenroth 2016. Ghanbari et al. 2018, 1 spitzen gar zu: »Kollaboration ist mehr als Zusammenarbeit. Der Begriff bezeichnet in erster Linie Formen gemeinsamen Agierens, die ein möglichst eng aufeinander bezogenes Handeln der Einzelnen ermöglichen.«

Konzentration auf den Bereich der kreativen Praxis, der künstlerischen Arbeit nahe, der bei Inge indes weitgehend ausgeblendet bleibt.

Diese Unsicherheiten im Umgang mit nur einem der aktuell zirkulierenden Begriffe für künstlerische Kollektivität<sup>4</sup> führen exemplarisch vor, wie schwierig die Verständigung zumal zwischen Vertretern unterschiedlicher Kunstgattungen und Wissenschaftsdisziplinen ist. Doch es scheint bei genauerer Betrachtung die Frage nach der Begrifflichkeit gar nicht die drängendste zu sein. Denn es macht einen geringen Unterschied, ob man gemeinsame künstlerische Anstrengungen ›Kooperation‹, ›Kollaboration‹ oder ›Koproduktion‹ nennt, alle begrifflichen Optionen sind grundsätzlich geeignet, eine ausreichend große Bandbreite an Phänomenen zu bezeichnen. Gerade wenn es aber um die Identifizierung der konkreten Phänomene geht, die dem Begriff zugerechnet werden können, zeigt sich die eigentliche Herausforderung. So lässt sich eine große und – wie es scheint – die Grundlagen des Forschungsgegenstands betreffende Unsicherheit darüber beobachten, was Kollaborationen sind, wie man sie systematisieren könnte und wo die Grenzen des Gegenstandsbereichs liegen.

## 1 Kollaboration und die Logik der Praxis

Es ist dieser übergreifenden Problematik künstlerischer Kollektivität geschuldet, dass ich in der Folge keine Auflistung nachweislicher oder potenzieller Kollektivpraktiken vornehme,<sup>5</sup> sondern mich auf die Grenzen der Gemeinschaft konzentriere. Denn Kollektivität ist eben nicht nur ein text-theoretisches Problem, sondern auch ein methodisches und eines der historischen Praxeologie. Das Intrikate daran ist, dass die wesentliche Herausforderung an den (vermeintlichen) Normalfällen der Koproduktion beinahe unsichtbar bleibt, aber in dem Maße wahrnehmbarer wird, in dem man sich jenen Bereichen nähert, an denen die Zuordnung fragwürdig wird. So hat Wayne Koestenbaum gewiss recht, wenn er feststellt: »A text is most precisely and satisfyingly collaborative if it is composed

---

4 Spoerhase/Thomalla 2020, 148 halten etwa fest, dass »Ausdrücke wie Kooperation, Kollaboration, Koordination, Koproduktion und Kollektivhandeln auch austauschbar verwendet« werden. Ich schlage ›Kollektivität‹ als nach Diskurs- und Praxisbereichen zu differenzierenden Überbegriff vor (vgl. Ehrmann 2022), da er auch nichtintentionale Ansammlungen umfassen kann und so mehr Spielraum für die Beschreibung konkreter historischer Praktiken und Semantiken bietet. In diesem Beitrag wird vorwiegend der Frage nach konkreter oder inszenierter Zusammenarbeit nachgegangen, für deren Beschreibung in erster Linie der Kollaborationsbegriff verwendet wird.

5 Eine solche Liste entwirft bereits die »Research Agenda« von Ede/Lunsford 1990, 7–9.

by two writers who admit the act by placing both of their names on the title page« (Koestenbaum 1989, 2). Jedoch ist die Sache bei weitem nicht immer so eindeutig. Denn während die gleichzeitige oder gestaffelte Arbeit zweier Personen an einem Text, die auch später noch als Ko-Autoren auftreten, relativ problemlos als Kollaboration bezeichnet werden kann, ist die Zuordnung bei anderen Formen künstlerischer Kollektivierung komplizierter. Was geschieht etwa, wenn zwei Akteure aus unterschiedlichen Funktionsbereichen an der Hervorbringung oder Publikation eines Werkes beteiligt sind? Kann man, wie es Carlos Spoerhase und Erika Thomalla vorgeschlagen haben, die Verbindung von Autorinnen und Autoren »zu den Herausgebern von Almanachen, Taschenbüchern und Zeitschriften« tatsächlich als »Kooperationsbeziehung« (Spoerhase/Thomalla 2020, 147) bezeichnen? Und spielt es dabei eine Rolle, dass Autoren vielfach ganz andere Ziele verfolgen als ihre Verleger?

Schon der Umstand etwa, dass die beiden Gruppen – in Anlehnung an Pierre Bourdieus Theorie der Kapitalsorten (vgl. Bourdieu 1983) – ihre Gewinne nicht im Rahmen derselben Ökonomie taxieren,<sup>6</sup> lässt es problematisch erscheinen, sie einfach demselben Pol des kulturellen Subfelds zuzurechnen.<sup>7</sup> Man kann dieses Auseinandertreten der Akteure als Hinweis darauf nehmen, dass es sich hier offenbar um eine andere, mittelbarere Form der Zusammenarbeit handelt als bei jener zwischen zwei Autoren. Doch was ist in diesem Zusammenhang überhaupt ein Autor? Nicht immer etwa kongruiert die Zahl der kreativen Akteure beim Verfassen mit den Namen auf dem Titelblatt. Bezeichnet dann aber ›Autorschaft‹ nicht eine sehr inhomogene Gruppe von Praktiken? Kann man sie also (wie Koestenbaum es tut) unterschiedslos auf das gemeinsame Schreiben wie auf das Signieren des fertigen Werks anwenden?

Diese Frage ist in der Autorschaftsforschung erstaunlich zurückhaltend diskutiert, aber von wichtigen Marksteinen der Debatte immerhin berührt worden. Von Michel Foucault wurde sie bekanntermaßen insofern adressiert, als er Autorschaft zu einer ordnenden und limitierenden Funktion des Diskurses über Texte erklärt hat (vgl. Foucault 2001). Ohne hier im Detail auf den ohnehin bereits vieldiskutierten Beitrag eingehen zu können,<sup>8</sup> soll Foucaults Bemerkung als Anregung für eine systematische Unterscheidung im Bereich der Kollektivitätsforschung aufgegriffen werden. So führt Foucault exemplarisch vor, dass die Person und die Funktion des Autors nicht völlig deckungsgleich sind, indem er zeigt, dass sich Eigenname und

---

<sup>6</sup> Während für Autoren in modernisierten Textkulturen seit ungefähr dem 18. Jahrhundert neben dem finanziellen Gewinn vor allem das symbolische Kapital von Bedeutung ist, verhält es sich bei den Verlegern tendenziell umgekehrt.

<sup>7</sup> Zur polaren Logik der Felder und ihrer Tendenz zur Spezialisierung vgl. Bourdieu 1997.

<sup>8</sup> Wichtige Hinweise auf die Debatten gibt Spoerhase 2007, bes. 38–55.

Autornamen nicht auf dieselbe Weise durch Eingriffe in das Werk verändern.<sup>9</sup> Da sich diese Veränderungen zwar tatsächlich, aber eben nur im öffentlichen Diskurs auswirken, muss man davon ausgehen, dass sich Autorschaft erst mit der Werkwerdung eines Textes *qua* Publikation einstellt.<sup>10</sup> Obwohl Foucault an dieser Stelle selbst lauter Singulare, einzelne Autoren wie (mutmaßlich) individuelle Werke, bespricht und generell auf kreative Kollektivierungen kaum eingeht, scheint das von ihm angesprochene Verhältnis von Verfasserschaft (Person) und Autorschaft (Funktion) für den gegenwärtigen Zusammenhang fruchtbar zu sein. Denn die beiden Kategorien sind zwar funktional eng verknüpft, aber deshalb nicht zugleich auch in einer Weise identisch, wie es viele der diskursprägenden Dichter seit dem ›Bruch um 1770‹ (vgl. Bosse 2019) so erfolgreich inszenieren, dass ihnen noch die aktuelle Forschung vielfach folgt. Versteht man daher den Autor als den »mehr oder weniger planvoll verfahrenen Hersteller[ ]« eines Gegenstands (Spoerhase 2009, 588), dann übersieht oder übergeht man, dass nicht jeder Verfasser gleich Autor werden muss oder kann (vgl. Hoffmann 2017).

Es ist also das um 1800 etablierte und im Grunde bis in die Gegenwart dominante Paradigma individueller Autorschaft, das zwar nicht immer schreibpraktisch, aber doch auf der Ebene des Diskurses die Herstellung von Texten und die Reklamation veröffentlichter Werke zusammenfallen lässt. Seit literarische Werke als individuelle Schöpfungen auftreten,<sup>11</sup> wird auch für die Textherstellung die Rolle jenes Akteurs dominant gesetzt, der später als Autor auftritt, während die Mitwirkung anderer Akteure (beim Erfinden, Schreiben oder Publizieren) als bloß akzidentielle Handlung erscheint, die problemlos vernachlässigt werden kann.<sup>12</sup>

Diese strukturelle Nachträglichkeit, die bedingt, dass Verfasserschaft nach Maßgabe der Autorschaft in Szene gesetzt wird, gibt bereits den entscheidenden Hinweis darauf, dass die beiden Kategorien nicht deckungsgleich sind. Bemerkt man daher, dass Verfasserschaft mit den Praktiken der Textherstellung, mit dem Schreiben, dem Streichen, dem Diktieren zu tun hat, während Autorschaft vor allem auf Repräsentation gerichtet ist, mithin auf das Ausstellen eines Besitzverhältnisses, das seit ca. 1770 einer Logik des ›Schöpferischen‹ folgt, dann wird deutlich, dass sich Verfasserschaft und Autorschaft eher wie zwei übereinander-

---

**9** Foucault 2001, 1013 diskutiert etwa den Fall, dass sich etwas Entscheidendes am Funktionieren des Autornamens verändern würde, wenn man herausfände, dass Shakespeare nicht die Sonette geschrieben hätte, während die Person von dieser Veränderung weitgehend unbehelligt bliebe.

**10** In einer als Fußnote zu seinem Aufsatz mitgeteilten und daher bisher wenig beachteten Variante spitzt Foucault 2001, 1030 zu: »der Autor geht dem Werk nicht voraus.«

**11** Zur Datierung vgl. auch Woodmansee 1984.

**12** Daher wird Mitwirkung kaum thematisiert, es sei denn als Akt der Verunreinigung; vgl. auch Ghanbari/Hahn 2013.

laufende Ebenen verhalten. Sie mögen kongruieren oder nicht, stehen aber stets in einem Verhältnis zueinander, das analysiert werden kann. Damit ist eine Möglichkeit eröffnet, die gegenwärtig festzustellende Unsicherheit im Umgang mit Kollaborationen zu mildern. Denn solange Verfasserschaft und Autorschaft auf derselben Ebene angesiedelt werden, ergibt sich ein wildes Durcheinander aus unterschiedlichen Formen der Zusammenarbeit, aus materieller und inszenierter Kollaboration, mithin aus unterschiedlichen Sets von Praktiken. Sobald man aber wahrnimmt, dass es sich um zwei praxeologisch unterscheidbare Ebenen handelt, die je eigene Handlungsweisen etablieren, ergeben sich vielversprechende Optionen der Sortierung.<sup>13</sup>

Die grundsätzliche Unterscheidung, die hier daher vorgeschlagen werden soll und die ebenso überfällig wie unerlässlich für die Diskussion über künstlerische Kollaboration zu sein scheint, ist die zwischen einer textproduktiven Ebene der Verfasserschaft und jener der repräsentativen Ebene der Autorschaft.<sup>14</sup> Den autorschaftlichen, bisweilen durchaus pluriaktorialen Praktiken der Veröffentlichung ist damit eine textproduktive Ebene vorgelagert, auf der ganz andere Handlungsweisen beobachtet werden können, die an und mit ganz anders beschaffenen Dingen ausgeführt werden.<sup>15</sup> Versucht man sie nicht länger aus der Perspektive der Autorschaft, sondern für sich zu betrachten, dann wird diese Differenz schnell offenbar. So sind an der Abfassung und Überarbeitung von Texten häufig Sekretäre oder Lektoren beteiligt, die die Textgestalt teils erheblich beeinflussen, ohne dass man sie deshalb als Koautoren ansprechen müsste.<sup>16</sup> Gemeinsame Arbeit am Text mündet nicht immer auch in Ko-Autorschaft. Die heuristische Trennung bringt daher erhebliche Vorteile mit sich, indem sie etwa die häufig als Ungerechtigkeit empfundene Spannung zwischen den vielen Mitarbeitern auf textproduktiver Ebene und dem einen Autornamen auf dem Titelblatt insofern aufhebt, als sie sie konstellativ beschreibbar macht.<sup>17</sup> Auch kann

---

**13** Die Praktiken sind daher nicht systematisch zu vermischen. Zum Zusammenhang von Autorwerk und Werkautor vgl. auch Ehrmann 2020b.

**14** Die Begriffe in anderer Relation verwendet auch der anregende Entwurf von Hoffmann 2017.

**15** Ich orientiere mich an dem von Knorr Cetina 2001 vorgeschlagenen Objektbegriff.

**16** Im Bereich der wissenschaftlichen Autorschaft ist das mittlerweile durchaus denkbar. Während auch hier früher die *Laborgehilfen* keine Erwähnung fanden, sind sie nun Teil eines Forschungs-Teams, das gemeinschaftlich, wenngleich nach Anteilen gewichtet auch als Autor der Publikation auftritt.

**17** Man muss Conrad Ferdinand Meyers Schwester Betsy dann nicht gleich zur »Autorin« eines seiner Gedichte erheben, weil man nachweisen kann, dass sie es verfasst hat (so Zeller 2001, 176). Vielmehr kann man das Auseinanderstehen der Ebenen beschreiben und erklärbar machen, bspw. als Teil der Problematik weiblicher Autorschaft im 19. Jahrhundert oder Tribut an die Vorzüge des bereits etablierten Autornamens Conrads etc.

das Problem der Weiterarbeit an bereits publizierten Texten, die ›Werkrevision‹ (vgl. Ehrmann 2016) von eigener oder fremder Hand, abgemildert werden, wenn man sie schlicht als erneuten Wechsel der Ebenen begreift.

Aus dieser Perspektive erscheinen viele Kollaborationen deutlich weniger spektakulär als bisher, indem etwa ungenannte Mitarbeiter nicht mehr zugleich als unterdrückte Autoren erscheinen. Zugespitzt: Nicht jeder an der Abfassung Beteiligte wird automatisch zum Autor, und nicht immer ist das eine Ungerechtigkeit. Umgekehrt hat nicht jeder Autor den Text seines Werks vollständig selbst verfasst, und nicht immer ist das ein Verbrechen. So ist etwa das Plagiat ein relativ junges Problem und es hat eine textkulturelle Herkunft, die sich gut beschreiben lässt (vgl. Reulecke 2016). Ich schlage daher vor, die Frage nach unterschiedlichen kollaborativen Praktiken möglichst eng an ihren historisch-situativen Kontext rückzubinden, um generalisierende Kurzschlüsse zu vermeiden, die – zumal in der Autorschaftsforschung – häufig begegnen.<sup>18</sup> Ignoriert man die textkulturelle Einbettung der Zusammenarbeit und lässt man die Ebenen der Autorschaft und der Verfasserschaft zusammenfallen, dann nähern sich Typologien kollaborativer Praktiken schnell dem Muster von Borges' berühmter *chinesischer Enzyklopädie* an. Auch deren Witz besteht ja darin, dass gleich mehrere ontologische, diskursive und generische Bereiche verschnitten werden und ›Tiere‹ sehr unterschiedlicher Art nebeneinander zu stehen kommen. Gewiss lassen sich also Formen der Zusammenarbeit einfach auflisten, wirklich aufschlussreich wird ihre Untersuchung aber dann, wenn man den Fokus auf die Relationierung der Ebenen richtet.

## 2 Historische Praxeologie der Zusammenarbeit

Egal auf welcher Ebene sie wirksam werden, literarische Kollaborationen sind Praktiken, die in bestimmten historischen Textkulturen verankert sind. Daher können dieselben Handlungen in verschiedenen Kontexten andere Bedeutung erhalten.<sup>19</sup> Man kann solche eingebetteten Handlungen mit Rahel Jaeggi als ›soziale Praktiken‹ beschreiben (vgl. Jaeggi 2014, 94 u. ö.) oder als jene Alltags-

<sup>18</sup> Spoorhase 2009, 587f. kritisiert bspw. völlig zurecht »die (falsche) Entgegensetzung von Autorschaft und Anonymität«, geht dabei aber von der erst im 18. Jahrhundert verfestigten Vorstellung einer Identität von textproduktiver und repräsentativer Ebene aus.

<sup>19</sup> So ändert sich gewiss etwas an der Rolle des Zweitlesers vor dem Druck, als er um 1900 von Verlagen als Lektor angestellt wird; vgl. Schneider 2005, 27. Vgl. grundlegend Barner 2021, die das Verhältnis von Autoren und Lektoren kenntnisreich im Kontext kollaborativer Praktiken verortet.



praktiken, die Roger Chartier – in Anlehnung an Michel de Certeau und Stanley Fish – in den Fokus vieler seiner Forschungen gestellt hat.<sup>20</sup> Chartier ist ein Historiker, der sich intensiv mit Schriftkultur auseinandergesetzt hat. Schon seit den 1990er Jahren kritisiert er dabei die in beinahe allen Disziplinen und Forschungstraditionen getroffene Unterscheidung zwischen dem idealen ›Werk‹ auf der einen Seite und dem Buch als gedrucktem Ding, als »objet imprimé« (Chartier 2017, 2) auf der anderen. Darauf zielt auch die gegenwärtig vermehrt im Zusammenhang literarischer Kollaboration diskutierte Formel: »Les auteurs n'écrivent pas des livres« (Chartier 1992, 21).<sup>21</sup> Autoren schreiben alleine keine Bücher, aber schreiben sie wirklich Texte?

Chartier lässt die, wie man in Anlehnung an ein Konzept der Akteur-Netzwerk-Theorie sagen könnte, ›black box‹ (vgl. Latour 2000, 373)<sup>22</sup> des Dichtens unangetastet und beginnt seine Geschichte des Werks mit dem fertigen Text. Die implizite Trennung zwischen dem Text und seiner (Druck-)Geschichte öffnet im gegenwärtigen Kontext den Blick auf die beiden sehr unterschiedlichen Praxisbereiche des Privaten und des Öffentlichen. Chartier konzentriert sich auf den zweiten Bereich und ruft dafür nachdrücklich in Erinnerung, dass ein Werk nie ›rein‹ zu haben ist, sondern immer nur in bestimmten materiellen bzw. medialen Ausführungen.<sup>23</sup> Ich würde daher die jeweilige Erscheinungsform als Realisierung bezeichnen, oder – sofern sie öffentlichen Charakter hat – als ›Ver-Werklichung‹.<sup>24</sup> Durch bestimmte, das heißt historisch und textkulturell veränderliche, Formen des Drucks, durch die typographische Gestaltung, die paratextuelle Rahmung, insbesondere aber durch die spezifische Verbindung mit einem Namen, wird ein Text zum Autor-Werk. Dass diese Anstrengungen erfolgreich sind, liegt an der Erfüllung bestimmter textkulturspezifischer Normen, auf die

---

**20** Zur Verbindung von Praktiken und Diskursen vgl. etwa Chartier 1989a.

**21** Vgl. auch Spoerhase 2018, 575; Gilbert 2018, 161–164. Übersehen wird meist, dass Chartier fortfährt: »ils écrivent des textes qui deviennent des objets écrits, manuscrits, gravés, imprimés (et aujourd'hui informatisés)« (Chartier 1992, 21). Es geht also weniger um die zusätzlichen Akteure wie Drucker, Setzer oder Verleger, die nötig werden, um ein Buch herzustellen, als um die Vielfalt der Gestalten, die ein Text potenziell annehmen kann (vgl. dagegen Spoerhase/Thomalla 2020, 145 f.). Für die Frage nach Kollaboration ist daran wichtig, dass Chartier die etwa von der Rezeptionsästhetik idealisierte Vorstellung des wahren Werks anreichert um die materielle Ebene seiner spezifischen Erscheinungsweise.

**22** Vgl. zur Komplexitätsreduktion Belliger/Krieger 2006, 44.

**23** Wobei die äußerliche Gestalt auch die Wahrnehmbarkeit und damit die inhaltliche Ebene der Texte beeinflusst; vgl. Chartier 1990, 8.

**24** Dieser Begriff soll präsent halten, dass sich bei jeder neuerlichen (autorisierten) Veröffentlichung bzw. (postumen) Edition die Gestalt und Wahrnehmungsmöglichkeiten, mithin die Wirkungsweise des Werks verändern kann. Als ›Werkrevision‹ entfalte ich diese Funktionsweise in Ehrmann 2016.

hier schon deshalb nicht im Detail eingegangen werden kann, weil sie bis weit in die historischen Schreib-, Druck- und Lesepraktiken hineinreichen.<sup>25</sup> Es ist daher nötig, in jede Untersuchung historischer Beispiele von Kollaboration auch ihre Wirkung miteinzubeziehen, mithin das enge Verhältnis zwischen »the text itself, the object that conveys the text, and the act that grasps it« (Chartier 1989b, 161) zu berücksichtigen.

Gewiss sind die Unterschiede zwischen einzelnen Verwerklungen seit der Frühen Neuzeit auch deshalb oft unscheinbar, weil die Druckkultur in hohem Grad konventionalisiert ist. Rechnet man aber Handschrift oder Diktat als Performanz- und Realisierungsformen des Textes mit ein, deren Verhältnis man auch mit Ludwig Jägers Konzept der Transkription beschreiben könnte (vgl. Jäger 2002), dann wird die Rolle der spezifischen Materialität für die Sinnkonstitution eines Textes evident. Betrachtet man die Kollaborationsformen auf der Ebene der Verfasserschaft in ihrem textkulturellen Kontext, dann erscheinen sie keineswegs außergewöhnlich, sie sind vielmehr sozial gut etabliert, verlaufen in wohlgeordneten Hierarchien oder sind schlicht technisch erforderlich. Kollaborationen sind in dieser Hinsicht soziale Praktiken des schriftstellerischen Alltags<sup>26</sup> und sie tragen als solche einen historisch spezifischen Sinn. »Wir üben Praktiken [...] nicht nur aus, wir verstehen diese gleichzeitig *als etwas*« (Jaeggi 2014, 105). Damit wird nun die ontologische Frage danach, was es für eine Kollaborationsform ist, die wir beobachten, weniger interessant als diejenige danach, wer eine bestimmte Praxis wann aus welchem Grund als Kollaboration wahrgenommen hat oder wie sie als solche wahrnehmbar wurde.

Die Perspektive, die ich im Folgenden einnehme, ist daher eine *praxeologische* in jenem ursprünglichen Sinn, den Pierre Bourdieu geprägt hat. Ausgangspunkt ist das Buch, mit dem Bourdieu die Praxeologie zwar begründet und theoretisch entfaltet hat, das aber in dem neueren Aufschwung sogenannter »praxeologischer« Fragestellungen in der Literaturwissenschaft bisher keine Rolle gespielt hat.<sup>27</sup> In seinem zwischen Ethnographie und Soziologie operierenden *Entwurf einer Theorie der Praxis* schlägt Bourdieu vor, Handlungen nicht einfach »wiederzuerkennen« und vermeintlich stabilen begrifflichen Entitäten zuzu-

25 Zum »social life of books« vgl. Williams 2017.

26 Zur Konstitution des Sozialen durch Praktiken vgl. Freist 2015. Diese Tätigkeiten werden von den Akteuren kaum reflektiert, wobei schon die Ethnomethodologie betont, »dass die Alltagspraxis gar nicht viel darüber wissen darf, wie sie es macht« (Breidenstein 2008, 207).

27 Zwar führen Martus/Spoerhase 2009 den Praxeologiebegriff sogar im Titel, nennen aber nur zwei Texte von Bourdieu, die sich indes damit nur am Rande beschäftigen. Martus/Spoerhase 2013 erwähnen den Begründer der Praxeologie, die sie sich zu problematisieren vornehmen, nicht einmal. Auch Martus 2019, 96 nimmt eine explizit »praxeologische Perspektive« ein, ohne Bourdieu zu nennen.

ordnen, sondern vielmehr umgekehrt »aus den verschiedenen Praxisformen das generative Prinzip zu entwickeln« (Bourdieu 1979, 148), auf dem sie basieren. Es kommt daher ein dezidiert relationaler Praxisbegriff zur Anwendung, der eine einfache Auflistung unterschiedlicher Kollaborationsweisen auch deshalb wenig zielführend erscheinen lässt, weil der soziale Sinn der gemeinschaftlichen Handlungen situativ veränderlich ist. Zwar gibt es sicherlich Ähnlichkeiten, aber wohl keine stabilen Handlungstypen, die an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten einfach wiederzuerkennen wären. Eher verspricht jener umgekehrte Weg neue Einsichten in historische Formationen, der versucht, die vergangenen Praktiken aus den Dokumenten, in denen sie sich materialisierten, zu rekonstruieren, um die ihnen eigene Logik zu verstehen.

Freilich muss sich auch dieser Ansatz zunächst dem allgemeinen »Problem der historischen Rekonstruktion von Praktiken« stellen (Füssel 2015, 31), die nicht mehr als unmittelbare Handlungen beobachtbar sind, sondern der »*médiation obligée des représentations*« unterliegen (Chartier 2013, n.p.). Sie sind »in jeweils spezifischen Materialisierungen« überliefert, »etwa in Form von Briefen, Tagebüchern, Notizen, Bildern oder Dingen« (Freist 2015, 24). Verkompliziert wird diese Arbeit indes noch durch das Problem der Überlagerung von Handlungen und ihren Inszenierungen, das sich aus den übereinanderlaufenden Ebenen von Verfasserschaft und Autorschaft ergibt. Alle historischen Praktiken sind uns nur mittelbar, als Spuren zugänglich, spätestens aber seit der »Erfindung des Manuskripts« (Benne 2015) im 18. Jahrhundert, die auch ein erstes literarisches »Nachlassbewusstsein« (Sina/Spoerhase 2017) erzeugt hat, muss stets damit gerechnet werden, dass in Manuskripten nicht nur verfasserschaftliche Spuren, sondern auch deren autorschaftliche Inszenierungen begegnen können. Zugleich nehmen die, auch als »Schreibszenen«<sup>28</sup> beschreibbaren, Demonstrationen von Verfasserschaft im veröffentlichten Werk zu. Beide Arten von Spuren (vgl. Grube/Kogge/Krämer 2007), authentische und inszenierte, sind indes gleichermaßen wirksam und »echt«, nur eben analytisch auf anderen Ebenen zu verorten.<sup>29</sup>

Auch angesichts dieser größeren Problematik konzentriere ich mich im Folgenden auf jene Bereiche, in denen die ubiquitären kollaborativen Praktiken aus der Unsichtbarkeit des reibungslosen Funktionierens ausbrechen und darin ihren historischen Sinn anzeigen. Es geht um Situationen, in denen etwa die zugewiesenen Akteursrollen unbequem werden, in denen die Federn zu kratzen

---

**28** In begrifflicher Anlehnung an, aber konzeptioneller Erweiterung von Campe 1991 und Stingelin 2004.

**29** Methodisch analog zu Bourdieu 1979, 165, wonach der Habitus Aneinanderkettungen von Handlungen erzeugt, »die objektiv wie Strategien organisiert sind, ohne in irgendeiner Weise das Resultat einer wirklichen strategischen Absicht darzustellen«.

beginnen, in denen also das Zusammentreten mehrerer Akteure thematisch oder die implizite Hierarchie problematisch wird. Was mich aus praxeologischer Perspektive an kreativen Kollaborationen interessiert, sind die Umschlagspunkte, an denen Handlungen mehrerer Akteure überhaupt als Zusammenarbeit verstanden werden können oder wo umgekehrt diese Semantik verschwindet und das Kollektiv zerfällt. Worum es mir also geht, ist ein erstes Ausloten der Grenzwerte künstlerischer Gemeinschaft.

### 3 Günther und die Lesbarkeit des Schreibens

Das erste Beispiel, das ich zur Diskussion stellen möchte, organisiert sich um eine ebenso alte wie geläufige Praxis: das Diktat. Ungewöhnlich ist sie in diesem Kontext, weil man sie üblicherweise nicht als Kollaboration anspricht, viel zu deutlich und zu ungleich sind die Rollen verteilt: Ein Akteur übernimmt die gesamte Arbeit des Dichtens, während dem anderen nichts weiter zu tun bleibt, als diesen Text möglichst treu aufzuzeichnen (vgl. Binczek/Epping-Jäger 2015). Der Schreiber ist hier Werkzeug, eine Apparatur, die sich selbst zum Verschwinden bringt (vgl. Heidegger 1993, 73 f.; Latour 2000, 373), er ist es sogar noch deutlicher als die Gehilfen der modernen Künstlerateliers, die oft selbst Künstler sind oder immerhin über spezielle handwerkliche Fähigkeiten verfügen. Das Schreiben dagegen ist spätestens ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert selbst im gemeinen Volk weit verbreitet. Die Schreibe<sup>30</sup> ist nicht erst seitdem delegierbar.

1735 erscheint zum ersten Mal ein Gedicht im Druck, das von dem schon zwölf Jahre zuvor verstorbenen schlesischen Dichter Johann Christian Günther stammt. An dem durchaus auch inhaltlich bemerkenswerten Studentenlied ist hier zunächst der Titel interessant: »Als er einen dichten Rausch hatte, *dictirte* er folgende Verse einem andern *ex tempore* in die Feder« (Günther 1735, 324). Sicherlich wird durch diesen Titel grundsätzlich eine ›Schreibszenen‹ eröffnet (vgl. Campe 1991, 760 f.), ein Blick auf die beiden, typographisch hervorgehoben, lateinischen Begriffe macht indes deutlich, dass der Text nicht einfach ein Schreiben aufruft, sondern ein spezifisch gemeinschaftliches, eines, das mehr als nur einen Akteur, das einen »andern« braucht. Zwar war das Diktieren eine um 1700 textkulturell gut etablierte Praxis, für Günther, der als verarmter Studienabbrecher stirbt, ist es aber ungewöhnlich. So stand ihm kein Sekretär zu Gebote,

---

<sup>30</sup> Hier im Sinne einer entfremdeten Tätigkeit. In der Forschung dominiert die Auffassung von Schreibe<sup>30</sup> als Erwerbstätigkeit des Schriftstellers. Vgl. Kammer 2003, 184–216 und mit breiterem Fokus auch Siskin 1998.

zudem lagen in der paratextuell eröffneten Szene Papier und Feder bereit, nur hat er sie nicht selbst ergriffen. Möglicherweise deshalb, weil er vor Wein und Tabak schon nicht mehr schreiben konnte,<sup>31</sup> aber offenbar immer noch dichten.<sup>32</sup>

Die ungewöhnliche Form des Diktats erscheint damit als Effekt eines Rausches, der die eigene Niederschrift verhindert, und zugleich als Ergebnis einer Improvisation, die damit dokumentiert wird. Paratextuell werden so gleich mehrere gesellige Alltagspraktiken, vom Trinken bis zum Dichten, präsent gehalten, die zwar vom Gedicht nicht wieder aufgegriffen werden, aber offenbar für seine Rezeption wichtig sind. Der Titel suggeriert dabei einen unveränderten Abdruck der Diktathandschrift, der den momentanen Ausnahmezustand der rauschhaften Improvisation perpetuiert, und er lässt somit im Buch, das den Unterschied zwischen Eigenhändigkeit und Diktat sonst typographisch nivelliert, nachdrücklich eine Verfasserschaft erscheinen, die zwei Akteure braucht.

Der Titel wirft so die Frage auf, warum das Diktat der eigenhändigen Aufzeichnung vorgezogen wurde und warum diese Wahl noch im Buch, das von ihr gar nicht zu wissen bräuchte, mittgeteilt wird.<sup>33</sup> Er verweist damit auf die symbolischen Werte, die geteilten Handlungen zukommen können: Gewiss werden Texte geschrieben, Stoffe besprochen, Manuskripte redigiert. Das ist oft kaum der Rede wert, doch können alle diese Handlungen auch bedeutsam werden. In Günthers Fall spielt die sichtbar gehaltene Verfasserschaft in der Folge eine wichtige Rolle für die postume Entwicklung seiner Autorschaft. Denn obwohl der Text 1735 noch – gewissermaßen im Appendix – unter den »Jugend-Proben« seiner Gedichte erschien, fand es später weite Verbreitung auch in Auswahl- ausgaben und trug so nicht wenig dazu bei, Günther als *enfant terrible* zu konturieren. Er erschien nicht nur als Dichter, der an seiner Unangepasstheit früh zugrunde gegangen ist, sondern auch als einer, der damit zugleich das Ende der

---

31 Das »unmäßige[] Tabackschmauchen und Biersaufen« (Wuttke 1843, 412) ist ein Topos des Günther-Bildes.

32 Der Erfolg der Inszenierung lässt sich noch im 19. Jahrhundert belegen. Nach Roquette 1860, 37 ist das Gedicht, wenn er es »wirklich im Rausch dichtete, besser als viele, die die Besten seiner Zeit in ihrer Nüchternheit zu Stande brachten.«

33 Gerade das Unnötige der Erwähnung macht deutlich, dass der Titel kaum als authentisches Dokument der Textentstehung gelesen werden kann, vielmehr im besten Fall als Teil einer ›Kunst der Aufrichtigkeit‹ zu verstehen ist. Man kann dabei an die Beobachtung von Benthien/Martus 2006, 4 anschließen, dass sich gerade um 1700 die Problematik verschärft, wie ein Schreiber seine Aufrichtigkeit überhaupt ausdrücken kann, »wenn alle Mittel bereits konventionalisiert sind«. Der Hinweis auf die Materialität des Schreibens bei Günther kann in diesem Kontext als Versuch gewertet werden, einen gleichsam neutralen Beglaubigungsgrund abseits von Stil und Rhetorik anzugeben.

Barockdichtung markiert. Noch im 20. Jahrhundert stellte man ihn daher an den »Anfang der neuen Dichtung« (Klabund 1920, 28).

Gerade indem der Titel eine Diktatszene dokumentiert, die nicht in der üblichen Weise vergessen werden kann, weil sie das Verständnis des Textes entscheidend beeinflusst, ruft er einen Grenzfall der Gemeinschaft auf, der von den aktuellen Klassifikationsvorschlägen der Forschung nicht abgedeckt wird. So hat man unter anderem »die Orientierung an einem gemeinsamen Ziel« und »die wechselseitige Abstimmung der Prozesse« als mögliche Indikatoren für »Kooperationen« ins Spiel gebracht (Spoerhase/Thomalla 2020, 149), die von der gebräuchlichen Textpraxis des Diktats freilich nicht erfüllt werden (vgl. Binczek/Epping-Jäger 2015, 7). Dennoch scheint der kollaborative Charakter von Günthers (para)textueller Diktatszene bedeutsam zu sein, denn die Aufzeichnung von fremder Hand greift in die Sinnentfaltung des Werks ein, indem sie Verfasserschaft und Autorschaft zueinander ins Verhältnis setzt. Dadurch wird sie, im Unterschied zu allen anderen Diktaten, die um 1700 massenhaft und unbemerkt stattfanden, als Kollaboration lesbar.

Die meisten Diktate aus dieser Zeit sind heute auch deshalb unsichtbar, weil man die Manuskripte nach dem Druck als obsolet erachtete und üblicherweise vernichtete.<sup>34</sup> Nicht anders erging es Günther. Die Diktathandschrift zu seinem Gedicht sucht man heute vergebens – alles, was wir haben, ist der Erstdruck. Damit wird aber das Beispiel auch von der Gegenseite lesbar: Nicht das Schreiben könnte in den Druck verlängert, es könnte auch erst dort imaginiert worden sein. Was also, wenn das Diktat, mithin die Kollaboration nie anderswo als im Titel stattgefunden hat? Änderte sich dadurch der kollaborative Charakter des Werks? Zumal der äußerste Beweis der Authentizität des Diktats ausgerechnet ein von fremder Hand beschriebenes Blatt wäre.<sup>35</sup> Es zeigt sich darin deutlich der Effekt, den die sich kreuzenden Ebenen von Verfasserschaft und Autorschaft schon seit der Umbruchsphase um 1700 auf die Rezeption haben. Die Authentizität, zumal des Drucks, aber durchaus auch der Handschrift, ist eine textuelle, die ihre Beziehung auf Intentionen oder Schreibszenen stets nur behaupten und kaum anders als durch weitere Texte beglaubigen kann.<sup>36</sup>

Daher wurde zwar schon früh eingewendet, dass die Überschrift möglicherweise ein späterer Zusatz des Herausgebers Fessl war (vgl. Roquette 1860, 36 f.),

<sup>34</sup> Noch Goethes Druckmanuskripte wurden nur ausnahmsweise aufbewahrt. Vgl. Goethe/Cotta 1983, 350; Benne 2015.

<sup>35</sup> Zum Problem der Abbildrelation bei Günther vgl. Osterkamp 1982, 44 und allgemein zu den »séductions de l'illusion référentielle« (Chartier 2013, n.p.).

<sup>36</sup> Eine tendenzielle Ausnahme bilden die materiellen Spuren der Niederschrift im Manuskript (vgl. auch Ehrmann 2022).

doch ändert sich dadurch die lektüreleitende Funktion des Titels nur bedingt. Mehr noch: Auch der Zusatz eines so wichtigen Textelements durch den Herausgeber wäre gewiss eine geteilte Arbeit am Werk. Wenngleich sich dadurch die Akteurs-Konstellation verändert, bleiben die unbeantworteten Fragen die gleichen. Kann man hierbei von Kollaboration sprechen? Oder braucht es dafür den Willen aller Beteiligten? Oder nur das Einverständnis des ›Autors‹?<sup>37</sup> Gerade dieser Aspekt scheint in diesem Zusammenhang bedeutsam, da es sich um eine postume Edition handelt, die häufig mit dem Problem umgehen muss, Werke zwar im Namen des Autors, aber ohne seine explizite Zustimmung zu konstituieren.

Die unsichere Autorisierung des Titels, in dem Günthers Kollaboration inszeniert wird, wirft so die allgemeine Frage auf, welchen ›physischen Beweis‹ der Zusammenarbeit, und insbesondere des ›Willens‹ zur Zusammenarbeit, es braucht – und welchen es überhaupt geben *kann*. Wenn Texte, Paratexte und selbst Briefe Orte des dichterischen oder gelehrten, des öffentlichen oder privaten *self-fashioning* sein können, wenn sogar das Schriftbild nicht einfach unwillkürliche Spur des Schreibens sein muss (vgl. auch Ehrmann 2020a), dann ist die Menge der prinzipiell glaubwürdigen Quellen arg eingeschränkt. Es ist daher nötig, vermeintlich einfach gegebene Informationen als Gegenstand der Interpretation anzuerkennen,<sup>38</sup> um sie als Bedingungen kultursemantischen Funktionierens zu analysieren. Damit ist zugleich das Ausmaß der texttheoretischen Herausforderung angedeutet, vor die uns Kollaborationen stellen. Um sich ihr zu nähern, bietet sich die Diskussion einiger Grenzphänomene kreativer Gemeinschaft an, die zur Herausforderung eingeschliffener literaturwissenschaftlicher Umgangsweisen mit Texten werden.

## 4 Goethe, Schiller und kein Schreiben

Bekanntermaßen ist die Weimarer Klassik geprägt von der Zusammenarbeit zwischen Goethe und Schiller. Geläufiges Beispiel sind die *Xenien* von 1797, die im

---

<sup>37</sup> Dass Werke auch und z. T. gerade ohne dieses Einverständnis reüssieren können, zeigen Dröse/Robert 2019, 203. Gewiss müsste man auch umgekehrt einräumen, dass Autoren zwar meist die Macht, nicht aber immer auch das Recht haben, einen Text allein mit ihrem Namen zu unterzeichnen.

<sup>38</sup> Vgl. etwa die Beschreibung philologischer Interpretation bei Petraschka 2014, 13, die »im Unterschied zu basalem Verstehen nicht gewissermaßen *von selbst* abläuft und erst dann angestrebt wird, wenn das Verstehen als schwierig oder problematisch empfunden wird«. Mein Beitrag bemüht sich auch darum, einige solcher Schwierigkeiten zu decouvrieren und so den Gegenstandsbereich philologischer Interpretation zu erweitern.

Briefwechsel explizit als Gemeinschaftswerk und ihre beiden Verfasser prospektiv als Ko-Autoren entworfen werden (vgl. Schwarzbauer 1992; Ammon 2005). Entscheidend ist im gegenwärtigen Kontext, dass schon während der Schreibarbeit alltägliche Praktiken als kollaborative erschienen, indem sie von Inhabern spezifischer Rollen ausgeführt wurden. Generell gilt, dass die (hierarchische) Verteilung der Rollen während der gemeinsamen Arbeit am Text ein und dieselbe Geste unterschiedlich wirksam werden lässt: So ist die Streichung des Korrektors ein erst noch zu autorisierender Vorschlag, während die Streichung des Autors schon im Text Teil des späteren Werks geworden sein wird. Mit Blick auf das gegenwärtige Beispiel ist nun besonders interessant, was passiert, wenn zwei Verfasser mit Autoranspruch nacheinander am selben Text arbeiten. Wird der Text in der Überarbeitung kollektiviert oder appropriiert? Anders gesagt: Wem gehört der Text wann an? Und gibt es einen zeitlichen Verlauf?

Ich versuche, das in Kürze zu konkretisieren: An den meisten *Xenien* wird nicht in Kopräsenz gearbeitet, denn Goethe ist in Weimar, Schiller in Jena. Aber es gibt einige Fälle, wo die Entwürfe des jeweils anderen überarbeitet wurden. Da es sich der Form nach um elegische Distichen, um pointiert-bissige Zweizeiler handelt, sind selbst kleinere Eingriffe oft gravierend, die epitextuell behauptete Kollaboration ist darin evident. Daran anschließend stellen sich aber zwei theoretische Fragen: Was ist – umgekehrt – mit jenen *Xenien*, die keine Überarbeitungsspuren aufweisen? Sind sie individuelle oder kollaborative Texte? Zumal sie vor dem Druck vom jeweiligen Ko-Autor *gelesen* wurden. Meint das Lesen eines fremden Manuskriptes in der Autorrolle, es zu approbieren, oder gar, es zu appropriieren? Weiter noch: Braucht es dann das Lesen überhaupt? Reicht es nicht, dass ein Text in einem kollektivautorschaftlichen Setting entsteht, um ihn zu kollektivieren? Ist ein Text schon im Moment der Niederschrift von einer Hand zugleich Werk des zweiten Autors? Und wäre unter bestimmten (vielleicht schlecht oder gar nicht dokumentierten, weil kontextuellen)<sup>39</sup> Voraussetzungen also Nichtstun eine autorschaftliche und werkbegründende Praxis?

Es handelt sich hierbei freilich um ein Gedankenexperiment, aber um ein ziemlich handfestes. Nämlich insofern, als sowohl Goethe als auch Schiller *Teile* des Kollektivwerks der *Xenien* tatsächlich in ihre späteren individuellen Autor-Werk-Ausgaben aufnahmen und damit *nachträglich* kollaborative Texte *individualisierten*. Weil das auch Texte betrifft, in denen sich auf der Ebene der Verfasserschaft materielle Spuren beider Autoren finden, wird darin ein zweiter Grenzwert der Gemeinschaft aufgemacht: Wenn ko-autorschaftliche Produktion

---

<sup>39</sup> Vgl. dazu etwa das prekäre Beispiel des faktischen Paratextes bei Genette 1989, dazu Ehrmann 2018.



einen zeitlichen Verlauf hat, kann man dann aus dem Kollektiv austreten und dabei eigene (oder auch fremde) Produkte mitnehmen? Kann man also – etwa indem man die letzte Stufe der Bearbeitung ausführt – die Oberhand gewinnen und den Text so legitim als eigenen reklamieren?

## 5 Brecht und die Gewalt der Gemeinschaft

Diese letzte Frage ist eng verknüpft mit derjenigen nach den Herrschaftsstrukturen der Textbearbeitung. Gefragt ist damit nicht nur, ob alle Beteiligten gleiche Rechte in der Bearbeitung haben, sondern insbesondere auch, ob stets alle Akteure damit einverstanden sein oder überhaupt davon wissen müssen, dass sie Teil einer Kollaborationsgemeinschaft sind. Anders gesagt: Ist auch »Cooperation Without Consensus« (Star 1993), ist ein *collectif involontaire* denkbar?

Wieder möchte ich das Problem an einer unscheinbaren Praxis veranschaulichen. Schon seit den 1920er Jahren schneidet Bertolt Brecht wie viele andere Leser Zeitungsbilder aus. Ab 1940 beginnt er dann gezielt, Kriegspressefotos auszuschneiden und in sein Arbeitsjournal zu kleben, um die gesammelten Bilder mit kommentierenden Vierzeilern zu versehen. Die Produkte, die gängige Textdefinitionen<sup>40</sup> unterlaufen, nennt er »Fotoepigramme«. Erst 1955 können sie nach langwieriger Verlagssuche unter dem Titel *Kriegsfibel* erscheinen. Schon vor dem Druck werden in einer kollaborativen Arbeitsumgebung, die man »Factory« (Delabar 2001) oder »Workshop« (Kuhn/Ryland 2019) genannt hat, Bild (Ausschnitt) und Text (Unter-Schrift) auf jeweils einem Blatt in ein enges Korrespondenzverhältnis gesetzt, wobei sich ein problematischer Hybridtext ergibt, der aus Fotografien unterschiedlicher Urheber und Herkunftsorte besteht, die mit epigrammatischen Texten Brechts unterschrieben sind. Da Eigenes und Fremdes zwar erkennbar bestehen bleibt (textgenetisch), zugleich aber nicht mehr zu trennen ist (werkästhetisch), wird die Applizierung geläufiger Konzepte von Autorschaft problematisch.

Durch diesen *double bind* wird die Frage danach, *wer* spricht, verkompliziert und erweitert durch die Frage danach, *was* es denn eigentlich ist, das hier spricht. Denn es handelt sich hierbei nicht einfach um Literatur, sondern um einen intermedialen Bild-Text und zugleich um eine mehrfache Verflechtung von Eigenem und Fremdem. Die Fotoepigramme erscheinen damit als Plexus verschiedener

---

<sup>40</sup> So klassifiziert etwa das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* Text als »Folge von Sätzen oder sonstigen sprachlichen Äußerungen, die als Einheit betrachtet werden kann« (Horstmann 2007, 594).

Medien, deren Kreuzungspunkte zudem Schnittkanten und Klebeflächen, mithin die Spuren ihrer gewaltsamen Extraktion und kunstvollen Umgruppierung durch mehrere Bearbeiter(innen), aufweisen. Man wird daher in einer Textkultur, der die Vorstellung von geistigem Eigentum geläufig ist, schwer von einem individuellen Werk sprechen können, zugleich handelt es sich aber auch nicht um eine Kollaboration im geläufigen Sinn, da die Autoren der Fotos weder einbezogen noch um Erlaubnis gefragt wurden.

Die *Kriegsfibel* stellt damit sicherlich eine exemplarische Komplizierung nicht nur des vermeintlichen Normalfalls von Textproduktion dar, bei dem *ein* Autor *einen* Text verfasst, sondern auch des vermeintlichen Normalfalls von Kollaboration, bei dem zwei Autoren gemeinsam in harmonischem Einverständnis an demselben Werk arbeiten. Brechts Texte funktionieren ohne die Bilder völlig anders, umgekehrt sind die Fotos kaum noch als Kriegsberichterstattung anzusehen.<sup>41</sup> Die *Kriegsfibel* ist gewiss eine erstaunliche Appropriation von Zeitungsausschnitten, sie ist aber nicht einfach Brechts ›Werk‹. Freilich figuriert Brechts Name als Autorname, allerdings nur unter Verweis auf jene Leerstelle, die die Bilder zwar eröffnen, aber schon deshalb nicht ohne weiteres von den großteils unbekanntem Fotografen gefüllt werden kann, weil diese von der ›Kooperation‹ gar nicht wussten.

Ob man daher die *Kriegsfibel* als Kollaboration betrachten kann, ist zuletzt eine Frage des Blickwinkels. Vielleicht kann man aber solche Klassifikationsversuche auch generell zurücktreten und stattdessen den Blick frei werden lassen für jene Praktiken, die sich auf mehrere verfasserschaftliche und autorschaftliche Ebenen verteilen, dabei Kollektivierungen erzeugen und Hierarchien durchsetzen. Kollaboration ist aus dieser Perspektive ein Effekt bestimmter Konstellationen von Handlungen und Handelnden. Es ist diese Relationalität, durch die sie so interessant, aber auch so schwer zu fassen ist.

## Literatur

- Ammon, Frieder von, *Ungastliche Gaben. Die »Xenien« Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart*, Tübingen 2005.
- Barner, Ines, *Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor*, Göttingen 2021.
- Barrett, Margaret S. (Hg.), *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, London/New York 2014.

---

<sup>41</sup> Daher druckt die Berliner und Frankfurter Ausgabe (wenngleich stark verkleinert) die Erstausgabe nach (vgl. Brecht 1988, 127–267).

- Belliger, Andrea/David J. Krieger, Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, in: A.B./D.J.K. (Hg.), *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, 13–50.
- Benne, Christian, *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin 2015.
- Benthien, Claudia/Steffen Martus, Einleitung. Aufrichtigkeit – zum historischen Stellenwert einer Verhaltenskategorie. In: C.B./S.M. (Hg.), *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*, Tübingen 2006, 1–16.
- Binczek, Natalie/Cornelia Epping-Jäger, Einleitung, in: N.B./C.E.-J. (Hg.), *Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung*, Paderborn 2015, 7–16.
- Bosse, Heinrich, Der Bruch um 1770. Aufklärung, Autorschaft, Sturm und Drang, *DVjs* 93:2 (2019), 131–156.
- Bourdieu, Pierre, *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kaby-lischen Gesellschaft*, übers. von Cordula Pialoux und Bernd Schwibs, Frankfurt a.M. 1979.
- Bourdieu, Pierre, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Reinhard Kreckel (Hg.), *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen 1983, 183–198.
- Bourdieu, Pierre, Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen, in: Louis Pinto/Franz Schult-heis (Hg.), *Streifzüge durch das literarische Feld*, Konstanz 1997, 33–147.
- Brecht, Bertolt, *Kriegsfibel*, Berlin 1955.
- Brecht, Bertolt, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht et al., Bd. 12, Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1988.
- Breidenstein, Georg, Allgemeine Didaktik und praxeologische Unterrichtsforschung, *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 10 (2008), Sonderheft 9, 201–215.
- Campe, Rüdiger, Die Schreibszene, Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, 759–772.
- Chartier, Roger, *Die unvollendete Vergangenheit. Geschichte und die Macht der Weltauslegung*, übers. von Ulrich Raulff, Frankfurt a.M. 1989a, 7–23.
- Chartier, Roger, Texts, Printing, Readings, in: Lynn Hunt (Hg.), *The New Cultural History*, Berkeley/Los Angeles/London 1989b, 154–175.
- Chartier, Roger, *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*, übers. von Brita Schleinitz und Ruthard Stäblein, Frankfurt a.M./New York 1990.
- Chartier, Roger, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVE et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence 1992.
- Chartier, Roger, Le sens de la représentation, *La vie des idées*, 22.3.2013, <https://laviedesidees.fr/Le-sens-de-la-representation.html> (31.8.2021).
- Chartier, Roger, Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances? *Lumen* 36 (2017), 1–20.
- Clarke, Eric F./Mark Doffman (Hg.), *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, New York 2017.
- Delabar, Walter, Brechts Factory. Zur literarischen Produktion im Zeitalter der industriellen Arbeitsteilung, in: Bodo Plachta (Hg.), *Literarische Zusammenarbeit*, Tübingen 2001, 257–270.
- Dröse, Astrid/Jörg Robert, Journalpoetik. Kleists »Erdbeben in Chili« in Cottas »Morgenblatt«, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 63 (2019), 197–216.
- Ede, Lisa/Andrea Lunsford, *Singular Texts/Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing*, Carbondale/Edwardsville 1990.

- Ehrmann, Daniel, Textrevision – Werkrevision. Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Herausgebern und Schreibern, *editio* 30 (2016), 71–87.
- Ehrmann, Daniel, Wir. Prekäre Erscheinungsweisen kollektiver Autoren und Werke um 1800, in: Martin Gerstenbräun-Krug/Nadja Reinhard (Hg.), *Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft*, Wien 2018, 123–146.
- Ehrmann, Daniel, Seelenorte. Literarische Produktion zwischen schreibenden Köpfen und denkenden Händen, in: Susanne Knaller et al. (Hg.), *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt*, Bielefeld 2020, 137–155 (Ehrmann 2020a).
- Ehrmann, Daniel, Vertextung. Zum relationalen Verhältnis von Autor und Werk. Mit Blick auf das Akteursnetzwerk von Luthers »Sendbrief vom Dolmetschen«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 193:1 (2020), 5–38 (Ehrmann 2020b).
- Ehrmann, Daniel, *Kollektivität. Geteilte Autorschaften und kollaborative Praxisformen 1770–1840*, Köln/Weimar/Wien, 2022.
- Ehrmann, Daniel/Thomas Traupmann (Hg.), *Kollektives Schreiben*, Paderborn 2021.
- Foucault, Michel, Was ist ein Autor? (Vortrag) [1969], in: M.F., *Schriften in vier Bänden*, hg. von Daniel Defert/François Ewald, übers. von Michael Bischoff et al., Bd. 1, Frankfurt a.M. 2001, 1003–1041.
- Freist, Dagmar, Diskurse – Körper – Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuezeitforschung. Eine Annäherung, in: D.F. (Hg.), *Diskurse – Körper – Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuezeitforschung*, Bielefeld 2015, 9–30.
- Füssel, Marian, Die Praxis der Theorie. Soziologie und Geschichtswissenschaft im Dialog, in: Arndt Brendecke (Hg.), *Praktiken der frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*, Köln/Weimar/Wien 2015, 21–33.
- Genette, Gérard, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M./New York 1989.
- Ghanbari, Nacim et al. (Hg.), *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, Paderborn 2018.
- Ghanbari, Nacim et al., Einleitung, in: N.G. et al. (Hg.), *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, Paderborn 2018, 1–17.
- Ghanbari, Nacim/Marcus Hahn (Hg.), *Reinigungsarbeit*, Bielefeld 2013 (= *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 7:1).
- Gilbert, Annette, *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*, Paderborn 2018.
- Goethe und Cotta. *Briefwechsel 1797–1832. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden*, hg. von Dorothea Kuhn, Bd. 3/2, Stuttgart 1983.
- Grube, Gernot/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007.
- Günther, Johann Christian, *Der Sammlung von Johann Christian Günthers / aus Schlesien / Theils noch nie gedruckten / theils schon heraus gegebenen Teutschen und Lateinischen Gedichten Vierter Theil*, Breßlau/Leipzig 1735.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* [1926], Tübingen <sup>17</sup>1993.
- Hennion, Antoine, *La passion musicale. Pour une sociologie de la médiation*, Paris 1993.
- Hoffmann, Christoph, Schreiber, Verfasser, Autoren, *DVjs*, 91:2 (2017), 163–187.
- Horstmann, Susanne, Text, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York 2007, 594–597.
- Inge, M. Thomas, Collaboration and Concepts of Authorship, *PMLA* 116:3 (2001), 623–639.
- Jaeggi, Rahel, *Kritik von Lebensformen*, Berlin 2014.

- Jäger, Ludwig, Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: L.J./Georg Stanzek (Hg.), *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München 2002, 19–41.
- Kammer, Stephan, *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, Tübingen 2003.
- Klabund [i. e. Alfred Henschke], *Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig 1920.
- Knapp, Lore, Autorschaft als Akteur-Netzwerk, *Zeitschrift für Germanistik* NF 29:1 (2019), 85–99.
- Knorr Cetina, Karin, Objectual practice, in: K.K.C./Theodore R. Schatzki/Eike von Savigny (Hg.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London/New York 2001, 184–197.
- Koestenbaum, Wayne, *Double Talk. The Erotics of Male Literary Collaboration*, New York/London 1989.
- Kuhlen, Rainer, Kollaboratives Schreiben, in: Christoph Bieber/Claus Leggewie (Hg.), *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*, Frankfurt a.M./New York 2004, 216–239.
- Kuhn, Tom/Charlotte Ryland (Hg.), *Brecht and the Writer's Workshop. »Fatzer« and Other Dramatic Projects*, London et al. 2019.
- Latour, Bruno, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2000.
- Mader, Rachel (Hg.), *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern et al. 2012.
- Martus, Steffen, Die Praxis des Werks, in: Lutz Danneberg/Annette Gilbert/Carlos Spoerhase (Hg.), *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, Berlin/Boston 2019, 93–129.
- Martus, Steffen/Carlos Spoerhase, Die Quellen der Praxis. Probleme einer historischen Praxeologie der Philologie. Einleitung, *Zeitschrift für Germanistik* NF 23:2 (2013), 221–225.
- Martus, Steffen/Carlos Spoerhase, Praxeologie der Literaturwissenschaft, *Geschichte der Germanistik* 35/36 (2009), 89–96.
- Morgenroth, Claas, Kollaboratives Arbeiten und kollektives Schreiben, *undercurrents – Forum für linke Literaturwissenschaft* (2016), Schwerpunkt »Kollektive Autor\_innenschaft«, <https://undercurrentsforum.wordpress.com/2016/01/07/claas-morgenroth-kollaboratives-arbeiten-und-kollektives-schreiben/> (11.08.2021).
- Osterkamp, Ernst, Scherz und Tugend. Zum historischen Ort von Johann Christian Günthers erotischer Lyrik, *Text+Kritik* 74/75 (1982), 42–61.
- Petraschka, Thomas, *Interpretation und Rationalität. Billigkeitsprinzipien in der philologischen Hermeneutik*, Berlin/Boston 2014.
- Reulecke, Anne-Kathrin, *Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie*, Paderborn 2016.
- Roquette, Otto, *Leben und Dichten Joh. Christ. Günther's*, Stuttgart 1860.
- Schneider, Ute, *Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Göttingen 2005.
- Schwarzbauer, Franz, *Die Xenien. Studien zur Vorgeschichte der Weimarer Klassik*, Stuttgart/Weimar 1992.
- Sina, Kai/Carlos Spoerhase (Hg.), *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, Göttingen 2017.
- Siskin, Clifford, *The Work of Writing. Literature and Social Change in Britain, 1700–1830*, Baltimore/London 1998.

- Spoerhase, Carlos, *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*, Berlin/New York 2007.
- Spoerhase, Carlos, Die spätrömantische Lese-Szene: Das Leihbibliotheksbuch als ›Technologie‹ der Anonymisierung in E.T.A. Hoffmanns »Des Vetters Eckfenster«, *DVJs* 83:4 (2009), 577–596.
- Spoerhase, Carlos, *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen 2018.
- Spoerhase, Carlos/Erika Thomalla, Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 139:2 (2020), 145–163.
- Star, Susan Leigh, Cooperation Without Consensus in Scientific Problem Solving. Dynamics of Closure in Open Systems, in: Steve Easterbrook (Hg.), *CSCW: Cooperation or Conflict?* London 1993, 93–106.
- Stingelin, Martin, ›Schreiben‹. Einleitung, in: M.S. (Hg.), »Mir ekelt von diesem tintenklecksenden Säkulum«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München 2004, 7–21.
- Stockhorst, Stefanie/Marcel Lepper/Vinzenz Hoppe (Hg.), *Symphilologie. Formen der Kooperation in den Geisteswissenschaften*, Göttingen 2016.
- Williams, Abigail, *The Social Life of Books. Reading Together in the Eighteenth-Century Home*, New Haven/London 2017.
- Woodmansee, Martha, The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the ›Author‹, *Eighteenth-Century Studies* 17:4 (1984), 425–448.
- Wuttke, Heinrich, *Die Entwicklung der öffentlichen Verhältnisse Schlesiens vornämlich unter den Habsburgern*, Bd. 2, Leipzig 1843.
- Zeller, Hans, Betsy Meyers Mitautorschaft an C.F. Meyers Werk, in: Bodo Plachta (Hg.), *Literarische Zusammenarbeit*, Tübingen 2001, 167–195.
- Ziemer, Gesa, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld 2013.