

## **Kollaboratives Arbeiten und kollektives Schreiben**

*Claas Morgenroth*

Schaut man sich in der gegenwärtigen Managementkultur um und studiert bei der Gelegenheit das eine oder andere Exemplar aus der Beraterliteratur, dann kommt man aus dem Staunen nicht heraus. Dort steht ‚kollaboratives Arbeiten‘ hoch im Kurs, und zwar im Wortsinn des ko-labor, des Miteinander-Arbeitens (Terkessidis 2015; Gloger und Rösner 2014; Mueller 2015). Dieses Staunen hat zwei Seiten: Zum ersten darf man voraussetzen, dass Unternehmen *per se* auf Zusammenarbeit angewiesen sind, wenn auch mit wechselnder Qualität. Es muss sich also um jenen Bereich unternehmerischer Selbstbeschreibung und -aktiva handeln, in dem die Führung und hierarchische Geographie (flach, hoch, steil, tief) terminologisch eingekleidet wird. Hier muss sich etwas getan haben in der Ordnung des Miteinanders, genauer im medialen Getriebe. Tatsächlich sind es Webseiten, Programme oder Werkzeuge wie Trello, Google Docs, Dropbox für Teams/Business, Zoho, Basecamp/Campfire, EtherPad („collaborating in real real-time“) usf., die es einigen oder vielen möglich machen, räumlich getrennt und zu unterschiedlichen Zeiten an einer Sache zu arbeiten. Benutzeroberfläche und Verarbeitung geben dabei vor, Egalität und Eigenverantwortlichkeit zu ermöglichen und zu fördern. Beste Voraussetzung für eine Ökonomie, die zu ihrem Futter die wechselseitige Anrufung zur Identität zählt – oder zum Vergessen (Benner 2014; <http://crowdresearch.org/blog/>).

Zum zweiten staunt die/der Literaturwissenschaftler\_in, wenn auch um die Ecke. Denn die Kollaborativität des Arbeitens bezieht sich auffällig oft auf die Praxis des Schreibens, des gemeinsamen Schreibens an einem Text. Das ist insofern interessant, als dass damit eine Domäne der Linguistik und – partiell – der Literaturtheorie angesprochen wird, die sich eher selten mit der Ökonomie der nachfordistischen Arbeitsteilung beschäftigt. Denn im Regelfall befasst man sich dort sehr fleißig mit den technischen, prozessualen und didaktischen Aspekten (Linguistik), den historischen und/oder literaturtheoretischen Implikationen der neuen Kollaborativität, nicht aber mit den gesellschaftlichen oder diskursiven Bedingungen und Auswirkungen dieser Neuentdeckung, also den Anfangsgründen des eigenen Interesses. Dabei dürften es gerade oder vor allem die multimedial entwickelten und aller Orten anbrandenden Techniken des hyperflexibilisierten Kapitalismus sein, die der Grübeleien über das Schreiben jene aufgefrischte Aufmerksamkeit beschert, der man hier und da in Tagungsankündigungen, Sammelbänden oder anderen Wortmeldungen begegnet.

Die Karten werden dabei begrifflich neu gemischt. Im europäischen Kontext hat(te) ‚Kollaboration‘ stets eine deutlich negativ gefärbte Bedeutung, war damit doch in der Regel die verräterische Zusammenarbeit mit den – vor allem nationalsozialistischen – Besatzern gemeint (vgl. dazu auch/aber Belon und Durante 2008). Der neue Verwendungsgrad scheint davon befreit zu sein, was den Importgesetzen der kollaborativen Managementkultur geschuldet ist (dazu so ausführlich wie kritisch Grassmuck 2015). Entsprechend differenziert wird man die benachbarten Begriffe ‚Kooperativität‘ und ‚Kollektivität‘ betrachten müssen, auch hier am Beispiel des Schreibens. Kooperatives Schreiben bezeichnet in der linguistischen Schreibprozessforschung jene Handlungsform, die aufgewendet werden muss, um gemeinsam mit anderen zu schreiben. Das kann sehr unterschiedliche Phasen der Texterstellung oder -bearbeitung umfassen, von der (dualen, gemeinsamen oder anderswie über den Einzelnen hinausgehenden) Vorbereitung bis zur Redaktion (Partnerarbeit, Schreibkonferenz, Blindverkostung) und Fertigstellung (Gruppenplakat, Klassenbuch). Hier wird im didaktischen

Umfeld durchgespielt, was auch in professionalisierten Schreibumgebungen (Wissenschaft, Literaturbetrieb) eine Rolle spielt (Lehnen 2000).

Anders steht es um den Begriff des kollektiven Schreibens, und zwar schon deshalb, weil er sich nicht so fein segmentieren lässt wie das auf ‚Arbeit‘ kaprizierte ‚ko-labor‘ und das auf den Werkbegriff angelegte ‚ko-opera‘. Der Begriff des Kollektivs ist zudem überdeutlich im Feld der Politik verankert (vgl. dagegen Gamper 2001), auch wenn man einräumen muss, dass sowohl ‚Kollaboration‘ als auch ‚Kooperativität‘ in verschiedenen Zusammenhängen eine politische Bedeutung annehmen können. Allerdings nicht in Verbindung mit dem Schreiben. Schauen wir uns bei dieser Gelegenheit zwei Beispiele an, die für die Theoriegeschichte kollektiven Schreibens von (un)mittelbarer Bedeutung sind und die zugleich eine strategische Differenz markieren.

I. Bertolt Brechts *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment* (1931) dürfte zu den zentralen Stationen in der Theoriegeschichte des kollektiven Schreibens zählen. Schließlich dient der als Experiment angelegte Prozess dazu, die Widersprüche des Kapitalismus und der Kulturindustrie am Beispiel der ‚Einheit‘ von ‚Werk‘ und ‚Autor\_in‘ offenzulegen. Brecht (oder auch ‚wir‘, wie es im Text heißt) zufolge gehört es zu den Effekten der „„Autor“-Funktion“ (Foucault 1969, 1015), die realen Bedingungen des Schreibens im Zeichen des Fordismus und der umfassenden Arbeitsteilung „wie in einer camera obscura“ (Marx/ Engels 1845-46, 26) so zu verkehren, dass sie auf der Produktseite auf dem Kopf stehen: Als Starprinzip im Film, als Erzählweise im Roman, als allgemein haftbares Subjekt im Urheberrecht. Die Vereinzelung des Namens, Platzhalter einer auf das Individuum abgestimmten Schreibweise, findet ihr kommunikatives Gegenstück in der/im Leser\_in, ihr poetisches Vorbild im bürgerlichen Literaturbegriff seit etwa 1770, ihr ökonomisches Double in der Selbstoptimierung der/des Lohnarbeiter\_in/s. Brecht hält es für eine ausgemachte Sache, dass im Begriff der/des Autor\_in/s die Ideologie des Spätkapitalismus auf das Feld der Literatur übergreift, um dort eine Individualität zu feiern, die im Prozess der Industrialisierung verlorengegangen ist. Seine gesamte Poetik beschäftigt sich kurzerhand damit, wie diese Einsicht als Gegenstand und Treibmittel des Schreibens und der Literatur theoretisiert und praktisch umgesetzt werden kann. Im *Dreigroschenprozeß* ist dies ganz ähnlich – und doch anders, weil Brecht seine Poetik am Gegenstand des seinerzeit avanciertesten Mediums ausprobiert (dem Film) und quer zur Fließrichtung der herrschenden Diskurse führt. Das ‚Kollektiv‘, politisch aufgeladen, fungiert dabei als Schlüsselbegriff einer Schreib-, Denk- und Produktionsweise, die nach der folgerichtigen Konsequenz aus der industrialisierten Funktionsweise der Kultur im Spätkapitalismus sucht. Oder wie es im siebten Abschnitt heißt: „Ein Film muß das Werk eines Kollektivs sein“ (Brecht 1931, 172).

Brecht präsentiert zur Frage ein Schema, das den „Zerfall des literarischen Produkts, der Einheit von Schöpfer und Werk, Sinn und Fabel und so weiter“ (Brecht 1931, 180) als Modell eines erneuerten Begriff des Schreibens bestimmt. Hier führt der Weg vom „Kunstwerk als adäquater Ausdruck einer Persönlichkeit“ abwärts zu einer Reihe von Teiloperationen und schließlich Rezeptionsbedingungen, die Teil der „Marktlinie“ sind (Brecht 1931, 202-3). Schreiben unter den Bedingungen der Kollektivität, so könnte man nun sagen, muss einerseits die im Begriff des Stoffes angelegten Anforderungen an „Atmosphäre“, „Spannung“, „savoir vivre“ usf. bedienen, andererseits die unter Werk und Autor\_in platzierten Tendenzen und Verpflichtungen erfüllen – alles in allem also Kollektivität als Aspekt der kapitalistischen Arbeitsteilung

begreifen, die sich im Stoff, Werk und Autor\_in materialisiert. Brechts Studie und Schema ist damit befasst, der Analyse literarischen Schreibens unter den Bedingungen des (kapitalistisch) organisierten Kinos eine Poetik zur Seite zu stellen, die die Sache bestimmt und zugleich eine Alternative formuliert.

II. Dazu ein Kurzschluss aus Brechts Zukunft: In Michel Foucaults „Was ist ein Autor?“ meldet sich in der anschließenden Diskussion der Romansoziologie Lucien Goldmann mit dem Satz zu Wort: „Seit einigen Jahren hat eine Anzahl von konkreten Analysen tatsächlich gezeigt, dass man, ohne das Subjekt oder den Menschen zu negieren, gehalten ist, das individuelle Subjekt durch ein kollektives oder transindividuelles Subjekt zu ersetzen“ (Foucault 1969, 1032). Goldmann bezieht sich mit der Anmerkung u. a. auf sein Buch *Der verborgene Gott, einer Studie über die tragische Weltanschauung in den Pensées Pascals und im Theater Racines*. Dort befasst er sich fallweise mit der Weltanschauung, der gesellschaftlichen Ordnung oder der ideologischen Verfasstheit der Poetik und Literatur, die *summa summarum* als Aspekt, Ausdruck oder Repräsentation der gesellschaftlichen Realität angesehen wird. Methodologisch orientiert er sich an der Hermeneutik, an Marx und Engels, schließlich an Georg Lukács dialektischer Literaturanalyse, kritisch am Zustand der Gegenwart. „Das *Subjekt* der Aktion ist eine *Gruppe*, ein ‚Wir‘, auch wenn die gegenwärtige Struktur der Gesellschaft durch das Phänomen der Verdinglichung dahin tendiert, dieses ‚Wir‘ zu verschleiern“ (Goldmann 1955, 34). Befund und Diagnose dienen der soziopoetischen Revision des Autormodells, mit dem Ziel, die/den Autor\_in und das Werk immer schon als Ausfluss jener Bedingungen zu betrachten, aus denen sie/er und es hervorgehen. Damit setzt Goldmann einen Begriff des Kollektivs an, der mit ‚Geschichte‘ gleichgesetzt werden kann. Das muss nicht – siehe oben – zur Negation des Subjekts/des Menschen führen. Goldmann vertritt vielmehr eine transzendentalgeschichtliche Position, nach der es in künstlerischen Arbeiten darum geht, ein Verhältnis (des Menschen, des Subjekts) zur Geschichte einzunehmen bzw. zu analysieren. Deshalb verteidigt er auch im Anschluss an Foucaults Vortrag die Handlungsmacht des Einzelnen mit den berühmten Worten: „Es sind nie die Strukturen, die die Geschichte machen, sondern die Menschen, auch wenn deren Tätigkeit stets einen strukturierten und signifikativen Charakter aufweist“ (Foucault 1969, 1036).

Von diesen Differenzen abgesehen teilt Goldmann Foucaults epistemologisches Interesse, verstehen doch beide den ‚Autor‘ als Begriff und Modell des neuzeitlichen Subjekts an sich (vgl. dagegen Foucault 1969, 1029). Kein Wunder, bietet sich die/der Künstler\_in doch lange schon als Analysefigur an, weil sie/er sein Ziel selbstreferentiell formuliert und auf diese Weise die Entfremdung der Arbeit als Aspekt der selbstgesteckten Grenzen subjektivieren und einpreisen kann. Das macht sie/ihn zur Galionsfigur der Kreativwirtschaft, bis heute (Piening 2014; Reckwitz 2012). Weitere Parallelen liegen auf der Hand; das betrifft sowohl den Analysezeitraum als auch den gegenwartsdiagnostischen Anspruch, so dass sich in Goldmanns Einspruch auch reichlich Zustimmung finden lässt: Man ist sich grundsätzlich einig, dass das ‚Subjekt‘ eine Erfindung ist, die fallweise der Grammatik, der psychischen Disposition, der fortschreitenden Arbeitsteilung oder der Logik des Diskurses zuzuschreiben ist. Gleichermäßen offenkundig ist der Konflikt: Er verläuft entlang der Linien der (funktionalistischen) Diskursanalyse und der auf Lukács zurückgehenden marxistischen Literaturtheorie. Auf der einen Seite stehen die „Regeln“ des Diskurses, die „Funktionsbedingungen spezifischer diskursiver Praktiken“, Gliederung und Analyse, die Regeln zur Individualisierung der/des

Autors\_in, der selbstreferentielle Spielcharakter des modernen Schreibens, die „Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod“, ‚Werk‘ und *écriture*, die nur den Autorbegriff verstellen, die Entwicklung des Eigentumsbegriffs in der Kunst und deren strafrechtliche, disziplinierende Teleologie (Foucault 1969, 1006-16). Für Foucault fungiert der ‚Autor‘ als Ermöglichungsbedingung, um überhaupt über soziale Klassen, ökonomische und politische Bedingungen des Schreibens/der Literatur sprechen zu können. Es finden sich zwar Subjekte, die über den funktionalen Status hinauszuwachsen scheinen, wenn sie wie Marx als Beispiel für den Begriff ‚Diskursbegründer‘ herhalten, wobei nicht ganz deutlich ist, welchen Status Foucault dem Diskurs im Vergleich zur anliegenden Konkurrenz unter den Signifikaten der Gesellschaftstheorie (hier ‚Kultur‘, ‚soziale Verhältnisse‘) zuweist. „In der Art und Weise ihrer Zirkulation, ihrer Bewertung, ihrer Zuschreibung, ihrer Aneignung variieren die Diskurse mit jeder Kultur und verändern sich in jeder Kultur [varient avec chaque culture et se modifie à l’intérieur de chacune]; die Art, in der sie sich über die sozialen Verhältnisse äußern [la manière dont ils s’articulent sur des rapports sociaux se déchiffre de façon], lässt sich meiner Meinung nach direkter im Spiel der Autor-Funktion und in ihren Veränderungen entziffern als in den Themen und Begriffen, die sie ins Werk setzen.“ (Foucault 1969, 1028/810) Ist der Diskurs darum abhängig von der Kultur (weil er sich *in* jeder Kultur verändert; wenn ja, was ist dann ‚Kultur‘?) oder ist er den sozialen Verhältnissen äußerlich (was ihn befähigt, sich *über* sie zu äußern)?

Zurück zu Brecht: Brecht ist im Gegensatz zu Foucault und Goldmann daran interessiert, die gesellschaftlichen Begleitumstände des Schreibens (fordistische Arbeitswelt, ökonomischer, politischer und juristischer Diskurs) in ein Produktionsmodell zu übersetzen, das sich überdies am Film orientieren soll, der zu Brechts Zeiten in all seinen Nuancen die sozio-ästhetischen Verwicklungen von Kunst und Literatur vereint. Das macht aus dem *Dreigroschenprozeß* ein *soziologisches Experiment*, ein Experiment zur (medialen) FügungA des Sozialen schlechthin – und erklärt nun auch Brechts weiter oben zitierte Forderung „Ein Film muß das Werk eines Kollektivs sein“, die aus der gegebenen Zustandsbeschreibung eine Norm setzende Poetik gewinnt: Der Film ist ja bereits, wie Brecht zeigt, das Werk eines Kollektivs. Dass die Filmgesellschaft, mit der Brecht vor Gericht über seine Rechte als Autor streitet, am Werkbegriff festhält (und bei diesem Vorhaben durch die Justiz unterstützt wird), obwohl sie selbst und zugleich blind vor sich selbst das Werk zertrümmert hat, macht die Dialektik des Prozesses aus: über etwas zu streiten, das sich schon ins ökonomische Recht gesetzt hat: „Diese Zertrümmerung des Werks nach dem Gesichtspunkt der Beibehaltung seiner gesellschaftlichen Funktion innerhalb einer neuen Apparatur wurde von der Filmgesellschaft abgelehnt. Dennoch kam es natürlich zu einer Zertrümmerung des Werks, und zwar nach geschäftlichen Gesichtspunkten.“ Diesen Umstand, so Brecht, gilt es nicht umzukehren, sondern vorzuführen, um daraus die richtigen Konsequenzen zu ziehen. Das hinzugestellte Schema ist insofern der erste Versuch, das Schreiben von Literatur (für das Theater, den Film, das Radio, die Menschen, den Markt, die Industrie usf.) den Eigentumsverhältnissen und Arbeitsprozessen produktiv (oder wie der eine oder die andere heute sagen würde: operativ) anzupassen „Es ist das Schema des Zerfalls des literarischen Produkts, der Einheit von Schöpfer und Werk, Sinn und Fabel und so weiter.“ (Brecht 1931, 179 f.) Auch, um zu einem erneuerten Begriff des Kunstwerks zu gelangen: „1. Ein Kunstwerk ist eine Erfindung, welche, erfunden, sofort Warenform annimmt. [...] 2. Ein Kunstwerk kann zurückgeführt werden auf die Erfindung einer Fabel, die den

Bedürfnissen des Marktes entsprechend erfunden wird. [...] 3. Ein Kunstwerk ist zerlegbar in Teile, von denen einzelne entfernt werden können. Es ist mechanisch zerlegbar, nämlich nach wirtschaftlichen und polizeilichen Gesichtspunkten. [...] 4. Auf die Sprache kommt es gar nicht an, sie ist zu trennen von der Gestik und Mimik, auf welche es ankommt. [...] Dennoch kommt das so operierte Werk als Einheit auf den Markt.“ (Brecht 1931, 181)

Die Reihe ist in Teilen veraltet, aber der Zeit geschuldet und dynamisch angelegt. Sie offeriert ein methodologisches und begriffliches Problem, das wiederum das Verhältnis der Autorfunktion zu den Besitz- und Eigentumsverhältnissen respektive den Produktionsverhältnissen betrifft. Zusammengefasst: Foucault hält, bei kleineren Schwankungen im Detail, an der Funktionslogik des ‚Autors‘ fest. Goldmann klammert sich im Gegensatz dazu an transindividuelle, historische Prozesse, die er ‚ökonomisch‘ markiert, aber ideengeschichtlich vorträgt. Brecht nimmt in diesem dialektischen Bild die mittlere Position ein. Einerseits kann der ‚Autor‘ als leere Hülle beibehalten werden, unabhängig davon, was mit dem ‚Werk‘ (über das er ja eigentlich definiert wird) geschieht. Hier ist Brecht, wie er am Modell Film vorführt, Funktionalist. Hat zum Beispiel ein/e Autor\_in ihre/seine Autorschaft (vertraglich) abgegeben, an Drehbuchschreiber\_innen, Regisseure\_innen, Produzenten\_innen, ist sie/er nominell Schöpfer\_in, aber nur noch partiell – oder sogar überhaupt nicht – haftbar. Das gilt selbstredend auch für alle Teile, die mit ihrer/seiner Autorschaft eigentlich verknüpft sind, Figuren, Motive, Handlungsführung, Worte. Autor\_in und Werk werden vertraglich und rechtlich ‚zertrümmert‘, dafür aber monetär abgegolten. In diesem Spiel ist die Autorfunktion Bedingung der ästhetischen Kommunikation und ermöglicht die weitere Verankerung im Anschlussfeld konkurrierender Diskurse. Andererseits sind es für Brecht die Eigentums- und Produktionsverhältnisse, die die Praxis des Schreibens und die allgemeine Verwertung künstlerischer Praktiken bestimmen. Was als Funktion daher kommt, ist Ausfluss der kapitalistischen Ordnung. In diesem *Quidproquo* kann man sich gut verrennen und die Theoriegeschichte der letzten Jahrzehnte aufbereiten. Interessanter ist, fürs Erste und das gestellte Thema, Brechts Beispiel (den Film) ernst zu nehmen. Der Film ist hier (wie wenig später in Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz) Platzhalter einer am Medium und der materiellen Kultur (was Brecht nun gänzlich von Goldmann unterscheidet) geschulten Analyse künstlerischer Praktiken und Kulturtechniken. Und er ist, als Objekt der Verdinglichung und Subjekt ihrer Abschaffung, Spiegel und Reflexionsorgan für alle weiteren medialen Praktiken, die mit ihm in einem neuen Licht erscheinen. Einer genealogischen Faustregel zufolge führt die Evolution der Medien nicht nur andere und neue materiale Bedingungen und Praktiken mit sich, sondern transformiert zugleich die mediengeschichtliche Tradition. Kurz: Was für Brecht der Film ist, ist heute für das Schreiben die kollaborative Arbeitswelt, Epiphänomen, Mittel und Zweck des projektbasierten, flexibilisierten Kapitalismus. Der Begriff des kollektiven Schreibens samt seiner Alternativen bedarf daher einer an den Umständen, Bedingungen, Verfahren und Zwängen seiner Praxis ausgerichteten Analyse, die die im Schreibakt sichtbar werdenden Widerstände, Funktionen und Produktionsverhältnisse stets einbezieht.

## Literatur

Guillaume Belon und Erica Durante : „,Nous ne faisons que collaborer‘. Entretien avec Michel Lafon et Benoît Peeters autour de leur livre *Nous est un autre. Enquête sur les duos d’écrivains*“. In: *Revue Recto/Verso* 3 (2008), S. 1-8

- Christian Benner (Hrsg.): „Crowdwork – zurück in die Zukunft“. *Perspektiven digitaler Arbeit*. Frankfurt am Main: Bund Verlag 2014
- Bertolt Brecht: *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment* (1931), in: ders., *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Band VIII: *Schriften 2. Zur Literatur und Kunst. Zur Politik und Gesellschaft*, herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 139-209
- Michel Foucault: „Was ist ein Autor?“ (1969), aus dem Französischen übersetzt von Hermann Kocyba. In: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*. Bd.1: *1954-1969*, herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 1003-1041
- Michel Foucault : „Qu’est-ce qu’un auteur?“ (1969). In: ders., *Dits et Écrits. 1954-1988*. Band I: *1954-1969*, Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard 1994, S. 789-821
- Michael Gamper: „Kollektive Autorschaft/Kollektive Intelligenz: 1800–2000“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001), S. 380-403
- Boris Gloger und Dieter Rösner: *Selbstorganisation braucht Führung. Die einfachen Geheimnisse agilen Managements*. München: Hanser 2014
- Lucien Goldmann: *Der verborgene Gott. Studie über die tragische Weltanschauung in den Pensées Pascals und im Theater Racines* (1955). Neuwied und Darmstadt: Luchterhand 1973
- Volker Grassmuck: „Plädoyer für scharfe Begriffe: Zur sprachpolitischen Entwicklung von ‚Kollaboration‘“. In: *Berliner Gazette* (14.11.2015), <http://www.berlingazette.de/kollaboration/#more-71577> (16.11.2015)
- Katrin Lehnen: *Kooperative Textproduktion. Zur gemeinsamen Herstellung wissenschaftlicher Texte im Vergleich von ungeübten, fortgeschrittenen und sehr geübten Schreiberinnen*. Bielefeld: Bielefeld University 2000, <http://pub.uni-bielefeld.de/publication/2301399> (16.11.2015)
- Karl Marx und Friedrich Engels: *Die deutsche Ideologie* (1845-46). In: dies., *Werke*, Band 3, Berlin: Dietz 1962
- Christian Mueller: „Kollaboratives Arbeiten: Tipps für Team“, 17.6.2015, <http://karrierebibel.de/kollaboratives-arbeiten/> (3.11.2015)
- Gesche Piening: „Kreativ aber günstig. Der Künstler als kreatives Arbeitsmodell der westlichen Welt“, Radiofeature, Bayerischer Rundfunk und Deutschlandfunk 2014, <http://www.deutschlandfunk.de/themenwoche-ware-welt-der-kunstler-als-ideales.media.919abdf52c490679ed082bc965fbd529.pdf> (3.11.2015)
- Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012
- Mark Terkessidis: *Kollaboration*. Berlin: Suhrkamp 2015  
<http://crowdresearch.org/blog/> (3.11.2015)